

Ittzés Gergely

A ZENEI IDŐ KÉT ARCA

(esszé)

2018



*Az alkotó
a Magyar Művészeti Akadémia
Művészeti Ösztöndíjprogramjának
ösztöndíjasa*

„Mi az idő? Titok - léttelen és mindenható. A jelenségek világának feltétele, mozgás, mely a testek térbeli létezésével s mozgásával párosul és vegyül. De vajon nem volna-e idő, ha mozgás nincsen? Nem volna mozgás, ha nincs idő? Rajta, kérdezz! Vajon az idő a tér függvénye? Vagy megfordítva? Vagy azonos a kettő? Kérdezhetsz váltig! Az idő tevékeny, igei jellege is van, érlel és „időzít”. Mit időzít? Változást. A most nem akkor, az itt nem ott, mert a kettő közt mozgás van. Mivel azonban a mozgás, mellyel az időt mérjük, körben jár, s önmagába záródik, ezt a mozgást és változást szinte éppúgy nevezhetnők nyugalomnak és mozdulatlanságnak; mert az akkor állandóan megismétlődik a most-ban, az ott az itt-ben.” (Thomas Mann: A varázshegy)

Idő és mozgás

Az *idő* létezésünk alapélménye. Leginkább problémák forrása, mert elmúlik felettünk, mert időzavarba kerülünk, mert hol szorít, hol ólomlábakon jár. Ha van, az is baj (mert el kell ütni), ha nincs, az is. Ha túl sokat elfogyasztottunk az időnkől, idők leszünk, amíg keveset, időtlenek, azaz időtlenek, éretlenek vagyunk. Egyes filozófusok szerint nem is létezik idő, mások szerint gyorsul, vagy mindenki maga csinálja magának a saját idejét. Azt azonban senki sem nem tagadhatja, hogy hétköznapi tudatállapotunkban létezik számunkra a dolgok lezajlásának és/vagy észlelésének egy visszafordíthatatlan egymásutánja, amit mintegy megtart egy folyamatos előrehaladásnak tűnő mozgás. Ezt nevezzük mi időnek. Ebben az időben játszódik le életünk, így zenénk is.

Ha tudatosítjuk magunkban az idő átélését, rá kell jönnünk, milyen igazuk volt a régi görögöknek, hogy két kifejezést is használtak az idő megjelölésére: *KRONOSZ* és *KAIROSZ*. Az előbbi az egyenletesen folyó, pontosan mérhető, objektív időt határozza meg, mennyiségi mutató; az utóbbi a személyesen megélt pillanatot, az időbe helyezett élményt jelenti, s mint ilyen, minőségi vonatkozásai vannak. Egyúttal az időjárást is kairoznak mondták, és később a filozófia és a keresztény teológia terminológiájában is szerepet kapott e két időfogalom szembeállítás: Kronosz mint a földi, emberi, Kairosz az égi, isteni időszámítás.

Anélkül, hogy mélyére mennénk e két fogalom lehetséges jelentéstartalmainak, próbáljuk őket rögtön lefordítani zenésnyelvre, tudatosítsuk magunkban, hogy valóban a zene, mint időbeli művészet is kétféle időélményt tartogat számunkra. A zenében használatos *tempo* szó olaszul időt jelent, és nem tesz különbséget Kronosz és Kairosz között. De vajon átélésünkben felismerjük-e az idő *tartama* és *tartalma* közti különbséget?

Azt az egyetemes, egyenletesnek feltételezett időt, amelyben az emberiség és az egyes ember is találja magát, a kozmosz és a természet maga méri. A számunkra érzékelhető, objektív időegységek az év, a holdhónap és a nap, valamint a nappalok és éjszakák váltakozása, amelyek aránya egyúttal az éves körre is visszautal. Az ennél nagyobb, csillagászati periódusokat csak speciális megfigyeléssel érzékelhetjük (ha egyáltalán), kisebb, pontosan ismétlődő időtartamokat pedig legközelebb egész kis léptékben találunk a természetben: az egyes anyagokra (pl. kvarckristályokra) vagy hullámokra jellemző rezgésszám formájában, amit szintén csak speciális módon tudunk megfigyelni, nem érzünk „a saját bőrünkön”, legfeljebb áttételes hatás révén.

E két lépték között helyezkedik el az a tartomány, amelyben mindennapi életünket éljük, és ahol zenélünk is. Ugyanakkor ez a lépték az, ahol a szabályos ismétlődést nem élhetjük át természetes módon, ezért csak mesterséges, de kanonizált beosztások alapján mérjük az időt, mint a 24 óra, a 60 perc és a 60 másodperc (természetesen nem véletlen, hogy éppen a hatos-tizenkettes számrendszeren belüli osztások alakultak ki, a numerológia ősi hagyománya jelenik meg ebben), vagy egyéni választás alapján történő, önkényes, de egyenletesen ismétlődő időegységekben: ilyen a zenei metrum is. Ezeket a szabványosított időegységeket, amelyeket korábban bizonyos anyagok tulajdonságaira alapozva és főként a gravitáció segítségével mértek (pl. homokóra), vagy geometrikusan osztva be a Nap járását (napóra), a mechanikus óramű feltalálása óta pontosan tudjuk követni, utóbb pedig az elektronika, a digitális technika, az atomfizika fejlődése tett lehetővé még kifinomultabb precizitást.

A természet kínál olyan, a napon belüli periodikus jelenségeket is, amelyek az idő mérését is segítik, ezek azonban közel sem olyan objektíven pontosak, mint a kozmikus periódusok. A szívverés (pulzus), a lélegzés vagy akár az emésztés, illetve az ébrenlét-alvás periódusai bizonyos határokon belül folyton változók, még nyugalmi állapotban sem mechanikusan egyformák, és érzékenyen reagálnak egyéb tevékenységünkre, mozgásunkra, lelki állapotunkra. Ez a szint, amit az élet ritmusának is neveznek, legalább annyira tartozik Kairoszhoz, mint Kronoszhoz.

Egy azonban közös az időmérés összes változatában a Föld évenkénti keringésétől a szívverésen át a fényhullámok periódusaiig: minden esetben ismétlődő *mozgás*, azaz egy térbeli pálya többszöri, tökéletesen vagy nagyjából azonos sebességgel történő bejárása tartozik az időegységekhez. Legtöbb esetben oda-vissza *ingázás* vagy *körmozgás* formájában zajlik ez. A kettő közt átmenet is van: ez az ellipszis és annak minden fajtája. Ha a harmadik dimenzió bekapcsolódik, térbeli eltolódással az ingázásból hullámforma, a körkörös mozgásból spirál keletkezik. Ezeket a mozdulatokat azonban ábrázolhatjuk síkban is, s akkor megkapjuk az idő számegyenesét. Ha például a Föld forgását az egyenlítő szempontjából vizsgáljuk, azt mondhatjuk, hogy az egyenlítőn egy rögzített tárgy 24 óra alatt 40.000 km-t tesz meg. Ha eltekintünk attól, hogy ez a mozgás körpályát ír le, kiteríthetjük azt síkba, így nem a görbült tér geometriája szerint, hanem egyszerűbben, egy dimenzióban ábrázolhatjuk az időegységhez tartozó távolságot. Ez esetben azt is meghatározhatjuk, hogy (az egyenlítőn) egy órához mintegy 1666 és kétharmad kilométernyi elmozdulás tartozik, egy perchez durván 69 és fél km, e száguldás tempója tehát 1574 m/s.

Ilyen módon egészen pontosan leírhatjuk, mozgásként mi zajlik le egy adott időegység alatt. Egyúttal mértanilag, sőt a szó szoros (földmérői) értelmében geometriailag is meghatároztuk azt. De vajon ugyanilyen objektív ez a történet az ember számára is? Egyáltalán nem, hiszen az objektíve teljesen egyforma időegység alatt szubjektíve egészen más élményeket élhetünk át. Mennyire más lehet egy-egy esztendő az életünkben, milyen más két egymást követő napunk is, és még az órák, percek is egészen mást hoznak mindig! Az egyik gyorsan elreppen, a másik örökkévalóságnak tűnik. Mindaz, amit az adott időegységen belül átélünk, egészen szabálytalan mintázatot adhat ki. Mintha milliméterpapírra egészen amorf színkavalkádót festenénk. A mozdulatlan testben és az egyenletes időben is belső testi folyamataink, bioritmusunk, figyelmünk, gondolataink és ezektől egyáltalán nem független érzéseink állandó, részben periodikus változásait éljük át.

Minél kisebb időegységet vizsgálunk, annál kisebb lesz az adott időegység alatt ért élmények közt a különbség (feltéve, hogy sokszerű meglepetés nem jön közbe). Két egymást követő másodperc nem különbözhet egymástól annyira, mint két perc, két perc ritkán annyira más, mint két átélt óra... De ha megfigyeljük, kis időegységek ismétlődésén belül is felfedezhetünk magunkban szubjektív történetet. Ha kísérletképpen egy 30-asra állított metronómot hallgatunk, érzékelhetjük a várakozást, ami a következő ütés előtt felgyűlik bennünk. Ennek érzelmi színezete is van, ami ráadásul ütésről ütésre kicsit változik. Van benne – főleg, ha a hang kellemetlen – némi félelem is, mintha egy előre látható, elkerülhetetlen pofonra számítanánk; egy idő után kialakulhat unalom, érdektelenség, vagy egyszerűen elkalandozik a gondolatunk. Ebben a tempóban már jellemzően hajlamunk van az egységeket tovább osztani, leginkább felezni, így biztosítva a pontosabb, kisebb értéket és a súlyos-súlytalan párok ösztönösen igényelt érzetét.¹ Megfigyelhetjük, hogyan vesszük át magunkban a periódusidőt, hogyan jelenik meg a testünkben az ahhoz tartozó mozdulat élménye. Az egyenletesség érdekében arra törekszünk, hogy az ismétlődő mozdulatok minél egyformábbak legyen, az adott időegységben mindig ugyanazt éljük át.

Így tehetjük közvetlenül egymás mellé Kronoszt és Kairoszt, itt máris megélelhetjük a kettő azonosságát és különbségét.

Az időt, életünk folyását nagy vonalakban inkább folyamatosan előrehaladónak tapasztaljuk, mint mindig visszatérőnek. Ugyanakkor biológiai óránk, bizonyos élethelyzetek visszatérése, az évszakok változása és rendszeres tevékenységeink a körforgás élményét is megadják. (És ahogy mondják: „a történelem ismétli önmagát”; a tettes pedig visszatér a tett helyszínére.) A periódusok közti hasonlóságot is megtapasztaljuk, pl. a reggeli rutintevékenységek szinte gépies ismétlődésében, vagy ha a heti szabadnapokat visszatérésnek éljük át; légzésünkre figyelve is érezzük pl. a belégzés utáni állapotok azonosságát. A körkörös és az egyirányú mozgás többnyire egyszerre van jelen időélményünkben: körben járunk, de a kiindulópontonra visszatérve mégsem ugyanoda jutunk, „nem ugyanabba a folyóba lépünk”. Miért? Mert mi magunk leszünk mások, önmagunkat érezzük másnak, érettebbnek, öregebbnek: *idősebbnek*. Ebben az

¹ Nemcsak tréfa, hanem teljesen reális valóság azt mondani, hogy a metrikus ütések – a sejtekhez hasonlóan – „osztódással szaporodnak”. Külön kérdés, miért vágyunk az egyenletességre. Egyrészt alighanem a biztonságot keressük benne, a stabil viszonyítási rendszert, de mint tudjuk, a monotónia alkalmas a tudatállapot módosítására is, ami szintén mélyen belénk ivódott igény, gondoljunk csak az anyuk vagy akár önmaguk által álomba ringatott csecsemőkre.

összehasonlításban a körkörös, semleges mozgást köthetjük inkább Kronoszhoz, az egyirányú változás átélését Kairoszhoz.

Időben létezésünket tekinthetjük egymást követő, azonos hosszúságú egységek, órák, napok, hetek, évek összeadódásának, ugyanakkor kívülről is rátekinthetünk egy évre, azt évszakokra és hónapokra oszthatjuk, de akár egy egész emberi életet is egyben láthatunk, gondolatban még saját sorsunk alakulását is észlelhetjük egy teljes – noha végkifejletében még ismeretlen – egésznek, amelyet életszakaszokra, évekre stb. osztunk. Hasonlóképpen a zenei időt létrejöttét is kétféleképpen értelmezhetjük. Vagy additív módon egymást követő ütések gyanánt, amelyek aztán párokba és nagyobb csoportokba szerveződnek, vagy kisebb részekre osztott nagyobb egységekként. A nagy egység lehet akár maga a tétel vagy a teljes zenemű is. Ez már a zenei forma területe. A formarészek és periódusok egybeérzése is azt erősíti, hogy a nagy egész felől közelítsük meg a kisebbeket. A gyakorlatban azonban inkább a kisebb felől indulunk, miután megválasztottuk az alapegységeket. De e két irányultságnak egy időben, egymást kiegészítve kell jelen lennie, a léptékek közti átjárhatóságot is ez fogja segíteni. A forma kérdése mindenképpen Kairosz mezsgyéje, ahol csak a legkivételesebb esetben lehet objektív időszámításról beszélni (pl. elektronikus daraboknál), amúgy minden előadás időtartama és lefolyása különböző és szubjektív. A mű alaptempóját adó, egymást követő kis mértékegységek esetében azonban jobban figyelembe kell vennünk Kronosz szigorúságát, akár egyenletesen előre haladó, akár körkörös mozgásként fogjuk fel a pulzációt.

Mint láthatjuk, az időélményt több szempont szerint is dialektikusan kell szemlélnünk. Az objektivitás-szubjektivitás, az additív ismétlődés vagy végtelen részre osztható nagy egység, illetve az egyenes vonalúság-körköröség kérdése is erre vezet. És mint a dialektikus gondolkodásban általában, itt is minden esetben csak a két nézőpont egymásnak feszülése adhat kielégítő nyugalmi állapotot. A kétféle mozgásforma is egyszerre, kölcsönhatásban létezik: egyenes vonalú haladás és körmozgás egyesül inga- és hullámmozgás formájában. Mikor egyenletesen járunk, combizmink oda-vissza mozognak, amiből lábunk egy körszerű vagy ovális pályája származik, az eredmény pedig, hogy testünk lényegileg egyenes vonalú egyenletes mozgást végez, amelyben csak felsőtestünk enyhe hullámozgása jelzi, hogy eredetileg periodikusan ismétlődő mozgásról van szó. Tegyük hozzá, hogy járásunk tempója közben légzésünk és szívverésünk üteme további két, teljesen független, egymással is irracionális időarányban lévő metrumot képez, gondolatban pedig ismételtethetünk magunkban egy negyedik sebességet (ha pl. valamilyen zenét idézünk fel az emlékezetünkben, vagy hallgatunk, és nem engedjük, hogy lépésünk – mint egy induló esetében – befolyásolja annak tempóját).

Egyszerre tehát több sebességben élünk, de mindegyik sebességet periodikus mozgás segítségével, ugyanakkor egyenes vonalú mozgásként éljük át. A fenti példában a kakukktojás az elképzelt zene esete. Itt ugyanis (hacsak nem vezényeljük azt látható mozdulatokkal) nem tartozik tényleges, látható mozgás a metrikus ismétlődésekhez. Vagy talán mégis? Ha jobban megvizsgáljuk magunkat, figyelmesek lehetünk apró mozdulatokra, amelyeket kezünk, vagy még gyakrabban szánk, nyelvünk tesz. Ha pedig ezeket elfojtanánk, még akkor sem tagadhatjuk, hogy marad bennünk valami a zenéhez köthető mozgásélményből. Ha mozdulatlanok maradunk, és elképzelve magunkban egy zenét – vagy talán még jobb, ha egyszerűen csak egy lüktetést –, azt érezzük, hogy valahol egy láthatatlan óramű ketyegni kezd bennünk. Apró, alig érzékelhető mozgás ez, inkább csak észrevétlen izomfeszülés, amit leginkább mellkasunkban, gyomrunkban, esetleg nyelvünkön tudunk felidézni, de ha teljesen kikapcsoljuk, nem halljuk magunkban az egyenletes lüktetést.

Ez a belső óramű nagyon fontos segítők a zenélésben, noha létezését nem szoktuk tudatosítani. Nem is tudhatunk róla túl biztosan, de jó, ha mindenki felfedezi azt a maga számára, mert ez lesz a metrikusan pontos zenélés kulcsa is. Olyan ez a fantom szerkezet, mint egy éteri belső szerv, amely – testi szerveinkhez és idegrendszerünkhöz hasonlóan – a születés után továbbfejlődik, mindenkinél más-más fejlettségi fokot ér el, de – akár csak izomzatunk – speciális munkával tovább fejleszhető, finomítható. Az első lépés azonban e „szerv” tudatosítása.

Kisebbségi léptékű időmérésünk tehát a mozgáshoz és annak érzékeléséhez, a kinesztetikus érzékeléshez kötődik. És ahogy képesek vagyunk képzeletünkben felidézni egy látványt, egy hangzást, egy illatot, a tapintás élményét, úgy tudjuk felidézni a mozgásérzékelést is. *Kinesztetikus fantázia* is létezik tehát, ami

ugyanúgy fejleszthető, mint a vizuális fantázia vagy a belső hallás. A tempóérzék belső szerve kinesztetikus képzeletnek is felfogható.²

Ha elfogadjuk, hogy nincsen időmérés mozgás nélkül, akkor azt is be kell látnunk, hogy az időméréshez a mozgás egyéb tulajdonságai is hozzátartoznak, nemcsak annak időtartama. Számunkra ez a mozgás többnyire saját testünk mozgását, mozgatását jelenti, amelyet már önmagában is szubjektívnek élünk át, törekedjünk bár a legobjektívebb pontosságra. A mozgás előidézéséhez tartozó energia, a különböző izmok, izomcsoportok fokozatos megfeszülése és elernyedése minden egyes mozdulat esetében olyan komplex folyamat, amelyet idegrendszerünk összehangol ugyan, és egy mozdulatban, egy érzetben egyesít, mégis sok apró elemből áll. Ebből is adódik, hogy minél nagyobb a mozgás, annál pontatlanabb, a megtett út és az ismétlődések periódusideje annál változóbb, hiszen több ponton történhet botlás. Ahogy az átélés akkor lesz állandóbb, ha kisebb időegységben vizsgáljuk, a mozgás is akkor ismétlődik precízebben, ha kevesebb izom vesz részt benne, és kisebb utat jár be a mozgó testrészt. (Persze ez csak tendencia; nem mindegy, milyen, mennyire pontosan kontrollálható izmokról és milyen mozgásokról van szó. Egy határon túl pedig éppen a nagyon apró távolságok válnak kényelmetlenné, mert hozzájuk képest testünk durván elnagyoltnak, idegrendszerünk pontatlannak bizonyul.)

Ha el is tekintünk testünk és idegrendszerünk sajátosságaitól, az izmok, szövetek, inak feszültségétől, ellenállásától stb., a mozgás tulajdonságai között akkor is számolnunk kell annak sebességével és a mozgó rész tömegével, e kettőhöz pedig hozzátartozik a mozdításhoz és megállításához szükséges energia. Az emberi mozgás azonban a legritkább esetben olyan szabályos, mint pl. a Föld forgása. A legtöbbször természetes sebességváltozás figyelhető meg egy-egy perióduson belül is. Ha előrenyújtott kezünket elengedjük, az – akárcsak az inga – lassabban fog elindulni, azután begyorsul, legmélyebb pontja után továbblendül, fokozatosan lassul, majd megáll és a mozgás iránya visszafordul: lassan indul visszafelé, majd ismét gyorsul, és így tovább. Az inga (vagy a karunk) hossza határozza meg az adott – a Földön csak minimális mértékben változó – gravitációs és légköri viszonyok között a periódusidőt. (A XVIII. századig metronóm híján olykor az ingahossz megadásával rögzítettek tempókat. Az inga előnye – különösen az elektronikus – metronómokkal szemben, hogy vizuálisan is követhető általa az idő múlása, és átélhető a következő ütés közeledte.)

Az inga a legszabályosabb a nem eleve adott, nem kozmikus időmérő mozgások közt, ez és a lépés az alapja a legtöbb periodikus, a metrumhoz kapcsolható testmozdulatnak is, és láttuk, hogy már ez is elég összetett mozgásforma. Az ingamozgásban észlelhető sebességváltozásokból a metrikus ütésnek bizonyos karaktere származik, testmozgás esetén pedig az izomérzetek is társulnak ehhez. A lépés a rugalmas energiára is épít; annak a szinonimája, ahogyan egy adott erővel deformálunk egy anyagot, és az abban keletkező feszültség az őt keltő ráhatás megszűntével visszafordítja a mozgást, hogy eredeti kiterjedését, helyzetét visszanyerje. Ennek is megvan az anyagra és az energia mértékére, erejére jellemző periódusideje, de a karaktere is.

Ebből következően ugyanolyan periódusidő mellett számtalan különböző jellegű és energiájú mozdulat elképzelhető. A karakterben a megtett *út* mértéke és *rajzolata*, a *sebesség változásának* tendenciái, a mozgatott *tömeg* és a *feszültség* játszanak szerepet. Ezek ténylegesen mérhetőek, de igazából az elképzelt mozgást fejezik ki ösztönszerűleg. Példának okáért lehet a mozdulat körszerű, elnyújtott, amely pont kitölti az adott periódust, de állhat egy hirtelen mozdulatból, ami után megremeg és megmerevszik a kar, amikor tehát egy darabig nem mozdul, de teli van feszültséggel. De végtelen számú variáció elképzelhető, többek között ez teszi a zenét olyan gazdaggá.

Ha valamilyen szabályosság szerint (vagy akár szabálytalanul) változik az egymást követő, elvileg azonos hosszúságú ütések energiája, karaktere, egyfajta zenei súlyviszony alakul ki köztük. Ez a legtöbb zenének alapjellegzetessége, súlyrend nélküli zenét csak a szigorúan rituális, ősi irányzatokban találunk, később a 20. század közepén talált ehhez vissza az amerikai experimentális zeneszerzés. De súlyviszonyokat, minimum páros csoportosítást a legegyszerűbb ütésekbe is belehall az ember, így van felépítve az idegrendszerünk: ösztönösen strukturáljuk az észlelést.

² Ez persze a nem periodikus mozgások esetében is működik. A sportközvetítések élvezete részben abból fakad, hogy a néző képzeletben és – látható vagy alig mérhető szinten – nyilván testileg is együttérez a sportolók tevékenységével. A zenei gesztusok által kifejezett mozgásélmény hasonlóan terjed át a muzikális hallgatóra.

