

Nagy Dániel

ÚJ IDŐKNEK ÚJ DALAI?

Grabócz Márta: Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel.

Images et formes expressives dans la musique contemporaine.

Paris: Éditions des archives contemporaines, 2013.

A nyugati zene II. világháború utáni történetének fényében ma már Magyarországról nézve is tarthatatlannak tűnne Koessler János egykor hírhedtté vált megállapítása, mely szerint a zene anyanyelve a német, a francia legfeljebb tájszólása lehet. Ám ami a zenetudományt illeti, ez a nézet mintha még mindig nem tűnt volna el teljesen hazánkból. Hiszen számos kulturális és történeti okból, amelyeknek sem feltárása, sem értékelése nem feladat, a zenetudomány nyelve hazánkban a saját anyanyelvünk és a világszerte elterjedt angol mellett még mindig inkább a német, mint a francia. A francia nyelven születő munkákban megjelenő módszerekről és eredményekről szórványosabban szerzünk tudomást, mint az ideális volna, amiben persze az is szerepet játszik, hogy maga a frankofon zenetudomány is bizonyos mértékben enklávét képez az egyre inkább anglicizálódó nemzetközi szakmán belül.

Természetesen ez a némileg periferikus helyzet nem jelent sem alapvető érdektelenséget, sem teljes elszigetelődést, hiszen időről időre nálunk is megjelenik egy-egy francia nyelven írott munka a szűkebb értelemben vett zenetudományi szakma érdeklődésének horizontján. Nem meglepő módon az egyik franciául publikáló szerző, akinek többnyire sikerül magára vonnia a magyar zenetudomány művelőinek figyelmét, a Strasbourgi Egyetem magyar professzora, Grabócz Márta, akinek legutóbbi könyve a kortárs zene modern módszerekkel való elemzésébe nyújt bepillantást. A kötet címe magyarul: „Hangzó naturalizmus és valós idejű szintézis között – Kifejező képek és formák a kortárs zenében”.

Grabócz vizsgálódásait annak megállapításával kezdi, hogy a *musique concrète* és az elektroakusztikus zene megjelenése óta a potenciális zenei anyagok köre részben a technikai fejlődésnek, részben szemléletmódbeli változásoknak köszönhetően jelentősen kibővült. (3.) A könyv által felvetett fő kérdés pedig nem más, mint hogy ezeknek az újszerű anyagoknak a használata milyen hatással volt a zenei forma koncepciójára. Grabócz a kortárs zenében négy különböző stílust, illetve tendenciát különböztet meg, melyeken a kérdés szerinte vizsgálható: a *hangzó naturalizmust* (például François-Bernard Mâche műveiben); a *spektrális zenét* (Saariaho, Lindberg, Eötvös, Dubrovay, illetve Tristan Murail egyes kompozíciói); a „*kevert zenét*” (*musique mixte*), mely a hangszereknek és a számítógépnek az előadás valós

idejében létrejövő interakciójára épít (például Philippe Manoury egyes darabjai); illetve a *posztszeriális, expresszív zenét*, amely például Kurtág korai műveiben jelenik meg. (3.) Grabócz már az előszóban megállapítja, hogy ezekben az újszerű zenei anyagokat felhasználó művekben nem ritka a hagyományos zenei formák (például ABA, egyéb palindromikus formák, rondó és más ciklikus formák, továbbá a teleologikus vagy evolutív formák) „újrahasznosítása”, aminek hipotézise szerint az a célja, hogy átmenetet képezzen a „rég” zenéből az „új”-ba. (3.) Másrészt azonban ezekben a művekben szintén nagyon gyakori az olyan újszerű formai koncepciók alkalmazása, melyek a kötet fő témájául szolgálnak. Ezek a következő csoportokba oszthatók: természeti modellek alkalmazása, tudományos modellek alkalmazása, mítosz- vagy elbeszéléseleméletekből kölcsönzött modellek alkalmazása, sztázis-struktúrák (a hang „saját szerveződésének” követése), illetve grafikus makrostrukturális modellek (egy a zenei kompozícióhoz képest preegzisztens rajz vagy festmény struktúrájának) követése. (3–4.)

