PAP GÁBOR PAPESZ: A DRAMATIKUS ZENE FELFEDEZÉSE. SELINUNTE, BUDAPEST, 2022.

Morva Péter: Egy túra-vezetett útibeszámolója

Pap Gábor Papesz *A dramatikus zene felfedezése* c. könyve alapján

Napjainkban rengetegen sóvárognak egyszerű, könnyen emészthető *jógyakorlatok* után, amelyekkel késztermékként könnyű házalni és sikereket elérni. Rögtön le kell szögezzük, Pap Gábor könyve nem ilyen. Mint ahogy a szerző is kitér rá, a benne tett megállapítások *lefordítandóak*, azaz adaptálandóak, így ne tekintsük őket evangéliumi utasításoknak se. Valójában a terjedelmes, három nagy részből álló kötet egy teljes szakmai profilrajz, a szerző rendkívüli sokoldalúságát mutatja be: a drámatanárét, a színházi nevelőét, aki egyben profi dramaturg, műkedvelő muzikológus, teljesítménymaximalizáló és motiváló coach, hangszeres zenész és kóruskarnagy, zeneszerző – csak hogy a legfontosabb területeket említsük. Noha nem könnyű ma ezt a sokoldalúságot kamatoztatni. A specializálódásra törekvés legtöbbször kizárja a fogékonyságot az alternativitás felé. Ezért az egyre specializálódó és így egymástól elhatárolódó területek ezoterikusságra törekvése miatt ezen területek képviselői (szakértői) jellemzően nem rajonganak azokért, akik átlátnak a területek felett (és bocsánat, esetleg talán rajtuk is). És persze a társadalmi gondolkodás sem az összefüggések tiszta átlátására törekszik. Ez tetten érhető ott is, ahol – az adott társadalom belső elvárásai miatt - a véleményformálás akkor is beindul, ha az illető egyáltalán nem érti a jelenségeket.

Pap Gábor művészi és pedagógiai életében folyamatosan megkísérelte szintetizálni a zenei-színházi-pedagógiai jelenségeket, hogy azok közös gyökeréig lehatolva kidolgozhassa alkalmazott és kipróbált módszertanának rendszerelméleteit. Alapja a felfedezéshez önmagunk vizsgálata, környezetünk megismerése, belső lelki színpadunk kísérőzenéjének meghallása.[1] Pap konstruktivista prókátor, aki ezeket az absztrakciókat teljességgel individualizáltatja, és ráhagyja az egyénre, hogy értékkel töltse fel őket. A „dramatikus zene" a dráma-színház-zene-pedagógia ilyen szintézise, amelyhez társdiszciplínát is talált: a „zenedramatológiát", amely a zenei alkotások, jelenségek cselekvő magján keresztül a befogadóra tett hatást kutatja, és határozza meg a dramatikus zenei gyakorlatok irányát (18. o.). Mindezt nem függetleníti a kortörténettől sem a zene és dráma társadalom számára jelentést hordozó aktuális jelenségeinek megmagyarázásán keresztül. Gyakorlatilag ez az a diszciplína, amellyel a színház

[1] Belső színpadról már olvashatunk korábban is, pl. rádiós szakemberek esztétikai írásaiban – gondoljunk itt többek között a magyar rádiózás egykori híres dramaturgjának, Cserés Miklósnak munkásságára.

(és valójában minden más, a zenét közvetítő anyagként alkalmazó) intézmény a befogadó oldaláról észlelt zeneesztétikát teszi megfoghatóvá.