A zenei paraméterek befolyása a pulzációra

Ha egy zene tempóját³ adottnak tekintjük, az – elvben – a végtelenből jövő és a végtelenbe tartó egyenesnek tűnik azonos távolságra található felosztásokkal. A tempót megjelölő számadat tulajdonképpen mégis fordulatszám, ami egyszerre utal periódusidőre és sebességre is. Ha a forduló kerék átmérőjét (a mozgás kilengését) is hozzávennénk, az még tovább pontosítaná az időmérő mozgás leírását. Az alapul vett érték (általában nyolcad, negyed vagy félkotta) ilyesmi szerepet tölt be, de a tempókarakter megjelölése is: egy 90-es Andante pl. kevésbé heves mozgásra serkent, mint egy ugyanilyen metronómszámú Vivace vagy Allegretto. A mozgás karakterét tovább árnyalná, ha feltételeznénk, hogy a forduló kerék nem szükségszerűen tökéletesen kör alakú, lehet szabályosan vagy szabálytalanul ovális is, így valamiféle döccenéssel járna minden fordulat, amely mértéke és jellege a kerék sajátos alakjától függene. Az autós hasonlatot a sebességváltással is kiegészíthetnénk, hogy tudniillik milyen motorfordulatszámhoz milyen áttételt illesztünk a kerekek meghajtására. Itt a forgatónyomaték fogalma is bejön a képbe, ami szintén használható volna a zenei lüktetés kapcsán is. A 4/4-ből való átváltás alla breve 2/2-be ilyen sebességváltás (léptékváltás) élményét adja. A *tempo* szó jelentése tehát láthatóan erősen átalakul és kitágul, ha zenei értelemben használjuk. Az idő a mozgás sebességgel és karakterével lesz azonos⁴. Számszerű leírása még az alapkarakter megjelölése mellett is halvány utalás csupán a valós élményre.

Eddig feltételeztük, hogy a mozgás periódusideje és karaktere állandó. Az egyenletes lüktetés a zenére oly jellemző hatásmechanizmus, a *várakozás-beteljesülés* élményének egyik legalapvetőbb esete: a hallgató előre elképzei a következő metrikus üteget, ami a várt pillanatban valóban be is következik. Ez okozhat örömet⁵, akár extázis is, de unalomba is kergethet. Ha viszont megbolygatjuk az egyenletességet, az pozitív esetben a várakozást követő (kellemes) *meglepetést* idézi elő, de nagy a veszélye a *várakozás-csalódás* párosításnak is. A tempó önkényes hajlítása jó eszköz lehet, hogy fenntartsa a hallgató érdeklődését, valamilyen jóféle izgalmat generáljon, rosszkor, rosszul alkalmazva azonban a labilitás érzetét vonja maga után, ami elől éppen elmenekül a hallgató figyelme. Finom zenei érzék szükséges ahhoz, hogy mindig a pszichológiailag megfelelő és a zenéhez is illő megoldást válassza az előadó, akinek e téren hatalom és felelősség van a kezében.

Azt is észre kell azonban vennünk, hogy számos olyan felismerhető erő van, amelyek hatására a mérők közti távolságok szinte kötelezően szabálytalanabbá válnak vagy legalábbis képlekenyen változhatnak. A zenekultúra, az adott darab, az egyes előadó és az aktuális pillanat befolyásolják, hogy mennyire és milyen áron enged a szenttelen, geometrikus idő ezeknek az egyéb zenei tényezőkből és személyes érzésekből fakadó, az egyenletesség ellen ható erőknél. Végző esetben teljesen szabad játék jöhet létre (erre utalnak gyakran a *liberamente*, *improvisando*, a *piacere*, *senza tempo*, *senza misura* stb. meghatározások), a másik véglet a tökéletesen szabályos időbeosztás, amelyet legszándékosabban a repetitív zene képvisel. (Erre a gépies pontosságra a hagyományos európai zenében gyakorlatilag nincs példa.) A kettő közt azonban számtalan fokozat létezik. A gyakran emlegetett és a klasszikus repertoárban mindig üdvös *rubato* játék mértékében nyilvánul ez meg. A *rubare* ige lopást jelent, és ezt olyan értelemben kell itt felfogni, hogy amit valahonnan elveszünk, az másutt meg kell, hogy jelenjen. Azaz, ha valahol rövidülnek az ütések, másutt hosszabbodni fognak. Eltologatjuk az idő-számegetes rovatkáit, de nem vágunk ki belőle, vagy toldjuk meg plusz anyaggal.

Ha úgy képzeljük el, hogy az idő számegetese valamilyen elasztikus anyagból készült, azt is el tudjuk képzelni, hogy megfelelő erőhatás révén ezt jobban ki lehet feszíteni (ekkor az egymást követő mérők távolabb kerülnek egymástól), vagy össze lehet gyúrni (ami lehet elernyesztés vagy összepréselés

³ Mint Harlap rámutat, a tempó nem eredeti „idő” jelentésében használatos, inkább a lüktetés sebességére, illetve sűrűségére utal, de a nagyobb szám – logikai csúsztatással – kisebb periódusidőt jelöl, hiszen az egy percbe beleférő mérőütések számát határozza meg. (M. G. Harlap: A zenei ritmika ütemrendszere, ford. Györfly István).

⁴ A francia zenei terminológia, amely a 19. század végén a francia zeneszerzők körében fokozatosan elterjedt, nagyobb részét pontos fordítása a korábban használt olaszra. Egy érdekes különbség, hogy a tempót általában temp helyett a mouvement, azaz mozgás szóval helyettesítik. Ezekben a kottákban gyakran találkozunk például az *au mouvement* kifejezéssel a *tempo* értelemben, ami az eredeti sebességre, mozgásformára való visszatérést jelenti.

⁵ Egy anekdota szerint Toscaninit egyszer arról faggatták, miben rejlik Beethoven-interpretációinak az ereje, mire ő így válaszolt: „Tartom a tempót.”

eredménye): ekkor az ütést jelölő vonalak közelebb kerülnek egymáshoz, a tempó gyorsul⁶. Ezt a metaforát folytatva az elképzelt alapanyag és a befolyásoló erő kölcsönhatása eredményezi a sebesség állandó változását. A befolyásoló erők leginkább harmóniai, dallami és formai tendenciák kifejeződései, de olykor akusztikai vagy technikai⁷ (tehát fiziológiai) természetűek is lehetnek. Az egyetemes zenetörténet nagy része olyan zenei nyelven született, amelyben bár erőteljesen fellelhető az alapot képező egyenletes lüktetés, a tényleges impulzusok és az azokat csoportosító (ütem)súlyok távolsága nem tökéletesen egyezik, legalábbis, ha jó az előadás. A geometrikus távolságok állandó módosítása a világos interpretáció és a zenei hatás egyik alapvető eszköze, amellyel élni nemcsak lehet, de kell is, mégpedig lehetőleg bátran. Az időbeli egyenletesség és a dallami, harmóniai, formai kapcsolatok átéléséből és közvetítéséből származó „egyenletlenség” közt izgalmas feszültség keletkezik. Természetesen itt sem szabálytalanságról van szó, hiszen jól felismerhető logika irányítja az egymás után vagy egyszerre megszólaló hangmagasságok viszonyait is, csak ezek a törvényszerűségek olykor a metrikus szabályok ellen hatnak. A hangok hierarchiája valóban egyenletlenségeket tartalmaz, az előadás viszont épp akkor kiegyenlített, ha híven követi, tükrözi e hierarchikus rendet, és nem akar a hangokra erőltetni egyfajta uniformizált egyenletességet. Ha mégis ez történik, olyankor a metrika (vagy annak lebutított, agogikamentes formája) uralkodik el az előadáson, ami pedig túlságosan kiismerhető és untató eredményre vezet, ráadásul a lényeges, egyedi információk (motivikus felépítés, harmóniai tendenciák, mondattani összetartozás stb.) megértését nagyon megnehezíti. Ha azonban az egyébként üdvös szabadság addig fajul, hogy teljesen felülírja a metrikai alapérzetet, a hatás megint csak gyengül. Fontos tehát az egyensúly, és az, hogy a metrikát megtartó erőkkel arányos erőket állítsunk szembe az egyenletesség megbolygatására is. Egy feszes karakterű lüktetés apró módosításához nagy erőt kell kifejteni, egy lágy, képlékeny metrum könnyen kitér eredeti szabályosságából. Az előbbi esetben az idő-számegyenes erős, kevésbé hajlékony anyagból készült, amely legcsekélyebb mértékű alakításához is nagy erőt kell bevetni (risoluto, maestoso, tempo giusto etc.), míg egy lágy, lélegző tétel esetén avval az érzettel játszhatunk, hogy a legkisebb fuvallatra is átrendeződhet az a rácsszerkezet, amelyre a hangok fel vannak fűzve. Az ilyen módon leírható időkarakter végtelen változatban létezik, és az adott tétel alapkarakterére jellemző érzet is folyamatosan árnyalódik. Már abban kifejeződik, hogyan emeljük játékra a hangszert vagy karunkat, hogyan vesszük az első levegőt; az is ezt sugározza, hogyan áll a karmester a pulpituson a megszólalás előtti pillanatokban. Zenei alapelképzelésünk mozdulatainkban, tartásunkban, fizikai közérzetünkben is tükröződik tehát, ahogyan hangulatunk is általában látható nyomokat hagy testünkben.

Ezek után azt is mondhatjuk, hogy a zene metrikus karaktere, azaz a lüktetések léptéke, sűrűsége, szabályosságuk fegyelmezettsége-engedékenysége és a hozzájuk tartozó mozgásforma alapvetően kifejezi azt, amit a zene karakterének nevezünk. Javasolható, hogy ezt a karaktert mint lelkiállapotot és kifejezési attitűdöt tudatosítsuk magunkban és tanítványainkban is. A törekvés annak akár verbális leírására vagy – karral vagy egész testtel történő – elmozgására nagyon hasznos gyakorlat lehet. Elindítja, megformálja a zenei folyamathoz tartozó energiaáramlást. Végző soron a muzikalitás egyik legegységértelműbb megnyilvánulása, milyen mozgáskarakterre asszociálunk az adott zene kapcsán, s ez mennyire híven és részletezőn képezi le az akusztikus információt. Ez eredendően ösztönös tevékenység, amely – különösen a gyermekeknél – spontán is megtörténik, de a zenetanulás során erre az ösztönre építve tudatosan is formálhatjuk mozgásélményeinket. Érdemes például megfigyelni, hol, milyen izmokban jelentkezik legszívesebben a lüktetés. Aztán szándékosan áttehetjük a mozgást egy másik izomcsoportra.⁸ Hangszer

⁶ Gyakran használt instrukció a „feszes tempó”. Ilyenkor tudattalanul egy olyan idő-számegyenes képzet jelenik meg előttünk, amely eleve ki van feszítve, ezért nagy erőhatásra is csak kis kimozdulással reagál, és igen gyorsan, rugalmasan visszanyeri eredeti alakját. Ilyenek az indulók, amelyekhez feszes testtartás és mozgás is társul. Egy jó fúvószenekarnál minden egyes ütés mintha késleltetve jönne, nem is beszélve a közties nyolcadokról, ebben is kifejeződik az idő kifeszítettsége.

⁷ Akusztikai: pl. egy subito piano késleltetése, hogy a megelőző forte visszhangja ne fedje el; technikai: egy nagy ugrás a zongorán, aminek természete, hogy több időt igényel, amit a hallgató is szívesen akceptál, sőt természetellenesnek érezné, ha minden késlekedés nélkül érne oda a zongorista egyik helyről a másikra. Olykor, bár technikailag nem indokolt, valamilyen zenei töréspont miatt úgy kell tennie az előadónak, mintha fizikai okokból volna szüksége többletidőre.

⁸ Ezen a téren *Émile Jacques-Dalcroze* (1865-1950) *euritmia* nevű módszere (a steineri euritmiaának csak névrokona) tett nagy lépéseket az elmúlt bő száz évben. Sajnos ez a módszer nem terjedt még el kellő mértékben, pedig a mozgás és zene közötti zsigeri kapcsolatokra építve egészen természetes módon juttat el a zene felfogásáig, átéléséig és létrehozásáig, és óvodás

nélkül bármely testrészünket a zenei mozgás szolgálatába állíthatjuk. Zenélés közben azonban hangszerenként különböző, milyen testrészek milyen mértékben fejezhetik ki a zenei történést úgy, hogy ne akadályozzák a hangok igényes eljátszását, sőt, ha lehet, inkább segítsék az előadást technikai és zenei értelemben egyaránt. Kellő metodikai tisztánlátás és önmegfigyelés esetén jól használható szempont, hol helyezzük el magunkban ezt a metrikus karaktert, testünk mely pontjain élhetjük át a dallami-harmóniai-formai történések okozta feszültségeket, oldásokat, irányokat, váltásokat, melyek a lüktetést is befolyásolják.

Az egyenletesség ellenerei

Azt, hogy pontosan milyen erők, és hogyan hatnak az egyenletes lüktetés ellenében, nem kívánjuk itt részletezni. De néhány alaptendenciát azért fogalmazzunk meg.

Egy komplex zenemű nyelvszerű struktúra, ezért a beszédhez hasonló tendenciák jellemzik az előadását is. Az interpretáció elsődleges célja, hogy a zene információtartalmát a legvilágosabban átadja. Ehhez használunk olyan eszközöket, amelyek célzottan irányítják a hallgató figyelmét, világossá teszik az elemek közti hierarchiát, összetartozást és tagolódást, segítenek megérteni az azonosságokat és különbözőségeket. Ugyanúgy teszünk tehát, ahogy beszéd közben: hanglejtésünkkel, hangsúlyozásunkkal, időzítésünkkel stb. segítjük, hogy könnyen követhető legyen a mondanivalónk, amit egy monoton, tagolatlan előadásból nehéz volna kihámozni. Persze – akárcsak a verbalitás esetében – a zenében is alapfeltétel, hogy maga az előadó megértse a zenemű rendszerét, építőelemeit, szervezőerőit, és ismerje az adott stílusra jellemző jegyeket. Ehhez sokszor alaposabb elemzőmunka szükséges, hiszen kottairásunk nagyon kevés segítséggel szolgál, még kevesebbel, mint az írott szöveg, amelyben a központosítás, a fejezetekre és bekezdésekre tagolás, a különböző tipográfiai megoldások valamilyen szinten világossá teszik a szavak hovatartozását, jelentőségét, nem beszélve arról, hogy a szó aránylag egzakt értelme jobban eligazít, mint az önálló értelemmel nem bíró zenei hangjegyek halmaza, melyeknek épp a struktúra, a köztük lévő viszony ad bizonyos egyedi, szavakkal nemigen pótolható jelentést⁹. A művészi szöveg esetében a versformák tartalmaznak olyan elemeket (ritmus, rímek, sorok hossza és száma stb.), amelyek a szabad prózához képest kötöttebbé teszik a formát. Ilyenkor meg kell találni azt a középutat, ahol a nyelv nem tisztán logikai szervezőerői¹⁰ is érvényre jutnak, de nem nyomják el az információtartalmat. A zenében ez szinte mindig így van. Legfeljebb egy *recitativo* vagy egy teljes *liberamente* anyagban feledkezhetünk el az előre meghatározott időarányokról, és indulhatunk ki csupán a hangmagasságok közti koherenciából.

Az első látásra is világos strukturális rend leginkább épp az időbeosztás tekintetében, mégpedig az ütembeosztásban és a ritmusértékekben jelenik meg az írott kottában. De talán épp ezért áll fenn a veszély, hogy a zenész nem veszi figyelembe a többi, hasonlóan lényeges paramétert, és elkezd mereven, metrikusan játszani. („A záróvonal nem kerítés” – mondják a vagány autósok. Annyi vagányság legyen egy zenészben is, hogy szükség esetén ezt a tréfás szólást „az ütemvonal nem kerítés” formában alkalmazza, érvényre juttatva azokat az összefüggéseket, amelyek az ütembeosztás felett állnak.)

A kottakép azért máshogyan is szuggerál bizonyos zenei sajátosságokat. A dallamvonal is megjelenik grafikusán a kottában, a harmóniai és formai tulajdonságok viszont már nehezebben kihámozhatók, de néha feltűnik bizonyos módosítójelek sűrűsödése, faktúraváltás, hangszerelési sajátosságok stb., máskor csak a pontos elolvasás után válik felismerhetővé a tematikus, motivikus, tonális logika. Meg kell tanulnunk „a sorok közt olvasva”, részben szemre, részben hallás alapján felfogni, megérezni a zene ilyen értelemben vett jelentését, mert csak ezek tudatában tudjuk a zeneművet hitelesen továbbadni, ahogyan

kortól a művészképzésig használható kreatív gyakorlatokkal szolgál. *Szabó Orsolya So-System* elnevezésű módszere hasonlóan, célzott testi mozgásokkal készíti elő és kapcsolja össze a zenei gesztusokat, élményeket.

⁹ Ha a zene szavakkal pótolható lenne, nem is volna szükség rá. A zene jelentése a szavaknál közvetlenebbül szól az érzetekhez, hív elő érzelmi vagy akár fiziológiai emlékeket, érzeteket; részben pszichoakusztikai törvényekre alapoz, részben kulturális-antropológiai hagyományokra. A beszédnél általában tömörebb formában közöl, de az átadott információ kevésbé tárgyiasítható.

¹⁰ Érdekes módon épp ezek a nem szigorúan a mondanivalóhoz tartozó szerkezeti sajátosságok teszik zeneivé a verset. A verslábak ritmusa, a sorok hossza, a rímek összecsengése, az alliterációk külön szintet képviselnek, amelyek akár egy olyan idegenajkú hallgató számára is érzékelhetők és élvezhetők, aki egy szót sem ért magából a szövegből.

egy szöveget is csak akkor tudunk szuggesztíven elmondani, ha pontosan értjük a szó- és mondatszerkezeteket. Ez mindkét műfajban elég objektív, csak kis százalékban fordulnak elő kérdéses, kétértelmű helyzetek.

A zenében a szerkezet részben maga a tartalom. De természetesen nem becsülhetjük le az érzelmi tartalmakat sem¹¹. Ezekre olykor rámutatnak a beírt artikulációk, kötőívek, előadói utasítások, vagy leolvashatók a ritmikai, harmóniai, dallami jellemzőkből, máskor viszont nehezebben, csak alapos stílusismerettel és beleérzéssel azonosíthatók be. A zene hangulatait, a benne rejlő érzelmeket és érzeteket a hang igen összetett kezelésével tudjuk érzékeltetni, ami befolyásolhatja, de nem írhatja felül a szerkezeti értelmezés követelményeit. A zenei előadásnak ez a nehezebben elemezhető és tudatosítható, szubjektívebb része az előadó egyéniségét sokkal hívebben tükrözi, de a zenei tagoláshoz hasonlóan ez is összhangban van az emberi beszéddel, annak mindennapos, spontán megnyilvánulásai mintájára a hanghordozás, hangerő, hangszín stb. révén metakommunikatív módon érzékelteti a közlő érzelmi állapotát, rezdüléseit, az információhoz fűződő viszonyát.

A szabályos lüktetést elsősorban a szerkezettel kapcsolatos információk rendezhetik át, az érzelmi karakter inkább az alaptempót befolyásolhatja csekély mértékben, illetve azt határozza meg, mennyire legyen engedékeny a tempó az őt érő egyéb hatások irányában, tehát a korábban említett idő-számegegyenes „anyagát” határozza meg. (Csak egy konkrét példát hozva: egy melankolikus zenei anyagban sokkal kevesebb az ellenállás az őt érő hatásokkal szemben, mint egy diadalmas indulóban, az első esetben tehát ugyanaz a váratlan harmóniai fordulat sokkal jelentősebb mértékben fogja kibillenteni az alaptempót, mint az utóbbiban.)

Az időfaktor szerepéről tömören annyit mondhatunk, hogy az új információra, a nagyobb hanglépésre és a fokozott feszültségre több idő kell, míg az egyértelmű lefolyás, az előre várható következmények jó, ha gyorsabban lezajlanak. A kiszámítható és a váratlan fordulatok állandóan váltják egymást, és minél meglepőbb egy lépés, annál inkább meg kell, hogy bolygassa az eredeti időbeosztást. Leggyakrabban késést eredményeznek az ilyen tényezők, de olykor váratlanul hamar is történhet valami. (Persze mindehhez rendesen dinamikai, artikulációs és hangszínbeli változások is társulnak, hacsak nem orgonáról vagy csembalóról van szó.) A feszültebb, disszonánsabb harmóniak előtt olykor erőt gyűjtünk, ezért azok késlekednek, evvel is fokozzuk az őket megelőző várakozást. A modulációkat tulajdonképpen irányváltásként érzékeljük. Ilyenkor „be kell venni a kanyart”, amihez muszáj lassítanunk, ha nem akarunk „kifarolni”. Persze nem mindegy, milyen irányba modulálunk. Mollból dúrba frissülést jelent, dúrból mollba lanyhulást. Nem mindegy, hogy domináns vagy szubdomináns felé haladunk, a bonyolultabb modulációk (pl. 1 fokkal odébb vagy tercrokonság szerint) még érdekesebb érzeteket keltenek. A plagális lépések általában kevésbé „olajozottak”, mint az autentikusak, ezért természetes, ha kissé nehezkesebb arrafelé a mozgás.

Dallami szinten a nagyobb lépések és az irányváltások kívánhatnak több időt, míg az egyirányú, kiszámítható haladás (különösen lefelé, megsegítve a gravitációtól) inkább gyorsulásban fejeződik ki. Mindig figyelmet érdemel, mikor a dallamépítkezés egyszerű logikája megtörik, ha például egy skálamenetből egy hang kimarad (ld. az alábbi kottapélda a) sorát), vagy mikor egy hangzatfelbontásban egy hangközt átmenőhanggal kitöltve a harmonikus érzetbe dallamosságot keverünk (b). A szekvencia rendjének megváltozása (c) és az irányváltás (a-d) hasonló esetek. A keletkezett töréspontot minimális késleltetés érzékeltetheti (az alábbi példában szaggatott vonallal jelezve), vagy az adott két-háromhangos területet kicsit szélesebben – és általában intenzívebb hangon – játsszuk. Egy, az adott hangsortól idegen módosítás megjelenése (d) hasonlóan külön elbánást igényel, bár ilyenkor inkább harmóniai feszültségekre, mint dallami okokra hivatkozva indokolt megnyújtani az alterált hangokat. A rubato értelmében ezt a szélesítést általában ügyesen vissza kell nyerni egy adott frázis, ütem vagy motívus egység alatt. A metrikus egységek szerint való tagolást nem feltétlenül váltja ki teljesen az itt javasolt dallami értelmezés, a darab karaktere megkövetelheti, hogy a metrikus ütés, a gerendázás vagy az ütem szerinti csoportok is érvényesüljenek.

