

A XX. századi zene kritikai fordulata – eszmetörténeti kontextusban

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében
a filozófiai tudományok tudományágban

Írta: Karap Zoltán okleveles filozófia szakos bölcész és tanár

Készült a Debreceni Egyetem Humán Tudományok Doktori Iskola
(Modern filozófia program) keretében

Témavezető:
(Prof. Dr. Rózsa Erzsébet)

Társtémavezető:
(Dr. Csobó Péter György)

A doktori szigorlati bizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.

A doktori szigorlat időpontja: 200...

Az értekezés bírálói:

Dr.
Dr.
Dr.

A bírálóbizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.
Dr.
Dr.

A nyilvános vita időpontja: 20...

**A XX. századi zene kritikai fordulata –
esztörténeti kontextusban**

„Én Karap Zoltán teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés önálló munka, a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült, a benne található irodalmi hivatkozások egyértelműek és teljesek. Nem állok doktori fokozat visszavonására irányuló eljárás alatt, illetve 5 éven belül nem vontak vissza tőlem odaítélt doktori fokozatot. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.”

Karap Zoltán

„... mindenkinek meg kell magában szerveznie a káoszt...”

(Nietzsche: *A történelem hasznáról és káráról*, 1973)

Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék.....	4
Köszönetnyilvánítás	6
1. A PROBLÉMA	
1.1 Zene a filozófiában – filozófia a zenében.....	7
1.1.1 Az értekezés célkitűzése, a téma körülhatárolása.....	7
1.1.2 Az eredmények tézisszerű felsorolása	8
1.1.3 Az alkalmazott módszerek vázolója	10
ELSŐ RÉSZ	
2. HOGYAN ÁLL ELŐ A PROBLÉMA?	
2.1 A zenei hangok noétikája.....	20
2.1.1 Zene – mint „ártatlan” hangesemény?	20
2.1.2 Dekadencia a zenében (Püthagorasz)	30
2.1.3 A morálisan felfogott zenei dallam (Platón, Arisztotelész, Augustinus).....	37
2.2 Ártatlan hangok helyett.....	40
2.2.1 Szakrális vagy profán kompozíció (Georgiades).....	40
2.2.2 Affektusok vagy hangozva mozgó formák nyelve (Dahlhaus)	55
2.3 A disszonancia új felfogásai	61
2.3.1 A disszonancia metafizikája Nietzsche tragédia-értelmezésében.....	61
2.3.2 Megtörni a fül uralmát a zene felett (Schönberg, Berg, Webern).....	69
3. KÍSÉRLETEK A PROBLÉMA MEGOLDÁSÁRA	
3.1 Zsákcák.....	73
3.1.1 A zenében visszanyerhető emberi teljesség marxista elgondolása	73
3.1.2 Adorno és az Új zene társadalomfilozófiájának negatív hatásai	82
MÁSODIK RÉSZ	
4. A „MEGOLDÁS”	
4.1 A kritikai fordulat közvetlen előzményei	98
4.1.1 Az amerikai zene „negatív szabadsága”	98
4.1.2 „Mezőhelyzet”	101
4.1.3 Az absztrakt festészet hatása a kísérleti zenére.....	103
4.2 Zenei idő és esztétikai szinkretizmus	113
4.2.1 A zen buddhizmus kapcsolata a zenei materializmussal	113
4.2.2 Az experimentum – maga az előadó.....	121
4.2.3 Aleatória, természet, szimulákrum	128
4.2.4 Zaj és disszonancia – az európai avantgárd kontextusában.....	145
4.2.5 A preparált zongora mint allegória	171

4.2.6 A disszonancia tragikus és komikus komolysága.....	176
4.2.7 Az új „demokratikus” zeneszerző.....	182
4.2.8 A 4’33’’ predikátumai	188
5. A FORDULAT UTÁN	
5.1 Új tonalitás, új zenetudomány	198
5.1.1 Reich és az aspektusváltás esztétikája	198
5.1.2 A feminista zenekritika kihívásai Cage előtt és után.....	204
6. KONKLÚZIÓ (A JÖVŐ ZENÉJE)	220
Irodalomjegyzék.....	224

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel és hálával tartozom Prof. Dr. Rózsa Erzsébetnek, aki szakdolgozati konzulensként és doktori témavezetőként csaknem tíz éven át támogatott tanácsaival és konstruktív kritikai észrevételeivel, valamint Dr. Csobó Péternek, aki az elmúlt években Rózsa Erzsébettel együtt komoly szakmai erőfeszítésekkel próbált megóvni attól, hogy a disszertáció szerkezetét és témáját egyaránt átengedjem az *aleatória* bűvkörének. Hálával tartozom a Filozófia tanszék oktatóinak, doktoranduszainak, a *Nagyerdei Almanach* szerkesztőségi tagjainak, akikhez az elmúlt nyolc esztendőben szakmai kérdésekkel bizalommal fordulhattam. Ezúton is szeretném megköszönni Bujalos István tanszékvezetőnek, hogy 2014 novemberében otthont adott az egyetemen egy általam szervezett zeneesztétikai szimpóziumnak, a Zajkonferenciának, továbbá hogy doktori tanulmányaim elvégzése után, legújabb kutatási eredményeimet óraadóként továbbra is megoszthattam a hallgatókkal. Hasonlóan fontos szerepet játszottak zenefilozófiai világképem és e disszertáció végleges kialakulásában zenésztársaim, Nagy Tibor és Sas Szilárd, debreceni kutatótársaim és barátaim, Bodnár János Kristóf, Péter Szabina, Szekrényes István, továbbá családtagjaim és Dézsi Darinka, aki talán a legeslegtöbbet segített abban, hogy a káoszt és a rendet *magamban* megszervezhessem.

1. A PROBLÉMA

1.1 ZENE A FILOZÓFIÁBAN – FILOZÓFIA A ZENÉBEN

1.1.1 Az értekezés célkitűzése, a téma körülhatárolása

„Nemsokára, amit a modern festészetről írnak, érdekesebb lesz, mint maga a festészet. A helyzet a zenében is hasonló. Guénon korunkat a kommentár korának nevezi, olyan értelemben, hogy hiteles szövegek alkotására nem vagyunk képesek. Erőnk az értelmezésben van. A modern festészet és a zene kitűnő alkalom arra, hogy a kommentár általában jobb legyen, mint a mű”¹ – írja Hamvas Béla Bartókról írott esszéjének bevezetőjében, amelyet jelen értekezés ha nem is mottójának, de mindenképpen fő inspirációjának tekintek. Nem azért, mert azt gondolom, a 20. századi zenéről írt kommentár érdekesebb, mint maga a mű, hanem azért, mert a 20. század legsajátosabb zenei felfedezéseivel való találkozást a zenei műkedvelők döntő többsége nem csupán fenntartásokkal fogadja, hanem egyenesen kerüli.

Hazánkban bármely megyei jogú város hangversenyéletében a mai napig komoly rizikót jelentene a programszervező számára, ha a repertoárba avantgárd zeneszerzők műveit kísérelné meg felvenni. Egy experimentális zenei koncertre a komolyzene barátja nem látogat el csak úgy, és legfőképp nem próbálja e művek kottáit beszerezni, majd otthon, a zongora magányában elsajátítani – még zeneművészeti intézményben szerzett diplomával sem. És bár a modern képzőművészettel kapcsolatosan is beszélhetünk a mai napig jelen lévő averziókról, zenekultúránkban mintha sokkal inkább zokon vennénk a hagyományos ábrázolásmódok tagadását. Mintha zenekultúránkat és művészetfilozófiai érdeklődésünket eredendően valamiféle „szonofób” magatartás jellemezné. – Legalábbis a 20. századig. S tegyük hozzá: ha a 20. századi zenében robbanásszerűen megnövekedő zenei disszonanciák mennyiségét aritmetikai szempontból közelítjük meg, talán hasonló kulturális ízlés-beállítódásokat, zsanereket fedezhetünk fel, nem csak a nyugati, de a többi kultúra történetében is: mintha az aszimmetriák, az aszimmetrikus világképek a múlt századig démonizálva lettek volna.

