

A kölni stúdióban az ötvenes évek elején azzal kísérleteztek, hogy az elektronikus kompozíciókhoz elektronikus hangszerek szalagra rögzített összetettebb hangjait használták kiindulópontul. Döntő lépést jelentett a konzekvens és funkcionális elektronikus hangkeltés felé 1953-ban Stockhausen újítása. Ő teljesen lemondott a szokásos elektronikus hangszerekről és kizárólag generátorokat használt, elsősorban olyanokat, amelyek tiszta szinuszhullámokat keltettek. Csak ilyen módon biztosíthatták a hangszintézis fent leírt tökéletes kontrollját.

Hamar bebizonyosodott azonban, hogy ezt a purista koncepciót nem lehet továbbfejleszteni. Egyrészt tüstént beleütköztünk azokba a határokba, amelyeket a technikai eszközök tökéletlensége állított fel – azért, hogy a végeredmény zajmentes legyen, az egymásra másolandó részhangok számát alacsonyan kellett tartani, s emiatt bonyolultabb spektrumokat és hangelegyeket nem lehetett szintetizálni. Másrészt kiderült, hogy a teljes kontrollálhatóság csak utópia. Majdnem minden szintéziskor keletkeztek előre nem pontosan meghatározható, úgynevezett aleatorikus hangzó folyamatok is, mégpedig főként a létrehozott spektrumok és hangelegyek zenetése során, mely eljárást technikai és hangzási okokból nem lehetett elkerülni. Ezért nem ragaszkodhattunk a totálisan determinált szervezethez koncepciójához, és arra kényszerültünk, hogy aleatorikus folyamatokat vonjunk be a kompozíciós tervbe – ami később rendkívül termékenynek bizonyult.

Azzal, hogy lemondunk a totális kontrollról, lehetőségünk nyílt arra, hogy az elektronikus zeneszerzést kiterjesszük a hangszeres és a vokális hangokra, amelyek korlátozott kontrollálhatóságuk miatt mindaddig ki voltak zárva az újabb fejlődésből. Az 1955–56-ban keletkezett *Gesang der Jünglinge* című művében Stockhausen az elektronikus hangokat egy énekszóval ötvözte, s ezt kevéssel később az instrumentális és vokális hangok, valamint az elektronikus hangok tartománya közötti közvetítési kísérletek egész sora követte, mint például Pousseur *Rimes pour différentes sources sonores* című, elektronikus hangokra és zenekarra írott darabja. Már 1954-ben megszületett a konkrét zene és a zenekar kombinációjának legjelentősebb példája: Varèse *Déserts*-je. A konkrét zene és az elektronikus zene korábbi megosztottsága is nagymértékben megszűnt. Berio 1958-ban realizálta *Tema (Omaggio a Joyce)* című darabját, melynek zenei anyagát nem elektronikusán létrehozott hangzásokból, hanem kizárólag emberi beszédből állította össze, ezt az anyagot viszont a továbbiakban az elektronikus zene eszközeivel munkálta meg.

Az elektronikus zene fejlődésével párhuzamosan, illetve ennek a fejlődésnek a hatására átalakult és cseppfolyóssá vált a szeriális zeneszerzés koncepciója, a totális szervezethez való elfordulással pedig az – eredetileg az átfogó szerialitás megvalósulási terepének tartott – elektronikus zene funkciója változott meg ismét mélyrehatóan. Tekintve, hogy itt teljesen aktuális tendenciákról van szó, előrejelzéseket nehezen állíthatunk fel. Egy biztos: az elektronikus zeneszerzés gyakorlata új zenei kategóriákkal gazdagított bennünket, valamint a hangzási és formai elképzelések új világait nyitotta meg számunkra.

Új notáció – kommunikációs eszköz vagy öncél?

Német nyelvű előadás a darmstadti 19. Nemzetközi Új Zenei Nyári Kurzusok keretében „Notation Neuer Musik” [Az új zene notációja] címmel megrendezett kongresszuson, 1964. július 21-én. Rövidített formában „Musikalische Graphik» und neue Musiknotation” [„Zenei grafika” és új hangjegyzírás] címmel a kölni Nyugatnémet Rádió sugározta *Musikalisches Nachtprogramm*jában, 1965. október 14-én. A szöveg megfogalmazását Carl Dahlhaus segítette. Első megjelenés, „Neue Notation – Kommunikationsmittel oder Selbstzweck?” címmel in: Ernst Thomas (közr.): *Notation Neuer Musik (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. 9)* (Mainz: Schott, 1965), 35–50. o. GSI, 170–184. o.

A címben szereplő „vagy” voltaképpen nem kizáró értelmű. A jelenségek, különösen azok, amelyek a történelem során alakultak ki és a történelem folyamán változnak – mint éppenséggel a jelrendszerek is –, mindig többretegűek, és különböző, egymás mellett, egyszerre érvényes értelmezéseket engednek meg.

A notációk lehetnek kommunikációs eszközök és öncélúak, attól függően, hogy milyen kontextusban szemléljük őket.

Vegyünk egy analógiát: a közlekedési lámpák parancsszimbólumok, egy fényreklám pedig kommunikációs eszköz, amelynek jelentése van. Emellett azonban a közlekedési lámpák és a fényreklámok együttesen nézve egy nagyvárosi utca fénymintázatát adják: egy poétikus komplexumot tapasztalunk, ha az egyes fényjelek jelentését hátrább szorítjuk a tudatunkban.

Ha azonban még az ilyen egyszerű rendszerek sem tekinthetők csak tisztán jeleknek, hanem „öncélnak” is („poétikus funkció”), akkor az olyan összetettebb jelrendszerek, mint az írások, a nyelvek és a zenei notációk mennyivel inkább tűnhetnek többretegűeknek.