¹¹ Félreértések elkerülése végett szögezzük le, hogy az ebben a részben mondottak elsősorban az európai komponált zenére vonatkoznak, legegységesebben a funkciós zenére. Ez az egyetemes zenekultúrának az a területe, ahol a szerkezet a legösszetettebb, a harmóniai logika a legfejlettebb, és amely a legváltozékonyabb érzelmi tartalmakat tudja átadni.

The image shows four musical staves, labeled a) through d), each containing a sequence of notes on a five-line staff. Red circles are drawn around specific groups of notes in each staff, highlighting a rhythmic pattern. In staff a), the circles are around the 4th, 5th, and 6th notes. In staff b), they are around the 2nd, 3rd, and 7th notes. In staff c), they are around the 4th and 5th notes. In staff d), they are around the 4th and 5th notes. Vertical dashed lines are placed below the staves, corresponding to the positions of the circled notes, suggesting a common rhythmic or structural element across the examples.

A jól felismerhető kis formai egységekben jellemző módon időbeli hullámváz figyelhető meg: lassabb indulás, gyorsulás, majd visszalassulás. Ez többnyire persze csak néhány százalékos változást jelent csupán, éppen csak annyit, hogy lélegzőnek érezzük a tempót, ne egyenetlennek vagy rángatottnak, de ne is merevnek. És mindez persze legjobb esetben teljesen ösztönösen történik, nincs szükség külső vagy tudatos ráhatásra. Sokszor különböző erők hatnak a zenében, amelyek a metrumban más-más viselkedést generálnának. Ilyenek általában a záratok, amelyekben a forma megnyugvást kíván, viszont harmóniai kiszámíthatóságuk révén inkább a gyorsabb lezajlás illenék hozzájuk. Számos, alig leírhatóan összetett helyzettel találkozhatunk, ahol különösen fontos, hogy felébresszük ösztöneinket, és aztán hallgassunk rájuk. A lélegző, spontán, személyes előadás egyik ismérve, hogy úgy tudja a metrikus rendszert közvetíteni, hogy az a felismerhető és élvezetes lüktetés megnyugtató-felizgató, szuggesztív élményét adja, de eközben a zene jellege és strukturális tartalma szerint állandóan változik, tehát él és reagál. A zene rácsszerkezete nem börtön, hanem segítő sorvezető, amely sokszor csak a háttérből, diszkrétan kíséri, terelgeti a hangokat, máskor szándékosan összeakaszkozik a dallam és harmónia erőivel. Igazán izgalmas ezeket az elvont, mégis valós és változó erőket lelkileg és fizikailag átélni, megjeleníteni. Ez ad valódi, drámai dinamizmust a zenélésnek.

Most ugyan az időről beszélünk, de a legtöbb hangszeren a dinamika és a hangszín¹² is rendelkezésre álló eszköz. Tulajdonképpen e három tényező: *idő*, *dinamika* és *hangszín* összetett elegye az is, amely kis léptékben, egy-egy hang vagy motívum szintjén *artikuláció*ként működik. Az artikulációban a minimális időbeli kitérésekkel párosuló mikrodinamika csekély hangszínváltozásokat is okoz – részben az egyes hangszerekre jellemző fizikai törvényszerűségek szerint.¹³ Az előadás paramétereiben meg kell, hogy

¹² Zenekari vagy nagyobb kamarazenei művek esetén a zeneszerző ezeket az eszközöket eleve használja, a hangszerelés révén többnyire szándékosan belekomponálja a harmóniai és formai jellegzetességek érvényesülését segítő megoldásokat, ezért az egyes előadókra kevesebb felelősség hárul az értelmezés terén, egyúttal előadói szabadságuk is sokkal kisebb. Ezért itt inkább azokat az eseteket tárgyaljuk, amikor az előadónak szólistaként vagy egy kis kamaracsoport tagjaként egyéni interpretációja révén kell érvényt szereznie a zenei szerkezetnek. Tegyük hozzá, hogy egy olyan zenekari előadás, ahol a karmester keze alatt az egész zenekar egy hangszerként tud szabadon mozogni, frazeálni, agogikát játszani, ritka és különösen nagy élmény.

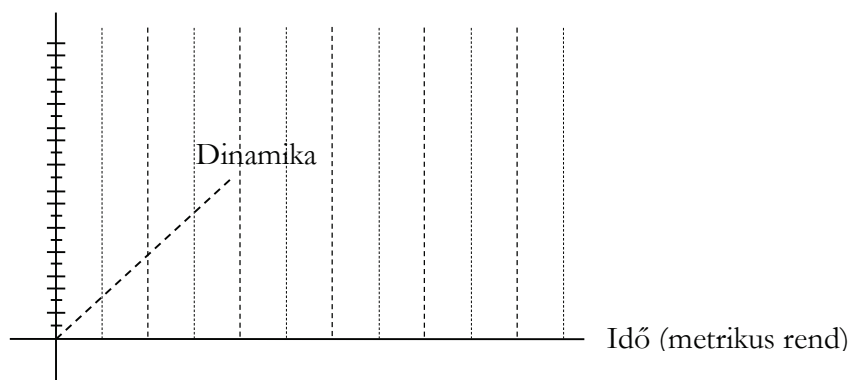
¹³ Mivel egy hang megszólaltatása is időbe telik, és a különböző hangszerek más-más módon jönnek rezgésbe, az artikuláció eleve befolyásolja az időbeliséget, hiszen az sem mindig egyértelmű, hogy melyik pillanatban érezzük úgy, hogy ténylegesen elkezdődött a hang. (Ugyanez a hang végére is igaz lehet.) A fúvósok, énekesek, vonósok messzemenőig tudják befolyásolni a megszólaltatás részleteit, más hangszereken korlátozottabbak a lehetőségek.

jelenjen a strukturális rend és mindaz, ami az időbeli lefolyásra hat. Hogy mikor melyik eszköz dominál, az az előadó saját habitusától, a zenei szituációtól, a pillanatnyi intuíciótól függ. A lehetőségek feltérképezése azonban fontos része tanulmányainknak, tudatos művészi felkészülésünknek. Ezek leginkább együttesen, egymástól elválaszthatatlanul lépnek fel, ráadásul érzeink számára hatásukban nem is könnyen szétválaszthatók, tehát egyfajta szinesztéziás egységet alkotnak. (Pl. egy elkéső hang az őt megelőző, fokozódó várakozás miatt súlyosabbnak hat, mintha pontosan jönne, ami tulajdonképpen az *agogika* alaptétele.)

Az interpretációban az előadó szabadsága három ponton nyilvánul meg. 1.) Értelmezés: a mű megértése, amely egyéni variációkra is lehetőséget nyújthat. 2.) Fontossági sorrend: az információk jelentőségét egyénileg ítélni lehet. 3.) Eszköztár: a korábban említett eszközök (idő, dinamika, hangszín¹⁴) használata a közlés érdekében, ezek aránya, mértéke egyéni. Végtelen variáció lehetséges, lényegi vagy árnyalatnyi különbségek lehetnek, az előadó személyisége és a spontaneitás minden ponton beleszól a pillanatnyi megszólalásba. De még több rossz megoldás is van lehetőség, hiszen mindhárom ponton nagyokat lehet tévedni. Lehet (1) félreértelmezni, (2) állíthatunk rossz fontossági sorrendet, illetve vagy túl szűk kereteken belül mozognak, vagy ízléstelenül eltúlozzuk bizonyos dolgok jelentőségét, továbbá (3) a kivitelezésben is véthetünk, ha oda nem illő (pl. akusztikailag nem működő vagy stílustalan) eszközöket használunk, vagy nem kontrolláljuk a hangszert kellő biztonsággal (pl. a dinamikai vagy a hangszínváltás elviszi az intonációt).

A fejezet összegzésként elmondható, hogy a zenei idő-tér két koordinátatengelye (ld. az alábbi ábrán), amely elnagyolt formában a hagyományos kottairás alapját is képezi, azaz a vízszintes, előre egyenletesen beosztott időfaktor és a függőlegesen ábrázolt, szintén rögzített hangrendszer mint a zenei tér felosztása igen összetett módon hat egymásra. (A 3. dimenziót a dinamika alkotná.) De míg a lehetséges hangmagasságok állandóak¹⁵ (illetve a nem egyenletesen temperált rendszerben a hangnemi viszonyok szerint finoman változhatnak), és az időparaméter semmiképpen nincs rájuk befolyással, addig az időbeosztás eleve végtelenféle lehet, és képlékenyen reagál a zenei térben történetekre, ezért – legalábbis az európai funkciós zenében – a teljesen egyenletesen metrikus zenére nemigen találunk példát.

Tér (hangmagasság)



¹⁴ Természetesen a vibrató is fontos kifejezőeszköze a legtöbb hangszernek. A hang lebegése dinamikai és időbeli tulajdonságain túl hangszínváltozásokkal is járhat, és legtöbb esetben intonációs kitérést is jelent, s mint ilyen, rendkívül összetett, nehezen elemezhető formája a művészi közlésnek.

¹⁵ A hangmagasságok állandósága alatt elsősorban az európai zenében használatos 12 kromatikus hangra gondolunk itt. Természetesen az adott hangnem szerint válogatunk ezek közül, és hierarchiát feltételezünk a kiválasztott fokok közt is (az ábrán a hosszabb rovátkák jelzik a diatonikus skála törzshangjait), de a ritkábban megjelenő alterált hangok helye is mint állandó helyiérték van jelen belső hallásunkban, amelyekhez mindig tudunk igazodni. Érdekességként gondolkozzunk el azon, hogy maga a hangmagasság is periodikus mozgás, mint ilyen a zenei idő egy másik vetülete, ahol az időbeli jellegzetességek (periódusidő) hangmagassággá, a mozgás intenzitása (amplitúdó) hangerővé, a mozgás karaktere (hullámforma) és az egyidejű, tiszta geometriai viszonyban lévő részecskemozgások (felhangösszetétel) hangszínné válnak.

Szabályszerű torzulások az idő mintázatában

Alapvetően úgy képzelhetjük el a zene megszületését a pillanatban, hogy az időt vesszük az első tényezőnek, amely a zenének alapot és keretet ad, mert semleges, szenttelen formájában már eleve létezik. Amint az adott zenedarabhoz akarjuk azt felhasználni, megkeressük a megfelelő löktetést és az arra jellemző sebességet, karaktert, azaz elkezdjük mérni, számolni az időt, képzetben egyfajta sormintával látjuk el azt, amit a különböző erejű mérőütések szabályos ismétlődése alkot. Ez már mozgás, ami behozza a képbe a fizika egyéb tényezőit is, mint a gravitáció vagy a közegellenállás. Ezeket az erőket mint a zene inercia-rendszerét vagy díszleteit előre létrehozhatjuk: mintegy berendezzük a színpadot.¹⁶ A zene ilyenfajta környezete lehet egyedi, de közhelyszerű is. Egy táncfajta és az ahhoz tartozó tételtípus a maga jellemző löktetésével, amelyben a zene sokszor egzaktul meghatározott testi mozgásformákat képez le, mintegy az előre gyártott készletár részeként húzható elő.

A metrikus rendszer megrajzolása esetenként különböző léptékű időegységekre is kiterjed. Nemcsak az egyes ütések érezzük, de elképzelésünk van azok kisebb osztásairól is, főként pedig csoportokba foglaljuk őket: ütemekbe, periódusokba. A metrikus mintázat része lehet pl. a 8 vagy 16 ütemenkénti enyhe lassulás, de bizonyos stílusokban a kisebb léptékek eleve aszimmetrikus elrendezése is. Bizonyos deformációk nem a hangok tényleges viszonyai miatt lépnek fel, hanem szerves részei az adott zenei nyelvnek, ezért többé-kevésbé eleve jelenlétüknek kell őket felfognunk. Alig van olyan népi kultúra, amely tökéletesen egyenletes ütésekre építené akár a legritmikusabb hatású zenéjét is. Valamiféle, általában a metrikus súlyok elferdülésével is járó „szabályos szabálytalanság” kerül bele a zenei nyelvbe, és éppen ettől kap nagyon is egyéni színezetet, ez lesz az adott zenei nyelvnek az a része, amit felnőtten, iskolában már alig-alig lehet megtanulni, mert azt – az anyanyelvhez hasonlóan – csak a csecsemő- és kisgyermekkorban lehet akcentus nélkül elsajátítani.¹⁷ De ugyanez jellemzi az organikus módon kialakult, de nem kifejezetten népi zenét is, beleértve a francia barokkot, a bécsi keringőt vagy a jazzt. Minden esetben valamiféle aszimmetriával találkozunk: a francia barokkban a páratlan ütésre eső ún. jó hangok megnyúlnak a páros, ún. rossz hangok rovására. Ugyanez kísértetiesen hasonlít a szvingeléshez, avval a különbséggel, hogy a jazzben ugyanez súlyeltolással is jár, gyakran az ütés második fele lesz súlyosabb, és egyéb szabálytalanságok is tapasztalhatók itt (pl. hogy a szvingelő szólam rendszerint kicsit késik, „húztatja magát” a serényen haladó basszussal, *walking bass*-szel).

Vannak esetek, amikor láthatólag egy-egy mozdulat természetéből adódik a szabálytalanság kialakulása. Ez lehet a hangszerjátékhoz vagy az adott zenére járt tánc lépéséhez tartozó mozdulat is. A súlyos, illetve súlytalan hangot létrehozó mozdulathoz szükséges idő szoros kölcsönhatásban befolyásolja a zenei időt. A brazil *chôro*ban (ejtsd: sóru) a tamburinszerű csörgődob megszólaltatásából ered, hogy egyenletes 16-odok helyett a négyes csoportok első és második 16-odja közt, majd a csoportok között is nagyobb a lyuk, míg a 2.-3.-4. hangok közel kerülnek egymáshoz.

• • • • • helyett • • • • •

Ez a főszúlyt adó hüvelykujj és a többi ütést adó tenyér közti váltáshoz szükséges időből is fakad. E jelenség következményeként ebben a stílusban a szinkópás kíséret is a triola felé hajlik. De még ismertebb példa lehet a legegyszerűbb gitárkíséretes beatdalok esete, ahol az akkordot oda-vissza kézmozgással pengeti a játékos, és az ismételtetés egyenletes nyolcadok helyett enyhe nyújtott ritmust hoz létre hasonlóan a barokk hegedűsök lezser détaché-jához.

¹⁶ Vannak szerzők, akik komponálás előtt előre behúzzák az ütemvonalakat, így gyártják előre a metrikus struktúrát. Vagy ha nem nekik, a kézi technikával dolgozó kottagrafikusnak mindenképpen kellett élnie ezzel a módszerrel. Ezután következhet a kulcsok és előjegyzések beírása, ami már a hangrendszer előzetes meghatározását jelenti.

Modern zenében, különösen ún. időtengelyes lejegyzés esetén az is előfordul, hogy a szerző valóban berovátkázza az egész papírt a legkisebb hangértékeknek megfelelően, hogy aztán a hangok távolsága grafikusán is pontosan mutassa az időbeli viszonyokat.

¹⁷ Sok esetben hasonló eltérések jellemzik az ősi zenei kultúrák intonációs rendszereit is, amelyek szintén csak gyermekkorban tudnak igazán beivódni az idegrendszerbe. A felnőtt korban elsajátított sajátos hangsorok mindig őrizni fogják a megszokotthoz viszonyított pikáns jellegüket.

Inkább a tánc természetéből eredeztethetjük a *wiener waltzer* lejtését, ahol az első lépés lendülete meggyorsítja a tempót, ezért a 2. ütés hamar jön, aztán a háromra késlekedő visszazöttyenés kompenzálja ezt. Érdekes módon még az amúgy is aszimmetrikus lüktetésű délszláv népzene is szabálytalan. A 2:3 arány nem pontos, igazából kicsit kevesebb, mint másfélszerese a hosszú ütem a rövidnek.

Az időbeli, valamint a dinamikai, súlyozási mintázatok általában meglehetősen összemosódnak. Erre jó példa a magyar népzeneből ismert ún. dúvózás, a kísérő hangszerek (brácsa, bőgő, harmonika) az ütem felében irányváltás nélkül, hirtelen rántással létrehozott akcentusa, amely mintha nem pontosan feleznél az ütemet. De nehéz az időarányokat az egyéb akusztikus jelenségektől függetlenül vizsgálni, inkább egy olyan érzetről van szó, amely a hangkezelés minden elemében megnyilvánul.

Időrács és rubato játék

A metrikus környezet minél pontosabb megteremtése (elképzelése, átélése) után következnek maguk a hangok, amiktől a zene zene lesz. Hagyományosan a hangok legalapvetőbb tulajdonsága a magasságuk, azaz a frekvenciájuk. Nem feladatunk belemenni ennek részleteibe, de itt is megkülönböztethetünk több szempontot. Pl. a basszus és a szoprán szólam távolsága tényleges különbségként is felfogható, tegyük fel, három oktáv van köztük, azaz a szoprán nyolcszor nagyobb rezgésszámot hoz létre a basszusnál, ugyanakkor, mivel matematikai arányuk nagyon egyszerű, a kettes számrendszer szerint leírható, mint kettő a harmadikon, éppen hogy egymáshoz közelínek, csaknem azonosnak, unisononak érezzük őket. A hangok hangrendszerekbe szerveződnek, amelyeket akusztikailag meghatározott törvényszerűségek és kultúrtörténeti tendenciák alakítanak. Egy adott stíluson belül ezeket is eleve kész feltételeknek kell gondolnunk, amelyek egy újabb dimenzió koordinátáit rajzolják meg. Ahogyan a zeneszerző maga is igazodik a saját korára jellemző hangrendszer (többnyire a hétfokú diatonikus és a tizenkétfokú kromatikus rendszer) szabályaihoz, azon belül alaphangot és modalitást választ, amely a mű során végig érvényes lesz, legalábbis kiinduló és érkezési pontként.

Ahogy már ábrázoltuk, evvel a két alapkörülmennyel, a metrikus és a harmóniai rendszer megadásával az időt és a teret teremtettük meg, amelyben majd a zene „cselekménye” lefolyik. Ez a tapasztalat kiterjeszhető minden zenei nyelvre, stílusra, komponált vagy improvizált zenére, bár e két faktor a legkülönbözőbb módon képeződhet le a zene eszközeire. Eklatáns példa az indiai klasszikus zene, amelyben egy *tala* (metrikus pattern) és egy *raga* (hangrendszer a benne rejlő dominanciákkal, dallami vonzásokkal stb.) egymáshoz rendelése hivatott megadni ezeket a kereteket az improvizatív zenéléshez. Kötetlen, szabad improvizációs zenében viszont akár úgy is felfoghatjuk a helyzetet, hogy az idő egyenesen nincsenek előre bevészt rovátkák, hanem azok additív módon, egymás után jelennek meg minden egyes súlyérzetet keltő gesztusnál, hiszen a játékos maga sem feltétlenül tudja, mi fog történni a következő pillanatban. Ugyanez a hangrendszerre is igaz lehet. Az nem csak a hallgató számára, de az előadó számára is lehet meglepetés, ha képes újként megteremteni magát a teret, és főleg, ha teljesen el tud szakadni előre kész hangrendszerektől. Ilyen esetben – ami épp ezért rendkívül tanulságos kísérlet – a zenész saját hangjaival együtt azok tér-idejét is „valós időben” hozza létre. Most azonban nem elsősorban az ilyen szokatlan helyzeteket kívánjuk tárgyalni, és nem is mély filozófiai vizsgálódás vezérel minket, hanem sokkal inkább praktikus, a mindennapos zenei interpretációban alkalmazható, szinte rutinná tehető, de mégis mindig újra átélhető érzeteket keresünk.

Ha Kronosz segítségével létrehozunk egy időrácsot, azt karakterrel ruházzuk fel, majd hangnemet választunk, ott tartunk, ahol a festő, mikor keretre feszítette a vásznat, beállította modelljét, felvette festőköpenyét, és előkészítette festékeit, ecseteit. Ezután kezdődhet az alkotás, ami az előadóművész esetében az interpretáció, és amely – hasonlóan a természet utáni festéshez – egyszerre engedelmeskedik szabályszerűségeknek és intuitív, szubjektív hajlamoknak. Itt Kairosz ismét fontos szerephez jut, és az idő személyes átélése erősen befolyásolni fogja a kronologikus szabályosságot. Részben azért, hogy azonos időegység alatt mindig különböző mennyiségű és intenzitású élményt élünk át és közvetítünk, részben úgy, hogy ezek az élmények saját alakjukra formálják az időegységeket, ahogyan az azonos szabású uniformis is máshogy áll a különböző alkatokon, és viselőjének mozgását is követi. Ha akarjuk,

ha nem, az idő megélésének végtelen lehetősége felé indulunk el¹⁸, és igen érdekes élmény, hogyan sikerül ezt úgy megtenni, hogy mégis fenntartsuk a szabályosság érzetét. Mert ne feledjük, hogy a szabályosság élményére is nagy szükségünk van. Bár unalomba vagy őrületbe is kergethet, ha jól használjuk, inkább biztosságot és fizikai örömet ad (ld. tánc és sport), hiánya pedig olyan, mintha elvesztenénk lábunk alól a talajt. Az előadás parttalan lesz, a viszonyok felismerhetetlenné, formátlanná válnak, bizalmunk elvész, vagy – túl kiszámíthatatlan lüktetés esetén – úgy érezzük, mintha kellemetlenül rángatnának minket. Ha viszont megtaláljuk a kétféle időérzet közti, az adott zenei anyaggal harmonizáló egyensúlyt, az egyik legfontosabb kritériumát teljesítettük a szuggesztív előadásnak.

A versmondás pontosan szemlélteti, hogyan kell egyeztetnünk a metrikus alapértéket a jelentéstartalom által megkívánt időzítéssel, súlyozással, tagolással és artikulációval. Legyen szó akár időmértékes (pl. „Még nyílnak a völgyben a kerti virágok...”), akár hangsúlyos verselésről (maradjunk Petőfinél: „Itt van az ősz, itt van újra”), ha csak a metrikus-ritmikus sémák szerint mondjuk a szöveget, az alig érthető, művészileg értékelhetetlen, nevetséges skandalás lesz. Más részről, ha csak az értelem szerint hangsúlyozzuk szabadon, akkor is valami fontosat veszít a költemény művészi formájából. A zenében a metrikus érzet egyedulalma mellett még nehezebb megértetni a tényleges szöveget, mint beszéd esetén, hiszen a zene elemei magukban nem hordoznak olyan egzakt jelentést, mint a szavak hangalakja, ezért a hallgató nem tud utólag, a szavak jelentése alapján eltájékozódni, korrigálni, hogy az információ mégis eljusson hozzá. Ennyivel nagyobb a zenész felelőssége, hiszen a zenében a jelentés magában a struktúrában, az elemek közti viszonyokban rejlik, ezért ezek világossá tétele nélkül a tartalom nem adható át hitelesen és a maga teljességében. Ez a megállapítás feltétlenül a *rubato* játékmód felé tereli az interpretációs gyakorlatot avval a kitételrel, hogy éppen a kettő, a geometrikus és a személyes idő közti feszültség tudja igazán izgalmassá tenni a játékot, ehhez tehát nem szabad elnyomnunk az egyenletesség felé törekvő erőket sem.