A zene és színház kapcsolatát zegzugos *barlangtúrán* kutatja a szerző, betekintve távoli kultúrák kulisszái mögé is. Gondolatrendszere a zene dramaturgiája és a dráma mint műfaj szoros kapcsolódására épül, így teszi a laikus számára a sokszor értelmezhetetlen vagy nehezen értelmezhető (például avantgárd) zenét megközelíthetővé. A párhuzamokat számos példával támasztja alá, átívelve zenetörténeti korokat és a zene gyakorlati felhasználásnak területeit. Engedi az olvasót, hogy szubjektív véleményt formáljon, szorgalmazza annak az egyénenként különböző belső színpadnak, környezetnek a kialakítását, amely az autonóm befogadó recepciójának pszichológiai színtere. Ez a törekvés vezet végül annak megértéséhez, hogy a dramatikus zenei paradigma menynyire támaszkodik az egyéni recepció intimitására, mivel csak ennek megértésével éri el a nevelés az egyik célját: az önmagunk és környezetünk megismerését, működésének megértését. A napi élmények, hatások színházi cselekményekké absztrahálódnak, bennük megjelenik a szociális, természettudományi (fizikai) konfliktus és a feloldása, mindezt metafizikai terekbe vetítve.

A kötet első nagy része, az ún. *Első túra (A dramatikus zene elmélete)* zenetörténeti-muzikológiai kalauzolásai kicsit nehezebben követhetőek, mint az ezt követő részek. Jó eséllyel más, professzionalitásukban aktív muzsikusok vitába szállhatnak egyes állításaival. Például vitára bocsátható a felhozott – amúgy szellemes elnevezésű – két zeneelemzési rendszer, a három elemű „zenei szentháromságtan" (dallam, ritmus és harmónia), valamint a négy elemű „új zenei négy elem" (hangmagasság, hangszín, hangerő, időtartam) paradigmái közötti ellentmondás kiemelése (63. o.), hiszen elemi szinten mindkét elmélet azonos alapokon nyugszik: a „zenei szentháromság" analóg módon végtelen variációkban tárolja az utóbbi paradigma négy attribútumát. Ha az előadó az „új zenei négy elem" mentén kezdi szervezni saját interpretációját, a végén mindenképpen az „analóg" módban interpretál, mert a rengeteg zenei (így matematikai) változót csak így van lehetősége kommunikációs csatornába terelve követni, kontroll alatt tartani. Valójában a zenei gyakorlat oldaláról nézve a három elemű rendszerben adunk elő, de a négytagúban elemzünk.

Az egész kötetet átfűtő ars poeticai hitvallásnak, amely szerint a kultúrát demokratizálni kell, némileg ellentmond a szerző kategorizáló kijelentése is, amely szerint a neoklasszicizmus „múzeumi művészet" (152. o.). Azzal nem lehet vitába szállnunk, hogy a művészeteknek folyvást bizonyítaniuk kell, hogy autonóm entitások, így kortársaik sem korlátozhatják őket, és hogy a művészetet mozgató fantázia „az elgondolhatóság határainak végső kitágítása" (100. o.). Viszont a szerző okfejtéseiből az szűrhető le, hogy számára az avantgárd határainak feszegetése a művészeti szabadság egyedüli fokmérője, az egyetlen értékteremtő törekvés. Ebből arra is lehetne következtetni, hogy egy stílushatáron belüli kikristályosítási törekvés (mint azt Bach vagy Mozart esetében tapasztalhattuk) nem az?

Kimondottan laikusok számára írta a szerző a második nagy kötetrészt, a *Második túra (Dramatikus zenei gyakorlatok)* című fejezetet, amely azért profi zenészek számára is új betekintési perspektívát mutathat. A bemutatott gyakorlatok fenomenológiai oldalról, a jelenség felől közelítenek. Ez olyan egyedi látásmódot követel meg a szakmabelitől (is), amely elsőre nem biztos, hogy

