

Zene és befogadás

A zenehallgatási szokások változásának
hatásai a XX. és XXI. századi komponálásra

Alpár Balázs

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Zeneszerzés szak

2008

Konzulens:
Fekete Gyula

Zene és befogadás

A zenehallgatási szokások változásának hatásai a XX. és XXI. századi komponálásra

1. Bevezető

„Szívárványkiállítás színvakoknak?” (A.B.)

Napjainkban viszonylag szűk réteg hallgat igazán értő füllel, igazán odafigyelve, és igazán elmélyülve zenét. Általában csak a zenéhez szorosan kapcsolódó területeken dolgozó emberek „veszik a fáradságot”, hogy egy adott művet kellő figyelemmel hallgassanak végig, feltárva annak mélyebb rétegeit is. Dolgozatomban egy szélesebb zenehallgató réteg szokásait is megvizsgálva, általános tendenciákat figyelembe véve keresek válaszokat arra a kérdésre, hogy a mai zenefelhasználás változásait kísérő folyamatok hogyan hatnak vissza a kortárs komponálásra – művészi zene és kommersz zene esetében. Milyen mélységben képes tehát befogadni a mai hallgatóság a zene rétegeit és ez milyen szinten kerül összhangba a zeneszerzők kommunikációs szándékaival?

2. A zenebefogadás fogalmáról

„Mi a befogadás?”

2.1 - Mit hallunk, ha zenét hallunk?

Bizonyosan állíthatjuk, hogy zenehallgatáskor „csak” magát a zenét halljuk. A zenebefogadás meghatározásánál azonban hamar abba a problémába ütközünk, hogy rájövünk, nem tudjuk pontosan, mi az, hogy zene. Látszólag semmilyen más létjogosultsága, célja nincs a zenének, mint az, hogy befogadjuk – azért hozunk létre zenét, hogy meghallgassuk. Mégpedig zeneként. A zenét tudatosan zeneként való befogadásra szánjuk. Azt akarjuk, hogy a hallgató zeneként érzékelje a hallottakat. A hallgató pedig azt a hangzó jelenséget hallgatja zeneként, amelyben *zenei elemeket* talál.

2.2 - A zenei elemek befogadása

A zenének létezik néhány objektívebben meghatározható eleme, amelyek közül kiemelhetjük a dallamot, a ritmust, a harmóniát és az ismétlődést. Azt mondhatjuk, hogy a zene befogadása valójában ezeknek a zenei elemeknek a befogadása. Ez pedig már mérhető. Mérhetjük pl a

zenei elemek dallam-összetevőjének befogadásánál egy adott hallgató azon képességét, hogy milyen módon ismer fel, határoz meg egy dallamot, illetve hogyan tudja megkülönböztetni más dallamoktól. A zenebefogadás ily módon való értelmezésénél azonban nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy az olyan zenei elemeket, mint a dallam, olyan hangzó jelenségek esetén is befogadunk, amelyeket nem zenének hívunk. Határozzuk meg tehát most a dallamot – esztétikai ítéletektől mentesítve - hangmagasságok és időszakaszok rendszereként. Ez alapján számos olyan *nem zenei* hangeseményt említhetünk, ahol ugyan dallamot hallunk, felismerjük, megkülönböztetjük más dallamoktól, (ilyen pl. a beszéd hanglejtése) de az ilyen, nem zenei hangélményt nem zenebefogadásként éljük meg, hiszen nem aként *akarjuk* megélni. Tehát egy tudatos döntéssel a nem zenei összetevőkre irányítjuk figyelmünket és - a fenti példa esetén elsősorban a beszéd által közvetített információra koncentrálunk, nem a hanglejtésre.

Ez a jelenség a dallamon kívül az összes többi zenei elemre is igaz lehet, tehát megállapíthatjuk, hogy a zenebefogadás nem csupán a zenei elemek együttes befogadása, mivel a legtöbb zenei elemnek létezik nem zenei formája is, és ha valaki ilyen nem zenei hangokat hall, feltehetően nem történik zenebefogadás. Így tehát egy új fogalmat kell bevezetnünk, amelyet akkor hallunk, ha „úgy döntünk”, hogy zenét hallunk. Ez a *zeneiség*.

2.3 - A zeneiség befogadása

Eljutottunk addig a megállapításig, hogy a zenei elemek egyfajta szerveződését, esztétikáját, vagyis zeneiséget keresünk minden hangeseményben, amelyet zeneként szeretnénk befogadni. Mivel itt egy korszakonként, kultúránként gyakran változó, szubjektív fogalomhoz, az esztétikához érkeztünk, érdemes egy analógiára kitérni, mégpedig a szépség befogadására. Szépség befogadása a vizuális síkon akkor történik, ha valami szépet látunk, például egy szép női arcot. Az arc szépsége olyan objektíven értékelhető elemekből áll össze, mint a bőr jellege, az arccsont és az orr formája, vagy az arc általános arányai, és ezeknek a jellegeknek a befogadása alapfeltétele a szépség befogadásának. Viszont sem külön-külön, sem együttesen nem elegendők. Elképzelhetünk egy tudományos, műszeres mérést, amely következetesen és pontosan érzékeli, felismeri a bőrjellegét, az arccsont és az orr formáját, valamint az arányokat, mégsem képzelhető el, hogy ily módon mérhető, vagy kimutatható lenne maga a női szépség.

Közelebb kerülhetünk a szépség jelentéséhez a női arc szépségét illetően egy meglehetősen kézenfekvő és tudományosan igen elfogadott darwini magyarázattal, amely szerint a szépség

a szexuális vágykeltésnek, a vonzásnak az egyik összetevője, vagyis a szépségérzékelés egyfajta becslés arra vonatkozóan, hogy a látott személy mennyire kívánatos, mennyire alkalmas rövid- vagy hosszútávú szexuális partnerként. Ez a válasz túlegyszerűsítésnek tűnhet, mivel olyan neműek szépségét is képesek vagyunk érzékelni, amely nemhez nem vonzódunk. Így azzal kell kiegészítenünk az előző magyarázatot, hogy azt a személyt tartjuk szépnek, akit számunkra, vagy bárki más számára kívánatos partnernek ítélünk meg. Umberto Eco *A Szépség története* c. könyvének bevezetőjében ezt a szexualitás-centrikus elméletet kicsit tovább árnyalva azt fejt ki, nem feltétlenül azt tartjuk szépnek, amit birtokolni akarunk. Ő azt mondja, Jónak nevezzük azt, amire vágyunk, és inkább Szépnek azt, amit valamely eszményünk alapján pozitívnak tartunk, akkor is, ha nem akarjuk magunkénak. Például „egy életét a fiáért feláldozó apa cselekedetét Szép cselekedetnek tartjuk”, bár nem kívánunk részesei lenni hasonlóknak. „...Ha egy pillanatra eltűnődünk ezen a távolságtartáson, amelynek folytán Szépnek nevezzük azt a Jót, amely nem kelti fel vágyakozásunkat, talán kimondhatjuk, hogy olyankor beszélünk szépségről, amikor valami csakis önmagában nyeri meg tetszésünket, függetlenül attól, hogy birtokoljuk-e.” Természetesen egy cselekedet szépnek ítéltése egész másfajta meglévő értékrendszer, másfajta tapasztalatok, társadalmi gondolatok bevonásával történik, mint egy arc megítélése. Utóbbi feltehetően direktbben kötődik ösztönös és örökölt elemekhez, de itt is elképzelhető egy mélyen gyökerező eszmény szerepjátszása az ítéletalkotásban (pl az anyai arc, vagy bármely gyerekkori pozitív élménnyel összekötött arc-émlékkép), amely alapján értékeljük az aktuálisan látottakat.

Visszatérve a zeneiségre: ha elfogadjuk, hogy a zenei szépségérzet is köthető szexualitáshoz, illetve érzelmekhez, vizsgáljuk meg, mennyiben játszanak szerepet az érzelmek a zenebefogadásban. Megállapítottuk, hogy zenei elemek befogadásán keresztül fogadunk be zeneiséget. Az érzékelt zenei elemek együttélése, egymásra hatása bizonyos feszültségeket kelt, amelyek a hallgató érzelmeire is hatnak. Amit érzékelünk tehát, hogy ezek az elemek egymással összhangban, vagy ellentétben állnak. Az az élmény viszont, amit bizonyos zenei elemek egymáshoz való viszonya kivált, már hallgatónként változhat. Eltérő, hogy egy disszonánsnak ítélt hangzás adott pillanatban nemtetszést vált-e ki, vagy éppen élvezetessé teszi és értelmezi az azt megelőző, vagy azt követő konsonáns pillanatokat. Eltérő lehet továbbá az is, hogy egy ilyen zenei pillanat mit váltott ki a zeneszerzőben, és mit a hallgatóban. Ezek a zenei gesztusok épp úgy félreérthetőek, átértelmezhetőek, mint egy

tekintetben rejlő üzenet. Az viszont biztos, hogy a zenei elemek harmóniájával vagy ellentétbe-állításával történő „játékot” már tudatosan zeneiségként fogadjuk be.

2.4 - Érzelmek befogadása

A zeneiség befogadása tehát személyes szubjektív tapasztalásra épül, melyben meghatározó szerepe van korábbi zenei élményeinknek, vagy egyéb olyan fontos és mélyen rögzült élményeinknek, amelyekhez zenei emlékek társultak. Bizonyos zenék következetesen váltanak ki meghatározható érzelmeket, amelyeket jelentős számú hallgató közel azonos módon él meg. Kézenfekvő lenne azt állítani, hogy tehát a zene jelentése az érzelem, és hogy amikor zeneiséget fogadunk be, akkor érzelmeket fogadunk be. Ezzel a kijelentéssel kapcsolatban azonban számos probléma vetődik fel.

- Sok esetben a hallgatók nem tudják egyértelműen és egységesen leírni egy bizonyos mű által kifejtett érzelmi hatásokat.
- Amikor egy bizonyos érzelem kiváltódik, az lehet hatása alapvető zenei elemeknek, mint a tempó, vagy a hangszín, pedig ezek az elemek a nem zenei hangok esetén is hasonló érzelmeket keltenek.
- Önmagában lévő érzelem nem létezhet egy azt megtapasztaló személy nélkül. Tehát a zenének önmagában nem lehetnek érzelmei. Kinek az érzelmeit fejezi ki tehát a zene? Az előadóét? Egy előadó nagyobb nehézségek nélkül képes saját aktuális érzelmeitől teljesen eltérő érzelmeket sugárzó művet is előadni. Ezesetben nem világos, milyen érzelmeket fogad be a hallgató, ha azok semmilyen kapcsolatban nem állnak az előadóéival.
- A zene szubjektív hatása, hogy a hallgatóban érzelmeket kelt, vagy már meglévő érzelmeket felerősít. Így tehát alapvetően nem a zeneszerző, vagy az előadó által kifejezett érzelmekről beszélünk, hanem a hallgató érzelmeiről, amelyek nem is feltétlenül függenek a befogadott zenétől.

Beláthatjuk tehát, hogy bár a zene érzelmi hatásai tagadhatatlanok, nincs meggyőző bizonyítékunk rá, hogy a zene befogadása érzelmek befogadásával lenne egyenlő. Egy újjeländi kutató, Philip Dorrel *Mi a zene?* c. értekezésében arra hívja fel a figyelmet, hogy „Bár a zenebefogadás kutatása még sokáig népszerű tudományág lesz, nem szabad elfelejtenünk, hogy amíg nem tudjuk, mi a zene, vagy mi a jelentése (ha van egyáltalán),

addig a zenebefogadásnak is igen bizonytalan az értelme. Ne higgyük, hogy attól, hogy nevet tudtunk adni neki, tudjuk is, hogy mi az.” (P. Dorrel: What is music, 2007)

Hogy mégis közelebb kerülhessünk a kérdéshez, el kell fogadnunk, hogy – mint számos pszichológiai vizsgálat esetén – szubjektív beszámolókra kell hagyatkoznunk.

Nem tudunk olyan kutatásokra alapozni, amelyek a zene hatását fiziológiai kísérőjelenségek műszeres mérésével kívánták megközelíteni. „Érdekes, hogy a műszeres mérésekkel végzett vizsgálatok egy pontján a kutatók számára általában nyilvánvalóvá lesz az ízlésvizsgálat e módjának elégtelen volta. Joggal panaszkolt R. Wicke (1931), hogy a zenepszichológia megvilágításához nem állnak rendelkezésre objektív pszichológiai módszerek.” Ő is arra mutat rá, hogy „Számos vizsgálatra az introspekciós eljárás jellemző. Eszerint összetettebb pszichikus folyamatok vizsgálatának legmegbízhatóbb módja a vizsgálati személy önmegfigyelése. Ez az elgondolás arra a felfogásra épül, amely azonosnak tekinti a pszichikus folyamatokat azzal, ami tudatosodik. (...) A pszichikumban az zajlik le, amiről a vizsgálati személy számot ad.” (Csillagné Gál Judit: Zeneművekben történő tájékozódás pszichológiai vizsgálata, 1992) Ezeket az introspekciós vizsgálatokat természetesen ki kell egészítenünk a vizsgált összefüggésekről szerzett egyéb objektív adatokkal, de az bizonyos, hogy a zenebefogadás aktuális jelenségeiről kérdések feltevésén keresztül szerezhethetünk képet. Tekintve a zenei képzés mai helyzetét, túlságosan szakmai területekre vonatkozó kérdésekkel nem kapnánk megfelelő eredményt. Olyan általánosabb kérdéseken keresztül kell tehát megértenünk a mai tendenciákat, mint, „Miért ülünk le zenét hallgatni?”, „Mit várunk el egy koncerttől?”, „Milyen körülmények között hallgatunk zenét”, „Mire figyelünk oda, és mit értünk meg komolyzene és könnyűzene esetén”, stb... Az interneten számos olyan felmérést találni, ahol az átlagközönség zenehallgatási szokásait vizsgálják, azonban nem találtam olyan igazán aktuális vizsgálatot, amely a zeneszerzők hozzáállásának és gondolkodásmódjának megértését tűzi ki célul. Dolgozatom írása mellett készítettem egy zeneszerzőknek szóló kérdőívet*, amelyet 18 – 30 éves budapesti és bécsi zeneszerzőkkel tölttettem ki, és eredményeit részben felhasználtam dolgozatomhoz. Célom az volt, hogy az átlaghallgató befogadási képességeit, hallgatási szokásait összevegyem a kérdőívem eredményeiből levont következtetésekkel, mai zeneszerzők kommunikációs törekvéseivel, művészi és kommersz tendenciákkal.

*A kérdőív megtalálható a dolgozat Függelék részében.

3. A zeneszerzői szándékról

„Mi a zene és kinek szól?”