I

Érdemes tisztázni, mit jelent a „zenei grafika”, hiszen a megjelölést és magát a fogalmat is gyakran félreértik.

Nem szükséges, hogy egyértelmű definíciót adjunk. Mint ismeretes, az egzakt definíciók többnyire megbuknak azon, hogy mire egy, a történelem folyamán változó jelenséget definiálnak, maga a jelenség már mássá lesz és kicsúszik a definíció adta keretből, mint a hal a hálóból. Kommentárokkal mégis megközelíthetjük a zenei grafika jelenségét.

Nagy általánosságban nézve tulajdonképpen mindenfajta zenei notáció „grafikus” – a hagyományos is, amennyiben mindig vizuális jeleket használ. Szigorúbb megkülönböztetéssel élve viszont csak akkor beszélhetünk grafikáról, ha *magukról* a vizuális alakzatokról van szó, melyek nem alkotnak jelrendszert, hanem rajzok. Egy rajz, melynek alakzatából felismerünk például egy házat, nem „jelenti” a házat, hanem az a ház leképezése, ábrázolása. A leírt „ház” szó ezzel szemben nem rajz, hanem egy jel: nem ábrázolja a házat, hanem a ház fogalmát jelenti.

Ha tehát a zenei grafika elsősorban grafika, akkor nincs zenei „jelentése”, viszont „ábrázolhat” zenei tartalmakat. Egy zenei grafika lehet például mozgások leképezése – a mozgások kivitelezése nyomán pedig egy zenemű jöhet létre. A grafika nem közvetlenül a megszülető zenére vonatkozik, nem a darab zenei viszonyainak rendszerét jelenti, hanem mozgásokat ábrázol (mint ahogyan a ház rajza a házat ábrázolja).

Az, hogy egy vizuális alakzat rajzként vagy jelként értelmeződik-e, többek között a szemlélő ismereteitől is függ. Annak számára, aki nem ismeri az arab írást, az arab írásjelek és az arabeszek egyenértékűek: mindkettőt vonalakból álló komplexumoknak látja, amelyek megengednek ugyan érzelmi eredetű asszociációkat, ám semmit sem jelentenek. Egy olyan szemlélő számára viszont, aki tud arabul olvasni, az írásjeleknek meghatározott értelmük van, míg az arabeszek (mint az arab írás szemantikai aspektus nélküli stilizálása) éppolyan értelem nélkülinek fognak tűnni, mint annak, aki nem tud arabul.

Alapvetően tehát a „notáció” és a „zenei grafika” (szigorúbb megkülönböztetéssel élve) két külön dolog; minden új, szokatlan, a hagyományos notációba nem beleillő írásmódot egyszerűen zenei grafikának nevezni pedig durva leegyszerűsítés.

A notáció nem „ábrázolása” a zenei folyamatoknak, nem is „leképezése” olyan mozgásoknak (cselekvéseknek), amelyek a zene létrejöttéhez vezetnek (még ha részben vonatkozhatik is ilyen cselekvésekre), hanem egy **jelrendszer, egyszersmind e jelek közti viszonyok rendszere, melynek nyomán azért jön létre zene, mert ez a rendszer megfelel a zenében uralkodó viszonyoknak**. Vizuális jelrendszerként a notáció megfelel az auditív folyamatok rendszerének; zenei viszonyokat jelent.

A zenei grafika ezzel szemben nem jelrendszer. Nem jelent zenei viszonyokat. Ábrázolhat (leképezhet) viszont olyan folyamatokat, amelyek a zene létrejöttéhez vezetnek, vagy asszociatív úton ösztönzést adhat zenei elképzelésekhez és azok megvalósításához.

A zene és a vele összefüggő vizuális alakzatok kölcsönhatásban vannak egymással. **Egy zenei grafika nyomán egészen másfajta zene jön létre, mint egy notáció nyomán**. Másrészt a „leírt” zene esetében a zene jellege nagymértékben függ a notáció módjától és fordítva.

Ez azonban nem jelenti azt, hogy a zene jellegének és a notáció módjának feltétlenül merev kapcsolatban kellene állnia egymással. **Ugyanazt a zenét több különböző notációval írhatjuk le. A különféle lejegyzéseknek azonban egymásba alakíthatóknak kell lenniük**. Például a hagyományos notációt át lehet alakítani egy idő–frekvencia–amplitúdó diagrammá és *vice versa*. Ez egy ahhoz hasonló kódolás, mint amikor egy FORTRAN programnyelven megírt szöveget lyukkártyává alakítunk át, majd a lyukkártyát ismét vissza az írott vagy beszélt FORTRAN-ba.

A több lehetséges, egymásba alakítható notáció között lesz azonban egy, amelyik a zeneszerző, az előadó és a hangszer közötti kommunikáció szempontjából (egy bizonyos fajta zenére vonatkozóan) megfelelőbb lesz, mint a többi. A megfelelés és a gazdaságosság követelménye arra fog ösztönözni bennünket, hogy a leginkább adekvát notációt használjuk. Manuálisan kezelhető hangszerek esetén a zenei kommunikáció-

hoz nincs szükség átkódolásokra, mielőtt azonban a hangszer nem tisztán manuálisan működik, már szükségesek. (A verkli tekeresei vagy korongjai egy átkódolt notáció eredményei – a tekercsen lévő lyukak vagy pálcikák rendszerét vissza lehet alakítani kottává. Ugyanígy az ember képes FORTRAN nyelven beszélni, de „lyukkártyául” nem. A számítógép „lyukkártyául” beszél, viszont FORTRAN nyelven nem. Az ember–számítógép–ember kommunikációhoz a FORTRAN-t lyukkártyává kell átalakítani, majd pedig azt vissza FORTRAN-ba.)¹ **Az átalakíthatóság (kódolás) a jelrendszerek sajátja. Ezzel szemben a rajzok nem transzformálhatók. A zenei grafika nem jelrendszer; nem lehet átkódolni.**