Egy meglehetősen izgalmas – a *zeneiség* interkulturális evidenciáinak nem megfeleltethető – jelenség pszichofizikai kihívásával áll szemben tehát a 20. századi zene kutatója, aki ha történetesen nem ilyen hangzási illetve filozófiai miliőben

¹ Hamvas Béla: *Patmosz I.* Medio Kiadó, 2008. 358.

nevelkedett, csakis megfelelő elméleti tudással léphet e jelenkor sokfejű, sokszor szörnyetegnek tűnő zenéje elé. Értekezésem legtágabb célkitűzése: megérteni a kortárs zenei jelenségek mögötti esztétikai problémátörténetet, vagy – ha e történet megszámlálhatatlan mozaikból álló képéhez egy emberi élet is kevés – legalább egyfajta szinkretista látásmóddal feltérképezni az egyes paradigmák zsáner-hiteit, filozófiai alapállásait.

1.2 Az eredmények tézisszerű felsorolása

Értekezésem első tézise szerint a nyugati zene története a 20. századig a zenei *katharszisz*, vagyis a zene általi „gyógyulás” és „gyógyítás” technikáinak története volt. A nyugati zene ennél fogva egyet jelent a zenei hangérzékelés pszicho-fizikai befolyásolásának történetével, amelynek célja tézisémben értelmében elsősorban *zenén kívüli*. A zene célja, amint azt látni fogjuk, – mindegy, hogy a civil szórakozóról vagy a szakrális művészet szubjektumáról van szó – a zene noétikájának feltalálása óta abban állt, hogy a zene hallgatója oly módon legyen képes bizonyos aspektusainak megváltoztatására, hogy ezt a változást vagy *ne legyen képes* kontrollálni, vagy *ne akarja* kontrollálni. A nyugati zene története a 21. század második évtizedéből visszatekintve tehát nem csupán a zajok felszabadulásának történeteként beszélhető el. A zeneszerzők és filozófusok értekezéseiben olyan elvont reflexiós fogalmak küzdelmére bukkanunk, amelyek a zene kultúrájának minden absztrakciós szintjét érintik (a komolyzene komponistájától a népzene táncosáig), tehát közvetve vagy közvetlenül egy-egy társadalmi és esztétikai diskurzus visszatükröződésére következtethetünk belőlük. A nyugati zene általi „gyógyítás-gyógyulás” története ebből a perspektívából a nyugati kultúrába való integrálódás egyik hatékony módja.

Hipotézisémben szerint az „ártatlan hangok” elnyomása épp ezt a célt szolgálja, mivel csak egy kultúrával telített hangérzékelés képes arra, hogy reprezentáljon egy olyan duális zenei világgépet, amely a következő reflexiós fogalmakon nyugszik: *zenei hang – zaj; harmónia – diszharmónia; antropomorf – dezantropomorf; hangszeres – vokális; kellemes – kellemetlen; konszonzancia – disszonzancia; katarzisz – krízis; szép – rúg; éthosz – affektus; tragikus – komikus; jó – gonosz; isteni – démoni; szakrális – profán; művészi – szórakoztató; kegyelem – büntetés; integrált – izolált; imaginatív – szenzualista; világszerű – egydimenziós; emberi teljesség – elidegenültség; nyelvszerű*

– *folyamatszerű; isteni – emberi; időtlen, örökkévaló – jelenlevő; sorsszerű – véletlenszerű; zseniális – naiv; férfias – nőies; intellektuális – érzéki.*

Az értekezés első részében megkísérlem vázlatosan áttekinteni az iménti felsorolásban szereplő fogalompárok többségének zenei filogenezisét, de azzal a nem titkolt szándékkal, hogy a múlt hangérzékeléssel kapcsolatos fejtegetéseit a 20. századi zene kritikai fordulata *utáni* perspektívából szemlélem.

Értekezésem második tézisét az a gondolat alkotja, hogy a 20. századi avantgárd és experimentális zeneszerzők munkásságát érdemes a nyugati zenével folytatott párbeszédként interpretálni, mi több, a nyugati zeneesztétikai problematika minden eddiginél közvetlenebb és szélesebb spektrumú kifejeződéseként. Nem csupán a kérdések, de a válaszok tekintetében is.

Hipotézisem szerint valamennyi általam tárgyalt avantgárd zenei irányzat célja a nyugati zene duális világképe mögött munkáló reflexiós fogalmak relativizálása volt, tehát *nem tagadása*, hanem *újrágondolása*. A 20. század zenéjében lejátszódó fordulat a korábbi zeneszerzői gyakorlat és az általános hangérzékelés kulturális meghatározottságának kritikáját, illetve új lehetőségeit jelentette.

A disszertáció második részében az új zenei hangérzékelés kihívásait az első részben kifejtett nyugati zenefilozófiai tradíció szempontjából mérlegetem, és amellet érvelek, hogy a zen buddhizmus sajátos bevonása a nyugati zenébe új diskurzust nyitott a hagyományos duális világképen nyugvó zenekultúra számára, különös tekintettel a hangérzékelés, a természet-fogalom, és a zsenesztétika szempontjából.

Értekezésem harmadik tézise szerint az avantgárd és a neoavantgárd zenei kultúrák között az amerikai experimentális zeneszerzők, különösképp John Cage munkásságában érhető tetten a nyugati zene minden eddiginél kritikusabb megújítása, amely után megalapozott eljárásnak tűnik a nyugati zenét két korszakra tagolni: *Cage előtti* és *Cage utáni* zenetörténetre. *Hipotézisem szerint* Cage experimentális zenefilozófiájában egy olyan esztétikai szinkretizmus bontakozik ki, amely mind a zene kulturális-ontológiai meghatározottságát, mind a hangérzékelés medialitásának problémáját alapjaiban érinti. Ez tette lehetővé, hogy a zene művészetén kívül és belül egyaránt a régi problémák (tragikusan vagy komikusan felfogott diszsonancia, zaj, természet, műalkotás stb.) egyfelől új megvilágításba kerüljenek, másfelől a teoretikus hozadék mellett egészen új műfaji gyakorlatok (akcióművészet, happening, geg, fluxus, environment, mixed-media event stb.) lássanak napvilágot.

A „kritikai fordulat” elméleti és gyakorlati aspektusairól az értekezés második részében kívánok összefüggő képet adni. A „fordulat”-tézis bizonyítása során kiemelt hangsúlyt fektetek az experimentális zene és az amerikai absztrakt festészet közötti összefüggésekre.

Értekezésem negyedik tézise a Steve Reich művészetében és a feminista zenekritikában egyaránt visszakövethető „kritikai fordulat” történeti implikációira vonatkozik. Tézisem szerint a „fordulat” nem csupán a neoavantgárd és posztmodern művészvilág berkein belül fejtette ki hatását, hanem tetten érhető az amerikai kortárs zene egyik legnépszerűbb zeneszerzőjének művészetében csakúgy, mint a zenetudomány jelenkori új kihívása mögött, a Susan McClary neve által fémjelzett feminista zenekritika szellemi bázisában. *Hipotézisem szerint* a 20. századi zenei fordulat *sikerességére* enged következtetni, hogy a disszonancia és a zaj zenei alkalmazása mind a populáris művészetekben (pop-rock, jazz, elektronikus zene stb.), mind a zenetudomány által is kutatott magas művészetekben elfogadottá, értelmezhetővé vált. Ennek köszönhetően ez a *Cage utáni* új zenekultúra már egyre kevésbé alkalmas arra, hogy akár a „feminista”, akár a „soviniszta” zenekritika aspektusából a társadalmi diskurzusok zenei alakzataiként interpretáljuk, miközben az új zenekultúrával szemben konzervatívnak mutakozó zenei gyakorlat új apológiája egyelőre még várat magára. A „kritikai fordulat” után a zenei nevelés számára egyre sürgetőbb kérdéssé vált, hogy a nyugati zene Cage előtti világképezének metafizikai felfogása mellett mennyi tér engedhető a zene szonocentrikus tapasztalati formáinak megismertetésére. Minél több figyelmet szentelünk a kritikai fordulat üzenetének, annál demokratikusabb, annál toleránsabb kultúráról, illetve demokráciáról beszélhetünk. Minél kevesebb experimentális zene „jut szóhoz” a zenekultúra és a zenei nevelés intézményeiben, annál több világnézetről és metafizikáról.

