

KARAP ZOLTÁN
REICH ÉS AZ ASPEKTUSVÁLTÁS ESZTÉTIKÁJA
AVAGY TÖMEGHIPNÓZIS A MÜPÁ-BAN

Steve Reichet a magyar közönségnek elvileg nem kell bemutatni, hiszen Amerika egyik legismertebb élő zeneszerzőjének művei a '70-es évek óta hallhatók itthon a 180-as csoport, az Amadinda vagy épp az UMZE tolmácsolásában. Öt évvel ezelőtt (ugyancsak a születésnapja alkalmából) a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem tiszteletbeli professzorává fogadta, sőt a torta mellett a Magyar Köztársaság Középkeresztjét is hazavihette. Interjúiban szívesen jegyzi meg, hogy apai nagymamája egy Budapest melletti faluból vándorolt ki Amerikába, s nem csak ezzel kötődik a magyar ütős zenei élethez, hiszen 2009-ben külön művet is komponált az Amadinda együttes számára.

Akik tehát úgy döntöttek, részt vesznek a 2011-es ünnepi hangversenyen többnyire tudták, mire számíthatnak. Még akkor is, ha a három bemutatásra kerülő műből kettő magyarországi premier volt. A harmadik, a koncert második felvonásában elhangzó *Drumming* '71-es bemutatója óta az ütős szakirodalom kötelezői közé tartozik, sőt alighanem a populárisabb tánczenei műfajok világában is alapmű. A közönség soraiban valamennyi korosztály képviselte magát, ám döntő többségben a fiatalok voltak, ami érthető, ha arra gondolunk, hány kortárs zeneszerzőt ismerünk, akinek koncertjein a jelenlevők olykor „csápolni” kezdenek. Mindazonáltal nem sok olyan koncert zajlik le a Müpában, melyen a színpadot valamiféle pókháló keríti hatalmába, és amelybe a jelenlevők figyelme úgy ragad bele, hogy végül szinte az egész terem álomkórba kerül. Ha Reich Cageről és követőiről így nyilatkozott, „*olyan volt elmenni egy kortárszenei koncertre, mint a fogorvoshoz*”¹, akkor itt a legtöbben a hipnózis-terápia

¹ Reich a Café Momusnak 2006-ban adott interjújában így jellemezte az elődöket: „Amikor tanították nekem Boulez-t, Stockhausent és John Cage-t, ahol nincs har-

hasonlatával élhetnének – már ami a budapesti koncertet és nem csápoló közönségét illeti.

De vajon a repetitív zenei művek élő előadása képes lehet-e azt a hatást visszaadni, amit egy fülhallgató otthoni intimitásában kibontakozó „repetitív zenei” élmény garantál?

A *Drumming* esetében a válaszom egyértelműen nem volt. Miről is van szó? Arról, hogy a közönség döntő többsége számára azok a pszicho-akusztikai történések, amelyek az egész reich-i zene lényegét alkotják, legalább két okból nem következnek be. Egyfelől, mert minden közönségben-lét egy bizonyos közösségben való részvétel (és mintha a repetitív zene túlmutatna az „Én” és „Mi” problémakörén), másfelől pedig minden zenei „deviáció”, tehát olyan mozzanat, amely a partitúra szintjén meglepetés lenne, az élő előadás esetében vizuálisan már mindig is előkészített. A játékosok leülnek, felállnak, majd lassan és koncentráltan megközelítik a hangszereket – de hiába minden mozdulat-takarékosság: tudjuk, hogy ott hamarosan valami történni fog. A szemünk tehát elvonja figyelmünket a hangok „belső szemléletétől”.

A női hangszálak sajátos bevonása a műbe szintén kérdéseket vet fel. Az volt a benyomásom, hogy az emberi hang individualitása és elsődlegessége olyannyira erős kulturális előfeltevés legtöbbszörben, hogy nehezen tudjuk elfogadni, ha az csupán a marimba felhangjait utánozza. A közönség döntő többségének figyelmét hosszú percek alatt az ének monotonitása kötötte le, így azok a fáziseltolódások, amelyek a hangszerek szólamaiban történtek meg, szükségszerűen az esztétikai percepció háttérbe szorultak. Ez ugyanakkor han-

mónia, nincs dallam és nincs ütem, csodáltam azt a mesterségbeli tudást, amelyekkel ezek a művek készültek, de a zene csúnya volt, és nem akartam hallani. Amikor elmentem egy hangversenyre, szintén azt láttam, hogy senki sem kíváncsi erre, kivéve magukat a komponistákat, barátait és más zeneszerzőket. Olyan volt elmenni egy kortárszenei koncertre, mint a fogorvoshoz. Tudtuk, hogy fájni fog, de muszáj.” (Reich 2006)

