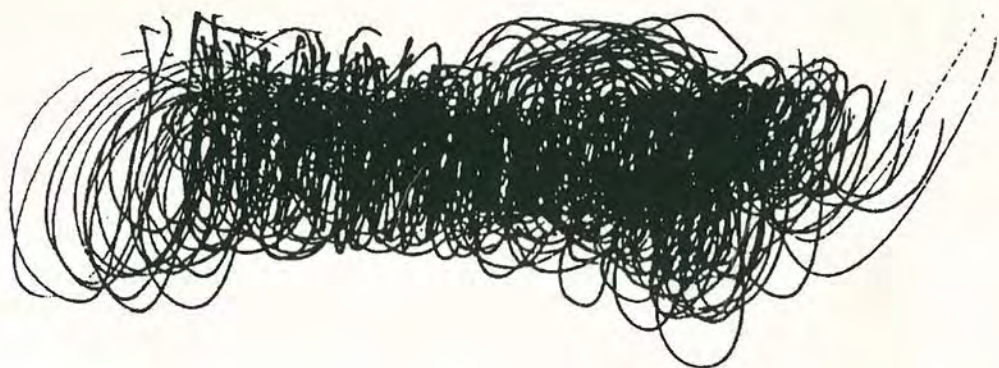




A CSEND
JOHN CAGE

John Cage
Ascend

John Cage
A csend

Válogatott írások



Ars Longa sorozat

Jelenkor Kiadó

Pécs

Válogatta és az eredetivel egybevetette:
Wilhelm András

Fordította: Weber Kata
A fordítás a jegyzetben közölt kiadások alapján készült

© University Press of New England
© Hungarian translation Weber Kata, 1994

Kiadja a Jelenkor Kiadó Kft.
Pécsen
Felelős kiadó Csordás Gábor
A szedés a Jelenkor Kiadóban készült
Xerox Hungarian Ventura kiadványszerkesztővel
Szerkesztette Wilhelm András
Az első borítón: John Cage huszonkilenc kézjegye
A hátsó borítón: John Cage Szombathelyen 1986-ban
John Cage portréfotóját Keserű Ilona készítette
Megjelent 13 (B/5) ív terjedelemben, Avant Garde betűtípusból szedve
Nyomtatta Molnár Csaba nyomdája Pécsen
ISBN 963 7770 83 6
ISSN 1217-6702

Tartalom

A zene jövője: Credo / 7
Egy zeneszerző vallomása / 10
Satie védelmében / 25
A modern zene előhírnökei / 31
Az experimentális zene / 36
A zenemű mint folyamat / 41
I. Változások
III. A kommunikáció
Előadás a semmiről / 65
Előadás valamiről / 81
Juilliard előadás / 96
A szónok 45 perce / 111
Ritmus stb. / 158
A zene jövője / 170
Önéletrajzi beszámoló / 182
Ji King / 192
Bevezetés / 197
Üres értelem / 199
Utószó / 205
Jegyzet / 207

Ennek az előadásnak a szövegét a seattle-i művészeti társaság Bonnie Bird által szervezett találkozójára írtam. Nyomtatásban annak a felvételnek a kísérőszövegeként jelent meg, amelyet George Avakian készített 1958-ban, a New York-i Town Hallban tartott 25 éves retrospektív koncertem alkalmából.

A ZENE JÖVŐJE: CREDO

HISZEM, HOGY A ZAJOK FELHASZNÁLÁSA

Akárhol legyünk is, javarészt zajokat hallunk. Ha nem figyelünk oda, akkor zavaróak. De ha fülünk, akár izgalmasak is lehetnek. Egy ötven mérfölddel száguldó furgon robaja. Két rádióállomás közti statikus zaj. Az eső. Mi be akarjuk vonni és irányítani szeretnénk ezeket a hangokat, hogy ne hangeffektusokként, hanem hangszerként használhassuk őket. Minden filmstúdió rendelkezik egy filmen rögzített hangeffektus-gyűjteménnyel. Ma már a filmfelvevők segítségével bármely hang erejét szabályozni lehet, s ezek a hangok elképzeléseink szerinti vagy a képzeletünket is túlszárnyaló ritmusba rendezhetőek. Négy lejátszóval ma akár kvartert komponálható robbanó motorra, szélre, szívritmusra és földcsuszamlásra, és azt elő is lehet adni.

A ZENE KÉSZÍTÉSÉBEN

Amennyiben a „zene” szó szent és csak a tizenharmadik és tizenkilencedik századi hangszerekre van fenntartva, akkor használjunk egy találébb elnevezést: hangszervezés.

FOLYTATÓDIK

ÉS ODÁIG FEJLŐDIK, HOGY EGY ELEKTROMOS ESZKÖZÖK ÁLTAL LÉTREHOZOTT ZENÉHEZ JUTUNK EL.

Az elektromos hangszerek feltalálójának többsége a tizenharmadik és tizenkilencedik századi hangszereket próbálta utánozni, miként az első autómobil tervezői is a szekereket másolták le. A Novochoord és a Solovox is inkább a múlt imitálásának, semmint a jövő alakításának vágyát példázza. Míg Theremin a hangszert alapvetően új képességekkel ruházta fel, addig Theremin hangszerének játékosai minden tőlük telhetőt megtettek azért, hogy a hangszer úgy szóljon, mint valamelyik régi; élmélyítően édeskés vibratóval játszottak, s ha nehézségek árán is, de a múlt remekműveit próbálták

megszólaltatni rajta. S bár a hangszer számtalan, egyetlen gomb elfordításával vezérelhető lehetőséget rejt magában, a thereministák cenzúrázzák a hangokat, s csak azokat bocsátják a nyilvánosság elé, melyeket szerintük a közönség is szívesen fogad. Pajzsot vontak kö-zénk és az új hangzási tapasztalatok közé.

Az elektromos hangszerekre hárul az a szerep, hogy szabályozzák a zajokkal szembeállított hangok teljes felhang-rendszerét, s hogy előállítsák e hangokat bármely hangmagassá-gon, bármilyen hangerővel és időtartammal.

AMELY LEHETŐVÉ TESZI BÁRMELYIK ÉS VALAMENNYI HALLHATÓ HANG ZENEI CÉLOKRA TÖRTÉNŐ FELHASZNÁLÁSÁT. ÚJ FOTOELEK-TRIKUS, FILM- ÉS MECHANIKAI ESZKÖZÖK ÁLLNAK A ZENE SZINTETIKUS ELŐÁ-LÍTÁSÁNAK

A zeneszerzők ma már az előadók segítségével nélkül, köz-vetlenül képesek zenét létrehozni. A film hangsíkján elégszer ismételt bármilyen rajz hallhatóvá lesz. A másodpercenkénti kétszáznyolcvan kör egy bizonyos hangként szólal meg, míg egy másodpercenként ötvenszer ismételt Beethoven-portré nemcsak eltérő hangmagassá-gú, hanem más hangminőségű is lesz.

SZOLGÁLATÁBA. MÍG A MÚLTBAN A VÉLEMÉNYKÜLÖNBSÉG A DISZ-SZONANCIA ÉS A KONSZONANCIA KÖZÖTT OSZLOTT MEG, ADDIG A KÖZEL-JÖVŐBEN MÁR A ZAJ ÉS AZ ÚN. ZENEI HANGOK KÖZÖTT FOG.

A JELENLEGI ZENESZERZÉSI MÓDSZEREK, MELYEK A HARMÓNIAÁVAL ÉLNEK ÉS EZT A HANGTARTOMÁNYON BELÜLI MEGHATÁROZOTT LÉPÉSEKRE VONATKOZTATJÁK, ALKALMATLANNAK FOGNAK BIZONYULNI A ZENESZERZŐ SZÁMÁRA, MERT Ő A TELJES HANGTARTOMÁNNYAL FOG SZEMBESÜLNI.

A zene-szerző (a hangszervező) nemcsak a teljes hang, hanem a teljes idő-tartománnyal is szembesülni fog. Valószínűleg a filmtechnikában már elfogadott „frame”, vagy a másodperc töredéke lesz az időmérés új alapegysége. Nincs többé ritmus, amely kívül esne a zeneszerző le-hetőségein.

ÚJ MÓD-SZEREKET FEDEZNEK FEL. OLYANOKAT, AMELYEK MEGHATÁROZOTT VISZONY-BAN VANNAK SCHOENBERG TIZENKÉTFOKÚ MÓDSZERÉVEL

Schoenberg az egyenértékű zenei anyagok csoportján belül minden anyagot a csoport egészét tekintetbe vevő funkcióval látja el. (A harmónia a nem egyenértékű zenei anyagok csoportjában az egyes zenei anyagok szerepét a csoport meghatározó vagy legfontosabb eleme mentén alakítja ki.) Schoenberg módszere egy olyan társadalomra hasonlít, amely a csoportra és az egyénnek a csoportban való feloldására fektet súlyt.

ÉS AZ ÜTŐSÖKRE VALÓ KOMPONÁLÁS JELENLEGI MÓDSZEREIVEL

Az ütőhangszerekre írott zene korunk áttérése a billentyű-meghatározta zenéről a jövő teljes hangkészletet felölelő muzsikájára. Az ütősökre komponáló szerző számára minden hang elfogadható, ő tárja a mindeddig akadémi- kusan kirekesztett „nem zenei” hangok birodalmát, amennyire az manuálisan csak lehetséges.

Az ütősökre komponálás a mű ritmikai struktúrájára irányul. S mihelyst ezek az elvek egy vagy több, széles körben elfogadott eljárásokká kristályosodnak ki, a leirat- lan, de kulturálisan számottevő zene számára a csoportos improvizá- ció eszközei lesznek. A keleti kultúrákban és a hot jazzben már így van.

ÉS MINDEN MÁS OLYAN MÓDSZERREL, AMELYBEN NEM KAP SZEREPET AZ ALAPHANG.

EGYEDÜL A FORMAEKV MARAD MEG ŐRÖK KAPOCSUNKNAK A MÚLTAL. CSAKHOGY A JÖVŐ NAGY FORMÁJA NEM OLYAN LESZ, MINT HAJDAN, EGYIK KORBAN A FÚGA, MÁSIKBAN A SZONÁTA. A JÖVŐ NAGY FORMÁJA ÚGY KAPCSOLÓDIK HOZZÁJUK, AHOGY AZOK VISZONYULTAK EGYMÁSHOZ:

Addig, míg ez megtörténik, experimentális zenei centrumokat kell létesíteni. Ezekben az új központokban az új anyagoknak, oszcil- látoroknak, generátoroknak, halk hangokat erősítő eszközöknek, filmfelvevőknek... stb. rendelkezésre kell állniuk. Huszadik századi esz- közökkel alkotó zeneszerzők. Az eredményeket bemutató előadás- sorozatok. Szervezett hangok zenén kívüli célokra (színház, tánc, rá- dió, film).

A RENDEZŐELVEN ÉS A GONDOLKODNI TUDÓ EMBER KÉPESSÉGÉN
KERESZTÜL.

EGY ZENESZERZŐ VALLOMÁSA

Az alábbiakban arról szeretnék beszámolni, hogy miként is lettem zeneszerző, és hogyan fejlődtek zenei elképzeléseim és a zenével kapcsolatos gondolataim.

Emlékszem, hogy nyolc éves koromban, a kaliforniai Santa Monicában, megláttam egy feliratot – ZONGORAÓRÁK – a szüleim akkori lakásától kettővel odébb lakó szomszéd ajtáján. Szerelem volt az első látásra; olyannyira, hogy kapkodva ettem, épphogy elvégeztem a dolgaim, s emellett véget nem érő álmodozásba merültem. Mindegy volt, hogy mit tanítanak, gyakorlatokat, Victor Herbert *Orientale* című darabját vagy a *Für Elise*-t. Beléptem a „házi zongoraleckék” világába, a művészetnek ama tartományába, melyet mindenki a világon szeret játszani, mint ahogy én is szerettem.

Szüleim korántsem azzal a szenvedéllyel és hévvel tekintettek az események illetén fordulatára, mint ahogyan én. Mivel szemük előtt lebegett két nagynéném és egy nagybátyám intő példája, teljesen tisztában voltak azokkal az anyagi nehézségekkel, amelyekkel egy zenész óhatatlanul szembe találja magát. De még ennél is többet nyomott a latban az, hogy apám, aki feltaláló és elektromérnök volt, biztos, hogy szívesebben fogadta volna, ha az ő nyomdokaiba lépek.

Azért persze engedékenyek és gyakorlatiasak voltak: vettek nekem egy zongorát, ami mindennél jobban megörvendeztetett. Később Los Angeles vidékére költöztünk. Emlékszem, mikor a bútorszállítók a láb nélküli zongorát vitték az új házba, én mellettük sétáltam, s közben Victor Herbert akkor már kívülről tudott, Keletet idéző darabját játszottam rajta.

Új tanárom Phobe néném lett, tőle tanultam meg lapról játszani. Erre különös gondot fordított, és ezért ma is hálás vagyok neki. Szintén ő volt az, aki felhívta figyelmemet a tizenkilencedik század zenéjére, de úgy, hogy a nagy mesterekkel közben nem foglalkoztunk. Együtt játszottuk Moskowszki *Spanyol táncát*, és egyedül adtam elő Paderewski *G-dúr menüettjét*. Akkoriban úgy tűnt, a zene aszerint osztályozható, hogy milyen technikai nehézségeket támaszt az előadó számára: első, második, harmadik és negyedik osztályosoknak való.

Később egy olyan tanártól tanultam, aki maga is zeneszerző volt, Fannie Charles Dillontól. Megtanította Brahms *Ötödik magyar táncát*; de Phoebe néném egyáltalán nem értett egyet Dillon kisasszony értelmezésével.

Emlékszem, hogy minduntalan meginogtam, amikor Phobe néném vagy Dillon kisasszony zongorázott nekem, vagy amikor koncertjükön voltam. A zene, amit ők el tudtak játszani, elképesztően nehéznek tűnt számomra, megingásommal pedig éppen arra döbbentem rá, hogy ezeket én soha az életben nem leszek képes olyan jól előadni, mint ők.

Nem jártam többé zongoraóra-ra, hanem visszatértem a „szezám, nyílj meg!”

módszerhez, melyet Phoebe néném hagyott rám: a blattoláshoz. És ez, egy könyvtári olvasójeggyel társulva, megváltoztatta szemléletem a zenéről. Már nem az 1.-től a 4. osztályig kategóriákra oszlott, hanem A-tól Z-ig terjedt. A nagynéném természetesen felhívta a figyelmemet Bachra és Beethovenre (Mozart neve fel sem merült), a *Magyar tánara* vonatkozó megjegyzése pedig Brahmsnak arra az oldalára is, melyet szerinte nem kedveltem volna. Így aztán kíváncsiságom a múlt század kisebb alakjaira szorítkozott. Grigért annyira lelkesedtem, hogy egy ideig rajta kívül semmi mást nem játszottam. Még arról is álmodoztam, hogy életem egyedül az ő darabjai előadásának szenteltem, minthogy nem tűntek túlságosan nehéznek, én pedig szerettem ezeket a darabokat.

Ez volt tehát az első ambícióm. Az iskola semmit nem adott arra nézve, hogy mivel foglalkozzam az életben. Bár a vallásgyakorlat hatásaként többször éreztem úgy, hogy lelkipásztornak kéne mennem. De nem lehetett elég erős ez az érzés, mert a főiskola két éve alatt kihűnyt. A túlságosan is szabad amerikai oktatási rendszer csapdájába estem, azaz nem tudtam mit kezdeni magammal. Abban viszont biztos voltam, hogy a főiskola folytatása teljességgel hasztalan. Így aztán rábeszéltem a szüleimet, hogy engedjenek el Európába egy évre, mert azzal álltam elő, hogy író szeretnék lenni – márpedig egy írónak „élményekre”, nem pedig oktatásra van szüksége.

A Franciaországban töltött első hónap után mindenben csak a gótikus építészetet láttam. A Mazarin Könyvtárban további egy hónapon át tanulmányoztam a tizenötödik századi mellvédeket. Ekkor utazott át Párizson egy főiskolámbéli professzorom, aki a szó szoros értelmében fenéken billentett, látván, hogy mivel töltöm az időmet, s úgy intézte a dolgokat, hogy hamarosan egy modern építész műtermében találtam magam. Amikor nem kellett különféle megbízatásokat teljesítenem, akkor az építész tanácsára görög oszlopokat rajzolgattam. Egyik nap azt találta mondani, hogy ahhoz, hogy az emberből építész legyen, egészen az építészetnek kell szentelnie magát, s minden idejét arra kell áldoznia. Másnap megmondtam neki, hogy erre én nem vagyok képes, mert az építészeten kívül még sok más dolgot szeretek, és sok olyan dolog is van, melyeket még csak nem is ismerek, de érdekelnek.

Egy este La Baronne d'Estournelles de Constant házában megkértek, hogy zongorázzam. A bárónő igen rossznak találta játékomat, mégis némi muzikalitást érzett benne. Felajánlotta, hogy megkéri Lazare-Lévyt, a Konzervatórium tanárát, hogy tanítson. Ő aztán egy Beethoven-szonátát kezdett nekem tanítani, és ragaszkodott ahhoz, hogy eljárjak koncertekre, különösen Bachot hallgatni. Korábban nem jártam hangversenyekre, de akkor minden este elmentem. Egyik este modern zeneműveket hallottam; Szkrjabint, Stravinskyt, Párizsban modern festményeket is láttam.

A modern festészet és a modern zene azonnali lelkesedést váltott ki belőlem, mely lelkesedéshez nem társult szerénység: úgy találtam, hogy ha mások képesek ilyen dolgokat létrehozni, akkor én is képes vagyok rá.

A következő három év folyamán magam mögött hagyván Párizst, rengete-

get utaztam; visszatértem Kaliforniába, ahol még javában tartott a nagy gazdasági válság. Ezalatt minden időmet festéssel és komponálással töltöttem anélkül, hogy bármelyik művészeti ág tanárához jártam volna.

Alig-alig emlékszem első zeneszerzői kísérleteimre, csak arra, hogy sem a hangzást, sem a kifejezés erejét nem céloztam meg bennük. Matematikai természetű számításokból eredeztettem őket, de ezek a műveletek olyannyira bonyolultak voltak, hogy csak igen-igen rövid zenék születtek belőlük. Az ezután következő darabjaimban már szövegekhez és nem a matematikához folyamodtam; inspirációim Aiszkülosz és Gertrude Stein művei alapján keltek életre. Zongorán improvizáltam, megpróbáltam lejegyezni, amit játszottam, mielőtt még elfelejtettem volna. A módszer gyengesége annyira szembeszökő volt, hogy elkezdtem tanulmányozni Ebenezer Prout az összhangzattant, az ellenponttant és a zenei formát taglaló könyveit. Csak-hogy én modern zeneszerző akartam lenni, ezért az általa javasolt gyakorlatokat annyira eltorzítottam, hogy mesterként kortárs zenei jellegűk lett.

Az előbb már említettem a gazdasági válságot és azt, hogy miként alakultak a dolgaim, amikor visszatértem Európából. Korábban semmiféle tapasztalatot nem szereztem arra vonatkozólag, hogy miből éljek meg, de el kellett kezdenem dolgozni. Így órákat kezdtem adni a kortárs zenéről és festészetéről. A hirdetésben mindössze úgy mutattam be magam, hogy fiatal vagyok és a modern művészetek lelkes híve. Azt is bevallottam, hogy a témáról még semmit nem tudok, de ígéretem szerint hétről-hétre annyi anyagot gyűjtök majd össze, amennyire csak erőmből telik. Ily módon a modern zene tekintélyes hányadát ismertem meg. Ha a zene-művet könnyen el lehetett játszani, akkor még saját előadásommal is illusztráltam az elmondottakat; egyéb esetekben pedig hangfelvételeket használtam. Amikor elérkezett az idő, hogy Arnold Schoenbergről tartsak előadást, megkértem a Los Angelesben lakó Richard Buhligot, hogy játssza el az *Opus 11*-et, olvastam ugyanis, hogy évekkel azelőtt ő adta elő elsőként Berlinben. A „leghatározottabb nem”-mel válaszolt. Azért csak megismerkedtem vele; nagy művész, aki nemcsak a barátom, hanem a tanárom is lett. Azt mondta, hogy nem igazán tudna zeneszerzésre tanítani, mivel hogy ő nem zeneszerző, de bírálni tudná szerzeményeimet. Azt mondta az első darabjaimról, hogy azok egyáltalán nincsenek is megkomponálva. Ezért aztán azt a gondolatot plántálta belém, hogy a zeneszerzés a hangoknak olyan elrendezése, ahol illenek egymáshoz, vagyis hogy a hangok egy általános terv szerint állnak össze. Egy nap a kellerénél fél órával korábban állítottam be. Azt mondta, hogy a megfelelő időben menjek vissza, és betette az orrom előtt az ajtót. Volt nálam néhány kikölcsönzött könyv, amelyeket vissza akartam vinni a könyvtárba, így aztán a kellerénél fél órával később érkeztem vissza. Ezek után két óra hosszat beszéltem nekem az időről: hogy mennyire lényeges a zenében, és állandóan, mindenkinek oda kell figyelnie rá, aki csak modern művészettel foglalkozik.

Eljött aztán az a nap, amikor Buhlig megnézvén az egyik művet azt mondta, hogy ő többet már nem tud adni nekem. Azt javasolta, hogy küldjem el a darabot Henry Cowellnek, aki talán ki is adná a New Music Edition sorozatban. Buhlig-

nak eme bátorítása arra ösztönzött, hogy felhagyjak a festéssel, és minden fennmaradó időmet a zenére fordítsam. Kifejlesztettem egy meglehetősen merev ellenpont-technikát. Két szólamra íródott, melyek mindegyike egy huszonöt hangú kromatikus sorra, azaz két oktávra épül, de van bennük egy közös oktáv, vagyis tizenhárom hang, s aképpen haladnak, hogy egyetlen hang sem ismétlődhet a két szólam között mindaddig, amíg legalább tizenegy hang meg nem szólalt. Egy-egy szólamon belül pedig egyetlen hangot sem lehet ismételni addig, amíg mind a huszonöt hang nem szerepelt.

Elküldtem a darabot Henry Cowellnek, ő pedig feljánlotta, hogy előadják San Franciscó-ban, az Új Zenei Társaság egyik találkozáján. Ez nagyon izgatottá tett, de amikor várakozásokkal telve, s az autostoppolástól elcsigázottan megérkeztem San Franciscó-ba, kiderült, hogy a zenészek bele se néztek a kottába, blattolni pedig túlságosan nehéz lett volna. Ellenben megismerkedtem Henry Cowell-lel, és elzongoráztam neki a darabjaimat. Azt mondta, hogy nekem Schoenbergnél kéne tanulnom, mert bár huszonöt hangot használok, darabjaim mégis a tizenkétfokú művekre hasonlítanak. Megadta Schoenberg egyik tanítványának, Adolph Weissnek a címét, mondván, eleinte tőle kellene órákat vennem. Alig vártam már, hogy zeneszerzést tanuljak, mivel a magányos munka és saját elképzeléseim kifejtése a fő zenei áramlatoktól való elszigeteltség és így a magányosság érzésével töltött el. Azonkívül az, amit én komponáltam, bár rendezett hangzással bírt, mégsem volt kellemes a fülnek.

A következő évet New Yorkban töltöttem, Adolph Weisstől összhangzattant, Cowelltől pedig ritmikát tanultam; a rá következő két évben pedig újra Kaliforniában, Schoenberg-től ellenpontot.

Olyan sok gyakorlatot kellett írnom, hogy komponálásra alig maradt időm. Az a kevés, amit írtam, atonális volt, és a tizenkétfokú soron alapult. Akkoriban csodálattal töltött el a tizenkétfokú zene elmélete, de a hangzását nem kedveltem. Egy új módszert vezettem be a tizenkétfokú sorba, mely nem csupán a tizenkét hang sorrendjének meghatározásában merült ki, hanem a sor statikus, nem változó természetű motívumokból álló szegmensekre történő felosztását is meghatároztam úgy, hogy minden egyes motívumnak megvolt a maga ritmusformája is. Ezáltal ritmuselemek és hangmagasságelemek integrált viszonyát értem el. Az ezzel az eljárással készített kompozíciólm érdekelní kezdtek néhány barátomat, különösen a néhai Galka Scheyert. Elhozta hozzám egy absztrakt filmeket készítő barátját, Oskar Fischingert, hogy hallgassa meg a zenémet, Fischinger a tárgyakban lakozó szellemiségről beszélt, és azt állította, hogy a fából előhívogatott hangnak más a szelleme, mint az üvegtől származó hangé. Másnap elkezdtem ütőhangszereken előadható zenét szerezni.

Még akkor éjjel rájöttem, hogy bár a tizenkétfokú zene elméletileg kiváló, de azáltal, hogy a tonális zenére kifejlesztett hangszerekre épít, minduntalan tagadó értelmű, nem pedig a lényegét megcélzó komponálásmód. A tizenkétfokú zenében kerülni kellett a harmóniaviszonyokat, holott ezek lettek volna természetesen a

tonális hangszerek számára, s így ez a zene a hangszereket inkább bitorolta, semmint használta. Meggyőződésemmé vált, hogy az atonális zenéhez új, annak megfelelő hangszerek szükségeltetnek.

Megírtam egy *Quartetet* négy ütőhangszer-játékosra. Fogalmam sem volt arról, hogy hogyan fog hangzani, sem arról, hogy milyen hangszereken lehet majd eljátszani. De rábeszéltem három embert, hogy gyakorolják velem a darabot; hangszerünk az volt, ami éppen a kezünk ügyébe esett, doboltunk az asztalon, könyveken, székeken és így tovább. Amikor meguntuk ezeket a hangokat, akkor elfoglaltuk a konyhát, és fazekakon, lábasokon folytattuk. Ócskavas- és fűrésztelepen tett látogatásaink során egyre több hangszerre tettünk szert: autók fékdobjaira, különböző hosszúságú csövekre, acélgyűrűkre, keményfa-darabokra. Néhány hetes kísérletezés után elkészült a *Quartet* hangszerelése. Talált hangszerekre épült, kiegészítve egy pedálos üstdobbal és egy kínai gonggal, melyek az egészet hagyományos jelleggel és hangzással gazdagították.

A kizárólag ütőhangszerekre írott zene nem az én találmányom. Korábban halottam már Varèse *Ionisation* és William Russell *Three Dance Movements* című művét. Henry Cowell révén sok, keleti kultúrákból származó zenefelvétellel is találkoztam. De sohasem úgy gondoltam a perkusszív zenére, mint valamiféle exotikus zenére visszamenő dologra vagy annak utánzatára; sőt, éppen hogy olyasmire, mint ami saját kultúránkban gyökerezik: Luigi Russolo munkáiban és az olasz futuristákéban, akik 1912 körül jelentették meg kiáltványukat *A zaj művészete* címmel, s számos koncertet is adtak Olaszország-, Franciaország- és Angliaszerte, olyan gépezeteket használva, melyeket speciálisan a kívánt hangok előállítására készítettek. Henry Cowell, Ernst Toch, Darius Milhaud és más szerzők művei szintén ebbe a hagyományba tartoznak. Az „ütőhangszer” szó ebben az értelemben nem azt jelenti, hogy ezeket a hangokat mind ütéssel és veregetéssel képezik. Tágabb értelemben minden olyan hangra vonatkozik, amelyek nem zeneiek vagy a zenében nem elfogadottak, a zajokat is beleértve. Tehát ugyanúgy, ahogy a modern zene általában a disszonancia felszabadításának történeteként értelmezhető, úgy ez az új zene is része annak a kísérletnek, amely minden hallható hangot megszabadít a zenei előítéletek korlátaitól. Egy hang önmagában se nem „zenei”, se nem „nem zenei”. Egyszerűen csak egy hang. És attól függetlenül, hogy miféle ez a hang, zeneivé válhat, ha helyet kap egy zeneműben. Ehhez a nézőponthoz azonban módosítanunk kell a zenének azt a meghatározását, melyet Phoebe néném adott. Szerinte a zene dallamból, harmóniából és ritmusból áll. Nekem azonban ekkorra már bármilyen hang bármilyen elrendezése hangelrendezés volt. Ez a meghatározás a nem-kirekesztő jellege miatt előnyös, hiszen minden olyan zenére is vonatkozik, amely nem él az összhangzattal, s az ilyen – ehhez nem fér semmi kétség – mégiscsak a Föld zenéjének a nagyobbik hányadát teszi ki, mivel idetartozik valamennyi keleti zene, kultúránk korai és középkori zenéje, és a zene mostanság íródott tekintélyes, figyelmen kívül nem hagyható része is.

Elődeimhez hasonlóan, kezdve Russolóval egészen Varèse-ig, én is az új tech-

nikai eszközök segítségével indultam el a hang felfedezésére: gépekkel, az elektronikával, a film- és fotoelektrikus eszközökkel, sőt új eszközök és hangszerek kitalálásával. Viszont azt is elhatároztam, hogy türelmes leszek, mivel jól tudtam, hogy bizonyos szükséges berendezések még nincsenek feltalálva vagy nem állnak a rendelkezésünkre, vagy ha léteznek már, akkor is drágák és kereskedelmi multicégek birtokában vannak.

Legnagyobb szerencsémre a seattle-i Cornish School egyik tanszékén kezdtem dolgozni, ahol tekintélyes ütőhangszer-gyűjteményre és egy jól felszerelt stúdióra bukkantam. Nem telt bele néhány hónap, és összehoztam egy együttest, mellyel kizárólag ütősökre írott darabokból álló koncertet adtunk, William Russell, Gerald Strang, Ray Green és jómagam szerzeményeit. A rákövetkező hangversenyünk előtt sok zeneszerzőt kerestem meg levélben, melyben felsoroltam a rendelkezésre álló hangszereinket, és felkértem őket, hogy küldjenek partitúrákat. Eképpen az egyedül ütőhangszerekre írott partitúrák állománya 3-4 darabról közel 50-re szaporodott 1934 és 1940 között.

A Cornish School stúdiólehetőségei ösztönöztek egy kompozíciósorozat megírására, melyet *Imaginary Landscape*-nek neveztem el. E szerzemények állandó és változó frekvenciájú mérőlemezeket alkalmaztak olyan lemezjátszókon, melyeknek a sebessége változtatható volt. Az időtartam a pick-up fel-le emelgetésével volt kontrollálható. Azaz a lemezjátszót nem a szokványos reprodukciós céllal, hanem kreatívan használtam. Ezen kívül olyan halk hangokkal is dolgozhattam, melyek csak megfelelő erősítéssel válnak hallhatóvá.

Az amerikai zeneszerzőknek az a leggyötrőbb problémája, hogy megírt darabjaikat előadják-e vagy sem. Sokukkal találkoztam már, akik megkeseredettek és magányossakká váltak. Én ezt a problémát oly módon oldottam föl a magam számára, hogy olyan zenét komponáltam, amelyet kifejezetten amatőr felkészültségű zenészcsoporthoz is el tudott játszani, olyanok, akiknek hangszeres készsége nem volt professzionális fokon kiművelt, s épp ezért elég idejük volt arra, hogy örömmel zenéljenek barátaikkal. Néhányuk igen hamar virtuózzá fejlődött, s ezt minden bizonnyal a természetes és nem üzleti légkörnek köszönhattuk. S ugyancsak az előadás problémáira jelentettek megoldást, nekem is és másoknak is, a modern táncosok, akik a modern zenének mindig örökké éhes fogyasztói voltak.

A tánc esetében általában a már kész tánchoz szereztem zenét. Vagyis a táncos által felkínált számok alapján komponáltam. És ezek a számok, zenei szempontból, szinte kivétel nélkül mentesek voltak mindenféle rendezettségűtől: három 4/4-es ütem után jött egy 5/4-es, 22 ütés tartamára egy új tempó, szünet, majd két 7/8-os ütem. Úgy vélem, ez a rendnélküliség terelt a strukturális ritmus felé.

A Scarlatti és Wagner közti tonális zene strukturális elemét a harmónia jelenti. Ennek segítségével viszonyulnak egymáshoz a zenemű részei. Mindeddig a sorokkal történő műveleteket vettem át a tizenkétfokú zenéből, vagyis az egyes hang sorban elfoglalt helyét vettem figyelembe a zenemű egészére nézve. Ez az eljárás hasznos az ellenpont hangköz-szabályozásához hasonlóan, csak hogy ez főként a darab hang-

jegytől hangjegyig tartó folyamatával van kapcsolatban, nem pedig a kis és nagy részekkel és ezeknek az egészhez való viszonyával.

Miután az ember felismeri, hogy a hang négy fizikai jellemzője a hangmagasság, a hangerő, a hangszín és az időtartam, könnyen belátható, hogy a harmónia és a hangközökre épülő ellenpont nem származik egyikükből sem, sokkal inkább az emberi értelemből és a gondolkodásból. Mellesleg ezzel magyarázható számos tizenkétfokú zenemű agyi, sőt pszichoanalitikus és nem az érzékeléshez kötődő vonatkozása. Az ütőhangszeres zene anyaga, a hangjait tekintve, meghatározatlan magasságokat tartalmaz, míg időtartamai autonómak. Példának okáért: semmiféle emberi erő nem képes mondjuk egy fahasáb hangjának meghosszabbítására, ahhoz képest, mint ahogy az a természeténél fogva hangzik.

Így azután két dolog vezetett engem a strukturális ritmus felé: egyrészt azoknak az anyagoknak a fizikai természete, amelyekkel foglalkoztam, másrészt pedig az a tapasztalat, melyet a modern táncosok által előírt időértékeken belüli komponálás jelentett számomra.

Ekkorra már annak az esztétikai alapállásnak köszönhetően, amely akkoriban jellemzett, objektívan is tudtam közeledni e probléma felé. Ennek semmi köze nem volt az önkifejezésre törekvő vágyhoz, hanem csakis az anyagok megszervezéséhez. Felismertem, hogy kétféle dolog kifejezése megkerülhetetlen, az egyik a zeneszerző személyiségéből, a másik pedig az anyagok természetéből és kontextusából következik, ám azt is éreztem, hogy kisugárzásuk akkor erőteljesebb és érzékletesebb, ha az ember nem tudatosan törekszik rájuk, hanem csak hagyja, hogy maguktól kiteljesedjenek. Úgy éreztem, hogy a művész etikai felelősséggel tartozik a társadalomnak, hogy életben tartsa benne a kor spirituális szükségleteit; s azt is éreztem, hogy ha ezt megcselekedte, oly bevallottan burkoltan, mint ahogyan ezt a dolgot csinálni kell, akkor alkotása eleve hasznára lesz másoknak. A zenei expresszivitás természetességére irányuló rejtett vágyam feloldódott a modern tánchoz fűződő viszonyomban. Nekik ugyanis állandóan megfelelő, ám kifejező kíséreteket kellett komponálnom.

A *First Construction (in Metal)* című művet, amely annak a ritmikai szerkezetnek az elveit testesíti meg, melyekhez most, tíz évvel később is ragaszkodom, az alábbiakban szeretném leírni.

16 részből áll, melyeknek mindegyike 16 ütemet tartalmaz. A 16 rész mindegyike öt frázisra oszlik: egy négy, egy három, egy kettő, egy három és egy négy üteműre. Ugyanilyen, 4, 3, 2, 3, 4 arányban tagolódik a 16 részből álló egész. Eme rendszer és az indiai *tala* rendszere között az a különbség, hogy ez utóbbi a pulzálásra épít, mégpedig egy nem zárt rendszeren belüli pulzálásra, az előbb leírt, ettől független elgondolásban pedig a mű frazeológiájának egy jól elhatárolható kezdete és vége van. Én mikro-makrokozmi kusnak neveztem ezt a struktúrát, mivel a kis részek éppen úgy aránylanak egymáshoz, mint a nagy részek. Az ütemek és a részek számbéli azonosságának a ténye, vagy másképpen az egész négyzetgyökének megléte egy igen fontos *sine qua non*, persze csak akkor, ha az ember meg

akarja mutatni a nagyot a kicsiben és a kicsit a nagyban. Elismerem azonban, hogy más ritmusstruktúrák is lehetségesek. Amikor először írtam ilyet, akkor tökéletes szimmetriája miatt úgy gondoltam rá, mint valami elemre. Ennek ellenére lehetőségei kimeríthetetlenek, s így nem váltam meg tőle, mióta csak rátaláltam. Minden zeneműnél természetesen a részek egyedi aránya jelenti a darab egységét. A most leírt darab esetében ez a különleges helyzet például a 4, 3, 2, 3, 4. Sajátossága, hogy az első szám megegyezik az őt követő számok számával: 3, 2, 3, 4. Ez hozott létre egy olyan szituációt, melyben a négy téma expozíciója után kidolgozás következik a négy egymást követő egységben (más szóval: visszatérés nélküli szonátaforma). A zenemű részleteit illetően tartottam magam a korábban már alkalmazott sor-eljáráshoz. Ugyanakkor anyagaimat hozzáigazítottam a 16-os számhoz, mind a hangzások, mind pedig a motívumokon belüli hangmegszólalások számának tekintetében.

Munkám következő állomása véletlenül alakult, ahogy valójában véletlenül alakult a többi is. Syvilla Fort táncosnő, aki később Katherine Dunhammel dolgozott, megkért, hogy komponáljak zenét az általa koreografált tánchoz. Egy olyan színházban adta elő, ahol a kulisszák mögött nem volt hely az ütőhangszereknek; noha tánca, a *Bacchanale*, mely leginkább az ő afrikai örökségét idézte fel, ütőhangszerek használatát sugalmazta. Csakhogy gyakorlati okok miatt be kellett érnem a zongorával. Több napig improvizáltam, próbáltam megkeresni a megfelelő ötletet. De semmi számomra kielégítőt nem találtam mindaddig, amíg rá nem jöttem, hogy a zongora hangzása a kifogásolható, s el nem határoztam, hogy átalakítom úgy, hogy mind a húrokra, mind pedig közéjük tárgyakat helyezek.

Így született meg a preparált zongora, ami nem más, mint egy rendes zongora, melyet különböző anyagok segítségével hangfogókkal látunk el, fémekkel, gumival, fával, műanyagokkal és filcszerű anyagokkal. Az eredmény egy eredeti hangzású és a csembalóéval megegyező hangerejű ütőzenekar, melyet közvetlenül a zongorista irányít, az ujjal segítségével. A hangszer lehetővé teszi olyan dallamok létrehozását, amelyek igen eltérő hangszínű hangokból állnak: amennyire én tudom, ez egy teljesen új lehetőség. Az énekben van megfelelője: az, amikor többféle hangszínnel él az énekes, például a navajo yelbichai esetében; vagy a vonósoknál, ahol a hangzásmínőség valamennyi varációját kiaknázzák (erre a világ minden táján és minden korban van példa, az ősi Kínától Anton Webern zenéjéig).

Mint ismeretes, a hangszer hangjainak tompítása egyáltalán nem új ötlet. Tudunk a rézfúvós hangszerek és a hegedű hangtompításáról. A zongorahangzás megváltoztatását használják a New Orleans-i „hot jazz”-zenészek, amikor a húrok közé papírdarabokat helyeznek. Henry Cowell pedig az öklével és a karjával játszott a klaviatúrán, magukat a húrokat az ujjbegyével és a tenyerével fogta le. Bach hívei, ha nem állt rendelkezésükre csembaló, akkor a kis planínók kalapácsaiba rajszögeket nyomtak, hogy előhívják azt a hangzást, amelyre szükségük volt.

A preparált zongora lehetővé teszi a mikrohangok használatát, vagyis azoknak a hangoknak az alkalmazását, melyeknek magasságbeli különbségei kisebb-

bek a hagyományos félhangokénál. Ez olyan örömet jelent a hallgatónak, amelyet régóta ismer a jazz, a népzene és a keleti zene, de amely többnyire kívülről rekedt a mi standardizált komolyzenénkben, néhány modern példát kivéve a negyed, a nyolcad, a tizenhatod, sőt az oktáv negyvenharmad hangjának használatakor, Alois Hába, Julian Carrillo és Harry Partch műveiben. Nem tudom megállni, hogy ne meséljem el New York vezető operaházi karnagyának esetét, aki Európából visszatérve azt nyilatkozta a vasárnapi *Times*-ban, hogy az operát illetően semmi új dolog nem történt Európában, egy kivétellel, nevezetesen Csehszlovákiában, Alois Hába legutóbbi, negyedhangos művében, mely iránt azonban, ahogy arról informátorunk tájékoztatót, Amerika minden bizonnyal nem érdeklődne.

Nagyon sok fontos dolgot csak évek alatt tanultam meg a preparált zongorával kapcsolatban. Eleinte nem tudtam például, hogy igen pontosan lemért távolságokra kell elhelyezni a tárgyat a húrok között, s azt sem tudtam, hogy egy már elért hangzás megismétlése céljából azt a bizonyos előzőleg használt csavart vagy szegecset is meg kell őriznünk. A kezdet kezdetén csak az örömről tudtam, mely a folytonos felfedezéssel járt. És ez az öröm ma is megvan, mert a lehetőségek korlátlanok.

Akkoriban az ütőhangszeres-zenei koncertek foglaltak le. Az észak-nyugati egyetemeken turnéztunk. Akkor mentem Benningtonba, amikor azt a Mills College látta vendégül, így ott adtunk koncertet (a Bennington College egy egész nyárra csatlakozott az oklandi Mills College-hoz – *A szerk.*); a következő nyáron, ezúttal Lou Harrisonnal, ismét a Millsbe látogattam. Lou Harrison írta a korábban már említett ütőhangszeres zenei irodalomnak legalább a felét. Közös zenei érdeklődésünk a legjobb barátokká kovácsolt bennünket. Ahogy az időjárás sem fárad el sohasem ismételtetni az évszakokat, úgy Lou és én sohasem fáradunk el újra és újra megvitatni a zeneszerzésben rejlő problémákat.

A következő évet azzal töltöttem, hogy előzetes megbeszélések alapján különféle emberekkel találkoztam azzal a céllal, hogy anyagi támogatást szerezzek egy Experimentális Zenei Központ létrehozásához. Ez egy olyan központnak készült, ahol folytatni lehet a perkuszív zenével kapcsolatos munkát, és ahol mindezt ki lehet egészíteni a zenészek és hangmérnökök szoros együttműködésének eredményeivel úgy, hogy a zenei lehetőségek folyton megújuljanak az új technológiai eszközök révén. A zeneszerzőket folyamatosan tájékoztatták volna az új hangszerekről, s rendszeresen szerveztek volna koncerteket. Úgy éreztem, hogy a zene és a tudomány ilyen aktív kapcsolata várhatóan gazdagítja és újjáteremti a zene valamennyi tartományát.

Bár nagyon sok egyetemet, alapítványt, vállalatot és magánszemélyt kerestem fel, semmi sem történt. Különösen emlékezetes számomra az a két óra, amelyet az MGM-ben,¹ Douglas Shearerrel, a Hangosztály vezetőjével töltöttem. Megmutatott egy szobát, melyben filmen rögzített hangkönyvtár is volt és mindenféle segédberendezések: világítóasztalok, filmfelvevők, és filmlejátszók, olyanfajta felszerelés, mellyel a zeneszerző pontosan úgy komponálhatna, mint ahogy a festő

¹ Metro-Goldwyn-Mayer

festi a képeit, azaz közvetlenül. Könyörögtem neki, hogy naponta csak néhány órára hadd használjam ezt a szobát. De ez teljességgel lehetetlen volt, mégpedig Hollywood érdekei miatt: az ajtók zárva maradtak.

Visszamentem San Franciscóba, és Lou Harissonnal adtunk egy koncertet legfrissebb ütősdarabjainkból. A koncert befejező számaként komponáltunk egy újat is *Double Music* címmel, ami arra utalt, hogy ketten írtuk. Ez a következőképpen történt: megállapított időterjedelmen belül az előzőleg megbeszélt hangszerekre mindketten külön komponáltunk. A végtermék nem kívánt semmi változtatást, s ez azt bizonyítja számomra, hogy eképpen a zenei tapasztalatok világának egy igen gyümölcsöző tartományára bukkanhatunk. Az individuum csak rá jellemző jegyei szinte teljesen eltűnnek, s az érzékelésen keresztül természetes barátságosság árad a zenébe, behozva valamit az ünnepből. Éppen ezért ezt a zeneszerzői eljárást javaslom Oroszország jelenlegi zenei problémáinak megoldására. Hisz mi jellemezhetné jobban a demokratikus életszemléletet?

Az Experimentális Zenei Központ szervezése becsúszóvá tett, a koncerteken pedig egyre nagyobb közönséggel találkoztam. Ebből természetesen következett, hogy New Yorkba kellett mennem, mert az jelentette a központot és a piacot. Később, amikor Lou Harrisont Los Angelesből New Yorkba készült költözni, Schoenberg megkérdezte tőle, miért megy a keleti partra. Azt felelte, hogy nem tudja. Erre Schoenberg: „Oh, szóval hírnévért és szerencsét próbálni. Sok szerencsét! Csak tanulmányozza mindennap Mozartot!”

New Yorkba menet megálltam Chicagóban, ahol koncertet adtam a Chicago Arts Clubban, és órákat tartottam „Hangkísérletek” címmel a néhai Moholy-Nagy iskolájában. Mivel maga az iskola egy különböző részekre osztott nagy tereméből állt, ezért az óra azon az elgondoláson alapult, hogy valamennyi hang zavarja a többi órát.

Chicagói tartózkodásom alatt arra kért fel a CBS, hogy Kenneth Patchennel közösen csináljak egy stúdióprodukciót. Patchen megírta a szöveget *The City Wears a Slouch Hat* címmel. Én elképzeléseim szerint rádióstúdióbeli hangeffektusokat akartam használni, de nem hangeffektusként, hanem hangokként, tehát a hangszerekhez hasonlóan. Úgy éreztem, hogy ez a darabnak megfelelő kíséretet jelentene, mivel a drámai cselekmény környezetére jellemző hangok elrendezéséből állana. A hangmérnök belement, ezért megkértem, hogy mutassa meg, milyen lehetőségek állnak rendelkezésre. Ahhoz túlságosan elfoglalt volt, hogy körülvezessen, de azt mondta, hogy minden lehetséges. Így aztán egy 250 oldalas partitúrát készítettem, olyan hangszerekre, melyeknek hangszínét, hangerejét és a viszonylagos hangmagasságát leírtam ugyan, de amelyek létezését csak feltételezhettem. Egy héttel a minden adóállomás által sugárzott előadás előtt bevittem a partitúrát a stúdióba. Ott azt a választ kaptam, hogy minden gyakorlati szempontot nélkülöz és kivitelezhetetlen, ami igaz is volt. A következő héten alig aludtam, s egy hat előadó által játszott új darabot írtam és próbáltam, mely általam már ismert hangszerekre épült: ütőökre, hangfelvételekre és halk hangok felerősítésére.

Chicagóban sok levelet kaptam Amerika nyugati és közép-nyugati részeiből a rádióhallgatóktól, s valamennyi igen lelkes volt. Így aztán New Yorkba érkezve arra számítottam, hogy a Columbia Broadcasting System legfelsőbb tisztviselői tárt karokkal fogadnak majd. Csakhogy a Keletről nekik küldött hallgatói levelek éppen csak lelkesnek nem voltak mondhatók. A Társaság úgy döntött, hogy én túl messzire mentem, és ezért ők a maguk részéről befejezik.

Az ember azt veszi észre legelőször New Yorkban, hogy hihetetlen mennyiségű esemény zajlik egyidőben. Emlékszem, hogy Seattle-ben volt mondjuk egy kiállítás, ami egy hónapig tartott, és akkor ez volt az egyetlen, s mi többször elmentünk megnézni, gondolkodtunk, beszéltünk róla, kialakítottuk a vele kapcsolatos benyomásainkat. Zenéltünk, s egyszerű játékokra is volt időnk. Nos, ilyesmi nem létezik New Yorkban. Olyan sok kiállítás, koncert, koktélparti, színházi előadás és telefonhívás van, az eseményeknek olyan kontinuum, hogy csodával határos, ha az ott élő embernek sikerül megőriznie az eszét. Amikor megérkeztem New Yorkba, még folyt a háború, állást vállaltam, melyben könyvtári kutatómunkát folytattam egy titkos kormányakcióval kapcsolatban. (Sietek leszögezni, hogy nem az atombomba volt.) Sok zenét komponáltam modern táncosok számára. Összehoztam egy tizenkét tagú együttest, és ütdzenei koncertet adtunk a Zenészerző Szövetség rendezésében és a Museum of Modern Art-ban. New York Cityben tizenkét embert egybeterelni próbára, nem üzleti céllal, nem szervezeti keretek között rettenetesen nehéz, s nekünk az említett esetben harminc-negyven próbánk is volt. Tizenhárman csináltuk, ma már elképzelni sem tudom, hogy hogyan.

Mind a háborúban álló ország bonyodalmait, mind pedig a közben minden napjait élő város körülvevett, ez vitt rá arra, hogy elkülönítsem egymástól a kis és nagy dolgokat, különbséget tegyek a nagy szervezetek és aközött, ha két ember ül egy szobában. A Museum-ban tartott koncert két általam írt szerzeménye is erről a különbségről tanúskodik. Egyikük, a harmadik *Imaginary Landscape* érdekes hangzású hangszerekkel létrehozott komplex ritmikai oppozíciókat alkalmazott, melyeket generátorzajok felvételeivel, elektronikus hangok glisszandójával, kitartott zúgásokkal, mennydörgésszerű csattanásokkal és morajlásokkal ötvöztem. Olyan ritmikai struktúrára támaszkodtam, melynek numerikus viszonyai szervezetlenséget sugalltak. A másik, a négy darabból álló *Amores* című, nagyon halk volt, s a barátaim szerint igen kellemesen hangzott. Az első és az utolsó tétele preparált zongorára készült, s egyben ezek az első olyan darabjaim, amelyekben már a tánctól függetlenül használok a hangszert.

Az volt az érzésem, hogy a szépség már csak a bensőséges helyzetekben életképes: vagyis reménytelen vállalkozás közösségi szinten hathatósan gondolkodni és cselekedni. Persze ez a magatartás menekülésnek tűnik, mégis úgy vélem, sokkal inkább bölcs, semmint buta dolog elmenekülni egy rossz helyzetből. Ekkorra a harmóniát, amihez soha nem volt érzékem, a zenét megejtővé, hangossá és naggyá tevő eszköznek láttam, melynek célja, hogy mind nagyobb közönséget vonzzon és növelje a kasszabevételt. A Kelet és elődeink ősi keresztény társadalma

nem élt a harmóniával, mert számukra a zene nem a hírnév és a pénz forrása volt, hanem az öröm és a vallás szolgálóleánya.

Az *Amores* című darab a szerelmesek közötti csendre utal. A *Perilous Night* című a boldogtalanná váló szerelmet követő magányra és félelemre. A *The Book of Music for 2 Pianos* című már kevésbé foglalkozik a személyes érzéseimmel, inkább Mozart zenéjét illető gondolataimmal, azzal, hogy zenéje három skálához kötődik: a kromatikushoz, a diatonikushoz és ahhoz, amely a terceknél és kvartoknál nagyobb lépéseket tartalmaz. Harminc perces és az előzőekben már leírt ritmikai struktúrája van. Ez a darab 31 egységből áll és mindegyik egységben 31 ütem van, kivéve amikor a tempó változik. Olyankor az ütemek száma kellőképpen módosul, ezáltal kiderül, hogy az elgondolás alapját a tényleges időtartamok jelentik, nem pedig a önkényes numerikus viszonyok. A két zongora ugyanazoknál a húroknál, megegyező pontokon, ám eltérő anyaggal van klipparálva.

A zenémből hiányzó harmónia miatt hallgatóságomban gyakran a keleti zenét idézik fel műveim. Ezért a *Book of Music* című darabomat az OWI (Háborús Hírek Központja) a háború idején *Indonesian Supplement no. 1.* címmel használta fel, ami annyit jelentett, hogy amikor semmi sürgős közölnivaló nem akadt a Csendes-óceán déli részén sugárzott rádióműsorban, akkor ezt a zenét sugározták, remélve, hogy ezzel majd meg tudják győzni az őslakosokat, hogy Amerika szereti a Keletet.

Következő művem a *Three Dances*, melyet nemrégiben koreografált Merce Cunningham *Dramenon* címmel. Szemünk előtt tartva e mostani konferencia témáját, kommunikáció a művészetek és a társadalom között, talán megbocsátható nekem, ha reklámozom a *Three Dances* című művem lemezét, amelyet a Disc Company of America adott ki. A darab szerkezetét annyira találóan írja le Lou Harrison az album kísérőszövegében, hogy nem gátolnám az eladás sikerességét azzal, hogy újra elmagyarázom. A *Three Dances* című darabot a táncművészet iránt érzett baráti gesztusnak szántam, ama művészet iránt, melyhez oly régóta kötődöm magam is. Virgil Thomson egyik elejtett megjegyzése inspirált, így a harmadik *Dance*-ot az ő *Hymn Tune Symphony* című darabjából vett idézettel indítottam, s amelyet ő soha nem ismert fel a preparációknak köszönhetően.

Egy másik elejtett megjegyzés, ezúttal Edwin Denbyé, melyben azt állította, hogy a rövid műveknek legalább oly nagy hatása lehet, mint a hosszúaknak, vett rá a húsz rövid darabból álló *Sonatas and Interludes* című művem megírására, amelyet még nem fejeztem be.

Valamennyiüket az új, Lower Manhattan-beli, az East Rivernél lévő lakásomban írtam, amely mintegy a városnak hátatfordítva a víz és az ég felé néz. E visszavonultság nyugalma készítetett szembenézni a kérdéssel: Mi végre ír az ember zenét? Szerencsére nem kellett egyedül szembesülnöm ezzel a kérdéssel. Lou Harrison és mostanában pedig Merton Brown, egy másik zeneszerző és jóbarát, ugyancsak készek voltak a zenével kapcsolatos problémákat felvetni és ezeket megvitatni velem. Elkezdtük olvasni Ananda K. Coomaraswamyt, és megismertük

Gita Sarabhait, aki angyalként toppant be Indiából. Hagyományos zenét játszott, s elmondta nekünk, hogy tanára szerint a zene arra való, hogy az értelmet összpontosítsa. Lou Harrison olvasott egy részletet az angliai Thomas Mace-től, 1676-ból, amelyben arról beszél, hogy a zene célja az értelem visszafogása és lecsendesítése, hogy eképpen készítse elő az értelmet az isteni befogadására és emelje fel az embert a jószághoz.

Miután tizennyolc hónapon át tanulmányoztam a keleti és a keresztény filozófiát és miszticizmust, Jungot kezdtem olvasni, a személyiség integrációjáról szóló írásait. A személyiség két részre oszlik, a tudatra és a tudatalattira, melyek legtöbbszörben széjjelváltnak és széjjelesnek, kinél így, kinél úgy. A zenének, mint minden hasznos elfoglaltságnak, az a feladata, hogy segítsen újraegyesíteni ezeket a széjjeles részeket. A zene azáltal képes erre, hogy megteremt egy olyan pillanatot, amelyben idő- és térérzékelésünk megszűnik, s a személyiséget összetevő elemek sokasága eggyé válik, az individuum osztatlaná lesz. Ez azonban csak akkor történik meg, ha zenehallgatás közben az ember nem adja át magát a lustaságnak és a szétszórtságnak. Manapság az emberek sok egészségtelen dologgal foglalkozkodnak, melyek így megbetegítik őket, minthogy személyiségüknek csak egyik részét fejlesztik, a másik rovására. A rossz közérzet eleinte lelki természetű, s az ember a nyaralásban próbál kikapcsolódni. A végső stádiumban a betegség az egész szervezeten úrrá lesz. Szabad legyen megjegyezni ezzel kapcsolatban, hogy lehet ugyan a zeneszerző neurotikus, minthogy valójában a társadalom tagjaként eléggé könnyen lehet az, de nem a neurózisának tudható be, hogy komponál, hanem éppen annak ellenében. A neurózis visszafog és gátol. S éppen az a tény, hogy képes komponálni, ez bizonyítja az akadályok felett aratott győzelmét.

Ha az ember – ahogy Keleten mondják *érdek nélkül* – szerez zenét, vagyis pénzre, hírnévre nem vágyva, hanem csak az alkotás örömeért, akkor ez egy teljessé tevő tevékenység, s az ilyen ember életében lesznek beteljesedett, tökéletes pillanatok. Van úgy, hogy a zeneszerzés, van, hogy a hangszeres játék, máskor éppen a hallgatás képes előidézni. Tapasztalataim szerint igen ritkán történik meg mindez a hangversenyteremben. (Bár Lou Harrison és Mimi Wollner épp a minap mesélte, hogy nagyon jó volt hallaniuk néhány nappal korábban a Bostoni Szimfonikus Zenekart, amely Charles Ives *Three Places in New England* című művét adta elő, hasonlóan éreztem én is egy éve, amikor Webern *Öt tétel vonósnégyesre* című művét hallottam.)

A legkevésbé sem gondolom, hogy mindez a kommunikáció körébe tartozna (egész jól kommunikálunk a szavakkal), vagy netán a kifejezés körébe. Lou és Mimi, Ives-ot hallgatva, és én Webernt, a legkevésbé sem törődtünk azzal, hogy miről szól a darab. Egész egyszerűen magával ragadott bennünket. Az a rejtély kulcsa, hogy amikor a zeneszerzők e műveket komponálták, akkor önmagukat adták. Az előadók olyan fokú érdek nélküliségig jutottak el, hogy öntudatlanná váltak, s e ritka pillanatokban a hallgatók megfélemezhettek önmagukról, elragadtattak, s így megnyerték önmagukat.

A teljességnek ezeket a pillanatait tudja adni a zene, feltéve, hogy az ember képes koncentrálni rá, vagyis ha képes feladni önmaga határait a zenéért cserébe. E pillanatok valós örömet jelentenek, és ezért szeretjük a művészeteket.