1.3 Az alkalmazott módszerek vázolósa

Ha komolyan vesszük, hogy a nyugati zene története a 20. századig a zenei *katharszisz*, vagyis a zene általi „gyógyulás” és „gyógyítás” technikáinak története volt, és mi ennek a történetnek a „katarzisz” nélküli krízispontját akarjuk keresni, érdemes megtervezni azt a szellemi utat, amelyet be akarunk járni, mielőtt eltévednénk. Érdemes eldönteni, hogy az út végén hova is akarunk hazatérni – még

akkor is, ha az út maga az utazó, és még akkor is, ha a valódi filozófiai alkat talán épp abban áll, hogy a gondolkodó ego képes, úgyszólván, meglepődni „saját magán”.

Arról, hogy a hasonló expedíciók milyen veszélyekkel járhatnak, számos példát említhetnénk olyan antropológus beszámolókból, amelyekben a tudós végül, szabad akaratából vagy a kényszernek engedve maga is a kutatott törzs (tárgy) rabjává vált. Vagy hasonló, talán még rémisztőbb képet vetíthet elénk annak a sci-fi történetből ismert asztronautának a sorsa, aki oly sok évtized, esetleg évszázad után tért vissza bolygónkra, hogy egyenesen úrlénynek tekintették. Maradván azonban a zenei kérdéseknél, hadd idézzem fel Arnold Schönberg vallomását, melyet egy bakelit lemezre rögzítve az *Amerikai Nemzeti Művészeti és Irodalmi Intézet*nek küldött. Tekintve, hogy a zeneművészeti tapasztalatok egyik legbátrabb pionírjáról van szó, érdemes hosszabban idéznünk: „Ha barlangkutatók egy szoros folyosóhoz érnek, ahol csak egy ember fér keresztül, kétségkívül mindegyiknek joga van véleményét elmondani. Mégis csak egyikük mehet előre, s a többiek az ő ítéletére kénytelenek hagyatkozni. (...) Ez az egyes kutatók dolga. S ha a többség ezeknek az egyedeknek átengedi a veszélyt, akkor jogaikat is el kell ismerje. El kell ismernie azoknak a jogát, akik azt teszik, ami szükséges. Akik tudják, hogy ismereteiket terjeszteniök kell, noha nincs többség a hátuk mögött, mert tudják, hogy mindenki húzódozna attól, hogy kockáztatnak tegye ki magát. Ez az én helyzetem. Kisebbségben vagyok. Nemcsak a könnyűzene, hanem a komolyzene barátaival szemben is. (...) Itt, a rádió épületében a többség jogai érvényesülnek. Minden nappali és éjszakai időben sugározzák nekik azt a fülcsiklandozó zenét, amely nélkül, úgy látszik, már nem tudnak élni. S így a hallgató mindig vadul felháborodik, ha rövid időre le kell mondania erről a fülcsiklandozásról. Én ezzel a szórakoztatási delíriummal szemben egy kisebbség jogait érvényesítem. Elvégre tudni kell a szükséges dolgokat is terjeszteni, nemcsak a fölöslegeseket. A barlangkutatók, a sarkutazók, az óceánrepülők tevékenysége ezekhez a szükséges dolgokhoz tartozik. És, teljes szerénységgel legyen mondván, azoknak a tevékenysége is, akik szellemi és művészi vonatkozásban valami hasonlót merészelnék. Azoknak is vannak jogaik, nekik is lehet igényük a rádióra.”² A zeneszerző alapvetően két érvre hívja fel a figyelmünket, amely a zenéje elismer(tet)ése szempontjából döntő jelentőségű. Az egyik, a zeneszerzés-technikára vonatkoztatott természettudományos kísérletezés, illetve felfedezés tág értelemben

² Arnold Schönberg: *Az új zenéről*. In: Fábíán Imre (szerk.): *A huszadik század zenéje*. Gondolat, Budapest, 1966. 247-248.

vett legitimitása; a másik, a zenekultúrában megfigyelhető szórakozás-szórakoztatás jelenség akuttá vált problémájának orvosolhatósága-orvosolhatatlansága.

Gondoljunk csak bele, mennyire igaza van Schönbergnek (már a múlt század első felében is) abban, hogy a tömegművelésnek köszönhetően a szórakoztató zene idiómája mennyire eluralta a zenei tapasztalatainkat, s ezzel együtt alighanem türelmetlenebbé is tett más művészeti médiumok (netán önmagunk) megismerésében is. Nem meglepő, hogy a komolyzene barátai a múlt század elején éppúgy értetlenül álltak a dodekafóniával szemben, mint a szélesebb körű hallgatóság. Ennek a körülménynek intő jelként kell szolgálnia mind az avantgárd zene kutatója, mind a kutatás eredményeit egy értekezés keretein belül megismerő olvasó számára. Intő jelként egyfelől azért, mert egy radikálisan új zenekultúra megismerésének kihívásai szinte azonosak a kulturális antropológusi hivatás gyakorlásával, amennyiben a vizsgálódások, megfigyelések során a lehető legnagyobb mértékben kell tudatossá – és lehetőségeinkhez képest mellékessé – tennünk alapvető kulturális beállítódásainkat. Másfelől, az új zenei hangérzékelés elsősorban nem természettudományos, hanem esztétikai probléma, vagyis döntően az esztétikai szubjektum hatáskörébe tartozik. Mivel ennek az új típusú esztétikai élménynek jelenleg nincs valamiféle hivatalos tudományos elméleti modellje, és mivel a zenei *szimulákrumok* hatásmechanizmusait meglehetősen nehéz az *ekphrasisz*³ módszerével jellemezni, az értekezés nyelvezete szükségképp arra kényszerül, hogy bizonyos mértékig vegyítse a szubjektív és objektív megközelítéseket. Lássuk, milyen módszertani dilemmákkal kell számot vetnünk mind a kutatás, mind a kutató szempontjából.

Schönberg, aki a zene történetét a disszonancia emancipációjának tekintette, tizenkét év kísérletezés után sajátította el a tizenkét egymásra vonatkoztatott hanggal való komponálást⁴. Mármost, ha a zene 20. századig tartó történetét sajátos

³ Vö. Kibédi Varga Áron: *A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig)*. In: *Az irodalom elméletei IV.* (Sorozat-szerk.: Thomka Beáta.) Pécs, Jelenkor, 1997. 131-149. A szerző tanulmányában a *trompe-l'oeil*, a *hüpotiposzisz* (evidentia, illustratio) és az *ekphrasisz* fogalmát elemzi egy olyan történet felől, amelynek utolsó állomása a *szimulákrum*. Ez azt jelenti, hogy a szimulákrum korában a művész által *ábrázolt* és *ábrázolandó* között nem létezik egy ún. *valóság*, amelyhez képest az ábrázolás hiteles lehet, mivel a valóság Kibédi szerint az, „amit a médiák megjelenítenek és állandóan átformálnak.” (i.m. 147.) „A művész vagy tudatosan a felszínt választja, vagy elfogadja a megismerhetetlen kihívását.” (Uo.) Jelen értekezés szempontjából a vizsgált avantgárd zenei alkotások lényegét ugyanez adja, ennél fogva a zenei szimulákrumok eredményei nem transzformálhatók át a nyelvi leírás médiumába. A filozófia, a kultúrtörténet csak a zenei szimulákrumok iránti nyitottság elméletének megalapozásáig és ennek társadalom-és művészetfilozófiai implikációjáig merészkedhet.

