

Olsvay Endre

Kérdőjelek, kételyek, kényszerek

■ A névadás gesztusa, s maga a hajlam, sőt igény a legkülönbözőbb élő, élettelen és megfoghatatlan jelenségek megnevezésére gyakorlatilag egyidős az emberi gondolkodással, absztraháló képességünkkel. Nem ritkán tapasztalni vagy inkább: érzékelni azt, hogy egy-egy (különösen fogalmakra vonatkozó, azaz elvont) névadás esetében szinte önálló életre kel a terminus, észrevétlen megfordítva a kiindulópont hierarchiáját. Másképpen fogalmazva: egy-egy körülírható jelenség nevet kap, majd az *elnevezés*, magához vonzván újabb s újabb jelentsnyalábokat, olyas értelmezési tartományra is kezd kiterjedni, ami eredetileg távol esett céljától. Mondhatjuk minderre, hogy mindez nyelvünk létének természetes folyamataiból fakad, csak hogy egy efféle „fogalmi import” során a kimondottan elvont megállapítások korántsem biztos, hogy megőrzik kezdeti, föltételezhetően egzaktabb, egyértelműbb jelentésüket.

Tapasztalni, hogy bizonyos kifejezéseket valósággal a konjunkctúra szele röptet: ezt minden pejoratív kicsengés nélkül állítom, inkább sajátos lélektanukat regisztrálva. Mindazonáltal, ilyen esetekben szükséges lehet némelykor egy-egy „mélyfúrás”, megtisztítva s egyszersmind pontosítva az ominózus fogalmat; nem megkerülve a kötelező bizalmatlanság vezérelte kérdések fölvetését sem. Ennek tudatában, ezt célozva próbálok reflektálni a *paradigmaváltás* témakörére; címadásommal tehát nem *ab ovo* elhatárolódást, inkább a távolságtartásból eredő óvatosságot és tárgyilagosságot igyekezvén sugallani.

Hátrébb lépve tehát a kétségkívül fontos, gondolatébresztő, konkrét megközelítéstől, arra szeretnék összpontosítani, vajon e kifejezések alkalmazásának – *paradigmaváltás, paradigma* – van-e önálló létjogosultsága a zene területén. Ha manapság nagymértékben részes is a teoretikus közbeszédnek, körvonalazhatjuk-e jelentésüket, s ha igen, milyen faktorokat kell ehhez számbavennünk? Nem mellékesen pedig, ha kirajzolódní lát szik az eredetileg tudományelméletben meghonosodott kifejezéspár speciálisan zenére lebontható jelentésváltozata: vajon mennyiben új mindaz, amit jelöl? Érdemes-e korunk szemlélete és szóhasználata alapján viszonyulnunk bizonyos mozzanatokhoz, avagy a zene-történetet tanulmányozva (illetve – a hasonlóság elve alapján – legalábbis tallózva benne) rálelni, megnevezni és értelmezni a kiemelt kérdéseket?

Célszerűnek tűnik, hogy az elején földézzem a tudományos paradigma meghatározását. Gyakorta a „koreszme” kifejezést mint szinonimát használják, de jobb, ha Thomas Kuhn – mintegy fél évszázada megfogalmazott – mondataiból szűrjük ki a most nekünk legfontosabbakat: „*egy kutatási terület jogos problémái és módszerei [...] feldolgozástól eléggé újszerűek [...] ahhoz, hogy a [...] vetélkedő módszerekkel szemben tartósan követőkre találjanak ...*”¹

Definíciója eleve magában rejti az évszázadokra-ezredkre visszautalást, habár ezt a tudomány szempontjából teszi, s pl. a művészetekre átplántálva nem is jellemző egyelőre (?) ez a kiterjesztett szemlélet. A művészetben hagyományos definíciók – a stílus (esetleg korstílus), a korszakra érvényes nyelv(ezet), a kifejezésmódok összessége, áramlatok-irányzatok – az elemzőmunka és a múlt valamelyes értelmezése ezek alapján zajlik, meglehet, a paradigma több is, kevesebb is mindezeknél, s ezt a legszorosabban értem, azaz érvényének kiterjedtségére. Példaként említhetném, hogy a napokban egy rádiós zenekritika során hangzott el, hogy „*x.y. zeneszerző vígoperai paradigmája szerint*”² stb., stb. Ez az utalás sokkalta zártabb, szűkebb keresztmetszetű, de ennél fogva konkrétabb, pontosabban összegezhető fogalomcsoportra vonatkozik. Önmagában nézve a tudományos definíció tárgyának tulajdonságaival inkább rokonítható, mint amikor egy-egy korszakot alapjaiban, elnevezés szinten illetünk Kuhn szavával. Ugyanakkor, ha egyes alkotók saját paradigmákkal bírnak, mi több, műfajok alapján különbözőkkel, akkor olyan széles spektrumú skálán kell ábrázolnunk a létező valamennyi paradigmát, amely

