

A NYITOTT FORMA ÉS TÍPUSAI AZ ÚJ ZENÉBEN¹

ZOLTAI DÉNES

Az Új Zene régóta nem tud mit kezdeni a zeneelméletben használatos forma-fogalommal. Korántsem csak a konzervatív alapállás, a bécsi klasszika formavilágának az az akadémikus kanonizálása irritálja, mely a hagyományos formatant köztudottan jellemzi. Reicha vagy A. B. Marx kompozíciótanának modern kritikusi természetesen elsősorban *egy bizonyos zenei forma* — az egyiknél a szonátaforma, a másiknál a dalforma — abszolutizálása miatt háborogtak; érvelésükből mindamellettt kiderült, hogy az Új Zenében a *zenei forma fogalma maga* vált kérdésessé.

Mert mit jelent ez a fogalom: „forma” a hagyományos zeneelméletben? Általánosságban véve valaminő szerkezeti szkémát, amely egyrészt a zenei anyag általános megmunkálásában, másrészt egyedi művé rendezésében realizálódik. A zenei forma mint a kompozitorikus munka végterméke ebben az értelemben aligha lehet más, mint részek és egész integer viszonya. Vitán felül áll, hogy az ilyen integer viszony kialakításához a hangozva mozgó szukceszsiót tagolni kell: bele metszeteket vágni, a kapott részeket egymásra vonatkoztatni, magát a folyamatot egységes és egységében a befogadói szubjektumra vonatkoztatott mikrokozmoszá szervezni. Enélkül nincs tartalmas és artikulált zenei közlés, tehát nincs *zeneművészet* sem. Hegel ezért nevezhette a zenét a *kadenzierte Interjektion* művészetének. Csakhogy a formatan igazán releváns kérdései csak ezután következnek. Legelsősorban az a kérdés, hogy miféle elv szerint tagolódik a hangzó szukceszsió, honnan meríti a kompozitorikus szubjektum, a zeneszerző az irányvonalakat, amelyek hanganyag-szervező, kadencia-teremtő tevékenységét végül is meghatározzák. A zeneelmélet zárójelbe tette ezt a kérdést: évtizedekkel Husserl előtt élt a fenomenológiai redukció módszerével. Felvázolta a kompozíció mechanizmusát, azt a masinériát, amely képletesen szólva a Kempelen-féle sakkozó géphez hasonlított, nem utolsósorban azért, hogy a gépezetben rejlő embert senki sem vette észre. Pedig a mechanizmus mélyén ember bújt meg; legalábbis — tágabb hely hiányában — egy törpe. Így alakult ki az a groteszk helyzet, hogy egy magát esztétikailag eleve értékmentesnek, sőt deontikusnak tartó zeneelmélet mélyén, a józan-szakszerű, fenomenológiaiilag korrekt leírások mögött mégiscsak egy titkos ontológia lappangott. E szerint az ontológia szerint a művészet a természet tükörképe. A zenei forma leírása éppen ezért egy ponton nagyon is nem korrekt és szakszerűtlen lett: amikor elkezdte a feltételezett természeti formákat átkopírozni a valóságos zeneműre. A hagyományos formatan — ha csak

¹ Az Új Zenével foglalkozó III. Nemzetközi Szemináriumon, a szlovákiai Smolenicén elhangzott referátum (1970. ápr. 15).

egy kicsit is közlékeny és őszinte — be szokta vallani iskolatitkát: a zenemű mikrokozmosza modelljének a makrokozmoszt tekinti. Ritmusrend, dallami metszet és záradék „az összhangzatiság egyközpontú rendje, ismétlődés és variáció, folyamatok kezdete és végső lezárása: a formatan valamennyi lényeges kategóriája természeti létmintát akart reprodukálni. S hol legnagyobb a szükség, ott legközelebb a segítség: a tárgyiasan pozitivistá leírás ezen a ponton már nem tartotta kötelezőnek, hogy eredeti programjának megfelelően a „hogyan” megválaszolására szorítkozzék, tabu alá helyezve a „mit” és „miért” kérdéseit, az esztétikai értéket egyáltalán. A rejtett ontológia nyílt értékeitelésekre ösztönözte. Mert ami ennyire a természet analógiájára jött létre, másszóval: ami ennyire *természetes*, az — úgymond — esztétikailag is *értékes*. A hagyományos zeneelmélet bátortalan pszichológiai exkurzusából úgy tűnik, hogy a „természetes” forma feladata: garantálni a hallgató élvezetes figyelemvezetését, a műélvező hallás-komfortját. A masinéria mélyén meghúzódó törpe ugyan most is láthatatlan marad, de legalább színre lépnek játszópartnerei: azok a törpék, akik a művet — úgymond — élvezni akarják. A természeti modell most alakot vált, az ő filiszteri elvárásaiknak tarka jelmezébe bújik. „Természetes” az a forma, amely nem követel túl nagy erőfeszítést a hallgatótól. Innen a szimmetrikus skéma, a páros ütemnemek, a melodikus vezetőszólam formai kánona, innen a harmóniai fokok egymásutánjában mutatkozó áttekinthetőség követelménye. A szubjektum, melyre a zenei formafolyamat per definitionem vonatkoztatva van, azonosul a hallását tekintve élvezet-passzív (jóllehet élvezeti jogainak érvényesítésében meglehetősen aktív-agresszív) műélvezővel. Az ő elvárásait interiorizálja a formatan, amikor a dallamos vezetőszólam által garantált szerves egységet dicséri: azok a jó kompozíciók, amelyeknél — úgymond — mindig tudjuk, mi jön. Tudhatjuk, hiszen a „spontán formalefolyás”, az „organikus”, „zárt” forma összhangzatilag csakúgy, mint a dallam és a ritmus rendjében, nem ismer váratlan meglepetéseket, vagy ha igen, azokat gondosan előkészíti és szükségképpen feloldja.

Az Új Zene hadat kellett hogy üzenjen ennek a formafogalomnak; ez elkerülhetetlen volt. De hadd hangsúlyozzam mégegyszer: a formatani kánonok elleni fellépést századunk első évtizedében korántsem csak az ellenfél csökönyös maradisága provokálta. Schönberg fő vádjá a tradicionális zenei *Handwerkslehre* ellen nem az volt, hogy esztétikailag értékelni akar, hanem az, hogy eleve hamisan értékel, mert csak *álesztétika*; következésképpen kánonrendszere igazában a *régi* zenére sem érvényes. Mert a latens ontológiai premissza eleve hibás. A zenei anyag formává szerveződésének egyetlen elvét sem lehet a természetből, egyáltalán az objektumból levezetni; a zenei formáláselv gyökerei a szubjektumban rejlenek. Schönberg ezzel kimondotta a halálos ítéletet a hagyományos zeneelmélet és annak valamennyi lényeges formatani implikációja felett, — értelemszerűleg a szimmetrikusan szervezett, zárt forma felett is. Felvirradt tehát a nyitott forma elméletének napja.

Távol álljon tőlem az ironia, amikor e felfedezés elméleti naivitásáról szölok. Végtére az Újnak mindig szüksége van némi érzelmi nyomatékra, emfatikus túllendülésre és elméleti „durvaságra”, ha azt akarja, hogy a gyakorlatban is áttörjön; miért kifogásolnánk, hogy képviselői a napi harcok melegében hajlanak arra az önámításra, hogy valami még-soha-nem-volt-at fedeztek fel? A tény persze tény marad. A nyitott forma elmélete nem Schönberggel kezdődik. Történeti gyökérzete van. Vajon Wagner és a wagnerianusok nem a schön-

bergi intenció szellemében tölték félre a Hanslicktól Nietzscheig hangoztatott vádat, hogy a romantikus opera maga „végtelen dallamával”, szekvencia-halmazaival stb. zeneileg formátlan? Vajon Friedrich Schlegel, a romantikus ironia teoretikusa nem a nyitott forma védelmében tett hitet ama *progressive Universalpoesie* mellett, amely nem ismeri a formailekerekítettséget, a *Vollendungot*? (Végtére a korai romantikusok által a művészetek hierarchiájának csúcsára emelt zenében a Schlegel-követelte progresszivitásnak, a processzualitásnak igencsak nagyobb tere van, mint akár a költészetben.) Talán nem állunk messze az igazságtól, ha kijelentjük: a nyitott forma koncepciója voltaképpen készen volt, mielőtt a zeneelmélet fentebb vázolt beszűkülése végbement volna. Friedrich Schlegel az új iskola titkát voltaképpen száz évvel az Új Zene megjelenése előtt már kifecsegte: ő aztán igazán olyan formakoncepciót vázolt fel, melyben az egyetlen alkotóelv az ironizáló szubjektum mindenhatósága. A romantikus esztéták által elemzett műalkotásszerkezetet persze csak nagy fenntartással lehet mechanizmushoz hasonlítani; a Schlegel-fivérek előszere-tettel nevezték organizmusnak. A Kempelen-féle sakkozó gép analógiája itt mégis megengedett: a zenei forma nyitottságának elméletében a korai roman-tikától a Schönbergen át a *non finito* mai esztétikáig végre láthatóvá válik a masinéria mélyén kuporgó törpe, az emberi szubjektum, aki a gépet működ-teti, jobb szóval: aki organikus formarendet teremt. Semmi kétség: a látszó-lag deontikus, fenomenológiai formatant árnyékként követi nyomon saját teoretikus ellenzéke, az a zenemagyarázat, amely a kompozitorikus szubjektum kiiktathatatlan jelenlétére hivatkozva protestál a zenei mű „műtárggyá” dologiasodása ellen. Ilyen esztétikai protestmozgalom hozta létre a nyitott forma elméletét.