Fontos ráéreznünk, mely pontokon vagyunk rögzítve az eredeti beosztáshoz, és milyen léptéken belül élhetünk bizonyos szabadsággal. Ne feledjük, hogy a *rubato*, azaz *loppa* jelentése a gyakorlatban annyit tesz, hogy ha valahol elveszünk az időből, akkor annak valahol másutt meg is kell jelennie, tehát nagyobb egységben az időtartam változatlan lesz. (Ezt persze nehéz ellenőrizni, inkább alaptendencia, mint szigorú követelmény, nem biztos, hogy a végeredmény, azaz az összydőtartam minden esetben pontosan azonos lenne *rubato* és egyenletes játék esetén.) Ahogy már korábban említettük, a *rubato* jellemezheti a nagyobb léptékeket is, az akkordmenetet vagy a frázisok lefolyását, de kis léptékben még egy aránylag egyenletes zenében is megjelenhet, általánosan az egyes funkcióváltások közé eső időintervallumokon belül. A *rubato* játék nagyságrendje folyamatosan változhat a műben, több ütemig tartó funkcióktól a tizenhatodonként változóig. Harmóniai és formaérzékünk is megnyilvánul abban, hogy hogyan variáljuk az idővel való játék keretét.

Vannak jelenségek, amelyeket inkább az alaptempó változtatásának élünk át, mintsem a metrikus szabály engedékenységének. Egy-egy új téma, faktúra karaktere, fajsúlya is megjelenhet finom tempóváltásban, de vannak fokozatos változások is. Ilyen a tétel végi lassulás és az egyirányú harmóniai és/vagy dallami tendenciákat megerősítő lassítás vagy gyorsítás. A legtipikusabban a szekvenciákban jelenik ez meg. Két szekvenciatag után felismerhető a szekvencia matematikai szabálya: az ismétlés megerősíti, mi is az az elem, amelyből a szekvencia építkezik, és milyen távolságra tolódik el az ismétlések során. Ha ez az információ adott, természetes dolog, ha a szekvenciatagok további ismétlése alatt a tempó már gyorsul, hiszen ilyenkor egy már előre látható esemény zajlik le, aminek információértéke csekély. Ugyanakkor mást is kifejezhet egy hosszabb szekvencia. Az ilyen sorok általában következetesen haladnak lefelé vagy felfelé, ha pedig oda-vissza lépegetnek, akkor úgy vehetjük, hogy két tagonként azért mégiscsak emelkedünk vagy ereszkedünk. (Ez gyakran jár a basszus kvintenkénti ellépésével, pl. szeptimakkordfűzéssel, ami olyan hatást tesz, mintha az ember tengerészjárással járna, nagy terpeszben dülöngélné egyik lábáról a másikra, úgy haladna előre.) A nyilvánvaló ereszkedés mind a gravitáció által sürgetett gyorsulást, mind az elfáradást is kifejezheti. Sokszor mindkét elképzelés működik ugyanazon zenei szituációban. Ugyanezt látjuk emelkedéskor is: az egyre növekvő energia gyorsulásként is megjelenhet, de azt is

¹⁸ Hadd álljon itt egy friss irodalmi idézet a témában: „...gondoljon bele, ha csak egyetlen percet alaposabban szemügyre vesz, milyen tengernyi időt talál abban; a rengeteg fát, a tenger fodrait, víz fölött lebegő lepkék raját; a másodpercekből járatok és rekeszek nyílnak, amelyek újabb járatokba és rekeszekbe vezetnek; egész méhkaptár egy másodperc is...” – Péterfy Gergely, *Halál Budán* (Budapest: Pesti Kaligramm, 2015)

átélhetjük, hogy a meredek kaptatón egyre nehezebben küzdjük fel magunkat, ezért lépteink vagy rövidülnek, vagy lassulnak, haladási sebességünk mindenesetre csökken. Ha lépcsőre gondolunk, ott a távolságok adottak, mégis egyre több idő szükséges egy-egy fok fellépéséhez. Hogy a szélesedés vagy sürgetés erősödéssel vagy gyengüléssel jár-e, és hogy felérvén győzedelmes hangulatban vagy ellenkezőleg, egészen elpilledve találjuk-e magunkat, újabb kérdés, amelyet vagy determinál az adott zenemű, vagy az előadó hajlamai döntenek el. Annyi bizonyos, hogy valamilyen lelki-fizikai élményt át kell élnünk ilyenkor – mint a zenélés közben általában.

A tétel végi lassítás bizonyos stílusokban evidensnek tűnik, és ez sem egyéb, mint mikor valahol megállunk lepihenni: azt sem hirtelen megtorpanással tesszük, hanem előbb lefékezzük a mozgásunkat, ahogyan az autóbusz is lefékez a megálló előtt. (A buszmegálló olasz neve *fermata*, így a hasonlat egyáltalán nem véletlen.) De olyan is adódik, hogy a tétel végére vagy záratokhoz inkább gyorsítás illik. Nemcsak a romantikus operajelenetek *strettára* gondolok, ami egyfajta erődemonstráció vagy a féktelen lelkesültség kifejeződése bizonyos műfajokban, hanem arra, hogy mikor már belekerülünk a zárlat vonzásába, mikor a cél már egyértelmű és elvéthetetlen, akkor rábízunk magunkat erre az erőre, és kicsit gyorsítva „lezavarjuk” a záró IV-V-I-et.

Ilyen és hasonló helyzetek igazolják, hogy az alaplétketést megzavaró erők egyáltalán nem az előadói önkény világába tartoznak. Számos jól elemezhető tendencia van, amely az egyenletesség ellen hat. Ha a zenemű formai, harmóniai és dallami jellegzetességeinek is teret akarunk adni, ez részben csak a szabályos tempó rovására történhet. Bizonyos szintű racionális információátvitel igénye is belejátszik az interpretációba. Hogy ebből az összetett erőtérből éppen mely energiákra vagyunk a legfogékonyabbak, azoknak milyen mértékben adjuk át magunkat, természetesen szubjektív, de maguk az erők jól néven nevezhetők és átélhetők külön-külön is.

A metrikus struktúrát úgy is felfoghatjuk, mint egy épületet, ahol elmozdíthatatlan főfalak közt a statikai rendet kevésbé meghatározó szobafalak, elválasztók és spanyolfalak osztják a teret. Ezek felett bizonyos szabadsággal rendelkezünk, néhány falat odébb is lehet helyezni vagy megszüntetni, és helyes, ha minél kreatívabban és funkcionálisabban használjuk ki a kereteket. Ahogy mindenki máshogy rendez be azonos alaprajzú lakótelepi otthonát, ugyanúgy mi is élhetünk szabadságunkkal, hogy kedvünk szerint tegyük lakályossá, barátságossá a zeneművet, a zene virtuális téridejét.

Együtt vagy egyszerre?

Ha nagyon akarjuk, az iménti hasonlatba – amelyben érdekes módon térként éljük át az időt – belepréselhetnénk a helyzetet: mi van, ha többen laknak ugyanabban a lakásban? Azaz mi a helyzet a kamarazenével és a többszólamúsággal általában. Ma, a felsőfokú hangfelvételek korában az előadók és hallgatóság igénye is felfokozódott a maximális precizításra. Főleg, mivel ez az a paraméter, amiben egyértelműen felül lehet múlni korábbi előadókat, előadásokat. A kritika, hogy valami nem szólalt meg egyszerre, a legkönnyebben igazolható hibára utal, ami élő előadáskor majdnem annyira zavarónak tűnhet, mint egy felvételen. (Persze ha egy fantasztikus koncertélményt utólag objektív füllel visszahallgatunk, meghökkenítő lehet, hogy olykor szinte hemzsegnek az ilyen pontatlanságok a legnagyobb hatású előadásban is.) Sokszor úgy fogalmazunk: nincsen együtt. Hogy valami nincs *egyszerre*, az tényleg objektívan igazolható. De elgondolkodtató kérdés, hogy ez valóban azt jelenti-e, hogy nincs *együtt*, illetve, hogy lehet-e együtt valami, ha nincs egyszerre? Tegyük fel, hogy a sors két idegent egymás mellé sodor az utcán. Véletlenül normál gyaloglási sebességük is egyforma. Egy szakaszon egymás mellett haladnak, neadjisten még egyszerre is lépnek. Együtt vannak? Nem, csak egyszerre. Köztük a mozgásbeli szinkronon kívül semmi kapcsolat nincs, még egymás nevét sem tudják. Ha viszont egy szerelmespár, két jó barát vagy egy anya és a kisgyermek elindulnak valahová, lehet, hogy időnként több méter távolság is van köztük, más-más lépésszámmal haladnak, de közben szeretik egymást, beszélgetnek, nevetgélnek, és ugyanonnan ugyanoda tartanak: együtt vannak. De nincsenek egyszerre, nincs mozdulataik ritmusa teljes szinkronban, ők mégis harmóniában vannak.

Ezzel a képpel azért kellett itt találkozoznunk, hogy megértsük: a zenében együtt lenni nem feltétlenül jelenti azt, hogy minden metrikus ponthoz mikroszekundum pontossággal egyszerre érkezünk meg. Bizonyos stílusok, zenei szövetek megengedik, sőt igénylik, hogy a résztvevők a saját rubatojukat éljék,

saját szólamuk és személyiségük természete szerint haladjanak azonos cél felé. Hogy a mozgástér mekkora, az a zenei stíluson, anyagon kívül az előadói iskoláktól és a hangszerösszeállítástól is függ. A rendetlenség hatása kerülendő, ezért egy zenekarban vagy általában homogén hangszerek esetében ritkán jó kiélni az individuális hajlamokat. Egy zongorás trió, egy szonátapáros esetében vagy a szólista és az őt kísérő zenekar viszonylatában azonban megengedhető, sőt élvezetes lehet egy bizonyos széthúzás¹⁹.

Ami a legérdekesebb, hogy a zongorajáték gyakorlatában annak ellenére kialakult ez a technika, hogy egy zongoristának általában semmi problémát nem okozna, hogy egyszerre üsse le az egymás alá írt hangokat. Mégis sokszor vagy arpeggio akkordokat játszanak a zongoristák, vagy csak a basszust hozzák be akár egy teljes nyolcaddal korábban, pedig nem mindig az akkord tág fekvése és a kéz korlátai kényszeríti őket erre. A szétütést és az arpeggiót több okból használjuk billentyűs hangszereken: egyrészt azért az artikulációs hatásért, amely így a hangzat megszólalását fokozatossá teszi, puhítja, olykor súlyérzetet is ad, másrészt azért, mert az egyes szólamok, akkordhangok könnyebben felismerhetők, a vízszintes kapcsolatok így jobban követhetők lesznek; harmadrészt pedig egyfajta térbeli tágasság és időbeli engedékenység érzetét is kelti az ilyen játékmód, és színesíti is az előadást.

Akár egy, akár több játékos játszik együtt, a metrikus torzulások diszharmóniája fontos része lehet a hatásnak.²⁰ Ilyenkor nemcsak egyszerűen arról van szó, hogy kisebb-nagyobb erők révén valamelyest átrendezzük a metrum – e tendenciáknak többé vagy kevésbé ellenállni igyekvő – rácsszerkezetét. Ezúttal el is görbülnek, meg is törnek a metrum időpontjait jelző „függőleges rovátkák”, azaz az ütések jelző vonalakat nem függőleges egyenesekként kéne ábrázolnunk, hanem ferde, görbe vagy megtört vonalakként, netán vaskos oszlopok formájában, amelyek nem egy pontot, pillanatot jelölnek ki, inkább egy területet, felületet vagy csomót, ahol az energia koncentrálódik. Ez nem is annyira irreális, hiszen gondoljuk meg, hogy a lüktetést gyakran jelképező lépés sem pontszerű, jellemzően inkább egy folyamat, ahogy testsúlyunkat áthelyezzük az előrébb lévő lábakra. Hacsak nem indulóról és menetelésről van szó, a talp nem egyszerre éri a földet, hanem fokozatosan, előbb általában a sarok, azután a súly áthelyeződik a talp párnás részére, végül a lábujjakra. Persze lépni is sokféleképpen lehet, ennek megfelelően a súlyos hangok artikulációja is igen változatos. Az artikulációs jelek valamelyest utalnak a mozgás karakterére (bár stílusonként, szerzőnként, zenei helyzetenként különbségek adódnak): a sátor alakú jel általában a hangba (talajba) való egyfajta átélt belenehezkedést fejez ki, a marcato inkább elrugaszkodást, a staccato könnyed felszökkenést, az ék egészen függőleges gyors ugrást, dobantást.

A zongorával ellentétben, ahol a hang megszólalása nagyon egzakt, pontosan meghatározható időpillanatra esik, vonós és fúvós hangszereknél ez nem feltétlenül van így. Bár minden hangszeren cél a határozott, biztos hangindítás kifejlesztése, ugyanakkor a hang fokozatosabb megszólaltatására is lehetőség, sőt olykor szükség van. A zenei hang ún. *burkológörbéje* (az intenzitását leíró grafikon) első két szakasza, a *felfutás* és a *lecsengés* sokkal hosszabban elnyúlhat, mint a zongora esetében. A lépő mozgás körszerűségét későromantikus zeneszerzők a hang alá írt rövid *crescendo-decrescendo*val szokták jelölni, amit a vonósok és fúvósok jól meg tudnak valósítani, míg billentyűsöknel ez többnyire az elképzelés szintjén marad. De vehetjük úgy is, hogy egy előre hozott zongorabasszus az a pillanat, mikor sarkunk a földet éri, az őt követő akkord pedig azt képezi le, mikor a súly átkerül a talp elülső részére. Egy akkordtörés is a lépést leíró körmozgás átélése lehet, amely még azt is kifejezi, ahogy lábujjunk elszakad a talajtól.²¹

Az előkés hangok esete gyakori probléma. A notáció nem mindig teszi egyértelművé, hogy a súlyponton vagy előtte kell-e játszani a kis kottával jelzett hangot. Azt mindig figyelembe kell venni, hogy valóban előkéről van-e szó, vagy inkább egy ilyen módon lejegyzett akkordtörésről (ez utóbbit a fúvósok gyakran elvétik, és súlytalan előkének játszanak egyenrangú akkordhangokat), de még ez sem ad mindig választ a kérdésre. Mindenesetre az előkék tovább szaporítják azokat az eseteket, amikor lehetetlen

¹⁹ Figyeljük meg, hogy a népzeneben mit jelent az unisono. A legtöbb esetben heterofóniát, körülbelül azonos dallamok körülbelül egy időben való eljátszását, kicsit különböző frazírozással, díszítésekkel. Ez a nem katonás, hanem nyájszellemben való együttes előrehaladás sajátos minőség, miközben nagyon is együtt vannak a játékosok.

²⁰ A jazz különösen épít erre. A már említett előrehúzó basszus (és dob) és a magát vontató felső szólam egész penetránsan jelenik meg *Erroll Garner* (1923-1977) stílusában, ahol a balkéz visszahúzó érzést kifejező egyenletes(?) akkord-repetíciói felett sokszor szabadságra törekvő, leggyakrabban még visszahúzóbb ritmika jelenik meg a jobb kézben.

²¹ Tegyük hozzá, hogy a hangképzéshez, artikulációhoz tartozó mozdulatok, bár hangszerenként egész különbözőek, általában alkalmasak arra, hogy a súly elhelyezésének körszerűségét kifejezzék, mint a zongorista kezének lágy függőleges mozgása vagy – akkordtörés esetén – oldalirányú elfordulása, vagy egy fúvóshangszer sóhajszerű megszólaltatása, nem beszélve a vonós kar ingamozgásáról.

egyértelműen egyszerre lenni a többi szóval. A súlyra eső előke (főleg, ha disszonáns) egyfajta artikulációs hatásként, akcentusként viselkedik (ilyenkor azonban a főhang késéssel érkezik), míg a súlytalan előke inkább puhítja a megszólalás érzését, elbizonytalanítja a megszólalás pillanatát. Egyáltalán nem mindegy, melyiket választjuk!

Mindaddig, amíg egy-egy súlypont nem hullik darabokra, amíg az összetartó erő egyértelműen felismerhető, az ilyen megoldások a zene javára válhatnak. Evvel nem kívánunk senkit arra buzdítani, hogy szándékosan kerülje, hogy önmagával vagy kamarapartnerével egyszerre szólaltassa meg a hangokat, de a jelenség mindenképpen megért itt egy vázlatos leírást, hiszen metrikus érzeteink témájába vág. Hogy ki mennyire él evvel a lehetőséggel, egyéni döntés kérdése, mint ahogy általában tág határok között mozog, ki mennyire hajlamos vagy hajlandó elszakadni a metrikus szabályosságtól.

Sajnos ma az a tendencia, hogy mindent, így a zenei teljesítményt is kategóriákba osztva és mérőszámokkal akarnak értékelni. Akkor számít jónak valami, ha ezek szerint a – természetes emberi dolgokban teljesen alkalmatlan – kategóriák szerint jók a „statisztikai mutatói”. Ez arrafelé hat, hogy a zenetanításban is az objektívan mérhetőt szolgáljuk ki: a fizikai pontosságot. Hogy ez mennyire ártalmas a zenélésre nézve, azt felesleges itt taglalni. Másik oldalról viszont a figyelmetlenség, a hibás kottaolvasás, a véletlenszerű, kontrollálatlan játék, a trehányóság is mindig felüti a fejét. A kettőt nem szabad egymás ellen kijátszani. Egyik sem gyógyítja a másikat! *Fegyelem és szabadság* – erre van szükségünk.

Súly, mozgás, feszültség

Ahogy neve is mutatja, a zenei súly a fizikai világ mintájára működik, általa a gravitációhoz való viszonyunkat éljük át. A súly mindig lefelé mozgással jár (leütés), átélése pillanatában a gravitáció kerekedik felül, míg a súlytalan helyeken a szintén az anyagi világra rímelő zenei hang elemelkedik a földtől, felfelé mozdul (felütés). Ehhez a gravitáció ellen ható mozgáshoz az impulzust vagy a rugalmas energia szolgáltatja (pl. felpattanó labda) vagy az izomerő. A hangszerjátékban a felfelé mozgás érzékeltetéséhez általában nagyobb izommunkára van szükség, mert ezt a megfelelést a legtöbb hangszeren konkrétan technikailag is meg lehet, meg kell valósítani. A zongorista és a hegedűs a súlyos pillanatban inkább hagyatkozik a karsúlyára, lazítás révén leejti a kezét, míg a súlytalan helyzetben nagyobb izomerőt fejt ki, hogy a gravitáció erejét ellensúlyozva felemelje azt; ezzel egyúttal megteremti a következő súly lehetőségét. A fuvolászásban ugyanez a támaszban úgy jelenik meg, hogy a hang elvevésekor kell jobban támasztani, míg a súly pillanatában kicsit több levegőt engedhetünk szabadjára. Bár a kép a zenei helyzetek sokszínűsége miatt rendkívül árnyalt, ritkábban van arra szükség, hogy egy ütem súlyt vagy akcentust direkt extra energiával hozzunk létre. Inkább a hangerő elvételéhez társul plusz erő, az akcentus pedig többnyire egy korábban felgyülemlett energia kioldásából jön létre.

A zenében a mozgás és a feszültség váltják egymást. A nagyobb feszültség kioldásából nagyobb mozgás következik, ahogy az íjon a húr megfeszítésének mértéke is az elengedést követően a nyíl röptének sebességében manifesztálódik. A mozgást előkészítő vagy leállító feszültség ereje, a megfeszülés vagy kiengedés időbeli lefolyása meghatározza a zenei mozgás karakterét. A zenei súlyérzet elmélyítése érdekében számos gyakorlatot végezhetünk. Egész testünk vagy testünk bármely izomcsoportja képes leképezni a zenei energiaáramlást és mozgást. A tapasztalat azt mutatja, hogy a zenei gesztusokkal, így a lüktetéssel is kapcsolatba hozható tudatos testi élmények átélése sokat segít a zene élményszerű megszólaltatásában, sőt a helyes technika kialakításában is, amint sikerül az adott hangszeren adekvát izomcsoportra átültetni a zenei átélést. Zenepedagógiánknak alighanem még sok tennivalója van, hogy gyakorlattá tegye ezt a megközelítést. A kreatív tanári újítások, a már említett Dalcroze-metódus és más alternatív módszerek beépítése az alapfokú, sőt a professzionális zeneoktatásba is, illetve ezek tudományos vagy tapasztalati alapon történő továbbfejlesztése a zenetanulást még élményszerűbbé, eredményesebbé teheti, és harmóniába rendezheti a testi és személyiségfejlődéssel. A felszabadultság és rendszerűség egyidejű átélését is ígéri az ilyen iskolázás. Ugyanezen az alapon a zeneterápia és a mozgásterápia is találkozhat, illetve egyes műhelyekben már találkozhat is. Mivel alaptételünk, hogy az idő,

így a zenei idő is csak mozgás révén mérhető és átélhető, a mozgás tudatos kidolgozottsága a tempójáték szempontjából is meghatározó jelentőségű.²²

Míg a konkrét zenei folyamat nem kezdődik el, egyfajta metrikus alapséma minél pontosabb beérzésére kell törekednünk, azaz az adott sebességhez és karakterhez köthető mozgásformát és élményt kereshetjük meg. Ezek után érdemes kitapogatni annak határait, milyen messze merészkedhetünk ettől az alaplüktetéstől, mennyire képlékeny ez a szabályosnak mondható periodikus mozgás, illetve milyen erők hogyan feszítik szét e metrikus kereteket²³, és hogyan reagál rájuk maga a lüktetés és súlyrend. Ez persze nagyrészt belső, intuitív munka, amiben a tudatos megismerés útmutatást adhat csupán, de nem kész válaszokat. A szabadság élményét mindannyian a legkülönbözőbb formákban keressük egész életünkben. Íme, egy kínálkozó lehetőség, amely segítségével magunk és hallgatóságunk is átélheti a szabadságot úgy, hogy közben a törvényszerűség, szükségszerűség biztonságot adó érzéséről sem kell lemondanunk.