skála távol esik a kiindulásunktól. Az viszont középponti kérdés, hogy egy vagy több párhuzamosan létező, azonos tartalmi célzatú paradigma határoz-e meg egy-egy időszakot; ez elvben nyilván mindenképpen így van, de érvényük, sőt, érvényesülésük útját olykor szakmán kívüli szempontok kényszere is árnyalhatja. Az üzleti szellem nyilvánvaló, hogy korábban sem volt teljesen idegen, ám szerepe tárgyilagos higgadsággal nézve is egyre növekszik. (A tudomány *en bloc* e tekintetben ha nem is intakt, de alighanem jobb immunrendszerrel „működik”.)

Summa summarum, a kifejezés használata a zenében (nyilván nem csupán a művészeti ágban) eleve több megközelítést enged meg, eltérő mértékű háttérrel. Így azonban az ún. paradigmaváltás is több szinten történhet, más és más, nem egyforma arányban meghatározó tartalmat felölelve. Mindezzel csak azt kívántam felvillantani, hogy az eredetileg eléggé egzakt célzatú definitív fogalom eleve átalakul, ha tetszik, jelentéscélzatát tekintve.

Hogy maga a „paradigma” mely vonatkozásban haladja meg a stílus, az irányzat, az eszközök alkalmazásának mintája és az alkotói szemlélet eredőjét, a magam részéről (a tévedés kockázatával is számolva) egy lélektani jellegű faktorról próbálnám finomítani. Az előbbieknél az alkotó szellem inkább behelyezkedő, némileg passzív mentalitás tükrözője; adottságként tekintve mintegy elfogadja a felsorolt tényezőket. A paradigma ennél aktívabb habitusra utal véleményem szerint; olyasvalakire, aki teljes tudatában van helyzetének, lehetőségének, s ennek megfelelően választja ki alkotótévékenysége eszközeit, zenei nyelvét, részben alakítva is azt. (Ha hipotézisem akár részben is igaz, úgy természetesen mindez nagyjából történetileg is determinált: a paradigma köntösét magára öltő alkotó jelenünk felé haladva egyre tipikusabb, míg a másik karakter inkább régebbi korokra jellemző.)

Túl a tudománnyal történő összehasonlíthatóságon, kérdés lehet az is, vannak-e olyan paradigmák, amelyek eltérők pl. művészeti áganként, vagy különböző nemzeti kultúrákba mélyedő gyökereik révén. Itt lehet leágazni például arra is, hogy léteznek-e speciálisan a magyar zenét (magyar zenetörténet egyes meghatározott időszakait) jellemző paradigmák; s ha vannak ilyenek, mekkora az átfedés közöttük és más nemzeteknek tulajdonítható saját zenei paradigmái, illetve a más művészetek magyar praxisa között... Ezek részben művészetszociológiai kérdéseket is felvetnek, s nem lepődnék meg azon, ha már tanulmányok, előadások sora foglalkozna részleteivel – ezt én most nem vállalom fel. Továbbra is kérdésfelvetésekkel járnám körül az alaptémát egyelőre.