„A zene az, ami szól” – Sokan, számos különböző esetben idézik ezt a régi mondást. Van, aki az elleni tiltakozásául idézi, hogy kizárólag kottából elemezzünk, kotta alapján képzeljük el műveket. Van, aki kritikaként idézi olyan darabok esetében, ahol a komponista nagyobb hangsúlyt fektetett egy mű mögött rejlő hangrendszerekre, elméletekre, filozófiákra, mint magára a hangzó végeredményre. Van, aki szerzőként akkor idézi, amikor egy szokatlanabb hangzású művét konzervatívabb hallgatók esetleg már nem sorolnák a zene kategóriájába. Ekkor önigazolásul így nyilatkozik: „Minden zene, ami szól”.

Mi most a mondat azon jelentésére koncentrálnak, amely szerint a zene olyasvalami, amelyet meghallgatásra szántak. Ki hallgatja meg a zenét? A zeneszerzők ezt a kérdést a kezdetektől fogva korszakonként más-más módon kezelték, de a válasz mindenképpen visszahatott a komponálásra. Ki hallgatja tehát a zenét? 1 ember, 1 törzs, egymillió ember, vagy esetleg az Isten maga... Ez utóbbit gyakran kaphatjuk válaszként kérdéseinkre például egy egyházi művet író komolyzenésztől, vagy egy rituális szertartáson muzsikáló bennszülöttől, vagy általában olyan szerzőktől, akik azt mondják, nem a hallgatóságnak, hanem az „örökkévalóságnak” komponálnak. Ha az Isten az, akinek komponálunk, felmerül a kérdés: hogyan dönthetjük el, hogy mi lesz neki tetsző? Egy lehetséges válasz erre, hogy az általa nekünk adott tehetséggel van módunk a művet - alkotás közben meg-meghallgatva - szépnek, vagy csúnyának, alkalmasnak, vagy alkalmatlannak ítélni, Istennek tetszővé nyilvánítani. Láthatjuk, hogy ebben a szélsőséges esetben is a zenét minimum 1 ember (maga az alkotó) meghallgatja és értékeli. Az, hogy ennek az értékelésnek a során milyen követelményrendszer szerint ítéli meg a hallgató ez esetben saját munkáját, az nagyban múlik zenei képzettségén, kulturális környezetéből szerzett tapasztalatain, zenehallgatási szokásain. Így tehát az Istennek szánt zenék is természetesen először emberi értékrendszerhez, magának az alkotónak az értékrendszeréhez illeszkednek. Leegyszerűsítve: ez az alkotó önmagának tetszőt hoz létre. Akár önmagának, akár nagytömegeknek komponál egy zeneszerző, nem árt tudatában lennie azoknak a hatásoknak, amelyek őt, illetve kortársait a kisgyerekkortól kezdve érik. A mai zeneszerzők fiatal generációjának zenehallgatási szokásait, gondolkodását, törekvéseit személyes beszélgetések alkalmával és egy – feljebb már említett kérdőív kitöltésével igyekeztem megismerni. A kérdőív eredménye a kitöltők kis száma miatt, és a

feltett kérdések és lehetséges válaszok pontatlansága miatt valószínűleg nem tekinthető komolyanvehető tudományos eredménynek, de azért néhány kérdésre adott számomra egyfajta képet. A zenehallgatás körülményeire vonatkozó kérdéseimre kapott válaszok alapján az derül ki, hogy a válaszadók nagyrésze otthon, vagy koncertteremben, odafigyelve hallgat komolyzenét, és igen ritkán hallgat ugyanilyen körülmények között könnyűzenét. Figyelemre méltó az az eredmény, hogy egyik kérdésem kapcsán a válaszadók több mint háromnegyede azzal a feltételezéssel értett egyet, miszerint „a zeneszerzés az álmodáshoz hasonlít: korábban megélt élmények különdöző elemeinek saját variációkban történő összeállítása. Olyan ingergazdag környezetben nővünk fel, hogy minden, amit elképzelünk és megkomponálunk, korábbi zenei élményeinkből gyökerezik. Az újítanivágyó legjobb esélye: meglévő elemek szokatlan összeállításából hozni létre újat.” Ha ez a feltételezés valóban így igaz, beláthatjuk, milyen fontos, hogy a zenei oktatásban és a hétköznapi életben is minél többféle zenével találkozasson egy zeneszerző-növendék. Mivel a legtöbb komolyzenei zeneszerző saját indíttatásból nem, vagy csak nagyon ritkán hallgat odafigyelve könnyűzenét, a klasszikus tanulmányai során pedig szintén sehol nem találkozik tudományos, elemző szándékkal megközelített könnyűzenei példákkal, igen kicsi az esélye, hogy megértse azokat a tendenciákat és hatásokat, amelyek a közönségét is képező átlaghallgatókat naponta érik.

4. Minden zene alkalmazott zene

„Miért tágul a szakadék szerző és hallgató között?”

A kissé provokatív fejezetcímadással nem az „alkalmazott” szó kiforgatása a céltom, hanem arra kívánok rávilágítani vele, hogy a zenebefogadás körülményeinek szempontjából ma egyre kevesebb különbséget fedezhetünk fel a klasszikus értelemben vett „abszolút zene” és az alkalmazott zene között. Az alkalmazott zene meghatározását legegyszerűbben talán úgy közelíthetjük meg, hogy ez a fajta muzsika olyan befogadásra van szánva, ahol a hallgató nem elsősorban a zenére figyel, hanem valamely külső - a zene folyamataival persze legtöbbször összefüggő - tartalomra: egy szimfonikus költemény műsorfüzetben leírt programjára, a színdarab aktuális jelenetére, a film történéseire és színészeire, vagy az opera énekesei által közölt információkra. Ezek a befogadási helyzetek tehát mind különböznek attól, amit az abszolút zene megkövetelne: azt az ideális körülményt, amikor az ember figyelme 100%-ban a zenére összpontosul. De vajon létrejöhet-e bármikor is ez az ideális helyzet?

Hamar rávágánk erre a kérdésre, hogy a komolyzenei koncertteremben igenis abszolút zenehallgatás történik. Azonban a multimédiás produkciók korában e válasz értékelésénél nem hagyhatunk figyelmen kívül néhány alapvető fiziológiai jelenséget. Vizsgálatok kimutatták, hogy pl. amikor az ember filmet néz, figyelmének 80%-a a látottak feldolgozására fordítódik, és csak 20%-a a hanginformációkéra. Ezt a zenei oldalról nézve meghökkentő, ám evolúció-biológiailag logikusan megmagyarázható arányt kell szemelőtt tartanunk többek között akkor is, amikor egy filmzenét – leemelve a filmről - „primitívnek”, „túl egyszerűnek” ítélünk. Természetes, hogy ilyen figyelem-megoszlási arány esetén a zenei rétegben nem játszódhatnak le komoly odafigyelést igénylő, sokszintű és bonyolult szerkezeti folyamatok. Viszonylag kevés különleges esetben jön létre olyan kompromisszumos, mégis mindkét félnek művészileg kielégítő együttműködés rendező és filmzeneszerző között, ahol a zene később esetleg abszolút zeneként is helyállhatna egy koncertteremben. Általánosságban tehát minimális figyelmet szentelünk csak a zenének filmnézés közben. Mivel azonban a mai kultúrafogyasztásban a film- és tévézés vezető szerepet tölt be, ez a nézői-hallgatói magatartás megszokássá válik és átkerül más kultúra-befogadási helyzetekbe is.

Visszatérve tehát a koncerttermi zenehallgatás körülményeire, meg kell állapítanunk, hogy a vibrálóan eleven vizuális élményekhez szokott közönség ilyenkor is erősen kapaszkodik a látható elemekbe, a mű elhangzása alatt folyamatosan az előadókat nézi, arcokat, mozdulatokat, fényeket figyel, elgondolkodik az előtte ülő nézők gesztusairól, vagy öltözködéséről, a koncertterem falának bizonyos pontjaira révedve el-elkalandozik, és közben számos zenei esemény tudatosításáról marad le. „If it moves, they'll watch it” – mondta Andy Warhol, a Pop-art vezető alakja, felismerve a vizualitás elemi erejű, ösztönös erejét a figyelemre. Ez a képies gondolkodás és mozgásra-figyelés olyannyira általános emberi tulajdonság, hogy a mai reklámpszichológia is találékonyan egyik leghatásosabb fegyverévé tette, és a jelenség a zenehallgatásra olymódon is visszahat, hogy a közönség bizonyos rétegei nem is képesek kizárni bizonyos képzeletbeli képek megjelenését műélvezet közben. Theodor Adorno, aki az *Einführung in die Musiksociologie* c. munkájában igen kritikusan elemzi a zenefogyasztók különböző rétegeit és típusait, eképp ír a fenti jelenségről: „...ehhez a zenehallgató típushoz jócskán begyepesedett, csak foglalkozásuknak élő emberek is tartoznak, az ominózus „fáradt üzletember” prototípusai, akik e - mindennapi életükre nézve semmiféle következménnyel nem járó területen próbálkoznak kompenzációt keresni mindazért, amiről egyébként le kell mondaniuk. – E típusba sorolhatók mindazok, akiket bármiféle zene

képszerű asszociációkra ösztönöz, egészen a zenei élmény folytán ébren álmodó, réveteg fantasztáig; s legalábbis rokon típusú a szó szoros értelmében érzéki zeneélvező, aki kulinális gyönyörrel ízlelget egy-egy izolált hangzásingert. Néha gyűjtődénynek használják a zenét, melybe önnön, a pszichoanalízis teóriája szerint „szabadon áradó”, szorongást keltő érzelmeiket beleönthetik, néha pedig éppen e zenével való azonosulás által jutnak olyan érzésekhez, melyek egyébként hiányoznak belőlük.” (ford. Tandori Dezső) De az egyszerűbb befogadó nem ítélné el a kényszeresen vizualitásokhoz kötődő zenehallgatási szokásai miatt, hiszen most már beláthatjuk, hogy a korábban említett optimális „abszolút zene”-hallgatási körülményeket egyedül a vaksötétség biztosíthatná. Egyedül ebben az esetben adódna mód rá, hogy figyelmünket teljes mértékben a zenére irányítsuk. Szintén ősi, fiziológiai okai vannak annak, hogy a látási képességeink korlátozottsága vagy megszűnése esetén fokozódik hallásunk pontossága, képessé válunk több egyidejű hangjelenség elkülönítésére, zenei terek, rétegek felfedezésére. Erre a jelenségre építenek a sötétségből induló, zenés filmkezdések, vagy a még összehúzott függönyök mellett elhangzó operanyitányok, mert ilyen esetekben a zenére összpontosuló fokozott figyelem még erősebb emocionális hatást tesz lehetővé, amely megalapozza az előkészítendő film vagy opera hangulatát.

Azt látjuk tehát, hogy az ilyen ideális „abszolút zene”-hallgatási helyzetben sem zárhatóak ki az emocionális hatások miatti elkalandozások az átlag befogadók körében.

„...a zenehallgatók egy része különböző emlékképekkel, képzeleti képekkel népesíti be a számára egyébként érthetetlen zenei folyamatot, amely ily módon szubjektíve konkrétabbá válik. A zenei jelentés helyes megközelítése két ellentétes irányú folyamatos tudati tevékenységet igényel:

- **pillanatnyi észlelések komplex rögzítését, illetve**
- **retrospektív viszonyítást.”** (Csillagné Gál Judit, 1992)

A képzett zenehallgató az elsőt automatikusan oldja meg, és valószínű, hogy esetükben a második, a retrospektív viszonyítás is tartalmaz olyan emlékeket, amikor a hallgató a múltban más zenei jelenségeket fejtett meg, és ezen élmény elemei viszonyításként szolgálnak az aktuálisan megfejtendő jelenségekhez.

A képzetlen hallgatóban viszont a zenéhez nem sokban kötődő emlékképek jönnek elő, a direkter emocionális hatások miatt. Rájuk tehát inkább a retrospektív viszonyítás tevékenysége jellemzőbb. A kiváltott érzelmek egy lényegi fogalmat hoznak elő, melyhez agyunk

képeket gyárt, ideális képeket. „A művészet a természet lényegét jeleníti meg, nem annak külső megjelenési formáit utánozza.” (Ananda K. Coomaraswamy, 2000) Amikor például egy hallgató azt mondja, „ez olyan, mint egy szélben hullámozó búzamező”, feltehetően olyan érzelmeket indukált benne az adott zenei pillanat, amelyet még korábban egy búzamező láttán élt meg, és ez az élmény annak ellenére újra előjöhet, hogy a zenei szövetben látszólag semmi nem utal hullámozó mozgásra, vagy szélre. Ezt értjük az alatt, hogy a művészet a természet lényegét jeleníti meg. Nem kell feltétlenül felvett tengerzúgást hallanunk ahhoz, hogy egy zene a hullámozó tenger emlékképét idézze fel számunkra. Egy lényegi fogalom zenei megragadása már elegendő ehhez. Éppen ez teszi művészetté, és éppen ez hozza közel a zenét a nyelvhez is, hogy képes metaforákkal, asszociációkkal mélyebb jelentéseket teremteni.

Kevesen képesek olyan szintű önfegyelemre, amellyel tartósan a zenei szerkezetre, a hangesemények viszonyára tudnának koncentrálni, ez az erőfeszítés már kívül is esne azon a tevékenységen, amit az átlag hallgató örömteli belefeledkezéssel összekapcsolt kikapcsolódásnak hív. Az ilyen, erőfeszítésekkel és koncentrációval járó, jelentéseket megfejítő zenehallgatásnak nem csak a sok ismeret, tapasztalat, és az adott stílusban való jártasság a feltétele, hanem az értő megközelítés *igénye* is. Gál Judit egyik kísérletében egy zeneműben két markásan eltérő zenei karakter felismerésének képességét vizsgálta különböző érdeklődésű gyermekek esetében.

„A jó megoldások megoszlása a következő:

Érdeklődés					
zenei	Zenei és más művészeti	képzőművészeti	irodalmi	Egyéb művészeti	Nem művészeti
29,4	29,4	5,8	17,6	5,8	11,7

Jól látható, hogy a helyes megoldások fele zenei vagy részben zenei érdeklődésüektől származik. A feladatban differenciálni kell egyidejű történéseket, előzményeikkel való kapcsolatukban nyomon követni a jellegzetes mozzanatok. A hangszerstanulás természetesen elősegítheti a többszólamúság viszonyai közötti tájékozódást. Érdekes azonban, hogy a hangszeren tanultaknak csak 35,6 %-a, a zenei érdeklődésűeknek viszont 58,8 %-a adott jó megoldást. (...) Tehát az ismereteken és gyakorlaton kívül – úgy tűnik – nagyfokú érdeklődés szükséges a helyes megoldáshoz.”