⁴ „Mintegy tizenkét évig tartó, sok eredménytelen kísérlet után megvettem az alapjait a zenei szerkesztés új elvének, mely alkalmasnak tűnt arra, hogy pótolja mindazokat a strukturális differenciálási lehetőségeket, melyeket azelőtt a tonális harmóniák tettek lehetővé. Ezt az eljárást így

„zeneterápia-történetként” olvassuk, úgy érdemes lehet feltenni a kérdést, vajon egy teljesen új esztétikai érzékelés megtanulásával nem kockáztatjuk-e az eddig elért „eredményeinket”. Nem változtatjuk-e meg akaratunk ellenére is azokat a beállítódásainkat, amelyek a korábbi korszakok zeneélményét egyáltalán lehetővé tették? Vajon a zenei hallásnak e mindenképpen heroikus „feltranszformálása” a disszonanciák „szépségéig”, nem lehetetlenítik-e el a zenei vagy épp filozófiai kritika mindazon képviselőinek megszokott munkáját, akiknek vagy idejük, vagy épp bátorságuk hiányzott ehhez az antropológiai kísérlethez? S azok, akik már az „új hangok” megismerése során képesek voltak lemondani a nyugati zene történetében évszázadokon át kondicionálódott esztétikai tapasztalatok hagyományáról, vajon ez után az aspektusváltás után meg tudják-e még ítélni saját esztétikai-etikai fordulatukat egy meghaladott paradigma diskurzusának optikájával? Vajon léteznek-e legális átjárások a nyugati zene története és a 20. századi avantgárd zenei kísérletek problémái között, amelyek jóval tovább merészkednek a zenetörténeti és zeneelméleti viták tényeinek összevetésén, miközben mégsem válnak egy gyakorló zenész, zeneszerző szubjektív (élményközpontú) vallomásává?

Reményeim szerint, ha léteznek ilyen átjárások, akkor annak demonstrálására a legalkalmasabb mód a téma *filozófiai megközelítése*.

Filozófiai vizsgálódásaim valamint az „idegen zenekultúrákkal való barátkozás” auditív lehetőségeinek kibontakoztatására mintegy nyolc esztendő szántam. A művészetontológiai vizsgálódásoktól azt reméltem, hogy lerövidíthetik számomra az „antropológusi kényszer munka” idejét, a zeneművek tanulmányozásától pedig inspirációkra számítottam az elméleti munkáim számára. Kutatásaim során mindvégig igyekeztem nem elköteleződni egyetlen zenei korszak, zeneszerző vagy filozófus kérdései és válaszai mellett. A disszertáció címe éppen ezért már eleve magában foglalta a legfontosabb tézisem kifejtésének „módszerét” is. Az „esztétörténeti kontextus” előirányzása egy olyan vizsgálódási horizont megalkotására vonatkozott, amely lehetővé teszi, hogy a filozófiai, kultúrtörténeti, zenetudományi és képzőművészeti problémákat – bizonyos távolságból – szinte egyidejűleg szemléljem annak érdekében, hogy a 20. századi zene kihívásait egyszersmind egy több ezer éves kultúra örököseként is figyelembe tudjam venni. Az „esztétörténeti kontextus” feltárásnak célja tehát ahhoz hasonlatos, mintha a szabad szemmel látható égbolt

neveztem el: „Tizenkét, csak egymásra vonatkoztatott hanggal való komponálás módszere.” (Arnold Schönberg: *Komponálás tizenkét hanggal*. In: Fábíán: i.m. 168-169.)

csillagait megpróbálnánk az alapján rendezni, mely csillagok újak és valóban létezők, és melyek azok, amelyek már kihunytak, de a fényük még mindig úton van a föld felé. Ugyanez vonatkozik a bennünk lakozó erkölcsi törvényekre: az eszmetörténeti vizsgálódások mikroszkópjai alatt – reményeim szerint – láthatóvá válhatnak a hangérzékelésünkkel kapcsolatos kulturális előfeltevéseink, vagyis azok a fantáziaképek, amelyek a fülünk „befalazásáért” felelősek.

Az évek során – akaratom ellenére – kialakultak bizonyos súlypontok, különösképp az amerikai experimentális zenét és John Cage zenefilozófiáját illetően. Úgy tűnt, a nyugati zene égboltja Cage aspektusából rendeződik át a legizgalmasabban, úgyszólván az experimentális zene távcsövével lehet a legtöbb „hullócsillagot” megfigyelni, és ez a tény már önmagában is elegendő alapnak tűnt egy olyan zeneesztétikai értekezés szempontjából, amely szinte teljesen nélkülözi a hagyományos partitúrák elemzésének gyakorlatát.

De talán épp emiatt a filozófiai, eszmetörténeti tárgyilagosságra törekvésem és a Cage-re esett „választásom” miatt, kétszeresen is igaz lehet értekezésemre, amit Anton Webern, Schönberg talán leghűbb tanítványa egyik előadásában így jellemez, amikor a filozófusok és írók zenével kapcsolatos beállítódásairól beszél (azokról tehát, akik a hermeneutika tárgyilagosságát közvetítik a zene kultúrájának két legfontosabb szereplője között: a zenemű és a kritikus között). „Hadd tegyek itt egy kis kitérőt, amely megmutatja, milyen fontos ezekkel a dolgokkal foglalkoznunk. Bámulatos, milyen kevés ember tudja megérteni a zenei gondolatot. Nem a nagy tömegekről beszélek, amely nem sokat foglalkozhat szellemi dolgokkal: csak a nagy szellemek balfogásait nézem. (...) Valószínűleg megfigyelték már, milyen furcsa volt például Schopenhauer viszonya a zenéhez. Ő, aki a leghatalmasabb gondolatokat fejtette ki a zenéről – a legostobábban ítélkezett: nem Mozart, hanem Rossini tetszett neki. (...) Nézzük tovább: Goethe – mi tetszett Goethének? – Zelter. Tovább: Nietzsche! (...) Mindig ugyanaz: a jelentékteleneket felemelik, a nagyobbakat letaszítják. Egy Nietzsche mégiscsak meggondolta, mit ír és mond. Ha már zenéről beszélt, nem lett volna szabad, hogy a Wagnerrel szakítás oka zenén kívüli legyen. – Látjuk, milyen nyilvánvalóan nehéz a zenében a gondolatot megragadni. Különböznem tévedtek volna ezek a hallatlanul nagy szellemek! Éppen a gondolatot nem értették meg. Még csak a *közelébe* sem jutottak.”⁵ – Alighanem ezzel magyarázható,

⁵ Anton Webern: *Előadások – Levelek – Írások*. Ford. Maurer Dóra és Várnai Péter. Zeneműkiadó, 1965. 23-24.

hogy a 20. századi zene úttörői szinte mindig elméleti, népszerűsítő tevékenységet is folytattak, amelyből persze, kissé gyanakodva, máris következtethetünk e fokozott intellektualitás bizonyos mértékű kudarcára. Hiszen minél inkább áthatja az új elmélet az új gyakorlatot, annál távolabb kerülünk attól, amit a hétköznapi zenei befogadás felől autentikus, abszolút zenének, vagy épp szórakoztató zenének tartunk. – Legalábbis a legtöbb zenehallgató számára, akik a romantikus zene paradigmáját „természetesnek” találják, és nem ismerik a 18-19. századi esztétikai viták problémáit.

Képzeljék csak el, milyen zene születne abból, ha Wittgensteinből szakdolgozó filozófusok kezdenének el komponálni! A válaszáért nem is kell túl messzire menni, elég New Yorkig, és megkérdeznünk a 20. századi zene második felének egyik legnagyobb újítóját, Steve Reich-t. Vagy milyen muzsika születne, ha a filozófiai és zeneelméleti tanulmányok helyett valaki a „feltaláló” kreativitásával, vagy zen buddhista filozófiai elmélkedések napvilága mellett nyúlna a zenei matériához? Charles Ives és John Cage. A korábban idézett Webern maga is filozófiából doktorált. Schönberg a zeneszerzés mellett festőként is tevékenykedett. Stockhausen, Boulez, Pierre Schaeffer pedig a hang fizikája iránt érdeklődtek. A sort hosszan lehetne folytatni, és a zenei kísérletek gazdagsága, minél mélyebben kutatjuk az elmúlt száz év történéseit, annál átláthatatlanabb.