Ez az elmélettörténeti felismerés azonban alaposabb, magukra a zenetörténeti tényekre visszamenő vizsgálatot igényel akkor, ha nem akarjuk, hogy nyomban absztrakt divatjelszóvá merevedjen és elveszítse igazságtartalmát. Kezdjük ezt az elemzést egy látszólag közhelyszerű, banális tény emlékezetbe idézésé-vel. Az európai zene, amely csak az újkor hajnalán vált valóban autonóm művészetté és lépett át az előtörténetet az igazi történeti kortól elválasztó küszöbön, autonómiája kivívásának első percétől kezdve vertikálisan is struk-turálódó, dinamikus hangzatfolyamatként létezett. Dinamikus jellegével, a vertikálist a horizontálisba átfordító folyamatszerűségével függ össze, hogy formái — jobb szóval: formafolyamatai — sohasem túrik sokáig az architek-tonikus sémák alá szubszumálást. A zene újkori — igazi — története a szün-telen formabontásé, az architektonikus formaszkéma sorozatos szétrobban-tásáé. A zene hangsúlyos értelemben vett történetisége úgyszólván anyagának és formavilágának esztétikailag konstitutív meghatározottságaiból következik. A mindenkori Ars Nova megújult formarendje mögött tényleg a szubjektum állt: nemcsak zenei formaelemként, hanem mint egy új típusú, a polgári való-ság által termelt dinamikus emberi individualitás, amely — végső soron a polgári ökonómia Marx-emlegette „mértéktelenségétől” hajtva — szembefor-dult mindenféle határral és korláttal, akár készen kapta, akár maga teremtette azokat. A zenei szubjektum egész története a permanens forradalom képét nyújtja, az ideiglenesen tételezett zárt formák zárjainak ismételt leveréséről tesz tanúvallomást, az *ouvert-clos*-szerkezet két szélső pólusa között köz-vetítő, szüntelenül új alakot öltő és a szerkezet valamennyi integráns eleméig, az alapvető paraméterekig hatoló dialektikus ingamozgásról árulkodik.

Az is naiv analogizálás, amikor a formának ezt a szüntelenül feltörő forra-

dalmi potenciáját csupán a horizontális elem, a dallam végtelenbe törésével magyarázzák, és az ősi, Európán kívüli, elsősorban keleti zenei magaskultúrák formaelveinek reneszánszaként értelmezik. Az Új Zene teoretikusai kezdettől fogva hajlottak erre az analogizálásra. Egon Wellesz már a 1920-ban, a „Musikblätter des Anbruch” legelső számainak egyikében meghirdette az ún. Európa-centrizmus ama kritikájának szükségességét, amely egybefonódna a keleti zene bizonyos formai tanulságainak hasznosításával. Wellesz szerint az Új Zene elmélete és gyakorlata számára különösen figyelemreméltó az a tény, hogy a keleti zene nem ismeri a melodikus és ritmikus szimmetriát, egyáltalán a forma merev lezártságát. Valóban nem ismeri. De lehet-e figyelmen kívül hagyni azt a nem kevésbé fontos tényt, hogy az ősi Kelet és a modern Nyugat „nyitott formája” — két radikálisan különböző tartalom megformálásából áll elő? Az előbbi a statikus emberi viszonyok éltetik, az a konzervativizmus, mely az ázsiai termelési mód stagnálásának talaján, a nagy keleti despotikus monarchiák társadalmi viszonyai között mondhatni magában a hallási tudatba, a zenei gyakorlatba is beleépül; a dallammakámok horizontális irányú variabilitása végső soron egy mozdulatlan statika, egy immanens örökkévalóság kifejezőjévé teszi a keleti folklórt. A nyitott forma titka itt a dinamikát bekebelező statikai mozzanat: a grandiózus-monumentális egy helyben állás. Walter Benjamin más összefüggésben használt kifejezése, a Dialektik im Stillstand (a dialektikus mozgás az egy helyben állásban), igen szemléletesen írja le ezt a tényállást. Radikálisan más a helyzet az újkori Európa szerzejében. A formai zártság meg-megújuló változásából, a Marx-jellemezte emberi lényegi erők soha nem látott ütemű, viharos progressziójából meríti értelmét. A forma dinamikájának hordozója most már a vertikális irányban is kiépült összhangzatrend, nem pedig a pusztán lineáris képlékenység. A forma merev zártságának szétrepszésztését itt nem egy „természetadta” kollektíva hozza létre, amelynek köldökszinórjáról az egyén még nem vált le; ellenkezőleg; éppen az autonómiáját kiharcoló, dinamikusán fejlődő emberi szubjektum. A Kempelen-féle szüpezet e formaértelmezéshez már nem szolgál használható modellül; az a szubjektum, amely az újkor hajnalán a világtörténelem porondjára lépett, éppenséggel nem holmi törpe, aki hajlandó megbújni a formarend sötét mélységében. Ellenkezőleg: az autonóm ember, az emberiség ügyének reprezentánsa, az emberi nem világtörténeti tartalmainak hordozója. Ő az, aki szét-feszíti a masinériát.

Csakhogy a formák emez újkori forradalmasodása maga is szerfölött ellentmondásos folyamat. Azzá teszik mindenekelőtt a zenei anyag fejlődésének divergens tendenciái. Ezek részletes elemzése túlhaladja előadásom kereteit. Meg kell elégednem azzal, hogy arra a labilitásra utaljak, amely az érett tonalitás rendszerében a horizontális-dallami és a vertikális-harmóniai dimenziók kapcsolatát jellemzi. Webern szellemesen beszélt arról, hogy az akcicens, a vezetőhang nemcsak az élet, hanem egyben a halál csíráját ülteti a modális hangsorok tojáshejéből kibúvó dur-moll hangrendszerbe. Ezzel a labilitással függ össze, hogy a művészileg termékeny forma szerveződési elveit megtalálni olyan viszonyok között, amelyre a zenei anyag és formálásmód szüntelen átalakulása jellemző, igazán sziszifuszi munkát jelent: koronként és művenként megújuló — és változatos kimenetelű — küzdelmet az integer struktúra, az artikulált-művészi közléstartalmak kifejezésére alkalmas formarend kibontakoztatására. Hadd húzzak alá ebben az összefüggésben ismét egy közhelyszámba menő tényt: a komponistának végső soron *műalkotásügyéniséget* kell

létrehozni. Az európai zene újkori nagy fordulata ebben a tekintetben is láthatóvá teszi a szubjektumot, aki komponál és akinek kompozíciója per definitionem, egy tartalmas szubjektum kifejezéseként autonóm műindivídium. Ez máris bizonyos elhatárolást feltételez: a komponistának egy magában álló mű szerkezetévé kell transzformálnia a hangzó anyag dinamikáját. Európai modern értelemben ez a zenei forma egyik legmélyebb titka: egységes vonatkozásrenddé szervezni azt, aminek lényege dinamikus tovahaladás. A régi keleti zenekultúrák nem ismerték a zeneműnek ezt a pontszerűségét, mint ahogyan nem ismerték az autonóm komponistaszemélyiség és az autonóm kompozíció jelenségét sem; csak az újkorban jött létre olyan zenei forma, amely önmagában tételezi és feloldja befejezettség és végtelenség dialektikus ellentmondását.