A legtöbb képzett kortárs zeneszerző ehhez a nagyfokú érdeklődéssel és rengeteg tapasztalattal rendelkező réteghez tartozik, és műveikben olyan belső folyamatokra helyezik a hangsúlyt, amely számukra természetesen észlelhető és érdekes. Érthető módon a szerzők elvárnák, hogy műveik hasonló megértési színvonalon legyenek befogadva. A jelenlegi zeneszociológiai állapotok tekintetében azonban el kell fogadnunk, hogy a hallgatók túlnyomó többsége a feljebb leírt két tevékenység közül elsősorban a retrospektív viszonyítással, emocionális hatások keresésével, képzeletbeli képek megjelenítésével próbálkozik olyan művek esetén is, ahol a szerző elsősorban nem ebben a pusztán emocionális irányban fektetett művébe energiákat. Egyszerűsítve tehát az átlag hallgató ma minden zenét alkalmazott zeneként fogad be, egy – a korábbi képi élményeiből képzelete által aktuálisan létrehozott - „film” kíséretként. Azok a zeneszerzők tehát, akik a darab belső szerkezetének kialakításához használt technikai megoldásokat helyezik figyelmük középpontjába, és közben a technika által megteremtett hangzás érzelmi hatásait figyelmen kívül hagyják, érthető módon a kevésbé megértett művészek sorát fogják gyarapítani. Sikeresebbnek bizonyulnak azok a próbálkozások, amelyeknél a szerző egy-egy technika alkalmazását éppen a kifejezni kívánt érzelmek szolgálatába állítja. Alban Berg Wozzeck-jében az atonális tizenkétfokúság Wozzeck zaklatottságát, örületét fejezi ki, a szerelemmel foglalkozó részeknél már eltér ettől a technikától Berg, aki bár természetesen őszinte híve volt az atonalitásnak, mint művészeti eredménynek, tisztában volt az atonális hangzás átlaghallgatóra gyakorolt érzelmi hatásaival, és ennek folytán egy operában betöltött potenciális szerepével is. Ilyen esetekben a szerkesztés, és zeneszerzői technika a komponista magánügye maradhat, a mű bizonyos rétege mégis az elvárt megértési szinten kerülhet befogadásra. Bach művészetét is részben ez emeli elérhetetlen magasságokba, hogy miközben a jól képzett muzsikus vagy zenetudós is talál benne utánozhatatlan technikai megoldásokat, az érzelmi hatásokra vágyó átlaghallgató is kedvére gyönyörködhet benne.

Visszakanyarodva a szó szoros értelmében vett alkalmazott zenére: beláthattuk, hogy a zeneszerző fő jelszava ilyen esetben általában az egyszerűség kell hogy legyen. A filmzeneszerzésben az egyik legnagyobb kihívás éppen az, hogy rendkívül egyszerű, minimalizált eszközökkel kell minél karakteresebb, minél megfoghatóbb érzelmi hatásokat elérni, egyértelmű hangulatokat megteremtteni, közben esetlegesen becsempészve az egyéni stílusjegyeket is. Ez éppoly komoly kihívás az ilyen affinitású szerzők számára, mint más zenei műfajokban egyéb külső, vagy belső követelményrendszereknek megfelelni.

A filmzeneszerző kompromisszumokra kényszerül, és legtöbbször ebből a pontból indulnak ki a filmzenét művészi alacsony-rendűséggel illető kritikák, mintha az abszolútzene kompromisszumoktól mentes lenne. Ha csak egy klasszikus dal énekesi hangterjedelmekhez, prozódiahoz való kényszerű alkalmazkodására, vagy egy instrumentális mű belső szólamainak akusztikai okokból történő átrendezését megkövetelő helyzetekre gondolunk, beláthatjuk, hogy bizonyos kompromisszumok nem feltétlenül jelentenek csorbulást a mű művészeti értékében. Természetesen igaz, hogy a filmzenében a kompromisszumok olyan lényegi elemekre vonatkoznak, mint az időbeli kibontás, formai elrendezés, de szerencsés esetekben az alkalmazási célokat kiszolgáló kényszerű megoldások akár új, kreatív utakra terelhetik, inspirálhatják a tehetségesebb szerzőket. Zeneszerzői jellem kérdése, hogy a másokkal való együttműködés elősegíti-e, vagy gátolja a művészi kibontakozást. Mindenesetre hosszabb kibontást is érdemelhetne az a – most itt csak röviden felvetett gondolat, hogy vajon mi számít nagyobb művészetnek: az öntörvényű, kompromisszumok nélküli, külső hatásokat elutasító alkotás, vagy a behatárolások mellett is kiteljesedésre képes együttműködő munka.

5. Komoly- és könnyűzene megkülönböztetése a befogadás szempontjából

William H. Calvin a seattle-i Washington University nemzetközileg elismert evolúcióbiológia professzora *A gondolkodó agy* c. könyvében az intelligenciáról általánosan is és zenei vonatkozások szempontjából is figyelemreméltó tényeket közöl. A 3 millió évvel ezelőtti emberösök hangadásait, majd beszéddé alakuló jelrendszerét vizsgálva megállapítja, hogy az intelligencia kifejlődésében a - máig tisztázatlan körülmények között megtett, legnagyobb lépés az volt, amikor az ember különböző elemi szótagok variációiból, egymáshoz toldásaiból új jelentést hordozó formulákat hozott létre. A csimpánzoknál megfigyelhető, hogy számos különböző, rövid, szótag-szerű jelzést használnak konzekvensen különböző események jelzéseként, ellenben sosem alakítanak ki ezekből hosszabb, más jelentéssel bíró egységeket. Calvin részben ebből vezeti le az emberi kommunikáció azon eredményét, hogy nem csak a „jelen rabjaiként”, aktuális, pillanatnyi élményekről tudunk hangjeleket adni, hanem fokozatosan képessé váltunk elvontabb értelmekről, pl. a jövőről is beszélni. Ennek a folyamatnak egyértelmű analógiája a zenei nyelv fejlődése is. Ahogy a nyelvben is jellemző, hogy a szofisztikáltsággal megjelenik a többértelműség, a kevésbé direkt jelentések, a kevésbé

az ösztönökre és inkább az intellektusra ható közlések, éppúgy a zenében is megfigyelhető, hogy az akadémikus tudományossággal kidolgozott, magas művészi értékűnek ítélt kortárs kompozíciók gyakran nem tudnak elég erővel hatni az elemi, ösztönös érzelmi területekre. Ezek befogadása egészen más értelmi szinten történik, más hatások miatt jelentenek élvezetet. K. Groos például, aki a játékra, a játékban lelt örömeire vezette vissza a műélvezést, a zenét is a beszéd egy módjának tekintette, amelyben „a lélek legbelső és leghomályosabb mozgásai jutnak kifejezésre” (Groos, 1899) A zenei elemekkel való tudatos játék tehát befogadáskor is a játék örömeit tudja nyújtani, bonyolultabb esetekben ez esetleg egy rejtvény megfejtésével járó sikerélményhez hasonló örömmel is párosulhat. Ezen játékokban való részvétel azonban természetesen intellektuális erőfeszítéseket is megkövetel. A kommersz könnyűzene részben annak köszönheti sikerét, hogy az ilyen erőfeszítéseket meghozni nem kívánó, és inkább az egyértelmű, erős ösztönös hatásokra vágyó közönség széles rétegeit tudja megszólítani.

A komoly- és könnyűzene közti határok eltörlésére irányuló erős mai törekvések azzal magyarázhatók, hogy egyrészt egyre több – a popiparban tevékenykedő szerző kezdi igényelni a tucatszámra gyártott „main stream” slágerek előállításánál mellett a valamilyen irányú újítást, és továbblépést, másrészt a dzsesszisták, illetve komolyzenei képzettségű szerzők között egyre többen vonzódnak a lendületes, fiatalos elektronikus irányzatokhoz, és komolyzenei hozzáállásuk miatt egészen sajátos könnyűzene alkotásába fognak. A következő fejezetben tárgyaljuk az ilyen törekvések és újítások lehetőségeit, tendenciáit.

Meggyőződesem, hogy - ha mindenáron határt akarunk húzni - ma már kizárólag egy szempont alapján választható külön komoly- és könnyűzene, mégpedig az, hogy az adott zene milyen befogadásra lett szánva. Nem csak gögösség, de tájékozatlanság is jellemzi azokat a „*katedrális-építőket*, akik azt feltételezik a *lakóház-építőkről*, hogy azok is katedrális akartak építeni, csak tehetségtelenségük miatt nem jutottak el odáig.” (Leonard Bernstein)

Mások a célok, mások az elvárások, másban nyilvánul meg a tehetségesség is. „A komolyzene egy monolit, amelyet megcsodálva körbe lehet járni, a könnyűzene pedig életérzés és tiltakozás.” (Klaus-Peter Sattler, a bécsi zeneakadémia zeneszerzéstanára)

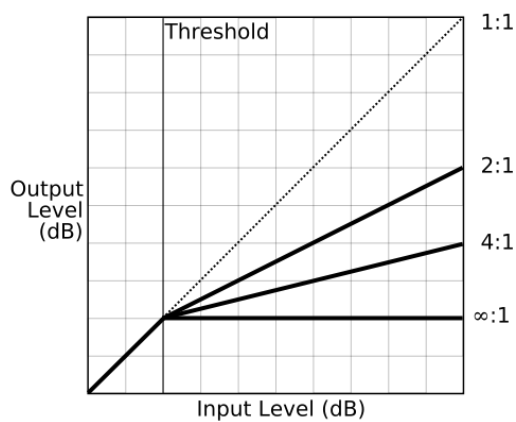
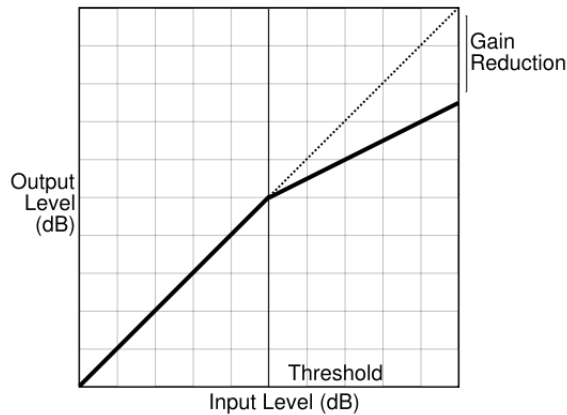
6. A tendenciák, és azok háttere

6.1 - Hangerőháború

A dinamikáról

Napjainkban egyre több olyan helyzetben történik zenefogyasztás, ahol nem adottak a körülmények, nem zenehallgatásra lettek szánva a zajviszonyok vagy az akusztika. Erre egyik legjobb példa a személygépkocsiban autórádió, vagy közlekedési eszközön fülhallgatón történő zenehallgatás. A halkabb zenei pillanatok, illetve egymást elfedő szólamok jobb kivehetősége érdekében az utóbbi időkben egyre erősebben fokozták a dinamikasabályozás alkalmazását. A hangtechnikában ennek két fő módját különböztetjük meg, a dinamika-kompressziót és a határolást (vagy limiter). A limiter egy bizonyos határérték fölé nem engedi a hangerő-kivezérést, tehát egyszerűsítve halkítja a lehangosabb részeket, de a határérték alatt nem nyúl hozzá a dinamikához. A kompresszió, különösen a soksávós fajtája, amely a zene különböző frekvenciatartományában különböző módon módosítja a dinamikát, nagymértékben megváltoztathatja a belső arányokat, a hangszínt és még sokminden más. A rádiózásban pontosan az átlagos otthoni rádióhallgatás jelzajviszony-jellegzetességei miatt már régóta a komolyzenei csatornákon is kénytelenek dinamikasabályozást végezni, hogy a gyakran előforduló kis amplitúdójú zenei momentumokat se fedjék el a környezeti zajok. Komolyzene esetén azonban mindig igyekeztek mértékletesen használni az effajta beavatkozásokat, hogy ez ne menjen a művekben lényeges szerepet játszó változatos dinamikai hatások rovására.

A dinamikusabályozás grafikus ábrázolása megmutatja a bemenő jel és a kimenő (módosított dinamikájú) jel viszonyát. A threshold az a határérték amely fölött beavatkozás történik. A második ábrán a legalsó görbe egy limiter működését ábrázolja.



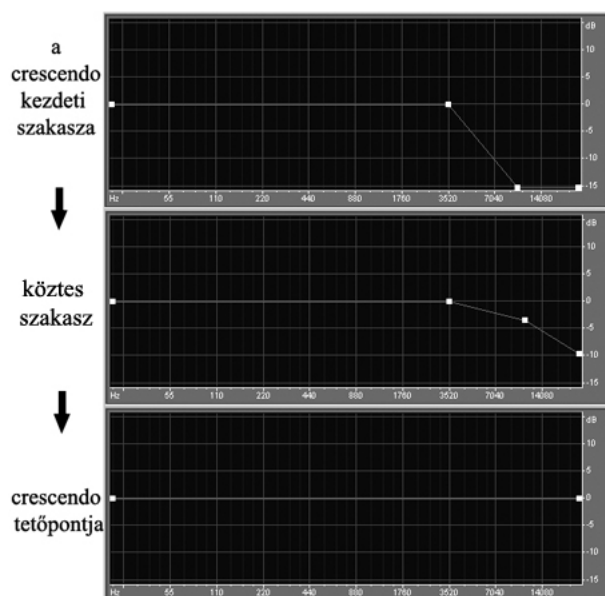
*2 példa a dinamikusabályozás paramétereinek lehetséges beállításai közül
Az ábrák a Wikipedia.org Dynamic range compression címszó alatti cikkéből származnak*

Ahogy említettük, korábban csak a rádiózásban használták, ma már viszont a lemezkészítésben is nagyon komoly szerepet kap a dinamikusabályozás. A könnyűzenében az utóbbi évtizedek egyik általános tendenciája, hogy egyre kisebb szerepet kapnak a halkabb zenei pillanatok, vagy a változatos dinamikai hatások. Sokkal inkább mondható, hogy a legtöbb szám egy dinamikával „zajlik” le elejétől végéig, általában minél nagyobb hangtelítettséggel, minél nagyobb dinamikakompresszióval. A lemezgyártásban és a

kereskedelmi rádiókban kitört a dinamikaháború: „Ki tud hangosabb hangzást keverni?”. Ebben a versenyben nagy szerepe van a reklámok mindent túlkiabálni akaró szándékának is. Ilyen körülmények között egyre kevesebb pop-zeneszerző vállalja, hogy hosszabb pillanatokra csendes muzsikát komponáljon, akár egy hangosabb számon belül is, mert - a média-diktátorok kedvelt kifejezésével élve - felmerülhet a veszélye, hogy „a hallgató átkapcsol olyan adóra, ahonnan jobban sugárzik az energia”.

A populáris elektronikus irányzatokban a valódi dinamikai különbségeket új hatásokkal, pl a crescendóknak megfelelő szűrőeffektek használatával helyettesítik. Vizsgáljuk meg egy mai dal korábban jellemzően crescendókkal megoldott szerkezeti helyét, a kisebb intenzitású verze és a lendületesebb refrén szakasz összekapcsolását. Gyakran azt tapasztaljuk, hogy mivel valódi hangerőkülönbség az erőteljes kompresszor-használat miatt nem várható a két rész között, így az összekötő szakaszban egy kezdetben erősen magasvágó majd fokozatosan kinyíló szűrővel érik el az azonos pszichikai hatást.