Ennek ellenére feltételezem, hogy a kulturális antropológia fordulatához hasonlóan, a 20. századi zene pionírjai számára is az első és legfontosabb kiindulási alap az volt, hogy az idegen (hangzás)kultúrát mint megértést kell megérteni, vagyis *valamennyi kísérlet lényege a kulturálisan öröklődő zenei matéria helyett a szubjektum kritikája volt.* Mivel az idegen kultúra kontextusában lezajló megértést csak a saját kultúránk fogalmi hálójával tudjuk leírni, talán a legcélravezetőbb, ha a saját kultúránkat kezdjük el idegenként szemlélni, ha a saját kultúránk intézményeiben – jelen esetben a művészet „intézményében” – készítünk leltárt, és elsőként a saját kultúránk, saját zeneművészetünk ontológiai alapjaira kérdezzük rá. Olvasatomban az európai avantgárd épp ezt a leltárt végezte, s ezzel magyarázható, hogy nem sikerült olyan mértékű megújulást kieszközölnie, amely ettől a kulturális alaptól lényegileg eltérne. Mivel e disszertáció lényegét tekintve egy filozófiai értekezés, szándékosan kerültem a zeneelmélet bonyolultabb összefüggéseinek ismertetését. Értekezésem első felében ezért inkább olyan filozófusok gondolatait

kísértem meg – egy „kritikai fordulat” utáni optikával – rekonstruálni, akik mérföldkönek számítanak a 19. századi romantikus abszolút zene metafizikájának kialakulásában, következésképp a romantikus paradigma berekesztésének tekinthető avantgárd zenefilozófiák létrejöttében.

A zenetörténet nulladik napjával kapcsolatos spekulatív zenei „barlangrajzok” után éppen ezért Püthagorasz, Platón, Arisztotelész, Szent Ágoston, Friedrich Nietzsche a témával kapcsolatos alapműveit, legfontosabb locusait vizsgálom. A nyugati filozófia zene-metafizikájára úgy tekintek, mint a 20. századi zene problémájának előzményére („előállítására”), amellyel értekezésem tézise értelmében az avantgárd egyáltalán nem szakít, épp ellenkezőleg: amely hagyománytól a zenei megértés új szemléletmódjainak kidolgozását remélheti. Az Új zene első és egyben legnagyobb hatású filozófiai interpretációja azonban nem várt mellékhatásokkal járt – ezért Theodor W. Adorno filozófiájának inkább csak negatív hatásaira fókuszálok, függetlenül attól, hogy a filozófus életműve elévülhetetlen érdemei közé sorolható a 20. századi komoly-és könnyűzene társadalomfilozófiai igényű (a mai napig termékeny kiindulási pontokkal szolgáló) vizsgálata.

Ugyancsak az új zenei megértés új szemléletmódjainak kidolgozásának lehattunk tanúi a marxista zeneesztétika kibontakozásában, amelyre azért is kellett külön kitérnem, hogy az '50-es évek neoavantgárd törekvéseit ebből a perspektívából is – úgyszólván – új „helyi értékkel” gazdagíthassuk.

A „kritikai fordulat” szimbolikus dátumaként ezért határoztam meg a 4'33" 1952-es dátumát, mivel ekkor már befejeződött a második világháború, és az experimentális zeneszerzők is túl voltak legfontosabb kísérleteiken.

A második rész fejezeteiben arra törekedtem, hogy minél több művet és autentikus forrást (a komponisták öninterpretációit, velük folytatott interjúkat, visszaemlékezéseket, archív videofelvételeket, előadásokat, dokumentumfilmeket, levelezéseket stb.) vizsgáljak meg a disszertáció első részében kifejtettek aspektusokból. Tehát elsősorban nem az volt a célom, hogy a már rendelkezésre álló angol nyelvű szakirodalmat felkutassam, jöllehet végeztem kutatásokat mind az angol, mind a német nyelvű Cage exegetika kontextusában. Tudomásom szerint, jelen értekezés tematikájához hasonló elemzés – amely a nyugati tradíció fogalmi hálójával eszmetörténeti összefüggésben vizsgálná az experimentális zenét – jelenleg nem fellelhető a zenefilozófiai diszkurzusban. Cage filozófiáját Nietzschejével egy lapon említeni sem az angolszász, sem a német nyelvterületeken nem szokás. Reményeim

szerint sikerült meggyőzőnöm az olvasót, hogy a konceptuális művészeti alkotások összevetése különböző filozófiai hagyományokkal nem csupán esetleges analógiákat és szembenállásokat demonstrálnak, hanem értékes belátásokra vezethetnek a disszonancia filozófiai hermeneutikája szempontjából.

A választott szakirodalom melletti érvként kell továbbá említenem azt a speciális körülményt is, amely minden közép-kelet európai kutatót érint, akinek hazájában 1990-ig a hivatalos zenetudomány és zenefilozófia a kommunista „teleológia” szolgálólányaként funkcionált. A helyzet specialitása abból fakad, hogy a magyar zenetudomány nem elhanyagolható része – mindezen történelmi kényszerek hatása ellenére – kiváló szakmai munkákból áll, amelyeket fenntartásokkal ugyan, de a zenefilozófiai és zenetudományi kumulativitás, illetve konzisztencia érdekében olvasnunk *kell*. Kutatói éveim alatt igyekeztem tehát elsőként a témával kapcsolatban fellelhető nem kevés magyar nyelvű szakirodalmat megismerni. Annál is inkább, mert a „formalizmussal” szembeni érvek legjobb iskoláját (Zoltai Dénes, Ujfalussy József, Maróthy János, Vitányi Iván) ismertem meg a marxista esztétikában, jelesen „a zenében visszanyerhető emberi teljesség” termékeny és inspiráló eszméjét.

Az értekezés módszerével kapcsolatban továbbá el kell ismernem, hogy a 20. századi zenével kapcsolatban „kritikai fordulatokról” beszélni korántsem genuin ötlet. Annyi civilizációs-technológiai „forradalom” játszódott le a múlt században, hogy bármelyik kapcsán érvényes lehet valamilyen „fordulatról” beszélni, mindenekelett az „elektronikus zene” forradalmáról. Értekezésemben mégis amellet próbálok érvelni, hogy valamennyi „kis és nagy fordulat” elenyésző ahhoz a „kritikai fordulathoz” képest, amit Cage esztétikája képvisel, és amely talán már túl is mutat a zenével kapcsolatos képzeink flexibilitásán.

A zenefilozófia kurzusaim hallgatói számára a következő *hasonlatokat* vázoltam fel, annak modellezésére, hogy mely *előítéleteinket* kell a kurzus során meghaladni, vagy legalábbis mélyebb összefüggések ismeretével megtölteni, hogy a 20. század zenéjében és zenefilozófiájában lejátszódott kritikai fordulatot megértsük. A szemléltető példám alap gondolatát Lars von Trier *Öt akadály* c. filmjéből kölcsönöztem, amelyben a rendező *öt kihívás* elé állítja egykori tanárát – meghatározott szabályok szerint kell rövidfilmeket forgatnia. A forgatásokról készített dokumentumfilmek, a kész kisfilmek, illetve az ezekről szóló beszélgetések végül egy nagyfilmet alkotnak, így elmosódnak a határok mester és tanítvány, film és valóság, kihívó és kihívott között.

Olvasatomban lényegében valami hasonló történt a 20. század zenetörténetében is. A Nyugati zene tanítványai különbözőképpen tették próbára a zenével kapcsolatos magatartásformáinkat, amelynek következtében az öt kisfilmből egy összefüggő zenetörténeti „nagyfilm” kerekedett ki. Lássuk, milyen akadályokkal kellett a Nyugati zenének szembenéznie; mi a probléma, és hogyan differenciálható alproblémákra.

