

Dubrovay László

## A paradigmaváltás szükségessége a kortárs zenében

■ A zenei alkotóművészetben a 19. század első felében elkezdődött tartalmi megújulás, gazdagodás, az egyén egyre fontosabb szerepe, a szubjektivizmus előretörése óhatatlanul a klasszicizmus kereteinek szétfeszítéséhez, közlésrendszere, szintaxisa megváltozásához vezetett.

Az addigi kiegyensúlyozott zenei paraméterrendszer, (melódia, harmónia, ritmus, dinamika, hangszín) és annak mondattani szerkezetei megváltoznak: a kereken megfogalmazott mondatok helyett egyre inkább a „motívumok”, a szavak válnak fontossá, kapnak csak rájuk jellemző karakterisztikumokat, amelyek sokféle átváltozáson, metamorfózison mehetnek keresztül, ezzel gazdagítva a szubjektum gondolat- és érzésvilágának sokrétű, sokféle kifejezését.

Fontos, hogy a szerzők eközben mindig megtartották a zenei paraméterrendszer harmóniáját (Liszt, Wagner). Ugyanakkor elkezdődött a mondatszerkezetek lebontása vagy új „végtelen dallam” építése, amelynek építőkövei, a motívumok, vezérmotívumok, speciális elrendezésükkel képesek létrehozni monumentális, nagy formákat.

A harmóniarendszer kromatizálásával, a modulációkkal, a tonalitás fellazításával a „lebegő tonalitáson” keresztül elindul egy folyamat az „atonalitás” irányába. De ez a gondolkodás is megtartja a zenei paraméterrendszer egyensúlyát (Wagner: *Trisztán*). Minden alteráció, moduláció tökéletesen engedelmeskedik a klasszikus zene fizikai vonzástörvényeinek.

Ez a törvény talán a legfontosabb a zenei anyag változása során.

Mivel minden hang egy akusztikai térben hangzik el, egymásra hatnak, egyik fontosabb, másik kevésbé. A térben elfoglalt helyük, statisztikai gyakoriságuk határozza meg, hogy melyik az alaphang. A többi hang az alaphang felhangrendszerében elfoglalt helye szerint különböző feszültséggel rendelkezik. Ilyen különböző feszültségű hangokból épül a dallam, amely önmagában is tartalmazhatja a feszültség-oldódás lehetőségét, vagy a törvény el-

len dolgozik, és ezzel az egész anyag feszültségét növeli.

A fizikai törvény, hogy a nagyobb feszültségű hang mindig fel akar oldódni a mellette lévő alaphangra vagy annak többszöröseire (1., 2., 3., 4., 5. felhangokra). Ennek oka, hogy minél kisebb számú felhang vagy annak többszöröse áll a nagy feszültségű hang mellett, annál nagyobb vonzerőt gyakorol rá, és feloldásra kényszeríti. Pl. a 15. felhang oldódik a 16.-ra, mert az az 1 (2., 4., 8., 16.) alaphangnak a többszöröse. Ha az emelkedő számsorhoz egyre kisebb tömeget képzelünk, a 15. tömeg nyilván belezuhan a mellette lévő 16., 8., 4., 2., 1 tömegű testek összesített mennyiségű tömegébe.

Ez az úgynevezett *vezetőhang-elv*. C alaphangra vonatkoztatva a legfeszültebb hang a H1, a nagy szeptim fel kell oldódjon C2-re.

Ugyanez a fizikai törvény határozza meg az egyidejűleg 3–12 hangból épülő harmóniák feloldási lehetőségeit is.

A zenei paraméterek harmonikus használata jellemzi az „impresszionizmus” szerzőit is (Debussy, Ravel, Szkrjabin), csak a zenei nyelv komplikáltabbá válik. Magasabb felhangszámú hangok alkotják harmóniáikat, a motívumok pedig bármilyen hangrendszerből származhatnak (pentaton, modális sorok, dúr-moll hangrendszer, ezek kombinációi), ugyanakkor motívumok, mondatok is hozzátartoznak zenéjük szintaxisához.

A 20. század első felében a folklorizmus (Bartók, Sztravinszkij) különböző népzenei elemekből építkezik, harmóniáit még magasabb felhangszámú elemek alkotják, komplikáltabb a ritmus-, dinamikai és hangszínrendszere. Magasabb fokú komplexitást valósít meg, de az egyensúly itt is megvan a zenei paramétereket illetően, és a motívum-mondat viszonylatában.

A nagy változást a 12 fokú zene, a dodekafónia jelenti a zenei gondolkodásban.

A 12 hang egyenjogúsítása, a „Reihe” (a hangok meghatározott sorrendje) horizontális és vertikális harmóni-

## A PARADIGMAVÁLTÁS SZÜKSÉGESSÉGE A KORTÁRS ZENÉBEN

aként való használata, az atonalitás deklarálása fizikai, matematikai, akusztikai tévedésen alapul.