Példa:



Megszoktuk, hogy az akusztikus hangszerek hangja is kinyílik, élesebb, felhangdúsabb lesz a hangerőnövekedéssel. Így a hangszín ilyen jellegű változását fokozódásként érzékeljük, akkor is, ha valójában nincs jelentős hangerőváltozás. Ezt a szűrőeffektet egy, vagy több szólamra együttesen, vagy akár a teljes kevert hangsávra is előszeretettel alkalmazzák, amikor egy crescendónak megfelelő fokozást kívánnak létrehozni.

Az ábrán az Adobe Audition 1.5 elnevezésű hangszerkesztő program FFT szűrőjének 3. különböző beállítása látható

A korábban említett, sokszavas dinamikasabályozással úgy is növelik gyakran egy-egy szám össz-hangerőérzetét, hogy a magastartományt tartósan telítik (pl folyamatos cintányér-szerű sistergések kiemelésével).

Annak ellenére, hogy ezek a telítő tendenciák a fehérzaj irányába tolják a zene hangzását, azért a dinamikasabályozás ízléses és mértékletes használata természetesen számos pozitívumot is hordoz magában, többek között az apró részletek kivehetőségének javítását is, amely visszahat a zeneszerzők hangszerelési technikáira és lehetőségeire. A soksávusból véglegesre kevert anyagon a cd-re írás előtt végzett utolsó simítások összességét masteringnek nevezzük. Ez a soksávos dinamikasabályozást is magábanfoglaló munkafázis olymértékben fejlődött az utóbbi években, hogy minden eddiginél „ütősebb” hangzás kikeverése vált lehetővé, amely az erőt és energiát sugárzó zenei szakaszok hatásosságát soha nem látott módon megnövelte. Ezt az eredményt a elektronikus popzenében lehet leginkább érzékelni, noha más műfajok számára is új lehetőségeket biztosít.

Megfigyelhető azonban minden ilyen jelenség térhódításakor egyfajta ellenreakció megjelenése is. A 80-as évek kemény-rockzenéjére való válaszként megjelent a „new age” irányzata, amelynek jellemzője a nagy energiájú dobszólamok, gitártorzítók és kemény basszusok mellőzése. A new age inkább a lágyabb, békésebb, meditatívabb hangzásokat, szép „levegős”-re kevert énekhangot helyezte előtérbe. (pl. Enya, Vangelis, Kitaro, Yanni...)

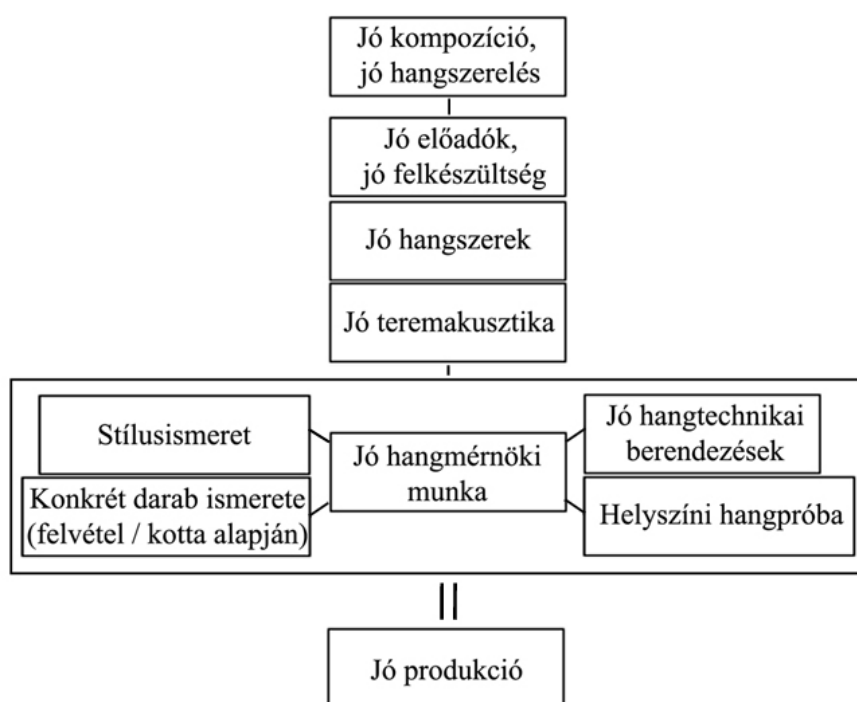
A műfaj gyökerei az 1960-as évek végéig nyúlnak vissza, amikor az európai és amerikai kísérleti elektronikus zenében meditatív hatások elérését célozták meg, a tudat kitágításának lehetőségeit kutatva. Ebben a kísérleti munkában többek között a Stockhausen-tanítvány Holger Czukay, Pöhl Vuh, és a Tangerine Dream is részt vettek, akik újító elektronikus hangzásokat keverték természeti hangokkal. Zenéjüket Kozmikus zenének is titulálták. Alapvetően modális, konszonáns muzsikáról van szó, melyben gyakran szerepet kapnak egy-egy basszus-orgonapont felett mozgó, sokszor ismétlődő, rövidebb motívumok. A hipnotikus állapot elérésének módszereit tekintve a repetitív zene, és az abba bekerült indiai elemek is nagyban hatottak a new age-re. (pl. Terry Riley, Steve Reich) Elterjedését leginkább a 80-as évek elején megjelenő olyan rádióadóknak köszönheti, amelyek a főcsapástól, a zenei mainstream-től való tudatos elfordulás eszközeként kizárólag ilyenfajta nyugodt, békés zenék és meditatív hatású természeti hangok sugárzására specializálódtak (mint pl a Los Angelesi „the Wave” adó)

A jelenség jól mutatja, hogy bár a kommersz könnyűzene lemondott a szélsőséges dinamikáról, továbbra is jelentékeny mennyiségű hallgató igényli a csendes, elgondolkodtató zenei pillanatokat, ám azokat ezentúl külön erre specializálódott műfajokban találhatja meg. Ezzel a dinamikai területen is csökken a popzenében az egyes számokon belüli változatosság, sokszínűség, ellenben egyre több külön műfaj jelenik meg, amely különállóan egy-egy zenei jellegzetességet preferál a többihez képest. Kicsit emlékeztet ez a tendencia a tv-csatornák tematizálódására. Külön adó az akcióra, külön a természetfilmekre, külön a romantikus sorozatokra. A közönség maga dönti el, mikor elég egyfajta érzelemből, és maga válthat át egy másikra. Mit jelent ez tehát egy-egy műre nézve? A hallgató látszólag nem kívánja többé kitenni magát egy szerző „önkényes” meglepetéseinek, hanem addig akar egy-egy specifikus érzelmi hatásban mártózni, amíg jólesik. Ez tökéletes ellentétben áll a komolyzene egyetemességre, kiszámíthatatlan változatosságra törekvésével.

6.2 - A hangmérnök győzelme a zeneszerző fölött

Az erősített zenéről

Az erősített hangszerek 20. századbeli robbanásszerű elterjedése a komolyzenére is azonnal hatni kezdett, nemcsak a kizárólag elektroakusztikus berendezéseket felvonultató előadásokon, hanem olyan esetekben is, ahol az efféle elektronika alapvetően csendesebb hangú akusztikus hangszerekkel együtt került egy közös hangzó térbe, és ez gyökeresen megváltoztatta a hangszerelés lehetőségeit. A hazai hangosított koncertek lebonyolítása azonban számos alkalommal nem váltja ki a zeneszerzők, vagy előadók elégedettségét, mivel a hangzó végeredmény kialakítása nagyrészt a hangmérnök feladata lesz, és ez a feladat nem mindig a zeneszerzők elvárásainak megfelelő módon kerül elvégzésre. A hangmérnök kezébe kerülő felelősség súlyát ma Magyarországon még sem a hangmérnökök sem a szerzők nem érzik át eléggé. Mindenféle ál-tudományoskodási szándék nélkül az alábbiakban mellékelek egy ábrát, amely az ideális hangzáskép kialakításához szükséges főbb feltételeket mutatja egy erősített koncert esetén.



Az erősített koncert ideális megvalósulásának főbb feltételei

Bár gyakran a legkevesebb figyelmet fordítva és a legutolsó pillanatra hagyva foglalkozik csak a szerző egy-egy műve előadása előtt a hangtechnikai részletekkel, jól látható, hogy

minden befektetett munka - a darab gondos megírásától kezdve a számtalan próbáig – pillanatok alatt semmibe veszhet, ha a hangmérnök nem megfelelően látja el munkáját.

A végső megszólalás, tehát az a hangesemény, amely a hallgató számára „A darab”-ot jelenti, szinte teljes mértékben a hangmérnökön múlik. Ez számos kérdést vet fel.

A hangmérnöknek alapos zenei képzettséggel is rendelkeznie kell, és ez nem csak a kottaolvasási képességre értendő, hanem mélyebb zenei vonatkozások felismerésére is. Fel kell tudni ismernie korábbi tapasztalatai alapján egy darab szólamainak, belső rétegeinek egészben betöltött szerepét. Ehhez természetesen a szerzővel való egyeztetés is sokat segít. Számos országban a hangmérnökök képzése a zeneakadémiákon történik a zenészekével egyenértékű egyetemi szakon. Bécsben a zeneszerzőkkel egy épületben, gyakran közös órákon folyik a hangmérnökök oktatása, és a fizikai, elektronikai alapokon túl olyan magas szintű zenei képzést kapnak, amely lehetővé teszi, hogy a zeneszerzők a műveiket előadó hangszeres zenészhez hasonló *muzsikusként* kezeljék őket, és mint megbízható partnerekkel dolgozhassanak együtt velük.

Amennyiben ez az ideális partnerkapcsolat adott, a zeneszerzők a darabok írásával párhuzamosan előre elképzelhetnek különleges szólamarányokat, térbeli hatásokat, effekteket, számos olyan hangtechnikai lehetőséget, amely a darab lényegi elemévé válhat egy élő koncert alkalmával is. Ez a tendencia, ez az új lehetőség a klasszikus hangszerelés-oktatás erőteljes kibővítését, módosítását teszi szükségessé. Ha csak arra gondolunk, hogy egy suttogó női hang intenzívebb, hangosabb, teltebb is lehet ily módon pl. 3 harsonánál, beláthatjuk, hogy az ilyen extrém esetek tudatos alkalmazása lényegi kompozíciós elemként jelenhet meg a modern darabokban. Hogy a jelenség várható hatásainak egy másik példáját is megemlítsük, elgondolkodhatunk az éneklési technikák változásain is. Az operák esetében a nagyenergiájú, nagy vibratóval járó énektechnikák kialakításának egyik fő célja az volt, hogy az énekes hangja adott esetben a teljes szimfonikus zenekar hangerejével is felvehesse a versenyt. Ez az elvárás a hangszín gyökeres változását hozta magával, amely elviekben nem lett volna feltétlenül cél. A XX. században sok szerző igyekezett visszatérni a természetes éneklés simább hangszíneire (pl Steve Reich...), és ebben a törekvésben a hangtechnika nagy segítséget nyújthat. Egyelőre az operaszínpadon még ritka ez a fajta mikrofonosan erősített megoldás, de könnyen elképzelhető, hogy a helyzet hamarosan megváltozik. A musical világa hamar lecsapott az erősítés lehetőségeire, bár meg kell jegyezni, hogy ezt ott gyakran az énekesek *nem létező* hangjának előcsalására vetik be. Ugyanígy a zengető, és

egyéb effektek jótékony hatásaival is gyakran visszaélnék erősített előadásokon, ahol az előadók nem megfelelő szintű képzettségét kompenzálják, vagy fedik el. Talán ennek is köszönhető, hogy a komolyzene bizonyos mértékben még ódzkodik ezektől a segédeszközöktől, mert az erősítés lehetőségeivel nem élő előadók büszkén vállalhatják, hogy a teljesítményük „tisztán”, önmagában, rásegítés nélkül is kielégítő tud lenni. Azt azonban látni kell, hogy ez a büszkeség a komolyzenei világban könnyen veszélyes göggé alakulhat, amely olyan új lehetőségek felfedezésétől is elszigeteli az érintetteket, amelyeknek egyébként komoly hasznát vehetnék. A szerzők és hangmérnökök közös gondolkodása a hangszínek, a dinamikai hatások új esztétikáját teremtheti meg, amely továbblendítheti a modern zenét.

A fenti új lehetőségek egyik égető problémája azonban még nincs egységesen megoldva. Ez pedig az a kérdés, hogy amennyiben a hangmérnök aktív muzsikusként vesz részt a darab előadásában, milyen kotta, milyen lejegyzési technika alkalmazható erre a célra a szerzők által. Ennek a témának jelen dolgozatomban nem szentelhetek hosszabb kifejtést, annyi azonban biztosan állítható, hogy ennek az egységes lejegyzési rendszernek a pontos kidolgozása a közeljövő sürgető feladata lesz.

6.3 - Az énekes zene és a dalforma uralkodása

A ma hallgatott zenék elsöprő többsége énekesek által előadott *dal*. Az instrumentális zene az utóbbi időkben folyamatosan háttérbe szorult, rétegzenevé vált. A slágerek általános jellemzője, hogy egy viszonylag egyszerű, zeneileg nem különösebben mozgalmas kísérő réteg fölött mozgó - akár bonyolultabb hajlításokkal is díszített, érzelmileg intenzív énekszólam jelenléte tartja össze a számokat. Az ének szinte elejétől végig jelen van, csak rövid időre hagyja magára a hallgatót. Tapasztalatom szerint az átlaghallgató számára az énekes zenék jelentősen könnyebben befogadhatóak és megjegyezhetőek, mint az instrumentálisak, meglepő módon még abban az esetben is, ha a hallgató nem érti a dal szövegét. Mi állhat ennek a háttérében?

Számos kutató foglalkozott a közelmúltban a zenei memória jellegzetességeivel (Goodglass & Calderon, 1977; Bonnel, Faita, Peretz és Bessan, 1996; és Bonnel & Requin, 2000) és közülük kísérletek során többen is eljutottak ahhoz a megállapításhoz, hogy az egyszerűbb dallamok memorizálásában nagy segítséget jelent az alanyoknak, ha a dallamot szöveggel együtt hallják. Ismert jelenség, hogy nagyobb információkötegek memorizálásánál

kisebb egységekre szeleteljük és úgy raktározzuk el az információkat. A szöveges dallamok esetén a szavak önmagukban megadnak ilyen szeletelési határokat a dallamfoszlányok kialakításához és ez gyorsítja, könnyíti a raktározást. A memória úgynevezett „5, plusz-minusz 2”-es szabálya szerint három-hét elemből álló egységeket tudunk legkönnyebben elraktározni. Fenti kísérletekben látványosan javult a hétnél több hangból álló dallamok memorizálása abban az esetben, ha azt az énekes szavainak, akár mondatainak strukturáló hatása segítette, szemben a hangszeren előadott dallamokkal. (Elizabeth M. Colechio & Sara K. Hartley: *The Effects of Lyrics on Melodic Memory*, 2003)

Összefoglalva tehát elmondhatjuk, hogy egy dallam megjegyzésénél a szöveg rendező szerepe kiemelkedő fontosságú. De vajon ez a memorizálhatóság önmagában megteremti-e a jobb érthetőség, ezáltal a könnyebb befogadás lehetőségét, egyben a könnyebb megszerethetőséget? Korábban (4. fejezet) említést tettünk arról, milyen fontos szerepe van a zenei megértésben annak is, hogy a befogadó mennyire érdeklődik az adott zene iránt, mennyire köti le figyelmét a hangesemény. Bizonyos kutatások, amelyek a zene eredetét a beszédből származtatják, azt mutatták ki, hogy az énekelt szöveges zenét egyfajta kiemelt fontosságú tartalmat közlő kommunikációként foghatjuk fel. A hangmagasságok elrendezése és az erőteljesebb hangsúlyok ritmikussá válása kiemeli a kántált, énekelt szöveget a normál, beszélt szövegből. Ez a kiemelten expresszív hangmagasságokkal és ritmikus hangsúlyokkal bíró beszéd pedig már maga az ének. Philip Dorrel azt vizsgálta, mi megy végbe egy ember agyában, amikor számára kiemelt fontosságú, jelentőségteljes dologról akar beszélni, illetve mi történik egy befogadó agyában, amikor ezt hallgatja.