Mi mindennel lehet összefüggésben egy adott korra jellemző zenei paradigma: a kor *tudományos* paradigmáival, netán az időszak tudomány iránti affinitásával is? E kérdésembe nemcsak a természettudományokat értem bele, hanem pl. a filozófiát is. Újfént fölmerülnek (más megközelítésben) a társművészetek: fölfejthető-e – nem csupán a felszínen, megnevezések, kategóriák alakjában jelentkező – párhuzamok? Mi a kapcsolat (ha van) a kor társadalmi helyzetével? (Ennek túlbecsülése valós veszély bizonyos zenetudományi iskolák részéről, de ez nem ok arra, hogy a kérdés félresöpprésével reagáljunk.) Kiemelkedően fontosnak tartom: mi a korszak viszonya úgy általában a hagyományokhoz? Fölmerülnek ismételtlen a nemzeti karakterek adott idősakra jellemző megnyilvánulásai, ennek hátterében a történelemmel és az irodalommal; de a hangról alkotott képzetek, az akusztika, valamint maga a zene-tudomány helyzete is belejátszhat egy-egy szemléleti szubsztancia megszilárdulásába. Úgy vélem, mindezek pontos föltérképezése eleve segíthet egy konkrét időszak (lett legyen az akár csupán néhány évtizednyi is) művészi, alkotóművészi „paradigmáinak” megállapításában, amennyiben az elemző-kutató ragaszkodik e terminológiai megközelítéshez, avagy ennek mentén alakíthatja ki majdani konklúzióját. Hiszen a változáshoz (paradigmaváltáshoz) szükséges annak egzakt definiálása, hogy mi mivé módosul, illetve mi az a más, amire cserélődik. (Utóbbi félmondatban szándékosan használtam kevésbé szakszerű szavakat.)

Ne feledkezzünk meg arról sem, hogy kik azok, akik egy-egy kor(szak) paradigmájának érvényét vallják, illetve hirdetik; kik alakítják ki az ehhez tartozó fogalomtárat, s végzik el (jól-rosszul) mindennek tükrében az értékeléseket: az alkotók, netán az előadók. Vagy zenekritikusok, esztéták, teoretikusok, esetleg nem céhbéli közvélemény-formálók? A kimerítő válasszal most is adós maradok (céloom az indokoltan föltehető kérdések minél nagyobb hányadának összegereblyézése), ám hangsúlyoznom kell: a mindenkori kortárs legalább annyi, ha nem több hátránnyal szembesül a körötte zajló folyamatok kapcsán, mint amennyi előnyt élvez a közvetlen megtapasztalás révén. Mindannyian tudunk példákat arra nézve, hogy egy, valamikor éles szembenállásként megélt, polarizált „paradigmaütközés” kellő idő elteltével egymáshoz – ha nem is simul, de – tompul valamelyest; az utókor embere többet érzel abból, ami ezeket az egykor ellentétes oldalon működőket összeköti, mint ami elválasztja. Ki tudná ma már oly vehemenciával átélni a „buffonisták harcaként” elhíresült

konfliktust, mint a 18. század operabarátai (!), nem is szólva az ehhez tézisekkel hozzájáruló muzsikusokról és filozófusokról! De egy időben közelebbi és közismertebb példával szólva: a valamikori kíméletlen, Brahms és Wagner személye által fémjelzett „törzsi háború” materiáját tekintve, illetve hallgatva azt (tehát zenéjüket): a különbség, akár paradigma szintjén is, érzékelhető, de ennek kibékíthetlenségig sarkított mivolta már vajmi kevésbé. Ám hadd említsek más jellegű, a zenetörténetből merített további példákat arra bizonyosítva, hogy az eltelt idő hogyan pontosítja rálátásunkat.

Három, egymásra, mondhatni, rímelő példát mondanék, amely példák azonban többszörös kételyeket ébreszthetnek bennünk a paradigmaváltások megragadhatóságával, s egyáltalán, a változások egyenes vagy legalábbis kikövetkeztethető útjával kapcsolatban. A 16. század vége felé járván már erősen készülődött a zenei nyelven belüli elkerülhetetlen váltás (stílus, kompozíciós módszer, zenei szemlélet, vagy ha tetszik, paradigma terén). Gesualdo, Venosa hercege, akit ma gyakran mint a zenei manierizmus képviselőjét emlegetnek, olyan irányba tört utat (nem egymaga, de legmerészebben és legkövetkezetesebben ő), ami csaknem 300 évvel később folytatódott, a késő romantika szerzőinek harmóniafűzéseiben. Paradigma, amely hamvába holt, majd fönixként föltámadt? A „Nagy Váltás” 1600 táján aztán homlokegyenest ellentétes irányba történt: a zenei eszközök (dallamképzés, hangközlépések, akkordkapcsolatok) tovább-bonyolódása helyett drasztikus egyszerűsítés által. Ilyesmi a tudományban aligha fordulhat elő! (Őszintén érdekelnek a társművészetek esetleges erre rímelő történeti momentumai.) De zenében még legalább kétszer előfordult. Franz Schubert rövid élete során mindig vonzódott a különleges hangnemi és harmóniai relációkhoz. Utolsó nagy, zseniális művei között nem egyben találunk olyan absztraktnak nevezhető, az akkordok szerkezetét alapul vevő fordulatot, ami teljesen a 20. század emberének gondolkodását vetíti előre. De – nem folytatta ezt az utat sokáig senki. Új, izgalmas paradigma körvonalazódott, és nem hatott a közvetlen utódokra. Talán nem erre figyelmeztek... Aztán, fél évszázaddal később, az idős Liszt Ferenc nyúlt megkapó hasonló irányultsággal az akkordokhoz, de nem folytatva, főként nem leutánozva Schubertet, hanem ebben a tényezőben rezonálva rá, s mindezt aszketikus dallamvezetéssel, szokatlan, gyakran redukált hangkészletet alapul véve. Őt egyenesen bolondnak nézték. A „latens paradigma” folytatása is vakvágányra siklott – *akkor...* De mit mondjunk most, 2013-ban, amikor Schubert és Liszt vetése már beérett?