Ez nem jelenti azt, hogy a zenei grafikát kevésbé értékesnek tekintem. Funkciók meghatározásáról van szó, nem értékítéletről. Egy notáció és egy zenei grafika „értékét” nem szabad ugyanabból a szempontból megállapítani. **A notáció „értéke” nem esztétikai, hanem gyakorlati:** minél jobban megfelel a jelek közti viszonyrendszer a zene viszonyrendszerének, annál „értékesebb” a notáció. A notáció akkor értéktelen, ha a jelkészlete nem elegendő azoknak a zenei folyamatoknak a meghatározására, amelyeknek meg kell felelnie, de értéktelen a másik véglet esetén is, ha a jelkészlete bővebb, mint ami a zenei folyamatok meghatározásához szükséges, valamint akkor is, ha a notációs rendszer jelei közti viszonyok nem felelnek meg azoknak a zenei viszonyoknak, amelyeket jelteniük kellene.

Egy zenei grafika „értéke” ezzel szemben tisztán esztétikai. Minthogy a zenei grafika és a grafika alapján esetlegesen létrejövő zene között nincs közvetlen kapcsolat, és minthogy a zene – amennyiben megszületik – pusztán asszociatív alapokon nyugszik, a grafika értékének mércéje nem lehet a zenében. **A zenei grafika értéke saját magában van:** abban, hogyan jelenik meg mint esztétikai tárgy, és hogy milyen minőségű mint vizuális alakzat.

A gyakorlatban mindazonáltal előfordulnak vegyes formák a zenei grafika és a notáció között: a notációs rendszerek részben tartalmazhatnak olyan vizuális alakzatokat, amelyek maguk nem jelek, másrészt pedig a zenei grafikák, annak ellenére, hogy nem jelrendszerek, tartalmazhatnak jeleket.

Ezeket a vegyes formákat élesen meg kell különböztetnünk azoktól az új notációs típusoktól, amelyek látszólag autonóm grafikák, azok számára viszont, akik ismerik a jeleket, pontosan meghatározott értelemmel bíró jelrendszerek. (Mint mondtuk, azok számára, akik járatlanok benne, a hagyományos notáció is csak egy „grafika”. Mivel mi hozzászoktunk a hagyományos hangjegyrészhez, ezért azt elsősorban jelentéssel bíró rendszernek látjuk, s csak másodsorban vesszük észre grafikus aspektusát. **Új notációs rendszerek esetében viszont, amíg nem szoktuk meg őket, a grafikus aspektus az uralkodó.** Mielőtt azonban otthonosak leszünk az új rendszerben, háttérbe szorul a grafikus nézőpont, és előtérbe kerül a szemantikai.)

¹ 1965 táján még ez volt a helyzet. (A szerző 2002-es megjegyzése)

sempre

1. 2. 3. Violine

p flageolet

Ringt wie notiert. 2 Schläge

5 10

(mit Hämmern)

* 2 Anüsse geschlagen

* 2 Becken weiche Schläge
(klein, mittel, Besen leicht gegen die Kante halten)

* 2 1. Trompete in D

* 2 5. Violine

staccatissimo

p sul ponticello

* 2 2. Trompete in D

* 2 6. 7. Violine

staccatissimo

p sul ponticello

* 1 Horn in F

* 1 2. Viola

staccatissimo

p sul ponticello

* 2 Horn in F

* 3 4. Viola

staccatissimo

p sul ponticello

* 1 Kontrabassposaune

* 1 2. Cello

staccatissimo

p sul ponticello

* 2 Kontrabassposaune

* 3 4. Cello

staccatissimo

p sul ponticello

* 1 2. Kontrabass

pp

sempre

klings wie notiert

5 10

1 Schlag = 16

Friedrich Cerha: *Mouvements I-III*, „Mouvement II” (1959–60).