Ezt az ellentmondást szemlélteti a modern-újkori notációsrendszer kikristályosodása is. Végtére minden kottakép a lényegéből következően *dinamikus* zenei anyagnak azt az állapotát rögzíti, melyet a kompozitórikus szubjektum egy bizonyos történeti *itt és most* viszonyai között kompozíciója alapjává tesz: átvesz és átalakít. Ez a rögzítésmód elvileg különbözik bármely más művészeti ág perfekt műtárggyá integrált statikus jelrendszerétől, még a költői alkotások nyomtatásban vizualizált jelrendszerétől is. Egyszerűen arról van szó, hogy a zenei jelek kompozícióvá strukturált komplexuma lejegyzett-vizualizált formájában sem mondhat le arról az igényről, hogy auditíve befogadott legyen. A kottakép még nem zenemű; a zene alkotásai — egyedül a táncművészet produkcióihoz hasonló módon és eltérően még a drámától is — csakis valóságos felhangzás nyomán tudják érvényre juttatni esztétikai szubsztanciájukat. Előadást követelnek, interpretációt, méghozzá egyszerre a szó technikai és filozófiai értelmében. Mert az előadói szubjektum szükségképpen *értelmezi*, tehát saját tartalmaival feldúsítva reprodukálja a kompozitórikus eredetét. Ez természetesen eleve a nyitottság elemét viszi a zenei formába, legalábbis abban az értelemben, hogy eleve szűkebb térre szorítja a műtárggyá dologiasodás lehetőségeit, mint egy szobor vagy egy iparművészeti ornamentika esetében. Másfelől ez a nyitottság ismétcsak szerfelett viszonylagos. Gondoljunk arra a lényeges különbségre, mely a folklór korábban említett formai képlekenysége és a külön interpretációt igénylő modern-újkori zenemű formáinak imént jelzett nyitottsága között mutatkozik. Az egyik mögött az alakító, változatképző kollektíva áll, a másik mögött egy korszak-reprezentáns szubjektum; az egyik nem köteles rögzített határokat respektálni az alapmakám variatív módosításában, a másik számára szükségképpen véges mozgásteret jelöl ki az ideografikus kottakép alakjában rögzített, mondhatni individuálisan autorizált kompozíció maga. Ezáltal a kottakép pusztá ténye valami esztétikailag is lényegesse, konstitutívra utal: a nyitottságot bekebelező zártság döntő mozzanatára.

Ennek a paradox helyzetnek további implikációi igen messze vezetnek. Engedjenek meg csak egyetlen utalást. Nyilvánvalóan nem véletlen, hogy csak az európai népzene jutott el olyan íves-architektonikus szerkezetek általános használatához, amelyeket egyre inkább az ősi összművészet variatív formáiból még hiányzó egyközpontú időperspektíva — kvint-oktáv-központú modalitás, egységes metrika — jellemez; az újkor elején felbukkanó autonóm műzenei formák szerkezeti kereteit magának a folklórnak fejlődése rakta le. A notáció gyakorlata mármost nemcsak legitimizált valamit, ami a valóságos zenei gyakorlatban születőfélben volt, hanem lehetőséget teremtett arra is, hogy az

autonóm zenemű szükségképpen pontszerűsége egy zenei kvázi-tárgy merev lezártóságaként hasson. Tanulságos lenne alaposan megvizsgálni azt az összefüggést, amely például a notációs gyakorlat és a rondóforma reprízének statikára, pusztá visszatérésre, egyszóval dologiságra hajlamos természete között fennáll. A szimmetria-bontó variáció elvének megújuló előretörésétől az aleatorikus kísérletekig terjed az ilyesfajta zártság elleni, állandóan ismétlődő protestálás története, s igazán jelentős, esztétikailag minősített zenei produkció voltaképpen a klasszikában sem jött létre a *nem-azonos* jelenléte nélkül — gondoljunk a szonátaforma kidolgozási részére. Az újkori zene anyagában és technikájában rejlő ellentmondás ebben a tekintetben is paradox helyzetet eredményez: ha a dinamikus, tonálharmonikus rendre épülő forma zártsága állandó „nyitást” involvál, másfelől e nyitottság mégiscsak egy integer struktúrába kell, hogy beépüljön, s ez újjászüli a zártságot.

Aki az újkori zene — kiváltképp az Új Zene — formatitkait akarja megfejtetni, újra és újra beleütközik az *ouvert-clos* ilyesfajta ellentmondásaiba, s zúgó fejjel kérdezheti: van-e remény, mi több: van-e szükség arra, hogy teoretikusan úrrá legyünk e kettősségen? Nem lenne célszerűbb lemondani bármiféle esztétikai értékítéletről, s visszavonulni egy olyan — most már következetesen deontikus — zeneelmélet megfigyelőpontjára, ahonnan talán megfigyelhetők és leírhatók a formarendi nyitás és zárás egyre bonyolódó aktusai, anélkül azonban, hogy csoportosítani lehetne és kellene e gombamód szaporodó változatokat, legfőképpen pedig anélkül, hogy holmi madárjósoként előre jelezni akarnók a holnap és a holnapután lehetőségeit? Jogos kérdés, de nem hiszem, hogy csak egyetlen — tagadó — választ adhatunk rá. Lehet persze, hogy technikai korszakunkban, az „okos” gépek korában a Kempelen-féle masina képzete tartja bűvöletében még a zenetudomány művelőit is. Engem mindenesetre — s ebben aligha állok egyedül — az ember sorsa izgat, az emberé — lássuk bár törpének vagy óriásnak² —, akinek teljes szellemi prezen-ciája nélkül soha sem létezett és a jövőben sem létezhet integer zenei forma. A kottakép sem más végül is, mint emberkép; nemcsak egy anyagállapot és egy arra épülő egyedi kompozíciót rögzít, hanem művészileg megformált emberi tartalmakat. Mi sem lenne itt persze természetlenebb, mint az ún. általános emberinek vértelen absztrakciójához folyamodni; ilyen ontológiai premissza mellett a forma ismétcsak ugyanolyan változatlan-örök szkémává dologiasodna, mint a természetontológiai érvelésre hajlamos hagyományos formatanban. Adornónak mélységesen igaza volt abban, hogy a zene formái az emberiség *történelmét* jegyzik fel, olykor hívebben, mint a dokumentumok.

Ha majd lesz marxista társadalomontológián alapuló formatanunk, az nemcsak a technikai szinten tetten ért formaváltozásokról ad majd képet, hanem közvetve, a zenei forma siffreit megfejtve arról is: quid est homo; mi az ember, ez a zoon politikon, akivel nemcsak „megtörténik” a történelem, aki maga csinálja saját történelmét, még ha nem is a maga választotta körülmények között, aki önmagát teremti, saját világtörténelmi dimenziójú munkájával. Ez a formatan majd e szavakkal mutathatja fel az éppíglétében vizsgált konkrét mű konkrét formáját: ecce homo, ecce historia. A zenei forma prehisztorikus képletei drámai szemléletességgel jelzik majd magát az emberré válás folyamatát, rekonstruálva, miként születik meg a hangzó természeti szukcessziók interiorizációjából, az ősi kollektívák tagjainak indulatnyelvi

² „Hegyen láttalak és lapulni ólnál” (József Attila: Emberiség).

