

A zene a jelenlét eszköze

Zipernovszky Kornél interjúja Dolinszky Miklóssal

Amikor az 1920-as években, legalábbis Németországban, kezdetét veszi a jazz beépülése a hivatalos zeneoktatásba, hogyan pozicionálta magát a jazz a klasszikus hagyományhoz képest? Mi volt a kezdeményezés tulajdonképpeni célja?

A fő cél nyilván a jazz „megszelídítése” volt. Ez csak akkor érhető, ha találkozunk az elképzelhetetlen indulatokkal, amelyeket a jazz első világháború utáni rohamos terjedése és a klasszikus hagyomány fennköltségét romboló, baccháns gyakorlata az akkori „magaszenészek” körében kiváltott. Szerencsére pontosan tudható, hogy a Kodály-tanítvány Seiber Máttyás frankfurti jazzosztályában a növendékek milyen tantárgyakat hallgattak: akad közöttük „klasszikus” tárgy is (Schumann 1998). De hogy a kétféle képzést párhuzamosan lehetett volna végezni, arról nem szól a fáma. Vannak azért támpontok. Bernhard Sekles, aki Seiber főnöke volt Frankfurtban, éppen az ilyen átfedés szükségességére utal a *New York Times* számára adott 1928-as újságnyilatkozatában: „A jazz oktatása nemcsak joga, hanem kötelessége is minden korszerű zenei intézménynek. Muzsikusaink többsége állandóan vagy időlegesen jazzegyüttesekben kénytelen játszani. Eltekintve ettől a gyakorlati megfontolástól, a komoly jazzstúdium fiatal muzsikusaink legnagyobb hasznára válik majd. A néger vér mit sem árthat. [!] Hozzásegít majd az egészséges ritmusérzék kifejlesztéséhez, ami a zene első számú életeleme” (idézi Bowers 2002: 122). Sekles érveiben érdekesen fonódik össze a jazz és a klasszikus zene találkozásának szociológiai vetülete az izmosodó német rasszizmus elhárításával és a ritmikus elem vagy az ütőalapú hangzás *Neue Sachlichkeit*-kori, közismert fölértékelődésével. A jazz eszerint azért méltó arra, hogy teljes értékű előadó-művészetként fogadjuk el és hivatalos intézményekben oktassuk, mert zeneiségünk *egészére* hat, vagyis a klasszikus előadói gyakorlatba is életet vihet. Az ilyen megközelítés mögött ott van persze az is, hogy a klasszikus és a szórakoztató zene közötti szakadékot száz éve a rettenetesen ádáz csatározások ellenére sem tapasztalták még annyira mélynek, mint 1945 után: a zene világa még őrzött valamit eredendő egységéből.

Nem sokkal azután, hogy Seiber 1927-ben a frankfurti konzervatórium jazzosztályában megkezdte az oktatást, kiadott egy ütőiskola-kötetet (Seiber 1929). Ez nem hivatkozik klasszikus ismeretekre, kizárólag a jazz előadásmódjával foglalkozik, és a *band* ütőhangszereinek

a szimfonikus zenekarban való alkalmazásait csupán függelékszerűen érinti (Hindemith, Sztravinszkij, Korngold és mások néhány idevágó partitúrarészletének közlésével), ráadásul ezt a függelék nem is maga Seiber, hanem Paul Franke nevű kollégája állította össze. Amennyire föl tudom mérni, a jazz bevezetése a klasszikus képzésbe komolyabban először a második világháború után került napirendre. Zenepedagógusok, mint például Hermann Rauhe, 1962-ben már olyan helyzetben voltak, hogy a jazzoktatás konkrét gimnáziumi tapasztalatait szedhették rendszerbe (Rauhe 1962; lásd még Twittenhoff 1953).

Seiber írásai kizárólag arra a zenére vonatkoznak, amelyet az 1920–30-as években neveztek jazznek. Akárcsak Adorno, akinek egy ideig famulusa volt: Seiber is hallgat arról a gyökeres fordulatról, amely a jazz világában a második világháború után következett be, és ami tulajdonképpen a jazz klasszikus korszakát lezárja.¹ Adorno nyilván azért, mert e fordulatot még a háború előtti jazznél is kevésbé ismerte. Amint az egy Joachim-Ernst Berendttel, a későbbi *Jazzbuch* szerzőjével folytatott beszélgetéséből (1953) kitetszik, Adorno a háború utáni fejlemények hatására sem változtatott a – sokat elemzett ideologikusságától függetlenül is – tökéletesen elavult álláspontján (Berendt és Adorno 1953).²

Seiber darabjainak Angliában kultusza van, viszont Magyarországon nemigen játsszák. Hogyan lehetne ezen változtatni? Egyáltalán: hogyan ítéljük meg Seiber zenéjét, és hol helyezkedik el a jazz és a klasszikus hagyomány között?