1) A komponista a koncert szünetében a zenekar kottáiból kitörli a hangnemi előjegyzéseket. A zenekar visszatér a színpadra, és kénytelen engedelmeskedni a karmester mozdulatainak. A közönség soraiban kitör a botrány. (A zenei hangok közötti disszonancia felszabadítása; *atonalitás; dodekafónia; szerializmus*).

2) A kották érintetlenül maradnak, de a komponista az előadás szünetében valamennyi hangszert ritmushangszerekre cseréli – így mindaz, ami eddig vonósok és fúvósok nyelvén szólalt meg, kérlelhetetlenül átkerül a ritmushangszerekre (Az *ütőzene* forradalma, Edgar Varèse, John Cage; a *repetitív zene*, Steve Reich, Philip Glass).

3) A karmester maga az előadó, a kotta pedig vagy egy grafikai műalkotás, vagy egy üres partitúra egyetlen utasítással: „ne játssz!” [Tacet] (Az *experimentális zene* innovációi; Morton Feldman, John Cage, Christian Wolf, Earle Brown; a csend zenei újraértelmezése.)

4) A színpadon látható vagy „láthatatlan” dirigens zajokat és zenei hangokat intonáló gépeket vezényel a karmesteri pálca vagy a keverőpult pottmétereinek segítségével. (*Futurizmus, bruitizmus, elektronikus zene*.)

5) A kotta hangjegyeitől a komponista végleg elbúcsúzik. A kompozíciót a zeneszerző- hangmérnök állítja össze a megszokott zenei hangok helyett a „prózai” valóságban már elhangzott vagy épp elhangzó akusztikai környezet hangjainak montázsából. (*Konkrét zene, zenei szimulákrumok, fluxus*.)

Valamennyi kísérletre érvényes Schönberg érvelése: e „kisfilmek” szereplői is mind bátor felfedező útra indultak, és megérdemlik, hogy a természettudomány eredményeihez hasonlóan, az ő munkáik is publikussá váljon. Ennek ellenére, az öt akadályt a disszertáció fókuszátlanságának elkerülése érdekében leggyakrabban John Cage és az experimentális zene összefüggéseiben tárgyalom, így számos fontos műről és a témához szorosan kapcsolódó elemzésről nem eshet szó. Ugyanez vonatkozik a „fül csiklandozásához” (Schönberg szerint) legjobban értő populáris zenei műfajok kritikájára, amelynek tudományos kutatása egyelőre a zeneszociológia, a *popular music studies*, az *ethnomusicology*, illetve a *kultúra-és médiatudományok*

berkein belül zajlik. Jelen értekezés tematikájába azonban nem csak ezért nem fért bele, hanem mert a szórakoztató zene téziseink és hipotéziseink tükrében voltaképp a Nyugati zene fejlődésének „hatodik akadály”, amelynek legyőzése valamennyi kísérlet mögött ott dolgozott: *megszabadulni a hétköznapi értelemben vett hallásunktól, vagyis az ebben döntő szerepet játszó szórakoztató zene és szórakoztató zeneipar „diktatúrájától”*.

ELSŐ RÉSZ

2. HOGYAN ÁLL ELŐ A PROBLÉMA?

2.1.1 Zene – mint „ártatlan” hangesemény?

„Vedd úgy, mint a jéghegy csúcsát: a zene szabadság, időre szabott hang-jelírás, alakok elképzелhetetlen sokaságának nyoma, az idő színezése és formálása, az energia érzéki kifejezése, az élet képe és igézete, ugyanakkor ellenképe, ellenvázlata: a Másik (amely-ről mint olyanról nem tudhatom meg, micsoda).”⁶
(Wolfgang Rihm)

Bár köztudomásúan nem létezik *egyetlen* cáfolhatatlan definitív válasz, egyetlen esszenciális fogalom sem, amely magában foglalná a zene mibenlétére vonatkozó szükséges és elégséges feltételek összességét, a nyugati zene fogalmának történeti permutációja egyfajta koherenciát mutat, amelyet a 19. századig az *érzésetztétika* különböző megnyilvánulásainak tekinthetünk. Az *érzésetztétika* alternatívájáért kardos-kodó Eduard Hanslick *A zenei szép* c. könyvében így jellemzi a korabeli helyzetet: „A zene esztétikájának eddigi tárgyalásmódja úgyszólván alaposan melléfogott, mivel nem annak megalapozásával foglalkozott, ami a zenében szép, hanem inkább a zenehallgatás közben minket eltöltő érzések leírásával.”⁷ Mármost amennyiben a kulturális megértés kortárs antropológiai követelményének eleget akarunk tenni, nevezetesen annak, ahogy *az idegen világot mint megértést kell megérteni*⁸, kénytelenek vagyunk elsőként arra a problémára koncentrálni, hogy

⁶ Idézi Eggebrecht a *Létezik „a” zene?* c. esszéjében. In: Carl Dahlhaus – Hans Heinrich Eggebrecht: *Mi a zene?* Ford. Nádori Lúdia. Osiris Kiadó, Budapest, 2004. 18.

⁷ Eduard Hanslick: *A zenei szép. Javaslat a zene esztétikájának újragondolására.* Ford. Csobó Péter György. Typotex, Budapest, 2007.

⁸ Az antropológiai módszer hasonlata többször is előkerül disszertációmiban, ezért érdemes kitérnem ennek magyarázatára. Az értekezés során felvázolt dilemmák, vélhetőleg azokat az olvasókat érinthetik meg leginkább, akik nem szakavatott ismerői ezeknek a zenekultúráknak. Rájuk gondoltam elsősorban, amikor a különböző megértési nehézségeket egy – a filozófiai elemzés konzisztenciájától függetlenül is fennálló – kulturális hermeneutikai problémaként fogom fel. A XX. századi avantgárd zene kutatása közben ugyanis éveken át az volt az érzésem, mintha egy – az európai kultúrkörtől – teljesen idegen kultúrával találkoznék, noha mindvégig tisztában voltam vele, hogy zenekultúránk megkérdőjelezhetetlen forradalmairól van szó. Mivel a zeneiskolai képzésem megrekedt a funkcionális-tonális zenei összefüggések zongorán történő elsajátításánál, mivel gyakorló hobbi-gitárosként különböző amatőr zenekarokban legfeljebb a jazz bizonyos korszakainak disszonancia-érzékenységét sajátítottam el, érthetetlennek tűnt számomra, hogy a disszonanciák és zajok korlátlan

melyek azok a kritériumok, amelyek a *zenéről való beszéd megértését*, illetve a zene mint sajátosan *zenei fenomén azonosítását* a nyelviség és történetiség perspektívájában egyáltalán lehetővé teszik.

A zene a zenéről folytatott diskurzus megértése a 20. század elejétől kezdődően minden korábbihoz képest nehezebbé vált, mivel olyan új zenei kultúrák jöttek létre, amelyekkel kapcsolatban az adott korban nem csupán a megfelelő szakmai terminológia nem volt széles körben ismeretes, de még a szakemberek sem voltak biztosak benne, hogy az, amit hallanak, valóban zene, nem pedig annak valamiféle imitációja. A dilemmát az okozta, hogy a zene művészetében kibontakozó avantgárd nehezebb kihívás elé állította értelmezőjét, mint pl. a képzőművészetben lejátszódó változások, amelyek ugyancsak nagy botrányokat kavartak. A közönségnek az évszázadok alatt kifejlesztett nyugati zenével kapcsolatos fiziológiai és esztétikai elvárásairól, a zene tudósainak pedig a zene elméletének legbecsesebb tudományáról, zenei nyelvtanáról kellett lemondania ahhoz, hogy úgy tudjon közeledni a zenéhez, ahogyan az tőle elvárta. A helyzet jellegzetesen ágostoni volt: a közönségnek először hinnie kellett abban, hogy zenét hall ahhoz, hogy tapasztalatait ezek után ismét a tudományos és esztétikai reflexió tárgyává tehesse. (Ez a gesztus talán könnyűnek