Vizsgálatai kimutatták, hogy „a beszélő agyában ilyen esetben bizonyos hangulati változások következtében az idegi kisülések karakterisztikája is módosul az agykéreg számos területén. Ezek a megnövelt intenzitású kisülések hatnak azokra az idegekre is, amelyek a beszédet vezérlik, és ez apró változásokat idéz elő a beszéd dallami és a ritmusbeli jellegzetességeiben. A hallgató agyának erre specializálódott egysége képes felismerni ezeket az apró eltéréseket, és ez alapján az információ alapján készül fel nagyobb koncentrációra, nagy jelentőségű közlendők befogadására. (P. Dorrell: *Why do Song Lyrics Sound Significant and Profound When We Hear Them in Songs? /A.B. fordítása/)* Mint láthatjuk, a plusz információ, ami alapján a hallgató figyelme erőteljesebben összpontosul, az a ritmus és a dallam változása, tehát zenei elemek változása. Megjegyzem, hogy ez a zenei környezet olyan

jelentőségteljséget ad a dalszövegeknek, hogy gyakran észre sem vesszük, milyen triviális, érdektelen, esetleg értelmetlen mondatok hangoznak el olykor egy-egy énekes szájából.

A fentiekből megérthetjük, miért köti le jobban az énekelt zene az átlaghallgatót, mint bármilyen hangszeres zene és miért képes jobban megérteni, illetve memorizálni azt. Ez az - elsősorban a slágerek szempontjából fontos felismerés ahhoz vezetett, hogy a legtöbb könnyűzenei számban már csak nagyon rövid időre kapnak szerepet hangszeres részek, azok is leginkább az énekes részeket is kísérő harmóniakör fölött mozgó hangszerszólók formájában fordulhatnak elő. A számok formai felépítését vizsgálva kiderül, hogy a klasszikus értelemben vett kidolgozási szakasz, amely izgalmasan újraértelmezhetné a kezdetben felvetett témákat, ötleteket, gyakorlatilag eltűnt a kommersz zenéből, és funkcionálisan nem is helyettesíti azt más. Vizsgáljuk meg, korábban milyen megoldásai voltak a kidolgozásnak a népszerű műfajokban, és miért mondott le róla fokozatosan az ipari zenegyártás.

6.4 – Kidolgozási szakasz: elvágyódás, kimozdulás, visszatérés

Az 1960-as, 70-es évek a könnyűzenei kreativitás virágzó korszakának is tekinthető. Számos olyan zenei formáció is komoly nemzetközi sikereket ért el, amely nem a legkönnyebben emészthető slágerzenék, hanem komplex struktúrájú, kísérletező hangzásvilágú muzsikák felé fordult. Ezek törzsét olyan igazán ihletett kompozíciók alkották, amelyek gyakran 15-20 perces hosszúságúak voltak, harmóniai és hangzásbeli területeken merészebbek és kísérletezőbbek voltak a „mainstream” könnyűzenénél. A harmóniai újításokhoz az akkori kortárs zene és a jazz, ill. rock elemeinek ötvözése, hangzásbeliekhez pedig többek között az analóg szintetizátorok, Hammond orgonák, illetve speciális akusztikus hangszerek szerves beépítése adott nagyszerű lehetőségeket. Nem csak virtuóz, ritmikailag sokszínű, de dramaturgiailag is felépített, átgondolt formákban megírt számok születtek, amelyekben a sokszor komoly, politikai mondanivalóval bíró énekes szakaszok szerves egységet alkottak a hangszeres részekkel, és az érzelmi, hangulati változások, dinamikai kontrasztok is a mondanivalót kifejező dramaturgiát szolgálták. Azokat a – főleg angolszász területekről eredő – zenekarokat, amelyek ebbe az irányba indultak el, a progresszív rock műfajába szokás sorolni. Az akkor még igen széles rétegekhez szóló műfaj ma már meglehetősen háttérbe szorult. Mai képviselői közül sokan csak a virtuozitást, páratlan

ritmusokat, öncélú metrumváltásokat voltak képesek átörökíteni, és pont az a dramaturgiai ív, az a tudat alatt is működő társadalmi mondanivaló és ihletettség hiányzik muzsikájukból, amely hitelessé tenné a formát és külső megjelenést. Ennek ellenére azért ma is ebben a műfajban születnek a kompozíciós szempontból is legkiemelkedőbb, legérdekesebb rockzenei alkotások. Mielőtt megvizsgálánk egy példát ezek közül, tekintsünk vissza egy előzményre.

Hazánkban sajnos főképp csak fiatal komolyzenészek, és fanatikus gyűjtők ismerik az egyébként világhírű angol Gentle Giant zenekar nevét, amely véleményem szerint a 70-es évek egyik legizgalmasabb, legtehetségesebb alkotóközössége. Muzsikájuk csak nagyon felületes rátekintéssel nevezhető könnyűzenének. A dob, gitárok, billentyűk mellett egyébként számos akusztikus hangszert is felvonultató alapvetően rockos hangzás mögött minden ízében *komoly* zenét találunk. Aprólékosan kidolgozott többszólamúság, játékos ritmika, merész énekszólamok, olykor Messiaen-i harmóniák, kontrasztosan egymásnak feszülő hangulati részek, komplex formai felépítések jellemzik zenéjüket. Abból a célból említtem őket példaként ebben a fejezetben, hogy művészetükön keresztül megvizsgálhassuk, milyen módon jelenik meg ebben a műfajban a kidolgozási funkció, honnan ered, és mi a hatása a hasonló mai zenékre.

A korábbi tradíciókból levonva a tapasztalatokat elmondhatjuk, hogy a kidolgozás fő célja, hogy a mű elején megjelenő ötleteket kibontsa, más megvilágításba helyezze, hangulati variációkat, feszültségeket teremtsen, kimozdítsa a művet egy kezdeti világból. Ennek számos eszköze lehet. A klasszikus - folyamatosan moduláló hangnemi környezetben történő - motívumfejlesztő technika részben átöröklődött, de helyette más eszközök is megjelentek hasonló hatásokkal. A jazz-ben egy átlagos standard esetén tulajdonképp kidolgozásnak azt az időszakaszt nevezhetjük, amikor - miután a darab alapját képező harmóniakör egyszer már végigment a témával – megjelenik a szóló improvizáció ugyanafelett a kör felett. Ebben a szakaszban a szólistának módja van elszínezni, variálni a kezdeti ötleteket, fokozatosan messzebre kerülve a harmóniákból elsőre adódó hangrendszerektől. Itt tehát nem hangnemi síkon történik mozgalmas variálás, hanem egy statikusabb alapkör fölött, azzal kontrasztálva zajlik egy - akár motivikusan a kezdeti szakaszból származtatott - kidolgozás.

A Gentle Giant számos művében is a bevezető szakasz után egy dinamikai visszaeséssel együtt elindul például egy basszus-ostinato, amely legtöbbször motivikusan összefügg az előzményekkel, és ez az ismétlésre épülő alaprétteg feszül egymásnak egy efölött szabadon mozgó, szólisztikus elemmel. Náluk azonban ez a szakasz a sűrű modulációktól és

imitációs szerkesztésektől sem mentes, mint az említett jazz-standard példa esetében. A két technika ötvözése tehát nagyon hatásos feszültségkeltő eszközzé vált, amelyet a Gentle Giant-tel kortárs alkotók munkájában is lépten nyomon fellelhetünk.

A kidolgozás-jelenség pszichológiai magyarázatát abban látom, hogy az emberi természetnek éppoly alapeleme a rendre, szabályszerűségekre való törekvés, mint az így megteremtett szabályokból való kitörés igénye. Az ismételtetés, az ostinato – épp kiszámíthatósága miatt - kellemes otthonérzetet teremt, ebben rejlik unalmassága is, amely miatt elvágódunk, kalandokat keresünk, és ez indokolja az új, szabadabban mozgó elemek megjelenését. A két elem közti feszültség felfokozása után, amikor már esetleg azt sem tudjuk, hová jutottunk, jóleső, megnyugtató érzés a „hazatérés”: a korábban megismert zenei elemek visszatérése. Ezt a gondolatot később, a feszültségről szóló fejezetben még bővebben kifejtem. Korábban említettem, hogy a mai kommersz zenében a kidolgozás szerepe igencsak visszaszorult, éppen ezért érdemes a progresszívnek nevezett műfajokat vizsgálni, mert az az egyetlen területe a könnyűzenének, ahol maga a dramaturgiai funkció még jelen van.

Visszatérve tehát a műfaj mai képviselőire mindenképp megemlíteném a magasan képzett komolyzenészek széles körében is méltán népszerű Dream Theater nevű amerikai zenekar. Sikerüket – véleményem szerint - részben annak köszönhetik, hogy a progresszivitás feljebb említett értékeit egy olyan erőteljes *metál* hangzással közvetítik, amely a laikust is teljesen magával ragadja. Koncertjeiken egyaránt jelen vannak a motorral érkező, tombolásra vágyó rockerek és a komolyzenét kedvelő, intellektuális zenehallgatásra kiéhezett értelmiségiek. A Dream Theater zeneileg igen jól képzett tagjai - szemben a legtöbb metálzenésszel – nem élnek vissza a gitártorzítók mindent elfedő hangzásával, nem elégednek meg az egyszerű alap-kvint elemekkel, hanem végtelenül virtuóz, ötletes és változatos zenét produkálnak. A kilencvenes évek végén a DT néhány tagja összeállva a szintén legendás King Crimson zenekar basszusgitárosával, Tony Levinnel, létrehozta a hangszeres könnyűzene csúcsteljesítményeként jogosan emlegetett Liquid Tension Experiment nevű produkciót, amely azóta is számos haladó könnyűzenész bibliája.

Vessünk egy rövid pillantást egyik legösszetettebb számuk vázlatos felépítésére.

	Tematika, szerkezet	Metrum, lüktetés, tempo	Funciók, hangnemiség	Hangulatiság, asszociációk
Bevezetés	A	4/4	g-moll	Gyermeki, csilingelő
	A			romantikus
	B	Új, gyors tempó változó metrum	Frig elemek, atonalitás	Kemény, tomboló
	A' - szólóval	visszalassulás	modulál	patetikus

Kidolgozás I. (1:51 -)	C üres harmóniák, sűrűsödés	7/8	a-moll /dór/	készülődés
	C téma (+szóló)			
	C			
	Unisono, átvezetés			Feszültség felfokozás
II. (4:45 -)	D basszustéma hiányosan, dobszóló	6/4 (7/8+5/8)	a-blues skála	Kiüresedés, Majd felfokozás
	D basszustéma kiteljesedve, unisono			
	E – (D variánsa)	Váltakozó 7/4 + 6/4	IV. fok (d- blues)	Kemény, virtuóz blues-rock
	D + E ismétlése adja az alapkört a szólókhoz		I. – IV.	
	F Szólóból fakadó megírt többszólamúság, összegzés hosszabb, kitartott akkordokkal	7/4	D dúr, modális váltások	Felszabadulás, kitörés
III. (8:16 -)	G folyamatos nyolcadoló mozgás, orgonapont fölött akkordok	Lassabb tempó, 4/4	Üres C, kvint + trit. elemek	Misztikus, monoton, egyre feszülő felvezetés
	H – új téma		c-moll g-moll	Kiteljesülés
	A' Visszatér a kezdeti téma, új ritmusvariációban	gyorsabb tempo Shuffle (triolás 4/4)	c-moll	Groteszk patetikusság, gúnyos posztklasszicizmus
	Egymást folyamatosan felüllicitálni akaró virtuóz szólók a shuffle blues fölött		Az utolsó szóló végén szekvencia	Erőteltjesen sodró blues
Összegzés (12:49 -)	I – új ritmikus elem	Változó, főleg hármás lüktetés	c-moll	Dühös rapszodikusság
	D' – a basszustéma visszaidézése felső regiszterben			
	D téma ritmikájára épülő szólók egy nagy uniszónóba vezetnek	3/4, sok offbeat akcentussal	G és E mixolyd	Groteszk emelkedettség
	Posztklasszikus, összegző zárószakasz	4/4	Folyamatos modulálás	
Finale (15:10 -)	J – zárótéma	Új tempó változó metrum		Összegző felfokozás
	B téma		atonalitás	
	G, D témák gyors visszaidézése, zárópoén			Sok moduláció

A Liquid Tension Experiment formáció When the Water Breaks című kompozíciójának elemzése

Látható, hogy ez a muzsika gyökeresen eltér a hangzásban részben esetleg hasonló sláger-rockzenéktől. A jazz szólók kidolgozás-funkcióban történő alkalmazása tehát ma is élő eszköz. Egy ilyen hosszúságú, komplexitású, ennyi tematikus összefüggést magában hordozó kompozíció rádión való meghallgatása elképzelhetetlen a mai 3 perces számok között. Ez a zene ugyanúgy odafigyelve történő meghallgatásra lett szánva, mint bármely kortárs komolyzenei kompozíció. Éppen ezért rétegzene. Értékeinek felfedezésére a kommersz média

nem hagy időt, nem szentel figyelmet. A kidolgozás-funkció visszaszorulásának részben tehát az időhiány az oka, részben pedig az, hogy az elemzésből is láthatóan, az ilyen szakaszok általában nagyobb érzelmi íveket írnak le, nagy dinamikai kifutásuk van, egymással kontrasztban álló részeket kötnek össze, rávezetnek egy-egy kiteljesedő új szakaszra, és az ilyesfajta kontrasztokat teljesen mellőző zenének természetesen magára a kidolgozásra sincs szüksége. Fennmaradása ma tehát leginkább a komolyzenében és a jazz-ben mutatható ki.