gosításbeli kérdés is. Az általam ismert stúdiófelvételen példának okáért kevésbé voltak hangsúlyosak a vokálok. Reich nem véletlenül szereti, ha művei előadásait a keverőpult mögül felügyelheti. Így tehát azt mondhatjuk, hogy a reich-i zene befogadásánál két dolognak kell érvényesülni egyidejűleg: az egyik, hogy a hallgatónak képesnek kell lennie a „fő dallam” helyett az állandóan változó mellékzörejek, felhangok, és az egymás fölött fokozatosan elcsúsztatott „pattern”-ek és „stroboszkóp-hatások” változásaira összpontosítani. A másik: a hangosítás tökéletessége, hogy az eredetileg a partitúrában kódolt (és kódolatlan) pszicho-akusztikai jelenségek kibontakozását ne nehezítsék meg olyan hangerő-fókuszok, amelyek szigorú értelemben már lezajlott eseményeket „nagyítanak fel”. Ugyanakkor itt kell megjegyeznünk, hogy ez a „lezajlás” ugyancsak problematikus. Hiszen különösen a *Drumming*-ra igaz, hogy akár valami impresszionista, punktualista kép szerkezete, úgy áll össze a Reich-opus is, csak épp nem a síkban, hanem az időben. Az egyes hangok folyamatos ismétlődése olyan hangszín-jelenléteket hoznak létre (gondoljunk csak az Op-art művekre), amelyek mellett az újabb hangszínek és ritmusok csak egy-egy „aspektus-váltással” érzékelhetőek. A kérdés az, vajon az újabb alakzat felismerése mennyiben kognitív aktus? Úgy értem: akarnom kell-e, hogy a legújabb zenei témát, mikrodallamot felcsendülése pillanatában azonnal érzékeljem? Hogyan tudnám felfogni máshogy? És mégis. A repetitív zene hallgatásának talán legintenzívebb öröme, amikor az egyes idő-egységek, ritmusképletek és dallamok már nem csupán különféle aspektusváltásokkal, hanem egy szintetizáló figyelem-kiterjesztéssel egyszerre ragadhatók meg. Ez a pillanat, vagy pillanat-folyamat aligha elemezhető kognitíve, megkockáztatom, hogy a zene (meta?)fizikájába való sajátos bevonódás. Ez az a pillanat, amikor a zenén kívüli narrativitásból az ember teljes mértékben kiesik; nem meditál, nem közösségi lény, nem koncert-látogató, nem önélvező, hanem egy olyan speciális hangfolyamat részese, amely egyszerre szólítja meg

testet és a szellemet, mintha a kettő voltaképp egyesíthető volna. Ez az egyesülés pedig aligha más, mint a XX. század egyik új típusú mómora: „mámor minimalis”. Egy olyan mómor, amely az afrikai törzsek dobszertartásaiból ered, de amelyet maximálisan átítatott a távol-keleti tudat-filozófia, aztán belekerült nyugati zene tonálisra tervezett hangszervilágába, onnan Kalifornia kísérleti zenei laboratóriumába, s végül évtizedek, századok és ezredek alkímiájával eljutott egészen Budapestig, hogy a végén e furcsa állapot (nem transz, nem katarzis, nem tánc és nem is zenében gondolkodás) magját bennünk, közép-kelet-európaiakban is elültesse.²

De még mielőtt igazán elkezdhetnénk „szórakozni”, Reich mester hirtelen mindig abbahagyja. Mintha a modern művészet eddig a pontig tudna csak eljutni. Egyfajta orgazmus-képtelenség ez. Vagy még inkább: orgazmustól való félelem. Ha akarom, párhuzamot lehet vonni Adorno Auschwitz utáni művészet-fogalmával³, ha aka-

² Ezt hadd egészítsem még ki annyival, hogy Ligeti György 1972-ben a Délnémet Rádió egyik interjújában a repetitív zene kialakulásával kapcsolatban döntő jelentőséget tulajdonított Kalifornia kulturális helyzetének: „Kaliforniát úgy kell elképzelnünk, mint a hihetetlenül magas technika országát (...) (M)ásrészt (...) csaknem délolasz stílus jellemzi, amely inkább lezser, mint puritán. És ehhez járul még Kelet-Ázsia domináns befolyása. (...) Ha belegondolunk, hogy Kalifornia nagyjából ugyanolyan messze van Nyugat-Európától, mint Japántól, megértjük, hogy – sarkítottan fogalmazva – Goethének egy átlag kaliforniai számára semmi jelentősége, s hogy mindaz, amit mi európai, jobban mondva közép-európai kultúrának nevezünk, Kaliforniában nézve lényegtelen valamivé halványul. (...) Az idő itt valahogy másképp telik. Az emberek nem gondolják, hogy ezt vagy azt el kell érniük az életben. Azt hiszem, ez a hozzáállás magyarázza a statikus, körben forgó zenei formákat is.” (Ligeti 2008, 284.)