A geometrikus idő

Az eddig leírt ideál az európai klasszikus zene legnagyobb részére érvényesíthető. Hogy pontosan hogyan, azt alighanem többszáz oldalas értekezésben lehetne csak végiglemezni. Ezen a ponton azonban állítsuk is meg ezt a messze vezető gondolatmenetet. Induljunk el most inkább a másik irányba. Vizsgáljuk meg, hogyan lehet ezeket a fent említett, az idő egyenletessége ellen ható erőket kiiktatni. Ugyanis ezek a tendenciák és hatóerejük zenei szituációként változik, és ugyanaz az erő, amely helytálló és szükséges az egyik közegben, más esetben kifejezetten hibának minősülhet. Amennyiben a zenei tempó tekintetében kizárólag Kronoszt akarjuk szolgálni, minden azt befolyásoló tényezőt vissza kell szorítanunk. A klasszikus zenész ritkán találkozik ilyen zenei helyzettel. Gyakran épp az okoz hiányérzetet, hogy túlságosan erős az időtényező, az előadó nem meri – a mért idő rovására – megélni a harmóniai és dallami feszültségváltozásokat, nem mer elmenni a határig, ahol az idő még egységes érzetet nyújt, nem esik szét, mégis engedékenyen ad teret a többi alkotórétteg belső természetének. Ha valaki nem figyel ezekre az egyéb erőkre, akkor nevezzük játékát túlságosan metrikusnak²⁴, merevnek. Máskor azonban – és ez elsősorban a minimál zene és a jazz, jazz-rock világa – az időtényezőnek minden egyebet felül kell írnia. A dallami, harmóniai, formai tényezőket (ha vannak egyáltalán) csupán a dinamika és az artikuláció segítségével élhetjük át és adhatjuk tovább, vagy a hallgatóra kell bízunk ezek felismerését.

Tapasztalatom szerint ezen a téren is komoly hiányosságaink vannak nekünk, ún. klasszikus képzésben részesült zenészeknek. Hiába tanuljuk meg elvben a pontos játékot, sőt követjük azt olykor túlságosan is, amikor nagyobb szabadságunk adódhatna – ha eljön az ideje, még a legegyszerűbb ritmusképleteket sem tudjuk tökéletes fegyellemmel eljátszani vagy főként ismételtetni. Bátran ki lehet jelenteni, hogy a mai zenészképzés egyik kórképe, hogy mikor szabadon kellene kezelni a tempót, a fegyelmezettség zászlója alá menekülve a legtöbb zenész fantázia nélkül, túlságosan mereven tapad a metrikus sémákhoz, amikor azonban arra volna szükség, hogy egy műszer pontosságával szervezze egyenletes rendbe a hangok megszólalását, mindjárt megjelennek a frazeálással, súlyrenddel, agogikával, hangképzéssel kapcsolatos,

²² A nagyobb, esetleg szabálytalan időegységek átéléséhez nem biztos, hogy konkrét fizikai mozgást tudunk társítani, ebben a léptékben a mozgás mint a változás szinonimája, a *panta rhei* szellemében értendő. A bennünk végbement változás, elmozdulás segít beazonosítani az átélt időegységet. Ezen a szinten azonban nem tudunk tudatosan előre mérni. Mindazonáltal cél, hogy minél tágabb időegységekről (ütemekről, frázisokról, formarészekről) tudjunk előzetesen érzetet alkotni. Bizonyos mértékig ezek későbbi felosztásából is eredeztethető a tempó, és befolyásolja is azt. Előfordul például, hogy a tempó utólag azért bizonyul túl lassúnak, mert egy rész aránytalanul hosszúnak tűnik általa, de ezt az alapmozgásban még nem vettük észre.

²³ A gyakorlás során általában időlegesen lemondunk valamilyen elvárásról, hogy a többinek jobban meg tudjunk felelni. Kezdetben rendszerint lassabban, sokszor dinamikai igény nélkül gyakorlunk, rövid részleteket emelünk ki eltekintve a nagyobb összefüggésektől, vagy külön kézzel tanuljuk meg az anyagot. Az is beleillene ebbe a módszerbe, ha a metrumról mondanánk le teljesen, és néhányszor csupán a harmóniai-dallami erőket követve játszánánk el néhány frázist. A zenei anyag ilyen improvizatív feltérképezése rendkívül tanulságos. Olyan, mint egy csapatépítő tréning vagy egy osztálykirándulás, ahol részvevőkkel végre nem hivatalos keretek közt találkozunk, így ismerhetjük meg őket más oldalukról, közelebbről, mélyebben.

²⁴ Nem véletlen, hogy a végletesen metrikus játék szinonimájaként gyakran használjuk a „zeneiskolás” vagy „gyerekes” kifejezést. A zenei anyag kezdetleges megértését jelzi, ha csak a legegyszerűbb törvényalkotó szempontot, a metrikus egyenletességet tartja be a játékos, ezt is mechanikusan, átélés nélkül ismételteti.

egyébként természetes beidegződések, amelyek azon nyomban túlságosan szubjektívvé teszik a ritmusokat.

Azt az időérzetet, amely semleges minden egyéb zenei paraméter, egyéni hajlam és képesség iránt, amely magát 100%-osan Kronosznak szenteli, *geometrikus időnek* nevezem. Ez tiszta formájában valóban ritkán jelenik meg az emberiség zenei kultúrájában. Némileg mesterséges úton a minimál zenével került be mai zenei gyakorlatunkba. De megvan a maga szükségszerűsége és haszna. Ez egyfajta ellenhatás is, hiszen a *minimal art* lényege épp az, hogy az alkotó igyekszik kerülni, hogy szubjektív énje megszíneze a tisztán szerkesztett műalkotást. Az önkifejezés helyett az önfegyelem eszméje vezérli az alkotói oldalon is, ennek megfelelően az előadók részéről is elsősorban önfegyelemre van szükség.²⁵ Ez egyébként nem csak az úgynevezett repetitív zenére igaz, hanem olyan minimál zenei darabokra is, ahol a dinamika és az artikuláció rendkívül szabályos kivitelezése kerül középpontba, ha például teljesen objektív, egyenes, érzelemmentes kitartott hangokra van szükség. Ez a feladat távolabb áll tőlünk, mindennapi tapasztalatainktól és testünk természetétől, mint a fentebb leírtak. Más irányból megközelítve azonban nagyon is evidens és lényegi élményt kell itt is keresnünk. Egyfajta filozofikus megközelítés, meditatív hozzáállás fejeződik ki ebben a zenei irányzatban, és inkább a szenvedélytől eltávolodni igyekvő távolkeleti mentalitást tükrözi, mint a nyugati gondolkodást, amely az utóbbi századokban éppen az érzelmeket, a lelki kimozdulást tette az életérzés és a művészet legfőbb tárgyává.²⁶

A szabályos lüktetés alapvetően szabályosan ismétlődő mozdulatok által jöhet létre. Ehhez eleve egyfajta önfegyelemre van szükség. Még nagyobb kontrollt igényel, ha bizonyos zenei okokból a mozdulatok nem lehetnek egyformák: például mindegyikkel más energiájú (erejű, magasságú, hosszúságú stb.) hangot kell létrehoznunk, vagy a hangszer bizonyos kiegyenlítetlensége okoz gondot. A hangképzéshez szükséges mozdulat önmagában is időigényes, abban a pillanatban, amint azt egyeztetnünk kell egy pontosan ismétlődő mérőütéssel, kettéválik bennünk a mozgásélmény. Míg a hangszerjátékban esetleg minden egyes hanghoz különböző energiájú és pályájú mozgásokat kell végeznünk, addig mindezt alá kell rendelni a szabályos zenei mozgást kifejező szabályos lüktetésnek, amit azonban az említett okokból testileg nem valósíthatunk meg.²⁷ Ettől a pillanattól kezdve egy belső mozgás, egy fizikailag alig vagy egyáltalán nem megjelenő *fantommozgás* válik mértékké. Ez a fantommozgás az, amit tempóérzéknek hívunk. Ennek a belső ütemnek a meghallása és követése hasonlatos a belső halláshoz, amely segítségével tisztán éneklünk, intonálunk. Belső mérce ez, „szamárvezető”, amelynek szabályos távolságai vezetik játékunkat. Míg a hangmagasságok a mi zenekultúránkban adóttak, kisszekundonként követik egymást, addig minden egyenletes tempó más és más vonaltávolságot jelenthet. (Ld. az ábrát Az egyenletesség ellenerői c. fejezet végén.) (Ha a harmóniai viszonyokat, netán a funkciós érzetet is valahogyan szeretnénk e modell részévé tenni, akkor azt több dallami koordináta eredőjeként tudnánk megtenni, de könnyen lehet, hogy még egy háromdimenziós koordináta-rendszerben sem tudnánk jól ábrázolni a zenei tér idő minden aspektusát.)

Mint fentebb tárgyaltuk, a legtöbb zenében az időt, a tempót úgymond nem mi csináljuk. Inkább avval az elképzeléssel kezdünk bele a darabba, hogy annak alaplüktetése eredendően létezik, mi csak ráhangolódunk erre a mozgásra, megkeressük a megfelelő léptéket, és követjük, bizonyos erő, harmóniai, dallami, formai szempontok révén pedig alakítjuk azt. Minden szolfézstanítás egyenletes beosztásokból indul ki, amelyeket a kettes vagy a hármas számrendszer szerint oszt tovább vagy többszöröz. A tanulmányok előrehaladtával finomítanunk kell ezt az információt, és a fentebb már említettekkel árnyalni: az *inegal* és a *rubato* sokszor teszik üdvösen „pontatlanná” a jó előadást.

²⁵ Az előadói divatok, korstílusok hullámzásában általában ugyanígy megfigyelhető a két véglet közötti ingadozás, különösen a Bach-játékban. Állandó kérdés, hogy meddig terjed az előadó szabadsága, és ez mennyire fejeződik ki időbeli ingadozásban, díszítések hozzáadásában, dinamikában stb. Örökös dilemma, hogy a kottahűség a leírt hangok egzakt eljátszása vagy a stílus és a zeneszerzői gondolat megértése és szubjektív közlése formájában jelenjen-e meg inkább. Ez a kettősség kézzelfogható formában jelenik meg az utóbbi évtizedek zeneszerzésében is.

²⁶ Régóta használom e két megközelítés szembeállítására az *emocionális* és *remocionális* zene kifejezést. Az egyik kimozdít érzelmi középpontunkból, míg a másik segít visszahelyezkedni lelki középpontunkba.

²⁷ Egyértelmű példának képzeljünk el egy dobost, aki különböző, tőle más-más távolságra eső dobok között ül, ezeket felváltva üti, de – tegyük fel, hogy feladata szerint – egyforma időközönként és erővel, karakterrel kell, hogy megszólaljon minden hang. A szükséges mozgás erejét, gyorsaságát, nagyságát a dobok távolságához és sajátosságaihoz kell igazítani, miközben a makulátlanul egyéges lüktetés benyomását kell keltenie. Ugyanez a dilemma kevésbé látványosan, de minden hangszeren felmerül.

Ha azonban a geometrikusan pontos játék a feladat, akkor úgy kell elképzelnünk az adott időszámegeyenest, mint valami az idők kezdete óta tőlünk függetlenül létező mértéket, amelyet kritika nélkül át kell vennünk és követnünk. Ez akkor lehetséges, ha megszerezzük és megtartjuk az adott tempóhoz tartozó mozgás élményét. Megtartjuk akkor is, amikor már nem engedhetjük meg magunknak, hogy „üssük a taktust”, és amikor sok, a mérőnek ellentmondó információ ér bennünket, netán – szólamunkból adódóan – magunk is ellene játszunk a lüktetésnek. Ez a képesség utal annak a bizonyos belső időszervnek a fejlettségére, amely anatómiailag nem látható, idegrendszerünkben mégis megfigyelhető. Ha ez működik, alá tudjuk rendelni tényleges fizikai tevékenységünket ennek a láthatatlan és hallhatatlan belső vezényleésnek, amit semmi nem írhat felül²⁸. Ehhez feltétlenül szükséges egyfajta önfeladás, egyéniségünk alárendelése egy erősebb akaratnak (hasonlóan a karmester keze által vezetett zenekari játékhöz). Itt bennünk van a karmester, mint egy kis törpe, aki testünk és akaratunk óriását irányítja. (Megjegyzendő, hogy jó esetben a karmester mozgását sem vizuálisan olvassuk le ütésről ütésre, hanem az beindítja saját belső karmesterünket, közvetlenül e belső karmester irányítja a játékunkat, miközben folyamatosan „szondázza” vizuálisan és akusztikailag, hogy azonos nevezőn van-e az előttünk parádézó, frakkba öltözött figurával.)

A belső karmester külső megjelenése bizonyos zenékben megengedett vagy éppenséggel kívánatos. A lábbal való taktírozás vagy a metrumra való testmozgás a könnyűzenének sajátja, és bizony – a mai elvárások ellenére – régen sem volt mindenhol tiltott. Az ilyen taktírozásnak alapvetően két fajtáját lehet nagyon egyértelműen megkülönböztetni. Az egyik, mikor a test reagál a belső időérzék tempójára és karakterére, azt éli át: ilyenkor e mozgás csupán kivetülése ennek az érzetnek, és a zenével való egységet erősíti. A magunkon nagyon gyakran tapasztalható helytelen változat, amikor a belső lüktetés híján külső testmozgással próbáljuk magunkat erősíteni, adni a mérőt. Ez rendszerint görcsös sulykolássá fajul, a játékhöz szükséges mozgások és a metrum ütése pedig egymást akadályozzák. Az ilyen metrikus mozgás leggyakrabban erőlködést fejez ki, nem a zenei lüktetés karakterét. (Ezért sem tudja a karmester az állandóan késő zenekart egyre hevesebb mozgásokkal gyorsabb játékra bírni, mert mozgásának karaktere egyre súlyosabb játékot sugall, ami lassít.)

Fontos, hogy belső óránk fantommozgását és testünk tényleges mozgását pontosan, tudatosan tudjuk érzékelni, és kontrolláljuk a kettő egymásra hatását (vagy nem hatását) is. Míg az egyik szublimált, szellemi élménnyé vált mozgás, a másik fizikai követelményeknek engedelmeskedik, mégis az előbbi kell, hogy az utóbbit irányítsa. Amennyiben mindkettőt pontosan uraljuk, jó esélyünk van arra, hogy megközelítsük a matematikailag pontos játék eszményét – mikor éppen ez a feladat. Márpedig a szabadság élménye mellett szükségünk van erre is. Aki sok minimál zenét játszik, tapasztalhatja annak mentálisan tisztító hatását. Avval, hogy az abszolút időt keressük, felülemelkedhetünk saját mindennapi időérzékelésünkön, kisímithatjuk annak ráncait, és valójában az időtlennel, az *időn túl*val találkozhatunk.

A karmester tevékenységének alapfunkciója, hogy a belső pulzációt kivetíti testével. Ennek a pulzálásnak nemcsak ideje van, mint az elektromos metronóm fényvillanásainak, hanem karaktere is, ami magában foglalja a tömeg és az azt mozgó energia érzetét, az artikuláció, a dinamika eszközei révén testi és lelki érzetekkel ruházhatja fel a mégoly egyenletes pulzálást is. A mi időérzetünket kifejező képzeletbeli mozdulatok ugyanilyen sokfélék lehetnek és kell is lenniük a teljesen semleges pulzálástól a heves gesztikulálásig. De mindig meg kell választanunk a megfelelő ütésmódot magunkban. A hangszerjáték mozdulatait pedig szolgálatkészen kell hozzáilleszteni ehhez a láthatatlan vezényleéshez. Ha repetitív zenét játszunk, a pulzációhoz tartozó mozdulat szenttelen és szinte flegmatikusan könnyed kell, hogy legyen. A közhiedelemmel ellentétben nem a katonás fegyelem merevsége fogja elősegíteni a kitartó tempóérzéklet, hanem az, hogy a lüktetés kevés energiával, de nagyon élvezetesen történjen. Ha átéljük, sőt élvezzük ezt a fantommozgást, jó úton vagyunk az igazán tiszta tempójáéig. Ugyanakkor egy minimal zenei anyagban ritkán van helye a rockra jellemző extatikus beleélésnek²⁹. Itt mindennek az egyirányú, végtelen folyamat elképzelésével kell párosulni, nyugalmas lelkiállapottal, egyfajta sztoikus derűvel. A formaérzet is más ilyenkor, mint egy hagyományos klasszikus darab esetében. Nemigen

²⁸ Emlékezzünk Bacsó Péter *Hány az óra, Vekker úr?* című remek filmjére (1984), melynek főszereplője másodpercre pontos időérzékeléssel rendelkezik, abszolút időtudata sosem hagyja cserben. Az autizmusnak hasonló megnyilvánulásairól a tudomány is beszámol.

²⁹ Akad ellenpélda is: tanúja voltam, mikor Steve Reich külön megdicsérte a darabját próbáló együttes bőgősét, milyen odaadással játszik, akit ugyanakkor a karmester avval torkolt le, hogy „ez nem rockzene”.

keresünk pihenőket és új indulásokat, inkább „felülünk az idő hajójára, és a végtelen felé kormányozzuk azt”.

Beszéltünk már róla, hogy a legegyszerűsebb löktetést is súlyos-súlytalan párokba osztja fel agyunk, illetve további árnyalatok is lehetségesek e téren. A klasszikus zenészek számára ez az érzet sajnos rossz helyen ver gyökeret. A súlyos helyeken biztonságban vagyunk, a súlytalan helyeken bizonytalanságban. A súlyos pontokhoz stabil időérzet társul, a súlytalanokon sokszor kétségbeesetten siklunk át alig várva, hogy végre szilárd talajt érezzünk a lábunk alatt. A repetitív zenész és egy jó könnyűzenész nincs megfontva ilyen módon. Ő állandóan kapcsolatban van a belső időmértékkel, annak kisebb egységeivel is (a „mintavételezés” sűrűbb), „érzi a ritmust” (ahogy Gerswhin dala mondja: „I’ve got rhythm”), és akár súlyos, akár súlytalan pillanatban kell megszólalnia, ugyanolyan biztonsággal illeszti össze testmozgásának és hangszerjátékának idejét a metrikusan pontos löktetéssel. Ez a löktetés persze sokszor hallható formában is erőteljesen jelen van, ez segítség is, egyúttal azonban kegyetlen bíró, hiszen a legkisebb pontatlanságot is leleplezi. És ne feledjük, hogy – különösen egy bizonyos sebesség felett – nincs idő arra, hogy az ember minden ütést egyenként észleljen és ütésenként korigáljon. A hallható mérő is csak akkor segít, ha azt azonnal belső óránk mozgásával is át tudjuk venni, illetve, ha bele tudjuk helyezni egy formai (metrikai–ritmikai) szerkezet tervébe.

Bár a geometrikusan pontos játék Kronosz területe, ne higgyük, hogy Kairosz teljesen kiszorul a játékból. Egyfelől, ha jól megfigyeljük magunkat, érzékelhetjük, hogy az egyenletes löktetés átélése, megvalósítása közben közérzetünk hogyan változik folyamatosan, hogyan fárad figyelmünk, járkálnak gondolataink továbbra is korlátlanul, fittyet hányva a metrikus időbeosztásra, hogyan élünk át minden időegység alatt mást és mást. Ilyen módon nagyon is intenzíven találkozhatunk szubjektív időnkkel, épp azáltal, hogy az erőteljesen szemben áll az objektív idővel. Ebből fakadóan minimál zenét játszani az önismeret szempontjából is rendkívül tanulságos.

A másik személyes vonatkozása ennek a fajta játéknak, hogy az ember által megcélzott gépies pontosságot nem elsősorban az különbözteti meg a gép kérlelhetetlen pontosságától, hogy az ember hibázik, a gép nem, hanem az, hogy mi átélten, személyes élményként és szándékkal hozhatjuk létre a zenét, álljon az akár több ezer egyforma hosszú hangból, a gép pedig lélek nélkül teszi ezt. A mi produkciónkban egyéniségünkön kívül benne lesz a nemes erőfeszítés épp ez egyéniség elrejtésére, az önfegyelemre, kicsapongásaink megfékezésére, a koncentrációra. Ha sikerül mélyen azonosulnunk a monotonitásban rejlő, belső erőket felszabadító élménnyel, akkor nemcsak pontos, hanem személyes és szuggesztív is lesz a játékunk, az objektivitás tehát nem fogja kizárni a szubjektivitást. Kairosz önmagát zabolázza meg ilyenkor, tehát kétszeresen is jelen van, még ha látszólag Kronosz uralja is a terepet. A két időfogalom minden esetben kiiktathatatlanul velünk van. A kérdés csak az, az idő mikor melyik arcát fordítja felénk.

Ritmuserzék, ritmusérzet

Eddig szándékosan kerültük a *ritmus* szó használatát, igyekeztünk inkább metrumról, löktetésről, időérzékről beszélni. A metrum és ritmus fogalma gyakran összerosódik. A metrum mértéket jelent, tehát az idő-számegyenes egyenletes berovátkázását, míg a ritmus azt, milyen tényleges időarányokkal, mintázatokkal, azaz ritmusképletekkel töltjük ki ezeket a kereteket. A különböző léptékek közti váltással történik ez, ezért a ritmus ugyan egybeeshet a metrummal (pl. egy negyedekben mozgó korál esetében), de számtalan más változatban is mozoghat, beleértve az impulzus hiányát, a szünetet is. A ritmus tehát úgy viszonyul a metrumhoz, ahogyan a dallammozgás a hangsor adta keretrendszerhez, vagy a harmóniák a hangnemhez. (Ez persze sematizált leírás, valójában az egyes hangok metrikai, dallami, harmóniai helyzete együttesen, állandó változásban és egyszerre többféle arányításban él, ezek elemzéséhez és beérzéséhez azonban elengedhetetlen az alapviszonyok megállapítása.) Megfordítva, az egyenletes metrumot felfoghatjuk úgy, mint a legegyszerűbb ritmusképletet. És az is igaz, hogy az ún. ritmuserzék nem választható el a metrikus érzéktől. A pontos ritmusok előadásához az időmértékek kifinomult, több léptékű beérzése szükséges, sőt ezek között virtuózan is kell tudni váltani. Még egy tá-ti-ti is felvethet problémákat, később a kettős számrendszer végletesebb osztásain, majd triolákon, kvintolákon köszörüljük egyre élesebbre időérzékünket.