6.5 - Közöny és változtatni akarás

A zenei feszültségről

Az előző fejezetben említést tettem róla, hogy a zenei kontrasztok, a monotonitás és abból való kitörés, az otthonos érzet és az elvágódás zenei megjelenése mind-mind az emberi jellem természetére vezethetők vissza. Ebből kiindulva azt gondolom, hogy egy aktuális társadalmi jelenség – a közöny az oka annak, hogy a mai tömegzenék nagyrészt mellőzik a zenei feszültséget. A konzumtársadalomban nevelkedők nagyrészt olyan muzsikákat hallgatnak nap mint nap, amelyeknek fő üzenete, hogy minden rendben van. „Érezd jól magad, vegyél még egy telefont, nézd meg a filmet, minden jól van így.” A rendszer szándékosan vagy véletlenül olyan jól elvezeti az esetlegesen szembeforduló energiákat, hogy nem igazán alakult még ki nagyobb társadalmi rétegeket összefogó, közös tiltakozó irányzat. Ahogy pl a 60-es évek hippikorszakában a fiataloknak a közös ellenségkép közös célokat tudott teremteni, amellyel a konzervatív vezetés, vagy a Vietnami háború ellen tiltakozhattak, úgy ma ez az ellenségkép valahogy kicsúszik az ember kezei közül, sokféle és megfoghatatlan lett. Tudjuk, hogy vannak bajok, de mindenki másban látja a hibákat, és kevesen érzik motiválnak magukat, hogy változásokat kezdeményezzenek, mert ehhez közösségi együttérzés szükséges. A zenében egy-egy kultúra megszokott, jól bevált sztereotip elemei teremtenek közösségi összetartozást sugárzó hangulatokat. A fiatalokat némiképp összekötő zenehallgatási szokásokban tehát az is érvényesül, hogy minél több a megszokott sztereotip elem, annál erősebb a közösségérzet. A merész újítások ezzel szemben elidegenítő jellegű hatással bírnak. Az átlag befogadó nem a zenei újítás szakmai szempontból pozitív vonzatait tapasztalja, hanem a hangzásbeli idegenséget észleli, nincs elég motivációja megismerő szándékkal közelebb kerülni a jelenséghez, és inkább olyan világ felé fordul, amely általa megérthető, kiszámítható és ezért biztonságérzetet ad. Ez persze alapvetően régen is így volt, ám ma egy olyan közegben, ahol az emberek erősen közönyösek, ott a

művészeti újítani akarás nem tud - laikusokat is motiváló - társadalmi mondanivalóval párosulni, ezért mégkevesebb az esélye, hogy híveket állítson maga mögé.

Ez általánosan is és egy-egy zeneművön belül is igaz lehet. Tehát azok a zenei szakaszok, ahol egy megszokottabb elem mellé egy azzal feszültségben álló, kimozdulásra lehetőséget adó ellenpontoszó elem kerül, nyugtalanítóan hatnak. Egy zenét legtöbbször háttérként, hangulati aláfestésként hallgató mai ember számára az ilyen elemek zavaróak, inkább hallgat tehát olyat, amelyből végtelen konszonzancia, harmónia sugárzik, akkor is, ha ez egyébként zeneileg érdektelenné, és unalmassá teszi azt. Táncolni is inkább olyan zenére szoktak az emberek, amelyek végtelen optimizmussal, kizárólag harmonikus, konszonzáns elemekkel kommunikálnak. A hétköznapi ember tehát egyre kevesebb alkalommal találkozik zenei feszültséggel és ez természetesen a komolyzenei újítások befogadására is hatással van.

Mivel az embert gyerekkorától érő tapasztalatok határozzák meg nagyrészt, hogy mit hall idegennek, és mit ismerősnek, látható, mekkora felelősség van a média és az oktatás kezében abból a szempontból, hogy mennyire teszi sokszínűvé azt a zenei közeget, amiben felnövünk. Ahogy egyre kevesebb alkalommal hallunk összetettebb jelenségeket is tartalmazó zenéket, úgy veszítjük el folyamatosan általános érzékenységünket is az efféle jelenségekre.

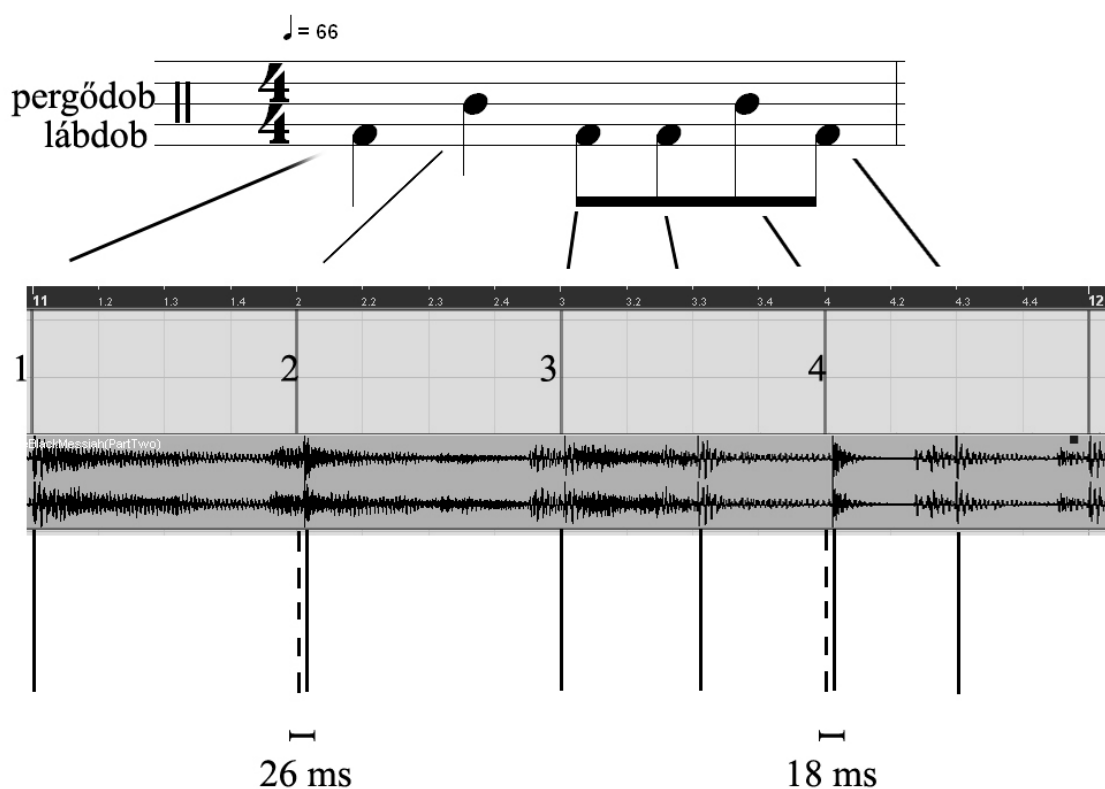
A kortárs komolyzenében tevékenykedő kollégákkal beszélgetve azt tapasztaltam, hogy többüknek is az jelenti az alapvető kihívást, amikor feszültségteremtő eszközöket keresnek, hogy ehhez a hatáshoz mindig bizonyos elemek egymáshozképestisége szükséges, ehhez pedig egymástól egyértelműen elkülöníthető kontrasztelemeket kell létrehozni. Harmóniai síkon ez nehezzé válik abban az esetben, amikor az ember a tizenkétfokúsággal megszünteti a hangok közti tonális hierarchiát. A tonalitástól való elszakadás lehetőségeit kutatva, különböző hangrendszerek kialakításával gyakran jutnak el olyan – alapvetően érdekes, ám hamar kimerülő hangzásvilágokhoz, amelyekben nehéz kellően kontrasztos, feszültségkeltő harmóniai történéseket létrehozni. Többen a dinamikai, hangszínbeli, ritmikai területeket említették az erre irányuló kísérletek alternatív terepeinek. Felmerült továbbá, miért ne működhetne jól feszültségek nélkül a modern zene. Azonban beszélgetések során ilyen esetben mindig kilyukadtunk oda, hogy a bizonyos elemeit tekintve látszólag feszültségmentes zenék is valamilyen szinten tartalmaznak kontrasztáló, időben változó, és egymást hierarchikusan elrendező rétegeket. Szóba került többek között egy olyan opera ötlete, amely egy brutális, szürke, nyomasztó hangulatú történetet viszonylag harmonikus zenei közegben közvetít. Ebben az esetben éppen a közlés módja és a tartalom között jön létre

komoly feszültség. Mindenesetre általánosan azt tapasztaltam, hogy a komolyzene továbbra is aktívan keresi a feszültségteremtő eszközöket. Ezek hatásosságát azonban befolyásolja az, hogy a koncertterembe beérkezők mennyire tudták megőrizni érzékenységüket efféle hatásokra a feszültségmentes könnyűzenék folyamatos áradatában.

De nézzük, a kommersz zene valóban teljes mértékben lemondott-e a feszültségről? Megfigyelhető egy érdekes tendencia a popzene élvonalában, ahol a sok tucat sláger legyártása után talán a változatosság kedvéért kísérletezni vágyó zeneszerzők új területeken kezdtek el kutatgatni. Ez a terület pedig részben a hangszínek világa, részben pedig az időben egymáshoz képest árnyalatnyival eltolt hangsávokkal való játék.

A jazz zenészek gyakran használnak olyan kifejezéseket, hogy egy számnak „milyen jó a húzása”, meg hogy „a dobos milyen relax-esen játszik”. Ez elsősorban a ritmusszekció ritmikai érzetére vonatkozik. Számos olyan zseniális fekete őstehetség muzsikál a jazz és a popzene területén, akik a legegyszerűbb 4/4-es formulát (groove-ot) is képesek úgy játszani, hogy a legtöbb ember önkéntelenül bólogatni kezd. Megmozdít valamit a hallgatóban az apró belső finomságok miatt szinte mágikus hatással bíró ritmizálás. Ez többek között az ún. "mögé-játszás" ösztönös érzetéből adódó tehetség. Mit jelent ez?

A műszerrel mérhető azonos időegységek által meghatározott metronómlüktetés elvileg kijelöli pl. egy dobszólam ütéseinek „pontos” helyét. A legtöbb olyan felvételen, amelyre a jazz-zsargon a „de jó relax-esen játszik” megjegyzést teszi, az figyelhető meg, hogy a pergődob ütései picivel a metronóm által elvileg diktált időpillanatok mögé érkeznek, „késnek”. Ez azonban olyan kicsi időkülönbség, hogy igazából nem késésként fogjuk fel, de érzékelünk bizonyos feszültséget, amely alapja lehet annak az érzésnek, amely egész testünket együttmozgásra készíteti.



George Duke The Black Messiah Pt. 2 c. számának részlete – a dobkotta és a hullámforma. Szaggatott vonal a 2. és 4. negyed metronómpontosságú helyét, a folyamatos vonal pedig a felvételen az ütések tényleges beérkezését jelzi.

A mellékelt ábrán az egykor Frank Zappával is együtt dolgozó George Duke amerikai jazz-zongorista egy igen visszahúzott tempójú számából vett egyik ütem dobkottája és a felvétel hullámformájának megfelelő részlete látható. Jól megfigyelhető, hogy az előadás 66-os tempójához beállított metronóm szerint diktált 4/4 második és negyedik ütéséhez képest ~20 milliszekundumos késéssel érkeznek a pergődob ütések. Ez a fekete zenékben igen jellemző jelenség, és természetesen alapvetően semmi tudatosság nincs emögött; ezek a muzsikusok ösztönösen visszahúzzák a tempót, amely valójában mégsem lassul, csak finom belső mozgásai miatt feszültebbé válik. Ha az európai átlagembert arra kérjük, kezdjen egyenletesen tapsolni, a legtöbb esetben gyorsuló tempójú lesz a produkció. A belső óránk valamiért fokozatosan sűríti az időt. Hogy ez talán a gravitációs gyorsulás ősi tapasztalásából fakad-e, arra nincs bizonyíték, de az biztos, hogy ez egy általános emberi hajlam. Ezzel a hajlammal szembe forduló, visszahúzó, lassító zenei gesztusokat gyakorta találhatunk a jazz-ből eredő műfajokban, mivel sokan felismerték ennek feszültségkeltő hatását.

Egy metronóm pontosságú gépdobbal ezt a hatást képtelenség elérni. A popzenében azonban ütős hangzása miatt uralkodó szerepe lett a számítógépes, elektronikus gépdob-szólamoknak, amiket a szekvenszeres dalszerkesztőkben az összes többi elektronikus szólammal együtt sokáig 100%-os gépi pontosságúra kvantáltak. (A kvantálás célja, hogy kijavítsa egy esetleg kézíleg feljátszott előadás ritmusbeli pontatlanságait, a hangeseményeket megadott időpillanatokhoz igazítva.) Ma már azonban több műfajban felismerték annak a feljebb említett feszültségkeltő eszköznek a lehetőségeit, amelyben nem harmóniai, hanem ritmikai síkon feszülnek egymásnak a különböző rétegek. Ezért ma már a kvantálást is gyakran „emberszerűsítik”: a tökéletesen pontos ritmusokat utólag el-eltologatják. Rendkívül érdekes hatást érnek el azzal is, hogy pl. az énekszólamban, vagy bármely belső szólamban hangszóját egy-az-egyben 20-25 milliszekundummal későbbre csúsztatják a többi sávhoz képest. Már ez a nagyon kis időeltolás is jelentős hatású lehet, még ha nem is tudatosul a hallgatóban a feszültség oka.

6.6 – A hang és a csend ritmusa

Az előző fejezetben eljutottunk oda, hogy egy ritmus belső jelenségeinek feszültségkeltő hatásait vizsgáltuk. Tapasztalatom szerint a zeneileg kevésbé képzett hallgatók nagy része legalábbis a ritmus terén számos zenei információt képes befogadni, megjegyezni, és a ritmusbeli változásokat, a ritmus és tempó által előidézett érzelmi hatásokat sokkal magabiztosabban képesek felismerni és átélni, mint bármely más zenei rétegben zajló jelenséget.