sikerül.[2] Az intézményesített, specializáló oktatás során kiépített gondolatrendszerek sokszor nem tudják befogadni a jelenségalapú, konstruktivista, logikai útjukon deduktív módszereket. Ez a gyakorlatgyűjtemény azonban rendkívül érdekes kalandokat tartogat, érződik benne a több évtizedes kísérletezés, az esszenciává érlelés eredménye. Szellemes ötletek, jelenségközpontú feladatok alkotják a gyakorlatokat, amelyek mögött rendszerszemlélet húzódik. Velejéig konstruktivista, közönségétől nem vár el előzetes ismereteket, vagy legalábbis nem köti ilyenhez a feladatok elvégzését. Csupán intellektust feltételez annak szolgálatában, hogy a facilitátor tartsa meg a növendéket saját természetességében, azaz a játék mentes legyen a túljátszástól. Azzal dolgozzon a fiatal, ami ténylegesen hatást gyakorolt rá, röviden: őrizzük meg őt hitelességében, őszinteségében. Talán ez az a legelemibb nevelési cél, amely által Pap az *emberminőséget* emeli piedesztálra. A zenei jelenségek nála improvizációs eszközök, ami korrelál a Bernstein elhíresült, Harvardon tartott előadásában is elhangzottal: az énekhang szenvedélyében felfokozott beszéd.[3] Pap akusztikai gyakorlataiban a saját emberi hangot és annak térbeli terjedését vizsgáltatja, a „hallgatás művészetét" fejleszti, hangkeltő eszközök segítségével kamarazenélésre késztet, fejleszti az időérzékelést a „belső órára figyelés" segítségével, a tempóérzéket például „tapskör" létrehozásával. Közösségfejlesztő „effektezéseket" mutat be, bővíti a beszéden túli kommunikáció lehetőségét „testhangok" bevonásával,[4] és létező zenei anyagok, zeneművek többszólamúsítására, szabad ritmus- és tempótranszformációkra vezeti olvasóját (217–238. o.).

A dramatikus zenei gyakorlatok oktatásának kérdésére is kitér az utolsó *túra*, a dramatikus zene színházi és pedagógiai alkalmazásának kifejtésénél. Több félévnyi tantervet nyújt a szerző, felsorolja az aktorokat, leírja a tanárszerepeket, oktatásszervezési kérdéseket taglal. Mindezt teljesen ingyen, kész tervet adva a lelkes követőknek – a szomorú magyar lehetőségeken túlmutatva. A szerző felveti Kodály megkérdőjelezhetetlen zenepedagógiai érdemeit, de kritikusan szemléli az abból elkorcsosult ortodoxiát. A feloldás lehetőségét Kokas Klárában és Sáry Lászlóban látja. Kokas pedagógiája megerősítette a karvezetői tapasztalatokkal is rendelkező szerzőt abban, hogy a zene aktív befogadása miniatűr drámákat indukál, így a befogadás egyben alkotás is. Ez az alkotási folyamat (és nem elsősorban maga a produkció) képes metamorfózist eredményezni, emberminőségben bekövetkező változást. Sáry esetében a divergens kreativitást tekinti pedagógiai orientációs pontnak, amely a zenei jelenség gyökerét kutatja az improvizáció segítségével, az előadó, és ezáltal az ember minél magasabb szabadságfokának elérése által.

Pap toleranciára neveli olvasóját, és tagadja a pontifikált *igazmondókat*. Vallja, hogy itt minden résztvevőnek, szereplőnek bizony igaza van. Egy olyan világban teszi ezt, ahol egyre többen szeretnék ezt megkérdőjelezni.

[2] Hasonlóan ahhoz, ahogy hajdan Dimény Judit interdiszciplináris rádiós foglalkozásait is idegenkedés övezte a kodályi szemléletet kisajátító (és félreértő) pedagógusok és zenészek részéről. Ezeken a foglalkozásokon, rádiós órákon Dimény a zenét nyelvi és matematikai fogalmakkal társította – éppígy a jelenségek oldaláról, – próbálva megértetni a fiatalokkal a jelenségek magyarázatai mögötti logikai kapcsolódásokat.

[3] *The unanswered question* (előadássorozat), Harvard University, 1973.

[4] A testhangok (body percussion) zenei nevelésbe történő bevonása e könyvben kimondottan üdítő élmény. Pap nem a ma divatos angolszász kóruszenében egyre szélesebb körben megjelenő ritmikuseffekteket érti ez alatt, hanem a beszéd helyettesítésének improvizatív eszközét.