kommunikációjából, a fix instrumentumhangok és az intonált beszédhangok kölcsönhatásából a legősibb zenei szerkezet: a rögzített magasságú hangok elemi egymásvonatkoztatása. Azután tetten érhetjük, mint ülepednek le az egyre inkább differenciálódó zenei szerkezetekben azok az emberi lényegi erők — a társadalmiság, az egyetemesség és a sokoldalú fejlettség, a szabadság —, melyeket a természet feletti uralom előrehaladása, a természeti lét korlátainak visszaszorítása jellemez. Ebben a tekintetben feltehető, hogy az emberi autonómia amaz első nagy virágkoráról, a rabszolgatartó antik polisz polgárának emberi tartalmairól szóló zenei-formai adataink száma a jövőben sem szaporodik lényegesen; ez a tény azonban negativitásában is tanulságosan világíthatja meg az autonóm zenei struktúrák viszonylag kései — újkori — megjelenésének törvényszerű voltát. Mert a klasszikus antikvítás statikus emberképét a mérték és az önmagával megelégedés jegyében alakuló emberi élettartalmak dokumentumait természetesen nem a zene, hanem a szobrászat vagy ama költészeti műfajok formavilága őrzi, melyekben a zene csupán az összművészeti alkotás egyik — alárendelt — elemeként jutott szóhoz. Így csak világosabbá válik az újkori zene formáinak már más vonatkozásban kiemelt összefüggése a reneszánszban megszülető új, dinamikus emberi személyiséggel. Ez állítja megfelelő elméleti-történeti kontextusba a zárt forma kérdését is. Az autonóm szerkezetek kialakulása éppenséggel nem az architektonikus szkéma diktatúrájáról ad hírt, hanem ama küzdelmes folyamat ideiglenes nyugvópontra jutásáról, amelyben horizontális és vertikális elemek közvetítése, a nyitottság dinamikus feltöltött zártságba való átfordítása végbemegy; így láthatóvá válik majd egy fausti személyiség artikulált belső világa — azé az individuumé, aki bensejében akarja birtokolni mindazt, ami az emberi nemnek osztályrészülni jutott. Fény derül majd arra is, hogy az ilyen nyugvópontok nem az ellentétek valaminő formális „kibékítésének” termékei: ellenkezőleg a a végigvitt harc talaján születnek, a komponista kompromisszumokat el nem fogadó küzdelméből a valóságos kortartalmakkal feltöltött emberi bensőség valóságos totalitásának megjelenítésére. Ez a küzdelem a polgári társadalom megszilárdulásával és kezdődő válságával párhuzamosan egyre nehezebbé, egyre vérre menőbbé válik. Az elhatalmasodó elidegenedés az, ami létében fenyegeti az emberi személyiség — és vele az autonóm műzenei forma — integritását. Vagy azáltal, hogy architektonikus szkémává dologiasítja s ezáltal a létet közvetlenül affirmáló giccs kulináris sablonjaihoz közelíti a klasszikus humanizmus talaján fogant formavilágot, kioltva a zeneművek katartikus hatékonyságát, vagy úgy, hogy kitermeli a pusztaság kétségbeesés reakcióját, amely megáll a hazug homlokzatharmónia, ezen belül a perfekt forma — egyébként sokszorosan jogosult — destrukciójánál, és képtelen magasabb szinten megújítani az autonóm formaszerkezet integritását, s ami ezzel szervesen összefügg: a nagy zeneművészetben hatékony defetiszizáló-humanista missziót.

Csakis egy ilyen társadalomontológiailag megalapozott esztétikai álláspont nyújthat reményt arra, hogy az Új Zene revidált formavilágának leírása ne vessen bele az empirikusan megfigyelt technikai újítások pozitivisták leltárba-vételébe; a nyitott forma tipológiája is csak ilyen elméleti előfeltevések mellett lehet igazán termékeny. Zenetudományunk ma még nem rendelkezik ilyen tipológiával, mint ahogyan a jövőben megoldandó feladat egy esztétikailag orientált zenei formatan kidolgozása is. Ha a következőkben mégis kísérletet teszünk az Új Zene új típusú *ouvert-clos*-szerkezetének tipológiai felvázolására,

az nem lehet több, mint hipotézis és egy nagyon aktuális vita expozíciója. Témám szellemében kérem Önöket: ne várjanak tőlem perfekt megoldásokat.

Az *első* típust *Explosivformnak* nevezném. Lényege a készenkapott séma szétrobbantása, a reorganizáció közvetlen igénye nélkül. Maga a technikai kivitel természetesen szerfölött változatos lehet; a vezéreszme viszont, amelyet a technika szolgál, igen egyszerű: el kell idegeníteni a hallgatótól a kompozíció duktusát: aki a mű elején „belehallgat”, ne ringatózzon abban a reményben, hogy tudja, mit hoz a jövő. Ha Liszt eljárta azzal a lehetőséggel, hogy „egy akkordot bármilyen másik akkord követhet”, akkor ez most a legkomolyabban végiggondolt valóság lesz. A forma kinyílik, a végtelenbe tágul; a szerkezet egyetlen normája a minden normát széttrő, gátlástalan szubjektivitás nyomán követése. A zenében persze sohasem jöhetett létre olyan „automatikus írás”, mint a szürrealista lírikusoknál vagy olyasfajta teljességgel kötetlen gesztus, mint a tasiszta festészetben: egy kompozícióban a véletlent magát is komponálni kell, kiváltképp ha a komponista következetesen csak véletlent akar, kizárva a szükségszerűnek még a lehetőségét is. Az Alois Hába óta oly sokat emlegetett *Musikstil der Freiheit* (szabad zenei stílus) mégis elvileg ugyanabból a freudi alapképletből indul ki, mint az expresszionizmus és a szürrealizmus: fel akarja oldani az önkifejezés tabuját. Az *Explosivform* ebből a „forma-akaratból” származik, s ez teszi elvileg amorffá magát a formát is. A mű nem *kadenzierte Interjektion* többé; struktúrája nem tűr semmiféle kádenciát, tonális és ritmikai súlypontot vagy éppen — bármilyen tágon értelmezett — akkordfunkciót. A zenei tér ilyen módon átadja a helyét a disszociált elemek mozgási (helyesebben: lebegési) teréül szolgáló vákuumnak, s csak abban a rudimentáris alakjában hagyja szóhoz jutni a készenkapott anyagot, hogy még mindig megtartja a rögzített magasságú hangokból álló kromatikus hangsor kereteit, egyáltalán a temperált hangrendszert.

Az *Explosivform* az Új Zene nagy frontáttörésének jellegzetes formai megnyilvánulása volt, ama szubjektivista lázadásé, amely a századelő avantgardista irányzatait létrehozta. Történeti funkciója a formarend eldologiasodott objektivitásának szétzúzása, s ha meggondoljuk, hogy útépítésnél gyakran elkerülhetetlen az anyagmozgató robbantás, akkor még azt is elismerhetjük, hogy az úgynevezett szabad atonalitás talaján létrejött kompozíciós technika útegyengetője lehetett egy új formai integritásnak. Ezzel együtt tény, hogy a pokolgép ereje ezúttal nemcsak a gyűlölt régít vetette szét, hanem halálos sebet ejtett a merényletet elkövetőn is. Az architektonikus szkémával együtt a forma bármilyen tágon értelmezett artikulációja is veszendőbe ment, s vele pusztult a bensőségét tagoltan feltárni képes szubjektum is. Igazi feszültséget egy kompozíciónak csak az a *nem-azonos* adhat, melyet viszonyítani lehet ahhoz, amitől el akar térni: az azonoshoz. Az *Explosivform* a szubjektivitás oldaláról mondta fel a dialektikát, s így ugyanazon előítélet rabja maradt, mint az azonosság mozzanatát fetisizáló szimmetrikus szkéma; a feszültség, melyet a kifejezés tabuinak feloldása teremtett, hamarosan extázisba fulladt és ugyanakkor megmerevedett, — nem lehet örökké lábújjhegyen járni. Miközben a szabadságára büszke komponista valami felcserélhetetlenül egyént akart létrehozni, mint Adorno megjegyzi, autonóm mű helyett legtöbbször csak makulátúrát produkált.

Az *Explosivform* csak határesetként hoz létre esztétikailag jelentőset, mégpedig ott, ahol a kompozitórius tevékenység — a szándéktól esetleg teljesen

függetlenül — kritika alá veszi a legfőbb programpontot: a hallgatói duktus a *limine* elidegenítését. Schönberg 1911-ben komponált „Hat zongoradarab”-ja (op. 19.) például jóformán különálló *explosivák* sorozata: az egyes darabok imaginárius záruk felpattanását érzékeltetik. Itt formát konstituáló voltában jelentkezik a zenei idő soha korábban nem látott összezsugorítása. Az egyes darabok ezért éppen rövidségük révén megőrzik az alapgesztus feszültségét és ugyanakkor virtuálisan artikulált formafragmentumként tagolt zenei közlés tagjává válnak. Ez az a határeset, ahol visszatérésről ugyan még csökevényes alakban sem beszélhetünk, s az aforisztikus-kondenzációs stílus mégis többet nyújt, mint amorfi elemek káoszát. Stuckenschmidt, e Schönberg-opusz kitűnő elemzője, joggal állapíthatja meg: „Meglepő e zenében, hogy látszólag gátlástan individualizmusa ellenére, annak ellenére, hogy úgyszólván szolipszista módon elmerül tulajdon érzéki és szellemi fantáziájában, mégis teljességgel kollektivizáló jelleggel fogja fel és fejezi ki a kor szellemét. Bensejének legmélyebb, legrejtettebb üregeiben az alkotó itt generációjával találkozik. A felkutatott végső magányosság társává teszi mindazoknak, akiknek e korban van valami kifejeznivalójuk.” A magány közös — s ha az *Explosivform* legalább ezt a negatívumot tudja artikuláltan közölni, lehetőség nyílik arra, hogy a nyitott forma mögötti privát partikularitás — ha mégoly redukáltan is — felvegyen valamit a konkrét kortartalmakból, részt vállaljon az emberiség valóságos történeti ügyéből.