Klaus-Peter Sattler, a bécsi zeneakadémia tanára egyik 2007-es előadásán emlékeztetett arra, hogy a ritmus egy olyan érzelmeket közvetítő zenei elem, amelyet már születésünk előtt is, az anya hasában megismerünk. Szívverésének ritmusán keresztül észleljük az anya hangulatváltozásait, a külvilág által befolyásolt érzelmi állapotokat. A ritmusérzék törzsfejlődési és egyedfejlődési szempontból is az egyik legkorábban kialakuló adottságunknak számít. Egy lüktetés tempója már önmagában, hangmagasságok, és egyéb zenei elemek megjelenése nélkül is hangulati hatást hordoz magában, zaklatottságot, kiegyensúlyozottságot, elmerengést egyaránt közvetíthet. Az egyenletes lüktetés hallatán agyunk csoportokat igyekszik képezni, ehhez pedig a hangsúlyos és hangsúlytalanabb ütések adják a támpontot. A legegyszerűbb ilyen képlet, a „van hang – nincs hang” formula számos

szinten képes újraszerveződni. A hangsúlyos – hangsúlytalan elemek ütemeket, periódusokat, majd nagyobb zenei szakaszokat képeznek, amelyekben a legtöbb zene esetén minden szinten ez a párossági elv érvényesül. Leonard Bernstein egy 1960-ban megtartott előadásán arról beszélt, hogy az emberi légzés ki-be fázisa, csakúgy mint a szívműködés összehúzóds-elernyedés ritmusa, vagy a nappal-éjszaka napszakváltkozása olyan alapvető biológiai szükségletünké tette a párosságot, amely a zenei gondolkodásunkat is meghatározza. Bernstein végigvezeti ezt a gondolatot a legegyszerűbb kettes lüktetésű ütem súlyos-súlytalan felosztásától kezdve, a 2, 4, 8 ütemes periódusokon át a kétszer nyolcas tagolású nagyobb témáig. Felhívja a figyelmet, hogy a 3-as lüktetés funkciója nem fizikai, nem alapja biológiai természetűnek. A 3-as egy feltalált, intellektuális szám, és az ilyen lüktetésű zenékben is párosával rendeződnek el az ütemek. Táncok esetén a lépések „jobb-2-3, bal-2-3” rendszere miatt is a kettes szimmetria szerint alakulnak ki az egységek felsőbb szerveződési szinteken. Ezt a gondolatmenetet Bernstein elsősorban klasszikus zenei idézeteken keresztül szemlélteti, mint pl Beethoven 9. szimfóniájának örömdája. Majd Csajkovszijtól és Sztravinszkijtől vett példákon át beszél a modern zene asszimmetria felé történő elmozdulásairól. „A szépség nem jelent feltétlen szimmetriát; egyensúlyt jelent, ám az egyensúly nem szükségszerűen szimmetrikus.” (Leonard Bernstein: A muzsika öröme, 1976)

A 20. század második felében a modern zene a ritmusképletek fokozatos bonyolításával gyakorlatilag sok mű esetében eljutott a ritmustalanságig, ahol a folyamatosan változó, felismerhetetlenül komplex egymás mellé kerülő képletek néha már semlegesítették is egymást, egyfajta statikusságot hozva létre ezzel. Részben így, részben az elektronikus zenében egy-egy igen hosszan kitartott hangesemény hangszínváltozásait szemlélő irányzatok miatt meglehetősen elszaporodtak a „lassú zenék”, olyan kompozíciók, ahol a befogadó nem képes megfogható lüktetéseket találni, legalábbis a ritmikai síkon nem. Ez persze sokaknál koncepció is, akik másfajta területeken igyekeznek helyettesíteni a lüktetés szerepét.

A népszerű tömegzenékre ezzel szemben egyre inkább a folyamatos ritmikus lüktetés használata lett jellemző. Ma már szinte kizárólag olyan muzsikát lehet hallani a kommersz médiában, ahol meghatározó szerepű a dobszólam, és elejétől végig változatlan a tempó. A metrum a számok elsőprő többségében 4/4. Páratlan ritmusok, vagy változó metrumok használata már csak leginkább a rétegzeneben (világzene, jazz, és a korábban említett progresszív műfajokban) jellemző.

Részben talán a tömegzenékben erőteljessé váló ritmikusság hatása az is, hogy a fiatal generáció komolyzenei zeneszerzői is egyre inkább visszatérnek a ritmikus, „gyors zenékhez”. Azonban a sokszínűbb és igényesebb muzsikákon felnövő zenész megőrzi érzékenységét és szükségletét a ritmikai változatosságra, így annak ellenére is, hogy átveszi a fiatalos, életteli, lüktető elemeket, saját darabjaiban képes kevésbé kiszámítható kontrasztelemekkel szembeállítani azokat.

Egy fiatal osztrák zeneszerző, Matthias Kranebitter, aki az utóbbi években sorra nyeri a zeneszerző versenyeket, Unddasing c. művében egy tizenkétfokú (és még negyedhangokkal is játszó) fűgát klasszikus bigband hangszereléssel és swing-lüktetéssel párosított. Műve rendkívüli sikereket arat, talán épp azért, mert bár a zenei rétegek közül néhányban igen szokatlan és kísérletező események zajlanak, eközben néhányban viszont teljesen szokványos, sztereotip elemek teremtenek otthonosság-érzetet.

A kiszámíthatóság, amely pl. a ritmikai síkon egy állandósuló metrum lüktetéséből fakad, a kellemes otthonérzet hatását fokozza, amely a zenére nem odafigyelő hallgató számára biztonságot, az aktív odafigyelő számára ezzel szemben rövid időn belül unalmat jelenthet. Aki művészetnek tartja és képes eszerint hallgatni a zenét, az egyetemességet, változatosságot vár, és az emberi természet törvényszerűségeinek minél sokoldalúbb leképezését szeretné felfedezni a hangok között. Ahogy korábban említettem, természetünkben fakadóan szabályokat teremtünk, és szeretünk hamar ki is törni ezen szabályok fogságából. Ritmikus monotonitás szembe kell hogy kerüljön szabadabban mozgó, kiszámíthatatlan elemekkel, ahhoz, hogy egy lüktető zene izgalmas maradjon.

Véleményem szerint ugyanazon az elven, ahogy a legalapvetőbb „hang – csend”, „súlyos - súlytalan” ellentétpárok egyre magasabb szerveződési szinteken megjelenve felépítik a ritmikai - időbeli - struktúrát, úgy határozzák meg a zene teljességét a hasonlóan kontrasztáló ellentétpárok a többi zenei rétegben is (harmónia, hangfekvés-regiszter, dinamika). Azt tapasztaltam, hogy minél több szinten, minél több dimenzióban jelenik meg egy zenei jelenség saját ellentétével együtt egy műben, annál hitelesebb, természetesebb lesz. A legtöbbünk által a zeneirodalom egyik legnagyobb alkotásának tartott Máté passiót vizsgálva megfigyelhetjük, hogy többek között a kiegyenlítettsége miatt is utólérhetetlen alkotás. Lassú után gyors, magas után mélyfekvésű szakaszok, mozgékony és statikus elemek, halk és hangos részek, feszülő és oldódó harmóniák tökéletes időbeli beosztottságát látjuk. Azt gondolom, hogy az igazán változatos és hiteles muzsikák mélyén az az alapelv uralkodik,

amely szerint mindennek az ellenkezője is igaz, és minden csak a saját ellentétével szembeállítva nyer értelmet.

6.7 - Újítók és ötvözők

A hangzásról

Az utolsó néhány évtized zenéjében a dallam, vagy a harmónia területén lényegében nem történt forradalmi újítás. A kommersz könnyűzenére inkább harmóniai leegyszerűsödés jellemző. Ezzel szemben komoly újítások figyelhetők meg művészi és kommersz zene esetében is a hangzás területén. Ez főképp az elektronikus eszközök fejlődésének és szélesebb körben elérhetővé válásának köszönhető. Számos műfajban lényegi elem lett a hangzás, amely olykor egészen egyszerű zenei anyagokat közvetít különleges megszólalásban. Ezen muzsikák akusztikus hangszerekre történő átírása értelmetlenné tenné és kiölné a legfontosabb jelenségeket, amelyek működtetik azt. A kortárs komolyzene elektronikus válfajaiban szintén folyamatos kísérletezés folyik. Megjegyzem, annak ellenére, hogy most már jópár évtizede foglalkoznak szerzők ezzel a területtel, még mindig nem született olyan általánosan elismert, igazi mérföldkőnek számító elektronikuszenei alkotás, amely kellő kifejezőerővel, hitelességgel tudna szólni akár a szakmához, akár szélesebb rétegekhez. Ez még várat magára. Az okot részben abban látom, hogy az e területen rendelkezésre álló nagyon komplex számítógépes programok kellő szinten történő elsajátítása olyan ráfordított időmennyiséget feltételez, mint pl. a hegedűtanulás. Azonban a programok lehetőségeinek kifejezőereje kevés muzsikust, zeneszerzőt győz meg, kevés alkotónak ad elegendő motivációt arra, hogy egy életet szenteljen megtanulásukra és a velük való játék művészeti csiszolására. Mindenesetre azok a szerzők, akik a zenei újítást fontosnak találják, legtöbbször a hangzás területét jelölik meg erre alkalmas kísérletező terepnek, itt több lehetőséget látnak, mint pl. harmóniai síkon.

Ahogy a 3. fejezetben említettem, a legtöbb megkérdezett zeneszerző egyetértett abban, hogy leginkább korábbi zenei élményeink különböző permutációiból hozunk létre ma új zenét. Tehát meglévő elemeket ötvözzük, és ezáltal kapunk új eredményeket. A variálható elemek száma ma is elegendőnek tűnik a szerzők számára ahhoz, hogy újat alkossanak, de van-e alapvetően egységes irány, ami felé halad korunk zenei fejlődése?

7. Nincs fejlődés, csak változás

„Merre tovább?”

Néhány példán keresztül betekinthettünk korunk zenei irányzatainak legjellemzőbb részleteibe, jó volna azonban emellett egy általánosabb összképet is festeni arról az irányról, amerre ennek a kornak a művészete halad. A „minden mű egy új világ” filozófiájának korában azonban nagyon nehéz egységes esztétikai ideált találni a végtelen sok irányzat között.

Umberto Eco A szépség története c könyvének záró fejezetében azt írja: „minden évszázadnak megvannak a maga alapvető egységesítő vonásai, vagy legalábbis van egyetlen nagy belső ellentmondása. (...) Az avantgárd művészet, a provokáció művészete, immár nem a természeti szépség képét akarja nyújtani, és a harmónikus formák szemléletéből fakadó nyugodt gyönyörködéssel sem kecsegtet. Ellenkezőleg, arra akar tanítani, hogy értelmezzük más szemmel a világot, élvezzük a visszatérést az archaikus vagy egzotikus mintákhoz, az álomhoz, az elmebetegek fantáziájához, a kábítószer sugallta látomásokhoz, az anyag felfedezéséhez, a használati tárgyak valószínűtlen helyzetekbe való beállításához (lásd talált tárgy, dada stb.), s a tudattalan ösztönzéseire.” Ezután leírja, hogy a *provokáció művészetével* párhuzamosan a *fogyasztás művészete* is megjelenik, amely a tömegmédiával által propagált Szépség állandóan változó divatjaira épül. Az avantgárd kiállítások látogatói is hétköznapijainkban a „kereskedelmi fogyasztás világa által javasolt szépségideálokot követik, amelyek ellen az avantgárd művészet ötven évig, vagy még tovább harcolt (...) Ez a 20. század tipikus ellentmondása.”

Arra a kérdésemre, hogy van-e a fiatal zeneszerző-generáció műveinek, törekvéseinek alapvető közös vonása, a megkérdezett zeneszerzők fele azt felelte, hogy nincs. Legtöbbjük szerint annyiféle új irányzat van, hogy nem lehet egységes irányvonalat megállapítani. Az elmúlt fél évszázadban a köztudatba zeneszerzőként bevonulók száma sosem látott mértékben megnőtt. Fokozatosan egyre több ember juthatott hozzá olyan, főképp elektronikus eszközökhöz, amely zeneelőállítást tesz lehetővé. Ahogy ma egyre többen vesznek olcsón digitális kamerát, és nevezik ki magukat filmrendezőnek, úgy a számítógépes hangszerkészítők segítségével is nagyon sokan kezdtek el otthon zenei ötleteket összebarkácsolni. A tömeges dilettáns alkotást a média is ösztönzi, a divatos „mindenki lehet sztár” jelleggel. Nem igazán lehet politikailag korrekt módon érvelni ezellen, tehát nem

zárható ki az alkotás lehetőségéből semmilyen réteg esetlegesen arra hivatkozva, hogy nem áll mögötte kellő művészeti képzettség. Épp ellenkezőleg: számos olyan tehetséges naiv alkotó került felfedezésre, aki különbsége miatt egyébként megbukott volna a hagyományos zeneiskolákban. A könnyűzene pedig azért is nagy felvevőpiaca a képzetlenebb, naiv alkotóknak, mert az életérzést sugárzó zenékre vágyó nagytömegek szeretik azt érezni, hogy kedvenc muzsikusaik közülükvalók, esendő hús-vér emberek, nem pedig magasan képzett, elérhetetlen tehetségű óriásbábványok. Ez a tendencia valóban követetlen mértékben megnövelte a születő zenei alkotások számát. Az ipari fogyasztásból a művészetbe is átkerülő újdonságmánia pedig megköveteli, hogy naponta új mű szülessen, és bármennyire jó is néha egy-egy produkció, holnap már másik lép a helyébe. Ez a mennyiségi burjánzás törvényszerűen magával hozza az alkotások leértékelődését is, és a hallgatók ehhez szoknak hozzá. Emiatt számos olyan produkció is igen rövid életű lesz, amely egyébként több figyelmet érdemelne. Ennek ellenére, érdekes módon a megkérdezett zeneszerzők több mint fele - arra a kérdésre, hogy mennyire lehet ma maradandót alkotni - azt válaszolta, hogy ha elég jó egy alkotás, akkor az maradandó lesz. Ez a hozzáállás feltehetően szükséges is ahhoz, hogy elég hitet adjon a negatív hatású tendenciák elleni küzdelemben.

Összegezve a tapasztalatokat, azt mondhatjuk, a művész, mint a világ mozzanataira érzékeny ember, olyan jelenségekben gyönyörködik, olyan jelenségeket szeretne megosztani másokkal, amelyekre ma a befogadói oldalon a külvilág különböző társadalmi hatásai miatt egyre kevesebben érzékenyek. Ahhoz, hogy ez ellen tehesünk, meg kell ismernünk az említett társadalmi hatásokat, és megragadva a befogadók még megmaradt érzékenységét, érdeklődési területeit, sokszínű oktatáson és nevelésen keresztül kell szélesebb látószöveget biztosítanunk számukra. A zeneszerzőnek tehát ma az alkotás mellett az is feladata, hogy okosan és tudatosan nevelje közönségét és saját szakmájának pedagógusait. Ez folyamatos küzdelmet jelent a szakmai göggel, az iskolarendszerekkel, a médiával, de ennek során dől el az is, milyen irányzatok emelkednek ki a többi közül.