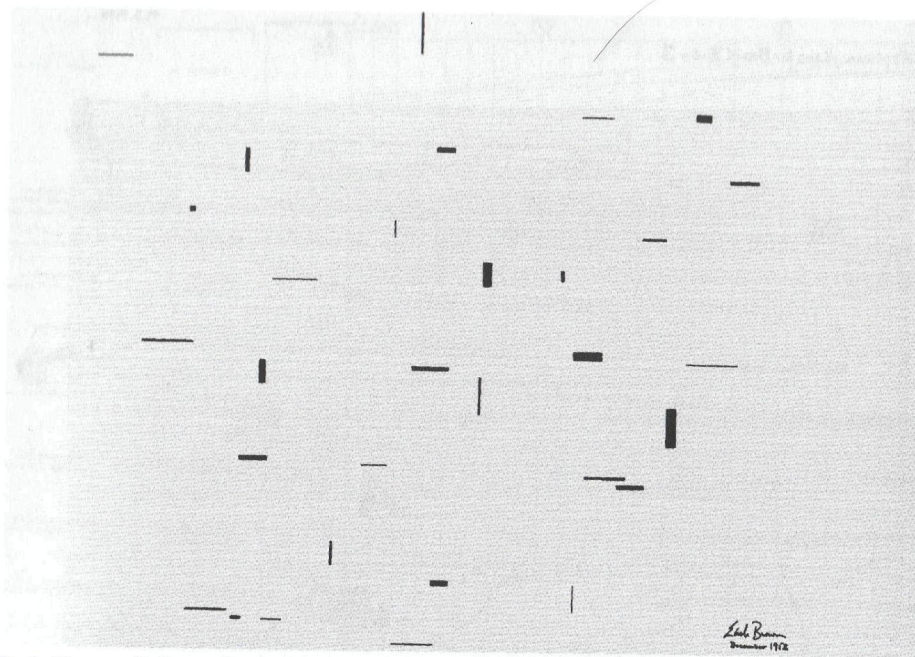
Cerha „Mouvement II” című darabja egy olyan új notációs forma példája, amely csak látszólag grafika, valójában azonban kizárólag szemantikai tartalmú jelekből áll. A partitúrákép messzemenően egybeesik a zenével, még inkább, mint a hagyományos notációban. Teljes mértékben szemléletes „eredménynotációt” látunk. A ritmus tagolása nem annyira pontos, mint a hagyományos lejegyzésben. Ez azonban szándékos, hiszen a ritmusviszonyok pontos rögzítése nemcsak a notációban, de magában a zenében sem fontos; az idő globálisan van szabályozva. A zenei események precíz egyidejűségét ebben a notációban nem lehet előírni (ehelyett egy bizonyos keretek közé szorított statisztikus meghatározottság érvényesül), de ez nem is fontos a zenei struktúra szempontjából. (Egyébként a hagyományos notáció metrikája is megenged pontatlanságokat, csak hogy azok szóródása jóval szűkebb határok közé esik. Mindez csupán a rasz-

d) piano piece for David Tudor 3

Sylvano Bussotti: *Pièces de chair II*, „Piano Piece for David Tudor 3” (1958–60)

terezés kérdése: a tradicionális hangjegyírásban a ritmus raszterezése sűrűbb.) Ilyenfajta zenénél azért mondhatunk le a hagyományos notációról, mert az inadekvát volna. A metrumból és kottavonalakból álló rács börtönbe zárna a ritmust és a hangmagasságokat. Cerha folytonosságra törekszik a hangmagasság-kialakítás és az idő megformálása terén. A „Mouvement II” lejegyzése tehát, bár látszólag grafikus, valójában tisztán praktikus és a hangzó végeredményre irányul. Nem „öncél” és nem „rajz”, hanem egy jelrendszer.

Az ellenkező esetet képviseli Bussotti „Piano Piece 3” című munkája. Itt elsősorban zenei grafikáról van szó, amely csak látszólag tartalmaz jeleket: látszólag, hiszen a jelek a hagyományos notáció maradványai ugyan, ám önállóvá, izolálttá váltak, ki vannak ragadva a notáció rendszeréből. Emiatt nincs már egyértelmű jelentésük, hanem asszociatív interpretációk kiindulásaivá váltak. Az ilyesfajta grafikán alapuló zene megkomponálása az előadóra van bízva. A címben szereplő „David Tudornak” megjelenés több mint pusztán ajánlás. A grafika ihletforrásként szolgál, és ahhoz, hogy hangzó formát nyerhessen, egy olyan zeneszerző-előadóra van szüksége, mint Tudor. Nem a



Earle Brown: *Folio: „December 1952» for one or more instruments and/or sound-producing media” (1952–53)*

kommunikáció, hanem az asszociáció eszköze tehát. A hagyományos notáció maradványai itt asszociatívan működnek – elidegenítésük biztosítja, hogy nem lehet szó egyértelmű jelentésről: a kottavonalakat a zeneszerző rajzzá szövi tovább.

A grafikához vagy a zenéhez tartozik-e a zenei grafika műfaja? A kérdés inadekvát, hiszen nem magára a jelenségre vonatkozik, hanem abból a kényszerből fakad, hogy mindent besoroljunk kész fiókokba. A zenei grafika mindkettő – és mégis egy harmadik: a hangjegyírásból ered (ennyiben más, mint egy autonóm kép), ám a notáció grafikus alkotórészeinek stilizálása, izolálása, elidegenítése révén egy többé-kevésbé autonóm képpé alakul. **A notáció és a zenei grafika közti viszony tehát analóg az arab írás és az arabeszk viszonyával.** Az arab írásból kifejlődött arabeszk arab írás-e? Igen is, meg nem is: rendelkezik az arab írás jellegzetes formáival, ám az írás stilizálása és szemantikai tartalmának felbomlása miatt képpé válik. A zenei grafikát át lehet ültetni zenébe, de nem muszáj; képként is érvényes. **Ezzel szemben a notáció önmagában nem, csak arra a zenére vonatkoztatva érvényes, amit jelez.**

A tiszta notáció és a tiszta zenei grafika közti vegyes formák, köztes fokozatok egyik példája Earle Brown *Foliójának* „December 1952” tétele. Lejegyzése autonóm kép; Brown szerint falra is lehet akasztani és képként szemlélni – a zenei „interpretáció” nem kötelező. Zenei realizációjára számos lehetőség van; az interpretáció azonban

nem teljesen szabad, mivel annak a vizuális alakzat pontosan kijelölt határokat szab. Ebben a tekintetben **ez a zenei grafika egy jelrendszer néhány (kezdetleges) elemével is bír.** Brown „December 1952”-jében nem találjuk meg a hagyományos notáció maradványait, sem funkcionálisan (mint Cerhánál), sem elidegenítve (mint Bussottinál), a darab mégsem „omnivalens”: a lejegyzés, még ha tág határok közt is, de meghatározza a zenei előadás lehetőségeit.