felszabadítása mellett megőrizhetőek-e még a tonális zene sajátos örömei, örömtelenségei, amelyeket mégiscsak a zene művészetének fundamentumának tekintettem. Annak érdekében, hogy elemzéseim túlmutassanak egy szöveghermeneutikai problematikájú komparatív művészetfilozófiai értekezés eredményein, két fontos szempontot kölcsönöztem az antropológiától. E tudomány egyik nagy újítójának, Clifford Geertz tételének értelmében az avantgárd zenekultúrát szimbólumokban megtestesülő jelentések történetileg közvetített mintájának tekintettem, szimbolikus formákban kifejezett örökölt koncepciók azon rendszerének, amelynek segítségével a zeneszerzők, az előadók és a közönség kommunikálnak egymással, állandósítják és fejlesztik az étellel (különösképp a zenével) kapcsolatos tudásukat, attitűdjeiket. (Vö. Clifford Geertz: *The Interpretation of Cultures. Selected essays by Clifford Geertz*. Basic Books New York, 1973. 89.) Ezzel voltaképp a disszonancia kulturális hermeneutikájába bonyolódtam bele. Az értekezés első felében éppen ezért csak a disszonancia és a zaj szimbóluma (általam választott) szempontjából tekintettem át a XX. századi filozófia és zene történetét. Terjedelmi és időbeli okok miatt nem tarthattam igényt az egyes proporciók teljességére, amelyből egy tökéletes, lineáris nagy egész állna össze. (Reményeim szerint az első és második rész kiegészítik egymást.) A másik fontos inspirációt a kortárs antropológia Geertz-féle elgondolásában az jelentette számomra, hogy a '90-es évektől kezdődően egyre nagyobb elvárásá vált, hogy a kutató egyértelművé tegye saját álláspontjait, és ne úgy beszéljen a kutatott „közösségről” (társadalmi jelenségről), mint amelyhez semmilyen köze sincs. Úgy gondolom az esztétika területén, kiváltképp, ha a kísérleti zenéről van szó, megengedhető, ha a kutató explicitté teszi saját megfigyelői pozícióját, sőt bizonyos esetekben elsőbbséget is biztosít saját tapasztalatai számára. Reményeim szerint ezzel nem gyengül a téma tudományos minősége, épp ellenkezőleg: hitelesebbé válik. Meggyőződésem, hogy a téma problematikája nem érhető meg a kutatott zeneművekkel való közvetlen találkozás nélkül (úgyis mondhatnám e disszonanciák és zajok „elszenvedése” nélkül). Disszertációm vállalt „elegyessége” és „többszölamúsága” melletti érvként szolgált számomra a témával szembeni elkötelezettségem, amelynél fogva amellet próbálok érvelni jóideje, hogy akárcsak a 19. századi romantikus zene esetében, a XX. századi avantgárd zenének is szüksége van a tisztán tudományos igényű elemzések mellett, filozófiai, sőt bizonyos értelemben, „naiv” olvasatokra ahhoz, hogy ez a zene is (ha nem is „mindenkié, de legalább) minél többeké lehessen.

tűnhet, a gyakorlatban viszont annál nehezebb.) Az avantgárd festészet minden formabontó kísérlete ellenére is lényegében ugyanazokból az alapszínekből keveri ki a kétdimenziós valóságát. Az avantgárd zene ezzel szemben az egész nyugati zene alapjait kérdőjelezte meg a zenei hangok vagy épp zajokból keltett disszonanciák pártolásával, amelyek elhangzásuk pillanatában – mivel akusztikai tereket hoznak létre – nem csupán imagináriusan, hanem fizikailag is jelenvalóvá válnak. (A legprovokatívabb, legrémisztőbb festmény előtt is megőrizhetjük nyugalmunkat, a zenei disszonancia alapmetaforája azonban a sziréna, vagyis amitől reflexszerűen összerezzenünk.) A probléma tehát a következő: ha a zene fogalmunk kitágítható oly mértékig, hogy a *zene* fenoménjének immár nem szükséges feltétele a *zenei* fenomén, akkor a *zene* azonosítási folyamatának esszenciálisan kell megváltoznia, ami azt jelenti, hogy a zenéről a 20. századig folytatott tudományos beszédmódot és a zenetörténetet mintegy zárójelbe kell (vagy lehet) tenni, s helyette új módszerrel kell (vagy új módszerrel is érdemes) közelíteni a zene jelenségéhez. Jelen értekezés kiindulási pontját épp ez a lényegében filozófiai probléma adja: miként tudjuk zárójelbe tenni a zenetörténet és zeneesztétika történetének több ezer éves tradícióját? Egyáltalán mi az, amit zárójelbe kell tennünk, mi az, amit feltétlenül kerülnünk kell? Milyen útmutatásokat adnak a kezünkbe maguk a zeneszerzők? Milyen viszonyban állnak a 20. századi avantgárd művek a zeneszerzők saját interpretációikkal, a művészetfilozófia általános ontológiai és befogadás-esztétikai modelljeivel; milyen kölcsönhatások figyelhetők meg más művészeti ágakkal, különösképp a zene festészettel való relációiban? Mennyiben játszanak döntő szerepet a zene elméletében és gyakorlatában a tág értelemben vett vallási, politikai, szexuál-politikai diskurzusok?

Mindezen nagy, az egész kultúránkat érintő kérdésekre adandó válaszok kutatása közben megkísérlünk szinte egyetlen dologra fókuszálni, amely talán soha nem is létezett: az *ártatlan hangra*, vagyis egy olyan típusú hangérzékelésre, amely nem foglal máris többet magába, mint hogy a hang, az ami: önmaga.

A 20. századi zene zene-fogalmának szükséges, de nem elégséges feltétele hipotézisem szerint az „ártatlan hang”, amely nem szükségszerűen „zenei” hang. Idáig vagyunk képesek redukálni az új zene filozófiáját, és nem tovább, mivel csönd ott, ahol élő ember tartózkodik, nem fordulhat elő, még a süketszobában sincs, ahogyan arról Cage is beszámolt – hiszen még ilyen esetben is minimum két féle hangot lehet hallani: a szívdobogását és a vérkeringését.

De miért nem indulunk ki inkább valami konkrétabból és kézzel foghatóbból? – Kérdezhetné az Olvasó, ha jelen pillanatban még abban sem vagyunk biztosak, hogy az ártatlan hang mint olyan létezik. A kutatási módszerünk indoklásaként a dodekafóniával és a szerializmussal kapcsolatos múlt századi vitákra szeretnék emlékeztetni, amelyet voltaképp valamennyi avantgárd, neoavantgárd és experimentális zenei hermeneutika alapproblémájának tekinthetünk.

Az egyértelműség kedvéért ismét vissza kell térnünk a zene és a képzőművészet problémájához, nevezetesen ahhoz a gondolathoz, hogy az avantgárd zene hallgatója nehezebb helyzetben van a gondolkodáshoz szokott fülével, mint a modern festészet színekkompozícióinak szemlélője. A festmény határait a festmény kerete definiálja, ezzel szemben a zenemű határait az *időtartam(ok)*. A hang, a dallam, a mű akkor ér véget, amikor a hang, hangsor, hang-massza *mint olyan* elhangzik, éppen ezért egy új „hangkép” esetében sohasem lehetünk biztosak abban, hogy az akusztikai „képnek” az időben meddig tartanak a határai – lévén hogy a zene láthatatlan. Ez a térbeli bizonytalanságérzet kelt várakozást bennünk, ez késztet arra, hogy a hangesemények között valamiféle kauzalitást, logikát, nyelvszerűséget feltételezzünk. A múlt században a dodekafón szólamvezetésekben megfigyelhető nyelvszerűtlenség – helyesebben: a beszédszerűtlenség – értelmezésével kapcsolatos problémákat tökéletesen modellezték a kommunikációelmélet fogalmaival. Abból a teljesen jogos, a nyugati zene adekvát hallgatását jellemző alapélményből indultak ki, hogy a zenei élményt értelmezhetjük úgy, mint jelek, jelzések nyomon követését, és valamiféle jelentés megfejtését. A tonális zenében a jelentést hordozó közlést segíti, ha a várt, megszokott reakciót késlelteti vagy leállítja valamilyen *deviáció* fellépése (pl. egy várt esemény késése, az előzmény kétértelműsége vagy épp egy váratlan esemény bekövetkezése).⁹