³ Anélkül, hogy egy lábjegyzetben megpróbálnánk most összefoglalni az adorno-i negatív dialektika lényegét, idézzük emlékezetünkbe, amit a „Derűs-e a művészet?” című esszéjében mond a művészet hitelességére vonatkozóan: „Csak a negatív megtartott, az ellentmondásos valóság átalakítása hoz létre művészetet (...) (A) művészet két pólus, a komolyság és a derű, a realitásból kiszakítottság és a realitással való telítettség között vibrál. Csak ilyen feszültség hoz létre művészetet.” (Adorno 1998, 24-25.)

rom, zárójelezem ezt (legalábbis a *Drumming* esetében – a *Different Trains* esetében már kevésbé). A feministák mindenesetre úgy tartják, a romantikus zenekultúra a maga szökőkútjaival, fanfárjaival és codáival bizonyos értelemben mindig egy-egy kolosszális maszkulin ejakulációt ábrázol. Ezzel szemben a női orgazmus-görbe zenei alakzatai csak az impresszionistáknál, különösképp Satie-nál, Debussynél vagy épp Ravelnél jelennek meg.

Mármost Reich-nél alighanem arról van szó, hogy a zene itt úgy győzi le az erotikát, szemben a nagy elődökkel (Schönberg, Stockhausen, Cage vagy Boulez), hogy nem tagadja, sokkal inkább ellenáll neki (akárcsak azokban a kultúrákban, ahol a férfiaknak tilos a nemi aktus közben ejakulálniuk), igaz, annyi különbséggel, hogy ez a zene maximálisan androgün. Hiszen ahol az értelem kiüresedik, és a figyelem tárgyát kizárólag a hangfolyamatok geometriája veszi át, ott nincs kérdés, sem pedig válasz arra, vajon a tonika permanens hiánya egy „nőies” vagy inkább „férfias” motívumfejlesztésre utal⁴. A V. fok alterálásai tehát soha nem fokozódhatnak addig, hogy az I. fokon mintegy megnyugodjon a dallam. Nincs is dallam. Illetve egymás mellé rendelt dallamok vannak, amelyek határait a hallgató aspektusváltásai jelöli ki. Ha akarom nyúl, ha akarom kacsacsőrű emlős. Vagy mindkettő és egyik sem. Ha nem akarom: akkor is. Nincs zárlat sem, csak végtelen fluktuáció, amelyből a komponista mintegy kimetsz egy részletet. Ezért nem iparművészet, és ezért nem kapcsolható szigorú értelemben Warhol leveses konzervjeihez sem, hiszen Reichnél az egyes mintázatok nem egymás mellé rendelődnek, hanem újabb és újabb aspektusokban egymásra montírozódnak. Ez utóbbiba, mármint az újdonságok hajszolásába (posztmodern fúga) persze vegyül valami sajátos infantilizmus is, mind a komponista, mind a hallgató oldaláról. Valami méltóságtól megfosztottság,

⁴ A zenei erotikus és a kísérleti zene kapcsolatáról bővebben: lásd. Daniel Charles: *Zur Erotik der Stimme oder Vom Erotismus, als Musik betrachtet*. In: *John Cage oder Die Musik ist los*. Merve Verlag GmbH, Berlin, 1979

éppúgy, ahogy egy robotnak nem lehet méltósága. És mégis a kettő közötti homályban vagyunk; robot és ember között, hipnózisban vagy pókhálóban. Ám ha átadjuk magunkat a hallgatóság örömének, elkezdhetünk „be-látni” valamit, ami több mint pusztán geometria, de kevesebb, mint képzőművészet: zeneterápia, imagináció, hipnózis, pszicho-akusztika.

Talán ezért mondja Adorno 1967-ben, hogy az egyetlen lehetséges művészet nem derűs és nem komoly, a harmadik lehetőség viszont ködfelhőbe burkolózik. Ilyen Reich ködös⁵ zenéje is. Nem filozófia, de hasonlít hozzá: attitűd.