Ennek a vegyes formának a példája megmutatja a kérdés összetettségét, és arra a felismerésre vezet, hogy bár a jelrendszer és a rajz kategóriáit szükséges egymástól tisztán elválasztani, ez azonban nem egyszerű, és hogy a két elkülönített tartomány gyakran egymásba csúszik. A vegyes formák léte mindazonáltal nem jelenti azt, hogy el kellene mosnunk a határvonalat „jel” és „rajz” között. Ellenkezőleg: **az, hogy a vegyes formákban belül a jel-rész és a grafikus aspektus elválasztható egymástól, éppen azt mutatja, hogy két, alapvetően különböző kategóriáról van szó.**

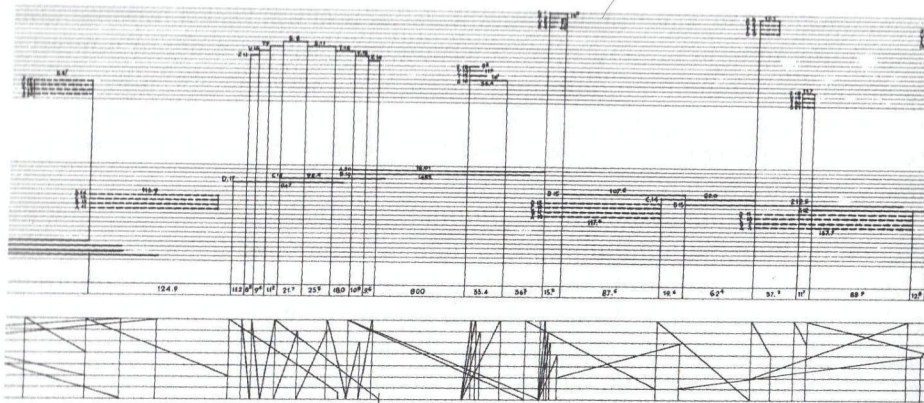
II

„Rajz” és „jel” elválasztása egy második kérdéskomplexumhoz vezet, olyan problémákhoz, hogy megfelel-e a notáció a létrejövő zenének, illetve érthető és gazdaságos-e. E problémakörben akadnak kritériumok, sőt normák is.

A csak asszociatív módon interpretálható, tiszta zenei grafika esetén nem kell teljesülnie annak a követelménynek, hogy a „kottakép” és a zene feleljen meg egymásnak, hiszen fel sem tételeztük a kettő egybeesését – a „kottakép” ilyen esetben inkább „kép”, mint „kotta”. A gazdaságosság kérdése pedig inkább negatív módon merül fel: **minél gazdaságtalanabb, minél pazarlóbban gazdag a kottakép az abból asszociatívan létrehozott zenéhez képest, annál inkább válik a „kottakép” eredeti és autonóm zenei grafikává.** A grafika alakzatának vannak olyan részei, amelyek a zenében nem tűnnek fel. Azáltal, hogy egy grafika több lehetséges zenei realizációhoz szolgál asszociatív kiindulópontul, mintegy **térképpé válik számos különböző kirándulás számára** – minden egyes realizáció csak egy részét tartalmazza a grafikából kihámozható lehetőségeknek.

Nem azt akarom ezzel mondani, hogy a megszülető zene ne lehetne akár gazdagabb is, mint a grafika. Gazdagsága azonban egy másik területen érvényesül. **A térkép, amely az összes utat tartalmazza, útvonalakban gazdagabb, mint egyetlen séta a térkép alapján.** Más szempontból nézve viszont az az **egyetlen séta gazdagabb, mint a térkép,** hiszen a bejárt utakon – amelyek igazából csak egy részét alkotják a térképen lévőeknek – olyan látnivalók tárnak elének és olyan fordulatokat élünk át, amelyek magán a térképen egyáltalán nem jelennek meg.

A zenei grafika és annak zenei realizációja csak kevés ponton érintkezik egymással: ott, ahol a vizuális alakzatok hangzó asszociációkat keltenek. Egyébként két különböző tartományról van szó: a grafika és a zene nem fedi egymást, bármelyik lehet egyidejűleg gazdagabb vagy szegényebb viszonylatokban, attól függően, hogy miként tekintünk rájuk. Végül is, minthogy csupán az asszociáció köldökzsinórja köti össze

Franco Evangelisti: *Studio elettronico: Incontri di fasce sonore* (1956-57)

őket, mindkettő a maga életét éli. Az asszociatív kapcsolat azonkívül mindig egyirányú, irreverzibilis. Az egyik esetben a grafika az elsődleges és ennek nyomán, asszociatív úton születik meg a zene (a zenei grafikák esetében többnyire erről van szó: a megszólaló zenéből nem lehet visszaasszociálni a grafikára, míg a notáció esetében a lejegyzés és a hozzá tartozó zene viszonya megfordítható; a kottaképet le lehet játszani, majd a hallottakat vissza lehet alakítani ugyanolyan vagy majdnem ugyanolyan kottaképpé). A másik esetben a zene az elsődleges, és annak alapján, asszociatív módon egy grafika készül (ennek egy példája Bussotti Pousseur *Electre*-ja nyomán készült grafikája). A folyamat azonban mindkét esetben megfordíthatatlan.

A megfelelés, az érthetőség és a gazdaságosság kritériumainak vizsgálatával tehát elhagyjuk a zenei grafika területét, és olyan új notációs módok felé fordulunk, amelyek nem rajzok, hanem jelrendszerek. Ezeken belül különbséget teszünk az „egyértelműen meghatározott zene” mint külön eset és „kevésbé egyértelműen megkötött” vagy akár „többértelmű” zenei szövegek több fokozata között. E különböző zenei típusok notációjára más-más kritériumok vonatkoznak.