Pontosabban minek nevezzük ezt a bűvópataként mába torkolló „vonulatot”: tényleg paradigmának? (Azt a közelebbi kitétel, hogy valaki „megelőzi korát”, mindig is hamisnak tartottam: egyfelől az ilyen [schuberti, liszti] attitűd is saját koráé valamelyest, másrészt pedig – mint ebben a három esetben is láthattuk – az, úgymond, megelőzőt kornak esze ágában sem volt beérni a magányos géniuszokat; majd egy másik kor lesz az, amely [némi kerülő utakat követően] találkozik velük.)

Ellenoldali példa lehetne a már előbb említett Wagner: hatása oly nagy volt, hogy óhatatlanul rányomta bélyegét zeneszerzők generációira, s ezen nem mechanikus utánzás, epigonizmust értek. Kétség nem fért hozzá, hogy az ő útja, komponálásmódja vezet majd még előre – s ez másként történt. Richard Straussban látták a kortársak a „wagneri paradigma” leghivatottabb és legeredetibb (sőt, legmodernebb) zászlóvivőjét, ám váratlanul Arnold Schönberg látott meg a wagneri zene nyelvében olyan lehetőségeket a továbblépésre, mint előtte senki. A determinált tizenkétfokúság, a dodekafónia bizonyosan kimeríti az Új Paradigma fogalmát. Más kérdés, de egyáltalán nem mellékes, mert a zene sajátos helyzetét példázza, hogy most, a 21. század elején mind a straussi, mind a schönbergi paradigmák nagyjából egyformán – nem főáramként (Schönberg maga ezt remélte zeneszer-

zési szisztémájától), de letagadhatatlanul – élnek, nem sejtetve azt sem, még meddig.

Az sem bizonyos a zenében, hogy egy-egy, a végkonklúziójában paradigmaváltásként minősíthető folyamat valóban konkrétan tetten érhető. Carl Philipp Emanuel Bachot pl. pályája elején több minden köti még az apjára, Johann Sebastian neve kapcsán körvonalazható paradigmához, nagyszerű életútja végére pillantva viszont már a Haydnnal kezdődő (vagyis inkább folytatódó)

vonulat tagjaként köszöntenék. Megtörtént tehát életben a paradigmaváltás – jelenthetnénk ki, csak éppen váratlan fordulatoktól, kanyaroktól, váltásoktól mentes pályáivet járt be, amelyen *mindvégig jelen voltak mindkét* paradigma jellemzői; fokozatosan, nem látványos átrendeződéssel billent át a stílusjegyek belső aránya a barokkból a klasszika felé. (A hagyományos, más művészetekkel korrespondáló stílusmegnevezések leegyszerűsítő, sokszor nem is csak kis részben torzító szerepéről most nem gondolkodom tovább, de voltaképpen kár, hogy a paradigma, illetve paradigmaváltás fogalomkettőse sem képes ezt kiküszöbölni.) S ez az alkotó nem egyedüli képviselője ennek. Evolúció vs. a paradigmaváltás kvázi revolúciója? A kissé már elkoptatott ellentétpár egyes alkotói magatartásokra kevésbé, másokra nagyobb mér-

tékben igaz: ezek inkább mintaadások, mintsem mintakövetések; de kétféle alapvető irányzattá kiterjesztésük nem állja ki a tényeken alapuló precíz vizsgálatot.