A ritmusképletek még több karakterlehetőséget rejtegetnek magukban, mint az alaplüktetés. Ezen a szinten ismét találunk a stílusra és műfajra jellemző formulákat, amelyek nem merülnek ki időarányokban, hanem bizonyos mozgásformákat jelentenek a hozzájuk tartozó fizikai-hangulati érzetekkel; ezek adott esetben törvényszerűen el is torzítják a geometrikusan pontos arányokat³⁰. Gyakori a hosszú és rövid hangok közti különbség kiemelése, eltúlzása, illetve a jellemző képletek összetartozását erősítő csoportosítás. Itt azonban megint nehéz az időfaktort a dinamikáról és artikulációról leválasztani. Alaptendenciaként megállapítható, hogy minél rövidebb egy hang, annál halkabb. Ez igen logikus, ha ráébredünk, hogy a hangot valójában a zene anyagaként értelmezzük, érzékeljük, az egyes hangok pedig önmagukban is mennyiség- és tömegérzetet adnak (egyéb tulajdonságaikon túl³¹). Ha ugyanabból az anyagból készülnek vesszük a nagyobb és a kisebb ritmikái értékű hangokat, akkor a rövidebb hangoknak pont annyival lesz kisebb a tömege, mint a kiterjedése, így egy tá-ti-ti esetében a mérleg egyik serpenyőjébe helyezett nagyobb (hangosabb és hosszabb) negyedlet éppen két fele akkora (halkabb, rövidebb) nyolcad fog kiegyensúlyozni a másik oldalon. (A helyzet megváltozik, ha a ti-ti van elől, hiszen az első hangon mégis csak az egység súlyát kell érzékeltetni, különben „farnéhez” lesz a képlet. De a negyed így is hangosabb marad, mint két ugyanarra a helyre eső nyolcad egyike volna³².)

A zenei időérzéklet közkeletűen *ritmusérzék*nek szokás titulálni. Ez tulajdonképpen nem más, mint hogy a kinesztetikus képzeleten alapuló tempóérzékhez tudjuk-e igazítani a zenében előforduló változó időarányokat. A ritmusérzék tehát csupán árnyaltabb változata a metrikus érzéknek. Mivel kellően sűrű időosztások révén a legbonyolultabb időarányok is beazonosíthatók, a helyes ritmusokhoz precíz lüktetésérzék és pontos számolás szükséges. Amennyiben már nem kell számolnunk, nem kell tudatosan keresnünk a helyes időarányokat, akkor a különböző ritmusképletek érzetté alakulnak, amelyekhez a helyes időarányokon kívül az odaillő karakter és súlyozás is tartozik. Ekkor alakul ki *ritmusérzet*, ami komplexebb, zeneibb foka a ritmusérzéknek. Egy élményként egyesíti a tempóérzetet, a ritmust, az artikulációt és a súlyérzetet. A ritmusérzék kvantitatív jellegű, Kronoszhoz kapcsolódik, a ritmusérzet azonban inkább kvalitatív jellegű, személyes élmény, tehát már Kairoszhoz köthető, jóllehet, sok esetben Kronosz pontosságával is találkozhat. A kettő természetesen nem feltétlenül épül egymásra ilyen módon. Ha élő zenei környezetben, nem pedig kottából, szolfézsórában tanul valaki zenélni, a ritmusokat rögtön érzetként veheti át (akárcsak anyanyelve ritmikusságát), vagy egyidejűleg ismerkedik a kétféle nézőponttal. De később ő is találkozhat olyan ritmusképletekkel, amelyekhez új érzeteket kell tanulnia, ehhez esetleg szükséges, hogy ismét „előlről kezdje” a tanulási folyamatot, immár a „kiszámolós”, analitikus módszerrel.

Aki játszott bonyolult ritmusarányoktól hemzsegő modern darabot, megtapasztalhatta, hogyan alakul ki a ritmus kielemezése révén pontos játék, majd evidens érzet. A hagyományos iskolázottságú zenészek nagy része rögtön visszariad egy ilyen kottaképtől. Pedig a kortárs zeneszerző nem azért használ bonyolult képleteket, hogy kitoljon az előadóval, hanem mert maga is érzeteket próbál lekottázni, de ezek az érzetek túlságosan összetettek ahhoz, hogy stilizált időarányokkal ki lehessen őket fejezni. A szerző valószínűleg nem az időarányok computer-szerűen precíz lejátszásával, hanem az érzet hű visszaadásával lesz elégedett. A ritmusképlet csak eszköze és kódja ennek az érzetnek. Ahhoz azonban, hogy rátaláljunk erre az érzetre, nem spórolhatjuk meg az alapos, analitikus munkát, mely során a leírt időarányokat a lehető legpontosabban igyekszünk megérteni és reprodukálni. E munka folyamán kristályosodik ki végül az az érzet, amit a komplex ritmusképlet mint sajátos minőség ki kíván fejezni. Kellő tapasztalattal egy bonyolult ritmusképletből rögtön felismerhető a kifejezendő érzet éppúgy, ahogy régebbi zenei szövegben azonnal kifejezést, érzetet kapcsolhatunk egy egyszerű daktilushoz vagy triola-duola váltáshoz.

³⁰ Csak néhány példa: egy francia barokk nyitány pontozott ritmusai vagy a tipikus magyaros éles és nyújtott ritmusok, amelyekben sosem jön ki a pontos 3:1-es arány.

³¹ Ld. Ittész, *A zenei hang kettős természet* (Győr: Műhely folyóirat, 2013, XXXVI/2, 27-28. old.)

³² Tegyük hozzá, hogy itt nem a leírt értékekben gondolkodunk, vagy a hangzás tényleges hosszában, hanem a hangok érvényességében. Egy „tá-szün” leggyakrabban megfelel egy félkottának, a staccato nyolcad akkor is nyolcadot ér, ha ténylegesen egy tizenhatodik sem szól, és a második felét csönd (ill. belső lecsengés) tölti ki stb.

A metrikus lejegyzés mint interpretációs utasítás

Az iménti fejezetben a ritmusokról elsősorban úgy beszéltünk, mint különböző léptékű metrikus egységek kombinációjáról. Utaltunk rá, de nem fejtettük ki, hogy a metrikus rendszerekhez tartozó súlyrend is befolyásolja a ritmus tényleges megjelenését, a hozzátartozó ritmusérzetet, amely az időarányokon kívül a dinamikai és artikulációs sajátosságokat is magában foglalja. Amint egy kottában hagyományos metrikus mintázatok, táncformák, verslábszerű ritmusképletek ismerhetők fel, ezek lejegyzése az időarányokon kívül interpretációs utasításokként is működni fognak: a jambikus alakzatok lejtése, a nyújtott ritmusok feszessége, a triola-duola képlékenysége, a daktilus határozottsága stb. könnyen adódik, és ezek felismerése azonnal iránymutatás az előadás karakterére nézve. Persze ezek csak kiragadott példák, ugyanezekhez a képletekhez tartozhatnak más jellegzetességek is a tempó és a zenei anyag más sajátosságainak ismeretében, és még számos más képletet katalogizálhatnánk. Mindenesetre, különösen régi zenében, a komponista számíthatott rá, hogy az előadó azonnal beazonosítja a metrikai-ritmikai mintázatot, és előhúzza az ahhoz tartozó játékmódot, ritmusérzetet. Azóta újabb jelenségek kerültek be az eszköztárba például az etnikus kultúrák vagy a jazz hatására, míg a régebbi mozgásformák kissé elhalványultak. Bizonyos alapesetek azonban kortól függetlenek, és a hagyomány ismerete nélkül is, csupán idegrendszerünk beállítottsága miatt működnek. Olykor a metrikai lejegyzés (azaz egy ritmusképlet tényleges elhelyezése az előre kész metrikai rendszerben) elsősorban ezek miatt az interpretációs következmények miatt nyer jelentőséget, erre számos példát találhatunk – különösen az utóbbi évszázadban.

De vegyünk előbb egy igen egyszerű, hagyományos példát e jelenség érzékeltetésére. Tegyük fel, hogy egy 2/4-es népies karakterű zenei anyagban a basszus minden ütésre hoz egy súlyos, rövid hangot (amit nyolcadok és nyolcadszünetek váltakozásaként lehet leírni); ez az anyag időarányaiban meg fog egyezni azzal a kísérő szólammal, amely komplementerként a basszus nyolcadszüneteibe hozza be a maga akkordjait. Ezt nevezzük *kontrázásnak*: a brácsa mintegy ellenszegülve rákontrázik a bőgő ütéseire (a hangszereles persze változhat), a két hangszer között egyfajta küzdelem alakul ki, ami izgalmas feszültséggel tölti meg a zenét. Ha az ütemvonalakat elvonnánk a kottából, egyforma, de egymáshoz képest eltolt repetíciókat látnánk (ld. kottapélda). Az ütemvonal, azaz a metrikus egységek behatárolása azonban jelzi, hogy a két szólamnak más-más szerepe van ebben a helyzetben, és ezt a játékmódban is érzékelni, érzékeltetni kell. Mert mennyire más ugyanazokat a rövid súlyokat a negyedes metrikus pulzáció által megerősített helyekre bejátszani, mint éppen ezek közé becélózva, kitöltve az ütések közti űrt! Az előbbi jóleső stabilitást ad, támaszt, önbizalmat, ami az artikulációt kicsit kényelmesebbé, lomposabbá teszi, a kontrázáshoz azonban szó szerint „résen kell lenni”: nagyobb éberséget és fűrgeséget igényel, hogy betaláljunk a lyukakba, ez pedig lelki állapotunkban és az artikulációban is megjelenik. Hiába azonos tehát az időarány, a két metrikus helyzet egész más lelkületet indukál, amitől a zenei-hangszeres magatartás, következésképpen a hangzás is más lesz³³. Ebben az esetben tehát a metrikus lejegyzésnek egyértelmű egyéb zenei következményei is vannak, amely azonban abban a pillanatban megszűnik, amint elhagyjuk az ütemvonalakat.



A kontrázás tulajdonképpen staccato szinkópaláncként is felfogható, ugyanakkor egyáltalán nem mindegy, hogy milyen viszonyban vannak egymással az elcsúsztatott szólamok. A szinkópa inkább metrikus súlyeltolás, ahol az egyik szólam egy hosszabb-rövidebb motívum erejéig magát a metrikus rácsozatot csúsztatja odébb, nem pedig ahhoz képest játszik súlytalan helyekre. Bár a kontrázás is egyfajta akcentust igényel, ott a zenész folyamatosan érzékeli, hogy ütések után következik, magában némán szinte el is játssza a súlyokat. A szinkópa esetén azonban félig-meddig felül kell írunk az eredeti metrikus helyeket, és úgy teszünk, mintha súlyra játszanánk. Így aztán egy folyamatosan haladó, negyedekből álló sor hasonlóan szól, akár eredeti metrikus helyén, akár szinkópáló eltolásban jelenik meg. A másik nagy

³³ A korábban említett *dűvözés* esetén a zenész (bőgős és brácsás) tulajdonképpen önmagára kontrázik: mind a páratlan, mind a páros ütésekre játszik, de a vonásmóddal, időzítéssel világosan megkülönbözteti a két érzetet.

különbség, hogy – ellentétben a kontrázással – a szinkópában a „kó” szótagra eső hangok a hozzájuk tartozó súly előtt szólalnak meg, előre hozott súlyként viselkednek, és át is veszik az őket követő metrikus pont szerepét, felelősségét. Ezért szinkópáló képletek esetében érdemes – a szó szoros és átvitt értelmében is – kihangsúlyozni épp azt a tényt, hogy súlytalan helyeken játszunk súlyosan. Csak ne kövessük el azt a gyakori hibát, hogy ennek fejében a képlet első hangja, a „szin” elveszti erejét, hiszen az még egy érintetlen, eredeti helyén maradt, egyértelmű metrikus súly.³⁴

Ha megvizsgáljuk ezeket a helyzeteket, megérezhetjük, mennyire más érzet tartozik ugyanolyan időstruktúrákhoz a metrikai helyük függvényében. Végletes esetben – és erre a kortárs zenében sok példa akad – a metrikus lejegyzés mikéntjének legfőbb célja nem is az időarányok meghatározása, hanem éppen a hozzájuk köthető érzet, játékmód, ami sokkal inkább az artikulációt, mintsem az időarányokat fogja befolyásolni. A képzelt súlypontokhoz való viszony meghatározó tényező. Ez a zeneszerzői eszköz épít a hagyományos zenei érzetek és lejegyzés által kialakított reflexekre. A zenésznek pedig fel kell ezt ismernie, hogy a metrikai lejegyzéssel előadói hozzáállását, lelki állapotát kívánja befolyásolni a zeneszerző. Sokszor egy bevallottan szabad zenei anyagban, ahol a pontos időarányok szerepe csekély, egy-egy hang a kotta szerint ütés előtt vagy után szólal meg. A hallgató nem fogja érzékelni az időbeli különbséget, az attitűd és az artikuláció azonban más lesz attól függően, hogy a metrikus ütés biztonságot adó pillanatára képzeletben a játékos a hangindítást, vagy arról mintegy elkésve kezdjük a frázist, esetleg a súlyt megelőlegezve indulunk. A súly utáni belépés adhatja azt az érzetet, hogy az utolsó pillanatban esünk be valahová, ami némi idegességet, hirtelenséget kölcsönöz a gesztusnak, de azt is eredményezheti, hogy szándékosan súlytalan helyen, mintegy észrevétlenül lépünk be. Az ütés elé jövő belépésnek, főleg, ha azt átkötött hang követi, leggyakrabban a türelmetlenség érzetét kell felébresztenie bennünk: mintha mondanivalónkkal nem bírnánk már kivárni az ütem kezdetét.

Érdekességképpen vizsgáljuk meg az alábbi fiktív ritmust. Ugyanazokat az időarányokat írtuk le háromféleképpen. Az első és második különbsége csak abban áll, hogy az utóbbiba szüneteket is beiktattunk, ami újabb feladat az olvasás szempontjából. A harmadik verzió a másodikkal megegyezik, de más metrikus keretbe helyeztük az anyagot, mégpedig úgy, hogy lehetőleg a hangindítások ne is essenek metrikus súlyokra. Első olvasásra is érzékelhető, mennyire más érzettel adnánk elő a különböző verziókat, különösen a 2. és 3. verzió között lesz nagy eltérés. A valóságban előfordul, hogy a zenész feladata éppen az, hogy a bonyolult elhelyezkedés ellenére felismerje a ritmusok viszonylagos egyszerűségét, és magában fordítsa azt le egy magától értetődő érzetre. Más esetekben a szerző szándéka pont az lehet, hogy a néma mérőütések beéréséből adódó feszült érzet megjelenjen az előadásban, és a metrikai lejegyzés más minőséget hozzon létre.

The image shows three musical staves illustrating rhythmic patterns. The first staff is in 4/4 time and features a sequence of notes: a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, a triplet of eighth notes, a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second staff is also in 4/4 time but includes rests and accents: a quarter note, a quarter rest, a dotted quarter note, a quarter note, a quarter rest, a triplet of eighth notes, a quarter note, a quarter rest, a dotted quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The third staff is in 5/8 time and includes rests and accents: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter rest, a quarter rest, a dotted quarter note, a quarter note, a quarter note, a triplet of eighth notes, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

Ezek a példák még mindig szegényesek ahhoz a sokféleséghez képest, milyen árnylatokat, lelki rezdüléseket lehet lejegyezni a metrikai struktúra és súlyrend relációit kihasználva. És akkor még hozzávehetnénk annak tárgyalását, hogy mikor milyen hanghosszokból komponál össze a szerző egy

³⁴ Az egymást felváltó ütéseknek további mintázatai is vannak. A rockzenében például a páros ütések, ellenütések hangsúlyosabbak lesznek az ütem 1. és 3. ütésénél, de ez mégsem borítja fel az ütemes csoportokat. A spanyol flamenco zenében és a repetitív zenében is találkozunk avval a briliáns gyakorlattal, mikor két zenész egészen gyors tempóban felváltva tapsol vagy üt. Ilyen sebességben csak úgy oldható meg a feladat, ha mindkét fél azzal az elképzeléssel pulzál, hogy az ő szólama esik ütésre, és a párja játszik az ő ütései közé, de ez őt nem befolyásolja. A Steve Reich jóvoltából elterjedt *phase technika* is ezt a hozzáállást feltételezi: a fokozatosan gyorsuló vagy lassuló szólamnak teljes koncentrációval a saját igazát kell erősítenie, nem szabad, hogy befolyásolja vagy bevonzza őt az eredeti tempót folytató többi szólam.

hosszabb értéket. Kicsit más konnotációja van egy pontozott értéknek, mint mikor ugyanazt átkötött hangokkal, tehát két hangfejjel írják le. A gerendázás, a szünetek megalkotása (pl. félkotta vagy két negyed) hasonló, olykor alig érzékelhető, esetleg tényleg mondvacsinált nüánszokat takarhat. Ilyen szinten nem minden szerző tudatos és következetes, egyeseknél azonban érdemes ilyen aprólékosságig menően megvizsgálni a metrikai lejegyzést.

Olyan is előfordul, hogy egy egyébként ütemvonalakat nem tartalmazó kottában egy szinte indokolatlannak tűnő ütemvonallal a szerző azt akarja elérni, hogy az őt követő hang az ütem elejét megillető határozott súllyal szólaljon meg. Kurtág György szóbeli közlésére támaszkodva az alábbi példa bizonyított esete annak, mikor egy metrikus jelnek csak ilyen interpretációs szerepe van, az időbeliségre nincs hatással. Ugyanő arra is igen kényes, hogy a gerendákkal egybekötött csoportok minden esetben érzékelhető súllyal induljanak. (Helyenként még az is elgondolkodtató, hogy egy többes gerendázás esetén mindegyik gerenda szét van-e választva, vagy csak a belső.)

The image shows a handwritten musical score for a solo flute. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature and contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The bottom staff is in treble clef with a 4/4 time signature and contains a rhythmic line with various accidentals and dynamics. The score is annotated with 'Vivacissimo, feroce, passionato' and 'f, non legato, marcato'.

Kurtág: Jelenetek szóló fuvolára – 7. Vadul és szenvedélyesen (szerzői kézirat)

Az ütemvonalak persze másra is valók, nem csupán az őket követő súlyra utalnak. Alapvetően a metrikai rendszer legelemibb határvonalait jelölik, egyúttal igen gyakran formai határoknak is megfelelnek, tehát a zenei központozás eszközei. Ez különösen akkor igaz, ha amúgy nincsenek ütemvonalak a zenében. A kortárszenei lejegyzés bátrabban él az ütemvonal különböző változataival is, a szaggatott, a dupla vagy a megvastagított ütemvonallal. Ezek rendszerint nagyobb formai részek elválasztásait szolgálják, és egyfajta hierarchiába rendezik a tagolódást is.

A metrikus lejegyzés sajnos kevés olyan eszközzel rendelkezik, amellyel a formai vagy motivikus szerkesztésre utalhatna. Ezek egyike a gerendázás, amely segíthet érzékeltetni bizonyos összetartozásokat vagy szétválasztásokat. A hosszabb gerendák folyamatosabb játékot, a gyakran megszakítottak metrizáltabb értelmezést sugallnak. Esetenként a gerendázás átnyúlik az ütemvonalon, így felül is írhatja – legalább egy szólam számára – az eredeti időstruktúrát. Régebbi zenében ritkán használták, de például ilyen módon lehet(ne) nyilvánvalóvá tenni a *hemiola* tipikus esetét, azaz mikor két 3/4-es ütemet három 2/4-es ütemként (vagy egy 3/2-ként) kezelünk. Ilyenkor a második ütemvonal után elmarad a szokásos súlyérzet, helyette a teljes egység 3. és 5. ütésére kell több akcentust adnunk. Későbbi zenékben az ilyenfajta metrikai játékok elszaporodtak, Hindemithnél például gyakori a polimetria, amikor is egy-egy szólam motivikus egységei (és ezáltal súlyviszonyai is) eltérnek az alapmetrumtól és a többi szólamtól. Ezt időnként a gerendázással segít követni. Kevésbé ismert kortársa, a holland Willem Pijper (1894-1947) messzebb merészkedett, hiszen a szólamokat sokszor más-más ütemmutatóban írja le (pl. 11/8 és 4/4 egyidejűleg), amely az ütemes egységek és ütemvonalak elcsúszását eredményezi.

Más szerzők a metrikai komplexitás érdekében feladják a hagyományt, hogy a metrikai struktúra súlyviszonyokat is eredményez. Ők vagy teljesen elhagyják az ütemvonalakat, esetleg arról is lemondanak, hogy leírt hangjegyértékeik összértéke osztható legyen valamilyen bevett alapértékkel (pl. negyeddal), vagy

valamilyen hagyományos ütemnemet vesznek alapul, amely azonban csupán a világos időarányok lejegyzésére szolgál, semmilyen súlyrendi vonatkozást nem feltételez. Ez különösen akkor elengedhetetlen, ha az egyes szólamok koordinációjához valamilyen közös nevező és karmester szükséges. Az ilyen zene előadásában épp az a szokatlan feladat, hogy az előadónak, bár folyamatos ütemezés szerint játszik, ki kell iktatnia a metrikus lejegyzéssel kapcsolatos beidegződéseit, és csak az abszolút időtartamokra koncentrálni, essenek azok bármilyen metrikus helyre. Itt tehát ismét Kronosz vizeire evezünk, miközben érdekes belső folyamatokat élhetünk át zenészként. Ilyen esetekben a hallgatónak lehetőleg semmilyen pulzáló élményt nem kell kapnia, legjobban, ha nem is nézi a karmestert. Az időélmény egy folyamatosan alakuló hangkép, amelyben nincsenek a követhető metrikus ismétlődésekből következő, előre megsejthető időpillanatok. Egészen más időélményt kínál tehát, mint amit a legtöbb hagyományos komponált zene megcélöz. De mint látjuk, ennek létrehozásához is gyakran szükség van arra, hogy „egyeztessük óráinkat”, azaz az előadók valamilyen látens pulzációhoz igazodjanak.