Seiber általam hallott darabjainak idevágó hányada – amennyire meg tudom ítélni – a jazz hangzásvilágát és játékmódját meglehetősen alacsony kockázati fokon, szintézisteremtő erő híján integrálja a klasszikus formai és előadói hagyományba. A jazz és a modern klasszikus zene (amely Seiber darabjaiban vállaltan az 1945 előtti korszak modernitásánál marad) a filmzene színvonalán találkozik itt – lásd Seiber tényleges filmzenéit. Rosszmájúan azt is mondhatnám: Adorno, a dodekafon zeneszerző darabjai meghallgathatatlanok; Seiber darabjai meghallgathatók, de nem érdemes meghallgatni őket. Könnyű lenne azt mondani, hogy Seiber jazz ihlette darabjait (*Jazzolette*-sorozat, *Music from Animal Farm* stb.) éppen a jazz klasszikus képzésbe való beépítésének céljára lehetne hasznosítani, csak hogy éppen az improvizatív magatartás az, ami nem sajátítható el belőlük, lévén végig kikomponált és lejegyzett művek, vagyis egyfajta pszeudojazz. Az olyan műveire viszont, mint a brácsaszólóra és kisenekarra készült *Elegy*, Bartók árnyéka vetül. Seiber zeneszerzői munkásságát mégsem sorolnám teljes egészében a *quantitatif négligeable* kategóriájába. Kodály egykori tanítványaként a Kodály-iskola kóruskultúráját magával vitte Angliába, ahol az évszázados kórustradíció talaja fogadta be. Seiber néhány magyar és nem magyar népdalfeldolgozását érdemes lenne legalább olyan mértékben repertoáron tartani, mint amennyire Angliában a mai napig repertoáron vannak.

1 Csak nemrég kerültek napvilágra Adorno és Seiber munkakapcsolatának dokumentumai: néhány levél, Seibernek egy a szociológus Adorno kérésére lejegyzett, terjedelmes beszámolója a jazzbiznisszel kapcsolatos tapasztalatairól, valamint Adorno egy korábban elveszettnek hitt, jazztárgyú szövege, melyekhez Seiber – a szerző kérésére – megjegyzéseket fűzött. E megjegyzések egyikében hivatkozik, Adornónak szánt figyelmeztetésként, Duke Ellington és Louis Armstrong fölvételeire (lásd Chadwick 1995: 260–289).

2 Adorno jazzfelfogását számosan elemezték; egyebek között lásd D. B. Garlitz disszertációját (2007).

Rekonstruálható-e az életmű nem túlságosan sok fennmaradt kézzelfogható dokumentumából Seiber pedagógiai credója? Vajon mit gondolt a jazz és a klasszikus hagyomány kapcsolatáról? Miképp volt lehetséges, hogy Seiber, aki Kodály osztályában tanult zeneszerzést, fekete báránnyként a jazz hívójévé vált? Vagy mégsem volt olyan fekete?

Írásaiban Seiber kezdettől fogva a jazz és a „magas” zenetörténet közötti kapcsolatokra helyezte a hangsúlyt. Számunkra talán már közhely, ám a korabeli jazzirodalomban úttörőnek számított a jazzimprovizáció és a reneszánsz diminúciós eljárás (aprózás) közötti párhuzam fölfedése (Seiber 1928: 281–288). Érdekes észrevétel az is, amikor egy Adorno-szöveghez készített, már említett kommentárjában a zongorához és az ütőkhöz társuló bendzsó és ukulele együttesét a barokk kori basso continuo szerepéhez hasonlítja (lásd Chadwick 1995: 276). Figyelembe kell venni azt is, hogy a zenetudomány a jazz elméleti és pedagógiai kanonizációjának éledő igényével körülbelül egy időben kezdett érdeklődni a rögtönzés iránt. Először Ernst Ferand egykor úttörő könyvéből (1938) lehetett tudomást szerezni arról, hogy a rögtönzés nem *ad libitum* mellőzhető járuléka, hanem inkább forrása az írott nyugati zenetörténetnek. Seiber írásaiban ezek a zenetörténeti párhuzamok kidolgozatlanok maradnak, mégis ott vannak figyelmeztetésként, egyúttal biztatásként azok számára, akik a rögtönzést nem ilyen-olyan módszerekkel, hanem organikusan, a zenetörténet saját eljárásaiból akarják elsajátítani.