Mivel minden hang egy akusztikai térben hangzik, egymásra hatnak, egy mindenkor meghatározható alaphanghoz képest különböző feszültségtartalommal rendelkeznek, így a hangok egyenjogúsítása szemben áll a hangtér által meghatározott fizikai törvényekkel. Az együtthangzást is a mesterségesen létrehozott „Reihe” szabályozza, amely így figyelmen kívül hagyja a fizikai vonzástörvényeket. Természetesen ennek esztétikai és fiziológiai következményei vannak.

Mivel azonban *más* szervezési elv határozza meg a zenei anyagot, *más*, új hangzású zene az eredmény, de az emberi agy által létrehozott rendszer szembemegy a hangok mindenkor fizikai törvények által meghatározott rendjével: így eltűnik a zene természetes feszültség–oldódás pulzálása, megszületik a megjegyezhetetlen, „dallamtalan dallam” vagy a néhány hangra széttördelt „sejt”-hangkombináció, a harmóniarendszer vonzástörvényei nélkül létező „hangzások, hangkeverékek, zajok” stb.

Mivel a zenei közlés a hangzások feszültségoscillációja segítségével történik, ennek hiánya a zenei intonációk nagymértékű csökkenését, tartalmi kiürülését eredményezi.

Az eredmény: megszűnik a dallam, a harmónia. A ritmus olyan komplikálttá válik, hogy rövid idő után követhetetlen: megszünteti önmagát.

Az atonalitás fogalma is abszurd, mivel – miként említettük – minden zenei esemény egy akusztikai térben játszódik le, nincs egyenjogúság a hangok között. Az egyik hang jobban vonzza a másikat, hangmagasságbeli, térbeli helyzetük meghatározza, melyik a fontosabb, mi a tonalitás (adandó esetben lehet több hang, vagy hangsáv, vagy zaj, vagy bármi), de a hangesemények között mindig van a feszültségrendszer szerint egy hierarchia.

A *serializmus* (Boulez, Stockhausen) lebontja még a sejteket is, és az egy hang és annak speciális időbeli, dinamikai, és artikulációs meghatározottságából matematikai permutációs rendszerrel dolgozik.

Az *aleatorikus* zene a hangok véletlenszerű szervezésével lemond szintén a természetben uralkodó fizikai vonzástörvényekről.

A *minimál* zene olyan kevés változó információt nyújt, hogy unalomba torkollik.

A *mini-minimál* zene elveszíti még a ritmus- és dinamikai paramétereket is, csak a struktúra marad.

Ezek a divatos zenei irányzatok elvezetnek a zenei alkotóelemek megszűnéséhez.

Megszűnik a dallam, a harmónia, a ritmus, a dinamika, a hangszín.

Akkor mi marad a zenéből?

Hangok valamilyen kiagyalt rendszer szerinti egymásutánisága, lassú, változatlan tempójú, dinamikájú hangfolyamat, hangszőnyeg, struktúra?

Nem csoda, hogy ez a „kortárs zene” elveszítette közönségét, néhány maroknyi szakember tartja mesterségesen életben.

Ezért szükség van paradigmaváltásra.

A szétesett vagy megszűnt zenei nyelv helyett egy olyan, régi-új közlésrendszert kell létrehozni, amely ismét megteremti a zenei paraméterek harmóniáját.

Legfontosabb a hangok vertikális szervezése és ezeknek a harmóniáknak a fizikai vonzástörvényeknek engedelmeskedő rendszerbe állítása.

Ehhez a harmóniarendszerhez – amely állhat akár mikro-intervallumokból vagy zajelemekből is – bármilyen hangrendszerből származó melódia építhető.

A melódia meríthet ősi kultúrák, népzenei motívumvilágából, az európai zenetörténet által kialakított modális, diatonikus, kromatikus elemekből vagy akár mikro-intervallumokból, zajelemekből álló hangfolyamatokból.

A ritmus, a dinamika, mint a zenetörténetben mindig, része, segítője lehet a zenei kifejezésnek, a kifejezés intenzitásának.

A hangszín gazdagítja a hangzást, új hangszerek hangja, hangszíneik, új hangszeres játéktechnikák, új hangjelenések, effektusok kombinációi révén teszi változatossá.

Ismét fontos lehet a zene évszázadok alatt kialakult gazdag mondattanrendszerének és formakincsének újbóli használata.

Így lehetséges a zenei nyelv megújításán keresztül régi-új mondanivalók megszólaltatása a közönség számára is élvezetes módon.

Az alkotók számára a legfontosabb: *zenemű nem születethet melódia-, harmónia-, ritmus-, dinamika-, hangszínfantázia nélkül.*