Elvileg más technikái feltételeken nyugszik az *Explosivform* napjaink egyetlen életképesnek bizonyuló „szabad atonalitásában”, a 60-as években kialakult *Free Jazzben*. Ennek reprezentánsai semmivel sem kevesebb eréllyel üzennek hadat a zárt formának, a szimmetrikus metrikai és dallami skémának, mint a fél évszázaddal ezelőtti hőskor úttörői; Coltrane vagy Coleman éppenséggel programszerű tudatossággal akartak olyan jazzt alkotni, amelyben nem a zene követi a hallgatói elvárásokat, hanem a hallgató a zenei időfolyást. A hangsúlyos ugyan itt is a kvázi-anarchista rebellió, de a „nem akarom” gesztusa nem súlytalanítja el a kommunikatív jelleget: a hallgatótól nincs eleve elidegenítve a zenei időlefolyás valóságos nyomon követésének lehetősége. Ezt azonban primer módon nem egy valóban autonóm szerkezet garantálja, hanem végső soron hangnyelvi elemek: a jazz-idiómának már a blues-ban kialakultak ama jelentéssel bíró fáziselemei, amelyeket — habár lényegesen absztraktabb alakzatban — a *Free Jazz* formavilága is felhasznál. Ebben a vonatkozásban úgy tűnik, mintha az válna a nembeliség tartalmait felidéző forma javára, ami a szabad atonalításban tehetetlenség volt, s ami miatt csak az aforisztikus formaképzés juthatott el egy indirekt artikulációrendszerhez: a zenei idő szervezetlensége. Ez a szervezetlenség ugyanis a *Free Jazzben* lehetőséget teremt egy olyan intonációs szféra bekapcsolására, amelytől az extrém elidegenedés, az elmagányosodás tünettanát feltáró Új Zene legradikálisabb irányzatai általában lemondtak. Persze a mozgalom teoretikusai vaskosan tévednek, ha azt hiszik, hogy a *Free Jazz* az első univerzális *lingua franca* a zenetörténetben; mégis tény, hogy a nyitott forma ebben az esetben egy szintaktikus alapmodellhez idomul, amely mint nyelvi matrix áttöri a privát partikularitás vagy akár egy „fekete” *couleur locale* korlátait: elvetve a zenei anyag restriktív tabuit, de megőrizve a faji diszkriminációtól sújtott, kétszeresen kizsákmányolt amerikai néger-rétegek hiteles panaszzenéjét, a *Free Jazzben* egyszersmind azoknak a tömegeknek föld alatti hangja is morajlik, akik most tanulják az eredményes protestálás módjait az úgynevezett jóléti társadalom és benne a

nagyra nőtt elidegenedés és manipulációrendszer ellen. Természetesen ennek az áttörésnek külön is több változata létezik; tanulságos lenne kidolgozni az altípusok tipológiáját, megmutatva a kultúriparba való integráció lehetőségét is, melynek vehikuluma ezúttal is, mint már a spirituálénál, a lázadás visszafordítása a vallásos extázisba, akár egy korszerűsített mélypszichológiai vallásos ateizmus formájában. A formatani tanulság mégis megmarad: komoly figyelmet érdemel a szabad atonalitás és bizonyos nyelvi idiómák kapcsolata. A *Free Jazz* formavilága csakúgy, mint a „harmadik világ” napjainkban felgyorsult politikai története arra int, hogy ilyen szimbiózisok lehetőségét a jövőben sem lehet kizárni. Már az a tény is elgondolkoztató, hogy a *Free Jazz* képes volt az arab, az indiai, a japán stb. folklór bizonyos formálás-elveinek recepciójára. A valóban létező Európa-centrikus elfogultság nélkül komoly vizsgálat tárgyává kellene tenni az így létrejött komplex szerkezetek lehetőségeit is a mai emberi lét artikulált kifejezésére. A kulcskérdés azonban végső soron itt is az integer forma; a „fekete” protest csak akkor tudja magát a valóban forradalmi humanista alternatíváig felküzdeni, ha a partikuláris anyagot következetesen defetiszizáló módszerrel dolgozza fel. Ez azonban artikulált szerkezet, autonóm forma nélkül aligha képzelhető el.

Az Új Zenében létrejött nyitott formák második fő típusát a *Konstruktionsform* képviseli mindenekelőtt abban a jellegzetes változatban, melyet a kései romantika és az impresszionizmus ellenfeleként a második bécsi iskola képvisel. Nem szükséges itt a dodekafón technika szerkezeti implikációit részletesen tárgyalni; hovatovább már a laikusok is fűjják a sor-szerkesztés szabályait. Elgondolkodásra méltóbb probléma az integer forma sorsa a sor-elv alapján létrejövő strukturális zenében. Már az elnevezés is mutatja, hogy a strukturáltság itt éppenséggel központi fontosságú formálássalv; formatani szempontból a dodekafónia abból a szenvedélyes komponista törekvésből sarjadt ki, hogy a forma ne legyen atomisztikus részek pusztán additív összege, más szóval: ne legyen romok hazug architektonikája. A klisé szétzúzása itt nem öncél, hanem egy új szerkezeti integritás teremtésének eszköze. A dodekafón szerkesztésben ebben a tekintetben nem annyira a hagyományos tonalitás következetes destrukciója a fő dolog, mint inkább egy új típusú tematikus munka, amely az íves szimmetrikus architektonikát történelmileg megelőző ősi időszervezőmóddal, a variáció módszerével szövetkezik. Fenomenológiai redukció, deontikus zeneelméleti köldöknézés kell ahhoz, hogy ne lássuk e konstrukció formatani paradoxonát: a komponista a tematikus variáció eszközével egy olyan anyag megmunkálására kell, hogy vállalkozzék, amely tulajdon intenciói szerint nem ismerheti el téma és kidolgozás semmiféle különbségét, amelyben tehát ezentúl minden téma és többé semmi sem az. Statikus és dinamikus mozzanatoknak ez az ellentmondása már a klasszikus zenében jelen volt, most viszont végtelenen kiéleződik. Semmi kétség: egyebek között ez az antagonisztikus megmerevedésre hajlamos ellentmondás teszi a modern komponista munkáját sziszifuszi küzdelemmé, ma inkább, mint valaha.

Sziszifuszi munka mindenekelőtt a komponista vitája az anyaggal, pontosabban: vitája ama szellemmel, amely az anyagba beköltözött: az elidegenedés élettényével és életérzésével. Lehet-e nem látni, hogy ez a küzdelem éppenséggel kétesélyes mérkőzés? Hogy a teoretikus előfeltevések éppen akkor valószínűsítik a vereséget, ha maximális következetességgel ragaszkodnak hozzájuk, arra talán Ernst Krenek nyújtja a legjobb példát. Ő az alapalakzatot és változatait a lehető legradikálisabb következetességgel, egy matematikai