A másik utalás, ami a maga korában szokatlannak számított, a jazz tradicionális életmódjának hangsúlyozása, a népzenevel vont párhuzam. Seiber hangsúlyozza, hogy egy született amerikai számára a jazz nem ápolásra szoruló kultúra, melyben a jazz, a klasszikus zene modern használatához hasonlóan, másodlagos életét éli, hanem még elsődleges életmódot folytat (Seiber 1928). Háromrészes cikkében, mely Seiber gondolkodásában a jazzről való kritikai álláspont születésének tanújaként tekinthető, hasonló természetességgel hivatkozik kelet-európai népzenekekre és arab vagy indiai zenére, amelyek a jazz ritmikái összetettségét messze túlhaladják, és amelyek a jazznél sokkal alkalmasabbak a kortárs zene ritmikájának gazdagítására (Seiber 1945). (Ez a meglátás néhány évtizeddel később az afrikai dobzene kapcsán Ligeti életművében pontosan igazolódott.) Seibernek ebben a tradicionális életmód iránti érzékenységében nem túlságosan nehéz kitapintani a kodályi–bartóki tapasztalatot.

Hogyan működhetett együtt Adorno és Seiber, amikor a dogmatikus és a gyakorlati muzsikusi szemlélet ellentétebb megközelítéseket elképzelni sem lehet?

Ez csak egy tervezett együttműködés volt. Londonban egy ideig személyes kapcsolatban álltak (az ismeretség régebbi volt, és Adorno korábban koncertismertetőt is írt Seiber egy darabjáról), de amikor kiderült, hogy Adorno nem kaphatja meg az angol állampolgárságot, Amerikába távozott. Seiber kommentárjaiban Adorno expozéjához (amelyet szerzője tulajdonképpen a Horkheimer vezette és Amerikába menekült *Institut für Sozialforschung* keretében folytatandó szociológiai kutatásának tervezetétül szánt) már érezhető a feszültség, amely egy tartósabb együttműködés során biztosan kirobbant volna. Adornónak Seiberre csakis a szakmai-gyakorlati ismeretei miatt volt szüksége; Seiber viszont olykor csak nehezen tudta palástolni az Adorno dogmatizmusa és szakismereteinek hiánya között tátongó szakadék miatti jogos fenntartásait. Seiberrel szemben Adorno abszolúte süket volt a jazz

tradicionális életmódjából fakadó különbségekre. A jazz felé – értett légyen rajta bármit – makacsul az elitkultúra igényével közeledett. Nem akarta tudomásul venni, hogy a klasszikus zene opuskultúrájába való bevonásával a jazzre olyan mércét kényszerít, amelynek az sosem akart megfelelni. Mert a jazz nem opuskultúrát, hanem egy előadói kultúrát képvisel. Az opuskultúrában a fölhasznált zenei alapanyag (a „téma”) már maga is része az individuális alkotómunkának, vagyis itt már a nyersanyagoknak is eredetinek kell lennie; az előadói kultúrában viszont egy kevésbé eredeti, sőt sematikus anyagot is nagygyá tehet az előadó. Pontosan így működött a zenecsinálás a zenetörténetben a korai többszólamúságtól kezdve egészen a barokkig: a zenélés akkor sem egy előre rögzített anyag reprodukálását, hanem egy személytelen, áthagyományozott és memóriálisán előzőleg már rögzített alapanyag megváltoztatását, vagyis a mindenkori pillanattal való szembesítését jelentette. Az opuszene szerkezeti összetettségét és belső összefüggéseinek gazdagságát, amelyeket Adorno számon kér a jazzen, szerencsés esetben kiegyensúlyozza az előadói jelenlét ereje.