Ezért nem hiszem azt, hogy a kész mű a fontos. Nem értek egyet a remekművek idealizálásával. Nem vagyok híve a zenét naggyá és hatásossá tévő harmóniának sem. Szerintem hangszereink tökéletesedésének története valójában hanyatlás, semmint előrehaladás. Nem érdekel sem a nagy közönség, sem műveim megőrzése az utókor számára. Úgy vélem, hogy a filozófia ama kései ágának létrejötté, amelyet esztétikának hívunk, s annak a géniusszal, az önkifejezéssel és a művészet értékelésével kapcsolatos elgondolásai igen sajnálatosak. Nem értek egyet az egyik leginkább játszott zeneszerzőnkkel, akít nemrégiben idézett a vasárnapi *Times* *Komponálni – pénzért* című cikke, miszerint őt a modern iparosodás fejlődése inspirálja komponálásra, és ennek kell másokat is inspirálnia. Ezt és a többi általam is érintett gondolatot, sok máshoz hasonlóan, amelyeket még csak kedvem sincs felidézni, úgy jellemezhetnénk, mint merő materialista sületlenségeket, s ezekkel nem foglalkozunk. Mióta csak Petrillo (a zenesz-szövetség elnöke) nemrég megtiltotta a felvételkedzítést (a rendelet ezévbén lépett életbe), elkezdtem öbrándozni: ha meglenne rá a hatalma, és a gyakorlatban is megvalósíthatná, mily egészséges lenne nemcsak a felvételek, hanem a rádió, televízió, a sajtó és Hollywood eltörlése is. Akkor rájöhetnénk, hogy a lemezjátszók és a rádiók nem hangszerek, hogy amiről a kritikusok írnak, az nem annyira a zenével kapcsolatos, mint a szavakkal, hogy igen kicsi a különbség aközött, hogy egyikünk ezt a zenét kedveli, a másikunk meg amaszt; az Igazi érték nem más, mint a zene létrehozásának és használatának ősi menete, s az, hogy közben személyiségünk egyre összefogottabbá lesz a létrehozás és használat révén.

Eme meggyőződésemmre gondolva restelkednem kell, hiszen egész zenei munkásságom az új anyagok keresése jegyében telt el. Az új anyagoknak az a jelentősége, hogy hitem szerint ezek képviselik azt a szüntelen vágyat, hogy felkutassuk saját kulturánkban az ismeretlent. Még mielőtt megismernénk, a vágy kialszik, de újra feltör, egy újabb ismeretlen gondolatának jegyében. Kultúránkban ez a vágy az új anyagokban nyert kifejezést, mert a mi kultúránk hitének középpontjában nem a lélek nyugszik, hanem az örök remény, mellyel a magunk tökéletesítő szándékait rávetíjtjük a dolgokra.

Ellenben mindaddig, amíg él bennünk a vágy az új anyagok Iránt, az új erre, az új arra, addig ki is kell ezt elégítenünk. Nekem például több új vágyam is van (bár kettő közülük abszurdnak tűnhet, noha én komolyan veszem): az egyik az, hogy komponáljak egy megszakítás nélküli csendből álló darabot, s eladjam a *Muzak Co.*-nek. 3 vagy 4 $\frac{1}{2}$ percre fog tartani – mivel ez általában az ún. „konzervzene” hosszúsága –, s a *Silent Prayer* címet fogja viselni. Egy egyszerű gondolattal fog kezdődni, amelyet annyira vonzóvá szeretnék tenni, mint amilyen a virág formája és illata. A befejezés az érzékelhetetlenséghez fog közelíteni. Másodszor pedig, szeretnék egy olyan művet írni és előadni, melyben nem más szerepel hang-

szerként, mint tizenkét rádió. Ez lesz az *Imaginary Landscape No. 4*. című darabom. Kétszer is kaptam megbízást, egyszer a New Music Societytől, másodszer pedig egy fiatal előadótól, amelyeket szívesen teljesítettem volna egy hegedűre és két rádióra írott darabbal, de mikor beszámoltam nekik szándékaimról, akkor visszaléptek a megbízástól. Ezek a tapasztalatok arról győztek meg, hogy ma még alapjában véve konzervatív a zenéhez való viszony. Ennek a konzervativizmusnak be tudhatóan a harmadik vágyam egyenesen ártalmatlan. S ez nem más, mint szimfonikus zenekarra komponálni, mint tavaly, amikor a *The Seasons* című művem szereztet Merce Cunningham balett társulatának, s amelyet a Ballet Society rendezett. A szimfonikus zenekarra történő komponálás az én szempontomból kifejezetten experimentális jellegű, a fuvola, a hegedűk, a hárfa és a harsona hangja mind-mind kalandot ígérő. Be szeretném fejezni a preparált zongorára készülő *Sonatas and Interludes* című művem, és szeretnék együtt dolgozni Joseph Campbell-lel több operán, aztán Lou Harrisonnal és Merton Brownnal kiötlöni, hogy miként lehetne megírni a *Triple Music*-ot, mely ötvözi az ő másodlagos kromatikus ellenpont módszerüket az én strukturális ritmikámmal, s mely eképpen egy olyan módszert is bemutatna, amellyel három vagy négy ember dolgozhat együtt egyetlen darabon. Ez esetben a barátság és az anonimitás jelentene örömet, és hát a zene.

Az én vágyaim és a többi zeneszerző nem kevésbé erős vágya, persze nemcsak az új anyagok és hasonlóak iránt, hanem olyanok iránt is, mint hírnév, pénz, önkifejezés és siker, ezek együttesen alkotják a zene mai állapotát; hihetetlenül sok részre szakadt, egészen odáig, hogy minden egyes zeneszerző máshol áll, mint az összes többi, s óriási szakadék tátong köztük és az emberek között.

Bántalmak és virágfűzér húzódnak e szakadék fölött. A tanárok azt tanítják, amit tudnak, megvilágítják, s máskor elhomályosítják azt a tartományt, amely többnyire kong a válasz hiányától, s nem minden ok nélkül.

Önmagunkba kell néznünk, mindannyiunknak. Régebben az Istenbe vetett hitünk tartott össze minket, ez adott értelmet az elfoglaltságainknak. S amikor ezt a hitet a hősökbe, majd a tárgyakba helyeztük, akkor kezdtünk külön utakat járni. A szigetről, ahova visszavonulhattunk volna a világ befolyása elől, kezdtük elhinni, hogy többé nem létezik, pedig megvan, ahogy mindig is megvolt, a szívünkben. A végső nyugalom felé, melyre ma mindannyian oly kétségbeesve vágyunk, minden teljessé tevő tevékenység útmutatóul szolgál, s ezek közé tartozik a zene.

SATIE VÉDELMEBEN

A kortárs zene legszembeszökőbb tulajdonsága az, hogy minden egyes művész a maga belátása szerint dolgozik, nem pedig széles körben elfogadott eljárások alapján. S hogy a dolgoknak ilyenén állása a kedvűnkre való-e vagy sem, az nem derül ki a modern gondolkodás-sémák vizsgálatából.

Egyrésztől kesergünk a művész és közönség, művész és művész közti ún. szakadék miatt, és dicsérjük (a gyermekekhez hasonlóan, akik csak a kirakatban nézegethetik a cukorkát, de nem vehetik meg) ama nézetazonosságot, melyből a gótikus katedrális, egy Mozart-opera, vagy a zene és a tánc bali-szigeti ötvözete kialakult. Sajnálkozunk afelett, hogy hiányoznak az ilyen általános érvénnyel meggyőző munkák, mondván: dolgaink végzésének már nincsen meg a hagyományos menete. Messziről csodáljuk azt a művészetet, amely nem privát jellegű, hanem egy embercsoportra jellemző, s magát a tényt is, hogy valamiben egyetértettek.

Másrésztől csodáljuk a művész eredetiségét, gondolkodásmódjának függetlenségét, és nem tetszik nekünk, ha egészen nyilvánvalóan egy másik művész munkáját utánozza. Az eredetiség csodálatában meglehetősen otthonosan mozgunk. Ez a művészet egyetlen olyan tulajdonsága, amelyet igazán képesek vagyunk észrevenni. Ezért aztán ilyeneket mondunk: mindenkinek nemcsak, hogy megvan, de meg is kell, hogy legyen dolgai végzésének egyéni módja. A művészet az individuum ügye. Oly messzire megyünk, hogy még olyan vélekedésnek is hitelt adunk, miszerint egy bizonyos fajta művészet egy bizonyos művész speciális neurotikus vonására vezethető vissza. Erre aztán kissé elsápadunk, s kitámolyogva a műtermünkből rögvést egy közeli pszichoanalitikus ajtaján kopogtatunk. Vagy: otthon maradunk, ápolgatjuk a különbözőségünket, s közben magányérzésünk és a kortárs zene iránti elégedetlenségünk fokozódik. A zenével kapcsolatban ezt az elégedetlenségünket többféle módon juttatjuk kifejezésre. Ilyeneket mondunk: érdekes ez a zene, csak nem értem. Mintha nem lenne „megcsinálva”. Nincs meg az „íve.” Itt aztán elválnak útjaink. Némelyikünk visszamegy olyan zenét szerezni, amelyet csak kevesek találnak hasznosnak, mások az életüket régebbi korok zenéjével töltik, mely, őszintén szólva és a kronológia felől tekintve, nem tartozik rájuk.

Az alábbi kérdéseket szeretném feltenni és megválaszolni: a művészet (és különösen a zene) mely dolgaiban lehet és mely dolgaiban nem lehet közmegegyezés? Én ugyanis azt gyanítom, hogy a két ellentétes álláspont, tehát a hagyományos és az individualista művész iránti csodálatunk mögött a két véglet bennünk meglévő alapvető szükséglete húzódik meg. Elképzelésem szerint olyan művészetre van szükségünk, mely annyiban paradox, hogy egyaránt tükrözi a megegyezésen alapuló és az eredeti gondolkodást.

A zene hangfolyamat. Ahhoz, hogy ez megkülönböztethető legyen a nem-élvőtől, struktúrával kell rendelkeznie; azaz legyenek egymástól kivehetően elkülönülő részei, melyek azonban egymáshoz való viszonyulásukban egészet alkotnak. S hogy ez az egész élővé váljon, formát kell kapnia. A zenében a forma a hangfolyamat morfológiai vonulata. A struktúra és a forma megkülönböztetése elsőre talán önkényes definíciók sorának tűnhet. Ezért hadd utaljak arra, hogy sok költő a szonettstruktúrát szófolyamatok létrehozására használja; ugyanakkor mindegyik szonettnek saját élet-, és halálvonala, tehát saját formája van, amely csak arra a szonettre jellemző. Vagy hogy egy másik példával éljek, mindegyikünk rendelkezik az emberi faj tulajdonságaival, ám életmódunk, vagyis az életünk formája individuumonként más és más. A cselekedetek menete mindannyiunk esetében eltérő.

A struktúrán és a formán túlmenően a zeneműben módszernek is kell lennie, lennie kell benne egy folyamatteremtő eszköznek. A költészet esetében ez a szintaxis; az életben ez annak a szokásos éleformának a betartása, amely az embert bizonyos mértékben tőle függővé is teszi. Elemi szinten az életben a módszer egyszerűen a meghatározott időben történő alvás, az evés és a munka. Az élet módszere szisztematikus.

A zeneműnek nemcsak struktúrája, formája és módszere van, hanem anyaga is, saját hangjai. Az analógiát folytatandó mondom, hogy a költészetnek a nyelv az anyaga. Anyagában különbözik Hopkins és Shakespeare nyelve, holott mindketten angolul írtak. Nyilvánvaló az anyag különbözősége a francia és az angol, vagy más egyéb nyelvek között. Az életben fizikailag különbözünk, és más ruhákat hordunk.

Így én azt mondanám a magam szemszögéből, hogy nem örülnénk, ha mindannyian hasonlóan öltözködnénk. Még az egyedülálló ember is szeret egyik nap így öltözködni, a másik nap amúgy. A költészetben is nem csupán lenyűgöző, hanem frissítő is az eltérő nyelvezet. Szeretjük a G. I. öltözetet, a baltimore-i házakat, s nem kedvelnénk a standard angol vagy eszperantó nyelven írott költészetet. Az anyaggal kapcsolatban igényünk a különbözőség, sőt felvillanyoz bennünket. Tehát azt mondanám, hogy nem egyezhetünk meg és nem szabad megegyeznünk az anyag kérdésében.

Továbbá kérdezzük meg, hogy természetes-e és kíváncs-e a közmegegyezés a módszer tekintetében. Közismert tény a költészetben a nyelvek szintaxisának különbözősége; egy adott nyelvben már egyre több a közmegegyezés. De korunkban egy Joyce, egy Stein, egy Hopkins után csak a mindennapi szintaxis variálásával képzelhető el fordulat. Az életben egy Buckminster Fuller az, aki új életmódot javasol. Az antropológusok rámutatnak, hogy valójában nagyon sokféle életmód van, tehát a közmegegyezést nem támasztja alá a történelem. Az emberek ma is és korábban is eltérően éltek, és ez az egyik érdekességük.

S most elérkeztünk a forma kérdéséhez, egy költemény vagy egy individuum életvonalához. Mindkét esetben a forma oly nyilvánvalóan az érzésből, a szívként ismert helyről ered (ezt akár homályosan, romantikusan, akár fizikai értelemben, az

orvostan felől értelmezve), hogy nem kell bemutatni a forma egyénire és nem a hagyományra való hajlandóságát. A lehető legpontosabban kopírozni a másik ember életének menetét, annak minden emocionális tényezőjével egyetemben nyilvánvalóan lehetetlen. Már maga a gondolat is őrlítő, de szerencsére nem is kell erre gondolnunk.

Már csak a struktúra kérdése maradt hátra, s itt most ugyanúgy abszurd lenne feltételezni egy olyan emberi lényt, aki nem rendelkezik az emberi faj tulajdonságaival, mint egy olyan szonettet, melynek részai nem úgy kapcsolódnak, hogy egy szonettet alkossanak. Persze, ahogy az életben lehetnek kutyák, és nem csak emberek, tehát más struktúrák, úgy a költészetben is lehetnek ódák, s nem csak szonettek. Csakhogy kell lennie az élet és a művészet minden területén afféle *sine qua non*ként egyfajta struktúrának, mert különben káosz lenne. Vagyis arra akarok kilyukadni, mégpedig a létezésnek eme szempontjából, hogy a hasonlóság és a megegyezés kíváncsú dolog. Nagyon is jó, hogy vannak emberi lények, akik felépítésükben hasonlóak. Vagyis itt az azonosság megnyugtató. Minden a többitől eltérő struktúrát torzszülöttnek tartunk.

Most pedig mindezeknek segítségével vizsgáljuk meg a kortárs zenét. Először is tudjuk, hogy a kortárs zenét az jellemzi, hogy minden zeneszerző egyedül dolgozik, és tízből kilenc esetben nem is értenek egyet egymással. Miféle elgondolások alakultak ki a huszadik század zenéjében? Vannak-e olyanok, amelyek tekintetében születhet megegyezés és ez szükséges is lenne?

Új anyagok jelentek meg: Alois Hába negyedhangokkal, Harry Partch negyvenharmad hangokkal jelentkezett, Edgar Varèse elektromos hangszerekkel, jómagam csavarokkal, szegekkel, gumidarabokkal, s disszonanciákat kivétel nélkül mindenki használ. Mi is erre a mi válaszuk? Így van jól, minél sokfélebbek a ruhák, annál jobb. Az élet fűszere a változatosság. De nem kell komolyan venni az ilyen újításokat, hacsak valaki az ellenkezőjét nem javasolja.

Új módszerek kerültek bevezetésre. Kiemelkedik ezek közül a folyamatos invencióval, a tizenkétfokú sorral és a másodlagos hangköz-kontrollal létrehozott folyamat. Miként elfogadjuk a nyelvek szintaxisának eltéréseit, az emberek különféle szokásait, ugyanúgy elfogadhatjuk ezeket a különböző komponálásmódokat is.

Ami a formát illeti, már a természetében van a változatosság. Talán új, kortárs formatudatnak nevezhető az, ami ma körvonalazódik: inkább statikus, mintsem progresszív. De ez személyes érzés dolga. Természetellenes a kortárs zene nagy részében, különösen a neoklasszicizmus esetében, hogy nem önmaga; formája közvetett és nem érzékelhető azonnal, hanem annak a múltbeli modellnek a leszámazottja, amelyet az adott zeneszerző kiválasztott.

A struktúra esetében, értvén alatta a részek meghatározását és azoknak az egészhez való viszonyát, egyetlen új gondolat volt Beethoven óta. Ez az új elgondolás Anton Webern és Erik Satie munkáiban érhető tetten. Beethoven a részeket a harmónia segítségével határozta meg. Satie-nál és Webernnél ezt az időtartam végzi. A struktúra problémája olyannyira alapvető és annyira lényeges a vele kap-

csolatos megegyezés, hogy fel kell tenni a kérdést: Beethovennek vagy Webernek és Satie-nak volt-e igaza?

Azonnal és félreérthetetlenül azt válaszolom erre, hogy Beethoven tévedett, és hatása, mely legalább annyira általános, mint amennyire sajnálatos, bomlasztó volt a zeneművészet számára.

Nos, milyen alapon jelentek ki efféle eretnokséget?

A dolog egyszerű. Ha az ember meggondolja, hogy a hangot a magasságával, a hangerejével, a hangszínével és a tartamával jellemezzük, s hogy a csak a tartamával jellemezhető csend a hang ellentéte és eképpen a hang szükségszerű velejárója, akkor azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a zene anyagának négy jellemzőjéből az időtartam, vagyis az időérték a legalapvetőbb. A csend nem hallható a magasság vagy a harmónia felől: csak hosszúsága alapján hallható. Egy Satie és egy Webern kellett ennek a zenei igazságnak a felfedezéséhez, amely, mint azt a zenetudományból tudjuk, evidens volt számos középkori zenész és Keleten minden idők valamennyi zenésze számára (azokat kivéve, akiket mi magunk rontunk el mostanság).

Beethovennél billen meg a hajó egyensúlya. Az ő eljárásait alapul vevő zenei elgondolás leszármazásai nemcsak hogy kiszolgáltattak minket a hullámoknak, hanem a művészetet zátonyra is futtatták a hanyatlás szigetén. Múlt éjjel egy vitában hajlandó voltam elismerni, hogy a strukturális elveknek különböző fizikai bizonyítékaik lehetnek. Ma már nem leszek ilyen türelmes. Nincsen meg a létjogosultsága annak a zenének, amely nem egyenesen a hangból és a csendből sarjadzik, vagyis az időtartamból. Indiában a ritmusszerkezetet talának nevezik. Nálunk, sajnos, egy új ötletnek.

Az a következő kérdésünk, hogy miként jutott erre a gondolatra Webern és Satie.

A beethoveni harmónia-struktúra lényegét jelentő tonalitás ötven-hetvenöt év alatt szétesett, és ez felszínre hozta az atonalitás gondolatát. Ez a harmónia jelentését tagadva új strukturális eszközöket hívott életre, vagy mondjuk inkább úgy, hogy az igazi strukturális eszközöket. Schoenberg nem kínált fel új strukturális eszközöket, hanem csak egy módszert – a tizenkétfokú rendszert –, melynek nem-strukturális jellege megalkotóját és követőit állandóan negatív lépések megtételére kényszeríti: el kell kerülni azokat a hangkombinációkat, amelyek túlságosan banálisán idéznék fel a harmóniát és a tonalitást. Satie és Webern messzebb mentek, és pontosan felismerték az atonalitás problémájának természetét, azaz: milyen más struktúrája lehet a zeneműnek, ha nem a tonalitásra támaszkodik? Válaszuk ez volt: az időtartamon alapuló.

Ma két kompozíciósorozatot hallgatunk meg, az egyik Webern műve csellóra és zongorára, a másik Satie hegedűre és zongorára írt kompozíciója. Mindkettő 1914-ben készült, az egyik Bécsben, a másik Párizsban. Ha meghallgatták érvelésemet, miszerint mindkettő ugyanazt a strukturális elvet követi, akkor ugyancsak meglepődnek majd hangzásuk különbözőségén. Webern darabjai meglehetősen rövidek, Satie koráljainak terjedelmére hasonlítanak.

Egy elv megalapozásakor elengedhetetlen minőség a tömörség. A mag és az érett organizmus mérete nem ugyanaz.

S itt hadd idézzem Paul Kleet:

Nagyon nehéz s ugyanakkor elengedhetetlen, hogy a legkisebbel kezdjük el. Szeretnék olyan lenni, mint az újszülött, aki semmit nem tud, egyáltalán nem tud semmit Európáról; mit sem törődni költőkkel és divatokkal, hanem csaknem primitívnek lenni. Akkor aztán valami egészen csekély dolgot akarok csinálni, kidolgozni egy aprócska formai motívumot, olyat, amelyet a ceruzámmal mindenféle technika nélkül meg tudok oldani. Egyetlen biztató momentum is elég. A kis dolog könnyedén és tömören lejegyeztetik. Már kész is van! Apró, de valóságos, semmiség, de egy nap az ilyen kicsi, ám eredeti fettek által megszületik majd egy olyan munka, melyre már valóban építhetek.

Azon túl, hogy Webern és Satie közös vonása a kifejezés tömörsége és kereketlensége (mint ahogy Schoenberg és Stravinsky, korunk általánosan elfogadott koszorús zeneszerzői – habár én a koszorút másnak adnám – a kifejezés terjedelmességében és hatásosságában osztozik), valamint közősek strukturális eszközeik, alig van más, ami összeköti őket.

Webern hangjai sokszínűek. Formája statikus és töredékes. Módszere a felfedezések folytonos sorozata. Satie hangjai viszonylag banálisak. Formája, Webernéhez hasonlóan statikus, de nem hagyja, hogy implikációt túlmenjenek a zenén. Miként Klee hajlandóságot mutatott emberek, növények és állatok rajzolására, úgy Satie a folyamatba népi dallamokat, zenei kliséket és mindenféle abszurd dolgokat is beengedett; nem érezte őket szégyellnivalónak a magaépítette házban; tudta, hogy annak szerkezete szilárd. Módszere egyik korszakáról a másikra is változik, néha zeneművenként is. A módszert keresve tanulmányozta az ellenpontot, ahogy később Webern Schoenberg fizenkétfokú szintaxisát adoptálta. Nem volt olyan iskola, mely egyebet taníthatott volna nekik, mint amit már mindketten ismertek: a zene struktúráját.

Beethoven, mielőtt megírt egy művet, megtervezte a hangnemek egymásutánját, vagyis megtervezte a mű harmóniaszerkezetét. Satie a mű megírása előtt a frázisok hosszúságát tervezte meg. A mai estén először Satie *Chores vues à droite et à gauche* című darabját hallgatjuk meg. Részei: Hipokrita korál, Útját érző fuga, és az Izomfantázia. A korál öt 2 ütemes frázisból épül fel. A fuga ritmusszerkezete az alábbi: egy 8 ütemes téma és egy 8 ütemes válasz, egy 9 ütemes epizód (a 8-nál 1-gyel több), újra téma (8 ütemes), egy 10 ütemes epizód (1-gyel több, mint 9, ami 1-gyel több, mint 8), harmadszorra megjelenő téma (8 ütemes), egy 14 ütemes epizód (ami 3-mal több, mint a várható 11), újból a téma (8 ütemes), egy 3 ütemes epizód (a 11 és a 14 különbsége), egy stretto annál az ütemnél, ami a kánonszerűen megjelenő témát nem 9, hanem 8 ütemessé teszi, egy 3 ütemes kóda, amely a 9 strettoja miatt két módon oldja fel a témára jellemző számok (8 és 9) és az epizódra jellemző számok ((9, 10, 11, 14) és (14-11=3)) közti numerikus viszonyt. Először

is: a 3 a 9 elemi része, másodsor pedig: a 9 az 9 (nem pedig 8, amiből származott). Az Izomfantázia struktúrája a 2, a 4 és a 3 számokkal játszik, mégpedig az alábbi módon: három darab 4-est egy 2-es követ, négy 4-est két darab 3-as; egy tréfás kádenciát egy 4-es, egy 1-es és egy 3-as követ, amire újra egy 1-es jön a darab befejezésekképpen.

Következtetésem (a kezdő kérdéseket illetően, miszerint mely dolgokban legyen és mely dolgokban ne legyen közmegegyezés) az alábbi: a struktúrában lehetséges és szükséges is az egyetértés, az alapvetően szükségszerű struktúra pedig a ritmusszerkezet. A formában nem lehet és nem is szabad lennie megegyezésnek: ez a szív dolga. A Keleten ezt mindig a törvényt alkotó ritmikai szerkezeten belüli improvizációval érték el. A módszerben és az anyagban lehet is és nem is megegyezés, és mellékes, hogy van-e vagy sem.

Most pedig felvetném a zenemű funkciójának, végső soron a zene végső értelmének kérdését: a zene természetüktől fogva paradox elemeket emel az együttes létezés szintjére, egy szituációba von olyan elemeket, amelyeket illetően lehetséges és szükséges is a megegyezés, vagyis Törvény-elemeket; valamint olyan elemeket, melyek tekintetében nem lehetséges és nem is szükséges a megegyezés, tehát Szabadság-elemeket. E kettőt más elemek is díszíthetik, amelyek segíthetik e két alapvető és ellentétes elem valamelyikét vagy mindkettőt, s az egész ily módon organikus egységet teremti.

Eképpen a zene problémája a személyiség integrációjának problémájával párhuzamos. A modern pszichológia kifejezéseivel élve, a zenében a tudatos és a tudattalan értelem, a Törvény és a Szabadság együtt létezik, mégpedig egy véletlenszerű világ összefüggéseiben. A jó zene a jó életre vezet bennünket. Érdemes megfigyelni, hogy a zenei harmóniaszerkezet a nyugati materializmus megjelenésével egyidős, és éppen a materializmus megkérdőjeleződésének idején esik szét. S az is figyelemre méltó, hogy a keleti tradícióban honos ritmusszerkezeti megoldás épp akkor tűnt fel, amikor égetően szükségünk lett a Kelet ama másik hagyományára: az értelem békéjére és az önismeretre.

Ez az írás 1949-ben jelent meg először a The Tiger's Eye című folyóiratban, melyet Ruth és John Stephan szerkesztett New Yorkban, a Bleecker Streeten. Frederick Goldbeck lefordította franciára, de a címet eképpen módosította: Raison d'être de la musique moderne. Még ugyanabban az évben meg is jelent a Contrepoint című párizsi folyóiratban.

A MODERN ZENE ELŐHÍRNÖKEI

A zene célja

A zene léleképítő, mivel képes mozgásba lendíteni a bensőt. A lélek a különbözőségek gyűjtőedénye (Eckhart mester), munkálkodása révén az ember békével és szeretettel telik meg.

Meghatározások

A struktúra a zene egymást követő részekre történő tagolhatóságát jelenti, a frázisoktól az egészen hosszú szakaszokig. A forma maga a tartalom, a folytonosság. A módszer a hangtól hangig terjedő folytonosság irányításának mikéntje. A zene anyaga a hang és a csend. Mindezek integrálása a zeneszerzés.

Stratégia

A struktúra az értelem irányítása alatt áll. Mind a pontosság és a világosság öröme, mind a szabályok betartása. Ám a forma kizárólag szabadságra törekszik, lévén, hogy a szív tartományába esik; amennyiben valóban aláveti magát egy törvény betartásának, akkor ez sohasem lehet egy írott szabály és soha nem is lesz az.¹ A módszer lehet tervezett, de lehet rögtönzött is (nincs köztük különbség: a hangsúly az egyik esetben a gondolkodás felé, a másikban az érzelmek felé tolódik el; egy rádiókra mint hangszerekre komponált mű a módszer kérdését a véletlenre bízta.) Hasonlóképpen az anyag is tetzés szerint lehet irányított vagy sem. A hangok kiválasztása általában attól függ, hogy mi kellemes és vonzó a fülnek: a fájdalom okozásának vagy a fájdalom elviselésének élvezete beteges tünet.

Refrén

Jó életre vezet az olyan tevékenység, amely egyetlen folyamatba fogja össze és egyöntetűvé teszi a még ellentétesnek is tűnő sokféleséget.

A mese egyre szövevényesebb

Egyszer azt kérdezték Srí Ramakhrisnától, hogy minek van a sátáni

¹ Az irracionális megszűntetésére tett bármiféle kísérlet maga is irracionális. Minden teljes mértékben „racionális” zeneszerzési stratégia a legmesszebbmenőkig irracionális.

erő, ha Isten önmagában jó, s ő így felelt: hogy a mese egyre szövevényesebb legyen.

A zeneszerzésnek a struktúra a leginkább tárgyalható területe, ahol végül egyetértésre lehet jutni, hiszen ez mentes a talánytól. Itt otthonosan mozognak az elemzések.

A különböző irányzatok a struktúraalkotást a klasszikus harmónia eszköztárával tanítják. Az irányzatokon túl (pl. Satie, Webern) azonban egy másik és helytálló² strukturális eljárás lehetősége merül fel újra: az időtartamon alapulóé.^{3 4}

Keleten a harmónia nem része a tradíciónak és számunkra is ismeretlen volt a reneszánszot megelőző kultúrában. A harmóniaszerkezet egy nem túl régi nyugati találmány, az elmúlt századtól már megindult a felbomlása is.⁵

Létrejött az atonalitás⁶

A harmóniaszerkezet felbomlását atonalitásnak nevezzük. Ez mindössze annyit tesz, hogy a harmóniaszerkezet két alapvető eleme – a zárlat és a modulációs eljárás – elvesztette aktualitását. Egyre homályosabbá váltak, pedig strukturális elemek lévén éppen hogy világosságot igényelnek (az utalás pontos irányát). Az atonalitás egyszerűen a homályos tonális viszonyok fenntartását jelenti. A harmóniát mint szerkezeti eljárást tagadja. A zenének ebben a helyzetében a zeneszerző számára az jelent problémát, hogy találjon egy másik strukturális eljárást,⁷ miként a széjjelbombázott városban is meg kell

- 2 A hang négy jellemzője: a hangmagasság, a hangszín, a hangerő, és az időtartam. A hangnak ellentéte és szükségszerű velejárója a csend. A négy jellemző közül azonban mindössze az időtartam foglalja magában a hangot és a csendet egyaránt. Tehát az időtartamokon (a ritmikai: frázisok, időértékek) alapuló szerkezet a helyes (mivel az megfelel a zenei anyag természetének), így tehát a harmóniaszerkezet nem helytálló (emez a hangmagasságból ered, s ez a csendben nincs).
- 3 A jazzből és a népzeneből ez sosem veszett ki. Ugyanakkor nem is fejlődött bennük tovább, mivel nem nemesített egyedek, vadon nőnek a legjobban.
- 4 A tala alapja a lüktetés, a nyugati ritmikai szerkezeté a zenei frazeológia.
- 5 Érdekeséggéppen és ezt bizonyítandó lásd Casella a zárlatokról szóló könyvét.
- 6 Az „atonalitás” elnevezésnek nincsen értelme. Schoenberg „pantonalitásra”, Lou Harrison (véleményem szerint, de a tapasztalatok alapján is a leghelytállóbb) „proto-tonalitásra” cseréli. Az utóbbi terminus fejezi ki, hogy miről is van szó valójában: még a hangmagasságok (tones – *a ford'*) véletlenszerű sokaságában is (vagy mondjunk inkább hangképződményeket (sounds – *a ford'*) – mivel ez a zajokat is felöleli –) van egyfajta eredeti és „proto” vonzódás az egyedi helyetthez. Az alapfokú zeneszerzés a már használt hangok földjének felfedezése, aztán pedig hagyni kell, hogy az élet betöltse ezt a földet és az eget.
- 7 Ez sem Schoenbergnek, sem Stravinskynak nem sikerült. A tizenkétfokú sor strukturális eljárásaként nem jó; lévén ez egy módszer, de nem a zenemű nagy és kis részeinek, hanem a hangtól hangig terjedő folyamatnak a vezérlése. Az ellenpont helyét bitorolja, amely, ahogy azt Carl Ruggles, és Lou Harrison és Merton Brown is megmutatta, kitűnően funkció-

teremteni az újjáépítés lehetőségét.⁸ Az ember így módon kap ösztönzést és talál értelmet a szükségben.

Közzjáték (Eckhart mester)

„Ám ezt az öntudatlanságot csak a tudás átalakításával lehet elérni. Az ilyen tudat nélküliség nem a tudás hiányából ered, hanem annak tudásából, hogy az ember képes eme tudat nélküliségre. Ekkor isteni tudatlanság fog minket megvilágosítani, melyben tudat nélküliségünk természetfölötti tudással telten megmészesedik és ékessé lesz. Íme a bizonyosság arról, hogy nem azáltal tökéletesedünk, amit tesszünk, hanem azáltal, ami velünk tétetik.”

Találomra

A zenének nincsen jelentése.

Egy elkészült darab: vár, hogy feltámadjon.

A művész felelőssége: miközben munkáját tökéletesíti, vonzó érdektelenséggel ruhazza fel művét. Jobb egy zeneművet megkomponálni, mint előadni, jobb előadni, mint meghallgatni és jobb meghallgatni, mint visszaélni vele oly módon, hogy a kikapcsolódás, a szórakozás és a „kultúra” forrásainak tekintjük.

Bárhogy óvakodsz is a lángésszé válás útjaitól, bármelyik út odavezethet.

Jó dolog-e az ellenpont? „Maga a lélek oly egyszerű, hogy egyszerre csak egy gondolata támad valamiről. Az ember figyelmének őszintének kell lennie.” (Eckhart mester)

A struktúra felelősségétől megfosztott harmónia formai elemmé válik (és a kifejezés szolgálatába szegődik).

Akár magát, akár másokat utánozva, az embernek óvatosnak kell lennie, hogy a struktúrát, s ne a formát másolja, (miként a formai anyagok és módszerek helyett is a strukturális anyagokat és strukturális módszereket kell), diszciplínát és ne az álmokat; így maradhat meg „ártatlannak és nyitottnak, hogy az illanó-pillanatban elnyerhesd az ég ajándékát.” (Eckhart)

Legyen az elme fegyelmezett, s akkor a szív rettegése is azonnal szeretetbe fordul.

*Mielőtt még hozzáfognánk a ritmus
segítségével létrehozni egy struktúrát,
meg kell határoznunk, hogy mi is a ritmus.*

Ha formai (kifejezési) vagy a módszert (az eljárás menetét) érintő dolog lenne, akkor a ritmust nehéz lenne meghatározni. Mivel azonban a struktúrával (a mű nagy és kis részekre oszthatóságával) van kapcsolatban, ezért a válasz könnyű: a struktúra tekintetében a ritmus az

nál egy kromatikus helyzetben. A múlthoz visszaforduló neoklasszicizmus nem akarja felismerni, és ezáltal kikerüli korunknak egy másféle struktúrára való igényét, és a strukturális harmóniának csak új fazont ad. Ez automatikusan megfosztja a kalandtól, amely elengedhetetlen a kreatív cselekvéshez.

⁸ A tizenkétfokú hangsor felkínál egy-két téglát, de építési tervet már nem. Az újklasszikusok azt tanácsolják, hogy a régihez hasonló módon kell építkezni, de a vakolás legyen divatos.

Időértékek viszonya.⁹ Az olyasmik, mint a taktussal egybeeső vagy az attól eltérő hangsúlyok, akár szabályosan, akár szabálytalanul fordulnak elő, a hangsúlyozott vagy hangsúlyozatlan lüktetés, legyen az egyenletes vagy rendszertelen, az elképzelt motivikus időtartamok (akár állandóak, akár változók), mind a formával (kifejezéssel) kapcsolatban használatosak, vagy kezelhetőek zenei anyagként is (annak „texturális” értelmében), esetleg a módszer szolgálatában is állhatnak. Az év esetében a ritmikai struktúra az évszakok, a hónapok, a hetek és a napok. A másféle időtartamok, mint az, ahogy valami valameddig ég, vagy egy zenemű előadásáé, véletlenszerűek, illetve szabadok egy mindent átfogó rend explicit felismerésének hiányában, de ugyanakkor szükségszerűen ugyanebbe a rendbe illeszkednek. Szinte világítanak a szabad történések és a strukturális időpontok egybeesései, mert ezekben a pillanatokban az igazság paradoxikus jellege nyilatkozik meg. Másrésztől a cezúrák a törvénynek a szabadságtól való (véletlen vagy szándékos) függetlenségének és a szabadságnak a törvénytől való függetlenségének a kifejeződései.

Kíváncsi

Bármilyen jellegű és bármilyen magasságú hang (legyen az ismert vagy ismeretlen, meghatározott vagy meghatározatlan), valamint a hangoknak bármilyen, egyszerű vagy összetett kontextusa, természetes és elgondolható egy olyan ritmikai struktúra keretein belül, amely a csendet is felöleli. Figyelemre méltó, hogy az efféle kíváncsi egybeesik azokkal az igényekkel, amelyek újra és újra felbukkannak a műszaki zenei eszközökkel kapcsolatos szabályokban és cikkekben (lásd a *Modern Music* és *Journal of the Acoustical Society of America* korai példányait). Az eltérő kiindulópontok és a feltehetően különböző célok ellenére a műszakiak és a művészek (lásd az alábbi véletlenül) összetalálkoznak egy ponton, ahol tudatára ébrednek annak, ami egyébként megismerhetetlen lenne (lévén a kint és a bent metaszéspontja), és egy nagyszerű közös célt képzelnek el, melyben a világ és az egyes emberben lakozó csend találkozik.

Például:

A művészet és a homokfestészet (amely sokkal inkább az illanó-pillanathat¹⁰ művészete, mintsem az utókor múzeum-civilizációja számára

9 A mérték itt a szó szoros értelmében mérték – és nem több, mint mondjuk a centiméter a vonalzón –, így aztán bármilyen időtartamot, s bármilyen hangerőviszonyt (metrikus súlyt, hangsúlyt), bármilyen csendet mérhetővé tesz.

10 A táncnak, a zenei előadásnak és minden előadó művészetnek éppen ilyen a természete (ezért a „homokfestészet” elnevezés illik rá): a festészetben (a tartós színek révén) és a költészetben (a nyomtatás és a könyvkötés révén) egy olyan tendencia rejlik, amely a mű dolgozóságának megszilárdítására irányul, s ezáltal a közvetlen extázis felett átsiklunk, s melynek útjába leküzdhetetlen akadályokat állítottunk.

fenntartott művészet) azonos nézeteket vall, a szintetikus zene dolgos kalandorai (pl. Norman McLaren) mind gazdasági, mind gyakorlati okokból úgy vélik, hogy sokkal jobb a magnószalaggal dolgozni (bármilyen zenét gyorsan el lehet készíteni vele, s ugyanilyen könnyen le is törölhető), mint a filmmel.¹¹

A műszaki eszközök használata¹² sok névtelen ember szoros együttműködését igényli. Lassan egy olyan kulturális helyzetben¹³ élünk, amelybe (a panaszokat leszámítva) különösebb erőfeszítés nélkül kerültünk bele.¹⁴

A szív belső útjain át haladó zene az önátadáson át az önismerethez vezet, és hasonlóképpen a világ útjait átszelő zene is az önzetlenség felé visz.¹⁵ Nemsokára sűrűn benépesülnek azok a csúcspontok, amelyeket néhány kivételes pillanatban még csak magányos egyének értek el.

11 A zene „festővászna”, amelyre íródik, a percenkénti 24 vagy n kocka, így egészen nyilvánvaló módon maga az anyag demonstrálja az idő- (ritmikai) struktúra szükségességét. A mágneses eszközökkel megteremtődik a filmkockától való függetlenség lehetősége, ám a ritmikai struktúra elvének tovább kell élnie oly módon, ahogy a geometriában is az elemibb téoréma előfeltételévé válik a magasabbfokúak megértésének.

12 „Az újszülötthöz hasonló szeretnék lenni, aki semmit, de semmit nem tud Európáról.” (Paul Klee)

13 A mozikkal megszorodott a koncerttermek száma is (amelyek a mániákus tévénézők miatt üresednek meg, és eleve több van belőlük, mint amennyi az egyetlen Hollywood számára szükséges, ami csupán a „komolyság” alternatívóját ismeri.)

14 A szó szoros értelmében (ténylegesen) realistává váló (a huszadik században válik azzá) festészet – fentről nézve hó borítja a földet, a rendelt műalkotás borítja be a „spontánt” (cumplings) vagy éppen ez utóbbit belől jön létre a rend (így fentről nézve az ellentétek is összemosódnak) (csak repülni kell, hogy így látszódjék (az utakat, a topográfiát Henry Ford, Milarepa jelenti) – lassan önmagától is eljut arra a pontra, ahová a lélek rugaszkodott.

15 A mitológiai rend gépezete (az apák anyák hősök szentek) csak akkor működik, ha létét elfogadják (v.ö. The King and the Corps, Heinrich Zimmertől, Joseph Campbell kiadása.)

Az alábbi beszámolót az 1957 telén, a chicagói Music Teachers National Association konferenciáján tartott ünnepi beszédemként írtam. Nyomatásban a New York-i Town Hallban rendezett 25 éves retrospektív koncertem George Avakian által készített lemezfelvételének kísérőfüzetében jelent meg.

AZ EXPERIMENTÁLIS ZENE

Régebben, ha valaki a zenémet experimentálisnak nevezte, akkor nem értettem vele egyet. Úgy véltem, hogy a zeneszerzők tudják, mit csinálnak, és a kísérletezésük megelőzi a kész darabot, mint ahogy a vázlatok is előbb vannak, mint a festmények, s ahogy a próbák is megelőzik az előadást. Csakhogy a dolgot jobban meggondolva rájöttem, hogy rendszerint igen lényeges különbség van egy zenemű megírása és meghallgatása között. A zeneszerző úgy ismeri a darabját, mint az erdész az újra meg újra bejárt ösvényt, míg a zenehallgató úgy találkozik a művel, mint a kiránduló az addig még sosem látott növényvel.

Ugyanakkor manapság más idők járnak: megváltozott a zene is, és többé már nem tiltakozom az „experimentális” szó miatt. Jómagam is ezt a szót használom minden engem érdeklő zene leírására, azokéra, amelyeknek elkötelezett híve vagyok, függetlenül attól, hogy valaki más írta vagy én komponáltam. Az történt, hogy én is hallgatóvá váltam, a zene pedig hallgatnivalóvá. Sokan pedig már nem is nevezik az új zenét „experimentálisnak”. Ehelyett félúton megállva „ellentmondásosnak” aposztrofálják, mások, egészen távolról nézve, megkérdőjelezzik, hogy egyáltalán zene-e ez a „zene”.

Ugyanis ebben a zenében nincsen más, csak hangok: lejegyzettek és lejegyzetlenek. A lejegyzetlenek a kottában szünetként jelennek meg, s ablakot nyitnak a környezetben előforduló hangok felé. Az effajta nyitottság a modern szobrászatban és építészetben már megfigyelhető. Mies van der Rohe üvegből készített házai visszatükrözik a környezetet, szemünk elé vetítik a felhők, a fák vagy a fűvek képmását aszerint, hogy hol vannak elhelyezve. Ha pedig Richard Lippold drótszobraira tekintünk, akkor a huzalszerkezeten keresztül elkerülhetetlenül észreveszünk más dolgokat is, embereket, ha éppen ott vannak. Nincsen olyan, hogy üres tér és üres idő. Mindig van valami látni- és hallanivaló. Voltaképpen akárhogy próbálnánk is csendet teremteni, az lehetetlen. Bizonyos műszaki okokból kíváncsúnak tűnt egy annyira csendes helyiség létrehozása, amennyire az csak lehetséges. Ezt hívják süket szobának. Hat fala speciális anyagból készül, és nincs benne visszhang. Néhány évé a Harvard Egyetemen jártam egy ilyen szobában, és két hangot is hallottam, egy magasat és egy mélyet. Amikor ezt megemlítettem a be-

osztott hangmérnöknek, azt mondta, hogy a magas az idegrendszerem működésének, a mély a vérkeringésemnek a hangja volt. Míg csak élek, lesznek hangok. És a halálom után is. Nincsen ok aggodalomra a zene jövőjét illetően.

Mindez csak akkor nem ad okot aggodalomra, ha annál az útkereszteződésnél, ahol az ember rádöbben, hogy a hangok az akaratától függetlenül léteznek, a nem intencionált hangok irányába fordul. Maga a fordulat pszichológiai természetű, és első pillantásra úgy tűnik, hogy minden emberi feladását jelenti – a zenész számára egyenesen a zene feladását. Ez a pszichológiai fordulat a természeti világ felé vezet, ahol vagy lépcsőről-lépésre vagy azonnal láthatóvá válik, hogy az emberi és a természeti világ nem különül el egymástól, hanem egybetartozik; hogy semmi sem veszett el, amikor az ember mindent feladott. Sőt, valójában még nyert is vele. A zenéről szólván például ez azt jelenti, hogy bármilyen hang bármilyen kombinációban és bármilyen folyamatot képezve előfordulhat.

Félelmetes egybeesése a dolgoknak, hogy éppen most váltak hozzáférhetővé azok a technikai eszközök, amelyek ehhez a tágon felfogott zenéhez szükségesek. A második viágháború végén, amikor a szövetségesek átlépték Németország határát, akkor napvilágra kerültek olyan, a mágneses hangrögzítésre kifejlesztett szalagok, amelyek a zene nagyon hű rögzítésére alkalmasak. Elsőként Franciaországban Pierre Schaeffer munkája révén, majd éppen Németországban, Olaszországban, Japánban és talán máshol is, amiről én nem tudok, mágneses szalagokat használtak fel, nem csak a zenei előadások rögzítésére. Valamint olyan zene készítésére is, amely csak általa vált lehetségessé. Ha adva van legalább két magnetofon és egy lemezvágó, akkor az alábbi folyamatokat lehet létrehozni: 1/ bármely magában álló hang rögzítése; 2/ készíthető olyan felvétel, melynek folyamán szűrők és áramkörök segítségével egy adott, már rögzített hang bármelyik vagy az összes fizikai aspektusa megváltoztatható; 3/ az elektromos keverés (két másiktól kibocsátott hangnak egy harmadik gépen való keverése) bármennyi hang kombinációját lehetővé teszi; 4/ a közönséges összeragasztással bármilyen hangok egymás mellé helyezhetők, ha pedig ez még szokatlan vágásokat is tartalmaz, akkor az újrafelvételhez hasonlóan a hangnak bármelyik vagy az összes eredeti fizikai jellemzője módosulhat. Ezeknek az eszközöknek a segítségével egy totális hangtér jöhet létre, melynek a határait csak az emberi fül szabja meg. Ebben a térben egy bizonyos hangot öt jellemvonás határoz meg: a frekvencia, vagyis a hangmagasság, az amplitudó, azaz a hangerő, a felhangszerkezet, vagyis a hangszín, az időtartam és a morfológia (miként kezdődik, folytatódik és hal el a hang). Ha bármelyik meghatározó elem módosul, az megváltoztatja a hangnak e hangtérben elfoglalt helyét. A teljes hangtér bármely pontjának hangja elmozdulhat, hogy bármely más pont hangjává váljék. Ezek a lehetőségek csak akkor jelentenek előnyt, ha az ember képes radikálisan megváltoztatni muzikális beidegződéseit. Például az embernek csak akkor jelent előnyt a megjelenített dolog nézőjétől való tá-

volságát nem érzékeltető képátvitel, mely a „televízió” egyik lehetséges meghatározása, ha hajlandó otthon maradni ahelyett, hogy színházba menne. Vagy akkor kerül előtérbe a repülés, amikor az ember fel akar hagyni a gyaloglással.

A zenei szokások magukban foglalják a skálákat, a hangnemeket, az ellenpont és a harmónia elméletét és a hangszínek tanulmányozását, önmagukban vagy egyéb hangképző mechanizmusok korlátozott számú kombinációjában. A matematikából kölcsönzött kifejezéssel élve ezek mind-mind diszkrét lépések. A hangmagasságok esetében ez egy tizenkétfokú lépcsőn tett sétára hasonlít. Ez az óvatos lépegetés távolról sem jellemzi a magnószalag nyújtotta lehetőségeket, mely nyilvánvalóvá teszi azt a tényt, hogy egy zenei akció vagy esemény bármely ponton előfordulhat, egy vonal mentén vagy akár egy körvonalon, vagy bármin, ami abban a totális hangtérben van; tehát technikailag is valóban felkészültek vagyunk művészetté formálni a természet működéséről való jelenlegi elképzeléseinket.

Itt ismét egy útelágazáshoz érkezünk. Az ember választhat. Ha nem akar felhagyni a hangszabályozásra tett kísérleteivel, akkor egyre bonyolultabbá teszi zenei technikáját, hogy új lehetőségeket és elképzeléseket közelíthessen meg. (Szándékosan a „megközelítés” szóval éltem, a méricskélő értelem végső soron sosem képes megmérni a természetet.) Vagy pedig, ahogy korábban is tette, feladja a hangok irányítását célzó vágyait, kitakarítja a zenét a fejéből és olyan eszközök felkutatására indul, amelyek hagyják, hogy a hang az legyen, ami, nem pedig ember-alkotta teóriák hordozója és az emberi érzelmek kifejezője.

Ez a vállalkozás sokaknak félelmetes lehet, de ha közelebbről vesszük szemügyre, kitűnik: nincs ok aggodalomra. A hangokat hallva a teoretizáló elme rögtön teoretizálni kezd, és folyamatosan előjönnek az érzelmek is a természettel való találkozás révén. A hegy tán nem önkéntelenül kelt bennünk csodálatot? A part menti virágok pedig jókedvet? És a hulló eső és a felszálló köd nem az eget és földet összekötő szeretetet sugallja? Tán az öregedő test nem visszataszító? És szeretteink halála nem okoz-e fájdalmat? Van-e nagyobb hős, mint egy cseperedő növényke? Van-e félelmetesebb a villámlásnál és mennydörgésnél? Ezek az én természetre adott válaszaim, és nem szükségszerűen esnek egybe másokéival. Az érzelem a személyiséghez tartozik, hiszen ott keletkezik. Azok a hangok, amelyeket hagyunk önmaguknak lenni, nem követelik meg az embertől, hogy érzéketlenül hallgassa őket. Sőt, épp az ellenkezőjét kell a válasz-készség alatt érteni.

Új zene: új hallgatás. Nem valami elmondottnak a megértésére történő kísérlet, ugyanis ha mondanának valamit, akkor a hangok szavakká válnának. Itt csak a hangok működésére kell figyelni.

Az experimentális zenével foglalkozók megtalálják az utakat és az eszközöket, amelyekkel leválaszthatják magukat a hang működéséről. Egyesek véletlen-

műveleteket használnak, melyeket egy olyan ősi forrásból merítenek, mint amilyen a kínai *Változások Könyve*, vagy egy olyan modernből, mint azok a véletlen-számokat tartalmazó táblázatok, melyeket a fizikai kutatásokban is alkalmaznak. Aztán a pszichológia Rorschach-tesztjéhez hasonlóan, a komponáláshoz használt papír papírhibáinak értelmezése szintén egy, az ember emlékezetétől és képzeletétől független zene komponálására inspirálhat. Egymásra helyezéssel élő geometriai eljárást lehet alkalmazni a konkrét előadás időbeliségével szemben. A lehetőségek teljes mezeje nagyjából felosztható, és ezeken az osztásokon belül a tényleges hangokat számok jelölik, kiválasztásuk az előadó vagy a hangszalag összeragasztójára marad. Ez utóbbi esetben a zeneszerző a kamera készítőjére emlékeztet, aki hagyja, hogy a képet más csinálja meg.

A jelenlegi zenei szituáció attól függetlenül változott meg a magnószalag megjelenése előttihez képest, hogy az ember magnószalagra vagy hagyományos hangszerekre írt zenét komponál. Ettől megint csak nem kell megijedni. Valami új létrejöttének a ténye még nem fosztja meg a múltbéli dolgot az őt megillető helytől. Minden dolognak megvan a maga helye, s nem bitorolja el egy másik dolog helyét; azonkívül minél több dolog van, az annál öröndetesebb.

Bár azért számos következménnyel járt a magnószalag megjelenése az experimentális zenében. Azáltal, hogy a szalag sok-sok centimétere teszi ki az idő sok-sok másodpercét, a notáció egyre gyakrabban lett térbeli, s nem pedig a negyed, a fél és a tizenhatod hangok szimbólumaival nyert kifejezést. Így a hang egy lapon elfoglalt pozíciója egybeesik azzal, hogy mikor jelenik meg az időben. Az előadást megkönnyíti a stopper; ez olyan ritmust eredményezhet, mely ugyancsak távol esik a lópaták dobogásától és más hasonló szabályos lüktetéstől.

Több magnószalag egyszerre történő lejátszásának tökéletes szinkronizációja is lehetetlennek bizonyult. Ezért egyesek többsávos szalagokat és több lejátszófejes gépeket fejlesztettek ki; mások pedig – azok, akik elfogadják a nem intencionált hangokat – felfedezik, hogy a partitúra (az a kíváncsi, hogy a szólamok egy bizonyos összetartozással legyenek lejátszva) nem felel meg a valóságos történéseknek. Ők azok a komponisták, akik szólamokat és nem partitúrákat komponálnak. Ezeket a szólamokat addig el nem képzelt módokon lehet kombinálni. Ez pedig azt is jelenti, hogy az ilyen zenemű minden előadása egyedülálló, a zeneszerzőnek legalább olyan érdekes élmény, mint a zene többi hallgatójának. Könnyen látható a természettel való párhuzam, hiszen még ugyanannak a fának a levelei sem egyformák, nincs köztük két ugyanolyan. A képzőművészetben a mozgó részekből álló szobor, a mobil a jelenség megfelelője.

Talán mondani sem kell, hogy ebben a zenében tárt karokkal fogadják a disszonanciákat és a zajokat. De a domináns szeptim akkordot is, ha éppen az kerül bele.

Az előadások tanúsága szerint az ilyen új zenét, legyen az akár szalagra, akár hangszerekre komponált, jobban lehet hallani, ha a hangfalak vagy az előadók a térben külön-külön vannak elhelyezve, nem pedig csoportosan egymás mellett. Ezt a zenét nem jellemzi az általában vett harmonikusság, ahol a harmónia jellege számos elem vegyítésének eredménye. Ebben a zenében a különbözőségek egyszerre történő megjelenése a fontos, sok olyan központ van, ahol e fúzió létrejön: minden egyes hallgató fülpárjánál, akárhol üljön is. Bergsonnak a káoszról tett kijelentésével szólva, ez a diszharmónia maga is harmónia, olyan, amelyhez sokan még nem szoktak hozzá.

S merre lépünk tovább? A színház felé. Ez a művészet a zenénél is jobban emlékeztet a természetre. Van szemünk és fülünk, s amíg élünk, a mi dolgunk használni is őket.

S mi akkor a zeneszerzés célja? Az ember természetesen nem célokkal, hanem hangokkal foglalkozik. De a válasz paradoxon is lehet: egy célelvű céltalanság vagy egy céltalan játék. Bár ez a játék az élet igenlése. Nem arra tesz kísérletet, hogy rendet teremtsen a káoszból, nem is a teremtés jobbítására serkent, hanem ráébreszt bennünket az életünkre, amely nagyon szép, ha az ember az értelmét és a vágyait kiiktatja az útjából és hagyja, hogy az élet az legyen, ami.

Az alábbi három előadást Darmstadtban (Németország) tartottam 1958 szeptemberében. A harmadik, egy korábban a New Jersey-i Rutgers Egyetemen tartott előadásomból némi változtatásokkal készült kivonat, mely 1958 áprilisában a Village Voice-ban jelent meg, New Yorkban.

A ZENEMŰ MINT FOLYAMAT¹

I. A változások

Dr. Wolfgang Steinecke, a darmstadti Internationale Ferienkurse für Neue Musik igazgatója felkért, hogy bocsássam vitára elsősorban a Music of Changes című darabomat. Elhatároztam, hogy a Music of Changes idejét felölelő előadást fogok tartani (minden sor, akár beszéd, akár csend, egy másodpercig tarthat) és ott, ahol a beszédet megszakítom, a Music of Changes megfelelő része fog megszólalni. A zene nem a beszéd alatt, hanem a szövegek közötti megszakításokban hallható, amelyek maguk is, a bekezdések terjedelméhez hasonlóan, véletlen- műveletek eredményei.

Ez az előadás azokról a változásokról szól, amelyek komponálási módszeremben, mentek végbe, különös tekintettel arra, amit egy évtizede „struktúrának” és „módszernek” neveztem. A „struktúra” az egésznek a részekre osztását, a „módszer” pedig a hangról hangra haladó eljárást jelöli. Akkoriban úgy tűnt, hogy a „struktúra” és a „módszer” (valamint az „anyag”, azaz a zenemű hangjai és csendjei) egyaránt az ész illetékességére utal (szemben a szívével), az ember elképzeléseire a rendről, (szemben a spontán cselekedetekkel); míg az utóbbi kettő, vagyis a módszer és az anyag, a formával (a folytonosság alaktanával) egyetemben a szív illetékességére is utal. Tíz éve a zeneszerzést olyan tevékenységnek láttam, amely integrálja az ellentéteket, a racionálíst és az irracionálíst, s amely ideális esetben egy szabadon mozgó folytonosságot hoz létre a részek szigorú tagolásán belül, akár logikusak, akár véletlenszerűek a hangok, hangkombinációk és azok sorrendje. Azonkívül logikai természetű vagy tetszőleges sorrendet. ¶ A részek szigorú felosztása, a struktúra, a hang egyik aspektusának, az időtartamnak a működéséből származik, mivel a hang összes jellemzője közül, beleértve a hangmagasságot, a hangerőt és a hangszínt, egyedül az időtartam jellemző a

¹ A három előadás közül e kötetben csak az első és a harmadikat közöljük. Az eredeti kiadásban az első szöveg rövid, néhány szótagos sorokra van törölve, megkönnyítve így az időarányos olvasást. A magyar fordításban ezt a beosztást – a nyelv szerkezetének különbözősége miatt – nem lehetett megoldani; magtartottuk viszont a nagyobb formai egységeket jelző szüneteket: a fehér felület a tipográfia „csendje”.

csendre is. Így a struktúra azonos a tényleges idő konvencionális metrikai eszközökkel történő felosztásával, a metrum egyszerűen mennyiségmérő. ¶ A *Sonatas and Interludes* című művem esetében (mellyel 1948-ban készültem el) a struktúra a mű egészét nézve csak nagy vonalakban lett megtervezve, szemben az egyes darabokon belüli kidolgozottságával. A módszer az improvizáció módszere volt (főként a zongora mellett), bár néhányszor úgy is voltak ötleteim, ha nem ültem a hangszernél.