axiomatika szellemében fogja fel, s a legkomolyabban veszi azt a követelményt, hogy a sor-szerkesztés egyetlen hangnyelvi tényt sem akceptálhat. E radikalizmus formatani következményei beláthatatlanok. Először is: megszűnik általános és különös minden közvetítettsége. Nemcsak abban a szokványos értelemben, hogy a műalkotás egyéniség semmiképpen sem tűri el többé az architektonikus szkéma alá szubszumálását. Maga a téma is elveszti bármilyen lehetőségét arra, hogy általános és egyes között közvetítsen; imaginárius voltában, a kidolgozási rész által bekebelezve ugyanúgy appericipiálhatatlanná válik, mint a püthagoraszai értelemben vett szférikus harmónia: zeneileg nem téma többé. Visszajára fordul a zenei idő szervezőmódja is: Krenek valósággal metafizikai jelentőséget tulajdonít a formakonstituáló inverzióknak és a retrográd sornak, arra hivatkozva, hogy ha a hagyományos formát éltető visszatérés a konzekvens dodekafóniában mint abszurd visszajára fordítás jelenik meg, ennek ideológikus célzata van: „Az időbeni lefolyással szembeni ellentmondásban, amely a retrográd irányú mozgásban fejeződik ki, rejlik az Új Zene jellemző tartalmi mozzanata: viszonya a végtelenséghez, eszkatologikus színezete, patetikus dialektikája, amely az individuum magányos harcából ered az előrehaladó idő Semmijében való menthetetlen elmúlás ellen.” A *Konstruktionsform* következetessége ilyen módon olyan szerkezetet teremt, melynek lényege formatanilag az abszolút nyitottság, tartalmilag a végtelenség kvázi-vallásos érzékeltetése. A nyitott *Konstruktionsform* titka itt alig félreismerhetően az a hit, hogy az elidegenedés „a nyugati ember szellemiségének sorsszerű dekomponáltságából” következik és — lévén a történelmi idő maga is irreverzibilis — örök időkre feloldhatatlan. Talán nem felesleges itt részletesebben idézni Krenek végső ontológiai konklúzióit: „Az Új Zene, melyet radikális expresszionizmusa a legvégletebben konstruktív következetességre készített, a régi forma felbomlasztása révén a legteljesebb igazsággal mondja ki a társadalom állapotát. Ennek az állapotnak jellegzetes ismertetőjele az elidegenedés mint a társadalmi állapotot kimondó zene sorsa.” „Az Új Zene nyelve a világtól való menekülés és panasz bibliai pátoszában csendül ki, színe az eszkatologikus gyász feketéje, világképének ősapjaként Pascalt és Kierkegaard-t, újabban Léon Bloyt és Karl Kraust nevezhetjük meg. E gyász tárgyát a szelid vagy lázító exhortációban javallt konkrét, racionális tettek nem képesek eltávolítani a világból.”

A dodekafónia számos teoretikusa a nyitott formának ezt a vallásos apológiáját teljességgel esetleges filozófiai exkurzusnak tünteti fel, s rövid úton egy emléleteskedő komponista személyi számlájára írja. Nagyon érthető, ha az ilyen törekvések kiváltképp energikusan jelentkeztek és jelentkeznek egyes szocialista államok zeneíróinál, akik kultúrpolitikai gyanakvásokkal hadakozva kénytelenek újra és újra tiltakozni a dodekafón kottakép és a vallásos világkép denunciáns célzatú azonosítása ellen. Fő érvüket maga Schönberg mondja ki: „Az én műveim tizenkétfokú *kompozíciók*, nem pedig *tizenkétfokú kompozíciók*.” Csakhogy ez a megkülönböztetés nagyonis verbális marad mindaddig, míg a művek valóságos formavilágából kibetűzhető különbséget csak az ismert deontikus premisszáknak alapján próbálják elméletileg megragadni. A radikális Új Zene hígvelejtő apologetikájával szemben nem árt leszögezni, hogy magának a dodekafón technikának felfedezése Schönbergnél magánál is — hogy Hauerről már ne is beszéljünk — a rend utáni vágyból, s még pontosabban: egy félreérthetetlenül megfogalmazott modern vallásos világnézet-szükségletből fakadt; a Dehmellel való levélváltás csak egy dokumentum a sok

közül ennek az összefüggésnek bizonyítására.³ Ebben az értelemben a végtelenbe nyitott forma Krenek-féle értelmezését nem lehet csupán az eredeti intencióktól eltérő félremagyarázásnak tekinteni, éppen ellenkezőleg: cáfolhatatlan logikával bizonyítja, hogy a *technikailag konzekvens* dodekafónia olyan formavilágot implicál, amelyben az elidegenedés feloldhatatlanságának élménye ölt alakot. Ebből ismétcsak logikusan következik, hogy az Új Zene, ha legjobb intencióit követve *következetes* harcot akar vívni a művek formavilágában lecsapódó, az integer formát eldologiasító vagy végtelenbe oldó elidegenedéssel, akkor a dodekafón *Konstruktionsform* módszertani alapját megtartva korrekciókat kell végrehajtania a technikai előfeltevéseken.

A technikának ez a korrekciója végső soron társadalomontológiai korrektúra: eredményeképpen a műszerkezet elasztikusabbá válik, s visszahódítja képességét a valóságos történelmi mozgás dinamikájának, az elidegenedés elleni küzdelem kibontakozásának, valóságos arányainak és távlatainak stb. artikulált érzékeltetésére. Külön kérdés, hogy ez a komponista politikai-világnézeti tudatosságának milyen fokán történik. Hanns Eisler „Lenin-rekviem”-je mondhatni tiszta formájában állítja elénk azt a formatípust, amelyben a technikai anyagállapot korrektúrája a történelmi mozgásfolyamat valóságos dialektikájának felismeréséhez kapcsolódik. Nem abban az értelemben, hogy a szocialista távlat a dodekafónia a *limine* elutasítására készítetné a komponistát, amint ezt egy agyonvulgarizált szocialista realizmus képviselői elképzelik és megkövetelik, a maguk rózsaszínű affirmációigényével a szocializmust éppúgy diszkreditálva, mint az igazi művészet realizmusát. Eislernél Lenin *halála* éppenséggel nem holmi *Verklärungot*, „megdicsőülést” asszociál à la Richard Strauss, hanem a szocialista forradalom gyötrelmesen nehéz folyamatát, azt a göröngyös utat, amelyet a forradalmi progresszió immár Lenin nélkül kell, hogy megtegyen. Innen a forma relatív nyitottságának értelme, és innen az a dodekafón sor-elemekre építő, egyszersmind e sor-elemeket újszerűen átstrukturáló formalefolyás, amely a nyitottságot egy szikár-konok zártság elemévé integrálja. A gyász feketéje ezúttal semmiféle eszkatologikus vigasznak nem ad helyet, s ez a művet a Krenek-féle nyitott formától éppúgy elhatárolja, mint az apologetikus neoklasszicizmus mindenféle változatától, így az álszocialista álrealizmustól is. A *Konstruktionsform* itt megtalálja a valóban szocialista-humanista és realista visszacsatolást.

Az a társadalomontológiai kontroll, melyet az ilyen visszacsatolások végső alapjának tekintek, ugyanakkor érvényesülhet direkt politikai elkötelezettség nélkül, egy Adorno által mondadologikusnak nevezett *Konstruktionsform* látszólag immanens önkontrolljának alakjában is. Adorno még Schönbergnél is „az ész cselvetésének” tekinti ezt a jelenséget, amikor egy „tizenkétfokú *kompozíció*”, éppen azáltal, hogy belemerül saját formatörvényébe, mintegy leibnizi monász, valaminő immanens „stimmelés” következtében, összeszorított fogakkal is kimondja a kor lényegét. Ezzel az Új Zene filozófiai formatana mindenestre fontos lépést tett abban az irányban, hogy ontológiai alapjaiban is felismerhetővé tegye a *tizenkétfokú* kompozíciót a tizenkétfokú *kompozíciótól*

³ Schönberg Dehmelhez írt leveléből (1912. XII. 13): „Már régóta szeretnék egy oratóriumot írni, amelynek az lenne a tartalma, hogy a mai ember, akit áthat a materializmus, a szocializmus, az anarchia, aki ateista volt, de — babonák formájában — megőrizte a régi hit némi maradékát, hogy tehát ez a modern ember miként vitázik Istennel (lásd Strindberg: Jákob küzd), s végül is megtalálja Istent és vallásos lesz. Imádkozni kell megtanulnunk!”

elválasztó nevezetes küszöböt. A baj csak az, hogy Adorno a korszak lényegét a feloldhatatlan negativitással azonosította, maga is egy olyan *condition humaine-t* tételezve, amelyben az elidegenedés második természeté kövesedett, irreverzibilis balsors, végzet, amely menthetetlenül elpusztítja a szabad és autonóm individuumot. Ezért az Új Zene formavilágában valóban működő *List der Vernunft* hatósugara nála egyszerre szűkebb és tágabb a valóságosnál. Szűkebb, mert nem ismeri el az elidegenedés elleni valóságos tömegharc győzelmi esélyét; tágabb, mert a szubjektum passzív-reménytelen ellenállását avatja az egyetlen igazán értelmes reakcióformává. Vele szemben megintcsak ki kellene fejteni egy altípus szétágazó változatainak tipológiáját, megmutatva, hogy milyen fokozatokban tör át a nembeliség a szándéka szerint a privát partikularitás várába menekülő szubjektivitás zenei önkifejezésének falain, más szóval: milyen tipikus módok alakultak ki a dodekafón *Konstruktionsform* egyszerre immans formai és szociális-ontológiai „stimmelésének” eltalálásában.