Anélkül, hogy elmélyülnénk a problémában, vessük fel a kérdést, mond-e a metrikus lejegyzés valamit önmagáról a tempóról? Jelent-e különbséget, hogy például negyedes, félkottás vagy nyolcados alapülktetésben írja le a szerző ugyanazokat a ritmikai arányokat? Szokás azt állítani, hogy a hosszabb értékek használata lassabb tempóra utal. Ezek szerint ha sok gerendát látunk a kottában, akkor gyorsabb volna a darab tempója, mint mikor a hosszú értékek vannak túlsúlyban. Jellemző módon a reneszánsz és korabarokk még a két egész hangot érő, tehát 8/4 értékű hangfejet is gyakran alkalmazta, ráadásul ezt hívták *brevi*-nek, ami rövidet jelent, mert még az ennél nagyobb értékek is használatban voltak (*longa*, *maxima*). Ez aligha jelentette azt, hogy ez a zene annyival lassabb lett volna, mint a későbbi, hiába lettek a használt értékek idővel egyre rövidebbek: a barokkban már a 32-ed, sőt a 64-ed sem ritka. És ha a 17. század zenéjét megvizsgáljuk, azt tapasztaljuk, hogy ezek a sűrű értékek a lassabb tempójú tételekben fordulnak inkább elő. Ennek persze az is oka, hogy ott van idő több díszítőhangra, de a lassúságot mindenestre nem igyekeztek avval is kifejezni, hogy például az akkordváltásokhoz tartozó alaplépték nagyobb időérték volna. Ellenkezőleg: az *alla breve* leírás, ami praktikusán leggyakrabban a 4/4 behelyettesítését jelzi 2/2-del, inkább a tempó összefogottságát, egy könnyedebb, nagyvonalúbb játékot von maga után. Egyéb érdekességek is vannak. Míg egy 4/4-es *Adagio*-ban gyakran nyolcadonként más akkordot hallunk, addig egy 3/2-es *Sarabande* ütemenként esetleg csak két akkordot tartalmaz. Azt is megfigyelhetjük, hogy a legnagyobb sebességet jelentő *presto* utasításhoz sokszor nagyon ritka kottakép társul, amelyben a legkisebb érték a nyolcad, míg az ennél lassabb *allegro*-ban dominálnak a tizenhatodmozgások. Ilyen értelemben tehát a metrikai lejegyzés és a tempo viszonya inkább fordítottan volna arányos. Egy 3/8-os tétel lüktetése nem feltétlenül lesz gyorsabb a 3/4-énél, de annyi bizonyos, hogy a 3/4-ben a nyolcad rövidebb lesz, mint a 3/8-ad alapértéke. A 3/2 pedig súlytalanabb lehet a 3/4-nél. Mintha a felhasznált tinta vagy nyomdafesték mennyisége és a hangok tömege volna relációban.

A kérdés valószínűleg ennél jóval bonyolultabb, korszakonként, területenként, szerzőnként változhat a megválasztott lépték jelentése, de annyi bizonyos, hogy – ha más nem, ösztönösen – valamiféle interpretációs elképzelést is közvetít a zeneszerző, mikor megválasztja, milyen metrikus értékekkel dolgozik. (Előfordul olyan is, hogy ugyanannak a tételnek két változata van, az egyik kétszer akkora értékeket használ, mint a másik.) Akárhogy is, nem haszontalan, ha előadóként nemcsak a metrikai értékek egymáshoz való arányaira figyelünk, de azok abszolút értékeinek üzenetén is elgondolkozunk.

Túl messze vezetne belekezdeni az olyan újabb alternatív notációs stílusok tárgyalásába, ahol az időt nem a hagyományos kettes-hármas osztású egzakt rendszerben jelölik, hanem vagy más értelemben használják a megszokott jeleket (pl. üres hangfej = nyugodt, hosszú hang, teli hangfej = rövidebb érték, de nem kötelezően 2:1-es arányban, ld. Kurtág), vagy ahol egész más jelekkel találkozunk (pl. időtengelyes lejegyzés avagy space notation). A lejegyzés mint vizuális metakommunikáció itt még inkább teret nyer. Annak kifejtéséről is lemondunk most, mit jelent, mikor előkéket vagy utókat írt egy kortárs zeneszerző, amelyek matematikailag a metrikus struktúrán kívül eső hangok; ezeket vagy hozzáadódó időnek kell venni, vagy valahol a főhangok idejéből kell helyet szorítani nekik. A kottafejek kis mérete, időn kívülsége és mellékes jellege itt sem elsősorban a hangok pontos hosszát jelzi, inkább előadói elképzelést céloz meg. Különösen akkor, ha amúgy sem jellemzi az anyagot szigorú metrum. Az előkéket gerendáinak száma, áthúzott volta további kérdéseket vet fel. A jelenség értelmezésére sokféle példa akad. Hagományosabb esetekről már szoltunk korábban, újabb zenében azonban még nehezebb általánosításokat tenni.

Természetesen létezik olyan zene is, amely teljesen nélkülözi a metrikus hátteret, az előre kész időszámegyenest. Ez azonban jóformán csak a szabad improvizáció révén jöhet létre. Ilyenkor az időegységek valóban a megszólaló hangok pillanatában születnek meg a hallgatóban, de általában magában a zenészben is. (Így aztán a lejegyzés kérdése teljesen irreleváns lesz.) Ebben a szituációban is kialakíthatók szabályos ismétlődések, de ezek általában könnyen fel is oldhatók, és nem kapcsolódnak előre kész sémákhoz. Minden bizonnyal az idő feletti „teljhatalomban” rejlik a szabad improvizáció egyik legnagyobb vonzereje és lehetősége. Míg a hangrendszerekkel általában még itt sem tudunk ilyen korlátlanul bánni, hiszen azok a hangszer által, kulturálisan vagy pszichoakusztikailag erősebben kötnek minket, addig az időarányok összes elméleti variációja megvalósítható és a kifejezés szolgálatába állítható.

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy az idő érzékelésével és belső mérésével való foglalatosság nagyon messzire mutató élményeket ígér. Nemcsak zenei értelemben, de saját testünk és személyiségünk megismerésében is izgalmas, hasznos tapasztalat ez. Végtelen útra indul az, aki tudatosan el kezd foglalkozni a zenei idő kérdésével. Éppoly végtelenre, amilyen az idő maga, és amilyen végtelen lehetőség van az idő felosztására egyenlő vagy egyenlőtlen részekre. Ha egyszerre fülelünk Kronosz és Kairosz szavára, átélhetjük magunkban e két idő-istenség állandó, eldönthetetlen, ám termékeny vívódását, és művészetünk javára fordíthatjuk e küzdelem gyümölcseit.

A ritmuskészség fejlesztése

Eddig általánoságban gondolkodtunk az időről, és a zenei tempóérzéklet is kissé elvontan tárgyaltuk. De hogyan fejleszhető maga az említett *kinesztetikus képzelet*, hogyan alkalmazhatjuk azt tudatosan? Nem tekinthetjük feladatunknak e helyütt, hogy egy egész iskolát közöljünk a témában. Meg kell maradnunk a hozzáállás rögzítésénél, ezenkívül néhány gyakorlati tanáccsal szolgálhatunk.

Mint mondtuk, az egyenletes tempó általában egyforma mozdulatok eredménye. Ezzel spontán módon is mindannyian találkozunk, ha más nem, egyenletesnek tekinthető a nyugodt járás sima terepen. Ahhoz azonban, hogy bármilyen mozgásról pontos elképzelésünk alakuljon ki, és azt absztrakt képzetű tudjuk tenni, sokat kell azt ismételni alapos odafigyelés mellett. Meg kell figyelnünk, mi játszódik le izmainkban, mi játszódik le bennünk érzelmi szinten, mi a hangzó végeredmény. Ne higgyük, hogy akár az egyenletes tapsolás is olyan egyszerű dolog volna. Egy ilyen primitívnek tűnő tevékenységet is a végtelenségig lehet fejleszteni.

Minél kisebb a mozgás, annál pontosabb, állítottuk fentebb. De ne vegyük ezt túl mereven. Ha olyan izmokkal próbálkozunk, illetve olyan kis mozgásokkal, melyekre nem vagyunk elég érzékenyek, a mozgás irányítása ismét labilisabbá válhat. De ha rugalmas, jól irányítható és pontosan érzékelt izmokról van szó, a mozgás mértéke és pontossága közti összefüggés mindenképpen felismerhető. Egyik legelemibb megnyilvánulásunk a beszéd, ennek szervei alkalmasak az egyenletes lüktetés kimérésére. Bizonyos mássalhangzók (B, P, T, C, Cs stb.) alig hallhatóan halk ismételtetése előzetes gyakorlás nélkül is elég pontos eredményre vezethet, és mindeközben nagyon egzakt kinesztetikus és hangzó érzékelést is nyújt. Hasonló érzés, ha egy ujjal kocogtatjuk az asztalt. Érdekes élmény, mikor mindezt saját testünk valamely csontos felületén hajtjuk végre. Ha kezünket csuklóból mozgatjuk, az még mindig elég visszafogott mozgásnak számít ahhoz, hogy pontosan tükrözze tempóelképzelésünket³⁵. De ha huzamosabb ideig folytatjuk a repetálást, bizony még így is hibákat fogunk észlelni, ha pedig nagyobb és/vagy komplexebb izommozgást alkalmazunk, az még pontatlanabb lesz.

Tegyük egy próbát! Halkan, zöngétlenül „tö-tö-tö-tö” szótagokat ismétlünk, amit egyre kisebb mozgással végzünk, mígnem egészen megszűnik a tényleges mozgás. De igyekezzünk továbbra is elképzelni azt változatlan ütemben és hallani a hangzást is. Tapasztaljuk-e, hogy valahol a testünkben ez a mozgás tovább él? A nyelvünkön érezzük-e továbbra is a hozzá tartozó feszülést-lazítást, esetleg inkább

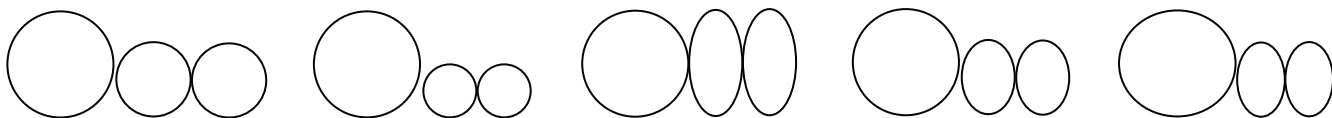
³⁵ Az impulzusok közti időt körkörös vagy oda-vissza mozgással szoktuk kitölteni, így érezzük a köztes idő múlását is, és az ismételt mozdulatokat átélés-szinten is össze tudjuk hasonlítani. Ha ösztönösen nem így tennénk, érdemes ezt tudatosan bevezetni.

mellkasunkban jelenik meg az iménti ketyegés, mintha azt kocogtatná valaki belülről? Kísérletek igazolják, hogy a hangzáshoz társított mozgulusorokat a hangzás nyomán a megfelelő izmokban akkor is felidéri a zenész, ha csak hallja vagy elképzeli a hangzást; a táncos is ösztönösen mikromozgásokkal, apró feszülésekkel, mikroelektromos változásokkal válaszol a táncához kötődő zenére, még ha látszólag mozdulatlan is marad. Ez történik akkor is, ha képzeletben gyakorlunk. És minden bizonyos ilyen mikromozgások jönnek létre bennünk akkor is, mikor a pulzációra gondolunk. Persze nem mindegy, milyen izmokhoz kötődik ez a mozgás. Célszerű az említett apróbb, precízebb izmokkal azonosítani azt, de még jobb, ha eleve testünkön belülrre helyezzük a fantommozgást. Igaz, akkor is nehéz kiküszöbölni, hogy ennek az órának a néma ketyegését túlharsogja a zene, de erre kell törekednünk³⁶. Játék közben is megtalálhatjuk, testünk mely pontján érzékeljük vagy akár – alig látható módon – hogyan mozogunk ki a főbb súlyokra eső alaplúktetést. Ez persze a darab karakterétől is függ, de egy ritmikusabb tétel biztos nem tiltakozik ez ellen, és a lágyabb zene sem, amennyiben a mozgás is lágyabb lesz, és ha megtaláljuk a megfelelő léptéket. A kamarazenei összjáték is sokszor azáltal valósul meg, hogy a lúktetést együtt (nem csak egyszerre) érzik a játékosok. Itt persze megint azon a tájon járunk, ahol a lúktetést befolyásolhatják egyéb zenei paraméterek is.

Térjünk inkább vissza az objektív időérzékhez. Ha nagyító alá vesszük tempóérzetünket játék közben, érdekes felismerések várnak ránk. Észlelhetjük, hogy a tényleges izommozgások érzékelése hogyan keveredik a fantommozgások élményével, hogyan torzítja el az előbbi az utóbbit. Az érzékelés e finom szintjén egymásba csúszik az időérzék és a kinesztetikus észlelés. Összemosódik a benyomás, mennyi idő alatt mi történik; nem tudjuk pontosan elválasztani az idő mennyiségi és tartalmi részét, ez a pontatlanság elsődleges forrása. Egy hang létrehozásához szükséges energia és a hang tartama nehezen választható el egymástól. Márpedig nem mindig ugyanaz a kettő. A hang felépítéséhez kell egy bizonyos munka, amely független attól, hogy aztán milyen hosszan tartjuk azt ki. Így egy adott érték nem „fogyaszt” kétszer annyit, mint annak a felezője (ahogy egy autó sem fogyaszt annyit, ha egyszer 1 km-t megyünk vele, mintha kétszer 500 métert, mert a motor begyújtása, felmelegedése így is, úgy is felemészt egy bizonyos benzinmennyiséget). Ennek az érzetben is megjelenő különbségnek a kiegyenlítésével magyarázható a hajlam, hogy a hosszú és rövid értékek különbségét eltúlozzuk. Míg hagyományosabb zenei közegben ez helyénvaló is lehet, a tapasztalat azt mutatja, hogy ha a geometrikus időt kívánjuk követni, érzetben éppen csökkenteni kell a kettő közti különbséget, el kell fogadni, hogy érzeteink szerint két nyolcad több helyet foglal el, mint egy negyed. Azaz több energiát követel, csak ezt nem így érzékeljük, mert belekeveredik időérzékünkbe a kinesztetikus észlelés.

Egy másik, még elvontabb, de talán érdekes hasonlat: ha rajzolunk egy nagy kört (jelentse ez a negyedhangot), majd – a két nyolcadot jelképezendő – olyan kisebb köröket akarunk rajzolni, amelyeknek együttes területe pontosan megfelel a nagyénak (a), akkor a két fél-területű körhöz bő 41%-kal hosszabb vonalat kell húznunk, mint az egy nagyhoz; ez több időbe telik, nagyobb mozgulusot, több energiát (és tintát) kíván. Ha a nagy és a kis kör 2:1-es arányát az átmérőben mérjük (b), akkor viszont a kis körök kiterjedése (területe) kb. 35%-a lesz csak a nagyénak. Bizonyos hangszereken a kar körszerű mozgása ténylegesen hozzátartozik a hangképzéshez, tehát nem is annyira távoli a példa.

- a) 2:1 arányú terület b) 2:1 arányú átmérő c) állandó dinamika d) kiegyensúlyozott e) időbeli torzítás



Aránytalan hatású, ha ragaszkodunk az azonos dinamikához (c), az egyensúly teljesen felborul. A d) változat tűnik legkiegyensúlyozottnak, itt a terület és a kerület felezése közt kompromisszumot kötöttünk, a lineáris kiterjedés pedig pontos, időbeli torzulás nincsen. De még így sem igazán karakteres a ritmusképlet. Vagy a rövid hangok dinamikájának csökkenése (b), vagy rövidítésük (e) adhat arányos

³⁶ Bár a kamarazenei együttjátékban alapvetően egymás hallgatása kívánatos, van olyan szituáció, amikor a másik szólam csak megzavar, leginkább épp ritmusérzetünket viszi el. Ilyenkor is az a megoldás, hogy igyekezzünk a hallott zenét kizárni, és csak belső, néma lúktetésünkre hallgatni.

megoldást egy hagyományos ritmikus karakterben. A dinamikai kompenzáció mindenképpen javasolt repetitív darabok esetében is, amelyek elemei legtöbbször aránylag egyszerű, verslábszerű, hosszú-rövid értékekből összekomponált képletek. Egy klasszikusabb darab komplementer ritmusában is felmerülhet, hogy időbeli torzítás nélkül, inkább dinamikával kell kiegyensúlyoznunk a ritmusképletet. Ott azonban a zenei anyag akár bizonyos mértékű elcsúszást is elviselhet, ami egy repetitív darabot teljesen szétzilálna. A daktilus időbeli torzulása a barokk zenében például kifejezetten helyeselhető (e), csekély eltérés ebbe az irányba a karaktert erősíti, élvezetesebbé teszi pl. Bach Badinerijében. Hasonló ez az időmértékes versek skandálásához, amely szintén nagyobb örömet nyújt ilyenszerűen³⁷. Mikor azonban a geometrikus időt kell szolgálunk, helytelen ez a deformáció, ami részben azért csúszik be kényszeresen a játékunkba, mert megszoktuk, és nem tudunk a stílusok között kellőképpen disztingválni, részben az imént elemzett okból. Ezen a ponton már nagyon vigyáznunk kell, hogy a (szintén kinesztetikus természetű) időérzékelést ne mossuk össze tényleges kinesztetikus érzékelésünkkel, illetve hogy végül az objektív pontosság kerekedjen felül.³⁸

A másik, klasszikus zenében is úton-útfélen előforduló eset az átkötéseké. Miért késnek el az átkötések utáni továbbmenések? Többnyire azért, mert az átkötés pillanatában nem elégszünk meg egy fantommozdulattal, amely jelzi a leütés pillanatát, nem arra törekszünk, hogy ezt a képzeletbeli mozgulatot erősítsük fel, hanem tényleges mozgásélményre vágyunk, tévesen éppen evvel akarjuk biztosítani, hogy beérezzük az ütést, és így időben menjünk tovább. Ez a mozgulat azonban időt vesz igénybe, ráadásul áttereli belső karmesterünkről a figyelmünket külső fizikai mozgásainkra, ahonnan nehéz visszatalálnunk a belső tempóérzékhez. Az ilyen rossz stratégiának rendszerint hangzó megjelenése is van. Vagy rányomás keletkezik az átkötés pillanatában, vagy éppen elhal a hang³⁹, aminek következtében az átkötés utáni hangon akcentust keletkezik, így indításnak fog hatni, pedig az esetek többségében (különösen, ha kis hanglépés van az átkötés után) inkább az átkötött hosszú hang által elkezdett zenei mozgulat folytatódik, ezért nem kellene itt az irányváltás vagy tagolás érzetét kelteni. Legjobb, ha ilyen pillanatokban tudatosan kiiktatunk mindennemű függőleges, ütemező testmozdulatot. Annál is inkább, mert ha – mint a legtöbb esetben – előre tolt, azaz korábbra hozott súlyról van szó, a mozgulatot igénylő súlyra már az előző ütemben sor kerül, a muzikális mozgás tehát a súly testi kifejezését is ide kellene, hogy áthelyezze. Az átkötés utáni továbbmenést semmi esetre sem szabad az átkötés pillanatára eső metrikus ütés után képzelni. Ehelyett vagy az átkötött hang folyamánként, vagy egy következő lényeges metrikus súlypont előzményeként, vagy egyszerre mind a kettőt átérezve, mintegy útközben játszunk. Ehhez érdemes valamilyen vízszintes testmozgást társítani⁴⁰.

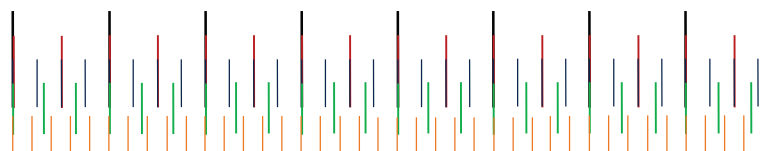
³⁷ A ritmusértékek közti különbség túlzása különösen a preromantikus zenére érvényes. A romantikában gyakoribb az ellentétes tendencia: a hanghosszokat ki kívánjuk egyenlíteni, hogy dallami értékük, expresszivitásuk egyenlő legyen. Itt alkalmazható az a) változat. Természetesen egy ritmikusabb karakterű darabnál a korábbi beidegződés korstílustól függetlenül visszaköszön.

³⁸ Meg kell jegyezni, hogy itt az impulzus és az időzítés nagyon apró, alig mérhető különbségeiről van szó, amelyek azonban érzet szinten és hatásukban mégis lényeges differenciaként jelentkezhetnek.

³⁹ Olykor – főleg, ha nem disszonancia van az átkötés pillanatában – hagyhatunk rövid szünetet a metrikus ütés helyén, de ez nem jelenti azt, hogy el kell előtte halkítanunk. Vannak esetek, mikor átkötés értelemben (akár disszonancia-oldás viszonyban is) tizenhatod szünetet ír a szerző. Az összetartozást ennek ellenére fel kell ismernünk, és úgy játszunk, mintha átkötést olvasnánk. Ha egy rövid szünet előtti hosszú és azt követő rövid hang között kicsi a hanglépés, mindig átkötéses kapcsolatra gyanakodhatunk. A hosszabb hang pontozása gyakran szintén átkötéses viszonyt eredményez, csak a lejegyzés más.

⁴⁰ Ez az önszuggeszciós vízszintes mozgás hasznos fúvósoknál, mikor kényszerű levegővétellel kell megszakítaniuk a folyamatot. Erre sokszor alkalmatlan pillanatban kerül sor. Ha a hirtelen függőleges mozgulat hevesebb, mint amire a levegővétel miatt ténylegesen szükség van, az könnyen megzavarja a folyamatos időérzetet is, nem beszélve egyéb zavaró mellékhatásairól. A folytonosság megtartását erősítheti a test egyirányú, töretlen mozgása, főleg, ha egy itt említett átkötés pillanatáról van szó.

A másik probléma az átkötésekkel, hogy nem érezzük az alaplüktetés kisebb osztásait elég élően. Még egy negyed két vagy négy részre osztása is stresszt okoz. Ha a metrikus rácsszerkezetről elég intenzív tapasztalatunk van, bármikor át tudunk váltani a kettes számrendszer szerinti egyik léptékről a másikra, mintha áttetsző pauszpapíron lenne egymás alatt több rétegben a különböző léptékek berovátkázása, és figyelmünket egy pillanat alatt át tudnánk irányítani az egyik síkról a másikra. (Tegyük fel, hogy különböző színnel vannak ezek jelölve, ez is segíti az orientálódást.)