Az anyagokat, a zongora preparációit úgy válogattam ki, ahogy kagylókat szedegetünk egy tengerparti

sétán. A forma annyira természetes volt, amennyire csak az ízlésem engedte: az összes *Sonata*-ban és két *Interlude* esetében, ott, ahol a részeket meg kellett ismételni, a formai szándék egy olyan folyamat létrehozása volt, hogy egy rész végének és kezdetének összekötése elkerülhetetlennek látszódjék. ¶ Az egyik, a negyedik *Sonata* struktúrája száz kétkettes ütemből áll, tíz egységre oszlik, minden egységben tíz ütemmel. Ezek az egységek a nagyformában három, három, kettő, kettő arányban tagoltak, s ugyanilyen arányban osztódnak tovább a kisebb formai szakaszok. Ellentétben a hangmagasságon, azaz a tonalitáson alapuló struktúrával, az ilyen ritmikai struktúra legalább annyira bizonyult jó alapnak a nem zenei hangok, a zajok számára, mint amaz a konvencionális skálák és a hangszerek hangjai számára. Hiszen a benne majd jelenlévő anyag semmit sem határozott meg a struktúrából; az előzetes elgondolás szerint a struktúrát voltaképpen az anyagok hiánya éppúgy kifejezheti, mint a jelenlétük. ¶ Egy, a *Sonatas and Interludes* előtt tíz évvel írt darab, a *Construction in Metal* ugyanezt a szabadság – törvény ellentétpárban kifejezhető viszonyt mutatja, csak éppen megfordítva: a struktúra, a módszer és az anyag egyaránt a szervezethez rendelték alá. Egyedül a folyatonság alaktana, a forma maradt szabad. Mindezt a későbbi darabban felvázolt helyzettel összekapcsolva

az a következtetés vonható le, hogy a komponálás-módomban egy rendeszmé felől a nem-rendeszmé felé tartó tendencia figyelhető meg. S ha e történet szemügyrevétele után mégsem látjuk meg a közvetlen kapcsolatot, akkor a legutóbbi darabok, a *Music of Changes* cíművel az élen, a fenti következtetés hitelességét támasztják alá. ¶ Ugyanis a *Music of Changes* című műben a hangról hangra haladó eljárás, a módszer a véletlen-műveletekből fakad. A struktúra, bár legalább annyira pontosan megtervezett, mint a *Sonatas and Interludes* címűben – talán még alaposabban is, mivel itt a zenemű teljes hosszára kiterjed – mindössze egy számjegysorozatból áll, három, öt, hat és háromnegyed, öt, három és egynolcad, amely egyrészt egyezik a nagyobb részekben belüli egységek számával, másrészt pedig az egyes egységeken belüli négynegyedes ütemek számával. A *Music of Changes* című darabban minden kisebb strukturális felosz-

tásnál, például az elején, majd a negyedik, kilencedik stb. ütemekben a véletlen-műveletek határozták meg a tempó stabilitását vagy változását. Ily módon, hogy a módszer ténykedése bekerült a struktúra testébe és lévén, hogy e kettő a rend és a szabadság tekintetében szemben áll, a struktúra indeterminálttá vált: lehetetlen volt a darab idejét tudni az utolsó véletlen-művelet, a tempót befolyásoló utolsó érmedobás előtt. Nyilvánvalóvá vált, hogy az indeterminált, bár még jelenlévő struktúra nem volt szükségszerű, még ha volt is némi haszna. ¶ Az egyik haszna a sűrűség meghatározásában állt, azaz annak a meghatározásában, hogy a potenciálisan meglévő nyolc rétegből, amelyek mindegyike hangokból és csendekből állt, hány legyen ténylegesen jelen az adott kisebb strukturális részben. ¶ A struktúra másik haszna az volt, hogy befolyásolta a hangok, a csendek, a hangerők és időértékek táblázatait, a folytonosságot pedig különösen hatékonyan. Mindegyik strukturális egységben e huszonnégy táblázatnak (nyolc a hangerő és a csendeké, nyolc a hangerőké, nyolc az időtartamoké) az egyik fele mobilis, a másik fele immobilis volt. A mobilis itt azt jelenti, hogy a táblázat bármelyik, egyszer már használt eleme

kiesett, hogy újabb váltsa fel. Az immobilis pedig azt, hogy bár egy táblázatelem korábban már alkalmazásra került, mégis újra fel lehetett használni. Az egységek mindegyik strukturális pontján egy véletlen-művelet szabta meg, hogy a táblázatok közül melyek, tehát az egyes, hármas, ötös, hetes számúak vagy a kettes, négyes, hatos, nyolcas számúak voltak mobilisak és a táblázatok melyike volt immobilis, azaz nem változó.

¶ Tehát a struktúra ebből a szempontból hasznos volt. Továbbá meghatározta a kompozíciós folyamat kezdetét és végét. Viszont ez a folyamat rendkívüli lett volna, ha a végén még a részek tagolására is kihat, mert a részek időtartamai az eredeti számsorozatokkal álltak arányban. Az ész mint a legmeghatározóbb faktor nem érvényesült volna, még akkor sem, ha ez igen ritka véletlenszerűség lett volna. Mivel a történések egyes-egyedül csak az érmedobálásból származtak. ¶ Világossá vált, hogy – ismétlem – a struktúra nem szükséges. A *Music for Piano* sorozatban és az ezt követő daraboknál a struktúra már valóban nem része a kompozíciós eszközöknek. Ez a szemlélet már nem egy olyan tevékenységé, melynek célja az ellentétek integrációja, hanem egy olyané, amelyet a folyamat jellemez, s amely alapvetően

céltalan. Az értelem, ha irányító szerepétől megfosztatott is, azért még közreműködik. Mit csinál, ha nincs mit csinálnia? És mi lesz egy darabbal, ha cél nélkül csinálják? ¶ Mi történik például a csenddel? Azaz hogyan változik meg az őt felfogó értelem érzékelésmódja? Korábban a szünet a hangok közti időkihagyás volt, mely több okból lehetett hasznos; így az ízléses elrendezés szempontjából, amikor két

hang vagy hangcsoport elválasztásával különbségük vagy kapcsolatuk válhatott hangsúlyossá; vagy a kifejezés szempontjából, amikor a zenei diskurzusba iktatott csendek megállást vagy központosítást jelentenek; vagy az architektúra szempontjából, ahol a csend bevezetése vagy megszakítása határozza meg az előre determinált vagy az organikusan fejlődő struktúrát. Ám ahol nem ez vagy hasonló a cél, ott a csend valami merőben mássá alakul át, egyáltalán nem is csend lesz, hanem hangok, a környezet hangjai. Természetük megjósolhatatlan és változó. Az ilyenek (amelyeknek

pusztán azért csend a nevük, mert nem a zenei intenció részei) még bízvást létezhetnek. Hemzseg fölük az egész világ, és valójában egy tapodtnyi hely sincs nélkülük. Ha valaki belépett egy süketszobába, amely oly csendes, amennyire az technikailag kivitelezhető, akkor két hangot is hallott, az egyik egy magas, a másik egy mély volt – a magas az idegrendszere működése, míg az alacsony a vérkeringése. Kimutatható tehát, hogy mindörökké léteznek hangok, csak meg kell hallani őket, van fülünk, hogy meghalljuk őket. Ahol a fül egy olyan értelemmel lép kapcsolatba, mely nem kezd el dolgozni, ott az értelem szabadon átadja magát a hallgatásnak, minden hangot úgy hall, ahogy az van, és nem pedig egy preconcepcióhoz többé-kevésbé igazodó jelenségként.

¶ Mi a komponálásmódom változásának a története, különös tekintettel a hangokra? A *Construction in Metal* című mű hangjainak kiválasztásakor arra gondoltam, hogy minden hangszernek tizenhat hangja lesz. A tizenhatos

szám egybeesett a ritmikai szerkezet egységeiben előforduló négynegyedes ütemek számával. A struktúrát illetően ez a szám négy, három, kettő, három, négyre oszlott, az anyag tekintetében a tizenhat hangos hangkészlet négy négyes csoportra. Az eredeti elgondolás szerint az első tizenhat ütemben négy hangot használok fel, és minden újabb strukturális egységben négy újabb hang vezethető be, míg a mind a tizenhat hangot tartalmazó és az első négy egységet felölelő expozíció be nem fejeződik. A további részek, a három, kettő, három és négy,

a kezdő szituáció kidolgozásaként alakulnak. Ez az egyszerű terv

nem valósult meg, bár erre igazán csak az utóbbi idő-

ben döbbsentem rá. Arra emlékeztem, hogy az egyik zenész három és nem négy japán templomi gongon játszik, de az a tény, hogy csak három ilyen relative ritka hangszer állt rendelkezésre, még a hangjuk iránt érzett ragaszkodással együtt is, meggyőzőtt a számbeli változtatás jogosságáról. Ma ellenben úgy tűnik, hogy a verők hatása még komolyabb volt: az előbb gumifejű verővel, később fémpálcával megszólaltatott tehénkolompok esetében valójában megkettőződött a hangok száma. Az egynek hangzó, szirénaszerű zongoratrillákat kettőnek számítottam. Elemzéskor az eredeti tervhez képest egyéb eltérések is kiderülnek: például a háttérzajként szolgáló mennydörgés-lemezek bevezetése, ez esetben a hangszert megkedvelő zenészek miatt – a hangszerek száma tizenhatról

tizenhétre emelkedett. Megállapítható, hogy a *Construction in Metal* című művemben nem tökéletes a hangok megszervezésének a kivitelezése. Esetleg arra is lehet gondolni, hogy a zeneszerző nem igazán hallgatta az általa használt hangokat. ¶ Korábban a *Sonatas and Interludes* hangkiválasztását a tengerparti sétán szedegetett kagylók válogatásához hasonlítottam. Tehát ez egy ízlést tükröző gyűjtemény. Számuk tovább növekedett az *una corda* használatával, azaz a bal pedállal, amely számos preparált billentyű hangszínét és hangmagasságát módosította. De ami a hangmagasságot illeti, ott nincsen a *Construction* hangjaihoz képest változás. Mindkét esetben statikus a hangkészlet, az oktávon belül nem ismétlődnek a hangviszonyok. Mégis, a hangok között érdekes különbségek észlelhetők. Egy billentyű leütésekor időnként egyetlen hangmagasság szólalt meg; más esetben egy hangköz, ismét más billentyűknél hangmagasságok és hangszínek aggregációja. Az ilyen hangkészlet természetének felismerése készített egy hasonló kialakítására a *Vonósnégyes*ben is: a

változatlan hangszerelésű harmóniák alkalmazása itt ízlés kérdése, ezért nem volt tudatos. A *Music of Changes* előtt két olyan darab is született, amely előre rögzített hangkészletet használt: egyes, kettős, és többszörös hangokat, némelyikük egyszerre játszandó, mások egymás után következnek. Ez a két darab a *Sixteen Dances* és a *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*. A hangkészlet elemeit nem szisztematikusan táblázatokba foglaltam, a kompozíciós módszer pedig az e táblázatokon való haladás volt, hasonlóan a mágikus négyzetek szerkesztésének módszeréhez. A táblázatok szintén szerepet játszottak a *Music of Changes* című műnél, de ellentétben a véletlen-műveleteket alkalmazó módszerrel, az itteni táblázatok racionális szabályozás alatt álltak: a nyolcszor nyolcas négyzettábla (amennyiben a kínai *Változások Könyvének* érmeorákulumát hangokként értelmezzük) hatvannégy eleméből harminckettő volt a hang és harminckettő volt a szünetek száma is. A harminckét hang két négyszer négyes, egymáson lévő négyzetben helyezkedett el. A táblázat akár mobilis, akár immobilis lehetett, minden esetben mind a tizenkét hang képviselve volt az adott táblázat bármelyik négy elemében, olvassuk a sorokat akár vízszintesen, akár függőlegesen. Mihelyt

ilyeténképpen eleget tettünk a dodekafónia követelményének, szabadon jöhetnek a zajok és a hangismétlések.

Mindebből azt a következtetést lehet levonni, hogy a *Music of Changes* struktúráját befolyásoló véletlen-műveleteit (amelyek nyilvánvalóvá tették anakronizmusát)

a zenei anyag kontrollja egyensúlyozta ki. Az *Imaginary Landscape Number IV* és a *Williams Mix* című darabjaimban még maradnak a táblázatok, de az előbbi mű rádióinak és az utóbbi mű felvételen rögzített hangkészletének betudhatóan, a tizenkétfokúság nem játszott

szabályozó szerepet. A „hogyan lépegezzünk óvatosan az ellentétes fogalmak mentén?” kérdés tudatos megválaszolására a *Music for Piano* megírásáig nem került sor. Az említett darabban a papírhibák határozták meg a hangjegyeket. A papírhibák számát pedig a véletlen döntötte el.

Az eredeti kottát tintával írtam, a komponálás tényleges menetét egy *Die Reihe*-beli cikk tárgyalja. ¶ Annak ellenére, hogy a *Music for Piano* esetében helyeseltem az ész mint vezérelv távolmaradását a struktúrából és a komponálásmódból, az anyagban mégis csak nyilvánvalóan jelen van; ha magukat a hangokat is megvizsgáljuk: ezek kizárólag a hagyományos zongorának a billentyűzeten leütött, a hűrokon pengetett vagy lefogott egyes hangjai, a külső vagy belső zongoraszerkezeten játszott hangok kíséretében. Magukat a történéseket a lehetőségeknek éppen ez a korlátozott univerzuma teszi hasonlatossá a gyermek első gügyögéséhez vagy a vak ember botorkálásához. Újra előlép az ész, amely kijelölte e kis játék határait. S még valami nagyobb léptékű is kell ehhez: a hangok olyan megkomponálása, amely inkább a hangok univerzumán nyugszik,

mintsem egy olyan alkotó értelmén, amely a hangok létrejöttét előre el tudja képzelni. ¶ Miként az köztudott, a hangoknak van magasságuk, hangerejük, időtartamuk és a zeneműben sorrendjük is. Ezt az öt jellemvonást öt vonallal jelölhetjük, amelyeket tussal húzunk meg egy átlátszó műanyag négyzetlapon. Egy másik ilyen négyzeten kijelölünk egy pontot. Ha a vonalat a ponttal ellátott négyszögre helyezzük, akkor meghatározható egy hang fizikai természete, helye egy bizonyos programon belül úgy, hogy egyszerűen húzunk egy merőleget a ponttól a vonalig, és bármilyen mérőeszközzel lemérjük. A valamivel nagyobb pontok a hangközöket fogják jelenteni és a még nagyobbak az aggregátumokat. A hangközök és az aggregátumok méréséhez újabb vonalas négyzeteket kell rajzolni oly módon, hogy egyetlen vonalnak se legyen meghatározott jelentése, egy adott vonal az öt jellemvonás bármelyikére vonatkozhat. A négyzetek derékszögűek,

tehát bármely egymáshoz viszonyított helyzetben használhatóak. Ez a leírás érvényes

egy újabb művemben, a *Variációk*-ban fennálló helyzetre, s ez a zeneszerzői eljárás mindössze egy a *Concert for Piano and Orchestra* zongorarészében előforduló nyolcvannégyből. Ilyen körülmények között egy előre be nem határolt univerzumon belül zajlik majd a tevékenység. Valamint az is ismeretes, hogy a hangok nem a konvenciók kedvelte kitüntetett pontok, hanem események a lehetőségek mezején. A *Variations* című darab lejegyzése a zenéből indul ki, de aztán a fizikai valóságot másolja. ¶ Most pedig azoknak a változásoknak a történetét szeretném elmondani, mely a hangok időtartamának komponálásmódomban betöltött szerepéről szól. A *Construction in Metal* című műben minden konvencionális, azon a tényen túl, hogy az időtartamsémák szabályozása párhuzamban haladt a kiválasztott hangok számának szabályozásával. A föllépő mennyiségek kettővel való szorzással, vagy a félértéknek, és három, öt, hét, kilenc hangos hangcsoportok hozzáadásával álltak össze. Ugyanez áll a *Sonatas and Interludes* című műre, de itt a ritmikai séma már nem tudatosan ellenőrzött. A *Vonósnégyes*ben a ritmus fontossága már csökken, a tételeket ugyanis az azonos mennyiségek dominanciája jellemzi. A *Music of Changes* című műig sem a mennyiségek nem változtak, sem pedig a lejegyzésük. Ott azonban mérésük térbeli, egy negyedértékű hang két és fél centiméter. Eképp vált lehetségessé a törtszámok lejegyzése, például a nyolcad egyharmadáé, anélkül, hogy a tört maradékát is le kellene jegyezni, ez esetben a maradék kétharmadot. Maga a lehetőség a magnószalag vágási gyakorlatának közvetlen rokona. A *Music of Changes* időtartam táblázatai hatvannégy elemesek, az összes időtartamot jelöl, mert ez egyaránt

vonatkozhat hangra és szünetre (mindegyikük harminckét elemet foglal magába). Ezek az időtartamok tovább osztottak (például félértékek plusz nyolcad egyharmada plusz egy negyed hathetede), és összegként és részeikben egyaránt kifejezésre juthattak. Az effajta felosztás praktikus mérceként működött a lehetetlen helyzetek írásának kiküszöbölésére, mivel ilyen könnyen előadódhatott volna egy, a véletlen-műveletek miatt rendkívül sűrű struktúrális egységben. ¶ A *Williams Mix*-ben is időtartam-osztások vannak, mert itt előzőleg maximálisan nyolc készülék és hangfal lett meghatározva. Amikor a sűrűség egyről tizenhatra emelkedett, akkor az időtartamokat gyakran kellett legkisebb részeikkel kifejezni ott, ahol a nagyobb osztásra a magnószalagon helyhiány miatt nem volt lehetőség. ¶ Az időtartamok pontos mérése és lejegyzése

valójában mentális:

képzelt pontosság. A magnószalag esetében számos olyan körülmény fellép, amelyek ha nem számottevőek is, de jelentősen módosítják az intenciót (még ha az csupán a véletlen-műveletek által fellépő események kivitelezése volt is). E körülmények egyike az időjárás hatása az anyagra; mások az emberi gyarlóságból származnak – pontatlanul leolvasott vonalzó és a vágások –, és megint mások technikai okokra vezethetők vissza, mármint arra, hogy a nyolc készülék

nem fut azonos sebességgel. ¶

Az adott körülmények az embert az időtartam szabályozásának még magasabb fokára is ösztönözhetik, de le is mondhat teljesen e szabályozás szükségességéről. A *Music for Piano* esetében ez utóbbi utat választottam. Nem volt többé struktúra, ez a darab bármilyen hosszúságú lehetett aszerint, hogy mit diktált az alkalom. Ezért az egyes hangok időtartama szintén meghatározatlan maradt. A lejegyzésben egész hangok vannak a térben, a tér sejteti, de nem méri az időt. A zajokat a szárnélküli hangjegyek jelölték. ¶ Ha a *Music for Piano* előadásának egynél több a zongorista (hiszen ez kettőtől húszig változhat), akkor a hangok sorrendje teljesen meghatározatlanná válik. Jóllehet az oldalak hagyományosan balról jobbra olvasandók, a sorrendbeli kombináció már megjósolhatatlan. ¶ A hangszín esetében a változások története rövid. A *Construction in Metal* című darabban négy hangnak volt azonos hangszíne; míg a *Sonatas and Interludes* címűben, a preparált zongora természetéből adódóan, *Klangfarbenmelodie* alakult ki. A változó hangszínek iránti érdeklődés a *Vonósnégyes* című darabban nyilvánvaló. Ám a hangszín kérdése, amely számomra ízlés dolga, az *Imaginary Landscape Number IV* című műben igazi fordulatot vett. Bevallom, soha nem kedveltem a rádió hangját. A darab megnyitotta a fülem

errefelé is, és ez a hangszínt érintő személyes ízlésem komoly feladását jelentette. Ma már gyakran komponálok bekapcsolt rádió mellett, és a barátaim sem esnek zavarba, ha rádióhallgatás közben toppanok be hozzájuk. Sok egyéb hangot találtam még visszataszítónak: Beethoven műveit, az olasz *bel cantót*, a jazzt és a vibrafont. Beethoven a *Williams Mix* című darabomban használtam fel, a jazzt az *Imaginary Landscape Number V* címűben, a *bel cantót* a *Concert for Piano and Orchestra* újabb keletű énekszólamában. Még hátra van, hogy dűlőre jussak a vibrafonnal. Más szóval szükségesnek tartom,

hogy ne legyen hangszínrre vonatkozó ízlésem és feltűnik, hogy mennél inkább felhagyok vele, annál pontosabban hallok. Beethoven ma már meglepetés, olyan elfogadható a fülnek, mint egy tehénkolomp. No és milyenek a *Concert for Piano and Orchestra* hangszínei? Ezt megjósolni is lehetetlen, de annyi biztos, hogy hangszíneit a jazztól kölcsönzi, amely a komolyzenéhez képest sokkal jobban élt a hangszerek nyújtotta lehetőségekkel. ¶ A magnószalag és a szintetizátor segítségével a hangok felhangrendszerével kísérletező tevékenység már nem annyira ízlés dolga, hanem jóval inkább a lehetőségek mezejének mind jobb feltérképezése. A *Variations* lejegyzése, amiről az imént beszéltem, erre vonatkozik. ¶ A korai darabjaimnak van kezdete, közepe és vége. A későbbieknek nincs. Bárhol kezdődhetnek, akármeddig tarthatnak és változó számú hangszert és előadót feltételeznek. Tehát nem előre elgondolt objektumok, tárgyként való megközelítésük pedig kifejezetten

célt téveszt. Élménylehetőségek, az

élménynek azonban nemcsak a fül, hanem a szem is lehet forrása. A fül önmagában még nem minden. Lemezhallgatáskor vettem észre,

hogy a figyelmet vonzza a mozgó tárgy vagy a fényjáték, a *Williams Mix* tavalyi próbáján

pedig arra lettem figyelmes, hogy amikor nyolc készülék is működött egyszerre, akkor a jelenlévők egy hatvanéves öreg zongorahangolóra figyeltek, aki éppen az esti koncert hangszereinek hangolásába temetkezett. Egyre nyilvánvalóbb, hogy a zene önmagában egy ideális, nem pedig egy valóságos helyzet. Az értelmet arra is használhatjuk, hogy ügyet se vessen a környezeti hangokra, ama nyolcvannyolctól eltérőkre, a számolatlan időtartamokra, a zeneietlen vagy visszataszító hangszínekre vagy hogy egészében megértsen egy felkínálkozó élményt. De fel is hagyhat az értelem azzal a vágyával, hogy a teremtést jobbjítsa, és inkább az élmény hűséges befogadójaként működhet. ¶ Még egyetlen történetet se meséltem, jöllehet általában elmondok egyet az előadásaimon. A téma határozottan azt sugallja, hogy valami irrelevánsat kéne mondanom, a hajlamom szerint pedig valami találót. Erről jut eszembe: Pár évvel ezelőtt ott voltam Daisetz Teitaro Suzuki egyik előadásán. Épp tegnap meséltem ezt egy barátomnak. Időnként elzúgott felettünk egy repülőgép.

Az előadás a Columbia Egyetemen volt, a campus pedig pontosan egyvonalban feküdt a nyugatra tartó, a La Guardiáról felszálló gépek indulási oldalával. Jó időben az ablakok tárva-nyitva voltak: az elhaladó gépek elfedték Dr. Daisetz Teitaro Suzuki hangját. Ő azonban soha nem emelte fel a hangját, nem állt meg, egyetlen alkalommal sem ismételte meg a hallgatóságnak, amit elmulasztottak, és soha senki meg nem kérdezte volna, hogy mit mondott éppen, amikor a gép elzúgott. Nos, egy nap valamelyik kínai karakter – talán a ju – jelentését magyarázta már régóta, s mégis az egyetlen jelentés, amelyhez angolul valamelyest közel tudott férközni, annyit tesz, hogy „megmagyarázhatatlan”. Végül nevetett egyet és azt mondta: „Hát nem különös, hogy idejövök Japánból és azzal töltöm az időmet, hogy olyasmit magyarázzak meg, ami nem megmagyarázandó?” ¶ De nem ez a történet az, amit az előbb el akartam mondani, viszont ez juttat eszembe egy másikat.

Még évekkel ezelőtt, amikor Schoenbergnél tanultam, valaki megkérte, hogy magyarázza el neki a dodekafón zeneszerzési módszerét. Habozás nélkül így válaszolt: „Nem tartozik magára.” ¶ Beugrott az a történet, amit legelőször akartam elmesélni. Remélem, sikerül jól elmondanom. Egy szép napon néhány ember, valójában három, sétálgatott, és amint mentek, cseverésztek, az egyikük megpillantott egy dombtetőn ácsorgó embert. Odafordult a barátaihoz és így szólt: „Ti mit gondoltok, hogy miért áll fönt a dombtetőn?” Az egyikük azt mondta: „Biztosan azért, mert odafenn hűvösebb van, és ő kedvét leli a szellőben.” Majd a másikhoz fordult, és elismételte a kérdést: „És te mit mondasz, hogy miért álldogál az az ember ott fent a dombtetőn?” A másik: „Azért, mert a domb a földek fölé magaslik, ő pedig meg akar valamit látni a távolban.” „Biztos szem elől tévesztette a barátját, azért áll ott fent egyedül.” – így a harmadik. Mentek tovább, s mikor felértek a dombra, az ember még mindig ott áll-

dogált fent. Megkérték, hogy árulja már el, hogy miért ácsorog ott. ¶ „Hát ti mit gondoltok, hogy miért?” Ezt felelték: „Hármunknak három magyarázata is van. Az egyik az, hogy azért állsz itt, mert idefönn hűvösebb van és kedved leled a szellőben. A második szerint azért állsz a földnek fölé magasodó dombtetőn, hogy, a távolban kémlelj valamit. A harmadik meg az, hogy minden bizonnyal szem elől tévesztetted a barátod, hát azért állsz idefenn. Idegyalogoltunk, pedig nem akartuk megmászni ezt a dombot; most választ szeretnénk kapni arra, hogy melyikünknek volt igaza.” ¶ Az ember így felelt: „Én csak állok.” ¶ Schoenbergnél tanultam, s egy nap ellenpont-tanulmányokat írt annak példázására, hogy megmutassa, hogyan is kell csinálni. Közben radírozott. S amint ezt csinálta, megszólalt: „A ceruzának ez a vége legalább annyira fontos, mint a másik.” Előadásom alatt többször említettem a tintát. Amennyiben a komponálás hangjegyek leírása, akkor ténylegesen is írás, s minél inkább azt gondolja valaki, hogy gondolkodás, annál inkább az, ami: írás. Lehet-e a komponált (tehát nem az improvizált) zene más, mint ceruza- vagy tintaírás?

A válasz kétségtelenül igen. Az írásmód alakulása pedig szinte prófétikus. A *Sonatas and Interludes* című darab zongorázás közben született meg. Hallgattam a különbségeket, válogattam, s nagyjából papírra vetettem, ceruzával; később a piszkozatnak

másolata készült, de újra csak ceruzával. Végül aztán egy gondosan, tintával írott kézirat született. A *Music of Changes* című darab szinte ugyanígy. Egyetlen különbséggel: mivel az eredeti ceruzavázlat pontos volt, ezért csak egy kicsit radíroztam, ahol szükségeltetett, hogy ne keljen bajlódnom még egy takaros ceruzamásolattal. Az *Imaginary Landscape Number IV* című darabnál a zongorázás elmaradt. A többi megmaradt. A *Music for Piano* már egyből tintával íródott.

Az alábbi szöveg kérdésekből és idézetekből áll. Az idézetek mások írásaiból és a sajátjaimból valók. (Christian Wolffét Az új és az elektronikus zene című cikkéből vettem, copyright 1958 Audience Press, engedélyezett újraközlése az Audience-ből, Volume V, Number 3, Summer 1958). Az idézetek rendjét és mennyiségét véletlen-műveletekkel jelöltem ki. Az előadás időbeosztása nincs megkomponálva, de felolvasás előtt mindig meghatározom, időnként pedig véletlen-műveletekkel azt is eldöntöm, hogy előadás közben mikor gyűjthetők rá.

III. A kommunikáció

NICHI NICHI KORE KO NICHI: Minden nap gyönyörű nap

Mi van ha felteszek harminckét kérdést?

Mi van, ha egyszer s mindenkorra felhagyok a kérdezéssel?

Ez majd tisztázza a dolgokat?

Vajon a kommunikációról tudjuk, hogy micsoda?

Mi a kommunikáció?

Vegyük a zenét, az például mit közöl?

Ami világos nekem, neked is az?

A zene csupán a hangokkal azonos?

De akkor mit közöl?

Zene-e egy erre haladó furgon?

No és ha látom, akkor már hallom is?

Ha nem hallom, akkor közöl-e még valamit?

S ha látom, de még nem hallom, azonban hallok valami mást, mondjuk egy habverőt, mivelhogy én bentről nézek kifelé, akkor a habverő vagy a furgon kommunikál?

Melyik a zeneibb, egy gyár mellett vagy egy zeneiskola mellett elhaladó furgon?

Vajon azok-e a muzikálisak, akik az iskolában vannak, és akik kívül, azok nem azok?

Mi van akkor, ha a bentiek nem hallanak túl jól; ez megváltoztatja-e a kérdésem?

Amikor azt mondom, hogy az iskolán belül, tudod-e mit értek ezalatt?

A hangok csak hangok, vagy netán maga Beethoven?

De az emberek nem hangok, ugye?

Egyáltalán, létezik-e olyan, hogy csend?

Akkor is kell még hallgatnom valamit, ha az emberektől távol vagyok?

Mondjuk kint vagyok az erdőben, ugye kénytelen vagyok hallgatni a csobogó forrást?

Mindig lehet valamit hallani, soha nincsen nyugalom és csend?

Ha a fejem harmóniával, dallammal és ritmussal van tele, akkor mi történik,
ha cseng a telefon, úgy értem, mi történik a nyugalmammal és a
csendemmel?

És ha ez a harmónia, dallam és ritmus a fejemben európai, akkor mi lett
mondjuk a jávai zenetörténettel, még mindig a fejemről szólván?

Eljutunk-e bárhová is a kérdezéssel?

Hová megyünk?

Ez a huszonnyolcadik kérdés?

Vannak fontos kérdések?

„Hogyan lépegethetsz óvatosan az ellentétes fogalmak mentén?”

Még két kérdésem van?

És most egy sem?

Most, hogy feltettem harminckét kérdést, kérdezhetek-e negyvennégy
újabbat?

Kérdezhetek, de szabad-e?

Miért kell folytatnom a kérdezést?

Van-e értelme azt kérdezni, hogy miért?

Kérdezném-e azt, hogy miért, ha a kérdések nem szavak, hanem hangok
volnának?

Ha a szavak hangok, akkor ezek zenei hangok, vagy csupán zajok?

Ha a hangok nem szavak, hanem zajok, akkor van-e valami jelentésük?

Vagy mégis zeneiek?

Tegyük föl, hogy van két hang és két ember, mindegyik közül csak az egyik
szép, ez esetben van-e kommunikáció mind a négy között?

És ha vannak szabályok, kérdezem én, ki csinálta őket?

Úgy értem, egyszer csak életbe lépnek valahol, de ha így van, hol fejeződnek
be?

Mi lesz velem és veled, ha ott kell majd lennünk, ahol nincsen szépség?

Megkérdezlek téged is, sor kerül rád is, a hangok is időbeliek, hogy mi lesz a
hallásélményünkkel, a tieddel és az enyémmel, a fülünkkel, a hallásunkkal,
ha elmaradnak a szép hangok, és csak olyanok lesznek hallhatók,
amelyeket nem szépnek, hanem rútnak hallunk, mi lesz velünk?

Képesek leszünk-e valaha is szépnek hallani azokat a hangokat, amiket
rútnak véltünk?

Ha elvetjük a szépség gondolatát, akkor mit nyerünk vele?

Az igazságot?

A vallást?

Vagy egy mitológiát?

És ha így lenne is, tudnánk-e mit kezdeni vele?

Megismernénk a pénzcsinálás módját?

És ha lenne pénz, akkor azt zenére költenénk?

Ha Oroszország hatvan milliót költ a Brüsszeli Világkiállításra, ebből rengeteget zenére és táncra, Amerika ennek pedig csak az egytizedét, körülbelül hat milliót, akkor ez azt jelenti, hogy csupán minden tizedik amerikai annyira zene- és táncértő, mint az összes orosz együttvéve?

Ha a pénzt is elvetjük magunktól, akkor mink marad végül?

Mivel az igazságról még nem mondtunk le, akkor merre keressük?

Mintha már lett volna róla szó, hogy nem megyünk, vagy csak azt kérdeztük, merre megyünk?

Ha nem mondtuk azt, hogy nem megyünk, akkor miért nem?

De ha némi ész szorult volna belénk, akkor ugye már ismernénk az igazságot, nem pedig keresnénk?

Máskülönben miként volnánk képesek akár egy pohár vizet felhajtani, ahogy azt mondani szokás?

Mi oda-vissza ismerjük mások vallását, mitológiáját, filozófiáját és metafizikáját, akkor hát mi szükségünk volna egy sajáttra, ha lenne – de ugye nincsen?

De zene, zenénk az csak van?

Nem lenne jobb, ha elvetnénk a zenét is?

De akkor mi marad?

A jazz?

És még?

Azt akarod mondani, hogy ez egy céltalan játék?

Csakúgy, mint az, amikor felkelsz és meghallod a nap első hangját?

Lehetséges, hogy már örökké csak egyhangúan kérdezgetni fogok?

Tudnom kéne, hogy hány kérdést akartam feltenni?

Tudnom kéne számolni ahhoz, hogy kérdezzek?

Tudnom kell azt, hogy mikor hagyjam abba?

Nincs más választásunk, mint élni és kérdezni?

Meddig vagyunk képesek életben maradni?

A KORTÁRS ZENE

NEM A JÖVŐ ZENÉJE

ZENE, AMI VELÜNK VAN:

ÉS NEM IS A MÚLTÉ,

HANEM AZ A

MOST,

EBBEN A PILLANATBAN,

PONTOSAN EBBEN A PILLANATBAN.

Közben valami figyelemre méltó dolog történt: az imént még kérdezgettem, most meg egy pár éve tartott előadásomból idézek. Persze még fogok kérdezgetni, csak nem most: most idézni szeretnék.

AZT, HOGY A PILLANAT MINDIG VÁLTOZIK.
(BESZÉLEK.)

(AZ ELŐBB CSENDEN VOLTAM, S MOST
HOGY IS MONDHATNÁNK MEG, HOGY MI A KORTÁRS

ZENE, AMIKOR NEM IS A ZENÉT HALLGATJUK, HANEM EGY RÓLA SZÓLÓ
ELŐADÁST. EZ PEDIG NEM UGYANAZ.

EZ „SZÁJJÁRTATÁS”. S MOST, HOGY KIBILLENTÜNK A
KORTÁRS ZENÉBŐL, (CSUPÁN GONDOLKODUNK RÓLA), A SAJÁT
GONDOLATAINKKAL ÉS TAPASZTALATAINKKAL VAGYUNK ELFOGLALVA, ÉS MINDEGYIK
TAPASZTALAT MÁS ÉS MÁS, ÉS VALAMENNYI FOLYTON VÁLTOZIK, S AMÍG
ELTŰNÖDÜNK EZEN ÉS ÉN BESZÉLEK, ADDIG A KORTÁRS ZENE ÁTALAKUL.

MIKÉNT AZ ÉLET.

HA NEM VÁLTOZNA,

HOLT LENNE, AHOGY SOKUNK SZÁMÁRA NÉHA

AZ IS, DE BÁRMELY PILLANATBAN ÁTVÁLTOZIK ÉS ÚJJÁSZÜLETIK.

SZÁNJUNK EGY PERCET A KORTÁRS TEJRE:

SZOBAHŐMÉRSÉKLETEN EZ IS MEGVÁLTOZIK, MEGALSZIK STB., AZTÁN

EGY ÚJABB ÜVEG IS STB., HACSAK PORLASZTÁSSAL VAGY HŰTÉSSSEL

KI NEM KÜSZÖBÖLJÜK A VÁLTOZÁST,

(AMI PUSZTÁN

AZ ÉLETSZERŰSÉGÉNEK EGYFAJTA LELASSÍTÁSA).

(EZ AZT JELENTI, HOGY A MŰZEUMOK ÉS

AKADÉMIÁK IS AFFÉLE KONZERVÁLÓK.) ÁTMENETI IDŐRE EL LEHET KÜLÖNÍTENI A DOLGOKAT

AZ ÉLETTŐL (A VÁLTOZÁSTÓL), DE A BOMLÁS BÁRMIKOR ELÉRHETI ÖKET,

ÉS AMI EZUTÁN TÖRTÉNIK, AZ JÓVAL FRISSEBB,

MINT AMIKOR A ZENÉT ÉS AZ ÉLETET ELKÜLÖNÍTVE MŰVÉSZETET (MESTERMŰ-

TÁRAT) KAPUNK. A KORTÁRS ZENÉVEL, AMENNYIBEN AZ VALÓBAN

KORTÁRS, NINCS IDŐNK ELVÉGEZNI EZT AZ ELKÜLÖNÍTÉST (AMI

MEGÓV MINDATTÓL, AMI ÉLŐ), ÉS ILY MÓDON

A KORTÁRS ZENE

NEM MŰVÉSZET LESZ, HANEM MAGA AZ ÉLET, ÉS BÁRMELY MŰVELŐJE, MIHELYST

BEFEJEZI AZ EGYIK MŰVET, MÁR KEZDI IS A MÁSIKAT, AHOGY AZ EMBEREK

MOSOGATNAK, FOGAT MOSNAK, ELÁLMOSONDNAK

ÉS ÍGY TOVÁBB,

ÁLTALÁBAN SENKI SEM TUDJA, HOGY MŰVÉSZET-E

A KORTÁRS ZENE, VAGY HOGY LEHET-E AZ.

LEGTÖBBSZÖR EGYSZERŰEN CSAK

IRRITÁLÓ.

DE AKÁR ÍGY, AKÁR ÚGY IRRITÁLÓ,

MÉGISCSAK MEGÓV MINKET A MEGDERMEDÉSTŐL.

MERT A KORTÁRS ZENE BÁRKINEK

EGY ÉLETMÓD VAGY EGY LEHETSÉGES ÉLETMÓD.

ESZEMBE JUT NÉHÁNY TÖRTÉNET, AMELYEKET KÖZBESZÚRHATNÁNK

(AHHOZ HASONLÓAN, HOGY MIALATT ÍROM,

AMIRŐL MOST BESZÉLEK, MEGSZÓLAL A TELEFON, ÉS EGY KORTÁRS

BESZÉLGETÉS KÖVETKEZIK AHELYETT, HOGY RENDHAGYÓAN

KÉSZÜLNE EGY ELŐADÁS.)

AZ ELSŐ TÖRTÉNET

Srí Ramakhrisna Evangéliumából VALÓ.

ÉLETE ÉS TANÍTÁSAI

OLYAN MÉLY BENYOMÁST GYAKOROLTAK EGY ZENÉSZRE, HOGY ARRÁ GONDOLT, FEL KÉNE

HAGYNIA A ZENÉVEL ÉS RAMAKHRISNA TANÍTVÁNYÁVÁ KÉNE SZEGŐDNIE.

ÁM AMIKOR

EZZEL ÁLLT ELŐ, ÍGY SZÓLT RAMAKHRISNA: NEHOGY EZT TEDD.

CSAK MARADJ

ZENÉSZ: HA ZENÉRE ÜLSZ, GYORSAN JÁRSZ.

AZAZ HAMAR ELJUTSZ VELE AZ ÖRÖKKÉVALÓ ÉLETHEZ,
VAGYIS AZ ÉLETHEZ, PONT. MÁSIK TÖRTÉNETEM AZ, HOGY AMIKOR
MÁR TUDTAM E MEGTARTANDÓ ELŐADÁSOMRÓL, AKKOR TANÁCSOT KÉRTEM
A *Változások Könyvétől*. AZ ÉRMEFELDOBÁSSAL A HATÁS, A STIMULÁLÁS
HEXAGRAMMÁJÁT KAPTAM. A FELSŐ HATOS
AZ ÁLLKAPOCSBAN, AZ ORCÁKBAN ÉS A NYELVBEN REJLŐ ERŐT JELENTI, MAJD
ÍGY SZÓL A MAGYARÁZAT: NINCS ANNÁL HASZTALANABB, MINT HA OLYAN
BESZÉDDEL AKARUNK HATNI MÁSOKRA, AMELY MÖGÖTT NINCSEN SEMMI VALÓSÁGOS. S AZ
ILYEN PUSZTA SZÁJJÁRTATÁS HATÁSA TERMÉSZETSZERŰLEG
ELENYÉSZŐ LESZ. ÉN AZONBAN
NEM TUDOK EGYETÉRTENI EZZEL A MAGYARÁZATTAL. EGYÁLTALÁN NEM LÁTOM BE, HOGY
A SZÁJJÁRTATÁS MÖGÖTT BÁRMIFÉLE „VALÓSÁGOSNAK” KÉNE LENNIE. ÉS AZT SEM HISZEM,
HOGY A SZÁJJÁRTATÁS TÖBB VAGY KEVESEBB, MINT
BÁRMI MÁS. SZERINTEM EZ AZ EGÉSZ EGYSZERŰEN A
BESZÉD KÉRDÉSE, AMI SE NEM JELENTÉKENY, SE NEM JELENTÉKTELEN,
NEM JÓ VAGY ROSSZ, HANEM EGYSZERŰEN ÚGY ADÓDOTT, HOGY MOST
EZT CSINÁLOM, AZAZ ELŐADÁST TARTOK ILLINOIS-BAN, ÉS EZ VISSZAVISZ BENNÜNKET
A KORTÁRS ZENÉHEZ. ÚJRA NEKIVÁGOK,
ÉS EZ VISSZAVISZ A *Változások Könyvéhez*: AZ ISTENI ADOMÁNY HEXAGRAMMÁJA
(AMI EGYBEN A MŰVÉSZEZÉ IS) A MŰALKOTÁS
HATÁSÁT A HEGYCSÚCSON RAGYOGÓ, S VALAMELYEST
A KÖRNYEZŐ SÖTÉTSÉGEN IS ÁTHATOLÓ FÉNYHEZ HASONLÍTTA.
TEHÁT A MŰVÉSZETET FÉNYFORRÁSKÉNT,
AZ ÉLET TÖBBI RÉSZÉT PEDIG SÖTÉTSÉGGÉNT JELENÍTI MEG. TERMÉSZETESEN NEM OSZTOM EZT.
HA LENNE AZ ÉLETNEK EGY ANNYIRA SÖTÉT DARABKÁJA, AHOVÁ MÁR
NEM ÉR EL A MŰVÉSZET RAGYOGÁSA, AKKOR ÉN ABBAN A HOMÁLYBAN SZERETNÉK
MARADNI, HA KELL CSELENI-BOTLANI, DE ÉLVE, ÉS ÚGY VÉLEM, HOGY A KORTÁRS
ZENÉNEK IS INKÁBB OTT A HELYE, ÜTŐDJÖN NEKI A DOLGOKNAK, VERJE LE
A TÁRGYAKAT, ÉS EGYÁLTALÁN, INKÁBB A KÁOSZHOZ TEGYEN HOZZÁ, AMI AZ ÉLETET
JELLEMZI (HA A MŰVÉSZZEL VETJÜK ÖSSZE), MINT A
RENDHEZ, A MESTERMŰVEK STABILIZÁLT IGAZSÁGÁHOZ, A SZÉPSÉGHEZ ÉS A HATALOMHOZ,
AMELY A REMEKMŰVEK SAJÁTJA (ELLENTÉTBEN AZ ÉLETTEL). ÉS VALÓBAN ÍGY LENNE? IGEN.
A MESTERMŰVEK EGYÜTT JÁRNAK A GÉNIUSZOKKAL, S MIKÖZBEN
EGYIKTŐL A MÁSIKIG ROHANUNK, AZ ÉLETET TESSZÜK BIZTONSÁGOSABBÁ, MINT AMILYEN
VALÓJÁBAN. NEM AKARJUK MEGISMERNI A KORTÁRS ZENE
VESZÉLYEIT, VAGY KÉPESNEK LENNI
MEGINNI EGY POHÁR VIZET. AHHOZ, HOGY VALAMIBŐL REMEKMŰ LEGYEN,
IDŐRE VAN SZÜKSÉGED, HOGY OSZTÁLYOZHASD ÉS KLASSZIKUSSÁ TEHESD.
DE A KORTÁRS ZENE ESETÉBEN ERRE
NINCS IDŐ. MINDÖSSZE ANNYIT TEHETÜNK, HOGY HIRTELEN ODAFIGYELÜNK
ÉPPÚGY, AHOGY A MEGFÁZOTT EMBER IS ÖNKÉNTÉLENÜL TÜSSZÖGNI KEZD. AZ
EURÓPAI GÖNDÖLKODÁS AZT EREDMÉNYEZTE, HOGY AZ OLYAN VALÓSÁGOS

TÖRTÉNESEKET, MINT A HIRTELEN ODAFIGYELÉST VAGY A TÜSSZENTÉST AZ EMBEREK
NEM TARTJÁK IGAZÁN MÉLYNEK. TAVALY TÉLEN

A COLUMBIÁN ELŐADÁST TARTÓ SUZUKI AZT MONDTA, HOGY,
AZ EURÓPAI ÉS A KELETI GONDOLKODÁS KÜLÖNBBSÉGE ABBAN REJLIK,
HOGY MÍG AZ EURÓPAIBAN A DOLGOK EGYMÁSNAK OKAI ÉS OKOZATAI,
ADDIG A KELETIBEN

NEM LÉNYEGES ENNEK A MEGLÁTÁSA.

HANEM EHELYETT AZ EMBER AZ ITTEL

ÉS A MOSTTAL AZONOSUL. KÉT MINŐSÉGET EMLÍTETT MÉG: AZ AKADÁLYOZATLANSÁGOT
ÉS AZ EGYMÁSBA HATOLÁST. AZ ELSŐ

ANNAK A MEGLÁTÁSA, HOGY A TÉRBEN MINDEN EGYES DOLOG ÉS
EMBERI LÉNY KÖZÉPPONTBAN ÁLL, ÉS AMI

KÖZÉPPONTI, AZ EGYBEN A LEGKITÜNTETETTEBB
IS. A MÁSODIK MINŐSÉG AZT JELENTI, HOGY E

KITÜNTETETT LÉTEZŐK MINDEGYIKE VALAMENNYI IRÁNYBA MOZOG,
ÁTHATOL A TÖBBI LÉTEZŐN ÉS MAGA IS ÁTHATOLTATIK, TEKINTET NÉLKÜL
A TÉR ÉS AZ IDŐ MIBENLÉTÉRE. TEHÁT AMIKOR AZT MONDJÁK,

HOGY NINCSEN OK ÉS OKOZAT, AKKOR EZ ALATT AZT ÉRTIK, HOGY

A LÉTEZŐK SZÁMA VÉGTELEN, HOGY VALÓJÁBAN

A TÉR ÉS IDŐ TELJESSÉGÉNEK VALAMENNYI DOLGA VISZONYUL

A TELJES TÉR ÉS IDŐ MINDAHÁNY DOLGÁHOZ. HA EZ ÍGY VAN,

AKKOR NINCSEN SZÜKSÉG ARRA, HOGY A SIKER ÉS A BUKÁS, A SZÉP ÉS A RÜT,

A JÓ ÉS A ROSSZ ELLENTÉTES FOGALMAI MENTÉN LÉPEGESSÜNK ÓVATOSAN, HANEM ARRA,
HOGY SÉTÁLJUNK, MIT SEMTÖRÖDVE AZZAL.

„HOGY HELYESEN VAGY HELYTELENÜL CSELEKSZEM”, HOGY ECKHART MESTERT IDÉZZEM.

*1958 szeptemberének második keddje van, és még sok a mondanivalóm: a befe-
jezésnek még csak a közelében sem vagyok. Négy kérdést kell feltennem.*

Ha lemondunk a zenéről is, márpedig így tettünk, akkor ezek szerint nincs mit
hallgatnunk?

Igazat adsz-e Kafkának, aki azt írta, hogy „pszichológia – soha többet!”?

Ha két kezeden kéne megszámolnod, hogy milyen zenét vinnél magaddal az

Északi-sarkra, akkor mik lennének azok?

Tényleg nincsenek valóban fontos kérdések?

Íme néhány informatív információ az információelméletről:

A FOURIER-ANALÍZIS SZERINT AZ IDŐ (VAGY BÁRMELY MÁS FÜGGETLEN VÁLTOZÓ) FUNKCIÓJÁT
KIFEJEZHETJÜK FREKVENCIAKOMPONENSEKKEL. A FREKVENCIAKOMPONENSEK AZ EGÉSZ JEL
ÁLTALÁNOS JELLEMZŐI. A FOURIER-ANALÍZIS SEGÍTSÉGÉVEL KI TUDJUK FEJEZNI A JEL ÉRTÉKÉT
BÁRMELY PONTON A JEL ÁLTALÁNOS FREKVENCIA-JELLEMZŐIBEN MEGADVA; ÉS FORDÍTVA.

EZEKET AZ ÁLTALÁNOS JELLEMZŐKET MEGKAPHATJUK A JEL ÉRTÉKÉBŐL A JEL LEGKÜLÖNBÖZŐBB PONTJAIN.

Mit is mondtam?

Merre van az a „kellene”, amikor azt modják, hogy mondanod kellene valamit?

Három. Ha elejted is valaminek a gondolatát, attól az még veled marad, nem?

Négy. Hova ejtenéd el, hogy tényleg megszabadulj tőle?

Öt. Miért nem csinálsz te is úgy, mint én, hogy úgy eresztenél el minden gondolatot, mintha csak üres lenne?

Hat. Miért nem csinálsz te is úgy, mint én, hogy úgy eressztenél el minden gondolatot, mintha csak korhadt fa lenne?

Miért nem csinálsz úgy, mint én, hogy úgy eresztenél el minden gondolatot, mintha csak egy kődarab volna?

Miért nem csinálsz úgy, mint én, hogy úgy eresztenél el minden gondolatot, mintha csak egy régen kialudt tűz hamva lenne vagy bármi más találó hasonlattal élve?

Kilenc. Te tényleg azt gondolod, hogy a fizikai jelenségekről való gondolkodást nagyban leegyszerűsíti a mérhető entitások létezésének felfedezése, tehát az energiáé, mely lehet mechanikai, elektromos, termális, vagy bármi egyéb fizikai tevékenységet mérhet éppúgy, mint a tényleges cselekedetet?

Egyetértesz Boulezzal, ha azt mondja, amit mond?

Megéheztél?

Tizenkettő. Miért kellene (nagyjából előre ismerni, amit hallani fogsz)?

Ott lesz-e Boulez, vagy elment, amíg nem figyeltem?

Miért gondolkod, hogy a 12-es számot feladtuk, a sor elvét pedig nem?

Vagy feladtuk?

És ha nem, miért nem?

Addig is, szeretnéd-e meghallgatni Christian Wolff *For Piano with Preparations* című darabjának legelső előadását?

Az Isten nevében mit kapunk vacsorára, és mi lesz azután?

Utána is zene?

Élő vagy holt? ez itt a nagy kérdés.

Lefekszel, ha elálmosodsz?

Esetleg ébren fekszel?

Miért kell újra és újra kérdeznem?

Ugyanazért, amiért a zeneszerzést is folytatom?

De az csak világos, hogy ebben a pillanatban nem zenét írok?

Miért hívnak zeneszerzőnek, ha mindössze csak kérdezek?

Ha az egyikünk azt mondja, hogy mind a tizenkét hangnak szerepelnie kell a sorban, a másikunk pedig azt, hogy nem, akkor kinek van igaza?
Mi van akkor, ha egy „B” hang csak úgy eszembe jut, ahogyan azt mondani szokás?
Mit tegyek azért, hogy csak úgy eszembe jusson, ne pedig az emlékezetemből, az ízlésemből és a lelki világomból bukkanjon fel?
Mit tegyek?
Te tudod, hogy mit tegyek?
És ha én vagy valaki más megtalálja a módját, hogy a hang csak úgy magától legyen, akkor már mindenki meghallaná hallótávolságon belül?
Miért olyan nehéz oly sok embernek valamit meghallani?
Miért kezdenek el beszélni, amikor hallani is lehet valamit?
A fülük nem a fejük két oldalán, hanem a szájuk belsejében van, és ezért, ha hallanak valamit, az az első dolguk, hogy megszólalnak?
Szerinted nem kéne helyre tenni ezt az egészet?
Miért nem tartják csukva a szájukat, a fülüket pedig nyitva?
Ostobák?
És ha így van, akkor miért nem leplezik?
A zeneismeret együtt jár a rossz modorral?
A muzikalitás eleve ostobává és hallgatásra képtelenné tesz?
Nem gondolod hát, hogy fel kéne hagyni a zenetanulással?
Hová tetted a mindenttudó süvegéd?

ÁTHALADUNK TÉREN ÉS IDŐN. A FÜLÜNK REMEK ÁLLAPOTBAN VAN.

EGY HANG LEHET MAGAS VAGY MÉLY, HALK VAGY HANGOS, VAN EGY BIZONYOS HANGSZÍNE, EGY BIZONYOS HOSSZÚSÁGA, ÉS EGY BIZONYOS BURKOLÓGÖRBÉJE.

Magas?
Mély?
Vagy középfekvésű?
Halk?
Hangos?
Kettő?
Kettőnél több?
Ez itt egy zongora?
Miért nem az?
Vagy egy repülőgép volt?
Zaj?
Netán zene?
Ez halkabb mint a megelőző?
Szuperszonikus?

Mikor marad abba?
Mi közeleg?
Ez idő?
Nagyon rövid?
Nagyon hosszú?
Vagy csak közepesen az?
Ha látnék is valamit, akkor az színház lenne?
Elegendő-e maga a hang?
Mi más kellene még?
Úgyis hallom, akár kell, akár nem?
Ez egy hang?
S megint, újra, zene ez?
A zene, úgy értem a zene szó, az hang?
S ha az, zene a zene?
A „zene” szó zene?
Közöl valamit?
Kell közölnie?
Hogyha magas, akkor közöl?
És ha mély?
Ha középfekvésű?
És ha halk?
És ha hangos?
És hogyha ez egy hangköz, akkor közöl valamit?
Mi az a hangköz?
A hangköz egy akkord?
Az akkord egy hangcsoport?
Az hangcsoport pedig egy konstelláció?
Mi az a konstelláció?
Összesen hány hang van?
Egymillió?
Tízezer?
Nyolcvannyolc?
Kérdezzek még tízet?
Hm?
Miért?
Miért kell?
Elhatároztam, hogy sokat fogok kérdezni?
Nem vállaltam-e ezzel kockázatot?
Vállaltam?
Miért vállaltam?
Sosem lesz ennek vége?
Miért nem?

CSEND NEM LÉTEZIK. HA SÜKETSZOBÁBAN VAGY IS, MEGHALLOD A LÜKTETÉSÉT A TE IDEGRENDSZEREDNEK, LÜKTETÉSÉT A TE VÉRKERENGÉSEDNEK.

NINCS MIT MONDANOM, ÉS EZT MONDOM.

Túlzás lenne, ha feltennék még harminchárom kérdést?

Ki kérdez?

Én vagyok a kérdező?

Nem ismerem a saját értelmem?

Minek kérdezek, ha nem ismerem?

Tehát nem túlzás ez a kérdezgetés?

Ugye az?

Aztán mondd, Bachot jobban kedveled-e, mint Beethovent?

És miért?

Szeretnéd-e hallani Bo Nilsson *Quantitáten* című művének első előadását vagy nem?

Látta-e valaki mostanában Eckhart mestert?

Szerinted elég komoly a komolyzene?

Lehetséges, hogy egy szeptimakkord nem megy el a modern zenében?

Na és mi van a kvintekkel és az oktávokkal?

Mi van, hogyha a szeptimakkord nem is szeptimakkord?

Nem hülyeség tovább kérdezgetni, amikor olyan sok égetően fontos tennivaló van?

De a felén már túl vagyunk, ugye?

Nekiveselkedjünk?

Egyetértünk abban, hogy fel kell pezsdíteni a zenei életet?

Nem értünk egyet?

Miben nem?

A kommunikációban?

Ha van két hangom, akkor van ezek között valami kapcsolat?

Ha valaki közelebb van az egyikhez, mint a másikhoz, akkor az elsőhöz fűződő viszonya a döntőbb?

Mi van akkor, ha a hangok túl messze vannak ahhoz, hogy meghalljuk őket?

Ugye igaz, hogy a hangok csupán rezgések?

Csak részei sok más rezgésnek, olyanoknak, mint a rádióhullámok, a fény és a kozmikus sugárzás?

Miért nem mondtam ezt az előbb?

Ez nem kavarja fel a képzeletet?

Hát imádkozzunk Istenhez, akitől minden áldás ered?

A hang áldás?

Ismétlem, áldás?

Ismétlem, szeretnéd-e hallani Bo Nilsson *Quantitáten* című művének első előadását vagy nem?

A belgák az amerikai avantgárdról kérdeztek, mire én ezeket válaszoltam:

AZ EGYESÜLT ÁLLAMOKBAN ANNYIFÉLE KOMPONÁLÁSI MÓD VAN, AHÁNY ZENESZERZŐ. DE ARRÓL SEMMI HÍR NEM JÁRJA, HOGY MI IS TÖRTÉNIK VALÓJÁBAN. NINCSEN EGY MODERN ZENEI ÚJSÁG. A KIADÓK PEDIG NEM KÍVÁNCSIAK. AZ AKTÍVAN TÉNYKEDŐ TÁRSASÁGOK (BROADCAST MUSIC INC., AMERICAN SOCIETY OF COMPOSERS, AUTHORS AND PUBLISHERS) A GAZDASÁGGAL FOGLALKOZNAK, JELENLEG ÉPPEN EGY FONTOS PERREL. NEW YORKBAN ÖSSZEOLVADT A LEAGUE OF COMPOSERS ÉS AZ INTERNATIONAL SOCIETY FOR CONTEMPORARY MUSIC, S EZ AZ ÚJ SZERVEZET KÉPVISELI A SCHOENBERG- ÉS STRAVINSKY-SZERZEMÉNYEK KONSZOLIDÁLÁSÁNAK ÉRDEKEIT. E KÖRNEK KÉTSÉGTULENŰL VAN EGY AVANTGARDE-JA, MIVEL AZONBAN ÓVATOSAK, NEM VÁLLALNAK KOCKÁZATOT. LEGKIFORROTTABB ÉS LEGKALANDOSABB KEDVŰ KÉPVISELŐJÜK TALÁN MILTON BABBITT, AKI A HANG KÜLÖNBÖZŐ JELLEMZŐIRE ALKALMAZTA A SZERIÁLIS TECHNIKÁT. LUENING ÉS USSACHEVSKY, LOUIS ÉS BEBE BARRON MAGNÓSZALAGRA ÍRT MŰVEI NEM NEVEZHEŐK AVANTGÁRDNAK, MIVEL ELEGET TESZNEK A KONVENCIÓKNAK ÉS A HAGYOMÁNYOS ÉRTÉKEKNEK. A FIATALOK A NEOKLASSZIKUSOKON TANULNAK, VAGYIS AZ AVANTGÁRD SZELLEMÉT TANULMÁNYOZVA HATÁSA ALÁ KERÜLNEK EGY BIZONYOS DODEKAFON SZEMLÉLETNEK. MINDAZONÁLTAL EBBEN AZ ÁLTALÁNOS SÖTÉTSÉGBEN EARLE BROWN, MORTON FELDMAN ÉS CHRISTIAN WOLFF MUNKÁI TOVÁBBRA IS FÉNYKÉNT RAGYOGNAK A LEJEGYZÉS, AZ ELŐADÁS ÉS A HANGZÁS NÉHÁNY JELLEMZŐJE, VALAMINT A TEVÉKENYSÉG PROVOKATÍV JELLEGE MIATT. EGYIKÜK SEM ALKALMAZTA A SZERIÁLIS TECHNIKÁT. BROWN TÉRBELI NOTÁCIÓJA MEGFELEL AZ IDŐARÁNYOKNAK. WOLFF BEVEZETI AZ IDŐTARTAMBONTÁST, A RÉSZLEGESEN VAGY EGÉSZÜKBEN HASZNÁLHATÓ HANGCSOPORTOKAT, A ZÉRŐ TEMPÓT, EZ PEDIG EGY ELLENKEZŐ TENDENCIA. FELDMAN GRAFIKUS LEJEGYZÉSEI BIZONYOS HATÁROKON BELÜL HIHETETLEN SZABADSÁGOT NYÚJTANAK AZ ELŐADÓKNAK.