Léteznek ellenben olyan kettősségek, ellentétpárok, alkotói alkatot, zeneszerzői írásmódot tekintve, amelyekről feltétlen kell szólnunk, még ha úgy tetszik is, hogy kissé tovakanyarodunk a kiinduló témánktól. Hadd idézzem fel most (nem szóról szóra) Bozay Attila gondolatait, aki egy hosszas, interjú céljából folytatott beszélgetésünk során mesélte el, hogy Weöres Sándor szerint kétféle alkotó létezik: a „gödörásó” és a „nemzetközi rabló”. A gödörásó egynéhány problémán gyötrődik, egyre inkább; a nemzetközi rabló pedig olyan, mint Picasso (mondta volt példa gyanánt Weöres), vagy – Bozay hozzáátételével – a zenében Stravinsky. Mindenhez hozzányúl, de az ekképpen nyert anyagot aztán a magáévá alakítja.

Ha most ezt megpróbáljuk lefordítani szárazabb nyelvre, azt találjuk, hogy a *kevesebb* és a *több* forrással/eszközzel/perspektívával élő habitusok dichotómiájának leírását kaptuk, amely hozzáállások, szemléletek egyazon stílus, nyelvi egység keretén belül szimultán is létezhetnek, de kétségkívül alapvető, paradigmaticussá váló stílusáramlatok, iskolák meghatározói, különösen a nemrég véget ért században. Műfaji meghatározottság is belejátszik e képbe, főleg történetileg nézve, hiszen régről kétféle zenei paradigma létezett párhuzamosan. E két irányultságú (az egyszerűség kedvéért egyházi és világi) zene világosan megkülönböztethető volt (szerepük-szituációik a mindennapokban, megszólítottjaik is eltértek egymástól, nem elfeledve a társadalmi megbecsülés különböző fokát a két „típusú” zenét művelők, s természetesen a két célzatú zene között, de úgy vélem, ez esetben ezt joggal tekinthetjük szekunder kérdésnek a zenei alapnyelven belüli kétféle, nagyon sok tényezőjében más paradigma szerint testet öltő kompozíciós módszerek összevetésekor). Zenetörténetileg egyébként nem csupán fontos és érdekes, de felajzón izgalmas (ennek megfelelően már hosszú ideje kutatott és dokumentált) e két alap-ágazat közötti kölcsönhatás, melyre közismert ékes példa, ahogy reneszánsz misék alapidallamaként nem gregorián eredetű, hanem a nép száján megszületett „nóták” szolgáltak; avagy – a másik oldalra is figyelmeztetve – ahogy az egyszerű táncokhoz szolgáló „szerzői zenék” a magasb művészetre jellemző polifónia vagy bizonyos harmóniak, kromatikus dallammenetek révén telítődtek.

Összefoglaló típusú alkotók, szemben az úttörő kísérletezőkkel: eleve igazságtalannak tetsző a mérlegelés, ha a paradigmaváltás tényét ennek okán aligha tudjuk olyan megfellebbezhetetlen nagymester nevéhez kötni, mint

J. S. Bach, holott a tudományban a legjelentősebb gondolkodó személyek általában új paradigmákat építenek. Az előbb Gesualdo kapcsán emlegetett korszakváltás viszont végül is Jacopo Peri nevével az „élen” köszöntött be, de elfogult történész specialista sem nevezné akár csak az új paradigma legkiválóbbjának (arra ott leljük Claudio Monteverdit, akinek „kettős kötődése” némileg emlékeztet az imént vázolt C. Ph. E. Bachéra)!

Tehát pusztán a paradigmaváltások oldaláról nézve nem feltétlen azok a zeneszerzők említhetők első reflexként, akik aztán a legmeghatározóbbak; ne is próbálkozzunk túl korán ítéletet mondani. Ahogy azt Szöllősy András megfogalmazta egykor: „*az esztéták [...] csak olyasmiről tudnak szabályt levonni, ami már létezik. Prognosztizálni ők sem tudhatnak.*”

Ez akár intő mottója is lehetne azon törekvéseknek, amelyek egy-egy stílusbeli, zenei nyelvet érintő vagy alkotói magatartásformára vonatkozó (sokszor látványos) változást bármilyen előjellel rögvest minősíteni próbálnak: óvatosabb hozzáállás kéretik! Persze az efféle, általában azért szakmai tapasztalatokon bőven nyugvó ítélezési igény valósággal kényszeríti, s nem csak a ma emberét. A zenetörténet erre is bőven szolgál példákkal. („Megbukott zenekritikák” a közéletű, összefoglaló elnevezés, melyen utalni szokás mindarra, ami mögött a téves „helyzetértékelések” legalább oly mértékben vannak jelen, mint az egyszerű ostobaságból, netán rosszindulatból fakadó bornírságok. Hja, a paradigmaváltások terén sohasem volt könnyű eligazodni!)