Milyen mértékben öröklí ma a kortárs zenét játszó muzsikusk és a kortárs zeneszerző a rögtönzés képességét a jazztől? Egyáltalán: milyen szerepet játszik a rögtönzés a mai komolyzenében? Látszik-e közeledés kettejük között?

Amennyire rálátok: a kortárs zenére nem jellemző különösebben az improvizáció semmilyen válfaja. Utoljára a 20. század közepi aleatória, illetve a Cage-féle véletlenzene kísérletezett előreláthatatlan folyamatokkal, egy új közösségi zenei nyelv utópiájának jegyében. Ezeknek a kísérleteknek semmi közük a jazzimprovizációhoz: előbbiek – szemben a jazz-zel – nem részesei egy memóriális kultúrának, és semmiféle tradicionális anyaggal nem dolgoznak, vagyis nélkülözik az adott és a hozzáadott anyag hierarchiáját. A kísérletek korának egyébként is már régen vége.

Ugyanakkor számomra mindig fölfedezés, amikor egy-egy nagy jazz-zenész szólítja meg a klasszikus hagyományt. Keith Jarrett vagy Chick Corea Bach-, Mozart- vagy Bartók-játéka segített megértenem, hogy egy-egy jelentős opus érvénye túlnyúlí a hagyományon, amelyben létrejött. Vagy itt van egy friss élményem: Pekka Kuusisto finn hegedős kamarahangversenye, aki a klasszikus repertoár mellett népzenei és jazzt is játszik, és mindenféle köztes területen is otthon van, s aki ezúttal Ravel-duót és Schubert-triót játszott (a Liszt Ferenc Zeneakadémián 2017. március 18-án, Csalog Gábor és Amy Norrington társaságában). Ez a maradéktalanul pátoszmentes, a modern előadó-művészet alapjául szolgáló reprezentáció gesztusát teljes mértékben nélkülöző muzsikusi magatartás sokkal élesebb fényvel világította meg a nyugati műzene tradicionális gyökereit, mint egy „authentic performance”. Bach, Mozart, Schubert, Ravel, Bartók zenéje nemcsak nyer azzal, hogy egy másik hagyomány játékerébe kerül, hanem valószínűleg szüksége is van rá önnön továbbéléséhez. A klasszikus művek szövege fennmarad, de a klasszikus paradigma mára halott – erre a cáfolhatatlan tényre sem a zene-, sem semmilyen oktatásnak ma nincsen érdemi válasza.

Másfelől: amennyire meg tudom ítélni – nagyon kevésbé –, a klasszikus hagyománynak a jazz integrálására irányuló törekvései (mint például Sztravinszkij *Ebony Concertója*, Stockhausen szintén *bandre* írott trombitaszólós műve, Kagel *5 jazzdarabja* vagy a *Blue's Blue* című humorteli „zeneetnológiai rekonstrukciója”, melyben egy archaikus jazzhangfölvétel komponál körül) sosem hoztak létre olyan – tartós – szintézist, amely egy új zenei nyelv alapjává válhatott volna. 1945 után megfordultak a szerepek: míg a klasszikus hagyomány

integratív ereje, mely a két világháború között még tapintható volt, mostanra elhalványult, a jazz kezdeményezőbbé, befogadóbbá vált. Kettejük közül a jazz az, amelyik rendelkezik az ehhez szükséges elfogulatlansággal, nyitottsággal. Vele szemben a klasszikus képzettségű zenész egy múzeumi kultúra letéteményese. Gépiesen őriz egy paradigmát, amelyet már maga sem ért. Csakis kottából tud játszani, ennél fogva szentül hiszi, hogy a zene forrása az írás, és hogy zenélni annyi, mint eleget tenni egy előírásnak. Mindezzel nem is önmagában az improvizáció hiánya a baj, hanem hogy az improvizáció ilyenformán „a zenei területek” egyikévé fokozódik le, és homályban marad egyetemessége, az a vonása, melynek révén az írott és az íratlan zenét elvileg egyaránt úgy halljuk, mintha akkor és ott születne.

A mai magyar zeneoktatásban milyen szerepet játszanak a különböző improvizációs műhelyek, iskolák, irányzatok (Sáry-, Kokas-, Apagy-módszer)? Várható-e tőlük a zeneoktatás megújítása?