Arról is a belgák kérdeztek meg, hogy vajon az amerikai avantgárd ugyanolyan irányban halad-e, mint az európai, én pedig ezt feleltem:

AZ AMERIKAI AVANTGÁRD FELFEDEZTE NÉHÁNY EURÓPAI DARAB, PIERRE BOULEZ, KARLHEINZ STOCKHAUSEN, HENRI POUSSEUR, BO NILSSON ÉS BENGT HAMBRAEUS MŰVEINEK ÚTTÖRŐ JELLEGÉT, EZEKET A MŰVEKET KONCERTEKEN ELŐ IS ADTÁK, NEVEZETESEN A ZONGORISTA DAVID TUDOR. E DARABOK TECHNIKÁJÁNAK SZERIÁLIS JELLEGE AZONBAN CSÖKKENTI IS AZ ÉRDEKESSÉGÜKET. JÖLLEHET PUSZTÁN A MÓDSZER ALKALMAZÁSÁNAK ALAPOSSÁGA A KONVENCIONÁLIS ELVÁRÁSOKTÓL ELTÉRŐ HELYZETET TEREMT, ÉS EZZEL GYAKRAN FEL TUDJA NYITNI A FÜLEKET. VISZONT AZ EURÓPAI TENDENCIÁK EGYFAJTA HARMONIKUSSÁGGAL, DRÁMAISÁGGAL, VAGY KÖLTŐISÉGGEL ÉLNEK, S ÍGY INKÁBB A ZENESZERZŐRE UTALVA, MINT

A HALLGATÓKAT MEGCÉLOZVA, ELMOZDULNAK AZ AMERIKAIÁK ÁLTAL NEM KÖVETETT IRÁNYOKBAN. A LEGTÖBB AMERIKAI MŰ A HALLGATÓT TESZI MEG KÖZÉPPONTNAK, TEHÁT EGY KONCERT FIZIKAI VALÓSÁGA SEM ÁLLÍJA SZEMBE AZ ELŐDÓKAT A HALLGATÓKKAL, ÉPPEN HOGY AZ ELŐBBIT HELYEZIK A HALLGATÓSÁG KÖZÉ-KÖRÉ, AMIVEL EGY EGYEDÜLÁLLÓ AKUSZTIKAI ÉLMÉNY RÉSZESÉVÉ TESZNEK MINDEN EGYES FÜLPÁRT. ŐSZINTÉN SZÓLVA, EGY ILYEN BONYOLULT HELYZET SZINTE ELLENŐRIZHETETLEN, MÉGIS EMLÉKEZTET A HALLGATÓSÁG KONCERT ELŐTTI ÉS UTÁNI HELYZETÉRE, AZAZ A MINDENNAPOK ÉLMÉNYÉRE. EZ PEDIG EGY OLYAN FOLYTONOSSÁGRÓL ÁRULKODIK, AMI NEM RÉSZE AZ EURÓPAI VALÓSÁGNAK, HISZEN NÁLUNK ELMOÓSÓDNAK AZ „ÉLET” ÉS A „MŰVÉSZET” HATÁRAI. A TAPASZTALATLANOK SZÁMÁRA ABBAN ÁLL AZ EURÓPAIAK ÉS AZ AMERIKAIÁK KÖZTI KÜLÖNBBSÉG, HOGY AZ UTÓBBIAK MŰVEIBEN TÖBB A CSÖND. EBBEN A TEKINTETBEN NILSSON ZENÉJÉNEK KÖZTES SZEREPE VAN, MÍG BOULEZÉ ÉS AZ ENYÉM ÉPPEN ELLENKEZŐ IRÁNYÚ. NAGYON FONTOS EZ A FELSZÍNI KÜLÖNBBSÉG. ÁLTALÁBAN, HA NEM A CSÖND AZ ADOTT, AKKOR A ZENESZERZŐI AKARAT. A MÉLYBEN REJLŐ CSÖND AZONOS AZ AKARAT TAGADÁSÁVAL. „MÍG SZUNDÍTOK, AZALATT IS A RIZST TÖRÖM.” A FOLYAMATOS TÉNYKEDÉS ÚGY IS MEGJELENHET, HOGY AZ AKARATNAK NINCS SZEREPE BENNE. NEM SZINTAXISKÉNT VAGY STRUKTÚRAKÉNT, HANEM A TERMÉSZET LÉNYEGÉHEZ HASONLÓAN, MAGÁTÓL KELETKEZIK.

Ugye késő van már?

Még két dolgom van, vagyis azt akarom tudni: szeretnéd-e hallani Bo Nilsson *Quantitäten* című művének első előadását vagy nem?

Felolvasnék egy kicsit Christian Wolff cikkéből. Írme, ezt írja:

ENNEK A ZENÉNEK, AKÁR ELEKTRONIKUS, AKÁR NEM, FIGYELEMRE MÉLTÓ TULAJDONSÁGA AZ ŐT KÍSÉRŐ MONOTÓNIA ÉS IRRITÁCIÓ. MONOTÓNIAJÁT KÖSZÖNHETI AZ EGYSZERŰSÉGÉNEK VAGY FINOMSÁGÁNAK, ILLETVE AZ EREJÉNEK VAGY A BONYOLULTSÁGÁNAK IS. A BONYOLULTSÁG MÁR-MÁR ELÉRI A SEMLEGESSÉG FOKÁT: AZ ÁLLANDÓ VÁLTOZÁS EGY BIZONYOS EGYFORMASÁGOT EREDMÉNYEZ. EZ A ZENE STATIKUS. NEM HALAD VALAMERRE. NEM FOGLALKOZIK A MÚLT ÉS A JÖVŐ EGY-EGY PONTJÁT ÖSZEKÖTŐ MÉRCEKÉNT FELFOGOTT IDŐVEL, HANEM KIZÁRÓLAG A LINEÁRIS FOLYAMATOSSÁGGAL. NEM AKAR ELJUTNI VALAHOVA, ELŐRE HALADNI VAGY MEGÉRKEZNI VALAHONNAN, NEM TÖRŐDIK SEM A HAGYOMÁNNYAL, SEM A FUTURIZMUSSEL. NEM KENYERE SEM A NOSZTALGIA, SEM A SEJTETÉS. A ZENEMŰ GYAKRAN KÖRKÖRÖS: RÉSZEINEK SORRENDJE VÁLTOZHAT, MINT *POUSSEUR EXERCISE DU PIANO* ÉS *STOCKHAUSEN KLAVIERSTÜCK XI* CÍMŰ MŰVEIBEN. *CAGE* LEGUTÓBBI MUNKÁIBAN MAGA A LEJEGYZÉS IS LEHET KÖRKÖRÖS. A HANGOK LEJEGYZÉSI SORRENDJE NEM SZÜKSÉGSZERŰEN AZONOS AZZAL AZ IDŐBELI RENDDDEL, AMELYBEN ELŐADANDÓAK. A HANGJEGYEK OLVASHATÓAK KÖRKÖRÖSEN „KÉT SZÓLAMBAN”, AMELYEK EGYSZERRE ELLENTÉTES IRÁNYBAN HALADNAK. AZ IDŐ EGYIK ASPEKTUSA MEGSZÚNIK. AZ EURÓPAIAK GYAKRAN ÚGY TEKINTENEK AZ ELRENDEZÉSRE, MINT VALAMI „GLOBÁLISRA”, S ETTŐL A KEZDÉSEK ÉS A ZÁRLATOK NEM EGY VONAL PONTJAI, HANEM A DARAB ANYAGÁNAK (MINT A HANGTERJEDELEM, VAGY A LEHETSÉGES HANGSZÍNKOMBINÁCIÓK) KORLÁTAI, AMELYEK

BÁRMIKOR KITAPINTHATÓAK A DARAB FOLYAMÁN. KIFEJEZÉSRE JUTNAK A MŰ HATÁRAI, DE NEM AZ IDŐ SORRENDET JELZŐ PILLANATAIBAN, HANEM A TELJES HANGSZERKEZET TÉRVTÜLETÉNEK MARGINÁLIS PONTJAIKÉNT. AMI AZ IRRITÁLÓ JELLEGET ILLETI, AZ MÁR JÓVAL SZUBJEKTÍVABB KÉRDÉS. MEGESHET, HOGY VALAKIHEZ EZ ÁLL KÖZELEBB, LEGALÁBB IS A MEGNYUGTATÓ, BUZDÍTÓ, LELKESÍTŐ ÉS HASONLÓ MINŐSÉGEKHEZ KÉPEST. TERMÉSZETESEN ENNEK A FORRÁSA KIFEJEZETTEN A MONOTÓNIA ÉS NEM AZ AGRESSZIÓ VAGY A HANGSÚLY BÁRMIFÉLE FORMÁJA. EZ A MOZGÁS MOZDULATLANSÁGA. ÉS TALÁN ÍGY MOZOG CSAK IGAZÁN.

Elovasok még egy történetet Kwang-Ce-ből, aztán pedig befejeztem:

A röpke szellő mentén született Yun Kiang Keleten kószált, amikor összetalálkozott a kóborló Hung Munggal, aki az ülepét csapkodta, és úgy szökdelt, mint egy madár. Elámult ezen Yun Kiang, tiszteletteljesen megállt, és így szólt a másikhoz: „Tiszteletre méltó atyám, ki vagy te és miért cselekszed ezt?” Hung Mung csak verdeste tovább az ülepét, szökdécselt, mint a madár, de azért felelt: „Jól érzem magam.” Yun Kiang megszólalt: „Szeretnék tőled kérdezni valamit.” Hung Mung felpillantott, és ezt mondta: „Fűj!” Ám Yun Kiang nem tárgított: „Félrezsong a menny és zavarosan zeng a föld; a hat elemi erő nem csöng egybe; a négy évszak nem ügyel saját idejére. És én most szeretném összeterelni a hat elemi erőt; hogy minden élőtl táplálhasson. Miként cselekedjem?” Hung Mung rácsapott az ülepére, ugrott egyet és a fejét rázva mondta: „Nem tudom, nem tudom!”

Yun Kiang nem faggatózott tovább, hanem három év múlva, amikor újra Keleten csatangolt, Sung vadonjánál megint összetalálkozott Hung Munggal. Rettenetesen megörlölvén odasietett hozzá és azt mondta: „Ó Egek, hát elfeledtél már? Ó Egek, hát elfeledtél már?” Tüstént kétszer a földig hajolt, hogy várja a másik parancsát. Hung Mung megszólalt: „Fáradtan járok-kelek, s nem tudom, mit keresek, hajt egy vad erő, s én nem is tudom, hova megyek. Amint láttad, e különös módon vándorlok, és csak azt veszem észre, hogy semminek nincsen útja és rendje – mi mást kéne még tudnom?” Yun Kiang pedig így felelt: „Engem is egy hasztalan erő űz, mégis követnek az emberek, bárhová megyek is. De ha már így majmolnak, akkor jó volna, ha mondanál nekem valamit.” A másik így szólt: „A dolgok természetének ütődik valami és megháborítja a menny rejtelmes munkáját, szerteszórja az állatok csordáit, és dalra éjnek idején serkenti a madarakat, csapás a növényeknek, vész valamennyi bogárnak, az elmém azt mondja, hogy ez mind a törekvő ember vétke.” „Akkor hát –, szolt Yun Kiang – mit tegyek?” „Ej – felelt a másik –, te csak sebeket ejthetsz rajtuk! Itt hagylak és visszatáncolok az én helyemre.” Yun Kiang azonban unszolta: „Ó, Egek, oly nehéz volt újra rád bukkannom. Szeretnék még valamit hallani tőled!” Hung Mung pedig azt mondta: „Ej, neked, az elmédnek kell az eledel. Csak maradj veszteg, és a dolgok majd maguktól átalakulnak. Felejtsd el tested; felejts el mindent, ami benned és a dolgokban közös; a képlékeny éter káoszához hasonlatos nagyszerűre törekedj; ereszd el az értelmed és sza-

badítsd meg a szellemed, légy oly békés, mint ha nem lenne lelked. A dolgok sokaságából mindegyik a gyökeréhez tér meg, s nem is tudja, hogy ezt cselekszi. Mindahány dolog kaotikus, s az is marad a léte folyamán. Ha tudnák, hogy visszatérnek gyökerükhöz, akkor meg szándékosan azok elhagyására törekednének. Nem kérdik nevük, természetük nem kémlelik, így van az, amikor a dolgok maguktól kelnek életre.”

Yun Kiang azt mondta: „Egek, te meghagytad nekem a tudást munkádról és leleplezted rejtélyét. Egész életemben ezt kerestem, és most megletttem.” Aztán földig hajolt kétszer, felemelkedett és messze távozott.

Ez az előadás először az Incontri Musicallban jelent meg 1959 augusztusában. Soronként négy ütem van és tizenkét sor a ritmusszerkezet mindegyik egységében. Az egységek száma negyvennyolc, egyenként negyvennyolc ütemet számlálnak. Az egész öt nagy részre oszlik 7, 6, 14, 14, 7 arányú tagolásban. A negyvennyolc ütemű egységek mindegyike ugyanilyen arányban tagolódik. A ritmikus olvasást megkönnyítendő a szöveg négy oszlopba van nyomtatva. A sorok laponkénti olvasata nem fentről lefelé, hanem balról jobbra halad. De ez ne jelentsen semmiféle mesterkéeltséget (a szavak térbeli elhelyezkedését túlságosan komolyan vevő olvasáskor), ellenkezőleg, a mindennapi beszéd rubato-jával olvasandó.

Előadás a semmiről

Itt vagyok	,	és nincs	mit mondanom	,	
					Ha Önök közül bárki
meg akar érkezni	valahová	,			az inkább menjen el
bármikor	,		Minékünk	csend	
kell	;	a csendnek meg az			
hogyan		tovább beszéljek.			
					Csak egy kicsit lőkj
	meg egy gondolatot	;	tüstént össze-roksad		
;	de az, aki lők	és az, amit lők,	létre-hozza		a szó-
váltás	nevű	szó -rakozást			
	Mi is kipróbáljuk később?				
		⌘			
De		úgy is dönt hetünk	,	hogyan nem lesz szó-	
váltás		Ahogy fetszik	,	itt	
viszont		vannak csendek	,	és a	
csend	a szavak	segítségével		születik	
meg					
			Nincs mit mondanom,		
és ezt mondom,					de
vágyom rá,	és ez a költészet				
	Ez a téridő itt			megszervezett	
		Nem kell félni	a csendektől,	még	
		⌘			
szerethetjük is őket					

		A mostani előadás is	
megkomponált		mivel úgy készül	
ahogyan		zenét szerzek.	Olyan , mint egy pohár
tej		Kell a	pohár,
és kell a	tej		Továbbá az üres pohárhoz is
hasonlatos		amit	bármikor
bármivel		tele-tölthetsz	
	Miként itt is , ahogy haladunk		előre (ki tudja?)
	könnyen fel-sejlik	egy gondolat beszéd	közben.
		Sejtelmem sincs,	hogy így lesz-e
	vagy sem.	Ha igen,	ám legyen. Ezt
		?	
olybá tekintsd,	mint	amikor utazás közben	valamit
csak egy	pillanatig látsz	az ablakon át	
Ha történetesen	Kansasben	, akkor persze	Kansast
	Arizona		már jóval érdekesebb,
talán túlságosan is		s főként egy New York-inak,	akit
önmagát	meghazudtolva	minden érdekel.	Érzi, hogy
szüksége van a benne lakozó Kansasre			Kansashez fogható
nincs a világon		és ez egy New York-inak	nagyon üdítő. Olyan,
mint egy üres pohár		csak búza	vagy
tán kukorica	?	Fontos, hogy micsoda ?	
Kansas	valami ilyesmi:	bármikor	ott lehet hagyni
és bármikor	tetszés szerint visszatérni		
		?	
És persze	örökre elhagyhatod	úgy, hogy	soha nem térsz vissza,
mivel nincstelenek vagyunk			Költészünk is,
	annak fel-ismerése	, hogy	semmink sincs
	Így aztán	bármiben	örömmünket leljük
	(mivel nem a miénk),	és így az elvesztésétől	sem kell tartani
	Nem kell a múltat sem	lerombolni: elmúlt már;	
bármikor	újra megjelenhet és	a jelennek	érezzük
	Akkor ez	ismétlődés lenne?	Igen, ha úgy véljük,
hogy a miénk volt, de nem volt,		és így a múlt és	mi is szabadok
vagyunk		Szinte mindenki tud a jövőről,	
s arról is, hogy milyen bizonytalan			
		?	
Amit itt költészetnek	nevezek, azt mások gyakran		tartalomnak.
Én magam formának hívtam			Ami a
zenemű	folytonossága.	Manapság a	folytonosság, amikor
szükséges,	az érdek nélküliség		szemléltetője

is.	Azaz	azt bizonyítja,	hogy az örömről
nem valamiféle	birtoklásban áll	.	A pillanat a
történekek lenyomata			Milyen más
az ilyen formaérzék,	amelyik nem	az	emlékezettel
kapcsolatos:	főtémák és melléktémák;		a küzdelmük;
kidolgozásuk;	majd tetőpont;	és rekapituláció	(ami afféle hit,
hogy az ember	egyszer otthonra lel)	De valójában	mi
nem csigamódra	hanem önmagunkban		hordozzuk otthonunkat,
	ᄃ		
ezért vagyunk képesek		repülni	vagy egy helyben
maradni,	s mindkettőt	élni is.	De vigyázz azzal,
ami	lélegzetelállítóan	szépséges, mert	bármikor
	meg-szólhat	a telefon,	vagy egy repülőgép
landolhat	az üres parkolóban	.	Nincs semmije
sem a hűrnak	.	sem a naplementének,	csak
vannak,		és a folyamatosság mégis megtörténik	
.	Semmi,	csak a semmi	mondható.
Hallgatni	vagy zenében	meg-alkotni,	az ugyanaz,
	talán csak egyszerűbb,	mint ily módon élni	.
	Azaz nekem egyszerűbb	.	nekem , aki történetesen
		zenét szerkeszt	
	ᄃ ᄃ		
A zenealkotás	egyszerűsége	abban áll,	hogy az ember hajlandó el-
fogadni	a struktúra	korlátait.	A struktúra
egyszerű,	mivel	ki-gondolható,	el-képzelhető,
mérhető	.	Bevett fegyelem,	amely
cserébe	maga is	befogad bármit	, még az
extázis	ritka pillanatait is,	amelyek úgy	ösztönöznek, mint a
cukorka a lovakat,	hogy megtegyük	, amit kell	, Beszélhetnék-e
jobban	a struktúra	mibenlétéről,	minthogy egyszerűen
beszélék	róla,	előadást tartok,	amely
tér időben	számolva	megközelítőleg	negyven
percig	tart	?	
		ᄃ	
Ez a negyven perc	öt nagyobb	részre lett osztva,	és
ugyanígy	tagolódik	mindegyik egység.	A négyzet-
gyökös	fel-osztás	az egyetlen,	amely lehetővé
teszi	ezt a mikro-makrokozmoszt	ritmikai struktúrát,	
mely egyszerre	elfogadható és	befogadó	,
Hisz látod,	bármit mondhatok	.	
Alig-alig	számít,	hogy mit mondok,	vagy az, hogy hogyan.

Most épp részénél második egysége	egy egység tartunk, És itt a	negyedik s ez az előadás második nagy részének Egy kicsit már olyan, mint Kansasen át vége a második egységnek
Most kezdődik	a második rész	harmadik egysége
harmadik egység	második része Most a harmadik része	Most a
része hosszúságú,	mint a harmadik rész)	(ami melleleg Most a negyedik ugyanolyan
	Most az ötödik,	befejező rész
Tessék, mikro kozmikus szemszögből éppen nagy részben. a semmiről és ennek most rész egyszerű fogadnunk gondolattal.	most szemszögből Az első rész , ilyennek , hogy micsoda a korlátait. De nem szükségszerű Noha bármikor Akkor	meg-tapasztalhattad az előadás struktúráját Makro kozmikus fele-úton vagyunk a második többnyire semmire való vita volt a formáról és a folytonosságról, kell lennie. Ez a második a struktúráról szól: arról, hogy milyen és miért kell A legtöbb előadás el- , hogy e mostani tele van felbukkanhat is örülhetünk neki egy gondolat
látható a struktúrában teljes. páratlanul mivel korlátait épp e korlátok	Az élettelen struktúra struktúra nélkül Minden egyes pillanat Egy mezőről szépséges el-fogadtam egy virginiai tették lehetővé, hogy	halott. és általa abszolút, felrebbenő feketerígó-csapat hangot egy művészeti leány-iskolában, meg-halljam a fejem

felett felszálló rendünk volt,	rigókat megszabott órák		Közös napi- de azért én láttam egy
		a reggelire , ?	
pintyet Megismertem	és még Amerika	aznap legifjabb rektorát	egy harkályt is hallottam.
Bár a hölgy	már lemondott, Ám legyen.	és úgy hírlk, Miért ne?	hogyan politizál Azt az örömet is
megértem, fejezte ki, hogy	hogyan hallottam tán megéri a kort, a Bach iránti örületnek.	egy kiváló zenekritikust, amikor vége Egyszer egy növendék azt mondta nekem:	aki abbéli reményét lesz
azt értem, egyvetértek Önnel,	amit Beethovenról de felfennék Hogyan áll	mond, egy reftentő fontos Ön	és szerintem kérdést: Bachhal
? rész	Most értünk végéhez	a struktúráról	szóló
		?	
Csakhog	még lenne Jelesül	mondani-valóm az alábbi:	a struktúráról most vagyunk
a harmadik már nem a anyagának. világbania, mint láttuk, hogyan utunk	rész kezdetén, struktúrának De azért még hogyan a struktúra a forma a semmibe visz	szenfelem. a struktúráról beszélek. Ebből ki kell lényegében is.	és ezt a részt Hanem az semmit-mondó, Már látszik,
			s
	Nos, ha ennyit a struktúráról	más gondolat nincs ?	ezzel kapcsolatban, akkor
mindössze			
Most pedig lássuk	az anyagot: érdekes	téma	?
Igen is	meg nem is		De egy
biztos.	Ha az ember nekifog akkor muszáj, hogy	valaminek, szeresse	ami semmivé lesz és türelmes legyen
azzal az anyaggal,	amit választ.	Máskülönben	az anyagra tereli
a figyelmet,	ami kifejezetten valami		bár határozottan
a semmi	készült;	és aztán	az ember önmagára is
felhívhatja	a figyelmet, holott	a semmi névtelen	
	Érzéki szinten	az anyaggal való bánás	technikája az,
ami racionális szinten a	figyelemként	jelenlévő struktúra	
	lehetőség	a semmi	meg-tapasztalására
		?	

Emlékszem, már akkor	szerettem a hangokat, amikor	még	zeneórára sem jártam
.	Tehát azzal alakítjuk	az életünket,	amit szeretünk
.	(Amikor	tavaly itt beszéltem,	akkor rövidebb voltam.
Mivelhogy	akkor valamiről	beszéltem ;	de
íden	semmiről,	és	persze
ez	tovább	tart	.)
mlután	három	hangból próbált	A minap egy növendék,
így szólt:	„Úgy éreztem, hogy	dallamot	komponálni,
		be vagyok zárva	.”
zenei anyaga	-	Csak hogy ha valóban érdekelte volna őt	az a három hang – az ő
		nem érezte volna magát	bezárva.
		??	
és lévén,	hogy az anyag	nem érez,	
nem lett volna ott	helye	semmi-féle bezártságnak.	Csak a fejében
volt mindez	„	ami jöllehet az	
tartozott	.	anyaghoz	Mivel
nem a	semmi volt,	valamivé lett; de ha	valami lett volna, akkor
	meg-semmisült volna.		
a korára jellemző	anyagokat	használnia	Muszáj-e az embernek
Íme ez egy	olyan kérdés, aminek	el kellene minket	?
.		Még hozzá egy	vezetni valahová
.	Megválaszolom majd,	lassan	Intellektuális kérdés
önéletrajyszerűen	.		és
		??	
Emlékszem,	hogy	gyermekként	szereitem
„	még	a preparátlanokat	Nagyon
tetszett, ha	egyszerre csak	egy szólt meg	.
	Az egykezes		ujjgyakorlat jelentette
a legnagyobb örömet	.		Később aztán
lassan megkedveltem	az összes hangközt		
alighanem	az	oktávot kezdtem el	Így visszanézve,
a nagy- és	kistercekkel.	szeretni;	aztán megbarátkoztam
a terceket kedveltem	a legkevésbé.	Lehetséges, hogy a	hangközök közül
hatására	a kvint szenvedélyes	rajongója	Grieg
			lettem
		??	
De ez csak	afféle	gyerekszerelem	lehetett,
mert nem	a kvint bírt rá	a zeneszerzésre:	legfeljebb arra,
hogy az életem Grieg darabjai előadásának	szenteljem		..

úgy belejöttem a szeptimekbe,	Később, amikor már modern hangközökbe, mint kiskutya a szekundokba, a tritonusba Bachot is kedveltem ekkoriban ,	hallottam, az ugatásba: és a kvarttba	viszont
nem szerettem Bachban, ahogy	a tercek és a szextek hangzását. egyszerre több dolog folyt	Azt csodáltam nála	
Ahogy így	vissza-emlékezem, világos,	hogyma	
szerettem igazán	a terceket, s ez meg-magyarazza,	hogyma	
kedveltem Brahmsot		hogyma	

??

A modern zene szeptimekkel, azért	teljesen lenyűgözött a szekundokkal, a tritonussal és a kvarttval,	valamennyi modern hangközével: és a kvarttval,	a és
egyáltalán nem, sok hangköz volt, Mivel érdekelt, nehéz ilyen gondolataid, akkor az s képes voltam különböző, még ha végigdolgozott	Néha voltak ami maga volt emiatt érdekelt, de elhatároztam, hogy írni: kikapcsolja a hallást, meghallani, hogy egy ugyanaz a betű jelöli év után	egy-egy örömet adó kvint magában álló hangok is, hangközök pedig a gyönyör, A modern zenében nem mondanám, hogy szerettem. komponálok. Elsőre elég ugyanis, ha ráállítod a azonban én egyedül dolgoztam, magas és egy mély hang is mindkettőt. Néhány magamban kezdtém magam egyedül érezni.	

??

Egy tanárnál bírnak; mögében hordoz Dolgoztam vele érzésem nevezett amely implikálja mindenkit, mert nem szed rá Ám a modern zene	azt tanultam, hogy nem csupán egy olyan hangot, A tonalitás. ; például itt vannak ál-záratok. egy ténylegesen e hangon, hanem ? Hát a fület nem, Ez a probléma továbbra is	a hangközök hangok, mert amely nem Amit sose szerettem Tanulmányoztam. Lényegük a következő : nem szereplő hang másutt állapodik meg. Mit is hanem az értelmet merőben intellektuális elbűvölt	Jelentéssel menetük hallható ténylegesen De nem volt hozzá az úgy- ez egy olyan menet, jelenlétét; és rászéd hanem az értelmet merőben intellektuális elbűvölt
--	--	--	---

??

a modern zenét, hogy aztán az olyan meneteket, hangokat vonzott hogy az ész és a	hangközével rendelkezhessen amelyek ténylegesen gondoltattak el. ez a kerülgetés. fül elkülönítése	hangközével, nem hallható Az ember megjegyezte e de el kellett kerülnie Engem nem Kezdtém rájónni, a hangokat
---	---	---

	hogya tiszta lapot kéne nyitni.	Így lettem
nemcsak kortárs	hanem „avant-garde” is.	Zajokat használtam
	Ezeket ugyanis nem intellektualizálták; a fül közvetlenül	
meghallhatta őket, és nem kellett átesniük semmiféle absztrakción		
	Ráébredtem, hogy sokkal jobban szeretem a zajokat,	
mint a hangközöket. Úgy megkedveltem a zajokat, mint régen a magában álló hangokat		

		De a zajokat is
	diszkriminálták ; s mivel	amerikai vagyok,
szentimentálisnak neveltek,	kiálltam a zajok	védelmében. Tetszett,
hogya az esélytelenek	oldalán vagyok	
Rendőrségi engedélyt kaptam	sziréna-játzásra.	A legelbűvölőbb hangot,
amit valaha is hallottam,	egy tekercs húzal adta	egy lemezjátszó
hangszedőjéhez csatolva, majd	kierősítve.	Megrázó volt,
valóban megrázó és mennydörgésszerű		Amikor jött a háború,
részint meggondolásokból, részint		szentimentalizmusból,
csak csendes hangokkal kezdtem foglalkozni.		Úgy tűnt, hogy
nincsen igazság, nincs jószág, nincs	semmi nagyleptékű az emberi társadalomban.	

Csakhogya a	csendes hangok	olyanok, akár a	magány, vagy
a szerelem,	vagy a barátság,		Hittem, hogy az értékek
	maradandóak, vagy	legalábbis	függetlenek
a Life-tól, a Time-tól és a Coca Colától			Bevallom, hogy
ma is ugyanígy érzek , bár közben	valami más is	történik	
:	kezdem újra	meghallani	a régi hangokat,
	amiket már	elkopottnak hittem,	az intellektualizmustól
viseleteseiket,	úgy hallom	újra őket,	mint-
ha	nem is koptak volna	el.	Természetesen nem is
koptak el		Éppúgy meghallhatók,	mint
az új hangok.	A gondolkodás	nyűtte el őket	
Ha az ember nem	gondol rájuk,	akkor	hirtelen

frissek	és újak lesznek.	„Ha kísértetnek	véled magad,
hamarosan	azzá is válsz	.”	Ha kopottnak véled a
hangokat,	meg is kopnak.		Világos
:	ez a probléma		visszavisz minket
oda, ahol voltunk:	sehova, vagy		
ha úgy tetszik,oda	, ahol vagyunk		
	Elmesélek	egy történetet:	„Volt egyszer egy ember,

aki egy magas helyen állodogált. Egy baráti társaság éppen arra sétált, s messziről észrevette a magasban ácsorgó alakot, és rögtön beszédbe elegyedtek róla. Az egyikük azt mondta:

Biztos elveszítette a kedvenc jószágát. A másik meg: Nem, minden bizonnyal a barátját keresi. A harmadik erre:

Épp csak hűsöl odafenn. Sehogy sem értettek egyet, a vita

		⁂	
	(Mi is kipróbáljuk	később?) csak folyt,	míg el nem érték
az ácsorgó	férfit.		Egyikük azt
kérdezte:	Testvér,	te ott fenn,	csak nem a kedvenc
jószágodat	veszítettél el?	Nem, uram.	Nem veszítettem el
.	A másik ember meg :	Akkor talán	a barátodat
?	Nem, uram	, nem veszítettem el	a barátomat
sem	.	A harmadik pedig:	Az üde szellőt
élvezed	odafönn?	Nem, uram	,
nem.			Hát akkor

	minek ácsorogsz odafenn,	hiszen	
	mindegyik		kérdésünkre
nemmel feleltél?		A fenti férfi így válaszolt :	

		⁂	
Én csak állok	."		
			Ha nincsenek
kérdések,	akkor	nincsenek válaszok	Ha vannak kérdések
,		akkor persze	vannak válaszok is
végző válasz		abszurdá teszi	, de a
,	holott	a kérdések	az utolsó pillanatig
mint a válaszok.			értelmesebbnek tűnnek,
bussyt, hogy		hogyan ír zenét.	Valaki megkérdezte De-
Veszem az összes		lehetséges hangot,	Azt felelte:
a többit felhasználom		s elhagyom azokat,	amiket nem szeretek,
Míg fiatal voltam,		Satie azt mondta :	
."Most vagyok ötven		„Majd meglátod, ha	ötvenéves leszel
		Nem látok semmit	,
		⁂ ⁂	

Itt vagyunk			az előadás
negyedik részének			kezdetén.
Egyre inkább		az az érzésem,	hogy nem jutunk el
sehova.	Lassan	,	ahogy az előadás halad
,	nem jutunk el	sehova,	és ez örömteli
.	Az nem	irritáló,	ha ott van
akkor az,	ha úgy	véli az ember, hogy	Csak
egy kicsit már	túl	máshol szeretne lenni	Itt vagyunk,
		az előadás	negyedik nagy részének
		a kezdetén	,
	Egyre inkább	az az érzésünk	,
	hogy nem jutok el	sehova	,
	Lassan	,	ahogy az előadás halad

		lassan		az az érzésünk, hogy
		utunk	a semmibe vezet.	És ez örömteli,
	ami később csak	fokozódik	.	Ha ez irritáló,
akkor	nincs benne	öröm	.	A semmi nem
örömteli,		ha az embert irritálja	.	de egyszerre csak
	öröm-teli		.	és akkor már
	nem irritáló			(és aztán egyre
	kevésbé az	).		Eredetileg
	sehol sem voltunk	;		és most újra
	örömlünket leljük	abban, hogy		
	lassan	sehol sem vagyunk.	Ha valaki	
álmos		hát csak aludjék	.	
		¶		
Itt vagyunk			az előadás	negyedik nagy része
harmadik	egységének			kezdetén.
Egyre inkább		az az érzésem,		hogy nem jutunk el
sehova.	Lassan,	sehova,		ahogy az előadás halad
	nem jutunk el			és ez örömteli
	Az nem irritáló,	ha ott van	Csak	
akkor az,	ha úgy véli az ember, hogy	máshol szeretne lenni	Itt vagyunk,	
egy kicsit már	túl	az előadás	negyedik nagy része	
harmadik egységének		kezdetén	.	
	Egyre inkább	az az érzésünk	.	
	hogy nem jutok el	sehova	.	
	Lassan		ahogy az előadás halad	
		¶		
	lassan		az az érzésünk, hogy	
	utunk	a semmibe vezet.	És ez örömteli,	
	ami később csak	fokozódik	.	Ha ez irritáló,
akkor	nincs benne	öröm	.	A semmi nem
örömteli,		ha az embert irritálja	.	de egyszerre csak
	öröm-teli		.	és akkor már
	nem irritáló			(és aztán egyre
	kevésbé az	).		Eredetileg
	sehol sem voltunk	;		és most újra
	örömlünket leljük	abban, hogy		
	lassan	sehol sem vagyunk.	Ha valaki	
álmos		hát csak aludjék.		
		¶		
Itt vagyunk			az előadás	negyedik nagy része
	ötödik egységének			kezdetén.

Egyre inkább sehova.	Lassan nem jutunk el	az az érzésem, sehova,	hogynem jutunk el ahogynem jutunk el és ez örömteli
Az nem akkor az, egy kicsit már ötödik egységének	irritáló, ha ott van véli az ember, hogy túl	az ember, ahol van. máshol szeretne lenni az előadás kezdetén	Csak Itt vagyunk, negyedik nagy része
Egyre inkább hogynem jutok el Lassan		az az érzésünk sehova	ahogynem jutunk el az előadás halad
lassan utunk		a semmibe vezet.	az az érzésünk, hogy és ez örömteli, Ha ez irritáló, A semmi nem de egyszerre csak és akkor már (és aztán egyre Eredetileg és most újra
ami később csak fokozódik akkor nincs benne öröm örömteli,	ha az embert irritálja öröm-teli nem irritáló kevésbé az sehol sem voltunk örömlünket leljük lassan	).	
álmos		abban, hogy sehol sem vagyunk. hát csak aludjék	Ha valaki
Itt vagyunk	negyedik nagy részének		az előadás a közepén.
Egyre inkább sehova.	Lassan nem jutunk el	az az érzésem, sehova,	hogynem jutunk el ahogynem jutunk el és ez örömteli
Az nem akkor az, egy kicsit már	irritáló, ha ott van véli az ember, hogy túl	az ember, ahol van. máshol szeretne lenni az előadás közepén	Csak Itt vagyunk, negyedik nagy részének
Egyre inkább hogynem jutok el Lassan		az az érzésünk sehova	ahogynem jutunk el az előadás halad
lassan utunk		a semmibe vezet.	az az érzésünk, hogy és ez örömteli, Ha ez irritáló, A semmi nem de egyszerre csak
ami később csak fokozódik akkor nincs benne öröm örömteli,	ha az embert irritálja		

	öröm-teli		és akkor már
	nem irritáló		(és aztán egyre
	kevésbé az	).	Eredetileg
	sehol sem voltunk	;	és most újra
	örömünket leljük	abban, hogy	
	lassan	sehol sem vagyunk.	Ha valaki
álmos		hát csak aludjék	
		ྐ	
Itt vagyunk		az előadás	negyedik nagy része
kilencedik	egységének	kezdetén.	
Egyre inkább		az az érzésem,	hogy nem jutunk el
sehova.	Lassan,		ahogy az előadás halad
	nem jutunk el	sehova,	és ez örömteli
	Az nem irritáló,	ha ott van az ember, ahol van.	Csak
akkor az,	ha úgy véli az ember, hogy	máshol szeretne lenni	Itt vagyunk,
egy kicsit már	túl	az előadás	negyedik nagy része
kilencedik egységének		kezdetén	
	Egyre inkább	az az érzésünk	
	hogy nem jutok el	sehova	
	Lassan		ahogy az előadás halad
		ྐ	
	lassan		az az érzésünk, hogy
	utunk	a semmibe vezet.	És ez örömteli,
ami később csak fokozódik			Ha ez irritáló,
akkor nincs benne öröm			A semmi nem
örömteli,	ha az embert irritálja		de egyszerre csak
	öröm-teli		és akkor már
	nem irritáló		(és aztán egyre
	kevésbé az	).	Eredetileg
	sehol sem voltunk	;	és most újra
	örömünket leljük	abban, hogy	
	lassan	sehol sem vagyunk.	Ha valaki
álmos		hát csak aludjék	
		ྐ	
Itt vagyunk		az előadás	negyedik nagy része
tizenegyedik	egységének	kezdetén.	
Egyre inkább		az az érzésem,	hogy nem jutunk el
sehova.	Lassan		ahogy az előadás halad
	nem jutunk el	sehova,	és ez örömteli
	Az nem irritáló,	ha ott van az ember, ahol van.	Csak
akkor az,	ha úgy véli az ember, hogy	máshol szeretne lenni	Itt vagyunk,

egy kicsit már tizenegyedik	túl egységének Egyre inkább hogyan nem jutok el Lassan	az előadás kezdetén az az érzésünk sehova	negyedik nagy része . . . ahogy az előadás halad
	lassan utunk	?	az az érzésünk, hogy
ami később csak	fokozódik	a semmibe vezet.	És ez örömteli,
akkor nincs benne öröm		.	Ha ez irritáló,
örömteli,	ha az embert irritálja	.	A semmi nem
	öröm-teli	.	de egyszerre csak
	nem irritáló	.	és akkor már
	kevésbé az	).	(és aztán egyre
	sehol sem voltunk	;	Eredetileg
	örömlenket leljük	abban, hogy	és most újra
	lassan	sehol sem vagyunk.	Ha valaki
álmos	.	hát csak aludjék	.
		?	
Itt vagyunk		az előadás	negyedik nagy része
tizenharmadik	egységének	kezdetén.	
Egyre inkább		az az érzésem,	hogyan nem jutunk el
sehova.	Lassan	.	ahogy az előadás halad
.	nem jutunk el	sehova,	és ez örömteli
.	Az nem irritáló, ha ott van	az ember, ahol van.	Csak
akkor az,	ha úgy véli az ember, hogy	máshol szeretne lenni	Itt vagyunk,
egy kicsit már	túl	az előadás	negyedik nagy része
tizenharmadik	egységének	kezdetén	.
	Egyre inkább	az az érzésünk	.
	hogyan nem jutok el	sehova	.
	Lassan	ahogy	az előadás halad
		?	
	lassan		az az érzésünk, hogy
	utunk	a semmibe vezet.	És ez örömteli,
ami később csak	fokozódik	.	Ha ez irritáló,
akkor nincs benne öröm		.	A semmi nem
örömteli,	ha az embert irritálja	.	de egyszerre csak
	öröm-teli	.	és akkor már
	nem irritáló	.	(és aztán egyre
	kevésbé az	).	Eredetileg
	sehol sem voltunk	;	és most újra
	örömlenket leljük	abban, hogy	

álmos

lassan

sehol sem vagyunk.

Ha valaki

hát csak aludjék

ᄃ ᄃ

ᄃ

ᄃ

Most van

vége.

Örömteli volt

És most

most is örömteli.

„Olvassa fel újra azt a

részt,

ahol

ki-tagadok mindenkit

.”

A tizenkétfokú

sor

egy módszer;

ez a

módszer

minden

egyes hang

szabályozásában

áll.

Az van, hogy

túl sok van van

Kevés benne

a semmi

A struktúra olyan,

mint

a semmiből

a semmibe tartó

híd,

és

bárki

közlekedhet rajta

:

zajok vagy hangok

kukorica vagy búza

Hát számít, hogy melyik

?

Azt hittem, hogy

nyolcvannyolc hang

van.

Akár meg is

negyedelhated

ᄃ

vannak.	Ha eltűnnek a lemezek	Texasból,
	akkor valaki majd meg-tanul énekelni	.
	Mindenkinek van egy olyan dala	,
	ami egyáltalán nem is dal:	
	ez maga az éneklés	,
és	ha énekelsz,	akkor
	ott vagy,	ahol vagy

A módszerről mindössze annyit tudok, hogy amikor nem dolgozom, akkor időnként úgy vélem, tudok valamit, míg ha dolgozom, akkor teljesen biztos, hogy semmit sem tudok.

??

Utóirat az ELŐADÁS A SEMMIRŐL-höz

Szem előtt tartva azt a fentebb már kifejtett megállapítást, hogy a szó-váltás nem más, mint szórakozás, hat válasszal készültem az első hat kérdésre, függetlenül a kérdések mibenlététől. 1949-ben vagy talán 50-ben, amikor először tartottam meg ezt az előadást (miként ezt az előszóban említettem, az Artists' Clubban), még hat válaszom volt. De 1960-ban, másodjára, a hallgatóság az első két kérdés után már nem igényelte a további szórakoztatást, és nem kérdezett többet.

A válaszok az alábbiak:

1. Ez egy nagyon jó kérdés. Nem szeretném a válasszal tönkretenni.
2. Azt hiszem, megfájdult a fejem.
3. Talán ha hallotta volna múlt áprilisban Palermóban Marya Freundot Arnold Schoenberg Pierrot Lunaire-jét énekelni,
akkor nem kérdezte volna ezt.
4. A Földművesek Évkönyve szerint az idén Ravasz Tavasz van.
5. Kérem, ismételje meg a kérdést...
Még egyszer...
Még egyszer...
6. Nincs több válaszom.

Annak ellenére, hogy ez az előadás jópár évvel korábban elkészült, nyomtatásban csak 1959-ben jelent meg, a Philip Pavia által szerkesztett It Is-ben, az alábbi előszó kíséretében:

Az Előadás valamiről felolvasását követő jövés-menésben, beszélgetésekben (tíz évvel ezelőtt volt a Klubban) valaki megkérdezte Morton Feldmant, hogy egyetért-e azzal, amit róla mondtam. Így felelt: „Az nem én vagyok, hanem John.” Amikor a Columbia kiadott egy Feldman-lemezt, Pavia írást kért tőlem, s én így reagáltam: „De hisz már van egy, miért nem jelentetted meg azt?”

(Ezzel kapcsolatban megjegyezném, hogy azok az üres helyek, amelyek az It Is-ből elmaradtak s itt megtalálhatók, az Előadás részét képező csendekre utalnak.)

A szöveg aktualizálása érdekében hadd mondjam el, hogy míg én folyton változom, addig úgy tűnik, hogy Feldman zenéje inkább önmagát folytatja, semmint változik. A szépségében soha nem kételkedtem, mint ahogy ma sem. Valójában időnként túlságosan is szép. Az efféle szépség korábban hősiesnek tűnt nekem, ma erotikusnak (mely éppúgy jellemző rá). Szerintem azért tűnik így, mert Feldman hajlik a gyengédségre, s e gyengédséget nála csak vagy igen rövid időre, vagy pedig egyáltalán nem szakítja meg az erőszak. Persze kottában a grafikus lejegyzésű darabok nem veszítenek heroikusságukból, ám a próbákon Feldman sohasem engedi meg, hogy a műbe épített szabadság szabadossággá váljék. Ragaszkodik ahhoz, hogy a cselekvés a szeretet tartományán belül történjék, ez pedig (hogy csak a szélsőséges hatásokra utaljak) a hang egyfajta érzékiségét eredményezi, vagy az elragadtatottság légkörét. Jőmagam mindig is a hangversenyt részesítem előnyben a hangszerezés zene lemezfelvételeivel szemben. Senki ne képzelje azt, hogy ha van egy lemeze, akkor birtokolja is a zenét. Éppen hogy az igazi zenei gyakorlat, Feldmané pedig különösen, annak az ünneplése, hogy semmink sincs.

ELŐADÁS VALAMIRŐL

Íme ez egy előadás	a valamiről	és persze	egyben a
semmiről is.	Arról, hogy a valami	és a semmi nem	egymás ellentétei,
hanem mindkettő	szükséges	a haladáshoz .	Elég nehéz valamiről
pontosan beszélni,	ha van valami	mondanivalónk,	mert a szavak
olyan útra terelik	a mondandónkat,	amelyhez	a szavak kapcsolódnak,
és nem arra	az Útra, amely	az Életünkhöz szükséges .	Például
ezt mondta valaki:	„A művészetnek a	bensőből kell fakadnia,	akkor lesz mély.”

Nekem úgy tűnik, hogy a művészet meg-érinti a bensőnket, mi szükség hát a „kell”, az „akkor”, a „lesz” és a „mély” szavakra ? Amikor a művészet a bensőből fakadt, hiszen sokáig ez volt a gyakorlat, akkor olyan dologgá vált, amely alkotóját alkotását, mint egy gyáros vagy zseninek tartották, vagy rangsorolták: a Legnagyobb, a Másik, és a Nem Jó, míg végül utazzék akár buszon, akár metrón, oly büszkén szignálja alkotását, mint egy gyáros .

A művészet ma is megéri a bensőnket, mivel azonban minden változik, nem az a fontos, hogy egy az, hogy a semmi. Hogy miként? Csinálni kell valamit, ami bensővé válik és a semmire emlékeztet. Fontos, hogy ez a valami pontosan valami legyen, egy behatárolt valami, ami egész egyszerűen bensővé lesz és meghatározatlan semmivé válik. Megmutatkozik, hogy élünk. Változik bennünk annak felismerése, hogy mi életet bennünket . Természetesen mindig változik, de ma annyira nyilvánvalóan változik, hogy az emberek vagy egyetértenek vagy nem, s eképpen a véleménykülönbségek is nyilvánvalóbbak . Körülbelül egy évvel ezelőtt még minden egyéni ügynek tűnt. Mára ennek már két oldala van. Egyrészt továbbra is egyéni, másrésztől a legkevésbé sem mindenki ügye, ami egyáltalán nem ugyanaz; épp ellenkezőleg, a különbség egyre több . Azaz a kezdeti behatároláskor minden különbözik, de ha belemegyünk, minden ugyanaz lesz .

amikor az általa mostanában komponált zenének az *Intersections*² címet adta. Nem hangokról beszél, s nem él megzorításokkal, amikor elfogadja az elsőként felbukkanókat. A zeneszerző felelősségét a csinálásról az elfogadásra terelte . A következményekkel mit sem törődve el-fogadni bármit annyit tesz, mint nem félni, vagy elfelni azzal a szeretettel, amely a bármivel való egygyé-válás érzetéből ered . Ez megmagyarázza, hogy mit ért Feldman azon, hogy ő valamennyi hanggal kapcsolatot tart fenn, s ezáltal képes előre látni a történeteket, még akkor is, ha nem jegyezte le az egyes hangokat, miként azt más zeneszerzők teszik .

Az a zeneszerző, akiben erősebben él a csinálás, mint az elfogadás felelőssége, kiktatja azokat a lehetséges eseményeket, melyek pillanatnyilag nem sugallják a népszerűségnek a népszerűségnek a népszerűségnek, őrvendő mélységét. Mivel komolyan veszi önmagát,

1 Here Comes Everybody (James Joyce)

2 Kereszteződések

	arra vágyik, hogy	nagynak tartsák, és	így mérsékli magában
	a szeretetet és	meg-növeli a félelmét,	hogyan
	mit is fognak gondolni róla az emberek		
	Az ilyen ember	nagyon sok súlyos	problémával találja
magát szemben		Mindenki	másnál jobban,
hatásosabban,	szebben stb. kell	csinálnia.	De mi
köze lesz ennek,	ennek a szép	és mély dolognak.	e remekműnek
az	Élethez? Az lesz a	köze, hogy	:
elkülönül tőle.	Ezt néha látjuk, néha nem.		Jobb érzés,
	ha láthatjuk, és	kevesbé jó,	ha már nem láthatjuk
	nyomorúságosnak,	kaotikusnak,	rendezetlennek és
Az Élet ilyenkor	Felolvasnék	egy idevágó részletet	a <i>Ji King</i> ből:
csúnyának látszik.	„Az ember dolgaiban	akkor születik meg	a szép forma, amikor
	oly	erősek és időtállóak,	mint a hegyek, amelyet
a hagyományok	tesz	gyönyörködtetővé.	A mennyel formákról való
a fény szépsége	az idő és az	idő változó	követelményeinek
elmélkedés	vezet bennünket.	Az emberi társadalom	formáiról való
megértésére	hozzászig	a világ	formálásához
elmélkedés	„Így folytatódik a lábjegyzet:	„A nyugodt szépség:	bent világosság,
„		ilyen	a tiszta elmélkedés
kívül csend			s az akarat lepihent
nyugalma.	Mikor a vágy már elcsitult,		szépnek látszik,
a világ mint	idea jelenik meg	A világ ilyenkor	A Művészet
	és meg-szabadul a létért való	küzdelemről.	önmagában nem képes
birodalma ez.	Csak hogy az	elmélkedés	és akkor
az akarat	teljes lenyugtatására.	Újra felserken,	röpke pillanatának
a forma minden	szépsége az	elragadtatás	nem az igazi út
fog	tűnni.	Így aztán ez még	megszépítő fény
a megváltáshoz.	A hegyet	beragyogó és	Ugyanígy
nem	tündöklök	messzire,	beragyogni és
a szép forma	csak az esendő pillanat	dolgait képes	még lehetetlen
megvilágítani	. A fontos kérdésekről	Eképpen	komolyság kell
dönteni		Ehhez még nagyobb	Talán
„			megállapítását:
ez megvilágítja	Blythe <i>Haiku</i> című	könyvében tett	a szépség
„A művész	legnagyobb	felelőssége	pedig
elrejtésében	van.”	Most	kérdések és
vegyük egy kicsit	fontolóra, hogy	melyek a fontos	Az a
mi az	a szükséges nagyobb	komolyság	hanem
fontos kérdés, hogy	mi az, ami nem	csak szép,	hanem
rút is,	nem csak jó, hanem	ördögl is,	nem csak igaz, hanem
egyben illúzió is.	Eszembe jut, amikor	Feldman	az árnyékokról beszélt.
Azt mondta, hogy	a hangok	hangok,	hanem árnyékok. Nyilvánvalóan

a hangok hangok; ezért árnyékok. Minden egyes valami a semmi visszhangja.
 Az élet úgy folyik, mint egy Morton Feldman-mű.
 Lehet, hogy van aki tiltakozna, miszerint a lefutott hangok nem voltak érdekesek.
 Hagyjuk rá. Majd ha a következő alkalommal hallja a darabot,
 már más lesz, talán kevésbé érdekes, de lehet, hogy egyszer csak izgalmassá válik.
 Vagy katasztrofálissá. De kinek katasztrófa? Neki, és nem Feldmannak.
 Az élet is ilyen: mindig más, egyszer izgalmas, másszor
 unalmas, néha meglejtően szép és így tovább ; és
 még miféle fontos kérdések léteznek?
 hogy hogyan kell élni, hogy ez az Élettel
 Lehet, hogy most néhányan méltatlankodnak,
 Élet az ő kezükben van. Ők azok, akik a művészetet is
 ítélkeznek róla. Minek ítélkezni? „Ne ítélkezz,
 te is megítéltess.” Vagy másképpen: ítélkezz,
 következményekkel ,
 ítélkezz és ne törődj a következményekkel? Azt, hogy ítélkezésed
 ítélkezés következményei ,
 egy modern kubai zeneszerző, bíróként
 általa életfogytiglanra ítélte férfi meg-szökött
 megölte Caturlát. Akkor, a halálát meg-előző utolsó előtti
 a pokolban vagy a mennyben járt Caturla?
 a következményeit is. Máskülönb nincsen életed: Hamlet,
 bűn, aggodás és felelősség. A következmény fogalma
 egy zenei terminust is felvet, a folytonosságát, amiről
 kerekedett, amikor Feldman a „nem-folytonosról” beszélt,
 szemszögből tárgyalták, s nem számított, hogy
 Íme újra itt az el-fogulatlanság és az el-fogadás kérdése.
 egyszerűen annyit tesz, hogy az éppen történő
 fogadjuk. A folytonosság megléte éppen az ellenkezőjét: egy sajátos
 folytonosságot, mely minden másfélét ki-rekeszt. Persze ez is
 ennek vajmi kevés tápereje van, hiszen e kirekesztés
 bensőnkben egyre fogyunk, még akkor is, ha tetemes bank-számlával rendelkezünk
 odakint. Ugyanis a valamikhez kritikusok, műértők,
 nézetek, tekintély-elvek szükségeltetnek, különben csőbe húzzák az embert;
 ám a semmihez szükségtelen ez az egész hacacaré, senki
 nem veszít semmit, mivel az ember biztosan csak
 Ha pedig a semmit birtokolja, akkor bármelyik valamit
 Hány van belőlük? Mind az ember lábánál hever. Hány
 van? Se szeri, se száma
 nélkül) valamennyi el-fogadható. Meg-eshet, hogy az
 büszkeség, s ezért vagy azért ezt mondja: én ezt
 akkor odavan a bármilyen elfogadásának szabadsága. De ha

a semmit bírja ember birtoklás. Így	(ezt hívták korábban lelki szabad örömei elől. Ebben csak öröm van. Érteni, ha azt hallja Nincsenek hangok. Nincs ellenpont, ami ne lenne Ha ez így van, akkor s bár ez paradoxon, ahogy ezt Feldman is Az új válogatás és a válogatás és egyszerűen egy másik az ember a valamit Bármikor félelem nélkül, Érzi, hogy valami élteti, melyik valamihez mély; a jelölt és ez a hangszíne. kl. Általuk kap az is felesleges, rossznak minősítsék. van. Csakhogy nem lenne és az élettel egyetemben félénken így szólnak: Azonban a fontos együtt válaszolhatók Másként a lélek sötét nem népszerű diszkrimináció meg-jelennek. Még engedni nekik, mert annak tudatában értvén ez alatt, hogy Vegyünk példát ?	szegénységnek), E szabad örömben Amije van; a semmi. az ember: Nincsen harmónia. Nincs ritmus. az ember de szabadon megteszi, megteheti választás ugyanolyan, választás valaminek tekintendő. egy dologba sűríti: képes e jelleget meg-televe lélettel s nem számít kötődő szituációban. időtartamon belül Feldman ezeket a jelleget Feldman hogyan Ugyanis Ha nem fetszik, szerencsés kikerülni, fontos semmit sem tudok kérdések nem csak éjszakáiba nincsen hétköznapi tonális áldozatai. Feldman egyszer: csak azért tudsz cselekszik, hogy valamennyi az életből: tilos	eltűnnek a gátak az nincs nincs folytonosság. Nincsen dallam. Vagyis nincs olyan, elfogadható. össz-hangban van az lélettel, válogathat, választhat, most vagy a jövőben. mint a régi, csak következménye A semmi állapotában a jellegbe, felvállalni, s és szeretettel, az, hogy Magas, középregiszterű, bármikor beléphet; valamiket választotta és a művészete. a művészetét helyzetünk eleve ki lehet mert nagyon is örömforrás, a zenéről, csak azt, a tetszéssel, hanem a elfogadva, amit bejárat, Korunkban, a viszonyokat használni. szabad folyást enged szabad folyást nincsenek tonális viszony a földrengés.
--	--	---	--

A világ valamennyi valamije

érezkeli össze-tartozásukat, ha olyan valami történik, ami a semmire emlékezteti őket.