Az áttörés-típusok ilyesfajta tipológiája minden bizonnyal figyelembe kell, hogy vegye a formarend amaz artikulációjának konkrét állapotát, amely nem utolsósorban a kompozitorikus elemek hierarchikus elrendezésétől függ. Legyen szabad e kiterjedt kérdéskomplexumnak egyetlen, de talán megkülönböztetett figyelmet érdemlő oldalára utalni. Krenek az imént idézett összefüggésben félreérthetetlenül kimondja, hogy a homogén sortechnikára épülő kompozíció nem ismerhet kvalifikált sort, az amerikai Richard S. Hill szavával: funkcionálmodust, olyan hangnyelvi tények következtében kitüntetett sort tehát, amely témaként vagy kvázi-témaként inkább használható, mint egyéb, csak kvantifikáltságuk révén létező sorok. A homogén *Konstruktionsform* ezek szerint nem ismerhet más szelekciós elvet, mint a szigorúan matematikáit. Ha erről lemondana, az ablakon át visszasettenkedne az ajtón vasvillával kiűzött natúra: a formaelemek tonális centrumokhoz igazodó hierarchiája. Jól látható, hogy itt is a technikai következetesség fantomja munkál. Persze még Krenek is kénytelen elismerni, hogy itt olyasfajta példák hozhatók fel, mint akár Berg „Hegedűverseny”-e. Berg műve mindamellett korántsem olyan elszigetelt jelenség és kivétel, mint amilyennek Krenek véli, hanem csak egyik reprezentánsa a kvalifikált sor alkalmazásának. Ilyen funkcionálmodusok nemcsak a közkeletű tonális nyelv bizonyos elemeinek recepciójából állhatnak elő, hanem olyan „szabályos” sorszerkesztésből is, amelynek eredményeként maga a sor is elemi sejtekre vagy gesztusokra tagozódik, s ezáltal visszacsatolási lehetőséget nyújt a nagyforma integer artikulációrendjének kialakításához. Ilyesfajta *List der Vernunft* még olyan szélsőségesen ezoterikus intenciójú művekből sem hiányzik, mint Webern „Vonósnégyes”-e (op. 28.).

A *Konstruktionsformnak* itt csírázó, antiortodox értelmezése kulcsot adhat kezünkbe az új zenei nyitott formák további típusainak megértéséhez is; ezek-
kel éppen ezért rövidebben foglalkozhatunk.

Harmadik fő típust alkotnának az úgynevezett *neofolklorista* irányzatban kialakult szerkesztésmódok. Köztudott, hogy a népdal milyen nagy szerepet játszott az európai műzene autonóm szerkezeteinek genezisében és állandó megújulásában egészen a bécsi klasszikáig bezárólag. Ugyanakkor szak-
körökben az sem titok, hogy a népdal dallamvilága a romantika óta egyre problematikusabb anyagnak bizonyult nem-klasszikus típusú formafolyamatok tematikus megalapozására; a primeren tartalomhordozónak, érzéskifejezőnek tekintett horizontális elem egyre nyilvánvalóbb ellentmondásba került a maga saját logikája szerint fejlődő vertikális harmóniarendszerrel. A roman-

tika egész története bizonyítja, hogy ez az ellentmondás a tonálharmonikus rendszer keretei között kétoldalú torzuláshoz vezet: egyrészt az eredeti folklórt belekényszerítik a dur-moll-totalitás harmóniai skémáiba, mint valami Prokrusztész-ágyba, másrészt a harmóniai fejlesztés forrásai is eldugulnak: a folklór-téma hovatovább *coulér locale*, ornemens lesz, elveszti hiteles formát konstituáló energiáit. Ennyiben érthető, hogy az Új Zene, amennyiben az integer formarend megújítására tört, mindig is szkeptikusan ítélte meg a XX. század folklorista irányzatait. A romantikus homlokzatharmónia az álszintézis reprodukálódásától, az impresszionista formabomlás fertőzésétől rettegett, s tudjuk, nem is alaptalanul. Emellett kétségtelen az is, hogy a folklorizmus-hoz bizonyos restaurációs tendenciák is kapcsolódtak. Nemcsak abban a direkten politikai-reakciós értelemben, hogy az „anarchia” gyűlölete és a „konstruktivitás” utáni vágy az Új Zene egész sor képviselőjét egy fasiszta vagy prefasiszta típusú neoklasszicizmushoz vezette; Casella hírhedtté vált jelszava szerint az „atonális intermezzót” el kell, hogy söpörje a régi zene formáláselveinek amaz újjászületése, melyet az individuális szabadságot a fasiszta állami tekintély javára korlátozó politikai fejlődés, maga a fasizmus megkövetel. Restauratív tendenciák bontakoztak ki abból a politikailag el nem kötelezett neofolklorizmusból is, amelyet a legnagyobb hatással Sztravinszkij képviselt úgynevezett orosz korszakában. Mármost e tendenciákkal szemben az atonalitás melletti *plaidoyer* az autonóm szubjektum védelmének tűnt, tiltakozásának a hamis kollektívába való durván manipulatív beletagolás ellen. Még a misztikus Hauer is azzal érvelt az atonalis zene mellett, hogy egyedül ezt nem lehet felhasználni szuggesztív és hipnotikus célokra.

Nem akarok itt ennek az antifolklorista hangulatnak végső politikai szituált-ságáról szólni; elég talán annak megállapítása, hogy az Új Zene atonalis irányzatainak ebben az önvédelmében, az öngazolásában kitapinthatóan jelen van a két háború közötti antifasiszta értelmiség minden ereje és végső gyámolatlansága. Most a formatani álláspont elemzésére kell összpontosítani figyelmünket. Semmi kétség, ez az álláspont is mélyen ellentmondásos. Bármilyen jogos az az alaptétel, hogy az autentikus *Konstruktionsformnak* semmi köze ahhoz a konstruktivitáshoz, mely a szubjektum autonómiájának szétzúzására, a szabad és tartalmas személyiségnek egy anonim kollektivitásban, egy emberi arc-nélküli, új-tárgyas mechanizmusba való beletagolásába irányul, más szóval: bármilyen jogos az újkori kultúra vívmányainak, az integer műzenei formának és az azt biztosító integer személyiségnek védelme, az ahumánus tendenciák elleni tiltakozás absztrakt és vérszegény marad, mert nem elemzi a szóban forgó közösség valóságos minőségét, mert nem tud és nem is akar különbséget tenni a nembeliség szintjén álló, a valóságos világtörténelmi progressziót, tehát az emberiség ügyét képviselő közösségek és az ember lényegi erőit, szabadságát és autonómiáját végpusztulással fenyegető pszeudokollektívák között. Ezzel függ össze, hogy mindvégig differenciálatlan marad ama folklorisztikus zenei anyag konkrét történeti állapota, mely a kompozíció alapjául szolgál, s minden megkülönböztetés nélkül, egy sohasem létezett folklorisztikus komponálásmód skatulyájába dobják azt a mindenkori konkrét kompozitorikus módszert is, amellyel a komponista e történelmileg konkrét anyagot egy konkrét műalkotáségyéniség formájává szervezi.