Adós vagyok még annak legalább vázlatos áttekintésével, hogy melyek is a zenei, zeneszerzői eszköztár azon elemei, paraméterei, amelyek döntő szerephez juthatnak a kurrens paradigmák, illetve a változások leírásakor.

Fentebb már érintettem Weöres Sándor játékosan szemléletes parabolája kapcsán az alapvető két alkotót; most azonban árnyalnám a képet. A kevés tényezőben elmélyedők egyik részét nevezhetjük a közismert szóval minimalistáknak, míg létezik egy tőlük azért eléggé megkülönböztethető csoport, akikre az a szó illene leginkább, hogy reduktív alkotók. (Kevés eszközt választanak, de nem szélsőségesen; általában nem experimentális irányultságúak, de azért inkább „gödörásók”). Az eszközeikben gazdagságra törekvőket is minimum két csoportba sorolnám: egységes nyelvük kifejezését ekképpen célzó alkotók és valóban eklektikus hozzáállású zeneszerzők. (Bozay előbb említett példájára visszatérve: Stravinsky egy-egy darabjában, de ritkán volt az utóbbi; alapvetően az előbbi mentalitást testesítette meg – nagyjából 70 éves koráig. Aztán „személyes paradigmáján” változtatott, és

az előbb vázolt mindkét típusú gödör mélyére hatolt...)

A zenei nyelv alapelemei mindazonáltal (meggyőződésem szerint) önmagukban kevésbé, sokkalta inkább bizonyos kombinációikban válhatnak egy-egy korszak, stílus (paradigma?) meghatározó részelemeivé, attribútumaivá. Természetesen a hangkészlet, a dallam és ritmusképzés módozatai, a szólamok kezelése (alá-föllemellérendelés, avagy mindennemű hagyományos hierarchia mellőzése), a karakterekkel történő bánásmód (a hangszerek használatát, tehát a hangszerelést épp úgy, mint a különleges effektusok szerepeltetését idesorolom), a dramaturgia, időkezelés, formálás, szerkezeti építkezés. Bizonyos spontánnak tetsző asszociációkat ezek kapcsán még nem hallgatnék el.

A *hangkészlet*, hangrendszerek használata általában mindig is erős teoretikus háttér általi faktora volt a zenének, érdekes, hogy épp a legtovább regnáló, dūr-moll „paradigma” e „rangra kapaszkodása” a leginkább evolúciós jellegű...

Hangkészlettel kapcsolatos voltaképpen a természetes akusztikum vs. egyenletes temperálás alternatívája is. Voltaképpen paradigmaváltás volt az is, amikor emez utóbbi végleges teret nyert; a zeneszerzők felől nézve szinte kényszerszámba menő szükségszerű lépés volt, s jó példa arra is, hogy egyetlen, de egzaktan meghatározható paraméter milyen stabil helyet foglalhat el, még ha az elmúlt évtizedekben párhuzamos, azaz ezzel ellentétes eszközhasználatok is rendre fölbukkannak. A különböző mesterséges temperálások, illetve a természeteshez történő visszatérés azonban nem egyenrangú versenytárs a tizenkétfokú egyenletes szisztémának, ergo nem alkotnak paradigmát, hanem egyes kompozíciók jellegzetes, eseti faktorai.

Még érdekesebb kérdés viszont talán a historikus játékmód hatvanas évektől kisarjadó szemlélete, annak elvei, s a belőle testet öltő előadói gyakorlat. E törekvés, minden további „alkorszakra” bontása mellett, s minden, az ebben elmélyedő szakértők számára evidens (leginkább a különféle országokra, azok prominens előadóira vetíthető) irányzateltérés ellenére, meggyőződésem szerint *valódi, egységes paradigma*. Elterjedése egyértelműen paradigmaváltásnak minősíthető, hiszen a historikus előadói gyakorlat a korábbi közmegegyezéstől objektív leírás által is „pontokba foglalhatóan” eltérő, lényegét tekintve koherens attitűdként jellemezhető; továbbá hatása az e paradigmát nem követők számára is elkerülhetetlen, így részükről (különböző mértékben ugyan, de) tetten érhető. Talán ez az a mozzanat, amely leginkább ekvivalens a „paradigma” kifejezés tudományban alkalmazott jelentéstartományával.