Ily módon Morton Feldman zenéje erősen emlékeztethet bennünket a semmire, ahogy a semmi nem-folytonossága hagyja, hogy életünk dolgai azok legyenek, amik, és mégse különüljenek el egymástól. Teljesen világos, hogy a folyóparti séta egy dolog, a zeneírás egy másik, ha komponálás közben megszakítják az embert az megint más, és más a hátfájás is. Ezek együtt járnak, és ez már eleve egy folytonosság, de nem olyan, amibe bele kell kapaszkodni és ragaszkodni kell hozzá. Mihelyst egy olyan sajátos folytonossággá válik, hogy én most komponálok, és semmi más ne történjék, akkor az élet többi része nem más, mint megszakítások sorozata, amely kellernes és végzetes is lehet, ahogy adódik. Csakhogy Feldman zenéje közelebb áll az igazsághoz – bármi megtörténhet, és ezek megférnek egymással. Nincs olyan, hogy az élet többi része. Az élet egy. Kezdet, közép és vég nélkül. A kezdet, a közép és a vég fogalma az én azon érzetéből ered, amellyel elválasztja magát mindattól, amit az élet többi részének tart. Ez a nézet tarthatatlan, hacsak az egyén nem az élet felfüggesztéséhez és megszüntetéséhez ragaszkodik. Már a pusztá gondolat is az élet fel-függesztésére tett kísérlet, mert az élet meggy tovább, közömbös a halálak iránt, melyek beleolvadnak az élet kezdet, közép és értelem nélküliségébe. Mennyivel jobb mögé állni és megolni! Bolondság az ellenkezőjét cselekedni, azaz makacsul ráerőltetnünk a róla való el-képzelésünket, hogy milyennek kéne lennie; ez önmagában abszurd. Az abszurditás a mesterkéeltségéből, s nem az életszerűségéből származik, hogy először a gondolat születik meg, miként kéne csinálni, s aztán jön a csetlő-botló próbálkozás. Elcsúszni ama bizonyos banánhéjak egyikén: ezt nevezzük mi tragédiának. A szét-választás gondolatait mesterségesen felértékelik. A mitológia és a keleti gondolkodás hőse el-fogadja az életet. Tehát ha valaki vonakodna Feldmant zeneszerzőnek nevezni, akkor hívhatja hősnek. De mind-annyian hősök vagyunk, ha elfogadjuk, ami jön, s benső derünk érintetlen marad. El-fogadni, ami jön, ez megint az, amit Feldman az *Intersection* alatt ért. Bárki átmehet rajta. Itt Jön Mindenki.³ Kigyulladt a fény. Indulhatsz. A víz kellernes. Ugorj bele. Lesznek, akik ezt vissza-utasítják, látván, hogy a víz szörnyekkel van tele, melyek fel akarják falni őket. Azaz az önmegőrzés jár a fejükben. És miféle önmegőrzés ez, mely csupán az élettől őriz meg? Mint ahogy a halál nélküli élet nem élet, hanem csak ön-megőrzés. (Apropó, íme ez egy másik érv amellelt, hogy a lemez-

3 Here Comes Everybody

felvétel miért nem zene.) Hogy mi melyiket választjuk, az gyakorlatilag
lényegtelen, ugyanis az élet a halál gyakorlása által a kérdést végérvényesen
a valami felé dönti el, és a semmiről nem hoz döntést. A semmi az,
ami megy tovább kezdet, közép, értelem és vég nélkül. A valami
minduntalan el-kezdődik és be-fejeződik, felsejken és lehanyatlík. A semmi
megy tovább, erről beszél Feldman, amikor a csendben való
megmerítkezésről szól. Minden élet forrása
a halál el-fogadása. E zenét hallgatva az ember ugródeszkának tekinti
az elsőként meg-jelenő hangot ; ez az első valami
dob minket a semmibe , és ebből a semmiből serken fel a következő
valami; stb, mint a váltóáram. Egyetlen hang sem fél
az őt kioltó csendtől. És nincsen olyan csend, mely ne lenne hanggal
terhes. A minap ezt mondta valaki
Merce Cunningham legutóbbi szólóestje után Feldman zenéjével
kapcsolatban: „Ezt a zenét, ha annak nevezzük, nem lenne szabad
koncert-teremben előadni, mivel sokan nem értik,
és beszélgetni vagy kuncogni kezdenek, aminek az a vége, hogy nem lehet
hallani a külső hangok miatt.” Így folytatta ez a valaki:
„Ezt a zenét elő lehet adni, és talán élvezni is
valaki otthonában, ahol az ember nem fizet a
a hallgatóság pedig hallgathatja a zenét, nem fog kuncogni,
akkor illendőségből magába fojtja, s mellesleg
kényelmesebb is és nagyobb csend van: valószínűleg
.” Nos a fenti valaki által mondottak egy
szigetelt körülmények iránti vágyat testesítenek meg:
Azonban elefántcsont-torony nincs, mivel nincs arra mód, hogy
Palota Falai közt tartassék. Egy nap akarva-akaratlan
látja, hogy van betegség, és van halál (kuncogás és
Buddhává lesz. Aztán az én házam mellett is hallani a hajók
közlekedését, a civakodó szomszédokat,
játszadozó és kiabáló gyerekeket, s mindennek tetejébe
zongorapedál nyikorog
Lehetetlen az élet elől elmenekülni.
e fenti valaki által mondottakkal folytatva a szót: Továbbra is
ha ezt zenének nevezzük.” Mi is a különbség? „Ez a fajta zene,
zöreij igen keveset számít. Fontos kérdés, hogy csak zörejek. Mely
az életet vagy a szavakhoz való ragaszkodást? melyiket választod:
Mert ha először a szavakon vágod át magad, akkor az élethez közvetve jutsz el.
Mivel nem kell az istállót körbe-járni, hanem
egyből be lehet menni. S a folytatást illetően :
„fizetni a szórakoztatásáért.” Ezzel megint
az Élethez jutunk vissza. Ha a pillanatot állandóan a pillanatot illető

előzetes elképzelések által közelítjük meg, ha netán
 úgy képzeljük, hogy a fizetség be-biztosít minket, akkor eleve
 rosszul startoltunk. Tegyük fel, hogy tíz éven át minden
 az előzetes elképzeléseink és vágyaink szerint alakul. Előbb-utóbb
 azonban fordul a kocka, és a dolog nem úgy üt ki, ahogy azt kívántuk.
 Veszünk valamit hosszabb távra, és azt
 ellopják. Süteményt sütünk, és kiderül, hogy a
 cukor nem cukor, hanem só volt. Alig kezdek el
 dolgozni, és máris cseng a telefon. De folytatom:
 mi a szórakozás? És ki szórakozik?
 A hősök szórakoznak, akiknek a természete a természetével azonos:
 elfogadni minden el-következőt a jövőt illető el-képzelések nélkül és a
 következményektől függetlenül. Mellesleg ez az oka annak, hogy
 miért olyan nehéz általunk már ismert zenét hallgatni;
 az emlékezet fenn-tartja bennünk az el-következő történések ismeretét,
 így csaknem lehetetlen egy jól ismert remekmű jelenlétében
 élet-telinek maradnunk. Hébe-hóba
 megesik, és ha így van, akkor ez a csodával egyenlő
 . Újra arról, amit az a valaki mondott: egy zenemű,
 hadd nevezzem mégis annak, nos, egy zenemű
 élvezete és a kiküszöbölhetetlen külső hangok nélküli hallgatása iránti vágy
 gyökerénél az az elgondolás húzódik meg, hogy
 a zenemű az élet többi részétől el-különülő dolog, mely gondolat
 nem érvényes Feldman zenéjére. Mi nem egy mű-alkotásnak,
 ami egy dolog, hanem egy eseménynek a jelen-létét élvezzük,
 amely magától értetődően semmi. Semmit sem mond.
 Semmit sem közöl. Nincsenek szimbólumok
 vagy intellektuális utalások. Az élet egyetlen tényének sincs szimbólumra
 szüksége, minden az, ami: egy láthatatlan semmi látható manifesztációja.
 Mindegyik valami egyenlő mértékben részesül az élet-adó semmiből.
 És újra azzal folytatva, amit az a bizonyos valaki mondott: „Micsoda?”
 Ezt elfelejtettem az előbb mondani. Ezt mondta: „Mi van azokkal
 a csendekkel ?” Honnan tudnám, amikor

Azt sosem tudni, hogy mikor, de	vannak	derűs segítségek.	S léteznek-e a
Feldmanétól	eltérő utak?	Természetesen ;	s valamikről szólván;
az utak száma	végtelen.	Hány ajtó és	hány ablak van?

hogy ez az előadás	nem Morton Feldman	zenéjéről szól.	Ez egy ritmikai struktúrára
írt beszéd, ezért	meg-van a lehetősége.	hogy időnként	semmi se
legyen benne;	a semmi	lehetősége -	

Elfelejtettem mondani.

a közép jelentés és	vég nélküliség?	No és	hol kezdődik el
a kezdet közép	és jelentés nélküliség	No és hol	fejeződik be
		?	

Ha hagyod,	megáll magában.	Neked nem kell	
Mindegyik valami	a semmi celebrálása,	amelyre támaszkodik.	
Ha leemeljük	a vállunkról a világot,	észre-vesszük, hogy	
nem is esik le.	Hol	a felelősség	?

Önmagunk iránti	felelősség,	melynek	legfelsőbb formája az
önmagunk iránti	felelőtlenység, azaz	a másokkal és az	elkövetkező dolgokkal
szembeni felelősség	mindenkori csendes	el-fogadása	

Mikor az ember ezt a	magatartást	teszi magáévá, akkor	a művészet egyfajta
kísérleti állomássá	vállik, ahol	azt próbálgatja, miként	éljen; és nem szűnik meg
élni, amikor	a művészettel	foglalatoskodik,	ha pedig
él, mint például	én, most, amikor	a valamiről	és a semmiről
szóló előadást	olvasom, akkor sem	szűnik meg	
művészetet	csinálni;	nem azt a zongora-versenyt kellene-e most	
írnom?	Hát persze, hogy	most is írom – moziba menni,	
	a semmit fejtegetni	vagy almát enni: ez mind zongoraverseny.	
Semmi „kellene”,	semmi hibáztatás.	A nem-folytonosság	folytonossága
zajlik	mind-örökre; s a bármi el-fogadása		nem jelent
problémát.	Egy kivétellel:	rettentő	nehéz
elfogadni	a mély,	benső	érzésből
fakadó dolgokat,	melyek büszkeséggel	és önbecsüléssel	teltlen magukat
minden más	földi dologtól	kifinomultabbnak	és attól elkülönülőnek
	állítják. De hol van	itt	
a nehézség? A világ	legegyszerűbb dolga	belátni:	ez
egy narancs,	ez meg egy béka;	ez az ember büszké,	ez az ember pedig
a másik embert	gondolja büszkének, stb		
	Ezek meg-férnek egymással,	nem szükséges	a megváltoztatásukra
törekednünk, sem	kisebbrendűségi vagy	felsőbrendűségi	érzést táplálnunk.
A haladás – szóba sem jöhet. A történet	nem	a cselekvés hiányát	jelenti. Mindig van
aktivitás, csak ez	kényszerből és	érdektől mentes.	Nyugodtan
elmélázhatunk és	megvizsgálhatjuk	a cselekedeteink	hatását. (Amikor
büszkék vagyunk, a	büszkeség	megakadályoz	a tisztánlátásban.)
No és	mit vizsgálunk meg: a	cselekedeteinknek	a másokra vagy az
önmagunkra	gyakorolt hatását?	Az önmagunkra	gyakorolt hatásokat,
hiszen ha ezek	mérséklük	az elkülönülést,	a félelmet,
és megnövelik	a szeretetet, akkor	a többiekre ügyet	sem vetve mehetünk
tovább. A másokra-figyelést mellőzve már	nem érezzük	a versenyszellem	
szükségességét, mert az egymás	barátságában	meg-bízó két ember közt	
megeső csendekhez	hasonlóan, ott már	nincsen idegeskedés, csak egygyé-válás	

Amikor a semmitől tartunk a valami felé, akkor a fejünkben jár
az általunk ismert egész európai zene- és művészettörténet,
s jól látható, hogy az egyik mű jó, a másik pedig nem.
Így meg amúgy hozzájárult ehhez meg ahhoz, aztán a kritériumok. Csakhogy
most a valamitől megűnk a semmi felé, és nem áll
módunkban sikert vagy bukást emlegetni, mert minden dolog részesül
Buddha természetéből. Eme tény figyelmen kívül-hagyása a
megvilágosodás egyetlen akadálya. A megvilágosodás nem valami kísérteties,
földöntúli állapot. Mielőtt az ember a zent tanulmányozza, az emberek emberek, a
hegyek meg hegyek. A zen tanulásakor a dolgok össze-kuszálódnak. A zen
tanulmányozása után az emberek emberek, a hegyek meg hegyek. Nincsen
semmi különbség, azt kivéve, hogy az ember mintha már nem kötődne úgy a
földöz; megesett velem, hogy e gondolatokról vitatkozván
néhányan így szóltak: „Ez mind nagyon szép, csak nem
nekünk való, mert ezek keleti dolgok.” (Valójában már nincs többé
keleti meg nyugati probléma. Ezek mind gyors
eltűnőfélben vannak; vagy ahogy Bucky Fuller szereti mondani:
Kelet szelének és Nyugat szelének
mozgása Amerikában találkozik össze, és
egy felfelé, a légbe tartó mozgást hoznak létre – fel az ürbe, a
csendbe, a semmibe, mely a támaszunk .) És ha
van olyan, akinek még mindig vannak gondjai Kelettel és
Nyugattal, akkor lehet olvasni Eckhartot, vagy angolul Blythe zenről
szóló könyvét, vagy Joe Campbell mitológiai és filozófiai tárgyú könyveit,
vagy Allan Wattsot. Persze sok egyéb van még.
Lehet könyveket olvasni, képeket nézegetni, verseket is
(például cummingsot), aztán ott vannak a szobrok, az épületek,
vagy a színház és a tánc, s ma már mindenféle új zene is.
Mostanság főként itt a festészet és a szobrászat, és ahogy

régebben,	az absztrakt kezdetén,	a képzőművészek	a zenei gyakorlatra
hivatkoztak,	hogy tevékenységük	érvényességét	igazolják,
ma ugyanezt teszik	a zenészek, amikor	a tevékenységüket	magyarázzák:
„Tessék,	a festők és	a szobrászok	már jó ideje
ezt csinálják.”	De még	mindig ott tartunk,	hogy
a legtöbb zenész	a hagyomány	versengéstől	össze-szabdalt, bonyolult
maradványaiba	kapaszkodik, ráadásul	abba	a hagyományba, mely
mindig	a hagyománnyal való	szakítás hagyománya	volt, sőt .
ez a hagyomány	az ellenpontról és	a harmóniáról való	elképzelései révén nem
csak a sajátjával,	hanem a másféle	hagyományokkal	sem tartott lépést.
Eleinte azt gondoltam,	hogy ezt a részt	csendnek	hagyom meg, de aztán
kiderült, hogy	van valami mondanivalóm .	Morton Feldman	zenéjéről
beszélttem, s	hogy ez helyes -e	vagy	nem,
az nem érdekes.	Csinálom.	Továbbra is csinálom.	És ez így van jól.
Ma reggel	eszembe jutott egy	kép,	amelyik
Morton Feldman	zenéjének	magától értetődő	használ. Írme:
emlékszel még	a mesebeli hősré, aki	összetalálkozott	
az átváltozó	szörnyel	?	Erre
emlékeztetnek	a valamiségüket a két	előadás közti időben	átalakító
hangok.	És mit csinál erre	a hős? (A hősök	mi vagyunk, te meg én,
és most	történetesen	Morty is.)	Nem ijed meg,
hanem egyszerűen	elfogadja, amit		a hang-átváltoztató
előadók	éppen csinálnak.	A végére az egész	varázs eltűnik.
S megvan	a díj, a keresett	valami	(ami a semmi).
	A megszerzett valami,	a semmit létrehozó,	s ez
a valami	már valóban	az, ami	, no és
aztán?	Élj most már	boldogan.	És kell-e
ünnepelnünk	?	Az ünnep	elkerülhetetlen,
mint ahogy	az élet	minden egyes dolga	az
.	De mi van,	ha tévedek?	Hívjam fel
Joe Campbellt,	és kérdezzem meg,	hogy mit jelentenek	az alakváltoztatók
?	(Öt cent ma már	nem is elég rá.)	Tudná a
választ.	De ez most	nem érdekes.	Hanem az
alábbi. Ez a mostani	situáció semmivel	sem komolyabb vagy	kevésbé komoly, mint
minden más	élet-halál helyzet.	Felelőtlenségre van	szükség. Az alábbiakat
emelném ki Eckhart	<i>Isten a szegényeket a gazdagoknak</i>		<i>teremtette</i> című
prédikációjából	: „Ha valahova	menvén legelébb	azzal kell törődnünk,
hogy hogyan	is lépünk először, akkor	sose jutunk oda.	
Ha a festőnek	minden ecsetvonást	előre ki kellene	gondolnia, akkor
egyáltalán	nem festene.	Légy hű az elveidhez,	tarts egyenesen
előre;	s a megfelelő helyre	érsz.	Ez így van jól.”
A minap	kaptam	egy levelet	Pierre Bouleztól.

Ezt írta:	„Igyekszünk nem sokat gondolni a háborúra; napról
napra élünk,	de kiterjesztjük a vizsgálódásainkat oly messzire,
amennyire	csak lehetséges .”

Visszatérek	Eckharthoz,	hogy ezzel	egy melleleg
remek,	egyszerre tonikai	és domináns,	
emfatikus befejezést	adjak ennek az	előadásnak,	mely a valamiről és a
semmiről szól,	arról, hogy a	folytonos	előrejutáshoz
mindkettő szükséges,	vagy ahogy Eckhart	mondja:	„A Föld” (azaz
a valami)	„nem szökhet el	a menny elől:”	(azaz
a semmitől)	„akár felfelé, akár	lefelé meneküljön,	a menny
akkor is	hatalmában tartja őt,	erőssé és	termékennyé teszi,
még akkor is,	ha egyszerre szaporítja	a Föld bűjét	és boldogságát.”

~ ~ ~

1952-ben a Juilliard School of Music-ba hívtak meg, nem az igazgató, hanem a diákok, hogy tartsak előadást. Volt egy találkozás-sorozatuk, ahová más iskolák hallgatói is eljártak. Az én előadásom négy részből állt, s mindegyik részben korábban írt szövegeimből állítottam össze egy kollázs- és töredékfolyamatot. Ehhez jött még néhány újabb anyag is. Az előadásaim alatt David Tudor zongoradarabokat adott elő Morton Feldman, Christian Wolff és a magam műveiből. A program koordinálásához stoppert használtunk. Az első rész 0'00"-kor, a második 12'10"-kor, a harmadik 24'20"-kor és a negyedik rész 36'30"-kor kezdődött. David Tudor programjáról semmit nem tudtam előre. Szövegemet négy oszlopba írtam, hogy megkönnyítsem a ritmikus felolvasást és a csendek mérését. Az oldalak minden sorát balról jobbra olvastam, és nem az egymást követő oszlopokat. Igyekeztem elkerülni azt a mesterséges előadásmódot, mely abból következett volna, ha a szavak lapbéli pozíciójához túlságosan szigorúan ragaszkodom. Élttem a mindennapi beszéd ritmikai szabadságával.

Az előadásom alatt Feldman a színpadon ült. Az utána feltett kérdésekre mindketten válaszoltunk. S mikor aztán egyikünk sem tudott válaszolni bizonyos „dühösen” nekünk szegezett kérdésekre, akkor Henry Cowell, aki a feleségével, Sydney-vel ott ült a közönség soraiban, szólt néhány keresetlen szót az érdekünkben, amiért mi nagyon hálásak voltunk neki. A végén, amikor a folyosókon át abba a terembe igyekeztünk, ahol puncsot szolgáltak fel, a diákok, körülvéve bennünket, még tovább vitatkoztak. Cowell mindig a közelünkben maradt.

JUILLIARD ELŐADÁS

I

Tavaly télen	a zenbuddhizmusról	tartott előadásán	Suzuki
ezt mondta:	„Mielőtt az ember	a zent tanulmányozza,	az emberek emberek,
a hegyek	meg hegyek	.	A zen tanulásakor
a dolgok	össze-kuszálódnak	:	az ember azt sem tudja, hogy
mi micsoda	és mi melyik	.	
A zen	tanulmányozása után	az emberek emberek,	a hegyek meg hegyek
„			Az előadás után
ezt kérdezték	tőle	:	„Dr. Suzuki
,	mi a különbség,	ha a zen tanulmányozása előtt	
az emberek emberek,	a hegyek meg	hegyek, s hogy a zen	tanulmányozása
után is	az emberek emberek,	a hegyek meg	hegyek
?”		Suzuki így felelt	:

„Nincsen semmi különbség azt kivéve, hogy utána az ember mintha már nem kötődne úgy a földhöz.”

zenetanulás előtt az emberek emberek, a hangok hangok.

Mármost,

a dolgok nem világosak
 az emberek emberek, a hangok hangok.
 eleinte egy hangot hallván az ember azonnal képes
 az nem egy emberi lény vagy valami látnivaló
 ; hogy magas vagy mély –

Zenetanuláskor
 Zenetanulás után
 Azaz:
 megmondani, hogy

egy bizonyos meghatározott hangszíne és hangereje van,
 hogy ideig tart és hogy hallható. Azonnal el lehet dönteni,
 kifejleszti tetszik-e az embernek vagy sem, majd fokról-fokra
 tetszéseit és nemtetszéseit
 Zenetanuláskor

a dolgok kissé összekuszálódnak A hangok már
 nem csak hangok, hanem betűk: A, B, C, D, E, F, G.
 Fölemelt és leszállított hangok. Mindebből a két, négy, sőt öt
 oktávnyira lévőket is ugyanaz a betű jelöli
 Ha pedig egy hang annyira szerencsétlen, hogy nem jelöli betű, vagy
 ha netán túlságosan összetett, akkor kiesik ebből a rendszerből
 azon az alapon, hogy zaj, vagy hogy nem zenei hang
 A megmaradt kiváltságos hangok
 hangnemekbe vagy skálákba, manapság sorokba rendeződnek, és
 egy absztrakt folyamat kezdődik, amit komponálásnak neveznek. Vagyis
 a zeneszerző a hangot egy gondolat vagy egy érzés
 kifejezésére használja, esetleg ezek ötvözésére
 Egyesek szerint egy zenei gondolat esetében a
 hangoknak már nincsen jelentőségük ;
 a kapcsolatuk „számít”. Ám mégis ezek a kapcsolatok
 általában meglehetősen egyszerűek :

a kánon olyan, mint amikor a gyerekek „utolsó pár előre füss”-t játszanak. A fuga már egy jóval bonyolultabb játék, de egyetlen hang képes tönkretenni, mondjuk egy tűzoltóautó, vagy egy épp arra járó hajó kürtje. A zenei gondolat függetlenül a legtöbb, amit el lehet érni, az nem más, mint a zeneszerző intelligenciájának meg-csillogtatása; a zenei gondolat mibenlétét pedig úgy lehet kideríteni, ha az ember jól gondolja, hogy a összezavarodik, s azt hanem látni hang nem hallani, A zenei érzés való esetében is lényegtelenek a hangok, hisz csak a kifejezés számít. A legtöbb, amit az érzés zenei ki-fejezésével el lehet érni, az nem más, mint a zeneszerző érzelmi gazdagságának a felmutatása. Aki meg akarja tapasztalni a zeneszerző emocionális gazdagságát, annak ugyanúgy össze kell zavarodnia, mint ahogy a zeneszerző zavarodott, azt kell képzelnie, hogy a hangok nem hangok, hanem maga Beethoven, és hogy az emberek nem emberek, hanem hangok. Még egy gyerek is tudja, hogy nem erről van szó. Az ember ember, a hang meg hang. Ahhoz, hogy erre rá-ébredjünk, abba kell hagyni a zenetanulást, mely a zenét Azaz véget kell vetni minden olyan gondolatfársításnak, idő rendelkezésre áll a Minden az életre oly kevés idő van, Az életé minden egyes pillanat, s ez a pillanat folyton változik. Akkor cselekszik az ember a legbölcsebben, ha nyitva tartja a fülét, s nyomban meghallja a hangot, elejét véve annak, hogy a gondolkodás valami logikai, absztrakt vagy szimbolikus dologgá alakítsa át. Csakhogy most már az emberek emberek, és az emberek emberek. Talán ez megvilágítja Blythe megállapítását: „A művész legnagyobb felelőssége a szépség elrejtésében van.” Most pedig vegyük egy kicsit fontolóra, hogy melyek a fontos kérdések, és mi az a szükséges komolyság. A fontos kérdés az, hogy mi az, ami nemcsak szép, hanem rűt is, nem csak jó, hanem ördögi is, nem csak igaz, hanem egyben illúzió is. Feldman az árnyékokról beszélt. Azt mondta, hogy a hangok nem hangok, hanem árnyékok.

Nyilvánvalóan a hangok hangok; ezért árnyékok; minden egyes valami
 a semmi visszhangja . Az élet úgy folyik, mint egy Morton Feldman-mű
 . Lehet hogy van, aki tiltakozna, miszerint a lefutott hangok nem
 voltak érdekesek. Hagyjuk rá. Majd ha a következő alkalommal hallja, már

csendben való A semmi megy tovább, erről beszél Feldman, amikor a
 élet forrása a megmerítkezésről szól. Minden
 hallgatva az halál elfogadása. E zenét
 hangot; ember ugró-deszkának tekinti az elsőként megjelenő
 ebből a semmiből ez az első dob minket a semmibe, és
 a váltóáram, serken fel a következő valami stb., olyan ez, mint
 nincsen olyan Egyetlen hang sem fél az őt kioltó csendtől. És
 A minap ezt csend, mely ne lenne hanggal terhes.

Süteményt sütünk, és kiderül, hogy a cukor nem
 cukor, hanem só volt . Alig kezdek el dolgozni, máris
 cseng a telefon .

II

különbözik minden más levéltől, nőjenek akár ugyanazon a fán .
 Ha ugyanolyan volna is, az csak véletlen egybeesés lenne,
 mely egyetlen levélre sem vonatkozna annak
 egyedi térbeli pozíciója miatt. Ez a sajátos milyenségű
 egyediség rejtőn hasonlít az
 íthhez és mosthoz. S elképzelem, hogy ha a kortárs zene
 akként alakul, ahogyan én változtatom,
 akkor ez odavezet, hogy a hangok egyre inkább meg-szabadulnak
 a rájuk vonatkozó elvont gondolatoktól, és mindinkább
 fizikailag is, egyediségüket tekintve is, önmaguk lehetnek
 , Ez számomra annyit tesz: mind kevesebbet tudni arról, hogy
 szerintem mi a hang, viszont egyre többet arról, hogy ténylegesen
 mi a hang az összes akusztikai tényezőjével, majd engedni, hogy
 a hang élhessen önmagában, változva egy változó szonorikus
 környezetben .

Kapcsolatba hozni
 őket az ellenponttal, a dallammal, a ritmussal és
 más egyéb zenei eljárásokkal; hiábavaló. Valójában
 céltalanok, de céltalanságuk magát
 az életet fejezi ki, mely belőlük sugárzik szét
 minden irányban. A csend úgy fogja körbe az összes hangot,
 hogy azok a térben egymást nem akadályozva léteznek,
 és mégis egymásba hatolnak, s ezért
 Feldman sem fogta vissza őket , hogy
 azok lehessenek, amik . Nem törődött a
 folytonossággal, tudván azt, hogy bármelyik hang
 következhet bármelyik után. A kottapapírra írott művei
 lényegileg nem különböznek a kockás papírra írottaktól, ugyanis
 a hangok és hangértékek lejegyzésekor
 közvetlenül és habozás nélkül cselekszik, őt nem
 érdekli a logikai természetű konstrukciók
 készítése. Darabjai Emily Dickinson egyik

költeményére	emlékeztetnek engem:	helyzetünk
bizonytalanságában	az öröm	S eszembe jut
Eckhart mester	egyik	ad biztonságot
részlete	is	prédikációjának
esetében	nincsen	időnk
osztályozni		Mindössze
hogy hirtelen	odafigyelsz rá	éppúgy,
megfázott ember is	önkéntelenül	tüsszögni kezd
Sajnos	az európai	gondolkodás azt
az olyan valóságos	történeket, mint a	hirtelen odafigyelést
emberek nem tartják	igazán mélynek	
		A kortárs zene
		annyit tehetsz,
		ahogy a
		eredményezte, hogy
		vagy a tüsszentést, az

mondás van,	Kommunikáció	nincs,	semmit-
Amennyiben az	De akkor miért	volt a következő	kérdés Miért –
ezt az elkülönítést	valóban kortárs,	nincs időnk	elvégezni
a kortárs zene nem	(amely megőv	minket mindattól, ami	élő), és ily módon
mlhelyst befejezi	az egyik művet, már	maga az élet, és	bármely művelője
mosogatnak,	fogat mosnak,	kezdí is a másikat,	ahogy az emberek is
senki se tudja,	hogy művészet-e	elálmosodnak,	és így tovább. Általában
Legtöbbször	egyszerűen csak	a kortárs zene, vagy	hogy lehet-e művészet,
csak	a meg-csermedéstől óv meg	irritáló. De akár így,	akár úgy irritáló, mégis-
Christian Wolff	az a másik	minket,	Mindent összevéve:
a kortárs zenét		zeneszerző, aki	megváltoztatja
tartalmazó	zongoradarabját	Emlékszem arra, mikor	egyszer egy szüneteket
az ablakok	kítárva	játszotta. Szép idő volt,	
a közlekedés	moraja,	A darab alatt	természetesen
és az előtérben játszó	gyermek	a	hajókürt
behallatszottak, s	némelyikük	hangjai	mind
elnyomta	még	a zongora hangjait	is
aki óriási	erőfeszítéssel	Olyannyira, hogy egy	jelenlévő barát,
a végén	kérte Christiant, hogy	próbálta a	zenét hallgatni,
csukott ablakok	mellett	játssza el újra	a darabot,
örömmel	eljátszaná újra, de	Christian azt felelte, hogy	
szükséges, mivel	a darabot már	hogy ez nem is annyira	
megszólaló hangok	egyáltalán	eljátszotta, s a közben	véletlenszerűen
zavaróak		nem	voltak
„mit sem törődve	Az ő zenéjének	ablakai	tárva voltak –
aazzal”, hogy Eckhart	mesterf idézzem,		„hogy helyesen vagy

helytelenül cselekszem.”	A másik, aki	mindig	változtatja,
Morton Feldman	.		
	Feldman	hol	kottapapíron, hol kockás papíron
jegyzi le	zenéjét,	Az egyik	kockás papírra írott sorozatban,
a <i>Projections</i> címűben a		hangmagasságot	illetően
csak magas,	középregiszterű és	mély	megkülönböztetéssel él.
Az előadó az	előadás	pillanatában	szabadon játszhatja le
a jelzett regiszter	bármelyik	hangját	

hogyan az ember	képes „áthallani”	Úgy	működik,
átláthatunk némelyik	modern	egy zeneművet,	mint ahogy
Richard Lippold	drótszobrain,	épületen,	vagy
üvegén		vagy	Marcel Duchamp

egy fémgolyót	talál majd,	azt görgeti	- a fülében
előtt az úton	, ahogy	a ló halad,	s maguk
ez vezet minket.	Nem kérdez,	hanem ezt is	úgyszólván
megcselekszi	a hős, és a fémgömb	céltalan	görgetésének
áldozza magát	és a keresést.	Így haladnak előre	, hányódva, mikor
átkelnek	megannyi	veszélyen. Az utazás	végén, mikor
a siker már csak	egy lépésre van,	akkor a ló,	akinek a
hős örökre	adósa, a hőst	arra kéri, hogy	ölje meg őt

	Ez némi habozásra	ad okot,	de
végül	beadja a derekát,	Íme,	tekints e lóra,
királyfivő	vált, ám ha	a hős	nem enged nekl,
mindörökre	csak egy	nyomorúságos	,
lompos gebe marad.	S még egy	dolgot	megfigyeltem
Christian Wolff	zenéjével	kapcsolatban	;

III

Ahogy haladunk előre	(ki tudja?)	könnyen
felsejlik	egy gondolat	
Sejtélemem sincs,	hogymű lesz-e	vagy
sem.	Ha igen,	ám legyen. Olybá
utazás közben	valamit	csak egy pillanatig
történetesen	Kansasban,	akkor persze
Arizona már	jóval érdekesebb	
mit sem törődve	elfogadni	
annyit tesz, mint	nem félni	vagy
éltetni attól a	szeretettől, ami	a
eggyé válás	érzetéből ered. Ez megmagyarázza, hogy	bármivel való
hogymű valamennyi	hanggal kapcsolatot	mit ért Feldman azon,
képes előre látni	a történéseket	ezáltal
jegyezte le az egyes	hangokat, miként azt	ha nem
Az a zeneszerző,	akiben erősebben él	csinálás,
fogadás felelőssége,	kiiktatja azokat a	lehetséges
pillanatnyilag nem	sugallják	a népszerűségnek
Komolyan veszi	önmagát, arra vágyik,	hogymű nagynak tartsák, és így mérsékli magában
a szeretetet és	meg-növeli a félelmét,	hogymű mit fognak
az emberek		Az ilyen ember nagyon sok
súlyos problémával	találja magát	szemben,
a romlás	bármikor eljőhet,	s ami ezután
az jóval frissebb	Milyen más	az ilyen formaérzék,
az, amelyik	az emlékezettel	kapcsolatos,
melléktermék,	a küzdelemük,	a kidolgozásuk,
és rekapituláció,	ami afféle hit,	hogymű az ember
de valójában mi nem	csigamódra, hanem	önmagunkban
otthonunkat,	ezért vagyunk	képesek
vagy	egy helyben maradni, s mindkettőt	
is.	Ám vigyázz azzal, ami	lélegzetelállítóan
		szépséges

Költészetünk is	annak	felismerése,	hogy	semmink
sincsen	:	Így aztán	bármiben	
örömlük	, mivel nem	a miénk,	így	az
elvesztésétől sem	kell tartani. Nem kell	a múltat sem	lerombolni,	
elmúlt már.	Bármikor újra	megjelenhet, és	a jelennek érezzük, és	
az is	.	Akkor ez	ismétlődés volna?	
Igen, ha úgy véljük,	hogyan a miénk volt, de	nem így van, így	a múlt is,	mi is
szabadok vagyunk,			Szinte mindenki tud	
a jövőről,			hogyan	milyen
bizonytalan	:	arról is,	Ami	itt
nevezek, azt	mások gyakran	tartalomnak.	Én magam	
formának	hívtam, ami a	zenemű	folytonossága.	
Manapság	a folytonosság,	ha szükséges	,	az
	érdek nélküliség	szemléltetője is	.	Azaz
azt bizonyítja, hogy	az örömlük	abban áll, hogy	semmit sem birtoklunk	
,	A pillanat a	történekek	lenyomata	

módszeremet	a	Az érmedobásos	komponálási
a jóslásokra	használt módszeréből	<i>Változások Könyvének</i> a	
meglehetősen	bonyolult lenne	fejlesztettem ki.	A módszert
most.	Akit érdekel,	leírni, nem is	teszem meg
a <i>Trans/formation</i>	következő	részletesen	olvashat róla
táblázatokba	rendeztem a tempók	és	Elég annyi, hogy
átfedések számát,	vagyis az	egyidőben	az
események számát,	hangokat és	szüneteket,	zajló

időtartamokat,	dinamikákat	és	akcentusokat.
Egy adott	pillanatban	a táblázat fele	mobilis, a másik fele
immobilis	A mobilitás	azt jelenti, hogy	ha egy elem
kiválasztásra került,	akkor felhasználása	után már nem	szerepel újra.

IV

Még mindig ott	tartunk, hogy	a legtöbb zenész
ragaszkodik a	hagyomány bonyolult, széjjelszabdalt és	versengésre hívó
maradványaihoz,	mely hagyomány	rádásul se nem jelentős,
se nem	jelentéktelen, se	nem jó vagy rossz, hanem egyszerűen
ez a költészet	, amire vágyom	"
Ha marad is az	életnek egy annyira sötét darabkája,	ahová már nem ér el a
művészet ragyogása,	akkor én abban a homályban szeretnék	maradni, ha kell
csetleni-botlani, de	élve és szerintem az ember képes	felhagyni ezzel az egész
hacacáréval; senki	sem veszít semmit,	mert biztosan
csak a semmi az övé. És úgy gondolom,	hogy egyet is értek,	de feltennék egy
rettentő fontos kérdést: miként lépegethatsz	óvatosan az ellentétes fogalmak mentén?	

sorozatban, az	<i>Intersections</i> címűben	Egy grafikus lejegyzésű darabokból álló másik
már az	időtartamokra	is
,	Vagyis ez,	miként egy
átsétál a	beszélgetésen, amikor mondani akarok	valamit,
éppen a szavak miatt van így, amelyek olyan útra terelik	a mondandónkat,	
amelyhez a	szavak kapcsolódnak, és nem arra az	Útra,
amely az	Életünkhöz szükséges. Például azt	mondta valaki:
a művészetnek	a magasból kell jönnie.	Közös napirendünk volt
megszabott órák	a reggelire,	de egy nap én láttam egy
pintyet,	hallottam	egy
Találkoztam	Eckhart mesterrel is:	a Föld nem
a menny elől	.	Akár felfelé, akár
a menny akkor is	hatalmában tartja őt,	erőssé és
		termékennyé teszi,

még akkor is, ha egyszerre szaporítja egy kubai modern zeneszerző, általa életfogytiglanra ítélt férfi megszökött megölte Caturlát nem ahogy bennünk egy üres pohár, bármikor	a Föld bűjét és bíróként kereste a börtönből, van bármit	boldogságát. Caturla, kenyerét. Egy és , hanem mint amibe
beleönthetsz . pontosan vagy hogy képesek	valami, egy legyünk meginni	behatárolt valami: egy pohár vizet Nos, ha más
nincs ezzel kapcsolatban, Mi ez? Mi vagyunk a pillanatszerűről Ettől van csend és minden. Tudja, hogy H. C. E.	akkor mindössze a legöregebbek, való tér saját maga is A fejünk a saját míndeigyik változik, s amíg vagyunk. nem illet, az	ennyit a struktúráról akikhez a levegőn át tudás a zenénkben önmagát olyan lesz gondoltainkkal és tapasztalat más és eltűnődünk, de Egyesek azt mondják, áll, szánalmas.
tapasztalatainkkal más, és mivel nem, így ez is ez mind szép, Amennyiben pedig Egyszer egy Beethovenről mond vécépapír, meg Csakhogy az a hangközöket, a a civilizációt ítéletek és felhozni a a fontos kérdésekről dönteni	növendék azt mondta : azt értem, (a semmi visszhangja), hogy ő nem más, amit a önmagában nem szekundokat, a Kritikusok, tekintélyelvek tizenkétfokú sor ellen, eképpen még Ahhoz nagyobb	amit mint egy tekercs műalkotásról. teszi majd helyére tritonust és a kvartot és műértők, Semmit sem tudok változik, de komolyság szükséges Bevallom,
ma is ugyanúgy érzek, Kezdem újra azokat, amelyeket mostra segítségével, bennük, akkor Olyan folytonosság menetet, amely rászed mindenkit, mert Mit is szed rá? Az egész kérdés egy	bár közben valami meghallani a oly szabadon utaltak, így hát, legtöbbször létrehozása, amely ténylegesen nem nem e hangon Hát a fület nem, életmód vagy egy	más is történik régí hangokat, gondoltam el mind ám legtöbbször gyakran, az ellenkezőjén kizár szereplő hang jelenlétét állapodik meg. Állapodj hanem az értelmet lehetséges életmód

jónéhány történet,	amelyeket fel szeretnék vetni	Eszembe jut
Volt egyszer egy	ember, aki egy magas helyen állt.	, Van egy történetem.
társaság éppen arra	sétált, és észrevette messziről, hogy az	Egy baráti
gondolkodásban	a dolgok jók és nem jók.	európai
eleve	adott: van.	Ugyanis helyzetünk
ki lehet	kerülni, de a	Hogy ha nem tetszik,
van szüksége	.	csendnek nem erre
hogy az, nos egy	zenemű élvezete és a kiküszöbölhetetlen	nevezem mégis annak,
hallgatása	iránti vágy gyökere egy előadás,	külső hangok nélküli
bennünket	a kortárs	mely visszavezet
.	nekivágok, és visszatérek a	zenéhez
Újra	boldogan.	<i>Változások Könyvéhez.</i>
Élj most már	?	Örökké?
Most is		
bármikor ott lehet	hagyni, és	Kansas valami ilyesmi:
visszatérni	.	bármikor tetszés szerint
soha nem térsz vissza	.	És persze örökre is elhagyhatod úgy, hogy
Természetesen mindig	változik, de ma	Amerika a legrégebbi ország.
az emberek vagy	egyetértenek vagy	annyra nyilvánvalóan változik, hogy
nyilvánvalóbbak	. Egy texasi hölgy	nem, és így a véleménykülönbségek
Texasnak	nincs	azt mondta: Texasi vagyok.
nincs	zenéjük	Azért
kicsi törtéken	alapulnak	Texasban, mivel az időértékek egész
hagyod,	meg-tartja magát	Hogyha
nem kell.	Minden egyes valami a semmi	Neked
amelyre támaszkodik	.	celebrálása,
említem meg	, mint a kortárs zene	Utolsóként Pierre Boulez
változtatóját	.	állandó
Mindig van	aktivitás, csak	ez kényszertől
mentes	.	Nincs mit mondanom,
és ezt mondom, de	.	vágyom rá, és ez a
a költészet	.	„Mindössze annyit mondasz
a <i>Music of Changes</i> ”	című műved	hangjainak,
időtartamainak,	hangerőinek a	„Mindössze annyit
vagy néha finoman	megnyerő, ahogy	éppen
.	Manapság változik	a kortárs zene,
minden változik,	egyszerűen úgy	is dönthetünk,
megiszunk egy	pohár vizet	.
remekmű legyen,	sok időnek kell	lenni,
beszélhess, ha	nincs is	semmi
Most pedig egy	kicsit az	elfogadásról,

végül	Ez egy bevett	fegyelem, amely
cserébe bármit	befogad.	Az előbb csendben voltam. Most pedig
beszélék.	Nincs dallam. Nincs	ellenpont. Most az ötödik és utolsó rész:

anyag és a	Más szóval,	nincsen két	részre szakadva az
rá kell döbbernünk	szellem. Hogy ezt	felfogjuk, ahhoz	egyszerűen
	a tényére .		
amikor megtörténik,	akkor az a	Úgy vettem észre,	hogy megtörténik, és
S azzal folytatva,	amit az a	csoda jele	.
más tárgyakhoz	vezetnek, míg a	valaki mondott:	A tárgyak
Mint ahogy egy	egyiptomi út is	hangszer	semmire sem vezet,
ám egy	többé-kevésbé	csupán egy	utazás,
a kínai karakterek	némelyikét egy,	összefüggő élménysor,	vagy miként
kell írni. Nem lenne szerencsés	elkerülni, mert	másikat két	ecsetvonással
nagyon is hasonlít	az életre, és az	élettel egyetemben	fontos örömforrások.
Az emberek néha félénken így szólnak :			Nincs semmi je
sem az elhagyatott	parkolónak, sem a	húrnak, sem a	naplementének,
csak	vannak	.	

Mielőtt megírtam volna az alábbi írásomat, befejeztem a 34' 46.776'' című darabom komponálását, két zongoristára. A két zongoraszólo hasonló numerikus ritmikai struktúrán alapul, de együttesük nincs partitúrában rögzítve. A szólamok egymáshoz viszonyítva elmozdulhatnak. A struktúrális egységek tényleges időtartama minden alkalommal eltérő hosszúságú a véletlen-műveletek befolyása miatt. Amikor arra kértek, hogy szólaljak fel a Londonban rendezett Composers' Concourse elnevezésű rendezvényen (1954 októberében), úgy döntöttem, hogy erre az alkalomra a fenti struktúrán alapuló előadást írok, s így a zenét is be lehet mutatni az előadás alatt. A második zongorista szólamának ideje 31' 57. 9864'' hosszúságú lett. A szövegre alkalmazott véletlen-műveletek miatt az előadás teljes ideje 39' 16.95''-re változott. A szöveg megírása után nyilvánvalóvá vált, hogy ennyi idő alatt nem tudom majd előadni. Több időre lett volna szükségem. Elkezdtem kísérletezni. A hosszú sorokat a lehető legnagyobb sebességgel olvastam fel. Mindegyik sor két másodperc lett, az előadás végső ideje pedig 45'. Nem állítom, hogy a szöveg egészét kényelmesen el lehet olvasni ezzel a sebességgel, de azért meg lehet próbálni.

A SZÓNOK 45 PERCE

A zongoraszólamokban a zongora és a preparált zongora hangjain kívül zajokat és sípokokat is használtam. A szónok számára egy zajokból és gesztusokból álló listát készítettem. A véletlen-műveletek segítségével határoztam meg, hogy ezek a zajok és gesztusok a szövegnek melyik pontján fordulnak majd elő.

A felolvasás relatív hangereje hasonlóképpen változó: halk, közepes és hangos. (A szövegben ezeket a hangerőket különböző betűtípusokkal jelöltem: dőlt betűvel a halk, antikvával a közepes hangerőt és **kövér dőlt** betűvel a hangosat.)

A szöveg kompozíciója korábban írott előadásaim és újabb anyagok felhasználásával készült. Véletlen-műveletekkel kerestem válasszokat az alábbi kérdésekre:

1. Beszédet vagy csendet fogunk hallani?
2. Mennyi ideig?
3. Ha beszédet, akkor ez régi vagy új anyag lesz?
4. Ha régi, akkor melyik előadásból való és annak melyik részlete?
5. Ha új, akkor ez esetben mely témakörben az alább felsorolt 32 közül?

Struktúra (üresség) (általában: a struktúra hiánya)

Idézetek

Idő (és ritmus)

Hangok (és zajok)

A csend

A véletlen

A technika általában (a technika hiánya)

Más művészetek (árnyékok, stb: a véletlenül felbukkanó hangok)

Viszony (egyidejűség)

Zene (műalkotás)

Magnószalag

A preparált zongora

Forma

Színház (élet-kompozíció zenével)

A hallgatás mint tudat nélkülség

Fókusz

Négyzetgyök és rugalmasság

A valószínűség asszimmetriája

A papírhibák felhasználása

Érmefeldobás

Mobilitás-immobilitás

Többszörös hangfal-rendszer

Nem duális természetű gondolkodásmód

Tévedés

Pszichológia (expresszivitás) (inspiráció)

Az (erőszakolt) vertikális viszonylatok

A szőlomok mobilitása (ez a darab) A vonósdarabok

A harangjátékzene

Az előadó-tevékenység

A cél

6. A régi vagy új anyagot szavakban vagy szótagokban mérjük? És hány szó (szótag)?

A két zongoristára írott darabom bemutatója 1954 szeptemberében volt Donaueschingenben. Éppen befejeztem, hogy el tudjam érni David Tudorral a Rotterdamba induló hajót. Úgy terveztem, hogy a szöveget az óceánon való átkelés alatt fogom megírni. Csakhogy két órával azután, hogy elindultunk Manhattanból, a hajónk összeütközött egy másikkal. Lassan visszatértünk New Yorkba. Azokkal az utastársainkkal, akiknek szintén sürgős elfoglaltságuk volt külföldön, sikerült a hajó minden utasa számára egy Amszterdamba induló repülőjáratot szerveznünk. Így a szónok 45 perce az európai turné alatt vonatokon, szállodákban, éttermekben íródott. Ez év őszén, miután visszatértem Amerikába, elkészítettem a 26' 1.1499''for a String Player című darabom (mely két évvel korábban komponált rövid darabjaimat is magában foglalja), utána pedig 27' 10.554''for a Percussionist című művemet. A fenti szöveget, és a most említett darabokat elő lehet adni önmagukban, együttesen és minden elképzelhető kombinációjukban.

0' 00''

„Ime, tekints e lóra,
királyfivá vált, ám
ha a hős nem enged neki,
mindörökre csak egy
nyomorúságos, lompos gebe marad.”

10''

Még egy észrevétel Christian Wolff
zenéjével kapcsolatban. Mindössze annyit
tehetsz, hogy
hirtelen odafigyelsz rá
éppúgy
ahogy a megfázott ember

20''

is
önkéntelenül
tüsszögni kezd.
Sajnos -
európai harmónia.

30''

40''

50''

Hol van:
bennünk van,
de
mint egy üres pohár,
amit

- 1' 00'' bármikor
bármivel
teletölthetsz
pontosan valami egy behatárolt valami
vagy hogy
képesek legyünk meginni
- 10'' egy pohár vizet.
Nos ha más gondolat
nincs ezzel kapcsolatban,
akkor mindössze ennyit a struktúráról.
*A mostani
komponálásmódom*
- 20'' *azon alapszik,
hogy milyen
papírhibákat
veszek észre a lapon,
amelyen éppen
most*
- 30'' *írok.*

(Horkol)

- A preparált zongoráról: mindegyik zongora
különbözőképpen van preparálva. A húrok
közé tárgyak kerülnek, és így
a zongorahangzás a tárgyak különféle
tulajdonságai miatt minden jellemzőjében átalakul.
- 40'' A zene a végletes leegyszerűsítése annak a
helyzetnek, amiben most vagyunk. ***A fül
önmagában nem egy létező;*** a zene
a színház egyik összetevője. A „fókusz” az, amire
az emberi figyelem irányul. A színház az,
amikor különféle dolgok zajlanak egyidőben.
- 50'' Megfigyeltem, hogy számomra akkor legelőbb a zene,
ha például a hallgatás nem vonja el figyelmem
a látástól. A zenét nagyon természetesen kéne kezelni.
*Ne legyen technika
egyáltalán;*

2' 00'' csak
 érdemi technika.
 Emlékszem,
 egyszer megkérdeztek,
 hogy mit
 gondolok
 10'' a technikáról.
***S nekem
 hirtelen
 nem volt
 mit
 mondanom.***
 20'' Pár nappal
 később
 fogtam fel, hogy
 azért nincs időm
 a technikára,
 mert
 30'' mindig kitalálok
 valami
 technikát:
 miután az egyik
 feledésbe merül,
 fel lehet fedezni
 40'' egy másikat.
 Az egyik általam
 használt technikát
 a *Ji King*
 jóslásoknál
 használt
 50'' módszerből
 fejlesztettem ki,
 S van
 még egy elv
 (szintén a *Ji King*ből),
 amelyik érdekelt

(Könyököl)

3' 00'' (ma már nem),
ez az
úgynevezett
„mobilitás-immobilitás”.



10''

(Sziszeg)

Idő,

ez a címe ennek a darabnak,
(ennyi perc
20'' ennyi másodperc),
ez az, amiben mi
és a hangok
megtörténünk. Ekkor vagy később, de:
ebben.

Ez nem számolás kérdése.

30'' Költészetünk is
annak a felismerése,
hogy semmink sincs.
Így aztán bármiben
örömmünket leljük,
(mivel nem a miénk),

(Az asztalra csap)

40'' és így félnünk
sem kell.

(Köhög)

Ez a kompozíció szabadon használja
a 10000-es számot; azaz
a 100x100-at (négyzetgyök).

A tényleges időtartamok

50'' ***változnak.*** Ennek a műnek
nincsen partitúrája. Meg kéne szüntetni. „A művészetről
szóló kijelentés nem a művészetről szóló kijelentés.”
Külön szövegek áll. Bármikor
bármelyikük eljátszható a másikkal, vagy elhagyható.
A tanítás nekem egy kibúvó, ám nem

4' 00'' tanítók külső jeleket." Mint egy hosszú könyv, ha
a hosszú könyv olyan, mint egy mobil." A létezésbe
kapaszkodó tudatlanok a jelöltre vagy a jelölőre
vetik magukat." Nincs kezdet, nincs vég. Az úgynevezett
10'' harmónia egy erőszakolt vertikális viszony, amelyik
elfedi a beleerőltetett hangok közvetlenül sugárzó
természetét. Mesterséges és valószínűtlen. Tehát a forma
nem egy távoli, önmagába zárkózó valami:
itt és most. Mivel olyasvalami,
ami a múltbéli dolgokkal kapcsolatos,
ezért ésszerű
elvetni.

20'' *Nem kérdez,
csak ezt is megcselekszi a hős,
s a fémgömb céltalan görgetésének áldozza magát és a
keresését. Így haladnak előre, hányódva, nem vezérli
őket önnön biztonságuk
megőrzése, mikor*

30'' *átkelnek megannyi veszélyen.*
Kezdem újra meghallani a régi hangokat, amiket
már elkopottnak gondoltam, az intellektualizmustól
viseletesekeket, úgy hallom
újra őket, mintha nem is
koptak volna el. A csend, miként a zene, nem
40'' létezik. Mindig vannak hangok. Azaz ha
van élő ember, aki meghallja őket.

Nyilvánvalóan nincsenek. Akár képzek hangokat,
akár nem, mindig is lesznek hallható hangok, és
valamennyi hang remek.
Süteményt sütünk,

50'' és
kiderül,
hogyan
a cukor
nem cukor,
hanem só volt.

(Fésülködik)



5' 00'' Süket vagy
(születésedtől fogva, választottad, vágytál rá)
vagy képes vagy hallani
(közép- és külsőfül, a járatok: mind oké)?

10''
Semmi esetre sem.

20''

30'' A tizenkétfokú sor
egy módszer. A módszer,
minden hangot meghatároz.
A kibontakozás, a tetőpont és
a rekapituláció,
ami afféle hit, hogy az ember egyszer otthonra lel.

40'' „Az van, hogy túl sok van van.”

Kevés benne
a semmi.
Eddig két szólammal készültem el a zongorára írt műből.
50'' Az egyes szólamok játszhatók külön vagy játszhatók
együtt. A zongorák különbözőképpen vannak preparálva,
s bár ez fókusz kérdése, a szólamokat úgy is lehet
játszani, hogy nem foglalkozunk a zongora vagy
zongorák preparálásával. Amennyiben preparáltak,
akkor a preprációk általában módosulnak

(Az orrát fújja)

- 6'00'' majd az előadás folyamán.
- 10'' Íme a mobilitás-immobilitás elve; mindegyik dolog változik, de míg valamelyik változik, addig némelyik nem.
- 20'' Végül azok, amelyek nem
- 30'' változtak, hirtelen megváltoznak
- 40'' et vice versa ad finitum.
- Egy technika akkor hasznos (azaz praktikus), ha nem képes kontrollálni az alája rendelt elemeket. Máskülönben könnyen zavarossá válik. Legjobb pedig az, ha mentális üresség állapotában hallgat az ember zenét.
- 50''

- 7' 00'' A zeneszerzőkről az járja, hogy
jó fülük van a zenéhez, s ez legtöbbször
azt jelenti, hogy semmit sem hallanak meg,
ami eljut a fülükhöz.
Saját képzeletük
hangjaival befalazott
10'' füleik vannak.

Az öt aspektusból

kettőre

- 20'' ***figyelnek.***

- A legmagasabb cél a teljes
cél nélkülség. Az ember így kerül összhangba
a természet működésének módjával. Ha pedig jön valaki
és azt kérdezi, hogy miért, vannak válaszok.
30'' Viszont van egy történet is, amely szerintem nagyon
tanulságos. És egyáltalán, mi olyan érdekes
a technikában? *Mi van, hogyha tízenkét hang van egy
sorban?* Miféle sor? Az ok és okozat meglátása
nem fontos, ehelyett az ember az ittel és
a mosttal azonosul. Aztán
40'' két minőséget említett még. Akadályozatlanság és
egymásba hatolás.

- Az egyidőben zajló dolgok
kapcsolata spontán
és elkerülhetetlen.
50'' Te magad vagy ez
abban a formában,
ahogy átéled azt a pillanatot.
Ahhoz idő kell, hogy
megállj és
elgondolkozz.

8 '00''

Bocsánat,

éppen ezt a dolgot

nem találom.

10''

A zongorapreparációkat

is a

véletlen

határozza meg.

A különböző

20''

lehetséges anyagok

az alábbi csoportokba

sorolhatók:

M, azaz műanyag, csont, üveg, stb.,

F, azaz fém,

T, azaz textil, rostanyag, gumi,

30''

P, azaz papír, fa,

X, azaz egyéb anyagok, egyedi körülmények,

választás megkötések nélkül stb.

Aztán jöhet az érmefeldobás.

40''

Nincs két ugyanolyan forma:

50''

Szonáták

Fűgák

Kapcsolatukat

- 9' 00'' az adja, hogy kettő vagy
több dolog zajlik
egyidőben.
E most készülő
darab kiindulópontja
nem egy
- 10'' zongorista számára írott szóló szólam volt,
hanem különös módon
hat rövidke daraból, melyekből
egy sem tartott
tovább
egy percnél,
- 20'' egy vonós játékos számára íródott,
azaz egy négyhúros vonóshangszer játékosa számára.

- Egészen bizonyos, hogy
a nem egyszerre történő dolgok is
- 30'' kapcsolatban állnak egymással.
Még érthetőbben, leginkább
a magnószalag hivatott rámutatni, hogy
nem egy tízenkétfokú
vagy bármiféle megkülönböztetett
helyzetben vagyunk. S hogy miért
- 40'' foglalkozom a papírhibákkal:
általuk úgy
válogathatók
a hang különböző aspektusaiból,
mintha egy mezőn lennének,
természetesen
- 50'' ott is
vannak.

A darab közben véletlenül
felbukkanó
hangok egyáltalán

10' 00'' nem voltak zavaróak.
Egyre
Inkább
az az érzésem,
hogy utunk a semmibe vezet.

10''
*„Mit sem töprengve azon, hogy
helyesen vagy helytelenül cselekszem.”*

A preparációk

eképp módosulnak az előadás közben:

a/ egyszerű helyváltoztatással

20'' b/ új tárgyakkal bővítve az egészet vagy egy részét

c/ tárgyak teljes vagy részleges elvételével.

Nem esett szó

sem Bachról, sem Beethovenről.

30'' *Mi vagyunk a legidősebbek (ez termi a csendet),
akikhez a levegőn át jutott el
a pillanatszerűről való tudás.*

Jópár éve azt kérdeztem magamtól:

„Miért komponálok?”

40'' Egy indiai zenész azt mondta, hogy

Indiában erre ezt felelnék:

„Hogy az értelem lecsillapodjék

az isteni befogadása előtt.”

Hasonlóképpen válaszolt egy bizonyos

angol zeneszerző. *Ne ellentétes fogalmakkal gondolja végig.*

50''

„Elmegy; nem látom. Tovább

megy, de én nem látom meg őt.” Ezek a darabok

figyelembe veszik a hangszeres játék

fizikai valóságát.

- 11' 00'' A könyvekben erre nem akadsz.
„Miért nem csinálsz úgy, mint én, hogy
úgy eresztenél el minden gondolatot,
mintha csak
egy régen
kialudt
tűz
hamva lenne?”
- 10'' Most, hogy már nem érdekel a mobilitás-immobilitás
elve, mi vette át a helyét? Három érme,
hatszor feldobva, kiadja a hatvannégy hexagramma
egykét. Ily módon az is eldönthető, hogy a hatvannégy
lehetőség melyike történjék. És változik.
- 20'' Van-e annál jobb technika, mint mikor nem hagyunk
nyomokat? Az adott terület papírhibáinak
számát érmedobás dönti el.
Ennyi papírhiba az, amelyik potenciálisan aktív.
A ténylegesen aktívakat újabb dobások jelölik ki.
- 30'' Táblázatokba rendeződnek a tempók, az egymásra helyezések
száma, vagyis az, hogy hány dolog folyhat
egyidőben, a hangok, csendek, időtartamok, hangerők,
akcentusok. *Hangok együtt (elég ennyi).*
A struktúrának nincsen jelentősége,
bár én továbbra is élek vele, s a véletlennel
- 40'' döntöm elsőként e három viszonylagos
valószínűségét, majd azt, hogy
melyikük esik meg ténylegesen
a zenében.
Szerintem ez semmi benne lévő történést
nem befolyásol. Persze én időstruktúráról
beszélek. Amiben
bármilyen történést
megtörténhet.
- 50'' Amit itt költészetnek nevezek, azt mások
gyakran tartalomnak. Én magam
formának hívtam.

- 12' 00'' Ami a zenemű
folytonossága.
Manapság a folytonosság,
ha szükséges.
- 10'' A fuga már jóval bonyolultabb játék, de
egyetlen hang elegendő a megsemmisítéséhez,
mondjuk egy tűzoltóautóé.