Tisztelem ezeket a műhelyeket már pusztán azért is, mert volt és van bátorságuk egy másik zenei magatartást kínálni a helyett a romantikában gyökerező reproduktív magatartás helyett, amelyet az intézményes zeneoktatás kanonizál. Ugyanakkor mindig nyugtalanság fog el, ha a „módszer” szót hallom. A módszer rendre egy *idegen* elvet alkalmaz attól az anyagtól, amelyet meg akar tanítani. Ezzel szemben én úgy vélem, a „módszer” már eleve benne rejlik az anyagban, csak ki kell nyerni onnan.

Én közelebbi kapcsolatba egyedül Sáry László gyakorlataival kerültem, amelyekből magam is tartottam egy féléves kurzust, sőt Sáryt egyszer meghívtam az ELTE-re kurzust tartani (vö. Sáry 1999). Máskor pedig tanúja voltam annak, hogy egy egyébként történeti zenét játszó kamaraegyüttes miképp használta ezeket az etűdöket a próba előtti általános szellemi készenlét frissítésére. Utóbbi eset rámutat arra is, hogy korábbi zenei eszközök – jelen esetben az 1950-es, 60-as évek minimál- és véletlenzenéje, mint a Sáry-etűdök forrása –, miután a zeneszerzésből eltűntek, a pedagógiába bekerülve egy darabig miként tehetik később is hasznossá magukat. Hasonló történt az improvizált énekes ellenponttal a 17. században. Ennek ellenére úgy vélem, hogy ha „Improvizáció” nevű tantárgy épül be a mainstream zeneoktatásba, onnantól kezdve a dolog pusztán a tantárgyak egyikévé lesz, vagyis az improvizáció szolgálatába áll annak a föltöredezett modernista zenei világgépnek, amely az eszközből célt csinál, az eredeti célról pedig megfeledkezik. A rögtönzés nem a diszciplínák egyike. Nem merő szakmai kérdés. Rögtönzés az, ami őrizi a zenélés eredendő játékkarakterét, vagy ami ugyanaz: teremtőképességét. Mert a zene sosem önmagáért van, hanem csupán eszköz, a jelenlét eszköze. Én minden zenét, amely jelenlétet generál, végső soron improvizációnak tekintek.

Hivatkozott irodalom

- Berendt, Joachim-Ernst és Theodor W. Adorno (1953): Für und wider den Jazz. *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* (67): 887–993.
- Bowers, Kathryn Smith (2002): East meets West. Contributions of Mátyás Seiber to Jazz in Germany. In *Jazz and the Germans. Essays on the Influence of 'Hot' American Idioms on 20th Century Germany*. Michael J. Budds (szerk.). Hillsdale, NY: Pendragon, 119–140.

- Chadwick, Nick (1995): Mátyás Seiber's Collaboration in Adorno's Jazz Project, 1936. *Electronic British Library Journal* (17): 260–289. Interneten: <http://www.bl.uk/ebj/1995articles/pdf/article17.pdf>.
- Ferand, Ernst (1938): *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*. Zürich: Rhein.
- Garlitz, Dustin Bradley (2007): *Philosophy of New Jazz. Reconstructing Adorno*. (Doktori értekezés.) Tampa, FL: University of South Florida.
- Sáry László (1999): *Kreatív zenei gyakorlatok*. Pécs: Jelenkor. (Angolul: *Creative Music Activities*. Pécs: Jelenkor, 1999.)
- Schumann, Rolf (1998): Popmusik und Studiengängen deutscher Hochschulen. In *Handbuch Jugend und Musik*. Dieter Baake (szerk.). Opladen: Leske und Budrich, 457–476.
- Seiber Mátyás (1928): Jazz als Erziehungsmittel. *Melos* 7(6): 281–288.
- Seiber Mátyás (1929): *Schule für Jazz-Schlagzeug. Mit einem Anhang. Das Schlagzeug im Orchester von Paul Franke*. Mainz: Schott's Söhne.
- Seiber Mátyás (1945): Rhythmic Freedom in Jazz? A Study of Jazz Rhythms. (Part 3.) *Music Review* 6(3): 161–171 (168–171).
- Twittenhoff, Wilhelm (1953): *Jugend und Jazz. Ein Beitrag zur Klärung*. Bausteine für Musikerziehung und Musikpflege. Mainz: Schott.
- Rauhe, Hermann (1962): *Musikerziehung durch Jazz*. Beiträge zur Schulmusik 12. Wolfenbüttel – Zürich: Möselers.