1. Az egyértelműen meghatározott zenében lényeges a notáció gyakorlati aspektusa, mert az ebben az esetben a lehető legegyszerűbb kommunikációt szolgálja. Ekkor a notáció módja a zene realizációs folyamatának jellegétől függ. E „realizációs lejegyzések” lehetnek teljesen szemléletesek, részben szemléletesek vagy nem szemléletesek is. Néhány példa az elektronikus zene területéről: Stockhausen *Studie II* és Evangelisti *Incontri di fasce sonore* című darabjainak lejegyzése teljesen szemléletes „realizációs notáció”, ezért egyszerre „eredménynotáció” is. Koenig *Essay*-e ezzel szemben a szemléletességet teljességgel nélkülöző „realizációs notációval” van lejegyezve. Koenig nem a végeredményt jegyzi le, hanem azt, hogy mit kell tennünk ahhoz, hogy egy bizonyos végeredményt kapjunk. Mindazonáltal nem „akciónotációról” van szó, hanem „pusztán egy receptről”.

52

180

MATERIAL H

MATERIAL H

181

Gesamtlänge: 171.0 cm.

Total length: 171.0 cm.

Teilung in 5 Sektionen:

Division into 5 sections:

a: 13.0 cm	Quotient:	3/2
19.5	Reihenfolge:	3 5 4 1 2
29.2	Sequence:	
43.8		
65.6		
b: 16.9 cm	Reihenfolge:	5 4 2 1 3 (16)
23.1	Sequence:	
28.9		
42.6		
59.5		

Sektionen der Reihenfolge a:

Sections of sequence a:

.11

2.5 cm	Quotient:	10/9
2.7	Reihenfolge:	3 2 7 5 4 8 6 1
3.0	Sequence:	
3.4		
3.7		
4.2		
4.6		
5.1		
29.2 cm		

.12

(x+y) 4.9 cm	Quotient:	8/7
5.6	Reihenfolge:	2 1 6 4 3 7 5 8
6.4	Sequence:	
7.3		
8.4		
9.6		
10.9		
12.5		
65.6 cm		

.13

3.5 cm	Quotient:	9/8
3.9	Reihenfolge:	7 6 3 1 8 4 2 5
4.4	Sequence:	
5.0		
5.6		
6.3		
7.1		
8.0		
43.8 cm		

(16) Hier wird für Ablauf b der Ablauf a in 2 Teile (je 20 Einzelwerte) geteilt: b1 bekommt den Krebs des fiktiven a1, b2 den von a2. Daher erklären sich die neuen Sektionssummen von b.

(16) In order to calculate the schematic curve b, a is divided into 2 parts (each containing 20 single values): b1 acquires the retrograde of the fictive a1, b2 that of a2. From this the new sums of section b are accounted for.

2. Míg az elektronikus zenében – kevés kivételtől eltekintve – egyértelműen meghatározott zenei szövegekkel van dolgunk (épp ezért illusztráltuk elektronikus zenei példákkal az „egyértelműen meghatározott zene” és a „valamennyi részletében egzakt notáció” különleges esetét), addig a hangszeres és a vokális zenében mindig van egy „határozatlansági perem”. Ez a hagyományos zenére és az annak megfelelő hagyományos notációra is érvényes. (A hagyományos notáció nem alkot egységes rendszert. A történetileg kialakult jelrendszerek – mint minden, amely a történelem során alakul és változik – nem lehetnek minden belső ellentmondástól mentes, hézagatlan rendszerek.)

Olyan zenei szövegek esetében, amelyek hagyományos notációval nem jegyezhetők le és ezért a megfelelő kommunikáció érdekében új notációs rendszereket igényelnek, attól függően fogjuk megválasztani a notációt, hogy a zene szövege meg van-e határozva vagy sem (illetve hogy miként látja ezt a zeneszerző).

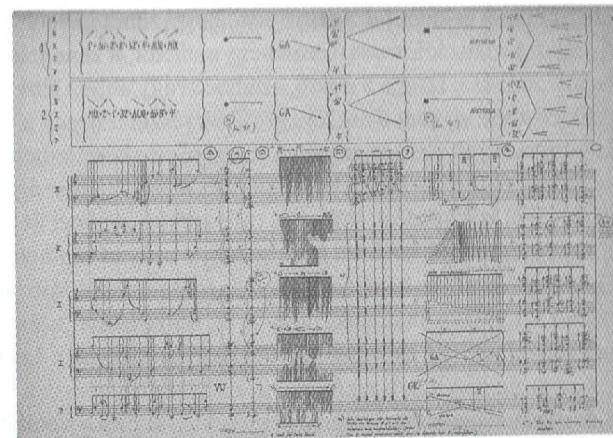
Általánosságban azt mondhatjuk, hogy olyan szövegek esetében, amelyek megkívánják a pontos meghatározottságot, következésképp a határozatlansági peremnek keskenynek kell maradnia, az eredménynotáció az adekvát lejegyzési mód, amely azt közvetíti, hogy milyennek kell lennie a zene hangzó formájának, mégpedig teljes részletességgel.

Olyan zenei szövegek esetében viszont, amelyeknél a „kész forma”, a hangzó végeredmény nincs egyértelműen meghatározva, realizációs notációt fogunk használni. Ekkor lehetőség nyílik először is akciók lejegyzésére (nem azt jegyezzük le, ami megszólal, hanem azt, hogy mit kell tennie az előadónak ahhoz, hogy a zene létrejöjjön), másodszor pedig a recept leírására.