Bármily meglepő, idesorolnám még a szonátaelvet is – szándékosan nem szonátaformaként jegyezve. Sokszor és joggal éri a vád ezt a kikerülhetetlen strukturálási stratégiát, hogy mesterségesen, mereven és főként utólag (!) definiálták – hogy aztán soká hasson még, minden me-revsége ellenére rugalmas paradigma gyanánt. Nem bele-vezve mélyebben zenelméleti részletekbe, annyit azért el kell mondanunk, hogy a szonátaelv a sokat bíralt, elkésett és részben félremagyarázásokkal terhes értelmezést megelőző csaknem háromnegyed évszázad leíratlanságában és szerteágazó tipológiájában is megkerülhetetlen, főbb faktori terén egységes irányba mutató, mondhatni, *de jure* nem, *de facto* mégiscsak „paradigmaként viselkedő” szubsztanciája volt. („Új, vagy szigorúbb feltételek között [...] további kifejtés és részletezés tárgya” – írja Kuhn.³)

Talán már feltűnt, hogy jelenünk érvényesnek vélt, hirdett vagy éppen kevésbé elfogadott, alig közismert paradigmáiról legfőljebb többszörösen közvetett utalásként írtam. Erős kételyeim vannak a tekintetben, hogy itt és most már olyan magabiztossággal lehet mérlegre tenni őket, mint majd egyszer – lásd. a Szöllősy-aforizma fentebbi kifejtését. Egy meghökkentőnek tűnő fölvetésemről azonban mégiscsak szólnék: a stílusok eleve megragadható(bb) köntöse mögött rejlő alkotói magatartásforma kétféle típusáról. Ezt intenzív és extenzív habitusnak nevezem.

A nagy összefoglaló szerzők (Bach, Bartók, Mozart) alapvetően intenzív irányultságúak, míg az új útra térők nem okvetlen erősítik a másik oldalt. S amint mondtam is, a megragadható stílusjegyek, eszközök használatától független dichotómiának érzem ezt. Ezen szempontból bármilyen abszurdnak tetsző fölvetés első olvasatra: a felszínen a tradíció nagy egészével szembehelyezkedő minimalista experimentalizmus és a leplezetlen múltba fordulás (akár a posztmodern gesztika szintjén értékelt allúziókról van szó, akár a nosztalgia fátyolával bevont, akár távolságtartóbb reminiscencia révén ismerős nyelven szóló – de még a már említett heterogén-eklekticista – zenék) kompozíciói egyaránt extenzív módon, illetve szinten használják eszközeiket, úgy közölnek, hatnak. Ez nem ugyanaz, mint a kevés (minimalista, redukált, szelektív), illetve minél gazdagabb eszközökkel élők közötti különbség (megengedem: olykor ellentét), hanem ezen eszközök demonstratív, néha úgy is mondhatjuk: attraktív, netán offenzív megjelenítése és a szemérmesebb, alkotói eszközeit az eszközök szintjén alkalmazó hozzáállás divergenciája. Valójában persze egyes műveket lehetséges ilyen szemüvegen át nézni, de végső soron alkotói irányultságok is kirajzolódnak mindebből.

Az előbb érintőlegesen említettem a „posztmodern” fogalmát, amitől eddig sikerült tartózkodnom. Röviden, de mégis el kell mondanom, melyek azok a főbb tényezők, amik erősítik bennem a távolságtartás érzését.