Később azonban éppen ez változik meg, vagy inkább bontakozik ki Reich zsidó identitásának felerősödésével – illetve a technika iránti fokozódó érdeklődésének köszönhetően. A hangok individualitására koncentráló hallgatás Cage-i öröksége kiegészül más absztrakciós szintekkel, mert Reich úgy érzi, a *Drumming* pusztán kompozíciós-technika. A *Triple Quartet* második tétele már egyértelműen a zsidó dallamvilágból merít, amelytől rendkívül expresszív és személyes hangvételűvé válik, csakúgy, mint a *Double Sextet* néhol klezmeres áthallású sirató részei. Ezek a művek már sokkal inkább kötődnek a

⁵ Adorno, mint ismeretes, a következőképp zárja a művészet derűségéről írt esszéjét; azt az esszét, amit az egyébként filozófiából is diplomát szerző Reich minden valószínűség szerint igen jól ismert: „Az egyetlen még lehetséges művészet nem derűs és nem komoly; a harmadik lehetőség viszont ködfelhőbe burkolózik, mint ha belesüllyedne a semmibe, amelynek alakzatait a haladó műalkotások felvázolják.” (Adorno 1998, 28) Ugyanakkor itt kell megjegyezni azt is, hogy Reich interjúiban leginkább kerüli a saját műveivel kapcsolatos filozófiai fejtegetéseket. Ugyancsak a Café Momusnak adott nyilatkozatában arra a kérdésre, húzódik-e bármiféle filozófiai gondolat a zenéje mögött, Reich kiabálni kezd: „Semmi!!! Semmi filozófia, szemétre vele! Semmi filozófia nincs a zenémben! Én zenész vagyok! A filozófusok akadémikusok! Hagyjuk a filozófiát a filozófusokra! Good bye! Semmi! Nulla! Mondok magának valamit! Cage filozófus volt, és egy csomó ember idejét elrabolta! Jó zeneszerző volt, de csapnivaló filozófus. És mégis filozófusként lett nagy személyiség, pedig meg kellett volna maradnia zenésznek.” (Reich 2006)

romantikus paradigmához, és talán ezekben éri el a reich-i kompozíciós technika és zenei matéria találkozása egyik csúcspontját.

A Reich 75. születésnapja alkalmából tartott ünnepi koncert tehát kétségkívül több volt, mint sikeres. Fogadtatása pedig megfelel annak a Reichre jellemző – művészi értelemben vett – „határhumornak”⁶ és „szükszavúságnak”,⁷ amelytől a nagy ünneplés és felhőtlen ováció feltehetőleg éppoly távol van, mint a tragikus komolyság.

⁶ A „határhumor” kifejezést George Brechtől kölcsönöztem, aki egy Mychael Nymannal folytatott interjúban egy olyan saját fluxus-partitúrát elemez, amely az előadónak mindössze annyit ír elő, hogy helyezzen el egy vázát a zongorán. Brecht azt mondja: „Nem nyilvánvaló, hogy vicc, de annak is vehetted, ha akartad. Ez az a fajta humor, amit szeretek – a határhumor.” (Nyman 2008, 16.)

⁷ A „szükszavúság” itt utalás Susan Sontag *A csönd esztétikája* c. eszéjére, melyben a totális ellhallgatás mellett a szerző egyetlen alternatívát talál a csönd művészei számára, ami nem más, mint az „n-edik hatványra emelt szüksézsavúság”. Olvasatomban épp ezt az utat választotta a minimal art. (Sontag 1971, 41.)

Forrás

Steve Reich 75

2011. október 30. 19:30 - 22:00

Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem

Steve Reich: Triple Quartet – magyarországi bemutató

Steve Reich: Double Sextet – magyarországi bemutató

Steve Reich: Drumming

Közreműködött: Kelemen Kvartett, UMZE kamaraegyüttes,

Amadinda ütőegyüttes

Hivatkozások

Adorno, Theodor W.: Derús-e a művészet? In.: *A művészet és a művészetek*. (ford. Zoltai Dénes) Helikon, Budapest, 1998.

Charles, Daniel: Zur Erotik der Stimme oder Vom Erotismus, als Musik betrachtet. In.: *John Cage oder Die Musik ist los*. Merve Verlag GmbH, Berlin, 1979.

Ligeti, György: Az új zene irányzatai az USA-ban. *Ligeti György válogatott írásai*. (ford. és szerk. Kerékfy Márton, Rózsavölgyi és Társa) 2010.

Nyman, Michael: Interjú George Brechttel. In.: *Fluxus*. (szerk. Klaniczay Júlia és Szőke Annamária) Artpool Művészetkutató Központ, Budapest, 2008.

Sontag, Susan: A csönd esztétikája. *A pusztulás képei*. (ford. Göncz Árpád) Európa Könyvkiadó, Budapest, 1971.

Reich, Steve: „Ha nem jövök én, Glass vagy Pärt, akkor jön valaki más”.

<http://www.momus.hu/article.php?artid=3858>, 2006.