Engedjék meg, hogy ebben az összefüggésben a folklorizmus irányából jövő áttörés legmeggyőzőbb példájára, Bartók formavilágára utaljak. Tanulságait nem nélkülözheti egy előadás, mely a nyitott formával foglalkozik. Mert Bartók

igazán az *Explosivform* dinamitjával robbantotta szét a szkémák dologia-sodott zárt formákat, a statikus szimmetriát. Anyaga, a kelet-európai folklór, ezen belül az ősi magyar népdal ugyanakkor kizárta az átlag-folklorizmus restaurációs lehetőségeit; modális hangsorai, oly gyakori aszimmetrikus ritmusrendje, lakonikus-aszketikus dallamvilága az anyagállapot oldaláról garantálta, hogy a szerkezet hű maradjon a defetiszáló intencióhoz, és szó szerint magába építse minden hazug homlokzatharmónia elidegenítésének mozzanatát. Ugyanakkor az *Explosivform* egyszersmind hitelesen végigvitt *Konstruktionsform* is. Az ősi népdal szelleméből született témák kérlelhetetlenül szigorú stílusban tartott fejlesztést involváltnak. Az általános és az egyes dialektikáját magasabb szinten helyreállító műszerkezet, miközben a klasszicizmus kiüresedett formaszkémáit és a különvált horizontális és vertikális elemekben való élveteg-kulináris dúskálást egyforma eréllyel elutasítja és megtalálja a mindenkor konkrét különös esztétikailag termékeny pontját, egyszersmind visszatálal azokhoz a valódi formateremtő princípiumokhoz, amelyet Bartók csakúgy mint Schönberg is, a klasszikus formaszkéma mögött, a mélyben ható dinamikus fejlesztésben felfedezett. Messzire vezetne, ha részletesen akarnók ábrázolni, hogy mindez hogyan torkollik bele ama szintézisbe, amelyet barát és ellenfél egyaránt felismer a bartóki formavilágban: az új típusú zenei tér, a tonális rendet magasabb szinten megteremtő gravitációs központ, horizontális és vertikális újszerű egysége, a nyitottság és a zártság eddig nem ismert közvetítettségén nyugvó kadenciák és i. t. meghódításához. Ez a szintézis nem holmi neoklasszicista típusú „kibékülés”, nem diszparát elemek álszintézise. Harchban született: a spontán anyagfejlődés mindazon negatív tendenciája ellenében, mely az *Explosivformban* csakúgy, mint a *Konstruktionsformban*, a folklorizmusban csakúgy, mint a neoklasszicizmusban megjelent. Ezért egyszeri és utánozhatatlan; nem tűri a kanonizálást. Amiben viszont egyetemes érvényű példa, az éppen a meg nem alkuvó küzdelem. A nyitott forma bartóki típusának titka egy olyan egyszeri, minden műben újra kiküzdendő formarendi artikuláció, amely lehetővé teszi a századunkban nagyra nőtt elidegenedés elleni élet-halál küzdelemnek illúziótlanul realista megjelenítését.

Negyedik típus lenne az a fajta zenei *work in progres*, amelynek formáját saját teoretikusai kereszteltek *informelle-nek* a szó hangsúlyos értelmében nyitottnak. A technika, amely a radikális nyitás alapjául szolgál, alaposabb és változatok szerint differenciált elemzést igényelne, annál is inkább, mivel a megoldások mozgásteret itt jóval tágabbnak látszik, mint a korábbi három típus bármelyikénél. Alighanem a szeriális anyagkezelés képezi a lehetőségek skálájának egyik végletét. A következetesen véghezvitt szerializmus természetesen a dodekafón örökség legitim jogutóda, a művek, amelyeket e technika létrehoz, ebben a tekintetben maguk is a *Konstruktionsform* szellemében szervezik zenei kommunikációvá a zenei anyagot. Ám a parametrizálódás, a sor-elv kiterjesztése a zenei időleflyás valamennyi dimenziójára és elemére, tehát a hangmagasságon túl a hangok időtartamára, a dinamikára, a hangszínre, és i. t. a *Konstruktionsformot* egyben az *informelle*-formához közelíti, mégpedig elsősorban azért, hogy lemond a lehetséges paraméterek közötti hagyományos hierarchiáról, sőt a zárt forma lényegéhez tartozó rétegzésről egyáltalán. Jól tudjuk: a matematikai lehetőségek végtelen száma tartja bővületében itt a komponistát, a „minden lehetséges” bővölete, egy — úgymond — engedmény nélküli szabadság, amelyhez paradox módon a szélsőséges matematikai szigorral megteremtett anyag-megszervezés nyit utat. Ehhez társul az az alap-

képzet, hogy a zenei anyag magától is beszél, sőt, akkor beszél a legfélelmetesebb dolgokról, ha ismétlést, visszatérést, tematikus munkát stb. előfeltételező formák nélkül, valóban közvetlenül hagyják, hogy kibeszélje magát. Ugyanez az intenció szülte a másik végtelen az aleatorikát, az indeterminista elv egyetemes érvényre jutását. Az aleatorikus *chance d'operations* eredménye ismétcsak a legteljesebb értelemben vett nyitott forma; az előadás végtelen számú változatot kelthet életre az alapul szolgáló hangmodellből. A revízió itt már aligha éri be a zárt forma könyörtelen destrukciójával; ami a szabad atonalitás, az *Explosionsform* idején még csak jámbor álom volt, azt most hidegvérrel megvalósítják: a konvencionális elleni tiltakozás átlépi magának a művészetnek a határait is. A mű — ha ugyan e szónak itt még értelme van — élet akar lenni, direkt akció, *happening*. A zenei forma legutolsó maradványainak dezintegrációjával együtt dezintegrálódik az európai-újkori értelemben vett autonóm zeneművészet is. Miután a totális determináció átcsapott a totális indeterminizmusba, az informelle-mű nem is esztétikai artikulációrenden, hanem mágikus jelentések allegorizáló érzékeltetésén alapul. Íme a zene, amelynek igazában nincs kezdete és nincs vége, mert maga is csak egyetlen metset a végtelenségből. Notabene: a végtelennek ez a posztulálása nem valamiféle jámbor teodicea szellemében történik. Az informelle-„forma” titka az abszurdként tételezett végtelen. Ismétcsak az ősi keleti nagy kultúrákra kell itt gondolnunk; arra a statikussá dermedt időfelfogásra, amely a történeti stagnációt a zenei mű konstruktív szerkezetelvénél interiorizálja. Emlékezzünk csak a *Dialektik im Stillstand* Benjamin-féle fogalmára. A nyitott forma teoretikusai maguk is szívesen apellálnak ilyenkor a „keleti paradicsom” külön világára és világképére, például a Zen-buddhizmusra. A múlt megidézése, mint már az újkori zeneesztétika legelső teoretikusainál, ezúttal is a jelen szükségletének ideológiai igazolására szolgál. A Zen-buddhista Cage joggal mondhatta: „Az én problémáim inkább szociológiai, mint zenei problémák.” Hasonló nyilatkozatokat oldalakon át lehetne idézni Stockhausentől, Bouleztól és az avantgarde többi vezéregyéniségétől. Maradhat-e itt kétségünk abban a tekintetben, hogy az *informelle*-forma megvalósítja a leverkühni programot, és valóban visszaveszi a IX. szimfóniát?

A dolog paradoxája az, hogy még a szélsőséges visszavételnek ebben a kétségbeesett aktusában is jelen van a jelenkori emberi létezés valóságos problematikájának egyik oldala vagy mozzanata, amelyet az abszurd összefüggésből kiemelve, a maga valóságos helyére téve egy korszerű művészi humanizmus integráns elemévé formálhat a valóság felé orientálódó komponista magatartás. Mert Stockhausen *Momentformjának*, Boulez „labirintikus” formájának, Xenakis „stochatikus” modelljének is van realista és humanista megfelelője. Engedjék meg, hogy egyetlen példaként Luigi Nono „Il canto sospeso”-jára utaljak. A szeriális technika ezúttal is a szuggesztív kifejezője valami anonim borzalomnak; a parametrizálódás az abszurditás felidézésének szolgálatában áll. Ám a formalefolyás menete itt pontosan az ellenkezője annak, amit Stockhausen „Gesang der Jünglinge”-jében megfigyelhetünk. Nonónak azért volt szüksége a forma dezintegrációjára, hogy felépítsen egy radikálisan új típusú, kemény — fegyelmezett formai integritást. Technikája ezúttal felidézi a fasiszta barbárság halálraiteltjeinek végpillanatait, de nem a tehetetlen kapituláció jegyében, hanem mint egy új emberség születésének pillanatát. A kantáta vokális tételeiből egy megkeményedett emberi arc tekint felénk, az ember arca, akinek már kiszáradtak könnyei, s halálában is felemeli öklét a gyilkos-

sokra. És az arc, melyet a nyitott forma elemeit inkorporáló szigorú struktúra elénk vázol, paradox módon még a halálban is visszahódítja nekünk az élet értelmét. A zenei anyag racionális kezelése ilyen módon az emberiség nagy világtörténelmi tartalmaihoz való felemelkedést, a partikularitáson úrrá levő katarzist szolgálja. A dezintegrálás visszájára fordul: egy új típusú, az elidegenedéssel megvívni kész, kombattáns humanizmus felidézésébe nő át.

A modern komponista valóban sziszifuszi munkát vállal magára. Forma-teremtő munkájának igazi értelmet, esztétikai értéket csak az aktív humanizmus, a nembeliség szintjéig eljutó valóságos realizmus adhat. A nyitott forma tipológiáját vizsgálva ez alighanem a legfőbb tanulság.