Ez a megkülönböztetés annak felismeréséhez vezet, hogy manapság nincs lehetőség egységesített notációra. Az egységesített notáció előfeltétele egy egységes stílus volna. A zeneszerzés mai helyzetét viszont az jellemzi, hogy nincs egységes stílus. Az egységesített notációnak megvolna ugyan az az előnye, hogy – a hagyományos notációhoz hasonlóan – létrejönne egy mindenki által ismert és érthető rendszer. Meggondolandó ugyanakkor, hogy ma – minthogy a zenei stílus gyorsan változik – bármilyen egységesített, kodifikált és rögzített notáció Prokrusztész-ágy volna az olyan zenei típusok számára, amelyek nem illenek bele abba.

A zenei típusok és ezzel együtt a notációk különbözőségéből arra következtethetünk, hogy a hangszeres és vokális zenében is – hasonlóan, mint az elektronikusban – találni fogunk mind szemléletes, mind nem szemléletes notációs típusokat. Ha nem szemléletes a notáció, a lejegyzés és a zene nem felel meg egymásnak. A gyakorlatban többnyire olyan notációkkal találkozunk, amelyek nem egészen szemléletesek, de nem is nélkülözik teljesen a szemléletességet; a jel típusok inkább több rétegben fordulnak elő bennük egyidejűleg.

Kagel *Improvisation ajoutée* című orgonadarabjának lejegyzése például háromréteggű. Először is tartalmaz eredménynotációt (hangokat), másodszor akciónotációt az orgonista számára, harmadszor pedig receptnotációt (tabulatúrát) a regisztrátorok számára.



Mauricio Kagel: *Improvisation ajoutée. Musik für Orgel* (1. változat, 1961–62). Partitúra-tisztázattal javításokkal és bejegyzésekkel (Paul Sacher Stiftung, Mauricio Kagel-gyűjtemény)

Az eredmény-, akció- és receptnotáció közti eltérésektől függetlenül megállapíthatunk olyan kritériumokat, amelyek minden notációra érvényesek.

1. Azt a notációt kell választani, amelyik az elérendő zenei végeredmény szempontjából a leginkább megfelelő.

2. Ezen belül a lehető legnagyobb ökonómiát kell elérni, vagyis egészen addig kell keresni a megfelelő jeleket és a jelek megfelelő kapcsolattípusait, amíg rá nem lelünk a legerősebbre, egyszersmind a viszonylag legegyszerűbbre, amely az adott zenei körülmények között megvalósítható.

Az adekvát notáció jellemzője tehát a lehető legkisebb jelkészlet, a lehető legnagyobb érthetőség, valamint esetlegesen annyi redundancia, ami a jelrendszer használhatóságát biztosítja, de nem nagyobb, mint ami a zene szövegének közvetítéséhez szükséges.

Ezek a követelmények azt mutatják, hogy a mai partitúrák közt sok az elégtelen. A presztízs imádatának veszélye fenyeget: a túlkomplikált partitúrák tekintélyt kívánnak sugározni; „divat” túl bonyolultnak lenni. Nem ellenzem a komplexitást, sőt. A megszólaló zenének azonban hasonlóan komplexnek kellene lennie, mint a partitúrának. A túl bonyolított partitúrák viszont zenébe áttűtetve gyakran meglepően szegényesnek hatnak.

A partitúrák differenciáltsága és a zenei eredmény sivársága közti diszcrepancia mindenesetre abból is fakadhat, hogy a zeneszerző nincs mindig kellően tudatában annak a különbségnek, amely a valódi, célirányos és jelentéssel bíró jelrendszerek kidolgozása és többé-kevésbé rejtjelezett, asszociatív grafikák rajzolása között van. Ezeket, mint láttuk, rendkívül nehéz elválasztani egymástól, mivel a különböző tartományok határai egymásba folynak. Mégis úgy vélem, hogy a zeneszerzőnek, amikor új zenei kommunikációs lehetőségeket keres, a maga számára mindig meg kellene különböztetnie, melyik típust választja. Én a szélsőséges megoldásokat támogatom: vagy a „totális zenei

grafikát”, amely hermetikus és nem tart igényt arra, hogy zenét „jelentsen”, vagy a „totális jelrendszert”, azaz a realizációs vagy eredménynotációt, a zene jellegétől függően. (Az első esetben a rajz művészi rangja a döntő, az abból vagy ahhoz létrehozott zene másodlagos; a második esetben viszont a notáció grafikus részét teljesen alá kell rendelni a kommunikáció követelményeinek, amennyiben a „szép”, de nem érthető megoldásokat fel kell áldozni az érthetőségnek, a megfelelőségnek és a gazdaságosságnak).

Fel kell tennünk végül is a kérdést: mikor és milyenfajta zenénél kell alapvetően új, a hagyományostól teljesen eltérő notációt kidolgozni, s milyen esetben kellene – esetleg bizonyos változtatásokkal és bővítésekkel – a tradicionális kottázást használni?

Felületesen nézve azt válaszolhatnánk, hogy az új típusú zenei szövegek feltétlenül új típusú notációt igényelnek. Ez azonban túlzott leegyszerűsítés, s ezért téves következtetés volna.

A megfelelés és a gazdaságosság kérdése nemcsak a zene és a notáció megfelelésére vonatkozik, hanem van egy **gyakorlati aspektusa** is. A megfelelés és a gazdaságosság kérdését feltehetjük a meglévő előadói szokásokkal kapcsolatban, ahol is különbséget kell tennünk **rendkívül differenciált egyéni interpretációk és kevésbé differenciált kollektív interpretációk között** (például egy zenekar esetében). Mint említettük, ugyanazt a fajta zenét eltérő, egymásba alakítható notációs rendszereken keresztül közvetíthetjük, azaz az egyik notációs rendszerből úgy mehetünk át egy vele kódviszonyban álló másikba, hogy ez magát a zene szövegét nem érinti. (Számolnunk kell egy „csonkolási peremmel”, ez azonban előre betervezhető a kompozícióba.)