Először is a kifejezés szinte mérhetetlen pongyolósága, jelentéstani tagolatlansága, feneketlen bugyra. Ha létrejön egyáltalán egy konszenzus abban, hogy maga a „modern” kifejezés nem pusztán egy mindenkor érvényes, újra fogékony és azt célzó, frissességét az idők múltán is megőrző magatartásforma (ezen keresztül szerző), illetve egyes alkotások jelzője, hanem egy bizonyos történeti időszak is, akkor, természetesen, ami ezt követi, az *mind posztmodern*. Így azonban még nagyobbra nyitottuk „gyűjtőszánkunk” száját, egyúttal még kevesebbet mondtunk általa. Természetesen tudom, általában mi mindent szoktak posztmodern kitételrel illetni. Két elhárító érvem van arra nézvést, hogy ne menjek bele mélyebben taglalásába: az egyik a már egyszer visszaidézett, Szöllősy Andrásig vezető axióma az utólagos megítélés bölcsebb mivoltáról; a másik pedig, hogy túlságosan gyakran érzem azt, hogy ezt a kvázi-paradigmát túldimenzionálják, szinte rákényszerítik az emberre: először fogalomként, aztán a jelenkori érvényességét, kiválóságát hangsúlyozva. Egyeduralma felől csak azért nem nyugtalankodom, mert más, tartalmilag a posztmodernnél semmivel sem meggyőzőbb s bizonyos szempontok szerint számomra még annál is visszatetszőbb irányzatot (és itt nem szokásos kételyeim, s nem is a szóisméltés-halmazat elkerülése okán nem írtam paradigmát) hasonlóképpen kultiválnak (crossover, világzene).

A veszélyt, egyéni ízlésemről függetlenül, amit eszemben sincs etalonként tekinteni, abban látom, hogy a túldimenzionált „paradigma-kérdéskör” nemritkán a *divat* eufemisztikus szinonimájaként tűnik fel. Ez esetben viszont baj van, mert a divat kölcsönhatások kényszere. Diktálják, és az ennek következtében generálódó elvárások visszacsatolódnak. Vigaszt nyújt ama tudat, hogy a divatok változnak, gyorsabban és nyomtalanabban múlnak el még egyes paradigmáknál is.

Bár az is kérdéses, és szintén érinti a divat problémáját, hogy az ún. paradigmák eluralkodása arányos-e értékükkel. S ez az, ami a tudományos paradigmá[k]-tól teljesen megkülönbözteti: azok, ha minél szélesebb körben terjednek is el, minél reflexszerűbben alkalmazzák újabb s újabb kutatócsoportok, netán generációk, pusztán ettől a tényről még nem csorbul hitelük, érvényük. (Az összehasonlítás azonban most sem lehet tökéletes: nem is szólva arról, hogy Kuhn meg-

különbözteti a tudományban leírt, nem egyszerűen utánzás tárgyaként alkalmazott paradigmát a szó általánosabb: *elfogadott minta, modell* értelmétől.)

A művészi „paradigma” viszont, ha nem kiküzdött vagy mélyen megélt gondolati folyamatokban manifesztálódik, azaz a kreativitás egyszerű rutinná, másolássá válik, ez a szerencsésebb esetben a jól ismert epigonizmusba fűl, rosszabb esetben a divat kétes szintjére süllyed.

A hitelesség záloga az integer alkotói hozzáállás, elavult (?) szóval élve az őszinteség. Ennek természetesen éppúgy nincs mértékegysége, és nincsenek koordinátái sem, mint a művészetben a legtöbb fogalomnak, azonban mégis axiómaként kezeljük. Legyen valamiféle rend is: eszközökben, a vállalt zenei cél és annak mechanizmusai közt. Ezzel voltaképpen a „jó kompozíció” amúgy igen nehezen megfogalmazható kritériumai küszöbére érkeztünk... A kiinduló alapkérdés megmarad tehát: szükség van-e a paradigma(váltás) fogalmára (természetesen továbbra is a zenére értve)?

Eszemben sincs megsemmisítő szándékkal viszonyulni ehhez. Ha pellengérré vontam is a kifejezést, számos óhatatlan, netán kevésbé kézen fekvőnek tetsző asszociatív leágazással élve, ahhoz, hogy majdan (?) megfelelő (?) helyére kerüljön egy mind elterjedtebb, részleteiben, meglehetősen lényegre tapintó, ámde – meglátásom szerint – a lényegét a maga differenciált egészében inkább kisélfedő fogalom, úgy érzem, körbe kellett járnom ezeket a problémákat. Kételemek magammal szemben sem szunnyadnak; s kérdéseimet, arra adott válaszaimat nem kényszer által kívánom érvényre juttatni.

JEGYZETEK

- 1 Thomas S. Kuhn: *A tudományos forradalmak szerkezete*. Osiris Kiadó, Bp., 2000. – Ford.: Bíró Dániel; II. fej., 24. o.
- 2 Péteri Lóránt Richard Strauss kapcsán az *Új Zenei Újság* 2013. október 12-i adásában.
- 3 I. m. III. fej., 36. o.