A könyv valójában a bevezetőben feltett fő kérdést körüljáró, nagyrészt korábban önállóan is megjelent tanulmányok gyűjteménye, melyek azonban olyan precízen illeszkednek egymáshoz, hogy a kötet koherenciája egy „hagyományos” monográfiának is becsületére válna. A négy nagy rész közül az első az elektroakusztikus zene alapvető struktúráinak és folyamatainak megújulásáról szól. Grabócz szerint bár itt is előfordulnak a hagyományos soroló, palindromikus, vagy éppen a programzenére jellemző leíró formák, az esetek többségében a komponisták radikálisan újszerű modelleket alkalmaznak a zenei folyamatok megformálására. (13.) Ezek lehetnek zenén kívüli, például *természeti modellek*; a könyvben Magnus Lindberg, illetve François-Bernard Mâche egy-egy művének elemzése szerepel, melyekben a magnószalagra vett természeti hangok az előadás valós idejében lépnek interakcióba a hangszerek által játszott zenei anyaggal. Ezek a különböző típusú hangzó „nyersanyagok” mindkét szerzőnél bizonyos értelemben a *természet* és a *kultúra* szféráinak reprezentánsaiként jelennek meg, ám a probléma megközelítése éppen ellentétes. Lindbergnél a természetben felvett hangok és a hangszerekre írott zenei anyag a *természet* és a *kultúra* mint a *statikus* és *dinamikus* szféra reprezentánsai kerülnek kontrasztba egymással. (15.) Mâche „hangzó naturalizmusa” (*naturalisme sonore*) viszont éppen a *természet* és a *kultúra* közötti határ lebontását tűzi ki célul, a *Maraé* című darabban például egyfajta beavatásként megjelenő „utazás” zenei folyamatként történő ábrázolása révén. (15.) Természetesen a művekben felhasznált hangokhoz hasonlóan a zenei folyamatok strukturálására felhasznált zenén kívüli modellek is származhatnak éppúgy a kultúrából, mint a természetből. A második kategória Grabócz szerint a *tudományos modelleké*, példaként pedig egy narratológiai elméleteken alapuló darabot, Costin Mioreanu *Labyrinthes d’Adrien* című kompozícióját elemzi, melyben a szerző a modern regény labirintusszerű felépítését feltáró elméleti munkákra, illetve a diszkontinuos folyamatokat összefüggő matematikai modellek segítségével leírni szándékozó *katasztrófaelméletre* hivatkozik. (17.) A zenén kívüli modellek harmadik csoportjaként a szerző a *strukturális mítoszanalízisen* alapuló zenei formákat mutatja be, melyekben a zenei kompozíciós folyamat mind szerkezetileg, mind dramatikusan értelemben a hősnarratívák felépí-

tését követi. (20.) Mâche szerint a görög mítoszok mintájára a hős, vagyis a zenei anyag veszélyeken kell, hogy keresztülmenjen, ellenségei megpróbálják eltéríteni, azonban mágikus elemek és isteni segítők beavatkozása révén a döntő harcban kudarcot vallanak, a hős eléri célját, a jókat megjutalmazzák, a gonoszok megbűnhődnek. (20.)¹ Gyakorlatilag pontosan ezt a felépítést követi az *Aliunde* című darab, melyben az alapvetően három fő fázisból álló folyamat a hat részből álló zenei formában kétszer zajlik le, másodsor variált alakban. (21.)