20'' (Köhög)

Most pedig

(Nevet)

- 30'' Jön az álmoság és a többi.
Senki sem tudja, hogy művészet-e a kortárs zene
vagy hogy lehet-e
művészet.

Szerintem egyszerűen csak irritáló.

(Tapsol)

- 40'' De akár így, akár úgy irritáló,
mégiscsak
a megdermedéstől óv meg minket.
Erre azt lehet mondani, hogy
ilyen alapon bármi megtörténhet. És tényleg,
bármi **meg** történhet --, de csak akkor
ha a semmit tekintjük alapnak. A totális
50'' ürességben bármi helyet kap.

Az érzésünk, hogy

sehova sem megyünk,

13' 00'' örömteli,

csak fokozódik.

Miért?

Íme, így kell a modern képet tesztelnünk: ha az árnyék nem teszi tönkre, akkor az egy valódi olajfestmény.

10'' Sem köhögés, sem csecsemő sírás nem ront el egy jó modern zeneművet.

Ez -- ez az Igazság. Mivel a kortárs zene akként alakul, ahogy én magam is változtatom, ezért a hangok teljes felszabadításához fog vezetni.

20'' Persze te igenis tudod, hogy a struktúra akárminek a részekre osztása. Tavaly itt jártomban rövid előadást tartottam, ***Ez azért volt, mert valamiről beszéltem;*** az idén pedig a semmiről, s persze ezután is.

A magnószalag-zene révén válik érthetővé, hogy

30'' benne vagyunk a teljességben, aktívan

Upaya.

40''

Füleitek egy meghökkentő

s zavarba ejtő üzenetet továbbítanak. Íme az Út.

Kérdés: „Dr. Suzuki, mi a különbség a között, hogy a zen tanulása előtt az emberek emberek, a hegyek meg hegyek és hogy a zen tanulása után az emberek emberek, a hegyek hegyek?” Nem az a fontos, hogy önmagunkba vagy a világ felé fordulunk. Inkább a ki-be áramolni tudás képessége. Idézzem Blake-et? Semmi esetre sem.

50'' A papírhiba papírhiba, és ügyesnek kell lenni, hogy gyakorlati értelmű pont legyen belőle.

14' 00'' A szalagra írt zenéhez hangfalak szükségesek.

És valószínűleg az idők végeztéig képes lennék
a japán shakuhachi vagy a navafo yelbitchai
zenét hallgatni, vagy bármeddig képes lennék
Richard Lippold *Full Moon* című művénel

10'' ücsörögni vagy állni.

Am azok a szépségek --

Korábban
20'' az időtartamot tekintettem konstansnak. Ma ez is,
mint minden más, változik.

A negyedik

nagy rész

30''

harmadik egységének

a kezdete.

40''

Igen, a mesterművek együtt
járnak a gényuszokkal, s miközben egyiktől a másikhoz rohanunk,
úgy az életet tesszük biztonságosabbá, mint amilyen
valójában, nem akarjuk megismerni
a kortárs zene veszélyeit. Amikor a tizenkét rádióra írt
50'' *Imaginary Landscape*-en dolgoztam, az érmedobásokkal nem a
megbotránkoztatás vagy a viccelődés volt a célom, hanem
a helyzetben már eleve benne lévő kiszámíthatatlanság
fokozása. A véletlen nem más, mint
elrugaskodás, méghozzá oly messzire,
ahol az ember már nem képes felfogni önmagát.

15' 00'' Ha egyszer megvolt, el lehet felejteni. Az idővel egy dolgot lehet csinálni: megmérni. (Az asztalra csap)

„A környező éter káoszával hasonlatos
nagyszerűre törekedj; ereszd el értelmed,
szabadítsd meg szellemed. Légy
oly békés, mintha nem lenne lelked. A dolgok
10'' mindegyike önnön gyökeréhez tér meg, de nem tudják ezt.
Ha tudnák, elfordulnának tőle.” Struktúra. Adva van
néhány ténylegesen aktív pont, együtt: aggregátum,
konstelláció, mozoghatnak egymáshoz képest,
tehát muszáj osztályozni a különböző aggregátumokat,
mint például a változó vagy a visszatérő.

20'' (Köhög)

Az ember meghallja a hangot.

30'' *Írtam egy darabot carillonra¹,
Mary Carolyn Richardsnak*, melyben különböző
formájú, összehajtogatott cédulákat használtam,
a hajtások mentén vágott lyukakkal. Ezek voltak a sablonok a
Ji King meghatározta tér-időszerkezet pontjain

40''
Amennyiben érdekel, részletesen
olvashatsz róla a *trans/formation*
következő számában.

50''
*Amikor érmét kezdtem dobni,
néha ezt gondoltam: bárcsak ez és ez jönne ki.*

¹ Templomi billentyűs harangjáték

16' 00''

„A Föld nem szökhet el a Menny elől.”

10''

Hogy is beszélhetünk tévedésről, amikor már világos, hogy „pszichológia – soha többet”? Azt akarom ezzel mondani, hogy mindenkinek megvan a sajátja. Az ellenpont ugyanolyan tézis, mint a harmónia, csak sokkal alattomosabb. Úgy láttam 1938-ban, hogy még mindig érdekelt néhány fiataalt. „Az igazán fontos kérdések megválaszolásához még nagyobb komolyság kell.”

20''

Az álláspontom a következő:

30''

lehet különböző technikákat alkalmazni egyidőben. Így aztán ez a mű is, amely egy szó-folyamat, nem támaszkodik semmiféle szervező eljárásra.

40''

Az ellenpont feladása

az egymásra helyezéshez vezet,

azért persze

50''

magától is belopakodik egy kis ellenpont.

Hogy hogyan, nem tudom.

17' 00'' A legjobb, amit az ellenponttal kezdeni lehet, az az, amit Schoenberg csinált: tanította.

(Feltartja a kezét, torkát köszörüli)

10'' Számomra még mindig
igencsak zavarba ejtő az a komponálásmód,
hogyan a papírhibákat figyelem. Éppen
ez a mély zavarodottság tesz
képessé a munkára. A jól játszott zene is
zavarba ejt.

20'' Hogyha nem hoz zavarba,
akkor nem játszották jól. Szinte felfog-
hatatlan. Zenetanuláskor a dolgok kicsit
összekuszálódnak. *A hangok már nem
csak hangok, hanem betűk: A B C D E F G.*

30''

40''

50'' Az utazás végén, amikor a siker
már csak egy lépésre van:

Semmit sem tudok. Mindössze annyit tehetek,
hogyan elmondom, mi az, ami
erősen változó
jellegével

18' 00'' hat rám
 a kortárs
 zenében.

 Sajnos az európai
gondolkodás azt eredményezte, hogy az olyan
valóságos történeteket, mint a hirtelen
10'' odafigyelést vagy tüsszentést
 az emberek nem
 tartják mélynek.

Nem csak a hangokat, a zajokat is! Miféle
fizikai
cselekvés
20'' a
hangszerjáték? *Hát igen---*

A fókuszom
most például nagyon kicsi; egy előadás
30'' a zenéről: az én zenémről. Nem; se nem
 előadás, se nem zene, hanem szükségből:
 színház, mi egyéb? Ha a zenét választom,
 ahogy most
 teszem,
 színházat kapok, *azt*, vagyis azt
40'' is. Nemcsak az egyiket, mind a kettőt.

50'' A művészet mint művészet; rend, kifejezés vagy
 ezek integrációja. A kínaiak szerint fény, csak hogy
 van sötétség is. Egy ma még ismeretlen helyzet:
 egyszerre nyolc hangfal: ott állni a hangterjedés
 középpontjában. Minden irányból hangok
 érkeznek. A nyolc után jön tizenhat.

19' 00'' Melyik a legjobb hallgatói pozíció?
Az a szöglet, ahol éppen vagy! Az már világos,
hogy minden tiszta: nincs piszok.
„De akkor miért fürdesz folyton?” „Csak megmártózom,
nem valamiért!” Számomra, hacsak nem szándékos,
akkor olyan, mint a reggeli felkelés.

10'' Most van vége

örömteli volt

És most

20''

Ugyanolyan, csak
mintha az ember már nem kötődne úgy
a földhöz. Most, az elején,
zenetanulás előtt az emberek emberek,
30'' a hangok hangok; ez némi habozásra ad okot
a hősnek, ám végül beadja a derekát.
Az egyikük így szólt: biztos elvesztette
a kedvenc jószágát. A másik: nem, minden bizonnyal
a barátját. **„Ha csak azt teszed, hogy**

40'' **nem teszel semmit, akkor a dolgok**

majd

maguktól

át-

alakulnak.

Gondolj

50'' csak egy kicsit a hangra, melynek van magassága,
hangereje, hangszíne és tartama, s hogy
a csendnek pedig, amely a hang nem létező ellentéte,
csak tartama. Időtartam-struktúra.

A tévedés a megjósolt és
a tényleges történések között húzott

- 20' 00'' egyenes vonal. Csakhogy a tényleges történések egésze nem lineáris és nem magyaráz meg mindent. Tehát a tévedés fiktív, s tényleges realitása nincs.
- 10'' Az okkal és okozattal mit sem törődő zene tévedésmentes. Minden más egyéb zenének megvannak a saját hibái. Más szóval nincsen
- 20'' két részre szakadva az anyag és a szellem. Hogy ezt felfogjuk, ahhoz egyszerűen rá kell döbbernünk a tényére.
- 30'' Ez teszi lehetővé olyan tartamok írását, mint $1/7+1/3+3/5$, a negyed minden törtrészét. Ez teszi hangsúlyossá az egyediséget, hogy két csaknem egyező tartam mindegyike megismételhetetlenül önmaga, miként
- 40'' két levél, nőjenek akár ugyanazon a fán, mégsem azonos. *Ha van még idő, akkor elmesélem a Harvard sűketszobájában tett látogatásomat. Nem volt csend. Két hang: egy magas, egy mély.* A privilegizált hangok hangnemekbe vagy skálákba, manapság sorokba rendeződnek, és egy absztrakt folyamat kezdődik,
- 50''

(Köhög)

(Könyököl)



22' 00''

A gondolataim és az érzéseim lehetnek inspirálóak, de lehetnek a szemellenzőim is. Ahhoz, hogy lássunk, a képzelet határain túlra kell eljutni, és ehhez oly szilárdan kell állni, miként az elrugaszkodás előtt.

10''

20''

30''

Eszembe jut

néhány történet, amit közbeszűrhatnánk (ahhoz hasonlóan, hogy mialatt most beszélek, megszólal a telefon, és egy kortárs beszélgetés következik ahelyett, hogy rendhagyóan készülné egy előadás).

40''

*Magas
vagy mély*

van egy bizonyos hangszíne

50''

és hangereje.

Semmiféle már működésbe lendült struktúrát nem fogok az aggodalmaimmal megzavarni; a cselekvés egy csoda, és mindent, az én valómat is félre kell állítani az útjából. A tévedés egyszerűen az,

23' 00'' ha nem vagyunk képesek átváltani az előzetes elképzelésről a tényleges történetre.

Azonban több dolog
10'' eszembe jut a
struktúráról.
Nevezetesen ez:
az elején
vagyunk.

20'' Vagy nem (Kifújja az orrát, a szemét dörzsöli)

Ez nem egy

30'' *ember* vagy valami
látnivaló; hanem magas, vagy mély,
meghatározott hangszíne és hangereje van,

és egy bizonyos ideig tart.

40'' *Vége.*

Fontos, hogy ne csak az éles különbséget lássuk
a komponálás és a zenehallgatás között,
hanem hogy a dolgok bár sokfélék, nekünk mégsem
a különbözőségük számít, hanem

50'' egyediségük, és ahogy át- meg áthatják
egymást és
bennünket.

A két zongorista számára írott két

24' 00' szólamban háromféle zörej van: a zongora belső,
illetve külső szerkezetén létrehozott és a kiegészítő zajok,
sípok, ütőhangszerek, stb.

*A kottaolvasás a zenetudósoknak való. A hangjegyekből
nem következnek egyenesen
10'' a hangok.*

20''
*Ugyanazon
tér
vertikális
tartományában
bármilyen*

30''
*elő-
fordulhat.*

Eredetileg a változó és változatlan
tempókkal elért rugalmasság problémáját
jelentette nekem. Azonban a dolog az időre, annak
40'' rövid vagy hosszú voltára egyszerűsödött.
Majd a többféle szorzóval történő
szorzással. A kommunikáció,
amennyiben szükséges, az ember
lelki mivoltára
tereli a figyelmet.

50'' Ha hagyják, s akkor magától

megjelenik,
kikerülhetetlen
az
egész világnak.

25' 00''

Ha célja ugyanaz volna is,
mint egy másik falevéllal, csak véletlen
egybeesés lenne, a természet utánzása,
ahol minden levélkének egy átfogó, ámde
független szabályhoz kell igazodnia, hiszen az is
10'' hozzáadódik „a természet működési elvéhez.” Így
aztán nem a térbeli különbségekből származna
egyedülálló helyzete, nem is az eredmény
plagizálásából, minthogy milyensége meghatározott, hanem
„minden működést megelőzve lép életbe,” *(Ez
szorosan
20'' kapcsolódik
az itthez
és
mosthoz.)*

(Tapsol)

Ezért hallgatáskor az ember ugró-
30'' deszkának tekinti az elsőként megjelenő hangot;
ez az első dob minket a semmibe, s
ebből a semmiből serken fel a következő valami:
stb., mint a váltóáram. Egyetlen
hang sem fél az őt koltó csendtől.
Nem lenne szerencsés kikerülni, hiszen
40'' mindez nagyon is hasonlít az életre,
és az élettel egyetemben fontos örömforrás. Néha
az emberek félénken
így szólnak.

Vegyünk
50'' például egy szokványos időjárásjelentést az
összes akusztikai tényezőjével együtt. Egy kifertelt
színpadi esemény esetében kapásból azt mondanám,
hogy legalább öt tevékenység zajlik
egyszerre. Az okosok hamar rájönnek,
hogy miért zavarbaejtő, ha ennél kevesebb van.

- 26' 00'' Modern hangközök: avégett jegyzi meg őket az ész, hogy rendelkezessen velük, s így aztán az ember elkerülheti az olyan meneteket, melyek ténylegesen nem hallható hangokat gondoltatnak el.
- 10'' Úgy vettem észre, hogy teljesen elkötelezte magát. Nem olyasvalaki, aki egyre csak saját eszméivel hozakodik elő? Az, akinek maradnia kellett volna? Az egyidőben folyó, eltervezett eseményeket nem kell ugyanolyan módon megkomponálni.
- 20'' Könnyen a gondolat elsatnyulásához vezethet, ha az ember mindig csak felfedezésektől mentesen komponál. Kapcsolj be egyszerre több rádiót. Ismét egy többszörös hangszórórendszert kapsz. Az értelem ténylegesen is térbelivé válik, s emellett
- 30'' nem képes az ABC minta szerint működni.
- Bárhol legyen is az ember, mindig színház van körülötte, és a művészet csak ezt segít tudatosítani.
- 40'' Az a fajta tudatlanság, amelyről én beszélek, nem nélküli a válaszkészséget, sőt. Az a kérdés, hogy mikor: most. „Meneküljön akár felfelé, akár lefelé.”
- 50'' Úgy működik, hogy az ember képes „áthallani” egy zeneművet, mint ahogy „át is láthatja.” Visszhangzik, megtörik, változtatja a sebességét, szinkronba van hozva. Az igazán jó eljárások kapcsolatban

- 27' 00'' állnak a folyamat többszörös tagolásával.
 És itt például eljutunk az immobilitás
 állapotába. *Bárki* láthatja, hogy
 a mobilitás kívánatossá vált. Ha semmit
 sem mondtam volna, akkor másként lett volna.
 Most minden az, ami: gyorsabb-lassabb.
- 10'' Ami
 átgondolandó, az a hangfalak közti tér:
 Mégpedig a világosság iránti erős vágy felől.
- 20'' Mi önmagunkban hordozzuk
 otthonunkat,
 ezért vagyunk képesek *repülni*
- 30'' Minden pillanat a történések lenyomata.
 Az érmedobásos komponálási módszeremet
- 40'' a Változások Könyvében található módszerből
 fejlesztettem ki.
 Erre azt mondhatja valaki, hogy ilyen alapon
 minden lehetséges.
- 50'' S valóban, bármi megtörténhet, de csak akkor
 ha a semmire támaszkodik.
 Egy totális űrességben
 bárminek helye van. Szinte
 szükségtelen mondani,

- 28' 00'' minden hang egyedülálló (ha véletlenül bukkant is fel,
míg játszották), s mit sem tud
 az európai történelemről és gondolkodásról:
 csak tartsa az ember szem előtt
 az ürességet,
 a teret,
 10'' s meglátja, hogy bármi lehet benne,
 ténylegesen benne.

Semmi esetre sem voltak zavarók.

- 20'' *Észrevettem,*
kellett egy ösvény
Valami más

Ez némi habozásra ad okot

- hősnek kellett volna maradnia
 30'' tudja már, éppen ő
 kéri a hőst, hogy ölje meg.
Három fajtájuk van. A szavaink által
 lettünk szolgálók. Mindenütt
 az adó-vevő viszony a legfontosabb. Mi
 a passzivitás? A kolostorban csak egy, a legidősebb
 40'' szerzetes írt költeményt, ám ő éjt nappallá téve
 gondolkozott rajta. A többi meg sem próbálta, mert
 biztosra vették az öreg győzelmét. Aztán elkészült a mű,
 mely így hangzott: A folytonosság magától való,
 különféle dolgok folynak egyszerre.
 S ez így igaz. Nem kell olyasmikkel törődni, mint
 50'' intonáció vagy ellenpont, skálák, hogy merre halad és
 honnan jön, és, aztán, mikor? Egy absztrakt folyamat
 kezdődik, amit komponálásnak neveznek. Azaz:
 a zeneszerző egy gondolat kifejezésére használja a
 hangokat: Akkor
 minek ácsorogsz odafenn, ha

- 29' 00'' mindegyik kérdésünkre
nemmel
feleltél?
- 10'' A férfi a magasban így válaszolt, *én csak állok*
Ha nincsenek kérdések
- 20'' Nekem ez azt jelenti, hogy mind
kevesebbet tudni
arról, hogy szerintem.
- 30'' Ha papíron
van, akkor grafikus: kalligráfia;
ha látható és hallható, akkor is.
Nincsenek válaszok. Aztán persze,
vannak válaszok, csak a végső
válasz abszurdá teszi
a kérdéseket,
holott a kérdések az utolsó pillanatig
értelmesebbnek tűnnek, mint a
válaszok. Valaki megkérdezte Debussyt
Talán a barátját veszítette el?
- 40'' Nem uram, nem veszítettem el a barátomat
sem.
- Nos
érdekes? Igen is, meg nem is. Egy azonban
biztos, Tekintettel
- 50'' vannak az ellenpontra a dallamra
a harmóniára a ritmusra és más egyéb
zenei eszközökre, *mindhlába*.

30' 00''

Mindössze egy üres időszakaszra van szükség, s hagyni kell, hogy saját magnetikusságával működhessen. Oly sok lesz benne, hogy szinte megszólal. Ahhoz, hogy a

10''

különböző jellemzőkre lehessen vonatkoztatni, előbb számokra kell redukálni. A sorok összekapcsolására pedig egy matematikai módszert talált ki. Émlékszem, hogy gyermekként minden hangot szerettem, még a preparátumokat is;

20''

kiváltképp magában az állkapocsban és a nyelvben lévők, és így szólt a magyarázat: „Nincs annál felszínesebb, mint ha a beszéddel akarunk hatni másokra, mert nincsen amögött semmi valóságos. Az ilyen pusztá szájjáratatás hatása természetszerűleg elenyésző lesz.”

Hiszem, hogy el lehet jutni a

30''

Véletlen automatizmusának irányításához, hiszem, hogy a Véletlen a legteljesebb mértékben szükséges adottság. Ugyanis a legvégén, a különböző sorok közti interpolációkban és interferenciákban (mikor az egyik időtartamból hangmagasságba, a másik meg épp

40''

hangerőből megszólalásmódokba vált át stb.) már éppen elég ismeretlen tényező van.

50''

(Mérsékli magában a szeretetet és megnöveli félelmét, hogy mit is fognak gondolni róla az emberek.)

(Ökölrel az asztalra csap)

31' 00''

Minden idő

10''

rendelkezésre áll
a zenében,

20''

míg az életre oly
kevés idő van.

30''

Az életé
minden egyes pillanat.

40''

Akadályozatlan.

50''

(Ásít)

A magnószalagra két óriási
veszély leselkedik: az egyik maga a zene (a
története és a róla való gondolkodás); a másik
pedig annak a kényszere, hogy legyen egy hangszer.

32' 00'' Az egyik a *Pacific 231* (1954), s a másik az orgonamuzsika.

Amennyiben érdekel, részletes

leírást olvashatsz róla.

10''

Ha a tennivalók száma tíz, én meg csak kettőt végzek el, akkor ez a fókusz megváltozását jelenti. A fülében, ahol is egy fémgolyót talál, ezt görgeti maguk előtt az úton, ahogy a ló halad, ez fog minket vezetni. Ez is **önátadás**.

20''

Van valami mondandóm a struktúráról?

30''

Igen, megy magától, és mindenben segít; gond csak akkor van vele, ha a rá irányuló erőfeszítések már

(Megtapogatja az orrát és a fülét; csettint)

megtörténtek. Dehát mitől fél?

40''

Papírhibákra akadni – erre bármilyen papír jó.

Amikor az ember végre nekiáll a másik lapra lemásolni, amit az elsőn talált, akkor rájön.

50''

Mire?

33' 00''

Lehet,
hogy a magnószalag már nem is lesz annyira érdekes.

Mindenféle gépekről és kártyákról beszélnek.

10''

De a kiszámíthatatlanság felé mozduljunk el

A struktúra olyan, mint a

semmiből induló híd

(Könyököl)

20''

Hogy ha egy dolog egy másik dologra való
tekintettel történik meg, akkor előbb-utóbb minden
átalakul, s ugyanakkor lényegében semmi tartósan fontos
nem történt. Míg beszélek, addig
30'' a kortárs zene átalakul. Miként az
élet is. Ha nem változna, holt lenne.

A véletlen ezért játszik
fontos szerepet a hatékony
módszereim között. Kifejezetten
40'' hatékony.

(Ásít)

50''

Mostanában
azon vagyok, hogy táblázatok nélkül dolgozzam,
bármiféle térbeli segítség nélkül. Jönnek a
a lassú átalakulások áramlásszerűen – ilyen
pl. a tempó (változik, nem változik) – s azt
mutatják, hogy a problémák akkor is maradnak,
ha az ember megkülönböztetéssel él,
ahogy én korábban.
A saját gondolatainkkal és
tapasztalatainkkal vagyunk elfoglalva, pedig mindegyik változik,

34' 00'' s míg eltűnődünk (hogyan jól össze-
zavarodjunk, s a hangot már nem is hallani-
hanem látnivalónak tekintjük), addig
én nagyon örülök valamennyi preparált
zongorával kapcsolatos élményemnek; mert
10'' rádöbbenett egy dologra: hogy mennyire különbözik
két zongora egymástól, és hogy a zene (az úgynevezett)
azt szuggerálja,

mintha két zongora ugyanolyan lenne. Ez nem így van.

20'' **(Fölemell a karóráját, a mikrofonhoz)**

30''

Ezt dobtam.

40''

50''

Úgy alakult, hogy e darab
alapját képező számsorozat
100x100-at tesz ki, azaz
10000-et. Ez így most tetszik: a világ.

35' 00'' a 10000 dolog. Bár a cím egyszerűen csak
percekből és másodpercekből áll. Egy kérdés:
Hogyan lépegethetsz óvatosan az
ellentétes fogalmak mentén?

AB

Ahogy egyiptomi út

10'' is csupán egy utazás, de
többé-kevésbé összefüggő élménysor is,
miként van

egy vonással írt kínai karakter,
s vannak kettővel vagy többel és sokkal
írottak. És nem úgy,

20'' ahogy az a mi életszükségletünk. Például
azt mondta valaki, a Művészetnek
a magasból kell jönnie. Közös
napirendünk volt, megszabott órák
a reggelire, de azért én
láttam egy pintyet, és még aznap
30'' egy harkályt is hallottam. És
Eckhart mesterrel is találkoztam. Persze
hogyan Kansas. Arizona jóval
érdekesebb.

Nincs

40'' mit mondanom, és ezt mondom,
és ez a költészet.

Ez már nem lépőköveken

50'' haladás (ilyen-olyanfokú skálák,

akármiféle szériák), mert az ember ténylegesen mozoghat
vagy csak megjelenhet a tér
bármely pontján, mely elég hosszú ahhoz,

36' 00'' hogy látni lehessen a Bach iránti örület végét.
Egyszer egy növendék azt mondta: azt értem,
amit Beethovenről mond, és azt hiszem
egyet is értek Önnel, de feltennék egy rettentő
fontos kérdést: Hogyan
áll Ön Bachhal?

10''
Most értünk a struktúráról szóló
rész végére.

20''
Az, hogy két vagy több
dolog zajlik egyidőben, az
Teljes mértékben elképzelhető

a kapcsolatukhoz: szinkronicitás. Hogy
A szünet például
elmozdulást jelent minden

30''
irányban, és akkor az idő nyilvánvalóan
Álljunk meg és tegyük helyre?
sugárzó. Alig lehetne másként.

40''
elromlik. A gépek pedig soha nincsenek szinkronban.
Még a szinkronizáltak sem. Ha
több dologra van szükséged egyszerre, az egyik
az alap, a másik a mozgó legyen.

(Meghajol, köhög)

50''
jelen lenni. Lenni és
Ez ismétlődés

volna? Csak ha úgy véljük, hogy
a miénk volt, de mivel nem volt, ezért
az is és mi is szabadok vagyunk. Szinte mindenki

tud a jövőről, s arról is, („Nem”-et int a levegőben, cuppant)

37' 00'' hogy mennyire bizonytalan.
 A hang az egy hang.

Ahhoz, hogy ezt felfogjuk:
abba kell hagyni a zenetanulást.

10'' Az a legizgalmasabb a magnószalagban, hogy akár ténylegesen
megcselekszünk valamit, akár nem, amit csinálunk, azt
radikálisan befolyásolni
fogja.

 A ritmus nem aritmetikus.
 És e befejezetlen darab sem: mindeztől két
20'' zongoristára, vonósra, felolvasásra
 A demarkációs vonalakkal nincs gond,
ha hatékonyak,

 Meg kell érteni, hogy semmijük
sincs. A hang semmit sem visz végbe;
 nélküle az élet egy pillanatig sem
30'' tartana. Csak az irritáló,
 ha úgy véli az ember, hogy máshol
szeretne lenni. Itt vagyunk.

40'' Lassan még
 nekünk, lassú észjárású
 zenészeknek is világossá válik, hogy az
 egymásba hatolás azt jelenti, e kitüntetett létezők
 mindegyike valamennyi
 irányban mozog.

50'' Áthatol és maga is áthatoltatik tekintet
 nélkül az idő.

Kutatások lennének.

38' 00'' a zene területén,
ahogyan más területeken már
rendjénvalóan folynak is.

Erőt ad, még akkor is, ha egyszerre
szaporítja a Föld bűját és boldogságát.

A képek vizsgálata:

20'' elviselik-e az árnyak mozgását

Egy ideje
nekem elég az
egy-hatvannégy; ki tudja,
meddig fog tartani. Vissza tudok térni
30'' a kettőhöz vagy:

Egy hangfal nem elég és
kettő vagy három vagy négy sem: ötnél
40'' kezdődik el számomra. Ami elkezdődik,
az az, hogy képtelenek leszünk felérni ésszel, hogy „épp
ellenkezőleg, a véletlent irányítani kell.

Általában a táblázatok vagy azok sorozatainak
használatakor már hiszem, hogy
50'' az ember eljuthat a közvetlen”

Forma
mindenkit érdekel, és szerencsére
mindenütt van, ahol vagyunk, és nincsen olyan hely
ahol nincs. Nagy igazság
ez,

39' 00''

10'' Nyilvánvalóan minden egyszerre történik majd: semmi sem a vetítövászón mögött, hacsak nincs véletlenül éppen a vászon legelől. A dörrenésből mindinkább puffanás lesz. Minden képességünket bevetve képesnek kell lenni a válaszadásra és váltakozó sebességekkel folytatni. Persze a keresztény élet általános elveit követve. Jőmagam hajlamos vagyok többet gondolni arra, hogy elérjem a vonatot, mint a kereszténységre.

20''

Ragaszkodni a lendületes tevékenységhez, bár

30''

a többszörös hangfalrendszer hiányában minden zenévé és engedékenységgé válik. Ám szerencsére mindig ott a zongora, amit sokféleképpen lehet preparálni. Máskülönben egy hangszer lenne belőle.

40''

Olyan ez, ahogy Artaud mondja, mint egy fertőző betegség. Nincs menekvés. Lehetetlen gondolatokkal megközelíteni.

50''

Az a feladat, hogy legyen a fej éber, de maradjon üres. A dolgok maguktól jönnek, előbukkannak és eltűnnek. Lehetetlen figyelembe venni a tévedést. A dolgok mindig rosszul sülnek el.

(Könyököl)

(Hármat füttyent)

40' 00''

Hajlunk arra, hogy soha ne ismerjük meg

de

közben valami más is

10''

történik: lassan, ahogy az előadás halad, lassan, sehova sem jutunk, az az érzésünk, hogy utunk a semmibe vezet; és ez örömteli, ami csak fokozódik, ha bármi irritál bennünket. Ez meg-

20''

magyarázza, mit ért azon, hogy ő valamennyi hanggal kapcsolatot tart fenn, s ezáltal képes előre látni a történéseket, még akkor is, ha nem jegyezte le az egyes hangokat szobahőmérsékleten, ahogy azt más zeneszerzők teszik.

30''

Legtöbbször azt tapasztaltam mások zenéjével kapcsolatban, hogy a helyzetben eleve bennelévő kiszámíthatatlanságot még tovább lehet fokozni:

40''

Egy helyről kell az irányítást végezni és onnan, ahonnan a történésekre semmiféle hatást nem gyakorol: egy technika, amely nem-technikát eredményez stb. Persze a válasz az idő, s mivel vannak időmérőink, használjuk is őket; vagy örökre elhagyhatod és soha nem térsz

50''

vissza. Játszd el a harangokra írott darabom. Nincs jelentősége, hogy hallom-e vagy sem: ám amíg valaki csinálja, addig a zene holtponton van.

Mielőtt meghalok,

végrendelkezni fogok, mert ha valami meg akarsz csinálni, akkor azt szentimentálisan kell.

- 41' 00'' Halvány fogalmam sincs, hogy mi a jó ebben a világban, ehelyett egész gyakran passzívan, és sokszor minden józan belátás ellenére elfogadom azt, ami történik.
- 10'' Szerintem nagyon fontos több lépésben cselekedni, Van egy történet egy ír hősi figuráról, akit a féltékeny anyósa egy messzi szigetre küldött.
- 20'' Az ihletet minden áron el kell kerülni, vagyis cselekedj úgy, hogy az ihlet ne alternatívaként, hanem örökre adottként létezzék. Így aztán színház lesz belőle, és a zene a művészet birodalmába olvad, ahova jószerivel tartozik. A művészet csendje nem valós csend, a különbség pedig a folytonosság kontra egymásba hatolás. Ez szintén. **(Gyufát gyújt)**

- 40'' **(Feltartja a kezét)**
- A zene iskolás próbálgatása annak, hogy kiderüljön, mi is történik. Etüdök. Csinálni könnyebb ugyan, de nem valóságos. Egyedül a színház az, amely leginkább megközelíti, hogy mi is.
- 50''

Ezáltal mind kevesebbet tudok meg arról, hogy mi szerintem a hang, s többet arról,

42' 00'' ami valójában, az összes akusztikai
jellemzőjével, és azután hagyjuk létezni,
változni a hangot a változó szonorikus környezetben.

10'' A többszörösség és az üresség bensőségessége
révén éri el. Az észnek nincsen
szerepe benne, azonban minden más aktív,
és egyetlen pillanat sem vész kárba, hogy
megtegyük, amit kell. Ha akarod,
később olvashatsz a mobilitásról és az
20'' immobilitásról. Ismétlem:
engem már nem érdekel. Csak az
aszimmetria érdekel.

Aki szerint

30'' a „zene” szó védelemre szorul, az
csak védje, de keressen egy másik szót
minden egyéb, a fülünket elérő dologra.
Kár az időt a szavakra, a zajokra pazarolni.
Ez színház, és
mi benne vagyunk és
40'' szeretjük, csináljuk.

50'' De vigyázz!

Ift vagyunk az előadás

negyedik nagy részének

43' 00'' a kezdetén.

10''

20''

A csend,

mint olyan, nem létezik. Mindig

hangot ad valami.

30''

Mihelyst az ember valóban elkezd hallgatni,

már nem gondolkodik semmin.

Pofonegyszerű, de égetően sürgős

40''

Isten tudja, hogy a következő

fog-e vagy sem

50''

(Ökölrel csap egyet)

44' 00''

Örökké?

Most?

10''

(Kifújja az orrát)

20''

Hallgatni vagy a zenében megalkotni

az ugyanaz,

30''

talán csak egyszerűbb,

mint ily módon élni. Azaz
nekem egyszerűbb, nekem, mert így adódott.
Nincsen tévedés.

(Köhög)

40''

Mit sem törődve azzal, hogy mi jön,
Vidáman átkelni „megannyi
veszélyen.” (Vagy később fedezték csak
fel őt?) És mi a célja a
zeneszerzéssel? Nem célokkal
foglalkozom; hangokkal.
Miféle

50''

hangok azok? Ugyanúgy
csinálom őket, mint ahogy csendben
nézegetem a gombákat.

Gyorsan nőnek a fűrészporkban.

1961 októberében Kepes György, az M.I.T. építészmérnöki kara látványtervezés szakának professzora egy cikk írására kért fel, mely a modulról szóló könyvben szerepelt volna, a könyv pedig a formaproblémákat taglaló sorozatba illeszkedett, melyet ő rendezett sajtó alá George Braziller kiadója számára. Kepes azt javasolta, hogy ne csak a modullal foglalkozzam, hanem a ritmussal, az aránnyal, a szimmetriával, a szépséggel, az egyensúllyal és hasonlókkal. Felkérését visszautasítottam, mondván, hogy egyikük sem érdekel. Kepes válaszelevelében kifejezte reményét, miszerint mégis csak megírom a szöveget, ha kell, az ördög prókátoraként.

Mivel sarokba szorítottak, próbáltam kitalálni, hogy Kepes honnan vehette ezt a listát (s azt is, hogy miért éppen egy zenészt kért fel a látvánnyal kapcsolatos kérdések megvitatására). A szomszédom egy amatőr építész volt, akit nagyon érdekelt Le Corbusier, kezdtem sejteni, hogy a felsorolt szavak talán Le Corbusier A modulor című könyvéből valók. Átszaladtam a könyvért, majd kinyitottam. Persze, hogy ott voltak, valamennyi szó, ráadásul még egy részlet Le Corbusiertől, melyben zeneszeretetről beszél; mindez megmagyarázta, hogy Kepes miért pont egy zenészt kért fel.

A szöveg megírásához aztán a Cartridge Music címet viselő darabomat használtam fel. A Cartridge Music bizonyos anyagokból áll, melyekhez használati módjukat is mellékelem. Húsz szokványos papírlap van benne, melyeken biomorf alakzatok találhatók. Vannak aztán műanyaglapok, az egyikken pontok, a másikon kis körök, a harmadikon kanyargó pontozott vonal, a negyediken egy óra számlapja. Ha az össze átlátszó lapot arra a papírlapra helyeztem, melyen a Kepes által felsorolt dolgok számaival megegyező számú biomorf alakzat volt, majd ha a kanyargó vonalakat úgy igazítottam, hogy egy alakzaton belül legalább egy pontot metszett, és legalább egyik helyen belépve, egy másiknál pedig kilépve érintette a számlapot, akkor képes voltam egy részletes tervet kidolgozni az íráshoz. Az alakzatokon belüli pontok az egy adott témához tartozó gondolatokat jelentették, a kívül eső pontok a nem rá vonatkozó gondolatokat. A körök történetekre utaltak, hasonlóképpen oda és nem odatartozókra osztva azokat. A számlap számait nem másodpercként értelmeztem, hanem egy gyorsíró fűzet vonalaiként. Az jött ki például „a 24. sortól az 57. -ig” utasítás esetében, hogy az aránnyal kapcsolatban el kell mondanom egy nem oda tartozó történetet, ki kell fejtenem egy

gondolatot a ritmusról, majd kövesse ezt egy olyan gondolat, amelynek semmi köze sincs az egyensúlyhoz. Miután elég ilyen direkciót kaptam, elkezdtem írni. Az üres helyek a már leírt módszerből következnek. Hangos felolvasáskor (ugyanis gyakran előadtam ezt a szöveget) az üres helyek csendeket jelentenek. 1962 májusában, amikor befejeztem a szöveg írását, kiegészítettem az alább közölt bevezetővel. Kepes György elfogadta az írásom, mely a Module, Proportion, Symmetry, Rhythm címet viselő könyvben jelent meg, a Kepes szerkesztette Vision and Value elnevezésű sorozaton belül, George Braziller kiadásában (New York, 1966). Az alábbi szöveg főszereplői Le Corbusier, a gyönyörű épületek tervezője és a modulator feltalálója, és David Tudor, a zenész, aki nélkül, hogy csak hármat említsek, sem az én újabb zeném, sem Morton Feldman és Christian Wolff zenéje nem született volna meg. S ez nem is annyira a virtuozitásának köszönhető, hanem annak, amit ő a képességein túl testesít meg. Az itt olvasható szöveget nem neki szenteltem, mégis előtte való tiszteltnyilvánítás.

Voltaképpen nincs mit mondani a ritmusról, mivelhogy nincsen idő. Még meg kell tanulnunk az alapfogalmakat, e hasznos eszközöket. De jó okunk van hinni, hogy sikerülni fog, és hogy nem tetemeken keresztül visz majd az út. Ha azt látom, hogy a tőlem jobbra lévő dolgok rendre emlékeztetnek a tőlem balra lévőkre, akkor hasonló érzésem támad, mint amikor semmi sem kelti fel a figyelmem. A ténykedés, az elfoglaltság – de nem a tevékenykedő (hisz az ő szándékai már a semmi környékén járnak) –: talán egy porszem.

Felépítésünk szimmetrikus (a tökéletlenség szokásos engedményeivel és a benső mivoltával szembeni közömbösséggel együtt), így tehát szimmetrikusan látunk és hallunk, vagyis úgy észleljük, hogy minden esemény ama tér centrumában áll, ahol az és mi vagyunk. Ez korántsem annyira demokratikus látószög, mint amennyire arisztokratikus. Csak akkor tiltakozunk, amikor a figyelmiinket olyasmire hívják fel, amit amúgy is éppen megláttunk volna. Ő a hátrafele és az oldalra menést említette, és mindezt a haladás gondolatával kötötte össze.

A többiek meglátogatták a Los Angeles-i házat. Arról meséltek, hogy az emberek miként próbálták lebontatni a házat („bántotta a szemüket”), erre az később óriási bevételt hozott. A hölgy elmondta, hogy megváltozott a fényér-

zékélése, Mihelyst megpróbálom felvenni a gondolataim fonalát, már tudom, hogy ki fog csúszni a kezem közül. Természetének lényege az, hogy ne lehessen megfogni. Ilyen a gondolat (és nemcsak ez: miszerint a dolgok az élet és halál el nem különülő kapcsolatában léteznek, a halál csak hozzá, a győzteshez jön el: semminek sincs vége).

Mielőtt végleg elhagynánk a földet, tegyük fel a kérdést: hogyan is áll a Zene a hangszereivel, hangmagasságaival, a skálákkal, a módusokkal és sorokkal, amik oktávról-oktávra ismétlődnek, aztán az akkordokkal, a harmóniákkal és tonalitásokkal, az ütésekkel, a metrumokkal, a ritmusokkal és a hangerőfokozatokkal (pianissimo, piano, mezzopiano, mezzoforte, forte, fortissimo)? S bár a többség minden nap iskolába jár, ahol mindezt okítják, de ha idejéből futja, akkor Cape Canaveral-ról vagy Szöulról olvas. Hallhattak a szintetizátorról, a magnószalagról, Természetesnek veszik a rádió- és tévékészülékek keresógombját. Nehézkés művészeti ág, mármint a Zeneművészet. De miért ilyen lassú? Azért, mert ha a zenészek egyszer már megtanulták a magasságok és időtartamok lejegyzését, akkor miért is adnák fel ezt a nyelvet, ami viszont másnak teljesen kínai? A gyerekek már hosszú ideje modern művészek. Hogy van az, hogy a Zene nem csupán a fiatalokat, hanem a felnőtteket is oly messzire küldi vissza a múltba, ameddig csak kényelmesen el tudnak jutni? A modulator? Pedig a választásaink sosem érték körbe a földet, és amikor a tizenkétfokú rendszerre átváltottunk, lustaságunkban csak átvettük az előző zene hangmagasságait, mint mikor egy bútorozott lakásba költözvén még annyi időnk sincsen, hogy a képeket leszedjük a falakról. Van valami mentségünk? Netán az, hogy manapság a dolgok olyan gyorsan történnek, hogy elhamarkodottan cselekszünk? Vagy látnoki módon már előre tudtuk, hogy mindenféle bútor iránti szükségletünk ki fog veszni? (Bármit teszel a helyébe, az előzőt mindig mindig magad előtt látod.) Az a dolog, mely a korábban kreált struktúráink számára irreleváns volt, már ott volt bennük, épp ez lélegeztetett minket. Az ürességüket egy helynek tekintettük (az is volt), ahol bármi megtörténhet. Ezért aztán amikor a körülmények csábítóvá váltak (másféle tudatosság stb), képesek voltunk kilépni oda, ahol a szabad levegővétel már gyerekjáték: ahol nincsenek falak, még üvegfalak sem, amiken átláthatunk ugyan, de elpusztítanak az arra repülő madarakat.

A határok még a tárgyak esetében sem világosak. (Te készítetted, és én átlátok rajta, ha a visszatükröződő fénysugarak nem küldenek vissza oda, ahol vagyok.) Minek is vitatkozni? Az indiaiak már régen tudták, hogy mindig van Zene, hogy a zenehallgatás olyan, mint kinézni az ablakon a tájra, amely nem szűnik meg attól, hogy mi elfordulunk.

Stb. Nemrégiben felhagytunk a számlálással, a modellekkel és a tempókkal. A ritmus bármilyen hosszú időtartam (nincsen struktúra). Rendetlenség. Egészen határozottan tavasz van – és nemcsak a levegőben. Bármilyen irrelevánsnak tűnő tekintés egy ritmuspéldának.

Az a csodálatos, hogy a hold felkel attól függetlenül, hogy most másként vélekedünk afelől, vajon valaha is feljutunk-e oda vagy sem. Szimmetria. Tiszta szimmetria. Amilyen nincs. (Ő például évekig dolgozott, és ahogy dolgozott, a technika is javult. Azonban ragaszkodott a számárságokhoz, azaz ahhoz, hogy felmutasson valamit. De nem valami tökéleteset, hanem ami megmutatja azt, hogy élt, amíg készítette.) Ha meglátok a szimmetriának legalább jelet mutató valamit, én akkor is tudom, hogy a mértékeknek már nincsen többé jelentősége. (Mint az Ő zászlóinak, céltábláinak, ábécéinek és sörös dobozainak.) Nekem senki ne mondja, hogy mindez a tömegtermeléssel kapcsolatos. Nem inkább arról van szó, hogy le szeretnék fektetni, ha nem is a játékszabályokat, de legalább azt, hogy mivel fog az ember játszani, amikor játszani kezd? (A játék mibenlétében szükségtelen megegyeznünk, ugyanis ez esetben a Feltalálás, ami nélkül akár meg sem születnénk volna, ünneprontásnak számít. Volt idő (és nem bánám, ha akkor élhettem volna, annak ellenére, hogy semmi pénzért nem cserélnék senki múltjával, jelenével vagy jövőjével), amikor a Zenében megvillant a tőkély – a kisebb egység és az egész közti viszonyé, mely a legutolsó részletig igen választékos volt. Hogyan történhetett (tárgy volt)? Ikon volt. A hit illusztrációja. Nos belátod-e, hogy amit most csinálunk, nem lehet ugyanaz, mint ami akkor volt? Mostanában minden olyan zavaros számunkra, voltaképpen azért, mert nem vagyunk biztosak abban, hogy mi a neve a közvetlenül előttünk álló dolgoknak. (S még ha nem tudjuk is a nevüket, hát nem foghatnánk-e a szabályainkat – és az iránytűinket –, s nekiállhatnánk megmérni őket? Nem: csak emlékezz, hogy mit mondott a tigrisről.) Nem és nem: a kempingezőknek azért kellett elhagyniuk a parkot, mert a távolban már tizenhat tüzet lehetett látni.

Ősrégi történet: *tatami* (egy anyag); *tala* (mindkét végén nyitott struktúra); izoritmikus motetta (zárt szerkezet); egy ritmusstruktúra – mikro-makrokozmlikus, az egységeken belüli kisebb részek viszonya megegyezik a nagy részeknek az egészen belüli viszonyával – (zárt struktúra); a modulator (egy anyag).

A hölgy elmesélte, hogy fél tizenkettő körül felugrott hozzá. Ő megkérdezte: „Nem maradsz itt vacsorára?” A hölgy szerint kész művész volt, ahogy főzött. És egyáltalán nem kellett tüsténtkednie a szobában: szinte rejtély, de minden éppen a keze ügyébe esett, csak érte kellett nyúlania.

A világ egyetlen homokszemben (vagy ez az univerzum?), és vice versa. Igen, csak hogy amikor így szólunk, mint művész a művészhez, hogy „a rész és az egészhez való viszonya”, akkor egy tárgyról beszélünk. És jó lenne az eszünkbe vésni, hogy az eme tárgy részéről történő mozgás gondolata egyetlen alkalommal ötlött fel őbenne (kivéve, amikor az elmúlt idők zenéjének túlzott analógiájaként jelent meg), midőn a hibákat is kénytelen volt elnézni a számításaiban. (Többek között a ritmus sem számtan.) (A tévedés nem az Ő kezeműve volt, hanem a körülmények haladták meg jelentősen azt az elgondolást, mellyel azokat leplezni szándékozta. S ahogy Ő maga mondta, az elgondolása voltaképpen egy szerszám volt, egy eszköz – nem pedig egy tárgy. Csak megvolt benne minden olyan elem (mértéként megadva), melyeket egy már kész tárgynak tartalmaznia kell. Tehát mégsem szerszám volt, mert a papír is, mielőtt megvágták, már függetlenné válik attól a késtől, amellyel vágják. Nem szerszám volt, hanem egy eszköz, a zongorához hasonló, amelyik használat után a hangjait a rajta eljátszott zenében hagyja szétszórva. (Csak nem ezért kellett megváltoztatni? Máskülönben egy olyan munkával találtuk volna magunkat szemben, mint az a Pittsburgh-i vonós hangszer-készítő, aki annyira kidolgozta a csellót, brácsáit és hegedűit, hogy az ember semminemű hangszínbéli eltérést nem észlelt egyik és másik hangszere között. Ám a probléma ennél jóval súlyosabb: egyszer s mindenkorra nélkülözünk kell a hangszereket, s hozzá kell szoknunk a szerszámokkal végzett munkához. Ha Isten is úgy akarja, akkor majd elmondhatjuk, hogy túl vagyunk a munka egy részén. Vagy másképpen mondvai: kísérletezz azzal, hogy a hangszereket szerszámként használd, vagyis úgy, hogy ne hagyjanak nyomokat. A magnetofonjaink, az erősítőink, a mikrofonjaink, a hangfalaink, a fotocelláink stb. pontosan így viselkednek: ilyesmiket kell használni, amelyek nem szükségszerűen határozzák meg az általuk csinált dolog természetét. Persze csapdák itt is vannak, de csapda az ember ujjá is, amikor a Holdra mutat. Nem dolgokkal foglalkozunk, hanem értelmeikkel. Mi mással?)

Újra két lábbal állunk a földön. Az autók már nem tudnak átmenni a hídon. A múlt héten bizonytalan lábakon álltunk, mozgott alattunk a föld, de mielőtt még kikeveredtünk volna belőle, bele kellett gázolnunk egy patakba. Egyszer arról mesélt, hogy végleg meg kellett állniuk, noha nem voltak gyávák. A zenél szimmetria nem azt jelenti, hogy csinálunk valamit, aztán ugyanezt visszafele, vagy csinálunk valamit, és aztán valami mást, majd pedig visszatérünk ahhoz, amit legelőször csináltunk. Gyakorlat: hanyattfekvés, a karok oldalra, a lábak egymás mellett, majd kérdezd meg magadtól: az általad hallott hangok közül melyek nincsenek egyensúlyban?

Középen elhelyezett porított Muzak-műsor lesz („Te, aki ragaszkodsz a kompozícióhoz.”), a hallgatóság adja majd elő azzal, hogy átsétál a termen.

Egyesek úgy gondolják, úgy érzik, hogy ennek nem lett volna szabad megtörténnie, viszont (őket kivéve) a többiek már nem mondják, hogy „Talán mégis jobb lett volna, ha abbahagyod.” Ehelyett így szólnak: „Elment.” Mások pedig: „Nem lehetett volna még hatásosabbra megcsinálni?”

És amikor majd megszületik az, ami még soha nem volt hallható, a mostanihoz képes tudunk-e akár többet, akár kevesebbet mondani a rész és egész viszonyáról? Nem ugyanolyan lesz-e abban a majdani belső, de mégis nyitott térben, abban a gyengéd és rémisztő hangokkal teli edényben, melyben a hangok ismeretlen időben, ismeretlen helyen bukkannak elő – nem olyan lesz-e, mint most: itt tombol a tavasz (vagy már a nyár?), végre kint lehet lenni a szabadban, a levegő bogarakkal meghintve, minden irányból hangok jönnek (még a hátam mögül is). Nem olyasmiket fogunk-e mondani, mint amiket akár most is mondhattunk volna?

Azt felelte a kérdésre: megfigyelhető egy Jóra való törekvés. No és ennek mi köze az arányhoz? Az, hogy mihelyst vannak mértékek (nem gumiba, hanem valamely szilárd anyagba rögzítve), úgy a tulajdonképpeni viszonylatok is adóttak (Fel tudod fogni? Ki tudtak szabadítani a házból egy egész családot, mivel az asszony nem úgy nevelte fel a gyermekeit, ahogy más anyák.), mintha rendőri erő lenne bevetve. Idézet következik (az elhagyások és a dőlt betűs kiemelések tőlem vannak): „Az emberek és a gépek, az érzékenységi és a matematika közötti összhang, számokból betakarított csodálatos harmóniák leírása: arányrácsozat. Ehhez a művészethez... a jóakarátú emberek fáradozása fog elvezetni, noha küzdelmek árán, és megtámadják... *Törvényesen ki kell hirdetni.*” Ezt nevezik művészetnek. A tirannisz formáját követi. A társadalmi merevség az arány kiinduló fogalmából ered. A két pont között húzott vonal először hálószerű lesz, majd a végén háromdimenzióssá válik. Ha nem találjuk meg a kiutat belőle, elvesztünk. Én azt mondom, minél több az üveg, annál jobb. Idén, ha mégoly kicsik is, nemcsak az ablakok lesznek nyitva: egy egész fal csúszik odébb, ha lesz erőm vagy némi segítségem eltölteni azt.

És mit vezetek be? (Szinte mágnesként vonz.) Nem az arányt. A gondozatlan erdő kuszaságát. (Az ő zenéje hasonló élménnyel ajándékozott meg: huszonvalahány (páratlan számú) percig két ember fémhamutartókat dörzsölt üveglapokhoz, s szalagra véve ezt az egyetlen hangot erősítették ki. Ez egy lehetséges út. S vannak más utak is, mint ahogy sok más ember van, és még több ember lesz, mint valaha a történelem folyamán. A népesség mai növekedése geometrikus; nem sokára ismét az egyszerű hozzáadódás jellemzi majd. Ergo nincsenek hiányzó elgondolások, melyek ne lettek volna már meg. Hiszen miért lesznek mások ötletei azok, amiket ő még csak most fog elgondolni? Rövid kerülő? Csak hadd térjenek jó útra, bárhonnan indulnak: örökös rajtvonalból.)

Most pedig vegyük sorra annak okait, hogy miért is ejtettük az összes aránnyal kapcsolatos gondolatot: 1) Mi nem a 2-es számmal foglalkozunk, hanem az 1-es számmal; 2) A felvételek tanúsíthatják, hogy minden évben legalább két különböző irányban dolgoztunk: néhány esetben három vagy akár négy évet is igénybe vett, mire annyira felszabadultakká váltunk, hogy levettük ezeket a szokásokat; 3) Mivel a zenészek lassú észjárásúak, más művészetekben is nyomon követték az aránnyal kapcsolatos gondolatok következményeit, a másként-csinálás felelőssége rájuk hárult, de szerencsére mentesültek az építészet és az épületgépészet (a lyukas tetőzet és az összedőlő szerkezet), a nyelv (a szavak jelentése és a hagyományos szintaxis), valamint a festészet és a szobrászat problémái (tárgyasítás) alól; 4) Folyamat, merő szubjektivitás; 5) A hallgatás aktusának végiggondolása (Mi véggezzük a hallgatást: és nem velünk végzik). A hallgatás akkor közvetlen, ha sem rendszerező (intellektuális) tevékenység, sem közlésmentes reakciók (érzelmi, mozgásérzékeléses, kritikai vagy diszkurzív) nem kísérik. Ezek átalakítanak a tapasztalatot (most melyik mi volt? a hangok vagy én magam?). Ezért aztán a zeneszerzés is akkor közvetlen, ha nem előzik meg e tevékenységek a „melyik mi volt?” kérdés felmerüléséig, ez azonban kiiktatódik, mivel még semmi sem zajlott le, azaz még semmi sem jött létre; 6) Kitaláltuk a indeterminált komponálásmódot az átlátó szóplasztiklapra történő írással; sokféle módon helyezhetjük őket egymásra, és 7) – három évet vett igénybe, míg rájöttünk, hogy erre van szükség – kiderült, hogy elég egy notáció egyetlen lapon (nincsen arány = optimális rugalmasság = bármilyen arány). Ez az orosz csirkéket juttatja eszünkbe. A töredékességet. A hangok közötti különbségek növelésével kezdtük el a *Klangfarbenmelodie* kialakítását. Egyre gyakrabban hagytunk réseket a téridőnkön. Az jelentette a radikális változást, hogy hajlandóak voltunk teljesen abbahagyni a munkát a struktúra befejezése előtt. Innentől kezdve vált fixálatlanná a struktúra: csak bármilyen számú szólam, bármilyen átfedéssel és bármilyen időtartammal. Az időérzékelésünk megváltozott. Ahogy ő mondja mostanában: a tér hangokkal itatódik át.

A vipera csak egy vadászra csap le. A többiek az ő munkáját folytatják. És megint, a múlt éjjel az a madár, vak volt? Belejátszott az elpusztításába az én szándékom?

Egy gong hangját analizálta, majd egy magnószalagra írott darabhoz az analízisből mértékeket származtatott, így ezekből eredt az összes hangmagasság, időtartam stb. És annak ellenére, hogy „bármit lehet csinálni”, ez a darab is a máshoz hasonlóan megsínylette a közelítő értékek használatát. Minket jelenleg a mennyiség érdekel (a minőséget automatikusan kapjuk meg), de nem szeretnénk, ha a fejünkre nőne: úgy kell éreznünk, mintha semmi sem lenne ott, még ha nincsenek is már számbavehető tulajdonaink. Nem hiszem, hogy bármiféle előzetes terv alapján helyezték azokat a sziklákat ama homokkertekbe. Itt az ideje (nekünk vadászoknak erre is időt kell szakítanunk), hogy valaki egy értelemről megfosztott kertet építsen. Hogy az milyen lenne? Megint valami tanulmányoznivaló?

Ha az arány és hasonlók hasonlóak állnának gondolataink előterében, a harmónia, a szépség és a többi tartozéka, akkor most nem vágnánk további változásokra (kivéve, ha egy kis esőre van szükségünk – hat tüzeset volt tegnap, kétezer embert kellett visszaküldeni a városba, ahonnan jöttek): meghatározatlan fehér-ség ült a levegőben a fák körül, pedig óránként negyven mérföldes sebességgel haladtam. Ha az a benyomásom támad, s erről van szó, amikor a Chicago melletti épületre tekintek, hogy nincs is ott, mégha látom is, amint felível a térben, akkor modulator vagy nem modulator, O. K. De hadd ne kelljem megszámolnom a bárányokat! Mi zenészek nem azt akarjuk felfedezni, hogy hogyan is hagyhatnánk fel a számolással (ezen már túl vagyunk), hanem hogy miként nélkülözhetjük az óráinkat. (Ez így igaz: Én is folyton azt kérdezem tőle: „Hány óra?”) A végén olyan zenéhez kell eljutnunk, melynek a megelőző és az utána következő eseményekhez (a „nem”-zenéhez) való viszonya egzakt, hogy az ember azt tapasztalja, hogy nem tapasztalt semmit; az intenciók (és nem a tények) dematerializálásához. Már sikerült is, nincs ok aggodalomra, de azt szeretnénk, ha ez a jövőben mindenhol hozzáférhető lenne, mint ahogy itt már az. Már nekifogtak a munkának.

Az asszonynak volt egy kecskéje. Már nincs meg. Most kutyáik vannak, meg tervek, hogy miként szabaduljanak meg tőlük. A macskájának már régóta nincsen anyai ösztöne. Most egy lovat akarnak venni. Miért nem tesznek úgy, mint a domb-teteji billegő sziklával, hogy nem vesznek róla tudomást? Arány.