A művészettel párhuzamba állítható a tudományokban korszakonként bekövetkező paradigmaváltások jelensége. Hogyan dől el, hogy egy régi helyére melyik új irányzat kerül? Arisztotelész a korabeli csillagászati szemlélet fogalmaival kétfajta égitestet különböztetett meg, „állócsillagot” és a napi mozgásokat végző „bolygót”. Az ő megfigyelési rendszerében a mozogni látszó Napot éppen ezért a bolygók kategóriájába sorolta. Ez ebben a szemléletben tökéletesen igaz is, és csak később, Newton munkájának során kapott a bolygó szó új

értelmezést, és derült ki, hogy az új viszonyítási rendszerben a Nap már nem tartozik ebbe a kategóriába. A két paradigma viszont nem szállhat vitába egymással, mert különböző szemléletrendszere miatt fogalmai is különböznek. Nem jöhet létre vita, nincsenek érvek. A régi rendszer kidobásra került, helyette Newton felállított egy általánosan elterjedt vadonatúj szemléletrendszert, amellyel nagyon sok minden megmagyarázhatóvá vált, többek között a csillagászatban, és ettől nagyon vonzó rendszernek bizonyult. Segítségével pl nem látható bolygók helyét is előre meg lehetett határozni, a rendszer új felfedezésekhez vezetett. Szabályai azonban nem voltak igazak egyetlen bolygóra: a Merkúr valahogy nem úgy mozgott, ahogyan a Newtoni szemlélet szerint mozognia kellett volna. Ezt Newton is tudta, többen is tudták, de a rendszer általánosan olyan jól működőnek tűnt, hogy ezt a kis tökéletlenségét „elnézték neki”, és egyszerűen nem foglalkoztak vele. Kétszáz évnek kellett eltelnie, hogy előkerüljön Einstein gyökeresen más szemlélettel rendelkező elmélete, amely nem kiegészítette, vagy kijavította a hibákat, hanem teljesen más viszonyítási rendszereket és új fogalmakat vezetett be. Thomas Kuhn, a posztmodern tudományfilozófia nagyhatású alakja rámutatott arra, hogy az új paradigmák kialakításakor a tudósok nem mindig kizárólag racionális elvek szerint hozzák döntéseiket, hanem olykor érzelmi, kulturális, politikai, és egyéb külső hatások is – néha tudtukon kívül – szerepet játszhatnak azokban. Így sokszor kulturális vagy közösségi meghatározottság, vagy akár a véletlen is befolyásolja egy-egy új paradigma sorsát és elterjedését, mivel a kulturális összetartozás lehetővé teszi, hogy egy közösség számára azonos fogalmi rendszer szolgáljon alapul az új szemlélethez. Látható azonban, hogy más kultúrákkal találkozva egy ilyen paradigma számos pontban helytelené, értelmezhetetlenné válhat.

Az a felismerés pedig, hogy bár minden új paradigma önmagában igaz, de eleve tökéletlen is, nehézzé teszi azt, hogy korunk embere bármilyen egységesítésre törekvő irányzatban hinni tudjon, vagy hogy lelkesedjen érte. Ez magyarázhatja részben a korábban már említett közönyössé válást is. Lelkesítő ideákra márpedig szükség van. Viszont csak a féligazságok lehetnek igazán lelkesítőek, melyek tökéletlenségét elhallgatjuk, hogy hinni tudjunk bennük. Innentől pedig kizárólag a meggyőzés képességének lesz szerepe abban, hogy egy közösségre, vagy a média uralma alatt álló világfalura milyen új irányzatot, milyen féligazságot erőltetünk rá. Ma bárhová nézünk, ezt tapasztaljuk a társadalom, az esztétika és a zene világában is. A párhuzamosan élő egyre több irányzat között nem tudjuk a „legigazabbat” kiválasztani, mert nincs közös fogalmiság, nincsenek minden oldalon

értelmezhető érvek, tehát nem a korábbi esztétika alapján esetleg művészileg jobbnak ítélt irányzat kerül hatalomra, hanem az „erősebb kutya”.

A gyors pénzkeresési szándék és a hosszabb távon gondolkodó művészi értékmegőrző küldetés képviselői is nehezen tudnak közös alapokon nyugvó érvekkel vitába szállni. A változó társadalmi beállítottság változó esztétikájában nehezen tudjuk megfogalmazni, mi is az az érték, amit meg akarunk őrizni.

Egy azonban bizonyos: a zene antropomorf. A zene mindig olyan lesz, amilyen az azt létrehozó ember. A zeneszerző gyerekkorától magábaszippantja saját társadalmának, közösségének hatásait, és az „aktuális ember” alapvető tulajdonságait, vágyait, ősi ösztönökkel keverve képezi le muzsikájában. Nem a zenetudomány divatos, de bizonytalan elméleti paradigmái teszik szerethetővé a zenét. A zenében lelt örömünk forrása ma is alapvetően az, hogy felfedezzük benne ősi önmagunkat, a két nem ellentétét és összetartozását, az otthont és az elvagyódást, a testfelépítésünkől gyökerező szimmetriákat és kontrasztokat, egyszóval az élet természetességét. „Music is the celebration of life” (Richard Bona, kameruni származású zeneszerző, énekes, basszusgitáros)

Amíg lesz különbség az emberek ambíciói között, amíg lesznek változásokra vágyó, a többieknél magasabbra törő személyiségek, addig a legcivilizáltabb, legmagasabbrendűnek hitt társadalomban is dzsungeltörvények fognak uralkodni, különböző érdekek fognak egymásnak feszülni. Amíg lesz erősebb, és lesz gyengébb jellem, addig ügyes „meggyőzők” és befolyásolható „meggyőzöttek” kerülnek szembe más meggyőzőkkel és meggyőzöttekkel. Amíg lesz feszültség fent és lent között, addig fognak hasonló feszültségekből adódóan művészeti irányzatok is egymásnak esni. Amíg lesz jó és rossz, addig ad a különbségekből eredő mozgás lehetősége új motivációt, addig kerülnek be kontrasztok a zenébe is, és addig lesz értelme az ember és a művész törekvéseinek.

Függelék

1. A dolgozathoz felhasznált, zeneszerzők számára készített kérdőív

Milyen körülmények között hallgatsz leggyakrabban komolyzenét:

1. Otthon, leülve, odafigyelve
2. Koncertteremben
3. Utazás közben
4. Munka közben (háttérzeneként)
5. Aktívan résztvevő előadóként

Milyen körülmények között hallgatsz leggyakrabban könnyűzenét?

1. Otthon, leülve, odafigyelve
2. Koncertteremben
3. Utazás közben
4. Szórakozóhelyen
5. Munka közben (háttérzeneként)
6. Aktívan résztvevő előadóként

Ha szöveges zenét komponálsz, mi a legjellemzőbb stratégiád?

1. Egy talált szöveg üzenetével egyetértve, azt szeretném minél erősebben kifejezni
2. Saját mondanivalóhoz keresek nagyjából egyező gondolkodású szöveget
3. A zenei ötlet a lényeg, a szöveg inkább az énekszólam hordozója
4. A szöveg elemeivel való játék lehetősége foglalkoztat, nem a tartalom közlése

Milyen mértékben foglalkoztat a laikus hallgatóság kapcsolata a zenéddel?

1. Igyekszem minél többet tanulni a visszajelzéseikből, minél több emberhez szeretnék szólni
2. Érdekel a laikusok visszajelzése is, de továbblépésemhez inkább a szakmai kritikát veszem figyelembe
3. Nem várom el, hogy laikusok megértsék műveimet. Tőlük függetlenül is hiszek abban, amit csinálok.

Milyen hatással van rád a szakmai kritika?

1. Egyedül a szakma hallgatja értő füllel, és igazán odafigyelve a műveimet. Az ő véleményük a legfontosabb számomra
2. Zeném nem feltétlen igényli a szakmai hozzáértést, a laikusok véleménye ugyanolyan hasznos számomra, mint a szakmáé.
3. Nem érdekel a szakma kritikája. A különböző ízlések és érdeklődési irányok a szakmai kritikákat is hiteltelenné teszik számomra.

Mennyire fontos számodra, hogy újító legyél?

1. Fontosnak tartom, hogy innovatív legyek, olyat produkáljak, amit még senki nem hallott. Célom a kortárs zene megújítása és képesnek is érzem magam erre.
2. Szerencse kérdése, hogy sikerül-e nagyot újítanom, tudatosan nem törekszem erre, de nem szeretném, hogy konzervatívnak tartsanak.
3. Nem zavar, ha konzervatívnak tartanak. Olyan értékekben hiszek, amelyek évszázadok óta változatlanok. Egy kis saját ízt mindenképp bele tudok vinni zenémbe.

Van-e alapvető közös vonása a generációdbeli szerzők műveinek, törekvéseinek?

1. Igen, meg tudok fogalmazni sok ilyet.
2. Van, de nem tudnám megfogalmazni.
3. Nincs. Mindenki külön utakon keresgél.

Célod-e, hogy maradandót alkoss?

1. Igen. Ha elég jól alkotok, az mindenképp maradandó lesz.
2. Igen. De folyamatosan küzdeni kell érte, hogy fennmarajdanak a műveim.
3. Nem, mert ma a legnagyobb értékek sem elég maradandóak. Nem ámitom magam.
4. Nem. Tökéletesen kielégítenek a rövidtávú sikerek.

Mennyire központi kérdés nálad a hangzás frissessége, modernsége?

1. Nagyon. Erre koncentrálok leginkább, ez a legjobb terület újításokra.
2. A zenei mondanivaló fontosabb, nem ragaszkodom trendi külsőségekhez
3. Egyáltalán nem érdekel a hangzásbeli újítás, a zene más elemeire koncentrálok.

Foglalkozol-e alkalmazott zenével (film, reklám, színház, stb.)

1. Igen, és azt is nagyon élvezem
2. Igen, de főleg pénzügyi okokból és nem vagyok büszke rá
3. Nem.

Mennyire fontosak zenédben a formai megoldások?

1. Nem fektetek hangsúlyt erre, inkább az ötletek szabad áramlására figyelek
2. Hiszek a jól bevált formák örökérvényűségében, saját anyagaimnak is megfelelnek
3. Leginkább új formákban, új struktúrákban gondolkozom.

Az alábbiak közül melyiket találod igazabbnak egy mai, civilizált városban élő zeneszerző esetében?

1. A zeneszerzés az álmodáshoz hasonlít: korábban megélt élmények különdöző elemeinek saját variációkban történő összeállítása. Olyan ingergazdag környezetben növünk fel, hogy minden, amit elképzelünk és megkomponálunk, korábbi zenei élményeinkből gyökerezik. Az újítanivágyó legjobb esélye: meglévő elemek szokatlan összeállításából hozni létre újat.
2. Ma is képesek vagyunk függetleníteni magunkat a hallott kliséktől, és vadonatúj megoldásokkal kifejezésre tudjuk juttatni mondanivalónkat. Van esély a zenei irányzatok gyökeres megváltoztatására. Egy kellően tehetséges szerző képes tökéletesen új és követhető irányt mutatni.

Az alábbiak melyikét tartod igazabbnak?

1. A közönség nevelhető. Olyan zenét fog szívesen hallgatni, amivel sokat találkozik a hétköznapi életben fiataloktól kezdve. Csak a nevelésen múlik, hogy idegenkedik-e az atonális kortárszenétől a laikus közönség nagyrésze vagy megszereti azt.
2. Vannak fizikai, biológiai törvények, amelyek meghatározzák a hallgatóság tonalitáshoz kötöttségét. Ezt neveléssel sem lehet megváltoztatni és a modern zenének ehhez kell alkalmazkodnia.

Az általános zenei nevelés egyik nagy kérdése, bekerüljön-e a tananyagba a könnyűzene. Melyikkel értesz egyet leginkább az alábbiak közül?

1. Értéket kell adni a gyerekek kezébe. Ez a mai könnyűzenében nehezebben kimutatható. Könnyűzenét hallgatnak a gyerekek mindenhol. Legalább az iskola mutassa meg nekik a komolyzene legnagyobb alakjait, hogy azokkal találkozzanak tanulásuk során.
2. Olyan anyaggal kell közelebb hozni a gyerekekhez a zenetanulást, ami lelkesíti őket, a könnyűzenén keresztül is meg kell találni az utat a tanítandó értékek átadásához. A könnyűzenének is helyet kell kapnia a komoly mellett.
3. Mindenféle zenének helyet kell adni az oktatásban, a fő hangsúlyt a gyakorlati oktatásra kell fektetni. Vegyenek részt a gyerekek a zenélésben műfajtól függetlenül.

2. Irodalomjegyzék

Umberto Eco: A szépség története (Európa Kiadó, Budapest, 2005)
Leonard Bernstein: A muzsika öröme (Gondolat, Bp 1976)
Csillagné Gál Judit: Zeneművekben történő tájékozódás pszichológiai vizsgálata (1992)
Nicolai Hartmann: Esztétika (Magyar Helikon, 1977)
William H. Calvin: A gondolkodó agy (Kulturtrade Kiadó, 1996)
K. Groos: Der Spiele der Menschen (Jena, 1899)
Daniel Barenboim, Edward W. Said: Kánon és ellenpont (Európa Kiadó, Budapest 2004)
Thomas Kuhn: The structure of scientific revolutions (2. kiad. 1970. University of Chicago Press).
Ananda K. Coomaraswamy: Keresztyén és keleti művészetfilozófia (Arcticus Kiadó, 2000)

Internetes források:

Theodor Adorno: Einführung in die Musiksociologie (ford. Tandori Dezső)
(frankfurt.tek.bke.hu/media/szoveg/adorno_zenevelkapcs.htm)

Geoffrey F Miller: Evolution of human music through sexual selection.
(www.unm.edu/~gfmiller/new_papers2/miller%202000%20music.DOC)

Elizabeth M. Colechio & Sara K. Hartley: The Effects of Lyrics on Melodic Memory
(<http://www.alma.edu/departments/psychology/sp2003/colech/musicalmemory.htm>)

Philip Dorrel : What is Music? Solving a Scientific Mystery (<http://whatismusic.info/>)

Philip Dorrel: Why do Song Lyrics Sound Significant and Profound When We Hear Them in Songs? (<http://www.1729.com/blog/WhyDoSongLyricsSoundSignificantAndProfound.html>)

Wikipedia.org

3. Tartalomjegyzék

1. Bevezető.....	2
2. A zenebefogadás fogalmáról – Mi a befogadás?.....	2
- 2.1 - Mit hallunk, ha zenét hallunk?.....	2
- 2.2 - Zenei elemek befogadása.....	2
- 2.3 - Zeneiség befogadása.....	3
- 2.4 - Érzelmek befogadása.....	5
3. A zeneszerzői szándékról – Mi a zene és kinek szól?.....	7
4. Minden zene alkalmazott zene – Miért tágul a szakadék szerző és hallgató között?...	8
5. Komoly- és könnyűzene megkülönböztetése a befogadás szempontjából.....	13
6. Tendenciák és azok háttere.....	15
- 6.1 - Hangerőháború – A dinamikáról.....	15
- 6.2 - A hangmérnök győzelme a zeneszerző fölött - Az erősített zenéről.....	19
- 6.3 - Az énekes zene és a dalforma uralkodása.....	21
- 6.4 - Kidolgozás: elvagyódás, kimozdulás, hazatérés.....	23
- 6.5 - Közöny és változtatni akarás – A feszültségről.....	27
- 6.6 - A hang és a csend ritmusa.....	31
- 6.7 - Újítók és ötvözők - A hangzásról.....	34
7. Nincs fejlődés, csak változás – Merre tovább?.....	35

Függelék

1. A dolgozathoz felhasznált, zeneszerzők számára készített kérdőív.....	39
2. Irodalomjegyzék.....	41
3. Tartalomjegyzék.....	42