Az elektroakusztikus zenében megjelenő radikálisan újszerű struktúrák azonban nem merülnek ki a zenén kívüli modellek bevonásában. Grabócz további két kategóriát különít el, melyek közül az elsőt a *sztázis* struktúráinak nevezi. Ez egyrészt esztétikai kategóriaként jelenik meg az 1980-as években (Kramer, Rowell vagy Daniel Charles írásaiban), másrészt azonban nagyon is élő zenei gyakorlatot jelent: a különböző ostinatoeffektusokra épülő zenék, Ligeti vagy Xenakis „sűrű textúrái” vagy éppen Stockhausen egyes aleatorikus technikákon alapuló darabjai is idesorolhatók. (21.) Az 1970-es évek végétől számos további olyan mű született, melyeket lehetséges, sőt kézenfekvő a hang analízisével és folyamatos átalakulásával foglalkozó „állapotzeneként” értelmezni. Idesorolható többek között Tristan Murail *Désintegrations* című kompozíciója, Hugues Dufourt több műve (*Antiphysis*, *Saturne*) és a római *Centro di Ricerche Musicali* stúdiójában dolgozó szerző (Bianchini, Lupone, Ceccarelli) számos darabja is. (22.) A harmadik csoportot Grabócz szerint azok a művek alkotják, melyeknek zenei struktúrája valamilyen grafikus, illetve diagrammatikus struktúrát követ. Idesorolja az 1970-es évekbeli (Stockhausen egyes darabjai esetében korábbi) grafikus partitúrákat, a „kevert” (*mixte* – felvett és valós időben játszott anyagot vegyesen alkalmazó) kompozíciókban a szalagra vett hangzóanyag vizualizációjával operáló darabokat, illetve azokat a műveket, melyeknek a makrostruktúrája egy, a kompozíciót megelőző grafikus sémán alapul. (23–30.)

Természetesen az elektroakusztikus zenében sem csupán új zenei formák léteznek, ahogyan Grabócz már könyve elején leszögezi, számos tradicionális formai elv is felbukkan ezekben a kompozíciókban. Így aztán nem meglepő, hogy egy külön fejezetet szentel a „köztes struktúráknak” (*structures intermédiaires*), melyek a magnószalag vagy számítógép valós idejű közreműködésén alapulnak, ugyanakkor az újszerű anyag elrendezésére „hagyományosnak” tekinthető konstrukciós elvek is hatással vannak. (31.) Végigveszi egyes kortárs kompozíciók *variációs formáinak* (Dubrovay, Wishart, Manoury), *teleologikus formáinak* (Eötvös, Michaël Lévinas, Saariaho), illetve *szimmetrikus-palindromikus formáinak* (Risset, Manoury, Bayle, Mâche) hatását, sőt egy további rövid fejezetben kitér a teljes mértékben tradicionális formákat alkalmazó darabokra is (például enumeratív formák, illetve deskriptív avagy programzenék). (31–37.)

A következő fejezet kortárs zeneszerzők elméleti írásaival foglalkozik; minden részletre kiterjedően vezet be hat komponista (Mâche, Wishart, Smalley, Miereanu,

1 Vö. François-Bernard Mâche: *Musique, mythe, nature. Ou les dauphins d'Arion*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991, 15.

Sciarrino, Bayle) zenei formáról alkotott nézeteibe, és ami különösen fontos, az azok alapját képező szemiotikai és más területekről kölcsönzött elméletekbe. A fejezet végén pedig egy szintézist is kapunk azokról a fundamentális kategóriákról, melyek valamennyi szerző írásaiban előkerülnek. Mindannyian alapvetően háromrészes időbeli struktúráról beszélnek (kezdet/születés, közép vagy konfliktus, vég), valamennyien nagy előszeretettel használják a víz képzetéhez kötődő referenciákat (csörgedezés, fodrozódás, hullámozás, áramlás stb.), különböző fogalmakkal, de mindannyian meghatároznak valamiféle, a zenei folyamatban kimutatható *kulminációs pontot* vagy klimaxot, illetve mindenhol megjelenik a *sztaízis*, a mozdulatlan-ság formájának leírása is. (52.)

Az első nagy részt záró fejezet az elektroakusztikus zenében található narratív formákkal foglalkozik. Az 1980-as években Grabócz szerint a narratív formák reneszánsza egyfajta antinarratív korszakban bontakozott ki, melyben a sztaízis, a felejtés, az oknélküliség zenéi kerültek előtérbe, az időbeli tapasztalat pedig háttérbe szorult, olykor szinte el is tűnt. (57.) Éppen ekkor bukkantak fel az elektroakusztikus zenében újfajta narratív formák. Lévén a zenei narrativitás világszerte ismert és elismert kutatója, aligha meglepő, hogy Grabócz különös figyelmet szentel a témának.² Az irodalmi narrativitás kutatói közül természetesen ezúttal is Greimasra és Paul Ricoeurre, a zenetudósok közül pedig Eero Tarastira hivatkozik előszeretettel, amikor tipológiát állít fel az 1980 utáni elektroakusztikus zenében megtalálható különböző narrációs formák között (tradicionális, deviáns/felbomló, zenén kívüli modellt használó, a narratív kategóriák hierarchiáját felforgató). (59–62.) Végül ezeknek a narratív típusoknak a visszatérését a kortárs közönség számára pozitív fejleményként értékeli, hiszen ezáltal a „történet/történelem” (*histoire*) és az „értelem” (*raison*) tér vissza a zenébe. (62.)