Az aperiodikus ritmus lehetővé teszi a periodikus ritmust is. (Fordítva nem így áll a dolog; ezért is kell aperiodikusnak lennie, bár nem ennek okán dőlt el úgy a kérdés, hogy a ritmusnak aperiodikusnak kell lennie. Az elgondolás eredetileg egy saját szabályokkal rendelkező, de másféle kifejezés lehetőségéről szólt, így hiába változott meg, a szigorú kontroll fennmaradt. – Most az óceán túlsó partján élőkről beszélek.) A madarak szüntelenül ismételve énekelnek, még akkor is, ha az ablaknál a legyek kisebb-nagyobb megszakításokkal össze-vissza zümmögnek. És akkor még nem is említem azt a 9997 más eseményt. Hol fogjunk hozzá, ha a munka lényege a mérésekben áll? És ha bárhol nekifogunk is, akkor megmérjük-e egyenként, hogy mennyi ideig tartott egy-egy esemény, vagy megmérjük az események közti teret (ha volt egyáltalán) vagy mindkettőt? Az észak-nyugati indiánok úgy csinálták, mintha elvesztették volna éneklés- és tánckésztségüket (mintha a Halál küszöbére kerültek volna), ezután más erők költöztek beléjük, másnak az erői, egy madaré vagy egy állaté, általuk szinte újjászülettek. Itt nyoma sem volt semmiféle szigorú ellenőrzésnek. Nem kerülték ki a tüzet. Ha a táncos már mozdulni sem tudott, akkor a többiek visszavitték őt oda, ahol előzőleg ült. Az ázsiaiak szintén nekifogtak, csak éppen a meditáció segítségével, mintha nem ismerték volna a saját értelmüket. A másik hatalma, de miféle másiké? Nem szükséges ugyan, de ha szemléltetnünk kellene (mint ők a tartott hangmagasságokkal és egy bizonyos *ta/a* arányaival), vajon hogyan szemléltethetnénk a tárgylagosságunk felől? Mások talán Konfuciuszt, vagy a délnyugati indiánokat emlegetik majd, de még ott is, a Pók Istennő senki tisztátalannak nem fogja megengedni az átjárást. Nyilvánvaló, hogy érzékeinkkel mindinkább észak felé haladva jövünk rá, hogy mit kell életre keltenünk a művészetünkben. Ő *allagermanic*ának nevezte ezt, és az iránytű feleslegességére figyelmeztetett. (Nekem nincs; kölcsönkértem egyet, de csak egyszer használtam: azért, hogy óraszámnapot rajzoljak – remélem nem lesz rá újra szükségem. Nekem azért nincs, mert jól tudom, hogy mihelyst megvan a körvonal, szükségét fogom érezni, hogy kívül kerüljek rajta. Tehát nélküle kezdjük el, és minden perccel egyre sürgetőbbé válik az órának, no nem az eltörlése, hanem korábbi használati módjának a megszüntetése.)

Váltsunk témát. Mit értek az alatt, amikor azt mondom, hogy Neki nincsen idő-érzéke? Azt, hogy egyik szituációról a másikra vált át a megfelelő pillanatokban? Nos, ezért lett a munkánk experimentális (kiszámíthatatlan). a) Véletlen-műveleteket használtunk. Láttuk, hogy csak ott váltak hasznossá, ahol a lehetőségek számát korlátoztuk, b) olyan komponálást alkalmaztunk, amelynek előadása indeterminált (ezt részint az egyes előadók által függetlenül elkészített szólamok jellemzik – nincsen partitúra). Láttuk, hogy ez csupán ott bizonyult hasznosnak, ahol minden egyes előadó részéről a tudatosság megváltozását tapasztaltuk, c) előadásaink önmagukban is meghatározatlanok.

Átvágunk az erdőn, pusztán magunk miatt azt a benyomást próbáljuk kelteni, hogy soha nem is látogattuk meg. Az értelmünk máris megváltozott (és ők tudják ezt: ezért kiáltanak ki minket hűvösnek és embertelennek); egyetlen dolgunk van még: kitalálni, hogy milyen eszközök vannak a tarsolyunkban, s hogy miként kell ezeket használnunk úgy, hogy szándékunk ne látszódjék távolról, csak örökösen bennünk pihenjen, hogy mindig, amikor elindul valaki, ahogy el is fog egyszerre

több irányban, akkor több alakban kísérje el. Beszélnek az evolúcióról. Hol van ott arányérzék? Beszéd, beszéd, beszéd: ugye ez az, amivel szakítani akarunk? Meg kell azonban hallgatni, hogy mit mondasz, hogy a hallgatás céltalansága valahogy beszívároghasson abba, amit mondasz. Rejtőző szavakról beszélt, szerinte a szó rejtve maradt, amikor megérteni volt képes. Az ég szerelmére, hogyan juthatott bárki is arra a gondolatra, hogy az arány egy a személyén kívül lévő tárgyban volt? Kicsit rugalmas értelemmel az ember rájön, hogy mindenhol ezt látja. A hölgynek nem tetszett a fa elhelyezkedése a szigeten, és mi mindannyian neveltünk. Nem a rajtunk kívül álló dolgok arányának az érzékelését utasítva vissza, hanem a bármi rajtunk kívül állóval való azonosulás élményét (persze ez nyilvánvaló fizikai képtelenség; de éppen ezért az értelem felelőssége). Amikor valamilyen élményünkről beszélünk, akkor magától értetődően így reagálnak az emberek: velük ugyanez esett meg. A beszélgetésnek sokkal színvonalasabbnak kéne lennie, melyben minden megjegyzés váratlan gondolatokat és gondolatcsavarokat hozna. Az arányérzékünk megsértése (ma már nincs megsértve), amely a dolgok mindennapi változatosságában nyilvánulna meg, manapság igen ritka élmény. Még mindig vannak előítéleteink, s ha mi magunk nem tudunk megszabadulni tőlük, akkor jönnek majd mások, és megcsinálják helyettünk.

Mivel foglalkozom, amikor az aránnyal foglalkozom? Amikor például bemegyek a boltba vásárolni? Azért van-e a szabványosítás és a tömegtermelés és a dobozok (ez volt az Ő legmegdöbbentőbb élménye), hogy a becsomagolt élelmiszereket eljuttassák a világ minden részére? De nézd csak meg közelebbről. Ez (és a többi, tipikusan mediterrán köntöst viselő) ötlet nagyon földhözragadt: a vállalkozás éppen nem a térről szól, hanem arról, hogy miként kell a dolgokat hatékonyan becsomagolni, hogy legyőzhessük a teret. Példákkal szolgál még a hajóépítés, és találhat az ember jónéhányat azokkal a szerkezetekkel kapcsolatban, amelyek a Föld körül keringenek. De gyanítom, hogy apámnak volt igaza: az űrutazást nem a gravitációval szembeni mozgás fogja elősegíteni, hanem a mágneses erőter – nem a gravitációs, hanem az univerzális elektrosztatikus. Nem lesz szükség óriási kiadásokra vagy energiára. De az ember fogja magát, és pazarló amerikai módon fog kirepülni a térbe, energiavesztéssel, vagyis olyan nagy belső terű járművel, hogy ne érezze magát begyömöszölve az út során. Sőt a tér pocskékolása még *sine qua non* is lesz: és maga a méret fogja eldönteni, hogy az önerejű utazás megvalósítható-e vagy sem. Azt lehet tehát mondani, hogy egy másik ponton szembetaláljuk magunkat az arány természetességével, egy természeti törvénnyel. Kétségtelen, hogy valamennyi kérdésben van egy küszöb, de az ajtón túl egyszer csak – és semmi szükség ott állni földbe gyökerezett lábakkal – eltűnnek a szabályok. Mindez nem esik messze attól a hi-fi világtól, melynek a perfekcióra irányuló halódó kutatása fokról fokra leleplezi számára

a megteendő lendületes zenei lépéseket. Mondani sem kell, hogy ezek a lépések nem csupán az ellenkező irányban haladnak majd (mondd azt, hogy ezt csinálod, erre én: nem ezt), hanem minden irányban. Ha valaki arról világosít fel részletesen, hogy hogyan kellene valamit megcsinálnod, ha csak teheted, hallgasd nagy érdeklődéssel, s tudd, hogy beszéde a lehetséges irányadó tevékenységek tartományának csak egyetlen kis szeletét írja le, hogy az ő felméréseinek mindegyike egy óriási, felfedezésre váró térben létezik.

S mivel ezt tartjuk szem előtt, ezért semmiféle termelékenységet nem tekintünk kívánatosnak, kivéve ha praktikus. (Úgy értem, nem áll szándékunkban csak semmit csinálni.) Ügyelj arra, hogy ne legyenek hátsó gondolataid: gondold meg, bármiféle siker katasztrofális bukás. (Vigyázz nehogy elveszítsd azt, amire még csak nem is gondolsz.) Ők nyilvánvalóan elvesztették az arányérzéküket: felfújták az egész dolgot, s ennek ellenére csak egyetlen fragmentumot mutattak be. Az a vége, hogy semmi sem a megfelelő méretű. Ez nyilvánvaló tévedés. De hogy mégis kiváló emberek, azt a napoknak, heteknek, hónapoknak a számokkal történő eredeti és hasznos elrendezése igazolja.

Az alábbi szöveg átdolgozása egy 1974-ben befejezett, korábbi előadásomnak, melyet a New York-i YMHA-ban tartottam. Nyomtatásban a Numerus West 5. számában jelent meg.

A ZENE JÖVŐJE

Hosszú éveken át megfigyeltem, hogy a zene, az élet más részeitől elhatárolt tevékenységként felfogott zene, eszembe sem jut. A szigorúan zenei kérdések már nem is fontosak.

De nem volt mindig így. Akkoriban, amikor zeneszerzésre adtam a fejem, a zenében még mindig voltak megnyerendő csaták. Megkülönböztették a zenei hangokat és a zajokat. Jómagam Varèse nyomába szegődtem, és a zajokért harcoltam. Úgyanígy cselekedtek más zenészek is. A harmincas évek elején mindössze egyetlen egy csak ütőhangszerre írott darab létezett, Varèse *Ionisation*-je. 1942-re már több mint száz ehhez hasonló mű született. Ma már megszámlálhatatlanul sok ilyen van. Mindenki szabadon hallgat zenét, mit sem törődve a hangok felhangszerkezetével. Ma már nem diszkrimináljuk a zajokat.

Mindenféle hangmagasságokat is hallhatunk, függetlenül attól, hogy ezek most az ilyen vagy olyan temperálás skálájába illeszkednek, legyen az akár keleti, akár nyugati. Ma a korábban hamisnak vélt hangokat mikrohangoknak nevezzük, és a modern zene alkotórészel.

Egyesek még mindig ellenzik a hangos hangokat. Attól félnek, hogy árt a fülüknek. Egy ízben alkalmam volt egy nagyon erős hangot hallani (egy Zaj performance végén). A megelőző estén a közönség soraiban ültem. Tudtam, hogy honnan jön majd a hang. Közel mentem a hangot kibocsátó hangfalhoz, és egy óra hosszat ültem mellette először az egyik, majd a másik fülemmel fordulva felé. Amikor véget ért, csengett a fülem. Egész éjjel csengett, majd a rá következő napon és a következő éjjelen is. Másnap kora reggel bejelentkeztem egy fülészhez. Útban a rendelő felé a fülem csengése mintha egyre inkább alábbhagyott volna. Az orvos alaposan megvizsgált, és kijelentette, hogy a fülem rendben van. A zavar tehát átmeneti volt. A hangos hangokhoz való viszonyom nem változott. Ha csak tehetem, mindig hallgatok majd ilyeneket, csak a kellő távolság megtartására jobban ügyelve.

Megváltozott az időélményünk is. Oly rövid eseményekre is felfigyelünk, amelyek felett elsiklottunk, és élvezzük a nagyon hosszúakat, amelyeket mondjuk tizenöt évvel korábban elviselhetetlenül hosszúnak tartottak volna.

Ma már az is érdektelen számunkra, hogy a hang miként indul, folytatódik és marad abba. A Kínai Népköztársaság zongorairodalmáról szóló vitaműsor keretében Chou Wen Chung azt állította, hogy régebben a nyugati zenészek szerint egy meghatározott magasságú hangnak ki kellett tartania az adott magasságon, s nem volt szabad ingadoznia a megszólalása és a lecsengése között. A kínai zenészek viszont

úgy érzik, a kitartott hang magasságának valamiféle változása életet önt a hangba és „zeneivé” teszi. Manapság mindenféle hangot hallunk, s nem számít, hogy azok egyik vagy másik tulajdonságukat tekintve flexibilisek-e vagy sem. Ma már olyan hangokkal is találkozunk, amelyeket korábban sohasem hallottunk. Lejaren Hiller beszámolt egyik lenyűgöző tervéről, mely szerint számítógép segítségével egy „fantasztikus zenekart” állítana elő. Rendhagyó szintetizátoros hangokat generálna, olyanokat, melyek pengetett hangként indulnának, fúvósként folytatódának és vonóval képzett hangokként fejeződnek be.

Nyitottabbá váltunk a csenddel kapcsolatban is. A csend ma már közel sem olyan idegesítő, mint korábban.

No és a dallam. A *Klangfarbenmelodie* nem vette át a *bel canto* helyét. Kiterjesztette a felfogó-képességünket a lehetséges történéseket illetően. Az aperodikus ritmusra ugyanez áll: a periodikus ritmus lehetőségét is magában rejtli. Képesek vagyunk meghallani olyan két vagy több szólamú zenei részleteket, melyek ismert vagy kitalált ellenpontot tartalmaznak, de lehetnek egyszerűen csak szimultánok (és nem hangközökkel szabályozottak). Még ha két dallam fut is egyszerre, egy nagyon hangos és egy nagyon halk, figyelmesen hallgatva, vagy a térbeli pozíciókat megváltoztatva, mindkettőt hallhatjuk.

Kezelhetjük a harmóniát nagy odafigyeléssel, mint Lou Harrison, La Monte Young és Ben Johnston, de kezelhetjük úgy is, mint például én, minden körülménytől mentesen. De zenekarjainkhoz hasonlóan unalmas kompromisszumokat is köthetünk, miszerint az együtt megszólalt hangok a harmonikusak.

Minden elképzelhető. De még nincs minden kipróbálva. Vegyük például az egész részekre osztását. A harmincas években mélyen hatott rám Schoenbergnek a zenei struktúrákhoz való ragaszkodása, ám nem értettem egyet vele abban, hogy szükségszerűen a tonalitás ennek az eszköze. Egy jóval átfogóbb eszköz reményében az időhosszúságokat vizsgáltam. A permutáció segítségével az egytől tizenkettőig tartó számokat táblázatokba rendeztem, és prímsszámokra bontottam őket. Ezeket a számsorozatokat a tonalitás, vagy az időhosszúságok vagy a ritmusszerkezet felől lehet értelmezni. A négyes szám táblázatában elhelyezkedő 1-2-1 számsorozat A-B-A szerkezetként is felfogható. Tonálisan és ritmussal is (vagy mindkettővel) kifejezhető. A hetes számnak már 64 különböző számsorozata van. Ebből mindössze három A-B-A, azaz a 2-3-2, a 3-1-3 és az 1-5-1. S bár a többi számsorozatból már jó néhányat kifejeztek zeneileg, szerintem sokat még nem. A magasabb számok esetében a lehetőségek száma még nagyobb. A tizenkettő esetében 2048. S ha ehhez még hozzávesszük a törteket is, ki tudja miféle szerkezetek várnak felfedezésre. Érdekesekeket talál Elliott Carter és Conlon Nancarrow, egymásra helyezett, de egymástól független fokozatos átmeneteket egyik tempóból a másikba; Nancarrowéi különösen érdekesek. Mivel kizárólag csak gépzongorát használ, ámulatba ejtően és pezsdítően szélsőséges sebességeket képes előállítani.

Sok zeneszerző már nem is épít zenei struktúrákat. Ehelyett egy folyamatot hoznak mozgásba. A struktúra a bútorhoz hasonló, míg a folyamat az időjáráshoz. Egy

asztal esetében az egész kezdete és vége, a részei ismereteseek. Az időjárás esetében, mégha észleljük is a változásokat, nincsenek ismereteink a kezdetéről és a végétől. Egy adott pillanatban akkor vagyunk, amikor vagyunk. A most-pillanatban.

Ha volna a zenei folyamat mozgásba hozásának bármiféle határa, biztos, hogy felfedeznének egy folyamatot azon a határon túl. Miután a folyamatok tárgyakat (tehát a környezettel analóg tárgyakat) is magukba foglalhatnak, könnyen belátható, hogy nincsen határ. Sokáig magam is előnyben részesítettem a folyamatokat a tárgyakkal szemben, csupán azért, mert a folyamatok nem zárják ki a tárgyakat. De fordítva nem így van. Persze egy tárgyon belül is egy élénk molekuláris folyamat zajlik. De ahhoz, hogy ezt halljuk, a tárgyat egy speciális szobában el kell szigetelnünk. A figyelem összpontosításához az embernek a teremtés többi részéről nem szabad tudomást vennie. A történelmünk éppen erről a magatartásról beszél. Tehát értelmünk csak akkor változik meg, ha magatartásunk nem kirekesztő, ha nemcsak az van jelen benne, amit valamennyien tudunk, hanem az is, amit még csak nem is képzelünk.

Itt van az érzések kérdése, az, hogy vajon a bensőnkből spontán módon erednek-e, vagy mint a tetszéseink és nemtetszéseink, az érzékelésből. Akárhogy van is, tudjuk, hogy életünket akkor éljük meg teljesebben, ha bármire nyitva állunk. Az életet kibővíti, ha óvjuk magunkat tőle. Természetesen nem arra vállalkozunk, hogy kioltjuk az életünket. Tovább „harcolunk a daimónnal” (ahogy M. C. Richards mondta), és mindenféle diszciplínákhoz folyamodunk majd, hogy az értelem a hatáskörén túli események előtt is megnyílhasson. Az individuum személyes érzéseinek fontossága pedig, legyen az akár a megvilágosodás, egyre szélesebb társadalmi kontextusba ágyazódik. Tudjuk, hogy miként szenvedjük el az érzelmeinket vagy miként legyünk úrrá rajtuk. Ha pedig nem, akkor tanácsot kell kérni. A tragédia gyógyítható. Az önismeret útját már kijelölte a pszichiátria, a keleti filozófia, a mitológia, az okkultizmus, az antropológia és az asztrológia. Minden szükségessé tudunk Ödipuszról, Prométheuszról és Hamletről. Most azt tanuljuk, hogy hogyan legyünk víg kedélyűek. „Itt jön Mindenki.” S bár a személyes érzések zenei kifejezése előtt az út mindig nyitva áll majd, egyre inkább a jókedély örömeinek kifejezése fog előtérbe kerülni (mint Terry Riley, Steve Reich és Philip Glass zenéjében). Azon túl már az intenciómentes kifejezés világa van, a hangok és az emberek együtt-léte (ahol a hangok hangok, az emberek meg emberek). Séta, hogy úgy mondjam, a zene erdejében, magában a világban.

A szűklátókörűség és a nyitottság közötti különbség hasonló a kritikai és a kreatív képességek közötti különbséghez, vagy ahhoz az eltéréshez, ami egy valamiről való információ (rőla való tudás) és maga a dolog között van. Charles Ives alábbi sorait Christian Wolff találta, majd elküldte nekem: „Hogy mi is a zene és mi lesz belőle, azt talán egy fél évszázaddal ezelőtt élt ismeretlen filozófus állapította meg. »Már hogy lenne rossz zene? Minden zene égi. Ha mégis van benne valami rossz, akkor azt saját magam tettem bele a belemagyarázásaimmal és a korlátozottságommal. A természet építi meg a hegyeket és a mezőket, s az ember teszi rá-

juk a kerítéseket és a cédulákat.«" Mára már lebontották a kerítéseket, és szedik le a cédulákat is. Egy naprakész akváriumban együtt úszkál mindenféle hal.

A zenei nyitottság századunkban alakult ki Európának mind a nyugati, mind a keleti felén, Amerikában, Japánban, Ausztráliában és talán Új-Zélandon. De ténylegesen még nem jellemző, talán csak kivételképpen, Indiában, Indonéziában és Afrikában. (Amikor 1964-ben a Balett Társulattal világkörüli úton voltunk, Indiába érve ezt mondta Merce Cunningham: „Ez itt a jövő földje.”) Oroszországban megfigyelhetők ugyan a zenei nyitottság jelei, de az exportja tilos. Kínában politikai okok miatt kizárt, bár azt hallottam, hogy a hatvanas években a kínai olasz képviselőlet tagjainak sikerült egy koncertet szervezniük Sylvano Busotti zenéjéből.

A zenei nyitottság létrejötté számos okra vezethető vissza. Először is arra, hogy sok zeneszerző tevékenysége győzedelmeskedett. Amerikában a nyitottság Ives, Ruggles, Cowell és Varèse munkáiban érhető tetten. Cowell régebben mesélt egy történetet Rugglesről és az egyik floridai osztályáról. Arról folyt a vita, hogy hogyan lehet egyik hangnemből egy másik „nagyon távoli” hangnembe átmodulálni. Az óra után a tanár megkérdezte Rugglest, hogy ő hogyan oldaná meg. Ruggles így felelt: „Én nem csinálnék ebből problémát, hanem egyszerűen, minden átmenet nélkül, áttérnék a másikra”.

A második oka az, hogy a technológiai újítások a zenére is kihatnak. Mivel rendelkezésre áll a magnetofon, a szintetizátor, a komplex hangberendezések, s vannak számítógépeink, már nem szükségszerű, hogy a korábbi századok zenéjére irányítsuk a figyelmünket, még akkor sem, ha számos iskola, konzervatórium és zenekritikus még mindig ezt cselekszi. A harmadik oka pedig a korábban elkülönült kultúrák egymásrahatása. A tizenkilencedik században az Indiát elfoglaló angolok közül kevesen vették komolyan az indiai zenét. Mára megváltoztak az idők. Ma, ha egy egyetem komolyan veszi a zenét, mint például a connecticuti Wesleyan University, akkor egy iskola a világ annyiféle zenéjét gyűjti egybe, amennyit csak megengedhet magának (afrikait, indiait, indonéziait, japánt, és az európaiat is, az amerikai indián és új elektronikus zenével együtt). A nyitottság negyedik oka pedig az, hogy egyre többen vagyunk, de ma már sok módja van a kapcsolatteremtésnek (televízió, a média, a légi utazás). Ha valamelyikünk semmit sem tud tenni mások értelmének megnyitásáért, akkor majd megteszi valaki más. Kezdjük felfogni az individuum kivételes adottságát, gazdagságát és az ember természetadta képességét, hogy új lehetőségeket képes feltárni mások számára. M. C. Richards legutóbbi könyvében, a *The Crossing Point*-ban beszámol arról, hogy a visszamaradott gyerekekkel kapcsolatos munkáján nyomot hagy nemcsak az ő, hanem a gyermekek segítőkészsége is. Néhány éve felkértek egy beszélgetésre egy connecticuti elmegyógyintézet orvoscsoportjával. Nem igazán tudtam, hogy mit mondjak. A beszélgetés helyszínére menvén olyan embereket láttam magam körül, akiknek „elment az esze”. Rájöttem, hogy mit kell mondanom: önöknek egy aranybányájuk van! Osszák meg ezt a gazdagságot mivelünk is! És ugyanez igaz a börtönről is. Amikor Buckminster Fuller azt sem tudta, hogy egy autóbaleset után él-e vagy meghalt

Anne, a felesége, vagy ha életben marad is, akkor tud-e majd mozogni, megvizsgáltatja őt egy kaliforniai fegyházbéli rab levele, amely az életről, a szeretről és a halálról szól. Ismeretlen erőforrás van a gyermekekben, a tinédzserekben, akiket azzal veszítünk el, hogy iskolákba és katonának küldjük őket, elvesznek számunkra, mert világgá küldjük őket, a föld alá, bombabiztos állomáshelyekre. És az öregekben is, akiket rávettünk, hogy elhagyjanak bennünket napfény, szórakozás és játék reményében. Szisztematikusan megfosztottuk magunkat ezeknek az embereknek a jelenlététől, és talán azért, hogy zavartalanul azt csinálhassuk, amit csinálunk. De ha van élmény, ami minden másnál jobban rávezet bennünket a nyitottságra, akkor az éppen az, hogy zavarnak és félbeszakítanak minket. „Most tanuljuk, hogy milyen az, amikor félbeszakítanak minket.” Tegyük fel, hogy semmilyen spirituális gyakorlatot nem végzünk. Akkor ott van a telefon. Ablakot nyit nekünk a „kinti” világra.

George Herbert Mead szerint az ember fiatal korában érzi, hogy egy bizonyos és nem egy másik családhoz tartozik. Idősebb korában egy tájhoz kötődik, később pedig egy nemzethez. Mead szerint akkor alakul ki benne a vallásos érzés, amikor hovatarfozásának már nicsen korlátja. A zeneszerzők nyitottsága (mely az előadókra és a hallgatókra egyaránt kihat) hasonlatos és rokon a vallásos érzéssel. A vallásos érzésnek ma már társadalmivá kell szélesednie, hogy az Emberiség egésze egy Család legyen, a Föld pedig az Otthona. A zene archaikus célját – az értelem megnyugtatót és lecsendesítést az isteni hatás befogadása előtt – ma az Értelemhez való viszonyában kell gyakorolnunk, mely Értelemnek a technológiai fejlődés révén mindannyian részei vagyunk, s mely Értelem ma összezavarodott, nyugtalan és hasadt.

A zene megtette a maga lépéseit ebben az irányban, a társadalmi interakció, az emberek politikamentes együvé tartozása felé.

Ma már nincsenek meg a reneszánsz idején fennálló distinkciók zeneszerzők, előadók és hallgatók között. A különbségtételek megszűnésének több oka is van. Mindenek előtt azoknak a zeneszerzőnek a tevékenysége, különösen Feldmané és Wolffé, akik zeneműveiket meghatározatlanná tették. Vagyis az előadók, a számukra előírt cselekvések helyett saját képességeiket használhatják, dönthetnek a lehetőségek között, együttműködhetnek egy sajátos zenei vállalkozásban. A meghatározatlan zene a hallgatóságot is ösztönözi, mivel a szerzők és az előadók bevonták őket is ebbe a zenébe.

Másodszor, a technológia is a zeneszerző, az előadó és a hallgatóság közti különbségtételek elmosását eredményezte. Miként az ember képesnek érzi magát, hogy a fényképezőgép segítségével fotókat készítsen, ugyanúgy képesnek érzi ma magát arra is, s a jövőben még inkább, hogy felvevő és/vagy elektromos berendezésekkel zeneművet írjon, s egy személyben ötvözze a három korábban elhatárolt tevékenységet. Azonban ez, a három tevékenység egy személyben való ötvözése, a zenét meg is fosztja szociális természetétől. A zenei felvétel-készítés elterjedése nem túl szerencsés. Nem zenei, hanem társadalmi szempontból: lehető-

vé teszi, hogy a hallgató elszigetelje magát a többi embertől. Nem az a kíváncsi, hogy három ember tevékenysége egy emberben találkozzon össze, hanem hogy a szerepek közti határok elmosódjanak, hogy maguk az emberek találkozzanak össze.

A zeneszerzők, az előadók és a hallgatók közti különbségtétel eltűnésének a harmadik oka a korábban különállt kultúrák egymásra hatása. Nincsen már lényeges különbség a komoly- és a könnyűzenei mű között, vagy inkább azt lehet mondani, hogy van köztük egy híd: ugyanazokat a hangzó berendezéseket, mikrofonokat, erősítőket és hangfalakat használják. Nagyon sok népszerű zene és bizonyos keleti zenék esetében a szerzők, az előadók és a hallgatók közti megkülönböztetések soha nem is voltak élesek. A notáció soha nem állt – Busoni véleményével szemben – a zenészek és a zene közé. Az emberek egyszerűen csak összegyűltek és zenéltek. Improvizáció. Létrejöhet, úgymond, szigorú keretek között, mint az indiai zene *ragá*jának és *talá*jának megkötéseiben belül, vagy térben és időben szabadon, mint például a környezeti hangokból, legyenek azok akár a vidék, akár a nagyváros hangjai. Mint ahogy az aperiodikus ritmusban is lehet periodikus ritmus, vagy a folyamat is magába zárhat tárgyakat, ugyanúgy a szabad improvizációk is tartalmazhatnak kötött improvizációkat, sőt még kompozíciókat is. Jam Session. Musicircus.

1974-ben Rihard K. Winslow azt javasolta, hogy az *Etcetera* hangszeres szólama-it változtassam meg. A hegedű, a fuvola, az oboa és a klarinét alatt értsünk inkább vonósokat, fúvósokat, kettős nádnyelven és szimpla nádnyelven fúvosokat, hogy a hangolt hangszerek szólamaiba olyanféle bizonytalanság és szabadság is vegyüljön, amely hagyományosan az ütős szólamokban megvan. (Ha az embernek nincs meg a kívánt ütőhangszere, akkor azt valami mással helyettesíti.) Egyugyanazon együttesben a keleti és a nyugati hangszerek. Tuba és szitár duója! Ám ez csak akkor lehetséges, ha a játszánivaló nem kizárólagosan az egyik, hanem mindkét hangszervilágra támaszkodik. Az *Etcetera* óta megírtam a *Score with Parts: Twelve Halku* és a *Renga* című darabokat. Grafikus kottájukban a szólamokat csak számok különböztetik meg, Egy adott szólam bármely hangszeren lejátszható.

A népesség növekedésével a zenél események száma is megszorozódott. Régebben ritkán és kevés új koncert volt. Ma már oly sok van, hogy az ember kapkodhatja a fejét. Mindig meghökken, ha azzal a gondolattal találkozom, hogy nincs tovább, nincs már semmi új a zenében. A harmincas évek elején éreztem így, amikor lenyűgöztek az addigi teljesítmények, de akkor még nem fogtam munkához. Ma többnyire New Yorkban csinálják azt az új zenét, amit én szeretek hallgatni, bár nagyon ritkán érek rá meghallgatni. Nagyszámú a hallgatóság, rendszerint telt ház van. S egyre gyakrabban közreműködik a közönség is, mint a New Yorkban a „Csendes helyek hangjai”-ként ismert esteiken, a Philip Corner alapította zenész-csoport közreműködésével.

Azt mondhatjuk, hogy a zeneszerzők, előadók és hallgatók közti határok elmosódása egy folyamatban lévő társadalmi változás bizonyítéka. Nem csupán a társadalomszerkezet változik, hanem az emberek egymás iránt táplált érzései is. A

hierarchikus társadalmakban fellépő félelem, bűntudat és kapzsiság helyébe a kölcsönös bizalom és közös jóérzés lép, és annak a vágya, hogy az ember megossza másokkal azt, amije van, vagy amit csinál. Persze az új zenei esték megváltozott társas légköre nem jellemzi a társadalom egészét.

Forradalmiságra törekszünk. Nem tervezzük meg és nem is hagyjuk abba miatta azt, amit éppen csinálunk; talán folytonosan forradalomban élünk. M. C. Richards könyvéből, a *Crossing Point*-ból idézek: „A forradalmat nem kizárólag egy bevett forma ellen intézett támadásnak tartjuk, hanem potenciális erőforrásnak, az átalakulás művészetének, mely bensőnkből ered és önkéntesen vállaljuk. A forradalom az evolúcióval karöltve olyan egyensúlyt teremt, amely nem merev és nem robbanékony természetű. Talán képesek leszünk megtanulni félre tenni hatalmi és behódolási viselkedésmintáinkat, és együtt dolgozni az organikus változáson.”

Az *Polgári engedetlenségről* szóló esszéje elején Thoreau az alábbiakat idézi: „Az a legjobb kormányzat, amelyik egyáltalán nem kormányoz.” Majd hozzáteszi: „És ha az emberek felkészültek lesznek rá, az lesz majd az ő kormányuk.” Sok zenész készen van már. Számos zenei példánk van a gyakorlati anarchiáról. A zene meghatározatlan szólamokból áll, amelyek egymáshoz való viszonya nincs rögzítve (nincsen partitúrája). Zene, notáció nélkül. A próbáinkon nincsen karmester. A próba idejét berendezkedésre használjuk: meggyőződünk arról, hogy minden a zenészeknek szükséges dolog rendelkezésre áll, és minden működik. A zenészek kormányzat nélkül is boldogulnak. Mint az érett gyümölcsök (s ezzel a Thoreau írásának végén lévő metaforára utalnék), melyek lehullanak a fáról.

A kevésbé anarchikus zene a kevésbé anarchikus társadalmat példázza. A nyugati zene mesterművei a monarchiákat és a diktatúrákat tükrözik. A komponista és a karmester: a király és a miniszterelnök. A vágyott társadalmi körülményekkel (melyektől még messze vagyunk) analóg zenei szituációk kialakításával az Emberiség súlyos kérdéseit hatékonyan és relevánsan érintő zenét alkotunk.

Néhány politikában érdekelt zeneszerző a művében nem is a kívánatos társadalmi változásokat példázza, hanem sokkal inkább eme politikai változások propagálásának, esetleg az elégtelenül változó társadalom kritikájának szolgálatába állítja zenéjét. Ehhez szavak kellenek. A hangok önmagukban nem továbbítanak üzenetet. Amikor a politikában érdekelt zeneszerzők nem használnak szöveget, akkor hajlamosak visszatérni a tizenkilencedik századi zenei gyakorlathoz. Ilyen kényszer áll fenn Oroszországban és Kínában egyaránt. És ilyenre bátorít fel Angliában Cornelius Cardew és a Scratch Orchestra társulata. Mao Ce-Tung a művészetéről tett megállapításait tanulmányozzák, és a lehető legszigorúbban szó szerint veszik ezeket. Ezért aztán kritizálják Frederick Rzewski és Christian Wolff politikai tartalmú zenéjét, mivel e két komponista a zeneszerzés új útjait fedezte fel. Rzewski darabjai (és Garrett List néhány műve) úgy áradnak, mint a sebes folyók: visszafordíthatatlan változást sugallnak. Rzewski és List olyan énekes virtuózokra lelt, akik gyorsan és hosszan kitartva képesek énekelni (szinte úgy tűnik, levegőt sem vesznek); Wolff munkái állandóan ráébresztik az előadókat és a hallgatókat azokra a saját erőfor-

rásaikra, amelyeknek tudatában sem voltak, majd ezeket az erőforrásokat értelmes munkára fordítják.

A szavak használatában (amikor üzenetet továbbítunk) jelen van a nevelés, a kormányzás, a kényszer és végül a katonai szellem. Thoreau mondta, hogy egy mondat elhangzásakor hallja a menetelő lábakat. A szintaxis, ezt N. O. Brown mondta, egy hadsereg felépítésével ér fel. A tollat régebben erősebbnek gondolták a kardnál. Amerika szégyene és lelki frusztrációja részben arra vezethető vissza, hogy bár történelmünk folyamán a legjobbak fogtak tollat és emelték fel hangjukat a kormány lépései ellen tiltakozva, és a környezet és az emberi jólét (nemcsak az amerikaiak, hanem minden ember jóléte) javításán fáradoznak, az amerikai kormányerők továbbra is süketek és vakok maradnak. Buckminster Fullertől tudjuk, hogy a bányászattal nyert üzemanyagok folytatódó használata mind a környezet, mind a benne élő emberek életét veszélyezteti. Kizárólag csak a föld feletti energiahordozókat lenne szabad használnunk: a napot, a szelet, a vizeket és az algákat. A nemzetek mintha nem is vennének erről tudomást. A nemzeti és a nemzetközi győzelmek, mind az USA, mind a többi ország esetében, még mindig kapcsolatban vannak a föld mélyében rejlő energiaforrások kizsákmányolásával. Fuller nem mosolyodott el, amikor az atomenergiáról kérdeztem. Egyre nyilvánvalóbb, hogy a Föld hőmérséklete lassan, de állandóan emelkedik miatta, s elérhet egy olyan hőfokot, melyben az élet már elviselhetetlen lesz (lásd Robert L. Heilbroner: *An Inquiry into the Human Prospect*. Ha a közlő szavaknak nincsen semmi hatása, rá kell döbbenünk, hogy egy a kommunikáció gyakorlatát mellőző társadalomra lenne szükségünk, ahol a szavak ellehetetlenülnek, mint a szerelmesek között, ahol a szavak azzá válnának, amik eredetileg voltak: fák és csillagok és az ősi környezet egyéb elemei. A szavak katonai demilitarizációja komoly zenei feladat.

Amikor a Bostoni Szimfonikus Zenekar felkért, hogy írjak egy darabot Amerika kétszázéves évfordulójára, akkor Seiji Ozawa ezt mondta: „Könnyű legyen!” Intézményeink, és nem csupán a zeneiek, képtelenek keményen dolgozni. Az időnk véges, és másodpercekre is be van osztva. Az intézménybe zárt egyénnek nincs köze az elvégzendő munkájához, s a munkának az egyén értelmi képességeihez. A keresetéhez van csak köze. A közeljövő elengedhetetlen perspektívája a kemény és végeláthatatlan munka, s nemcsak a környezetvédelemben. Az 1974 óta írott darabjaim közül sokat nagyon nehéz lejátszani (a Grete Sultan zongoristának írott *Études Australes* és a Paul Zukofsky hegedűsnek írott *Freeman Etudes* címűt). Legyőzni a nehézségeket. Megküzdeni a lehetetlennel. Grete Sultan fellelkesedett a munka kilátásait illetően. Elmondván Garrett Listnek a szándékaimat, a szemében csillogást és elismerést láttam. Ő is valami hasonlóan dolgozott akkoriban. És ott van Christian Wolff legutóbbi, terjedelmes darabjának címe is: *Gyakorlatok*.

A University of Illinois diákjait Tom Howell arra bátorította, hogy fedezzék fel egy fúvós hangszeren kettő vagy több hang lejátszásának módját. A könyvek szerint egyszerre csak egyet lehet lejátszani. Úgy tanított, hogy munkára inspirált. A multifónia irányában.

Zongoristaként David Tudor kifejlesztette azt a mások által el nem ért képességet, hogy a gyors egymásutánban következő hangindítások mindegyikének megadja a maga dinamikai jellegzetességét. A *Klangfarbenmelodie* (különböző hangszínek egymásutánja) alapelvét használta fel a maga és a hangszer közti viszony kialakítására. Az eredmény: a billentés erejének, a távolságának, sebességének különbségei, a billentyűk, a kalapácsok és a húr működésének jobb megértése. Ma már ritkán zongorázik. Az elektronika területén munkálkodik, gyakran a videóval is, és másokkal is gyakran dolgozik együtt. Megdöbbenően eredeti alkatrészeket és hangzó rendszereket talál fel. Ő maga forrasztja és állítja össze őket. Fej fej mellett halad a világ elektronikai fejlesztéseivel. A hifi kötöttségeitől mentes hangfalakat készít.

Végeláthatatlanul sok a tennivaló az elektronikus zenében. Ellenben sokan dolgoznak, hogy csak ötöt említek: David Behrman, Gordon Mumma, Rober Ashley, Alvin Lucier és Phill Niblock. A video- és a vizuális technikában (hiszen a zeneszerzőknek is van szemük) Lowell Cross, Tony Martin, Nam June Paik, hogy csak hármat említek. A számítógépes zenében pedig (hamarosan majd mindenkinek lesz a zsebében egy komputer függetlenül attól, hogy zenész-e vagy sem) Joel Chadabe, Giuseppe Englaert, Jean-Claude Risset, Lejaren Hiller, Max Mathews, John Chowning, Charles Dodge, Emmanuel Ghent, hogy nyolcat megnevezek közülük.

Visszatekintve a műveimre azt veszem észre, hogy egyre gyakrabban gondolok másokra. Robert Fizdale-re és Arthur Goldra gondoltam a *Book of Music for Two Pianos* írásakor. A preparált zongorára komponált *Sonatas and Interludes* Maro Ajemian portréja. A *Music of Changes*-szel kezdődően a *Variations* Vlcíműig mindig David Tudor járt a fejemben. Észreveszem, hogy sok zeneszerző nem egy személyre, hanem egy helyre (környezetre) gondol a darabjával. Ilyen például Pauline Oliveros *In memoriam Nikola Tesla* című munkája. Alison Knowles egy helyre gondol a darabjaiban, akár Yoshimasa Wadával, akár Annea Lockwooddal dolgozzék. A zene valamiféle meglátogatni való helyé válik. Vagy egy szentélyé, mint La Monte Young *Eternal Music* című darabjában. Egy táj, ahol áthaladunk (Maryanne Amacher, Max Neuhau vagy Liz Phillips egy-egy munkájában). A Wesleyan University-n összeakadtam két fiatal diákkal, aki Alvin Luciernél, Ron Goldmannál és Nicolas Collinsnál tanultak. A middletowni új Arts Center alatti alagútban adtak elektronikus zenei koncertet. Ha az ember végigsétált az alagúton, csomópontokon haladt át és az épületből és annak bútorzatából érkező kényszerrezgéseket észlelt (mint Oliveros munkájában). Lehet zenét csinálni a sokszögű kupolákban, használaton kívül helyezett metróperonon, mosodában, a mezőkön, az erdőkben és a városokban is, ha az ember úgy fogja fel őket, mint Robert Moran, óriási koncertteremként.

Kényszerrezgések. Sugalmazás és munka. Hallottam egyszer, amint az alkatrészek működni kezdtek, pedig nem is voltak bekapcsolva. Megkérdeztem egy hozzátértőt, aki a segítségemre volt: „Nem gondolod, hogy ez furcsa? Nincs bekapcsolva és mégis működik.” Így kommentálta: „Az egyik annyira közel van a másikhoz, hogy azon csodálkoznék, ha nem kezdene el működni.”

Emberek és helyek. Zenés színház. Happening. Az általam is látott leghosszab (Watergate) még mindig folyik (legalább is a fejünkben). A görög drámához és a No színházhoz hasonlít. Voltam egy nagyon rövid (kevesebb mint két perces) happenin-gen. Egy sohó! presszó ablakában adta elő Ralston Farina és egy fiatalember, aki teljesen kikelt magából, amikor megpillantott két csomag zabpelyhet. A közönség nagykabátban álldogált az utcán. Titokzatos és fellelkesítő erővel hatott.

Emberek és helyek: rítus. Emberek és helyek: étel. Emlékszem, amikor elmentem az Anacortes melletti Potlatch-be, Washington államba. Az emberek négy ál-ló napig egy helyen aludtak, ettek, főztek, táncoltak és énekeltek. S az USA úgy megváltozik, hogy újra indián lesz. Margaret Mead. Bob Wilson. Jerome Rothen-berg, David McAllester. Avery Jimerson a Seneca Tribe-ből.

Buckminster Fuller *Synergetics* című (876 oldalas) munkája 1975-ben jelent meg. Biztos, hogy egy új zenét fog inspirálni. Merce Cunningham tánca is inspiráló. Cunningham éveken át tántoríthatatlanul megtartotta a munkába mint elybe ve-tett hitét. Ugyanakkor a tánctechnikája változó, sorozatos felfedezés az emberi test térben és a téren át történő lehetséges mozgásáról. Néha olyannak tűnik, mint aki mohó étvággyal veti rá magát a táncra, máskor meg mintha a tánc rabszolgá-ja lenne. Egy fiatal, a kaliforniai Berkeleyből való költő, James Rosenberg, akinek csodálom a verseit, a tanácsom nyomán a költészet rabszolgájává vált. Őt is, mint jómagamat, Jackson MacLow kimeríthetetlen elszántsága ösztönzi. Eszembe jut Charlemagne Palestine előadása, amely Vito Acconci body-art-jához hasonlított, Palestine ordítva énekelt rettentő hangosan, miközben fel-le rohangált a közönség sorai között, a teljes fizikai kimerülésig.

Norman O. Brown egyik új szövegének első része a munkáról szól. Úgy hiszem, hogy ő ezzel reagált a fiatalok kaliforniai kommunáinak bár vallásos, mégis kissé önelégült szellemiségére. Akik beérik a túléléssel. Brown egy új civilizáció kialakítá-sán fáradozik. A munka az első fejezet. A gondolatok a levegőben vannak. Szennyezett levegőnkben ott a gondolat, hogy munkához kell látnunk. Az utóbbi időben New York és más nagyvárosok levegője már kevésbé szennyezett, mint ko-rábban. A munka megkezdődött.

Kínában egy zenei vállalkozás kivitelezéséhez nem egyéni, hanem csapat-munkára van szükség. A zenei csapatmunka szükségességét hangsúlyozta Pierre Boulez egy kanadai interjűban, mely a párizsi Pompidou Központban létrehozott IR-CAM kutatóintézetéről szólt. Philip Corner, Emily Derr, Andrew Franck, Dan Goode, William Hellerman, Tom Johnson, Alison Knowles, Dika Newlin, Carole Weber, Julie Winter és közreműködő „hallgatóság” estjei: mind csapatmunka. Megtanulnak dolgozni, anélkül, hogy az egyik ember tennivalókat osztogatna a másiknak, és ezek az estek mindenki előtt nyitva állnak. Hány ember tud boldogan együtt dol-gozni? Nem csak hatékonyan, hanem boldogan, önzetlenül. Olyan döntő kérdés ez, amelyre a zene jövője adja meg a választ.

Amikor egyszer meghívót kaptam Philip Corner és barátai estjére, észrevet-tem, hogy nem voltak felsorolva a nevek, még Philip Corneré sem. Viszont nem

géppel, hanem kézzel írták a meghívót. Megismertem Philip Corner írását. Elhagyni a neveket, Anonimítás. Underground tevékenység. Azért, hogy mint Duchamp tette, elkezdődjön az a munka, aminek el kell kezdődnie.

Sokszor megkérdeznék, hogy miként határoznám meg a zenét. Hát így. Munka. Ez a végső következtetésem.

Az előbb, amikor ezeket írtam, csengettek. A postás William McNaughtontól hozott ajándékot, az általa szerkesztett *Chinese Literature* című könyvet (a kezdetektől napjainkig). A könyvben sok mindent McNaughton fordított. A példányom hátlapján pedig egy nekem szóló dedikáció, majd tizennégy kínai karakter (utalás a 121. oldalra) és végül McNaughton aláírása. Odalapozok a 121. oldalra, ahol a *Chuang-Ce Könyvé*-ből való fordításrészlet áll: „Mindenki tudja, hogy ami hasznos, az hasznos, de senki nem tudja, hogy ami haszontalan, az is hasznos.” Ez a *Chuang-Ce Könyvé* nek a negyedik részéből van. Egy nagy árnyékot adó öreg fáról szól, melyet csak azért nem vágtak ki korábban, mert úgy gondolták, hogy semmi-re sem lett volna jó.

Szeretném elmondani azt a történetet Thoreau-ról, amikor felgyújtotta az erdőt. Úgy vélem, hogy utalást tartalmaz a zenei gyakorlatra a világ, jelenlegi állapotában, s olyan tevékenységekre hívja fel figyelmünk, amiket az idő haladtával el kell végeznünk.

Először is, Thoreau-nak nem állt szándékában tüzet okozni. (A magafogta halat sütötte.) Amikor a tűz nagyon elharapódzott, elszaladt két mérföldre, hogy segítséget hozzon, de nem sikerült neki. Mikor aztán már nem tudott mit tenni, elbalagott a Fair Haven Cliffhez, felmászott a legmagasabb sziklára, leült és onnan figyelte a tűz munkáját. Ragyogó látvány volt, s ő volt az egyetlen, aki láthatta. Hallotta a magasból, hogy a falu harangjait vésztiltszóan félreverték. Mindaddig büntudatot érzett, de mihelyst tudta, hogy jön a segítség, kezdett másképp viszonyulni a dologhoz. Így szólít magához: „Kik ezek az emberek, akik állítólag emez erdő birtokosai, s mi a viszonyom hozzájuk? Felgyújtottam ugyan az erdőt, de semmi rosszat nem cselekedtem ezzel. Úgy is tűnhet, hogy egy villám sújtott belé. E lángok csak természetes élelmüket veszik magukhoz.”

Mikor a városiak is megérkeztek, hogy szembeszálljanak a tűzzel, Thoreau is csatlakozott hozzájuk. Több mint száz hektár leégett. Thoreau megfigyelte, hogy a parasztok szinte mind megittasultak, s hálásak voltak a testmozgásért. Csak azok nem örültek, akiknek a földjei a pusztulás martalékává váltak. Az egyik birtokos kénytelen volt megkérdezni Thoreau-t, hogy melyik a legrövidebb út hazafelé, annak ellenére, hogy az éppen a saját földjén át vezetett.

Mindezek után Thoreau találkozott egy emberrel, aki szegény, nyomorult, részeseges és semmirekellő volt (nyűg az embereknek). Ugyanakkor mindenkinél jobban értett a bozótégetéshez. Módszerét megfigyelve és a saját tapasztalataival kiegészítve Thoreau lejegyezte, hogy hogyan lehet sikeresen szembeszállni a tűzzel. Hallgatta a tűz zenéjét is, a mormolását és ropogását: „Néha kicsiben ugyanezt hallani a kandallóból.”

Meghallva a tűz zenéjét, és tűzoltó módszerét barátaival is megosztva, Thoreau még messzebbre ment: azt javasolta, hogy a tűzoltókhoz csatlakozzon egy zenekar is, hogy a fáradt tűzoltókba új erőt öntsön, a még talpon lévőket pedig felvidítsa.

Végül pedig azt mondta, hogy a tűz nem csupán kár, „Az egész szempontjából kétségtelenül hasznos. Világossá és tisztává teszi az erdőt, talaját felseprí és kiszellőzteti. A természet seprője.... Két-három év alatt pedig új áfonyamezők teremnek a madaraknak és az embereknek.”

Emerson szerint Thoreau az emberek kiemelkedő vezéregyénisége lehetett volna, de csak mint gyermekeknek rendezett áfonyaszedő kirándulások vezetője végezte. Csakhogy Thoreau írásai határozták meg Martin Luther King, Jr. és Gandhi cselekedeteit, vagy a dánokét, akik szorongások nélkül álltak ellent a hitleri invázióknak. India. Erőszakmentesség.

A haszontalan fa, amely nagy árnyat adott. A haszontalan hasznossága jó hír a művészeknek. A művészet ugyanis nem anyagi célok szolgálatában áll. Célja az értelem és a lélek megváltoztatása. Az emberek értelme és lelke változóban van. Nemcsak New Yorkban, hanem mindenütt. Itt az ideje, hogy egy modern zenei koncertet tartsunk Afrikában. A változás nem bomlasztó. Örömteli.

ÖNÉLETRAJZI BESZÁMOLÓ

Egy alkalommal megkérdeztem Arragont, a történészt, hogy hogyan íródik a történelem. Ezt válaszolta: „Azt fel kell találni.” Most, amikor életem és munkásságom meghatározó helyzeteiről, alakjairól és eseményeiről szeretnék beszámolni, akkor az tűnik a legigazabb válasznak, hogy valamennyi helyzet meghatározó volt, minden ember hatással volt rám, és minden, ami csak történt vagy most történik velem, befolyásol.

Az apám feltaláló volt. Különféle problémákra sikerült megoldást találnia, az elektrotechnikában, a gyógyászatban, a tengeralattjárókkal kapcsolatban, illetőleg hogy miként láthatunk ködös időben, s hogyan tehetünk úrutazást mindenféle üzemanyag használata nélkül. Ő tanított arra, hogy amikor valaki azt mondja, hogy „képtelen vagyok rá”, akkor ez mutatja meg a teendőimet. Azt is ő mondogatta, hogy anyámnak mindenben igaza van, még ha téved is.

Anyám közösségi típus volt. Egyik alapító tagja a Lincoln Study Clubnak, először Detroitban, aztán Los Angelesben. Később a Los Angeles Times Women's Clubjának szerkesztője. Sohasem volt boldog. Apám halála után ezt mondtam neki: „Miért nem látogatod meg a rokonokat Los Angelesben? Biztos jól éreznéd magad.” Anyám így felelt: „Hisz tudod jól, John, én sosem szerettem jól érezni magam.” Amikor pedig vasárnaponként kirándulni mentünk autóval, azon sajnálkozott, hogy ezt meg azt nem hoztuk magunkkal. Időnként az is megesett, hogy elment otthonról, azt mondta, hogy soha nem jön vissza. Apám türelmes volt és mindig így nyugtatott: „Ne aggódj, visszajön nemsokára.”

Sem apám, sem anyám nem járt főiskolára. Én is két év elteltével kimaradtam. Akkoriban úgy gondoltam, hogy író leszek, s azzal álltam a szüleim elé, hogy nekem Európába kell utaznom, tapasztalatot kell szereznem a tanulmányaim folytatása helyett. A főiskolán döbbenettel konstatáltam, amint mind a száz csoporttársam ugyanannak a könyvnek a példányait olvassa a könyvtárban. Így ahelyett, hogy hozzájuk hasonlóan cselekedtem volna, odamentem az első könyvespolchoz, és elolvastam a Z kezdőbetűs szerzők könyvel közül a legelső. A legjobb osztályzatot kaptam. Ez győzött meg arról, hogy az intézmény nem megfelelően működik. Otthagytam.

Európában José Pijoan jól fenéken billentett, amiért gótikus flamboyant építészettel foglalkoztam, és bemutatott egy modern építésznek, aki azzal kezdte a munkát, hogy görög oszlopfőket rajzoltatott. Majd érdekelni kezdett a modern zene és festészet. Egyik nap véletlenül meghallottam, amint az építész így szól néhány lányhoz: „Aki építész akar lenni, annak az egész életét az építészetnek kell szentelnie.” Ezek után odamentem hozzá, és bejelentettem, hogy továbbállok, mivel az építészetten kívül más dolgok is érdekelnek. Ekkoriban olvastam Walt Whit-

man *Fűszálakját*. Amerikára gondolva elfogott a lelkesedés, és azt írtam a szüleimnek, hogy hazatérek. Anyám ezt válaszolta: „Ne légy ostoba. Addig maradj Európában, ameddig csak tudsz. Szívj magadba annyi szépséget, amennyit csak lehetséges. Lehet, hogy soha nem jutsz el újra oda.” Elmentem Párizsból, és Mallorcán nekiálltam festeni és zenét szerezni. Már nem emlékszem pontosan rá, de egyfajta matematikai alapú zenét komponáltam. Nem tűnt igazi zenének, ezért aztán Mallorcáról eljőve otthagytam, hogy ezzel is könnyebb legyen a csomagom. Egy sevil-lai utcasarkon lettem figyelmes az egyidőben zajló vizuális és auditív események sokaságára, melyek az emberi tapasztalatban egyszerre jelentkeznek és kelleme-sek. Itt vette kezdetét számomra a színház és a cirkusz.

Amikor a későbbiekben visszatértem Kaliforniába, a Pacific Palisades környé-kére, dalokat írtam Gertrude Stein szövegeire és Aiszkülosz *Perzsájkjának* kórus-részleteire. A középiskolában tanultam görögöt. Ezek a darabok zongora-improvi-zációk voltak. A Stein-dalok pedig afféle repetitív zenébe átirított repetitív nyelv. Megismerkedtem Richard Buhliggal, ő játszotta elsőként Schoenberg *Opus 11* cí-mű művét. Annak ellenére, hogy nem tanított zeneszerzést, elvállalta zeneszerzési tanulmányaim irányítását. Tőle Henry Cowellhez mentem, Cowell javaslatára pe-dig, melyet a 25 fokú műveimre épített (kromatikusak voltak, de nem szeriálisak, s egy szólamban mind a 25 hangnak meg kellett szólalnia, csak ezután ismétlőd-hetett meg e hangok bármelyike), Adolph Weisshez, hogy ő készítsen elő Schoen-berggel folytatandó tanulmányaimra. Amikor Schoenberget megkértem, hogy tanítson, így szólt: „Önnek bizonyára magas lesz az én óradíjam.” Erre így felel-tem: „Ne is említse a pénzt. Pénzem az egyáltalán nincs.” Schoenberg megkér-dezte: „A zenének akarja szentelni az életét?” Ez alkalommal azt feleltem, hogy „igen”. Schoenberg erre kijelentette, hogy elvállal ingyen. A festéssel felhagytam, és csak a zeneszerzésre összpontosítottam. Két év elmúltával aztán mindkettőnk számára világossá vált, hogy nincs harmóniaérzésem. És Schoenberg számára a harmónia nemcsak kolorisztikus, hanem strukturális is volt. Arra való, hogy a zene-mű részeit meg lehessen különböztetni egymástól. Ezért aztán Schoenberg azt mondta nekem, hogy sosem leszek képes komponálni. „Miért nem?” – kérdeztem. „Mert mindig egy falba fog ütközni, amin sosem tud átjutni.” „Akkor én azzal tölt-m majd el az életem, hogy a fejemet folyton abba a falba verem.”

A filmes Oskar Fischinger asszisztenseként kezdtem dolgozni, zenét készítettem írni az egyik filmjéhez. Egyik nap ezt találta mondani: „A világ minden dolgában lélek lakozik, amelyet ki lehet szabadítani, ha rezgésbe hozzuk.” Ekkor kezdtem el mindent ütni, dörzsölni, mindezt meghallgatni, aztán ütőhangszerre írott zenét sze-rezni, amit később a barátaimmal eljátszottunk. Ezek a zeneművek azonos hosszú-ságú hangokból vagy csendekből álló rövid motívumokból építkeztek, olyan mo-tívumokból, amelyek egy kör kerületén helyezkedtek el, s az ember előre is és visszafele is haladhatott rajta. Nem határoztam meg a hangszereket, a próbákat talált vagy kölcsönzött hangszerek klismerésére fordítottuk. Persze nem volt pénz-em túl sokat kibérelni. Könyvtári kutatómunkát végeztem apám vagy jogászok

számára. Feleségül vettem Xénia Andreyevna Kashevaroffot, aki könyvkötészetet tanult Hazel Dreistől. Mindahányan ugyanabban a nagy házban laktunk, esténként az én ütőhangszerekre írott darabjaimat játszották a könyvkötők. Meghívtam Schoenberget is az egyik ilyen előadásra. „Nem érek rá.” „És esetleg egy hét múlva?” „Soha nem érek rá.”

Összeakadtam azonban modern táncosokkal, akiket érdekelt a zeném, és hasznát tudták venni. Felajánlottak egy állást a seattle-i Cornish Schoolban. Ott fedeztem fel az általam mikro-makrokozmlkusnak nevezett ritmusstruktúrát. A zenemű nagyobb részeinek az aránya megegyezett egy kis egységen belüli frázisok arányával. Az ilyen mű ütemeinek számát úgy adtam meg, hogy e számnak legyen négyzetgyöke. Ezt a ritmikai struktúrát bármiféle hang kifejezhette, beleértve a zörejeket is, de a hangokon és csendeken kívül a tánc, a mozgás és a mozdulatlanság is kifejezhette. Ez volt az én válaszom Schoenberg strukturális harmóniájára. Az is a Cornish Schoolban történt, hogy felfedeztem a zenbuddhizmust, amely a keleti filozófiai gondolkodás részeként a későbbiekben átvette nálam a pszichoanalízis szerepét. Mind a magánéletemben, mind pedig zeneszerzőként a nyilvánosság előtt belső gondokkal küszködtem. Képtelen voltam elfogadni a zenének azon akadémikus felfogását, mely szerint a zene célja a kommunikáció, ugyanis azt tapasztaltam, hogy ha valami szándékosan szomorú zenét szereztem, akkor a közönség és a kritikusok gyakran nevetésre fakadtak. Úgy döntöttem, hogy felhagyok a komponálással, hacsak nem talállok a kommunikációnál jobb érveket rá. A választ Gita Sarabhal indiai énekes és tablás adta meg: a zene célja az értelem megnyugtatója és lecsendesítése az isteni befogadása előtt. Ananda K. Coomaraswamy írásában ugyanerre azt találtam, hogy a művész felelőssége a természet működési elveinek utánzásában áll. Belső nyugtalanságom alább hagyott, és újra dolgozni kezdtem.