A szünettel induló, hangsúlytalan helyen való belépés vagy továbbmenetel hasonló eset. Ilyenkor még technikailag is találunk ürügyet a mozdulatra, amelyet a súlyos helyre eső szünet helyén teszünk: ekkor készülünk fel a hangra. Ez azért aggályos, mert (főleg, ha a szünet rövid) ez az idő nem lesz elég a hang megszólaltatásához; egy tizenhatod alatt nem lehet nyugodtan levegőt venni, elkészíteni a támaszt, az anszot, a nyelvet, a vonót sem lehet a kápához vagy a csúcshoz vinni kapkodás nélkül, tehát törvényszerű, hogy késlekedni fog a megszólalás, vagy ha nem, akkor is ideges és akcentuált lesz. A hangkeltéshez szükséges időt lerövidíteni nemigen lehet, tényleges mozdulatunk tehát nem válthatja ki a belső metronómunk lüktetéséhez tartozó fantommozgást. Ugyanakkor jóleső és muzikális megoldás, ha a kettőt mégis közös nevezőre hozzuk. Ennek az a módja, hogy egy (vagy akár több) pontos ütessel korábban meg kell kezdeni a megszólaltatáshoz szükséges izmok megfeszítését, és a folyamatot el kell osztani a választott egység által meghatározott időre. Ez még egy mű elején, beintésnél is működik. Mindehhez elengedhetetlen, hogy pontosan elképzeljük a megszólalás pillanatát és jellegét. De azt se feledjük, hogy minden hangsúlytalan helyen induló anyag tekinthető felütésnek is, csak meg kell találni a leütést, amelyhez tartozik. Rutinos zenésznél az elképzelés önmagában elég ahhoz, hogy a felkészülő mozdulat mind zeneileg, mind technikailag kedvező időzítést és karaktert kapjon. Hasonló ez ahhoz, mint mikor valakihez vagy valamihez hozzá akarunk érni, meg akarjuk fogni, egy tárgyat fel akarunk emelni. Van egy elképzelésünk erről a mozdulatról (amiben érzelmi töltés, szándék, az elérendő tárgy és a közeg fizikai tulajdonságai stb. egyesülnek), és ösztönösen ennek megfelelő izommunkát fejtünk ki. A mozdulat tempója, intenzitása, vonala mind azt szolgálja, hogy a tervezett pillanatban az elképzelt módon érjünk az adott tárgyhoz vagy személyhez. Evvel rokon a következő arany szabály is: a levegővételnek (nem fúvósoknál vagy énekeseknél az ezzel egyenértékű felkészülő mozdulatoknak) a következő frázis tempójában és karakterében kell történnie! Ha felütésesen indul az anyag, akkor a felütés maga is a felkészülő mozdulat részének számít, a mozdulat tényleges célja nem az elsőként megszólaló hang, hanem az első egyértelmű súlypont.

Ha nemcsak kettes számrendszer szerinti osztásokat tartalmaz a zene, hanem páratlan csoportokat is, akkor egy olyan képzeletbeli pauszpapírt kell a többi közé csúsztatni (ld. fentebbi ábra), amely ennek megfelelően osztja be az alapegységet, legyen az három (zöld), öt (narancssárga), hat vagy hét stb. Sokszor egy triola beérzése is probléma, a kvintolák, szeptolák pedig már külön fejezetet jelentenek a zenei

tanulmányokban, amelyet azonban sokan sajnós átugornak. Ha úgy képzeljük, hogy egy számegyenesen szemmértékre kell beosztanunk a nagyobb metrikai egységet adott számú azonos részre, akkor megértjük, hogy „időszervünknek” is van egy hasonló funkciója, amelynek feladata, hogy megbecsülje és összemérje az adott távolságarányokat. Ezt a funkciót is magas szintre lehet fejleszteni, és kitartó gyakorlással az aszimmetrikus osztások virtuózává válhatunk, az ezek közti hirtelen váltás vagy akár ezek együttes létrehozása is megtanulható, ráadásul az idegrendszerre igen jó hatással vannak az ilyen feladatok. A kezdeti egyszerűbb arányokból el lehet jutni oda, hogy 3/4-et vezénylünk és közben ötöt számolunk; vagy egyik kezünkkel négyet ütünk, mialatt a másikkal hetet stb. A kortárszene régóta a legrafináltabb variációkat kínálja az emberi elmével alig követhető időarányok terén. A hagyományos iskolán nevelkedett zenészek rendszerint megrémülnek egy ilyen kottakép láttán, és azonnal lemondanak arról, hogy akárcsak kísérletet is tegyenek a lejegyzett időviszonyok megértésére, nem is beszélve a megszólaltatásról. Olykor úgy tűnik, hogy a komponisták valóban sportot űznek ebből, és valóban sokszor messze túl mennek érzékelési képességeinken, de az így létrejövő képletek más módon eredményeznek új minőséget, amelyhez az az erőfeszítés kövezi ki az utat, amelyet ezen belső metrikai gubancok kibogozására teszünk. Ezért nem haszontalan tevékenység időt nem sajnálva analizálni, „osztani-szorozni”, megfigyelni belső időbeosztásunkat, és kívánni, kiszenvedni, hogy az új képlet kikristályosodjon bennünk. Zenéje válogatja, hogy a véggel egy valóban műszerpontosságú időarány lesz-e, vagy inkább a természet, a beszéd vagy az emberi gesztusok időarányainak spontán komplexitását próbálta megjeleníteni. (Az utóbbi esetről alább még szólni fogunk.) Sokszor éppen az a cél, hogy a jól felismerhető arányok helyett valamilyen irracionálisnak tűnő időviszony érzete ébredjen a hallgatóban.

Érdekes kérdés, miért rendelkezik stabil ritmusérzettel szinte minden közepesen képzett könnyűzenész, míg gyakran magasan kvalifikált klasszikus zenészeknek meggyűlik a bajuk akár egy egyszerű súlyeltolással is. Egy húsztagú big bandben mindenki azonnal együtt érzi az arrange-ok bonyolult ritmusait, „frazírját”, a szimfonikus zenekarok viszont az első átkötésnél szétesnek. Ennek fő oka az lehet, hogy aki hallgatóként, résztvevőként sokat hallgat egy zenei nyelvet, átítatódik annak jellegzetes formáival, ösztönösen, kalkuláció és spekuláció nélkül, egységben érzékeli és tanulja meg annak időbeli, súlyozási és egyéb jellemzőit. E jellemzők közül is a ritmus talán a legősibb, ezért ez rögzül elsőként. Felesleges volna tagadnunk, hogy a könnyűzene szervezettebben ágyazódik be társadalmunkba és sokkal inkább tekinthető zenei anyanyelvnek, mint a régi klasszikusok stílusa. Ezért a könnyűzenei képzésben a spontán tanulás, az utánzás sokkal fontosabb helyet kap, mint a klasszikus zenében. Inkább ritmusérzetet tanulnak a fiatalok, mint ritmusérzékét. Mi más irányból közelítjük meg az egyenletes lüktetésre alapuló zenei nyelvünket, nagyrészt analitikusan kell azt kitanulnunk, ez pedig sokkal körülményesebb. A szokatlanabb helyzetek innen levezetve bonyolultnak tűnnek, ahol „megáll az ész”, ami nem is lenne baj, ha ugyanakkor elindulna helyette az ösztön. A könnyűzenészeknek eközben egy-egy ritmusképlet leolvasása okoz nehézséget. Ha már felismerték a képletet, pontosabban le tudják játszani, mint a klasszikus szolfézst tanulók. Ez is azt a meggyőződést erősíti, hogy az érzeti és értelmi képzés a zene minden területén ki kellene, hogy egészítse egymást, így a metrikus-ritmikus iskolázásban is.

Ugyanakkor, mivel akarva-akaratlanul sok könnyűzenét hallunk, nekünk is (sőt gyermekeinknek is: figyeljük csak meg őket, hogyan utánozzák a Megasztárokat!) vannak erős élményeink bizonyos lüktetésekről, metrikai játékról, eltolt súlyokról, ami még a popzenében is általános. Ezeket a ritmusokat a hozzátartozó karakterekkel, gesztusokkal együtt, tehát érzetként általában fel is tudjuk idézni magunkban. Ha nem félünk attól, hogy ez az könnyűzenéből ismert érzet klasszikus zenében stílustalanná teszi a játékunkat, bátran előhívhatjuk azt a megfelelő problematikus ritmusképletéknél a hozzájuk tartozó érzettel, akár testmozgással együtt. Így nem elvont arányokat keresünk, hanem referálunk magunkban egy meglévő élményre, csak éppen más közegben hasznosítjuk azt. Ha szükséges, a súlyozást, a karaktert finomítjuk később, és inkább csak az időviszonyokat őrizzük meg. Ilyen esetben nem induktív, hanem deduktív úton jutunk el a megfelelő ritmushoz, és ez sokszor biztosabb eredményt ad. Legjobb azonban mindkét irányból megközelíteni a problémát. A kotta inkább az analitikus hozzáállást sugallja, ha azt követjük, matematikailag kell kibogoznunk a szájakat, ha viszont megtaláljuk emlékeink közt az odatartozó érzetet, rögtön át tudjuk kódolni a leírást a megfelelő ritmus élményévé. E felismerés (amit természetesen szintén gyakorolni kell) nagyon sok munkát takarít meg nekünk. (Csak vigyázzunk, nehogy téves érzetet társítsunk a leírt képlethez.)

A könnyűzenében nagyon gyakori az „off-beat”-ek használata. Az „ütéstől el” vagy „félreütés” azt jelenti, hogy egy súlyos hang előrébb, a metrikusan súlyos hely elé kerül, ellene játszik ezzel az alaplüktetésnek, épp ebből keletkezik izgalmas feszültség, ami talán a szabadság, függetlenség érzését is szolgáltatja a szigorú metrum mellett. (Hogy a súlytalan helyre eső hang rövid vagy hosszú, mellékes, a lényeg, hogy az őt követő ütésre ne essen újonnan megindított hang.) Az alábbi példa egy tipikus eltolt súlyokkal operáló jazz-rockos ritmusképlet, amelyben igyekeztem a ritmushoz tartozó természetes artikulációt is pontosan bejelölni. A szünet előtti rövid hangok itt is előrehozott súlyok, de energiájuk inkább a tartás elengedéséből adódik, nem „izomból” kell őket létrehozni, inkább szinte rájuk kell zökkeni. A szinkópalánc meg mintha akadozást fejezne ki. A zárójeles hang olyan erőteljesen szólal meg, hogy szinte eltűnik: mintha valódi hang és fantom mozgás között lennénk félúton. Egy ilyen ritmusperiódus a stílusba behelyezkedve, improvizatív módon szinte magától létrejön, sokszor a hozzáillő szótagokat alkalmazó ritmusbeszéd formájában, amelyre ezúttal javaslatot is teszek. Ugyanez a ritmus kottából olvasva és a megfelelő érzet nélkül azonban bonyodalmas.

Mint látjuk, az off-beatek halmozódhatnak is, és ha hosszabban ismétlődnek, szinkópalánc jön létre, ami a klasszikus zenében is gyakori, és ott is sokaknak nehézséget jelent, ezért még egy kicsit térjünk vissza a témára. A szinkópalánc esetében egy bizonyos tempó felett lehetetlen minden hangot a hozzátartozó metrikus ütéssel összemérni. Itt igazán szükség van a ritmusérzetre, amely megmondja, hogy a súlytalan helyen megszólaló hangok sora önmagában ad ki egy eltolt lüktetést. Ez hangszeresen annyit is jelent, hogy a hangképzésnek pontosan úgy kell történnie, mintha súlyra esnének ezek a hangok, ezért érdemes a képletet úgy is gyakorolni, hogy az eltolt hangokat visszatesszük a súlyos helyre, és megfigyeljük testi közérzetünket. Fontos még azt is belátni, hogy a súlyeltolások többnyire előretolt, tehát az alaplüktetéshez képest hamarabb megszólaló hangok. Azokat tehát az őket követő metrikus súly elé kell játszani, nem az őket megelőző utáninak gondolni. Ez azért is fontos, mert ha az őket közvetlenül megelőző súly (vagy melléksúly) a mérce, azt biztonságérzetünk erősítésére rendszerint olyan erősen akarjuk beérezni, a belső lüktetés fantommozgását olyan módon felnagyítani, hogy az megakadályoz minket abban, hogy a tényleges hangra felkészüljünk, ezért avval elkésünk. Ennek az is az oka, hogy a kinesztetikus fantáziáról nem tudunk elég gyorsan átkapcsolni a kinesztetikus érzékelésre. Ugyanarról van szó, mint az átkötéseknél, hiszen a szinkópalánc lényegében nem más, mint átkötések sorozata, csak máshogy van lejegyezve. De ha ugyanazokon a súlytalan helyeken rövid hangokat játszunk, az sem egyéb, mint egy szinkópalánc staccatoban, ezért ilyenkor is ugyanaz a helyzet és a nehézség. A szinkópalánc különböző fajtáit mutatja be a következő kottapélda, beleértve azt az esetet, mikor folyamatosan egyre kisebb léptéken belül jön létre szinkópáló viszony, illetve a hangsúlytalan „pa” szótag is többszöröződhet, akár ennél bonyolultabb ritmusokkal díszíthető.

Korábban megkülönböztettük a kontrázás és a szinkópálás érzetét. Az előbbi esetben éreznünk kell a metrikus ütések, így ilyenkor mintha kétszeres sebességű mozgást élnénk át, függetlenül attól, rövid vagy hosszú hangokból áll-e a szólam. A szünetek vagy átkötések pillanatának is ritmikai jelentősége van.

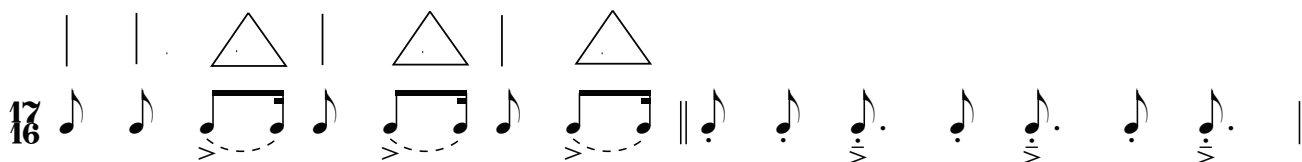
Komplexebb ritmusképletet eredményező, nem ütésre eső hangsorozat elhelyezése a látenszen vagy ténylegesen jelenlévő egyenletes lüktetésre az előadó átélése szintjén szintén sűrűbb ritmusalányokat eredményez. Nemcsak a tényleges hangok közti arány tekinthető ritmusnak; a szünetek alatt is érzékeljük a lüktetést, látens ritmikai egységként, „fantomhangként”, és összemérjük a ténylegesen megszólaló hang(ok)kal. Így létrejöhetnek olyan ritmusképletek is, amelyek egy része szünet, a többi hang, de

észlelésünk szempontjából a különbség nem ilyen radikális, hiszen a fantommozgást a tényleges mozgás mellé kell tennünk; és ez nem is szabad, hogy két egészen különböző dolog legyen, közös nevezőre kell őket hoznunk idegrendszerünkben. Ugyanakkor a hallgató számára, aki nem látja és érzi a belső mérőt, az eredmény kiadhat olyan aszimmetrikus időarányokat, amelyeket ilyen formán maga az előadó sem érzékel, és nem is tudna direkt módon létrehozni. A közölt példa a hallgató számára az egyenetlenség érzetét adja, miközben maga a játékos egyenletes tempót érez. De valószínűleg az egyes hangok artikulációja is különböző lenne, az egyenetlenség abban is megjelenne még akkor is, ha minden hangot röviden játszana az előadó.

Nem elég, hogy több léptékben kell tudnunk érzékelni a lüktetést, minden léptékhez meg kell találnunk a megfelelő karaktert is. A ritkább ütésekhez nagyobb, a kisebbekhez kisebb fantommozgást képzelünk. Az egészen sűrű lüktetéstől az egészen nagy fesztávig elmehetünk. Nagy távolságok esetében már inkább egy nagyívű vízszintes mozdulat fejezi ki a két impulzus közti távolságot. A léptékváltás leggyakrabban a kettes számrendszer szerint történik, és a nagyobb egységeket már nem is a ritmusérzékhez kötjük, hanem periódusérzéknek nevezzük, amire igen nagy szükségünk van nemcsak a jazzben, de a klasszikus zenében is (pl. zenekari játéknál a szünetek kiszámolásában).

Ha elég virtuózan bánunk belső óráinkkal, akkor mindig a megfelelő lépték(ek)et tudjuk felerősíteni, és rögtön váltani tudunk egyikből a másikba. Sőt még a kettes és hármas osztások közt is sima átjárást tudunk kialakítani, végső esetben pedig egyéb páratlan belső osztásokat is be tudunk iktatni repertoárunkba.

Ha már itt tartunk, a páratlan ritmusokról is kell szólnunk néhány szót. A könnyűzenében is felbukkannak az aszimmetrikus arányok, a kortárs zenének pedig nagyon is sajátja ez a jelenség. A „titok”, ami megoldja a problémát, ha belátjuk, hogy szinte minden eset levezethető kettes és hármas egységekből. Gyakorlással a 2:3 arányt addig tudjuk fejleszteni, hogy minden számolás nélkül át tudunk váltani egyikből a másikba. Ehhez azonban sokat kell a legnagyobb közös osztó segítségével gyakorolnunk ezt az arányt. Idővel azonban átválthatunk arra, hogy a rövidebbik értéket egynek, a hosszabbikat másfélnek vesszük. Ilyenkor verslábakban tudunk gondolkodni. A sima egyes ütés mellé a *trocheust* (hosszú+rövid) állítjuk. E kettő akár improvizatív változtatása önmagában is izgalmas, és szinte magától kialakít egy érzetet és egy súlyviszonyt is: a hosszabb ütés arányosan akcentuáltabban fog megszólalni.



Korábban beszéltünk a népzenei hagyományok sajátos metrikus rendszereiről, azok szabálytalanságairól. De a geometrikusan pontos játéknak is megvannak a hagyományai. A tempóartás és a komplex súlyhelyzetek igazi magaskiskoláját bizonyos ősi zenekultúrákban csodálhatjuk meg, továbbá a – részben épp ezekre építő – repetitív zenében elmélyedt, többnyire ütőhangszeres művészek mutatnak jó példát. A *gamelán* zene hihetetlen ritmusvilága és a nagy ütőegyüttesek bámulatos összehangoltsága, az afrikai *hoquetus* technika és sok más jelenség mutatja, hogy az emberi agy és idegrendszer sokkal többre képes, mint amit a klasszikus zenében kihasználunk. Ezen felbuzdulva a XX. század második felétől *Ligeti György* és más szerzők forradalmasították az nyugati műzenét is. Egyesek a polimetriát, a poliritmiát, az aszimmetrikus osztásokat emelték be az eszköztárba, a *New Complexity* hívei pedig az irracionális időarányokat, új feladatok elé állítva az előadókat és új élményeket ígérve a hallgatóságának.

A kifinomult precizitás nemcsak gyors tempóban feladat. Sőt még nehezebb, ha nagy időegységeket kell pontosan ismételtetnünk vagy egyenlő részekre osztanunk (pl. 4 másodpercet elfelezni, mint Szemző Tibor *Vízicsodájának* elején). Minél távolabb vannak egymástól az impulzusok, annál nagyobb a hibalehetőség, annál több teret kap Kairosz, hogy beleavatkozzon az objektív időmértékbe. A kezek és lábak, esetleg beszédszervek függetlenítése is magas fokra fejleszthető. Ez elsősorban a dobfelszerelésen játszókat területe. Ezekről a zenésztársainktól igen sokat tanulhatunk, és a tanultakat jól kamatoztathatjuk bármilyen zenében: olyanban is, ahol Kronosz az úr, olyanban is, ahol a dallami és a harmóniai történések befolyással vannak az időegységekre.

Zárszó

Az idő érzékelése és élménye számos aspektusból megvizsgálható. A szubjektív átélés és az objektív vizsgálódás és leírás határmezsgyéje is igen széles. Bármerről is közelítjük meg az időt, mindenképpen lényegi kérdésekhez fogunk eljutni. A zene jó lehetőséget nyújt, hogy ezeket a kérdéseket ne csak filozofikusan, hanem a legmélyebb átélés szintjén tehessük fel, és valószínűleg érvényes választ is inkább remélhetünk így, mint pusztán okfejtés révén. És bár a válaszok jellegüknél fogva nem ellenőrizhetők, így tudományos jelentőséggel nem bírnak, művészi értelemben azonban annál kézzelfoghatóbbak a muzsikuss számára, aki jó esetben már nem a kérdést, hanem saját választát közvetíti hallgatója felé, aki evvel a válasszal azonosul.

A fentiek során nem taglaltuk a hallgató időérzékét. Ez a téma külön zenepszichológiai tanulmány tárgya lehetne. Valószínűleg a művész nem ültetheti át teljes mértékben a saját időélményét a hallgatóba, hiszen míg Kronosz esetében nem lehet szó nagy eltérésekről, Kairosz mindig, minden emberben máshogyan működik. De részben éppen ez a gazdagság adja a zenei kommunikáció szépségét.

Nem beszéltünk a zeneszerző időélményéről sem. Ez még sokkal komplexebb kérdés lenne, hiszen a komponálás ideje nem egyezik meg az elhangzás idejével, annál sokkal hosszabb és egyenetlenebb, miközben a szerzőnek kapcsolatban kell lennie az elhangzás idejének mindkét aspektusával. (Ez ahhoz hasonlatos, ahogy a freskófestőnek is a teljes képet, az összhatást kell lelki szemei előtt tartania akkor is, mikor éppen egy mellékalak ruházatának redőit festegeti.) Az improvizáció kivételes helyzetet jelent az alkotó zenélésben, hiszen a megszülető zenével egyszerre jön létre annak legtöbb aspektusa beleértve az időbeliséget, legyen az akár metrizálható, akár teljesen szabálytalan.

A komolyzenészek nagyon ritkán találkoznak a tökéletes, érintetlen pontosság igényével, a hangok időbeli lezajlására mindig hat súlyuk, artikulációjuk, a dallami, harmóniai, formai történések pedig magát a löktetést is állandóan változtatják. Általában észre sem vesszük, de ösztönös muzikalitásunk megköveteli, hogy valamilyen mértékben kövessük ezeket a törvényeket. Így viszont nem alakul ki az az abszolút ritmusérzék, amelynek segítségével különösebb nehézség nélkül bele tudnánk helyezni bonyolultabb (vagy akár egyszerűbb) ritmusképleteket egy követelően pontos időstruktúrába. Más esetekben azonban sokan épp a pontosságra hivatkozva riadnak vissza attól, hogy éljenek a zene sokrétűsége által kínált vagy kívánatos szabadsággal, és a rutinnál jóval messzebb merészkedjenek a metrikus egyenetlenség ellenében. Ez az írás abban kíván segíteni, hogy tisztábban lássunk ez ügyben, ismerjük fel az aktuális zenei szituációkat, és bátrabban tegyünk különbséget a kétféle időérzék közt.

Igyekeztünk mindenekelőtt azokat a szempontokat tisztázni, tudatosítani, amelyek az interpretációt közvetlenül befolyásolják. Ezt persze, lévén a zenélés gyakorlati tevékenység, csupán szóban és elméletben nem lehet maradéktalanul megtenni. A zenepedagógia minden szintje, tanítványaink és saját magunk szakadatlan képzése során nagyobb hangsúlyt kellene helyoznunk a zenei idő tárgyalására és a tudatos trenírozásra. Ez elmélkedés, elmélyült önfigyelés és konkrét gyakorlatok által valósulhat meg. Abban a reményben bocsátjuk olvasásra ezt a kis tanulmányt, hogy a benne közölt szemlélet és konkrét példák segítségével sikerül néhány támpontot nyújtani a zenei idő kérdésében.