A második nagy rész a hangszín szerepét tárgyalja az expresszív kortárs zenei formákban. Ezúttal már nem annyira a tipológia a cél, a szerző sokkal inkább részletes műelemzésekbe bocsátkozik: Manoury és Saariaho egy-egy (*a Jupiter*, illetve *Lichtbogen* című), valamint Lindberg két (az *Ur* illetve *Joy* című) művét veszi górcső alá. Az első fejezetben, Manoury *Jupiter* című darabjának elemzése során Grabócz azt a hipotézist fogalmazza meg, hogy a számítógép és a hangszer (ez esetben fuvola) valós idejű interakciója révén igyekszik „visszahelyezni jogaiba” a dramaturgikus konstrukciót, a narratív makroformát, kimerítve a katarikus ütköztetés lehetőségeit az interaktív hangzások új világában. (65.) Manoury a zenei morfológiai egységek között felállított újfajta hierarchia és az archetipikus háromrészes katarikus dramaturgia révén éri el a célját, megújítva a zenei kommunikáció szimbolikus nyelvét. (94–103.) Saariaho és Lindberg művei kapcsán pedig ismét a makrostruktúra grafikus koncepciója, valamint a hangszínek szerinti artikuláció és a pszichoakusztika kérdései kerülnek szóba. (107–124.)

2 A szerzőnek a kérdéssel foglalkozó tanulmányaiból magyarul is jelent meg válogatás: Grabócz Márta: *Zene és narrativitás*. Pécs: Ars Longa–Jelenkor, 2001.

A harmadik nagy részt Grabócz teljes egészében egyetlen szerző, François-Bernard Mâche esztétikájának és poétikájának szenteli, akinek az életművével korábban is számos tanulmányában foglalkozott. A négy rész közül ez a leghosszabb: három, szinte minden részletre kiterjedő fejezetben mutatja be a komponista elméleteit, illetve ezek gyakorlatba való átültetését. Ez annál is inkább lenyűgöző vállalkozás, mivel a „hangok demiurgosza és poeta doctus” Mâche a zeneszerzés és zoomuzikológia mellett számos más területtel (nyelvészet, pszichológia stb.) is foglalkozik, így zenéje, melynek fő funkcióját a szakrális-mágikus szféra újrafelfedezésében látja, csupán egy szélesebb filozófiai-pszichológiai-kultúrantropológiai elmélet keretében érthető meg, és interpretálható megfelelően. (127.) Az európai civilizáció problémájától kezdve a modern zene történetén és a zoomuzikológián át a zene és az érzelmek, illetve a zene és a nyelv viszonyának kérdéséig rengeteg minden kerül szóba a komponista gondolavilágába történő bevezetésben. (127–138.) Ám természetesen Mâche zenéje sem szorul háttérbe, kapunk például egy részletes áttekintést a komponista 1959 és 1990 között született műveiről, azokat több szempontból kategorizálva. (139–181.) A következő fejezetek már nem Mâche elméleteinek és zeneszerzői munkásságnak általános áttekintését adják, hanem konkrét elméleti és gyakorlati problémákra koncentrálnak. Olvashatunk az elméletben és a kompozíciós gyakorlatban előforduló zenei archetípus fogalmáról (183–204.), illetve a természeti modellek felhasználásáról különböző rögzített hangot és hangszereket párhuzamosan alkalmazó, Mâche különböző alkotói korszakaiból származó darabokban. (205–220.)