Mielőtt eljöttem a Cornish Schoolból, megalkottam a preparált zongorát. Syvilla Fort afrikai jellegű táncához írott zenémhez ütőhangszerre lett volna szükségem. Csak hogy a színházban, ahol táncolt, nem volt sem kulissza, sem zenekari árok. Csak egy rövid zongorát építettek be előre a közönség bal oldalán. Akkoriban vagy tizenkétfokú vagy ütőökre írott zenét komponáltam. Hangszerek számára azonban egyáltalán nem volt hely. Nem akadtam egyetlen afrikai tizenkétfokú sorra. Végül rájöttem, hogy a zongorát kell megváltoztatnom. Ezt pedig úgy tettem, hogy a zongorahúrok közé tárgyakat helyeztem. A zongorából így ütőhangszer kerekedett, mely körülbelül a csembalóéval megegyező hangerővel bír.

Szintén a Cornish Schoolban történt, egy ottani rádióállomáson, hogy olyan zeneművet komponáltam, melyben az akusztikus hangokat felerősített halk hangokkal és sinushullám-felvételekkel kevertem. Elkezdtem az *Imaginary Landscape* című sorozatot.

Két évet töltöttem el azzal, hogy egy Experimentális Zenei Központot próbáltam létrehozni egy főiskolán vagy egy egyetemen belül, vagy egy szponzorral társulva. S bár én megtaláltam a magam örömét ebben a munkában, nem találtam olyant, aki financiálisan is támogatta volna.

Moholy-Nagy Iskolájának tanszékére menfem, Chicagóba. Ottlétem idején a CBS Columbia Workshop Play megbízásából egy hangeffektusokból álló darab megírására kértek fel. A hangmérnök kijelentette, hogy minden elképzelésemet meg tudják valósítani. Ennek ellenére az, amit én írtam, kivitelezhetetlennek és túl költségesnek bizonyult; a darabot újra kellett írni ütőegyüttesre, majd lemásolni és a műsor sugárzása előtti néhány napon éjjel-nappal próbálni. Ez volt Kenneth Pat-chen *The City Wears a Slouch Hat* című műsora. Az emberek mind a nyugati par- ton, mind közép-keleten nagyon lelkesen reagáltak rá. Xéniával New Yorkba mentünk, de a keleti parton egy szemernyit sem lelkesedtek iránta. Max Ernsttel Chicagóban ismerkedtünk meg. Nála és Peggy Guggenhelmnél laktunk. Nem volt egy fillérünk sem. Nem kaptam állást ajánlkozásomra, hogy rádió-hangeffek- tusból komponálok zenét. Így újra modern táncosoknak komponáltam, folytattam apám számára a könyvtári kutató munkát, akkoriban anyámmal New Jerseyben laktak. Ekkortájt akadtam össze első virtuózaimmal: Robert Fitzdale-lal és Arthur Golddal. Két hosszú darabot írtam két preparált zongorára. Virgil Thomson meleg kritikával fogadta mind az előadást, mind a zeneművet. De a hallgatóság mind- össze ötven főnyi volt. Elvesztettem egy csomó pénzt, ami meg sem volt. S arra kényszerültem, hogy személyesen és levélben is könyörögjek érte. Viszont tovább- ra is évente szerveztem és bemutattam egy-két kamarazenei műsort, illetőleg Merce Cunningham koreográfiájával készült táncprogramot. Aztán tovább tur- néztunk vele az Államokban. Később David Tudorral, a zongoristával, Európában. Tudor mára egyszemélyben előadója és komponistája az elektronikus zenének. Sok-sok éven át mi ketten voltunk Merce Cunningham zenészei. Utána megint csak sok éven át dolgoztunk David Behrmannal, Gordon Mummával és Takehisa Kosugival. Az utóbbi időben megváltam a Cunningham Társulattól, hogy más da- rabjaimmal foglalkozhassam (a Frankfurtban előadott operámmal és a Harvar- don tartott Norton-előadásaimmal). Tudor, Kosugi és az ütős Michael Pugliese dol- gozik ma a Társulatnál.

Épp mostanában kértek tőlem valmiféle írást a zenbuddhizmus és munkáim kapcsolatáról. Nem írom át, hanem egészében ideillesztem, ennek az írásnak a menetébe, *From Where'm'Now*a címe. Időnként előfordulnak benne már említett és majdan említendő dolgok:

Ifjúkoromban, amikor még struktúra nélküli, bár módszeres, de nem improvi- zált zenét szereztem, az egyik tanárom, Adolph Weiss gyakran rőttá fel nekem, hogy alig kezdek el egy darabot, már be is fejezem. Bevezettem ugyanis a csen- det. Ami egyfajta talajnak bizonyult, amelyen kihajthatott az üresség.

A főiskolán szakítottam azzal a kamaszos elképzeléssel, hogy életemet a vallásnak szenteltem. Miután abbahagytam a tanulmányaimat és Európában utaz- gattam, érdekelni kezdett a modern festészet, az auditív és a vizuális élmények, az alkotás, míg végül komponálásra adtam a fejem, mely húsz évvel később, azáltal, hogy grafikká vált, vissza-vissza vezetett a festészet világába (nyomatok, rajzok, vízfestmények és az *Europas 1&2* jelmezel és díszletei.)

A harmincas évek végén Nancy Wilson tartott egy előadást *A dada és a zen* témájáról. Meg is említem ezt a *Silence* előszavában, s azt is hozzáteszem, hogy nem szeretném, ha a műveimet a zen hatásának tulajdonítanák. Jól tudom, miként változik térben és időben, és hogy itt és most mit jelent, de mégsem vagyok biztos felőle. De bármi legyen is, nekem örömet okoz, különösen mostanában Stephen Addis könyve, a *The Art of Zen* révén. Volt szerencsém meghallgatni Daisetz Suzuki előadásait a zenbuddhizmus filozófiájáról, amit a negyvenes évek végén tartott a Columbia Egyetemen. Később kétszer is meglátogattam Japánban. Sohasem üldögélek lótuszülésben, nem is meditálok. Dolgozom, és mindig szükségem van írószerekre, székre és asztalra. Mielőtt nekifognék, hátygyakorlatokat csinálok, és megöntözöm a virágaimat, amelyből körülbelül kétszáz darab van.

A negyvenes évek végén jöttem rá tapasztalati úton (a Harvard Egyetem süketszobájában jártomban), hogy a csend nem akusztikus. Hanem az értelem megváltozása, egy fordulat. Ennek szenteltem a zenémet, munkám pedig az intenciómentesség felfedezésévé vált. Ahhoz, hogy ezt hitelesen kivitelezhessem, kifejlesztettem egy bonyolult komponálásmódot a Ji King véletlen-műveleteinek segítségével, s ezzel a választás felelőssége helyett a kérdezős felelőssége az enyém.

Gyakran visszatérek egy pár buddhista szöveghez, ilyen a *Huang-Po Doctrine of Universal Mind* (Chu Chian első fordítása, London Buddhist Society, London 1947), aztán L. C. Beckett *Neti Neti*-je, mely akár az én életem illusztrációja is lehetne (szólok erről a Harvardi Norton-előadások bevezetőjében), aztán a *Ten Oxherding Pictures* (az a változata, melyben a mosolygó, ámbár zord szerzetes a végén, a Semmi megtapasztalása után visszatér a faluba, mely a jótéteményeit élvezi). A buddhizmuson kívül és azt megelőzően olvastam a *Gospel of Sri Ramakhrisná*-t. Ramakhrisna mondta azt, hogy minden vallás azonos, mint az a tő is, melyhez az szomszéd emberek különböző irányokból érkeznek, és eltérő nevekkkel illetik. Ráadásul a víz többféleképpen tud ízleni. A zen ízet számomra a humor, a hajthatatlan-ság és az elkülönülő képesség keveréke adja meg. Marcel Duchampra emlékeztet, bár az ő esetében ehhez még az erotikát is hozzá kell vennünk.

A Harvardon tartott Norton-előadásaimhoz forrásként használtam a buddhista szövegeket. Hallottam egy bizonyos igencsak rendíthetetlen indiai filozófusról. Megkérdeztem Dick Higginstől: „Ki a a buddhisták Malevicse?” Ő csak nevetett. Miután elolvastam Frederick J. Strengtől az *Emptiness – a Study in Religious Meaning* című könyvet, rögtön rájöttem, hogy ki az. Nagarjuna.

Mivel azután akadtam rá, hogy az előadásokat befejeztem, Ludwig Wittgensteint vettem be, az egész életművét véletlen-műveleteknek vetve alá. Van még egy jó könyv, Chris Gudmunsen *Wittgenstein és a buddhizmus* címet viselő könyve, melyet újra és újra el fogok olvasni a jövőben.

A zeném a néha rugalmas néha merev időcellákat felhasználja. Nincsen sem partitúrája, a szólamoknak sem meghatározott a viszonya. A szólamok időnként teljesen ki vannak írva, máskor nem. A Norton- előadások címe utalás a *Composition in Retrospect* legújabbban átfírt változatára:

A kiadás címe mindennapi használatra, egyszerűen csak I–VI.

A Black Mountain College nagyrészt német közösségében azt tapasztaltam, hogy nem ismerik Erik Satie-t. Ezért aztán, egyik nyáron, amikor ott tanítottam volna, és nem voltak növendékek, rendeztem egy Erik Satie Fesztivált, vacsora utáni félórás koncerteket bevezetőkké. A Fesztivál legfontosabb részét pedig a Satie-t és Beethovent szembeállító előadásom képezte, melyben úgy találom, hogy Beethovennel szemben Satie-nak volt igaza. Satie *Le Plège de Méduse* című darabjának előadásakor Buckminster Fuller játszotta Méduse bárót. Azon a nyáron épült fel Fuller első kupolája, mely azonnal összedőlt. Ő azonban el volt ragadtatva: „Hisz csak a fiaskóimból tudom meg, hogy mit kell tennem.” Ez a megjegyzése apámra emlékeztetett. Apám is ezt szokta volt mondani.

A Black Mountainban zajlott le az első úgy nevezett happening is. A közönség négy egyforma háromszögalakú területen ült, melyek csúcsukkal egy négyszögű előadótér felé mutattak. A közönség e kisebb előadótérrel szemben ült, melyből átjáró sorok vezettek az embereken keresztül egy nagyobb előadótérbe, mely körbefogta a nézőket. Különálló dolgok zajlottak: Merce Cunningham tánca, Robert Rauschenberg a festményeit állította ki és gramofonozott, Charles Olsen és M. C. Richards a költeményeit olvasta fel a közönségen túlhanról, egy létra tetejéről, David Tudor zongorázott, jómagam ugyancsak a közönség mögül egy létra tetejéről egyik csendeket tartalmazó előadásomat olvastam fel. Valamennyi esemény véletlen-műveletek által meghatározott ideig tartott, az én felolvasásom teljes idején belül. Még ezen a nyáron, de később, Newportban a Rhode Islandon, Amerika első zsinagógájában jártomban fedeztem fel ugyanezt az ülésrendet, ahol a kongregációt egymással szemközt ültették.

A Rhode Island-ról Cambridge-be mentem, ahol a Harvard Egyetem sűket-szobájában meghallottam, hogy az ottani csend nem a csupán a hang hiányát jelentette, az idegrendszerem működését és a vérkeringésemét is hallani lehetett. Ez az élmény és Rauschenberg fehér festményei késztettek a 4'33'' megkomponálására; a csendes darabot a Vassar College-ben tartott előadásomban már leírtam, még mielőtt a Suzukival folytatott tanulmányaimba vettem volna magam (*A Composer's Confession*).

Az ötvenes évek elején David Tudorral, Louis és Bebe Barronnal számos darabot készítettünk magnószalagra: Christian Wolff, Morton Feldman, Earle Brown és az én műveimet. Miként a ritmikai struktúrámmal Schoenberg strukturális harmóniáját követtem, a csendes darabommal pedig Robert Rauschenberg fehér festményeit, úgy a *Music of Changes* című, a Ji King véletlen-műveleteivel komponált kompozíciómmal Morton Feldman grafikus zenéjének nyomába szegődtem, mely

számokat használ a hangmagasságokra, és ezeknél csupán magas, középregisterrű és mély hangokat különböztet meg. Nem rögtön ezután, hanem néhány évvel később a struktúráról a folyamatra váltottam át, egy részekből álló tárgyszerű zenéről egy kezdet, közép és vég nélküli, az időjárásra hasonlító zenére. A Merce Cunninghammal közös műveinkben a zenei kíséreteim nem követik az ő koreográfiját. A zene és a tánc egymástól független, de egyszerre jelenlévő.

Az ötvenes években történt, hogy a városból vidékre költöztem. Ott találkoztam Guy Nearinggel, aki a gombákkal és más ehető növényekkel kapcsolatos stúdiumaiban irányított. Vele és még három barátunkkal alapítottuk meg a New York-i Gombász Egyesületet. Nearing segített a zúzmókban is, amelyről könyvet is írt és publikált. Ha nem volt eső, és így nem nőttek a gombák, akkor a zúzmókkal foglalkoztunk.

A hatvanas évektől kezdve jelennek meg a zeneműveim és az írásaim. Bármit csinállok, az mind hozzáférhető. Egy hawai élményem Buckminster Fuller és Marshall McLuhan munkáira fordította a figyelmemet. Az Oahu északi és déli részét összekötő alagút fölött a hegyláncolatok tetejét olyan csipkézet borítja, mint a középkori kastélyoké. Amikor ezekről tudakozódtam, akkor azt a választ kaptam, hogy védelmet volt hivatott adni, míg a mérgezett nyilakat lőtték ki az alant lévő ellenségre. Mára már mindkét oldalnak ugyanaz a haszna. Valamivel több, mint száz évvel ezelőtt a sziget még csatamező volt, amit a hegyláncolat osztott ketté. Fuller világtérképe arra mutat rá, hogy egyetlen szigeten élünk. A Világfalu (McLuhan). A Földűrhajó (Fuller). Egyenlítsd ki az ember szükségleteit és a föld erőforrásait (Fuller). Nekikezdtem a *Napló* mnak: *„Hogyan javítsuk meg a világot: csak elront-játok. Anyám ezt mondta: „Hogy van bátorságod!”*

Nem emlékszem, hogy kezdődött. Az időre nem, de a helyre igen: Edwin Denby padlásszobájában, a 21. utcában írtam az első mezosztichonomat. Egy szokásos bekezdés volt, de a nevet nagy betűkkel írtam benne. Azóta már költeményekként írom őket, a nagybetűk fentről lefele sorakoznak, ünnepi alkalmakra, támogató szándékkal vagy felkérésre készülnek, gondolkodásom vagy nem-gondolkodásom beindítására szolgálnak. (A *Themes and Variations* az első olyan mezosztichon-sorozatom, ami olyan írásmódot célzott meg, ami gondolatokból származik ugyan, de nem azokról szól, hanem létrehozza őket). A mezosztichon-írásnak több útját jártam: írtam rengákat (több forrás-mezosztichon keveréke), autokut, mely egy saját szavára redukált mezosztichon, máskor pedig az írásmód „globális” volt (a szavak a forrásanyag véletlen-műveletek által megjelölt részeiből innen-onnan jöhetnek).

A litográfiákat Irwin Hollander felkérésére készítettem. Voltaképpen Alice Weston ötlete volt. (Meghalt Duchamp, kértek, írjak róla valamit. Jasper Johns is felkérték. Ő azt felelte: „Nem akarok semmit mondani Marcelról.”) Így született a *„Not Wanting To Say Anything about Marcel”*: nyolc darab plexigram és két litográfia. Hogy ez megfelelt-e a felkérésnek, nem tudom. Kathan Brown a Crown Point Press-be hívott meg, később pedig a kaliforniai Oaklandba, hogy készítsék rézmetszeteiket. Elfogadtam a meghívást, mivel korábban nem fogadtam el Gita Sarabhai meghívását, hogy tegyünk egy utat a Himalájában. Más dolgom volt. Később, amikor én ráér-

tem, akkor ő nem. Így aztán semmi nem lett az útból. Amit mindig is sajnáltam. Elefánton tettük volna meg. És biztos örökre emlékezetes maradt volna...

Attól fogva évente egy-két alkalommal dolgoztam a Crown Point Press-nél. Rézmetszeteket csináltam. Egyszer csak így szólt Kathan Brown: „Csak le kéne itt ülnöd és rajzolni.” Így teszek: köveket rajzok körül véletlen-műveletek által kijelölt pontra helyezve őket egy rácsozaton. Ezeket a rajzokat zenei lejegyzésre is használtam: *Rengas*, *Score and Twenty-three Parts* és a *Ryoanji* (csak éppen balról jobbra haladva, félkörív a kövek körül). Egy képzőművész, Ray Kass, aki vízfestést tanít Virginiában a Polytechnic Institute of State University-n, érdeklődni kezdett a véletlen-műveletes grafikus műveim iránt. Vele és a tanítványaival ötvenkét vízfestményt festettem. Ez vezetett az aquatintához, az ecsetekhez, a savhoz és mindezeknek a tűzzel, füsttel és köves rézmetszetekkel való kombinációjához.

Ezek a kísérletek vezettek rá, hogy miként lehet zenét írni azon a módon, ahogy az *On the Surface* nyomatait készítettem. Rájöttem, hogy a grafikus változásokat meghatározó vízszintes vonal megfeleltethető a zenei lejegyzés függőlegesének (*Thirty Pieces for Five Orchestras*. Tér helyett az idő).

Heintz Klaus Metzger, Rainer Riehn felkérésére és Andrew Culver asszisztensi közreműködésével írtam az *Europas 1&2*-t a Frankfurter Operaház számára. Ez a darab kiterjeszti zene és tánc független együttlétezését, amelyet Cunningham és én már jól ismertünk), a színház legapróbb elemeire is: a világítástól, a műsorfüzeten, a díszleten, a kellékeken, a kosztümökön át a színpadi akciókig.

Tizenegy vagy tizenkét éve kezdtem el írni a *Freeman Etudes* című műveimet. A *Etudes Australes* című darabom zongoraszólójához hasonlóan a lehető legnehezebb zenét akartam írni, hogy az előadás megmutathassa, a lehetetlen nem is olyan lehetetlen. Harminckét darabot szerettem volna komponálni. Csakhogy a 17–32-edik etűdökben túl sok lejátszani való hangjegy volt. Sokáig hezitáltam, hogy talán szintetizátorral kéne megcsinálni, de nem éreztem igazán kedvet rá. Így aztán ez a darabom sok évig befejezetlenül állt. '88 nyarának elején Irvine Arditti eljátszotta az első tizenhatot 56 perc alatt, majd 88 novemberének végén ugyanezt 46 perc alatt. Megkérdeztem, hogy miért játssza olyan gyorsan. Így felelt: „Ez áll az előszóban: olyan gyorsan, amennyire az csak lehetséges.” Így tudtam még, miként fejezhetem be a *Freeman Etudes* című műveimet. Ott, ahol túl sok hangjegy volt, egyszerűen azt az instrukciót adtam, hogy „annyi hangjegyet lejátszani, amennyit csak lehetséges.”

Úgy véltem, hogy a zenekart nem csupán zenészek, hanem emberek viszonya is jellemzi. Ezért a különböző darabjaimban eltérő emberi viszonylatokat teremtettem. Az *Etcetera* címűben a zenekar szólistákból áll, és időnként saját elhatározásukból mehetnek játszani a három karmester vezénylete alá. Az *Etcetera 2/4 Orchestras* című négy karmesterrel kezdődik, a zenészek időnként elhagyhatják a csoportjukat, hogy szólózhassanak. Az *Atlas Eclipticalis* ban és a *Concert for Piano and Orchestra* című művemben a karmester szerepe nem irányító, hanem szolgáltató jellegű, ő adja az időt. A *Quartets* ben maximum négy zenész játszik egyszerre,

de ez a négy mindig változó. Minden egyes zenész szólista. Teszem ezt azzal a céllal, hogy a zenekari közösséget a kamarazenélés örömére vezessem. Hogy egyénekből épüljön fel a társadalom. Kamarazenét nagyzenekarlivá nagyítani, *Music for* : eddig tizennyolc részt írtam meg, amelyek bármelyike játszható egyszerre, vagy el is hagyható. Rugalmas időcellák, Változó struktúra. Olyan zene, amely földrengésbiztosnak tekinthető. Másik kompozíció-sorozatam, melynek nincsen közös elve, az a csoport, amely a *Two* cíművel kezdődik, és folytatódik a *One, Five, Seven, Twenty-three, 101, Four, Two*² *One*² és a *Three* címűekkel. Ezekben a darabokban a számomra ismeretlent keresem. Azt a zenét szeretem a legjobban, amit még nem hallottam. Nem hallom előre az általam komponált zenét. Azért komponálok, hogy utána olyan zenét halljak, amit még nem hallottam.

Olyan korban élünk, amikor megváltozik az emberek véleménye a zene valós vagy lehetséges hasznáról. – Olyasvalami, ami nem beszél emberszerűen, a szótár-béli meghatározását nem ismeri, sem az iskolák róla szóló elméleteit. – Mely csupán rezgéseivel fejezi ki önmagát. Az emberek erre a vibrációs jelenségre figyelnek, nem pedig arra, hogy ez hogyan viszonyul egy ideális előadáshoz. Pontosan arra, hogy éppen akkor miként szólal meg, hiszen nem szükségszerű, hogy kétszer ugyanúgy hangozzék. Ez a zene olyan, amely a hallgatót abba a pillanatba viszi, mely éppen van.

A minap kaptam egy felkérést Enzo Perucciotól, aki zenei szerkesztő Torinóban. Ezt válaszoltam neki:

Olyan nyelvű könyv előszavának megírására kértek, amelyen én nem olvasok. Ezért ez az előszó nem a könyv előszava lesz, hanem a könyv témájáé, az ütőhangszeres zenéé.

Az ütőhangszeres zene teljesen nyitott. Ma még nyitottabb. Nincsenek határai. Nem hasonlít sem a vonósokhoz, sem a fúvósokhoz, sem a rézfúvósokhoz (végiggondolva a zenekar más részét), bár ha képes kiszabadulni a harmónia ketrecéből, akkor tud nekik tanítani egy-két dolgot. Nem szükséges feltétlenül zenét hallgatni, mert az ütőhangszeres zenét illusztrálja az a legelső hang is, melyet meghallasz ott, ahol épp vagy, akár a szabadban, akár a városban. Az egész planétán.

Fogj bele a könyv bármelyik részébe és olvasd végig. Azon kapod magad, hogy a következő lépésen gondolkodsz. Lehet, hogy új anyagokra lesz szükség, új technológiákra. Meglesz. Az új tudomány, a káosz, az X világában vagyunk.

A vonósok, a fúvósok és a rézfúvósok többet tudnak a zenéről, mint magáról a hangról. A zaj megismerése céljából ütőhangszeren kéne tanulniuk. Akkor majd felfedeznék a csendet, amely az emberi értelem megváltozását jelenti; és az időnek olyan aspektusaira is figyelnének, amelyeket még nem alkalmaztak a gyakorlatban. Az európai zenetörténetben már megjelent ugyan (az Izoritmikus motettában), de a

harmóniaelmélet félresöpörte. A harmóniát az ütősökre komponáló Edgard Varèse, majd, Tenney, James Tenney újíította meg; nem végleges módon. Múlt decemberben hallottam Miamiban egy darabját, és fel is hívtam utána: „Ha ez a harmónia, akkor mindent visszavonok; ennek híve vagyok.” Az ütőhangszeres zene szelleme mindent képes megnyitni, még azt is, ami úgy szólnán tökéletesen zárt volt.

Folytathatnám tovább (két azonos fajta ütőhangszer nem hasonlít jobban egymásra, mint két azonos nevű ember), de nem akarom az olvasó idejét rabolni. Nyisd ki ezt a könyvet, és minden ajtót ott, ahol éppen vagy. Az életnek nincsenek határai. És a zene az élet része, ez a könyv rá a bizonyosság.

New York, 1989 augusztusa

JI KING (Tokiói előadás)

A *Ji Kinget* először a San Franciscó-i közkönyvtárban láttam 1936 körül. Lou Harrison mutatta meg. Akkoriban még semmilyen módon nem használtam, csak megnéztem. Később, 1950-ben Christian Wolfftól megkaptam azt a kétkötetes Bollingenkiadást, melyet Cary F. Baynes fordított angolra Richard Wilhelm német fordítása alapján. A bevezetőt C. G. Jung írta. Ez alkalommal azonnal megcsapott a *Ji King* használatában rejlő lehetőség kérdéseim számokkal való megválaszolása módszerét illetően. Úgy tűnik, hogy az akkor rám gyakorolt hatásának két oka is volt.

Az első az, hogy Suzuki Daisetzról, aki a zenbuddhizmus filozófiájába bevezetett, egy előadást hallottam az Értelme felépítéséről. Suzuki odament a táblához, és rajzolt egy ellipszist. Középen húzott két vízszintes párhuzamos vonalat. Azt mondta, hogy az idom felső fele a relativitás világa, az alsó az Abszolútumé, az, amit Eckhart a Földnek nevezett. A két párhuzamos az egót vagy az értelmet jelentette (kis é-vel). A rajz egésze pedig az Értelme felépítését mutatta. Majd arról beszélt Suzuki, hogy az értelem képes magát elhatárolni önnön élményeitől, érkezik azok akár a relativitás világából az érzékszervek révén, akár az Abszolútumból az álmokon keresztül. Vagy arra is képes, hogy elszigetelje magát a tetszéseitől és nemtetszéseitől, az ízlésétől és az emlékezetétől, s hogy együtt áradjon az Értelme (nagy É-vel). Suzuki szerint ez utóbbi az, amire a zen törekszik. Ezek után döntöttem úgy, hogy folytatom a komponálást s az egóm lótuszüléssel való fegyelmezését, és megtalálom azt az komponálásmódot, mely oly szigorúan érinti egómat, mint a lótuszülés.

Eszközömnek a mágikus négyszöget választottam, hogy a választás felelősségét azoknak a mozgásoknak a felelősségévé alakítsam át, amelyeket egy nem számokból, hanem hangokból álló táblázaton végzek. Két másik zeneszerző csinált hasonlókat akkoriban (a gondolat tehát a levegőben volt): az egyikük a Párizsban élő Wyschnegradsky volt. Így amikor Christian Wolfftól megkaptam a hatvannégy hexagramma négyszögéből álló *Ji Kinget*, az azonnal megszólított, s felvázoltam a *Music of Changes* megkomponálásának módját. Felelősségem a kérdés felelősségévé vált, és kapcsolatot tudtam teremteni a *Ji King* hatvannégy száma és tetszőleges számú válasz között.

A *Ji King* megszabadított a 2 gondolatától (tehát a viszony fogalmától). Azaz rájöttem, hogy valamennyi dolog viszonyul egymáshoz. Felesleges, hogy mi teremtsünk viszonylatokat.

A *Ji Kinget* minden olyan tevékenység közepette használtam, ahol nincs szó valamiféle célról, örömszerzésről, a jó és a rossz közötti megkülönböztetésről. Tehát, ha zenét szerzek, költeményt írok vagy grafikus műveket készítek. Nem élek vele viszont, ha teszem azt, átmegyek az utcán, ha sakkozom, szeretkezem vagy éppen

a világ jobbításán fáradozom. A *Ji Kinget* jóskönyvként is használom, bár korántsem olyan gyakran, mint régebben.

A *Ji King* a számítógépes zenei program működéséhez hasonlóan megmondja, hogy hány hangesemény zajlik és mennyi idő alatt, mely időpillanatban, mely hangszereken és milyen hangerővel stb. Segítségével komponálva szerteágazó utakon kereshetem továbbra is azt az eszközt, amely elgondolásokra támaszkodik ugyan, de mégsem azokról szól, s ugyanakkor az elgondolásokat el is távolítja az intencióimtól.

Még egyszer mondom, hogy a *Ji King* önfegyelemre tanít. A megváltozási képességünket serkenti, az önkifejezést visszafogja. Sohasem komponálok nélküle: még akkor sem, ha más „fémgolyó” nyomában járok (magam előtt görgetve az általam választott úton), mint a minket körülvevő űr csillagainak térképe, vagy annak a papírlapnak a hibái, amelyiken éppen írok (hány göcsört? hány csillag?).

A legutóbbi Japánban tett látogatásom során (a mostanihoz hasonlóan akkor is Tohru Takemitsu hívott meg), előadást tartottam „Visszatekintés a zeneszerzésre” címmel. Ez részét képezi legutóbbi könyvemnek, mely *X* címmel a Wesleyan University Press-nél jelent meg. Az *X* óta a *Gombák et variationes* című is megjelent az oklandi Burning Booksnál Kaliforniában, mégpedig egy hat zeneszerző által írott szöveggyűjtemény részeként *A vendégek vacsorázni indulnak* címmel. Ama anyagok gyűjteményéhez, melyet egy Erik Satinak Marcel Duchamp, Marshall McLuhan, Chris Mann és James Joyce által adott ajándékként kell elképzelnünk, a *Satie Társaság első gyűléséhez*¹ pedig az ArtCom Electronic Network révén lehet hozzáférni; ezt a San Francisco-i Whole Earth 'Electronic Link közvetíti. A „Visszatekintés a zeneszerzésre” száztizenkét rövid szakaszból álló összefoglalása annak, amit 1981-ben zeneműveim elveinek tekintettem, kezdve a harmincas évek darabjaitól egészen napjainkig. A kezdő szakaszok a Módszer, a Struktúra és az Intenció szavakra épülő mezosztichonok (az én intencióm persze az intenció hiánya). A következő három a Diszciplínára épül, a fegyelemnek amaz elgondolására, amely a józan, nyugodt értelem kimunkálására hivatott, az értelem megszabadítására saját tetszéseitől és nemtetszéseitől, ízlésétől és emlékezetétől, és amely az értelmet a rajta kívül eső Értelemnek veti alá. Az ezt követő hat szakasz a Notációról, az Indeterminációról, a dolgok Egymásba Hatolásáról, az Odaadásról és a Körülményekről szól. Egy olyan értelem megváltozásának története ez, melynek figyelme többek között a struktúráról a folyamatra terelődött, a részekből álló egészről pedig egy olyan valamire, amit nem jellemez a kezdet, a közép és a vég. Közben már vagy öt év eltelt. Mlk is lennének az új szakaszok szavai, ha folytatnom kéne a „Visszatekintés”-t? Nos, ha a *Thirty pieces for Five Orchestras*, *Thirty pieces for String Quartet* és a *Music for* című darabomra gondolok, mely utóbbi hátralévő életem állandóan folyamatban lévő műve (a *Music for Six*-ként kezdődött, de idén már tizennégy része is meglesz), akkor a Struktúra vagy a Rugalmas Struktúra szavaira írnám az új szakaszt. Vannak szólamok, de nincsen partitúra, az időperiód-

1 The First Meeting of the Satie Society

dusok hosszúsága változhat; olyan zene ez, amely földrengésbiztosnak tekinthető. Aztán ha a *Ryoanji* ütős kíséretére gondolok, az *Etcetera 2/4 Orchestras* vezényelt zenekari szólamaira, és a Hans Arp emlékére írott darabra, akkor csinálnék egy új szakaszt az Élmény vagy a Nem-Értés szóra is, mivel olyan lassú tempókkal kezdem foglalkozni, amelyeket már nem is hallunk vagy érzünk igazán tempóknak. És kellené még egy az Esetlegességre írott szakasz is. Az *Inlets*-re gondolok, és még inkább a *Music for* ütőhangszereinek számozására, de meg-nem-nevezésükre. Az ok és okozat közti kapcsolat megteremtése itt nem működőképes. S minden bizonnyal lenne egy az Inkonzisztenciára írott szakasz is. Ez mind az *Etcetera* mind az *Etcetera 2/4 Orchestras* című darabra is érvényes. A korábbi darabban a zenészek szólistaként kezdenek el játszani, s miközben a vidék hangjai szólnak, tetszés szerint olyan állomáshelyekre mehetnek, amelyek ha beteltek, ott vezénylik őket. A mostani *Etcetera* elején vezénylik a zenészeket, de itt a város hangjai hallhatóak. Tetszésük szerint bármikor elmehetnek egy olyan helyre, ahol szólistaként játszhatnak, feltéve hogy e helyek még nincsenek betöltve. Egyidejűleg állnak fenn a végletek. Minap fejeztem be egy új darabot, *Hymnkus* címmel. Ez az *Etcetera 2* szólóiból áll, melyek ugyanarra a nyolchangú kromatikus sorra vannak szűkítve, és a himnuszversekhez hasonlóan ismétlődnek, csak egy kicsit eltérő sebességgel. Talán a *Collection of Rocks*-ra fog hasonlítani, egy másik újabb darabomhoz, melyhez az alábbi bevezetőt írtam:

1982-ben André Dimanche megkért, hogy tervezzem meg a *Gombáskönyvem* borítóját, amelyet Pierre Lartigue fordított. Hozzátette, hogy ez egy tizenöt részből álló, Ryoan-ji Könyvek elnevezésű sorozat része lesz, s valamennyit az elgereblyézett homokra emlékeztető papírba fogják kötni. A magam részéről a könyvem borítójára tizenöt követ rajzoltam körül (ugyanis a kyotoi Ryoan-ji Kertben tizenöt kő van), amelyek a Ji King-gel meghatározott pontokon egy a borító méretével megegyező rácson helyezkednek el, beleértve a borító füleit is.

Amikor aztán 1983-ban a Crown Point Nyomdába mentem rézkarcokat készíteni, ugyanezt a tizenöt követ vittem magammal. Csakhogy hamarosan kiderült, hogy amit ceruzával a papíron meg lehet csinálni, az kivitelezhetetlen tűvel a rézen. A ceruzával létrehozott csoda megszűnt, s a rézen csak akkor jelent meg újra, ha a kövek számát megszoroztam (225: 15x15; 3375: 15x15x15).

Pár éve van egy nagy belső kertem New Yorkban. A 20x20 lábnyi piramisszerű tetőablak és a tizenegy keletre és délre néző ablak is felbátorított. Ma már több mint kétszáz különféle növényem van, köztük kicsi és nagy kövek, amiket vagy az utazásaimról hoztam, vagy *in situ* kiválasztás után Ray Kass hozott el autóval a virginiai New Riverből, Irwin Kremen pedig a North Carolinabeli Duke Forestből. Jóllehet fiatal koromban képtelen voltam szobrokkal együtt élni, ma már azt veszem észre, hogy szeretem az elhelyezett kő mozdulatlanságát és nyugalmát.

A tizenegy ablakon át beszűrődnek a Sixth Avenue hangjai. Egész éjjel. Rájöttem arra, hogy míg alszom, miként tudom átfordítani a riasztókat (melyek New York

állandó makacs hangjai) Brâncusi-képekbe. Ez vezetett rá arra, hogy ne csupán a nagyvárosi közlekedés kiszámíthatatlan, folyton változó hangjaiban leljek örömet (mint már régóta), hanem a modern felszerelésekkel és kényelemmel járó mozdulatlan, örökös hangokban is (hűtőszekrény, párologtató, számítógép, visszajelző).

Kézbe veszem a *Sóárus*², Marcel Duchamp írásai című kötetet, s ezt olvasom: „Zeneszobor: különféle helyekről érkező tartott hangok, melyek hangszobrot alkotnak, amely időbeli.” Nos, szándékom szerint ez a *Collection of Rocks*. Marcel Duchampnak van ajánlva, mivel nem felejtjük el neki, ahogy azt mondta, ötven évvel előzte meg korát.

Van tizenöt kő. Mindegyik három, négy, vagy öt hangból áll. Az előadótérnek hatvanöt pontja van. Huszonkettő az eltérő hangokat kibocsátó zenészcsoporthoz száma, mindegyikük két részre van osztva, hogy a hangot ki lehessen tartani. A második csoport átveszi az elsőétől, amikor annak elfogy a levegője. Nincsen karmester, mindegyik csoport kap két stoppert. A darab húsz perces. Elképzelhetőek hosszabb verziók is (a jelenleginél másfélszer, kétszer, két és félszer és háromszor hosszabbak). A zenészeknek változtatniuk kell a helyüket, hogy különböző helyekről játszhassanak. A hallgatóság is változtathatja a helyét. Visszatértünk tehát a közlekedés világába, haza, vagyis a saját időnkbe.

Ez már egy másik szakasz? És milyen név illik rá? Szobrászat? Mozdulatlanság? Technológia?

Úgy vélem, hogy a lassú tempók iránti érdeklődésem a *Ryoanji* szőlőinak kíséretével kezdődött, mely néha ütős szőlista, máskor kamarazenekar előadásában szólal meg. Azt tettem, hogy egy mondjuk hatvanra állított metronóm-értékkel olyan ütemsorozatot képeztem, amelyeknek tizenkettő-tizenöt ütéséből csak öt lesz hallható. Ez az ösvény olyan izgalmasnak bizonyult, hogy úgy döntöttem, az *Etcetera 2/4 Orchestras* című darabban tovább megyek: az ütemhosszúságokat tizenkettő-tizenötől huszonhét-harminchatra emeltem, megtartva az ötöt, mint az egy ütemben hallható ütések számát. Megváltoztattam az egyes ütemek közti ütések számát is hatvanról ötre az első zenekar, és öt és háromnegyedre a negyedik zenekar; hét és félre a harmadik és tízre a harmadik zenekar esetében. Ha a lejegyzés hagyományos maradt volna, akkor a karmesterek kénytelenek lettek volna hatvanas metronóm mellett tizenkettőig számolni az első zenekarnál, tizenegyig a negyedik, nyolcig a második és hatig a harmadik zenekar esetében. Úgy döntöttem, hogy egyszerűsítom a notációt, hogy inkább időmérésen alapuló, mintsem konvencionálisan zenei legyen.

Az *Etcetera 2/4 Orchestras* szőlői meghatározatlanok. Egy-öt ismételt hang van bennük, plusz még egy segédhang, amely ismételhető, de nem kötelező jelleggel. Csak a hanglejtést adtam meg. A zenészek maguk választhatják meg saját hangjaikat, de inkább emlékezetükben, semmint lejegyzéssel rögzítve azokat. Mindegyik szőlő tizenhét proporcionálisan notált eseményből áll, ahol a tér szuggerálja az időt, de nem meghatározott időegységben belül.

2 Marchand du Sel (M.D. írásai)

Már jóval korábban megvoltak e darabról az elképzeléseim, mielőtt még képes lettem volna leírni. Tudtam, hogy a zenészt először vezénylik, s majd elhagyja ezt a helyzetet, hogy szólót játsszon. De honnan tudja, hogy hol tart a szólamában, amikor visszatér abba a csoportba, amelyet korábban elhagyott? Ljubljanában aztán, a *Collection of Rocks* zágrábi előadása után egy nap eszembe jutott, hogy egy kottapultnál két zenész is játszhat. Amikor az egyik elmegy szólót játszani, a másik addig maradna ott, míg amaz visszatérne, így meg tudja mutatni, hogy hol tart a szólam. Ez a gyakorlati ötlet adott lökést a megírásra. Idővel aztán már nem is volt szükség a kiinduló elgondolásra, mivel a notáció az időmérésen alapul. De a legelején ez egyáltalán nem így volt.

1986

BEVEZETÉS¹

Hiszem, hogy a zene célja az értelem megnyugtató és lecsillapító hatása az isteni befogadása előtt. Ez a gondolat az indiai hagyomány részét képezi. Gita Sarabhaitól, egy indiai zenésztől hallottam. Egy másik Indiatól, Ananda K. Coomaraswamytól pedig ezt: a művész felelőssége a természet működési elvének utánzásában áll. A természet működését illető elképzeléseink a tudományosság alakulásával együtt folyton változnak. Mára már a káosz is a tudományosság vizsgálódási körébe tartozik. Semmi nem kerülhet az ok és okozat hálózatán kívül. Minden oka minden másnak; és minden dolog minden más dolog következménye.

Az örökvényű filozófia szerint a nyugodt és csendes értelem mentes saját tetszéseitől és nemtetszéseitől. Isteni hatás az érzékelés révén érkezik bennünkre. Én anélkül léptem a zen útjára, hogy a lótuszülést gyakorolnám. Úgy tűnt, hogy egy zeneszerző éppen eleget üldögél. Daisetz Suzuki a táblára egy ellipszist rajzolt, melynek közepén bal oldalon húzott két párhuzamost. Rámutatott, hogy ez az értelem felépítése. A két párhuzamos jelenti az egót vagy az értelmet, kis é-vel; a rajz egésze pedig az értelmet, nagy É-vel. A felső rész a relativitás világa; míg az alsó az abszolútumé, az, amelyet Eckhart mester földnek nevezett. A relativitás világát az ego az érzékelésen keresztül, a föld pedig az álmokon keresztül tudja megközelíteni. Bármelyiktől, de mind a kettőtől is képes elválasztani magát a tetszései és nemtetszései segítségével, s ugyanakkor meg is tud szabadulni a tetszésektől és nemtetszésektől, és együtt áradni az éppen történő dolgokkal. „Jöjjön bármi, örömmel fogadom.” Avagy: *Nichi nichī kore ko nichī*: Minden nap egy szép nap. Ez az értelem felépítését mutató rajz a nem ellentétpárokon alapuló gondolkodás példája. Távol áll a duális természetű gondolkodástól, amely szembe állítja például az apolónit a dionüoszszal. Ebben a kettő egyszerre van jelen: *Vagy megmondjátok a módját, vagy rögvést átvágom a macska torkát.*

Marshall McLuhan és R. Buckminster Fuller nyitotta meg a szemünket arra, hogy világunkat értelemnek lássuk, no nem egy nyugodt és csendes értelemnek, hanem rosszul működőnek és skizofrének; hogy otthonunkat a pusztulás fenyegeti. Mi magunk is különbözünk, van, egyesek gyakorolják a hatalmat, mások nem, vannak közünk gazdagok és szegények. Én inkább az intelligenciában, mint a politikában bízom. Máskülönbén egy hamar fellelkesítő általános katasztrófában is reménykedem, amely észretéríti az emberiséget, mielőtt túl késő lenne. (Az energiahordozók állandó határtalan felhasználása; a folytonos környezetrombolás; az

¹ Ez a bevezetés egy darmstadti előadáshoz készült, amely hat mezosztichonból áll. Mivel e költemények formailag lefordíthatatlanok (tartalmuk pedig jórészt megtalálható a kötetben is olvasható *Önéletrajzi beszámolóban*), itt nem közöljük őket. A kihagyott és kiegészítő jelzettel bekezdés e mezosztichonok felsorolására szorítkozik.

emberi élet állandó pazarlása és megnyomorítása.) Mindeközben a legszélesebb körű társadalmi igazságosságban bízom, mely létrejöttével minden ember a kíváncsi szerint tudna élni. Ilyen irányú utópiavágyam miatt vagyok anarchista. Az egyetlen kormány, amelyben hiszek, az én ön-kormányzatom. Ahol én élek, ott nincsenek ünnepek, víkendek és vakációk. Reggelente, ha csak tehetem, karban tartom a testem, aztán megöntözöm a virágaim. Van vagy kétszáz. A napjaim abban különböznek, hogy kis öntözéses vagy nagy öntözéses nap van. Ellintézem a postám és a telefonjaimat. Nincs üzenetrögzítőm. Arra törekszem, hogy elvégezzem a dolgaimat, nem pedig arra, hogy erre mások segítségét vegyem igénybe. Noha Mimi Johnson segít nekem az elfoglaltságaim megszervezésében. Andrew Culver foglalkozik a számítógépekkel és a programozással, az *Europaras 1&2,3&4* színpadra állításával, színpadi vagy egyéb hangosítással és világítással. John Fulleman ügyel a *Roaratorio* előadásaira, Laura Kuhn törődik a számláimmal és az időbeosztásommal, hogy a kötelezettségeimet teljesíteni tudjam. Remélem, hogy most, a *Freeman Etudes* befejezése után megtanulom a számítógép a mostaninál jobb kiaknázásának módját. Bár ez elég valószínűtlen, mert minden nap újabb és újabb kötelezettségeket ró rám. A posta, a fax, a telefon.

Zenémet – amelyben már régóta felcseréltem a választást a kérdéssel (amelyre a Ji King véletlen-műveletei adják a válaszokat) – két csoportba osztottam: az egyik csoport neve *Music for* a cím mindig a hangszeres zenészek számával egészül ki; a másik csoport elnevezése csak a hangszeres zenészek számára utal, például *Two, Four, vagy Twenty-three*. Az első egy zenekari mű szólamról-szólamra való fokozatos komponálása, ahol persze nincsen karmester. Valamennyi (jelenleg tizenhét) szólamot ugyanaz a program hozta létre (vagyis ugyanaz a kérdéssor). A másik csoport darabjainak nincsenek közös vonásai. Voltaképpen ez az alapelvük. Mindegyik darab más és más, legalábbis remélem, hogy az. Hogyha több darabot írok ugyanolyan számú hangszerjátékosra, akkor ugyanaz a szám szerepel a címben, pl. *Seven*, de mindegyiknek más felső indexe van, pl. *Seven²*, *Seven³* stb. Így nem kell több gondolatot fordítanom a címekre, mint amennyit a ruhadarabjaimra, mert mindig egyformákat viselek.

(...)

Néhanapján nem komponálok. Grafikákat készítek, vagy irodalmi művekkel foglalatoskodom. Vagy bevásárolok és főzök az általam módosított makrobiotikus receptek alapján. Délutánonként szeretek sakkozni. Sem teát, sem kávé vagy alkoholt nem iszom már. Vannak kínai gyógyfűveim, használok az akupunktúrát, és a holisztikus és természetes gyógymódokra törekszem. Szándékaim szerint még sokáig szeretnék élni. Szeretném meglátni az emberiségnek az őt tápláló Földdel való megváltozott viszonyát, persze az esetben, ha az emberiség a Földön fennmarad.

ÜRES ÉRTELEM

Az intenció hiánya (a csend elfogadása) elvezet a természethez; lemondani az irányításról; a hangok hangok legyenek.

Minden egyes tevékenység önmagára támaszkodik, azaz a komponálás, az előadás és a zenehallgatás elkülönülő tevékenységek.

(A zene) pillanatszerű és megjósolhatatlan; semmit sem viszünk végbe, ha megkomponálunk, meghallgatunk vagy előadunk egy zeneművet; a fülünk állapota a legnagyobb mértékben kielégítő.

A költészet mint szükséglet.

Joyce: „A komédia a legnagyobb erejű művészet, mert az általa adott öröm mentes leginkább a vágyakozástól és az elutasítástól.”

Az élet igenlése.

A cél a céltalanság.

A művészet = a természet utánzása, annak működési módjában.

A különbözőségek egyidejűsége; sokféleség; többközpontúság; „Törd ketté a pálcát, és ott van benne Jézus.”

Anonimitás vagy önzetlen mű (vagyis az önkifejezés hiánya).

A műnek magában kell foglalnia a környezetét, mindig kísérleti jellegű (haladási iránya ismeretlen).

Folyton folyó, terhes, viszonyuló, homályos (a hang természete).

Üres értelem.

A rend eszménye eltűnik.

Nincs kezdet, közép vagy vég (folyamat, nem pedig tárgy).

Akadályozatlanság és egymásba hatolás; nincs ok, nincs okozat.

Indetermináció.

Ellentétek = az egység részei.

Hogy a cselekmény szövevényesebb legyen (Ramakrishna); ez volt a válasza az alábbi kérdésre: Miért létezik a gonosz, ha Isten jó?

A kaland (az újdonság) a kreatív cselekvéshez szükségeltetik.

Ha az értelem fegyelmezett (a test is), akkor a szív rettegése hamar szeretetbe fordul (Eckhart).

Bármí következhet, bármí után (persze csak ha a semmire támaszkodik).

A hatás az illető saját művéből ered (nem pedig azon kívülről).

A véletlen-művelet hasznos eszköz; móksha.

Amikor nem egy könyv, hanem egy ember a vezető; artha.

Szeretet.

Helyes és helytelen.

Megméretlen idő.

Tárgy helyett folyamat.

Amerikának jó adottságai vannak a kísérletezésre.

A világ egy.

A történelem a ténylegesen akkori cselekvések története.

Elmozdulás a nulla felől.

Minden hallható jelenség = zenei anyag.

Nincs tévedésmentes mű.

Tavaszi, Nyári, Őszi, Téli (Alkotás, Megőrzés, Romlás, Nyugalom).

Segítségünkre lehet az is, ha nem csinálunk semmit.

A zene nem zene addig, amíg nem hallható.

A zene és a tánc együtt (és más dolgok megint csak együtt).

A zenetudás előtt az emberek emberek, a hegyek meg hegyek. A zenetudás után az emberek emberek, a hegyek meg hegyek. Mi a különbség előtt és után? Semmi különbség nincs. Csak mintha az ember már nem kötődne úgy a földhöz. (Suzuki).

Ha struktúra, akkor ritmusstruktúra.

Unalom plusz figyelem = élénkítő érdeklődés.

Minden megoldás alapvető támasza = kérdéseket teszünk fel.

Cselekvés, nem pedig kommunikáció.

A kilenc állandóan jelenlévő érzés (a hősiesség, az örömteli, a csodálkozó, az erotikus; nyugalom; fájdalom, féltés, düh, és az undorító).

A társadalmi változás az értelem megváltoztathatóságából ered.

A nagy jótevő (miután megtapasztalta értelmétől megszabadított önmagát, visszatért a faluba.)

Megtanulni azt, hogy félbeszakítanak.

A kettő között semmi.

A tárgy tény, nem pedig szimbólum (nincsenek ideák).

A költészet annak a mondása, hogy nincs mit mondanunk; semmink sincsen.

A jövő bizonytalansága.

A zajok (az esélytelenek); a zene és az emberek megváltoztatása.

Ha nem dolgozom = tudom. Ha dolgozom = nem tudom.

Megvonni a bizalmat a pedagógia hatékonyságától.

H.C.E. (Itt Jön Mindenki)

Ez, örömteli.

A Föld nem szökhet meg a Menny elől (Eckhart).

Mobilitás, immobilitás.

A legfőbb cél = a cél nélküliség. Látomásunk = nincs látomás. (Összhangban a természettel.)

Mi vagyunk a legöregebbek, akikhez a levegőn át jutott el a pillanatszerűről való tudás (Gertrude Stein.).

Ki-be-áramlás.

Nincs kettészakadva lélek és anyag.

Zavarodottnak lenni, ez is fontos. Megjósolhatatlanság.

Az árnyékok (a környezet) nem zavaróak.

Közelebb áll az élethez a színház, mint a képzőművészet vagy a zene.

Elkötelezettség.

Megvilágosodás = nem megvilágosodni. Tudás = tudni, hogy semmit sem tudunk.

A szabályok megszegése.

Az értékítéletek hasztalansága.

Mindannyian mindenféle irányokban tájékozódunk.

A szabályok hiányának fontossága.

A végletekig menni (Yuji Takahashi).

Az unalom nemléte.

Anarchia.

A jelentésnélküliség mint végső jelentés.

Az értelem képes megváltozni.

Inkább többet tenni, mint keveset.

Az értelem lecsendesítése és megnyugtatósa az isteni befogadása előtt.

A gondolkodásmódok az értelen kívülről erednek.

A művészet büntény.

Szeretet = helyet hagyni a szeretett személy körül.

Hasznosság, nem pedig politika (intelligencia; problémamegoldás). Anarchia ott, ahol hatni tud.

Nemcsak ön-, hanem közösségtudat is.

Munkanélküliség (művészek).

Felhagyni a tulajdonnali és bevezetni a használatot.

Mindenkit felölelő társadalom (például az őrlőteket is: ugyanis ők mondják ki az igazságot).

Vallásos hozzáállás (George Herbert Mead); az egész világra gondolni.

A többet kevéssel.

Zene mindig van, csak a hallgatás megszakított (Thoreau).

Invenció.

Nem a dolgok, hanem az értelmek.

Az 1-es és nem a 2-es számmal foglalkozni.

Hogy értelemről kiüresített kert legyen.

Zene = nem zene.

Mindent magába foglaló, s nem kirekesztő: aperiodikus, látványmentes... stb.

Alapjaiban objektív, minden irányba mutató.

A nyelv demilitarizálása (kormányzat nélkül).

Olyan zene, amelyet nem kell próbálni.

Két lábbal állunk a földön.

Lebegni hagyni a dolgokat (Thoreau: Az Igen is és a Nem is hazugság. Az egyetlen igaz válasz: lebegni hagyni a dolgokat.).

A művészet: önmegváltoztatás.

Az ismételt cselekvés lehetetlensége; az emlékezet megszűnése. Erre a két dologra kell törekedni (Duchamp).

A természet sokszínűsége; felhagyni a lélek, a látvány egyszerűségével... stb.

A gondolatok egymáshoz való viszonyulása (legalább öté).

A zene problémája (a látvány) csak akkor oldható fel, ha a csendre a (a látvány nemlétére) támaszkodik.

Azt adni másnak, amire vágynak, nem pedig azt, amit a mi vágyaink szerint gondolnánk ki nekik (az Aranyszabály megváltoztatása).

Mindenféle megoldást végy figyelembe, próbálj ki mindent!

Cselekvésmentesség (a kamera).

A cél: ne legyen cél.

UTÓSZÓ

John Cage munkásságának ismerői tudják, hogy 1961-ben, írásainak első gyűjteménye – amelynek köszönhetően neve világszerte szélesebb körben vált ismertté – a *Silence* címet viselte. Ez a címáslásztás mára emblematisztus jelentőségűvé vált, hiszen ez a kategória (amelyet kontextustól függően, magyarul a *csend* illetve a *szűn* szó fejez ki) Cage zenéjének, zenéről való gondolkodásának alapfogalma. Ezzel indokolható a mostani kötet magyar címe is, amely kötet, noha jelentős mértékben a *Silence* anyagára támaszkodik, mégsem azonos azzal, sem szerkezetét, sem tartalmát tekintve. Kétségtelenül szóltak volna érvek amellett, hogy az első magyar nyelvű Cage-kötet a *Silence* fordítása legyen, hiszen e mű kompozíciójában is egységes, sőt megtervezett. Ám mégis úgy tűnt, hogy ma már talán többet mond az írásokkal most ismerkedő olvasó számára, ha immár a teljes életmű ismeretében, a legjellemzőbb szövegeket olvashatja egymás mellett. Több mint három évtized elmúltával, ha a legfontosabb alapgondolatok érintetlenül érvényesültek továbbra is Cage gondolkodásában, kiegészültek újabbakkal, legalább olyan jellemzőkkel, mint a korábbiak; olykor pedig olyan új összefüggésben bukkannak elénk a régi gondolatok is, hogy pontosabb képet kaphatunk róluk, ha ismerjük a későbbi megfogalmazásokat is.

Ez a válogatás tematikus: azokat az írásokat tartalmazza, amelyek zenetörténeti vagy zeneelméleti szempontból fontosak, vagy pedig Cage saját műveiről és művészete alakulásáról szólnak. Több lényeges írás-típus kimaradt tehát a mostani kötetből; így például a táncról szóló írások, vagy a képzőművészeti esszék és tanulmányok (ez utóbbiak a közeljövőben külön kötetben fognak megjelenni). Nem szerepelnek a költemények sem, elsősorban amiatt, mert szinte fordíthatatlanok: a bennük követett verselési szabályok magyarul – de tapasztalatok szerint más nyelveken sem – nem alkalmazható (pontosabban: fordításként nem, csupán egyfajta szabad átdolgozásként). Cage költői életművének mennyiségileg is jelentős hányadát pedig azok a szövegek alkotják, amelyek egy alapszövegre építve sajátos nonsense konstrukciót hoznak létre – ezek a szövegek, a dolog természeténél fogva, kizárólag az eredeti angol (illetve bármely eredeti alapnyelvű) formában léteznek csupán.

Külön kötetbe kíváncznának Cage költői naplói (kilenc rész, a tizedik töredékben maradt), s történeteinek gyűjteménye. Ahhoz azonban, hogy ezek érhetőek legyenek a Cage írásával csak most ismerkedni kezdő olvasó számára, mindenképpen hasznos, ha előbb e kötet íásaival barátkozik meg: az utalásoknak, idézeteknek, olykor nevek s események futó említésének technikája mindenképpen feltételezi emez legalapvetőbb írások (gondolatok, nézetek, elvek) ismeretét.

A fordítás Cage szövegeinek esetében igen nehéz feladat. A stílus, a hang szinte szövegről-szövegre változik, ugyanakkor igen sok az idézet, az ismétlés, amelyek a szöveg helytől függően mindig más értelemmel is telítődnek. Ezekben az esetekben

nem könnyű megtalálni azt a szövegezést, amely egyrészt biztonsággal jelzi, egyértelműsíti az ismétlés tényét, másrészt mégis alkalmazkodóan rugalmas változat. Igen sok esetben idézetként csupán egy-egy szó vagy mondat-töredék hivatott felidézni az eredeti szöveghelyet, s valószínű, hogy nem is minden esetben fedezhető fel a közvetlen összefüggés. Cage terminusait sem lehetett mindig ugyanazzal a változatlanul hagyott magyar szóval visszaadni – a *csend* és a *szünet* alternatív használata talán csak a legszembeötlőbb példa. A mostani kötet megoldásai sok esetben bizonyosan nem „véglegesek”, hanem első kísérletként arra törekszenek, hogy a XX. század e nagy komponistájának – akinek művei mind nagyobb számban kerülnek Magyarországon előadásra – a gondolatai is megszólaljanak végre magyarul.

Wilhelm András

JEGYZET

A tanulmányok eredeti címe és a fordításhoz használt közlései:

A *Silence* című kötetből (Middletown, Connecticut, 1961, Wesleyan University Press):

- The Future of Music: Credo
- Experimental Music
- Composition as Process I. Changes
- Composition as Process III. Communication
- Forerunners of Modern Music
- Lecture on Nothing
- Lecture on Something
- 45' for a Speaker

Az *A Year from Monday* című kötetből (Middletown, Connecticut, 1967, Wesleyan University Press):

- Julliard Lecture
- Rhythm etc.

Az *Empty Words* című kötetből (Middletown, Connecticut, 1980, Wesleyan University Press):

- The Future of Music

A *John Cage* című kötetből: (New York, 1970, Praeger Publishers)

- Defense of Satie

A *Themes and Variations* című kötetből (Barrytown, New York, 1982, Station Hill Press):

- Empty mind

Szerzői kézirat alapján (az írások időközben megjelentek a *John Cage Writer* című kötetben; New York, 1993, Limelight Editions):

- A Composer's Confessions
- I Ching (Tokyo Lecture)
- Introduction
- An Autobiographical Statement