Apparitions és *Atmosphères* című darabjainak pontosabban megfelelné egy nem hagyományos notáció, mégis, látszólag inadekvát és gazdaságtalan módon, „átírtam” őket a hagyományos notációba. Az eredmény egy hatalmas, bonyolult kinézetű partitúra lett, ahol „nem az szól, mint ami írva van”.² Az „átírás” oka, hogy **tekintetbe vettem a zenekari apparátust, a bevett szisztéma tehetetlenségét**. A megfelelés és a gazdaságosság szempontjából olykor fontosabb a praktikum, mint a jelrendszer hézagtalansága és logikája. Egy önmagában **látszólag gazdaságos új notáció gazdaságtalanná válhat, mielőtt az új jelkészlet megtanulása több időt és fáradságot emészt fel**, mint amennyit az új rendszer gazdaságosságával megspórolunk. A hagyományos notáció – amely tulajdonképpen csak a tonális zenében adekvát – „cselesen” használva alkalmas lehet atonális és egészen új textúrák lejegyzésére is.

Ha viszonylag egyszerű zenei szövegekről van szó – például statikus *cluster*ekről, statisztikailag meghatározott vagy mechanikus folyamatokról –, akkor nagyobb együttesnél is lehet új jelrendszereket használni, anélkül hogy attól kellene tartani: a zenekar csődöt mond. Ha azonban a statikus komplexumokon belül differenciáltságra – például belső mozgásokra – törekszünk, akkor egy nagyobb együttesnél már a tradicionális

² A német eredetiben szereplő „nicht klingt wie notiert” játékos megfordítása a „klingt wie notiert” kifejezésnek, amely azt jelenti, hogy a partitúrában a transzponáló hangszerek szólama is a megszólaló hangmagasságokkal van lejegyezve. (A fordító)

hangjegyzést kell előnyben részesíteni. **Szólisták számára mindig az engedmény nélküli notációt választanám**. A szólista gyorsan (olykor szívesen is) megtanul egy teljesen új jelrendszert. Minél nagyobb viszont az együttes, annál jobban közelednék a hagyományos notációhoz, vagyis annál inkább lennének tekintettel a muzsikuskok szokásaira, hogy így biztosítsam a próbafolyamat hatékonyságát és ezzel a zene realizációját. Ugyanaz a notáció egy szólista vagy egy kis együttes számára hasznos, egy nagy együttes számára gátló lehet.

Nem vagyok tehát híve az egyetlen fajta notációnak. Különbőféle lehetséges rendszerek egyidejűleg is hasznosak tudnak lenni – csak az a döntő, hogyan érhető el a legjobban a kívánt hangzó eredmény.

A zeneszerző tulajdonképpen csak vonakodva hajlik meg a realitás kívánalmai előtt. Másrészt a zenekari muzsikuskok is vonakodva hajolnak meg a zeneszerző követelése előtt. **A kompromisszum pedig, a zeneszerző szemével nézve, egyszerűen a zenekari muzsikuskok kicselezése**. Ebből a szempontból nézve a kompromisszum és a „kicselezés” számomra legitim eszközöknek tűnnek arra, hogy közvetíthessem az általam megcélzott zenét.

Analógiaként vegyük a nemzetközi fonetikai ábécét: igaz, hogy elegánsabb és tudományos szempontból helyénvalóbb volna egy radikális fonetikus írás (kidolgoztak ilyen írásokat, ám ezek éppolyan kevésbé tudtak elterjedni, mint a mesterséges nyelvek), a fonetikai jeleket mégis elsősorban a hagyományos latin betűkből alakították ki. A fonetikus írás belső ellentmondásokat hordoz: hasonló jelek, mint az „f” és a „t” egészen külön családba tartozó hangokat jelölnek, fordítva pedig abszolút eltérő írásjelek, mint a „p” és az „f” rokon hangokat szimbolizálnak. Vagyis a rendszer belső következetességét feláldozták a történeti következetességnek.

A realitáshoz való alkalmazkodás (azaz a történelem során állandósult jelrendszer tehetetlenségéhez való alkalmazkodás) az új zenei notációs rendszerek fejlődése számára is példaértékű. Mivel a hagyományos notáció, bár illogikus és elégtelen, már begyakorlódott, ezért az esetek többségében még mindig adekvátabb és gazdaságosabb kommunikációs eszköz, mint az önmagában logikus, egészen új jelrendszerek, hiszen a jelrendszerek nem csak önmagukra és az általuk közvetítendő tartalmakra vonatkoznak, hanem társadalmi funkciót is betöltenek: azokra az egyénekre is érvényesek, akik a kommunikáció folyamatában részt vesznek.

Ennélfogva **azokat az új notációs rendszereket részesítem előnyben, amelyek szervesen nőnek ki a hagyományos notációból** – módosítva és, ahol szükséges, új jelekkel kiegészítve azt. Ez a társadalmilag nem változó médiumokra áll, mint amilyenek a hangszeres és vokális együttesek.

Teljesen új médiumok esetében, mint amilyen például az elektronikus stúdió, természetesen csak az adott médiumnak megfelelő notáció jöhet szóba, és a fennálló rendszer szerves továbbépítésének követelménye érvényét veszti. **Az elektronikus stúdióban semmire se mennénk a hagyományos hangjegyzéssel, hiszen az ottani hangszerek „nem értik” ezt az írást**.