A magyar olvasókat azonban talán mégis az utolsó, a negyedik rész érdekelheti leginkább, amely a magyar kortárs zenéről, közelebbről Kurtág és Dubrovay egyes műveiről szól. Grabócz bizonyos értelemben missziót teljesít azzal, hogy valamennyi könyvében szerepeltet magyar szerzőkről írt tanulmányokat,³ ám itthonról nézve ez talán mégis inkább arról szolgál információval, hogy milyennek látszanak egy, a kortárs nyugati zenére évtizedek óta nagy rálátással rendelkező elemző bizonyos értelemben mégiscsak „nemzetközi” perspektívájából az általunk jól ismert komponisták művei. A Kurtággal foglalkozó fejezet a szerző első hét opusában kutat archetipikus stíluselemek után, azonban Grabócz szerint a komponista műveinek éppen az az egyik legjellegzetesebb tulajdonsága, hogy ellenállnak az analízisnek a komplexitásuk, a múltból örökölt formák és kifejezésmódok erős stilizációja és a magas szintű intertextualitás miatt. (224–225.) Ennek ellenére a tanulmány mégis megkísérli számba venni a Kurtág zenéjében megfigyelhető artikulációs elemeket, majd azonosítani ezek szerepét az egyes művekben, konkrétan az első hét opusban, az Op.11-es *Négy Pilinszky-dalban* és a *Játékokban*. (226.) A tanulmány további részében egy részletes tipológiát dolgoz ki a vizsgált korpuszon, három fő csoportba osztva a különböző tételeket, aszerint hogy egy *kompozíciós technikát*, zenetörténetből ismert *hagyományos formát* vagy valamilyen *specifikus leíró*

3 Sőt a magyar zenetudomány „klasszikusainak” (Ujfalussy, Szabolcsi) eredményeit is fáradhatatlanul igyekszik megismertetni a szakma nyugati képviselőivel.

vagy *expresszív tartalmat* tart-e a zenei artikulációt meghatározó elemnek. (227–247.) A három fő kategórián belül rengeteg további altípust különít el, majd közül egy rövid esettanulmányt a *Szilánkok* egyik tételéről, ütemről ütemre végigkövetve a zenei folyamatot a vizsgált szempontok („irány”, kérdés-válasz artikuláció, hangkészlet, hangközök, karakter, dramaturgia és teleológia) szerint. (247–250.) Grabócz elemzésénél aligha lehetne a zenetudomány eszközeivel plasztikusabban bemutatni Kurtág zenéjének egyszerű hallgatóként is megtapasztalt extrém tömörségét és a kis időbeli terjedelem dacára rendkívüli komplexitását.

Az utolsó fejezet innováció és tradíció viszonyát taglalja Dubrovay László műveiben. A fejezet valódi érdekességét az adja, hogy ugyanabból a perspektívából tárgyalja őket, mint például Mâche, Murail vagy Saariaho kompozícióit. Ugyanúgy az újszerű hangzó anyagok és a 18–19. századi stílusok és formák szintézise érdekli a szerzőt Dubrovay 1980-as években írt kompozícióiban (3. vonósnégyes, Szóló No 3. és No. 5, *Oktett*, *Symphonia*). Grabócz Dubrovaynál a hangzás szintjén való kísérletezést (harmonikus hangok, mikrokromatikus relációk és zajok párhuzamos használata) és a tradicionális formák szintézisét tartja a legfontosabb kompozíciós problémának. Szerinte a komponista „szintetizáló kísérletezése” a „hagyományos dramaturgia” újraterejtését célozza, új hangzásokkal. (256.) A szerző kimutatja a szonáta- és rondóforma, a karaktervariáció és más ismert formai megoldások érvényességét azokban a darabokban, melyek a két hang, az új és a tradicionális egyesítését tűzik ki célul.

A teljes kötet igen körültekintően, rendkívül sok szempontból megközelítve mutatja be az új és a régi, az innováció és tradíció viszonyát a kortárs zenében. Bár válogatott tanulmányokból áll össze, mégis koherens áttekintést ad a témáról, ráadásul mindezt egy olyan kutató szemszögéből, aki hatalmas tapasztalattal bír mind az innovatív zenei struktúrák értelmezése, mind az újszerű analitikus módszerek terén. Grabócz Márta könyve tehát voltaképpen egy évtizedeken átívelő úttörő tudományos munka már-már enciklopédikus igényű összefoglalása.