A zenei élményt meghatározó jelenségek másik kategóriája a *redundancia*, amely valamiféle „felesleges”, nem új információt közöl, ezzel egyszersmind tagolva az adott zenei nyelvhasználat jelentés-képződésének lehetőségeit. A zenei élmény

⁹ Vö. Grabócz Márta: *Hogyan értékeljük a mai zenét? Nézőpontok a kortárs francia és amerikai esztétikában*. Zenetudományi dolgozatok, Budapest, 1983. A cikkel kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy Grabócz Márta Daniel Charles azonos című 1982-es előadásának apropóján ismerteti és kommentálja a korszak egyik meghatározó zenetudósának Leonard B. Meyer-nek elképzeléseit. Daniel Charles mellett – aki Grabócz tudósítása szerint Meyerhez hasonló nézeteket vallott – Umberto Eco is hivatkozik Meyerre *A nyitott mű* c. könyvében a szeriális zene információ áramlása kapcsán. A továbbiakban eltekintek a különböző szövegek filológiai igényű összevetésétől, ehelyett végig Grabócz Mártára fogok hivatkozni. (Forrás: <http://www.artpool.hu/Al/al09/Grabocz.html> – Utolsó meglátogatás: 2015.12.01.)

konsztituálódásának harmadik kategóriájaként a „jutalmazás” vagy „sikerélmény” gyorsaságát nevezték meg, amely nem más, mint a deviációs késés feloldása az idősíkon.¹⁰ Ebből következően, amennyiben a késési együttható csekélynek mutatkozik, a befogadói élmény alapvetően *szenzuális*, érzéki lesz. Amennyiben „közepes”, úgy *asszociatív*, ha pedig viszonylag nagy, akkor a befogadás leginkább a *szintaxissal függ össze*.¹¹

A befogadói szándék felől nézve ugyancsak három egymással akár egybecsúsztható olvasat lehetséges. Az első esetben a hallgató a szerkezeti egységek formai viszonyára koncentrál.¹² – Ez a szándék többé-kevésbé megfeleltethető a zene formalista, *analitikus*, partitúra-szerű hallgatásának. Egy másik esetben elfoglalhat egy ún. „*funkcionalista pozíciót*”¹³, amelyben egy privát drámai vízió érdekében a zene dinamikus, kinetikus, szintetikus folyamataira összpontosít. – Ez talán az abszolút zene romantikus befogadó modellje is lehetne. Vagy mindezekről függetlenül akár oszcilláló horizont-váltásokkal a befogadó megkísérelhet egyfajta „zenén kívüli narrativitást”¹⁴ (eszméket, érzelmeket, affektusokat) keresni a műben – és ebben segítségére lehet, ha a zene olyan minőségeire támaszkodik, mint tempó, dinamika, hangszín stb. – A 19. századi romantikus zenére, a program-zenére, zeneterápiák imaginációs gyakorlatára kell gondolnunk.

Mármost a zenei élmény effajta kibontakozása eleve lehetetlen, hívja fel a figyelmünket Grabócz Márta a totális szerialista művek esetében, hiszen a diszsonancia-konsonancia viszony eltörlésével bizonyos értelemben eltűnt az előzmény-következmény közti feszültség, amiből legalább két következtetés vonható le: 1. minden mindennel azonos; 2. ha mégis képződik *időbeli redundancia*, nem vesszük észre, mivel a fülünk alapvetően a *térbeli sémák* visszatérésén tréningeződött. Éppen ezért azt mondhatjuk, hogy a szerialista zenék kommunikációs modelljéből *hiányzik a redundancia*, amely noha a zenei percepció újabb típusának megalapozását

¹⁰ Vö. Grabócz: i.m.

¹¹ Vö. Grabócz: i.m.

¹² Vö. Grabócz: i.m.

¹³ Vö. Grabócz: i.m.

¹⁴ Vö. Grabócz: i.m. Az értekezés egyik fő tézise épp erre a mozzanatra hivatkozik: zenei érzékelésünk telis-tele van a „zenén kívüli narrativitás” gátló és segítő tényezőivel. Ezeket a processzusokat tudatossá lehet tenni, jóllehet ehhez nem elég pusztán a hangokat megfigyelnünk, hanem képesnek kell lennünk rákérdezni az ízlésítéleteink mögött rejlő kulturális beállítódásainkra is.

igényelné, a megoldás továbbra is várhat még magára.¹⁵ (Értekezésünk második részében ezt a problémát részletesebben is ki fogjuk fejteni.)

„A zenei percepció újabb típusának megalapozása” – innen kell tehát felvinnünk a fonalat, amikor az ártatlan hang fogalma felé közelítünk. Hiszen megállapítottuk, hogy a 20. századi zenének a hang az egyetlen szükséges előfeltétele. Ha a hangok zenei folyamatát a kommunikációelmélet modellje felől vizsgáljuk, máris látjuk, hogy melyek azok a percepció sémák, amelyeket magunk mögött kell hagynunk ahhoz, hogy a szerialista vagy aleatorikus zene hallgatása során a nullánál valamivel több „sikerélményünk” legyen.

A kérdés egyfelől az, hogyan tudnánk függetleníteni magunkat ezektől a percepció sémáktól, másfelől, ha a zene egy kulturális-történeti képződmény, akkor ez a lemondás, úgyszólván milyen „mellékhatásokkal” jár. Másképpen kérdezve: milyen hatások érdekében alakult éppen így, és nem másként a zenei kultúránk? Vajon meddig tudunk visszamenni az időben annak érdekében, hogy ettől a perceptuális sémától egy radikálisan eltérő formára bukkanjunk?

A nyugati zene története az írásbeliséggel kezdődik, így a zenetudomány számára a *zenei hang* fogalma¹⁶ éppúgy nem jelentett problémát a 20. századig, mint ahogyan korunk meteorológusai számára sem probléma az idő „metafizikája”. Jellegzetes *locusa* lehet a *zenei hang* kialakulását illetően Szabolcsi Bence alábbi zenetörténeti fejtegetése: „Valami földrengésnek kellett itt végbemennie. Hat-hétezer évvel ezelőtt, szinte egy időben, mint valami hatalmas hegylánc az óvilág közepén, felemelkednek az első magasrafejlett emberi kultúrák, a Sárga-tengertől Kréta szigetéig. (...) A zenében is eltörölhetetlen nyomuk van: az első elhatározó lépéseket e nagy óvilági megrázkódtatásoknak kell köszönnünk. *Valahol, alighanem Közép-Ázsiában, valamiképp* kialakulnak az első kötött hangrendszerek, mindenekelőtt az ötfokú rendszer, a pentatónia.”¹⁷ – Annak ellenére, hogy tökéletesen értjük, miért fogalmaz ilyen homályosan Szabolcsi, megállapíthatjuk, hogy sajnos egyetlen

¹⁵ „A szakadás átmeneti lenne, ha a zenei észlelés és értékelés újabb típusai megszülethetnének; de ma ezek még aligha körvonalazódnak” – írja Grabócz 1983-ban (uo.), és ez harminckét év távlatából éppúgy érvényes. Sem az alapfokú és felsőfokú zeneirodalom oktatás – néhány kivételtől eltekintve – nem tekinti relevánsnak a zenei percepció új típusainak ismertetését, mélyebb értelmezését.

¹⁶ Jóllehet a 19. században – egyebek között – Hermann Ludwig von Helmholtz, Carl Stumpf, Erich Moritz von Hornbostel, Hugo Riemann, Ernst Mach munkásságának köszönhetően a fizikai akusztika egyre nagyobb mértékben integrálódott a zenetudományban, a XIX. század komponistái számára még nem jelentett problémát a zenei hangok készletének nem zenei hangokkal történő kibővítése.

¹⁷ Szabolcsi Bence: *A zene története*. Zeneműkiadó, 1974. 16. (Kiemelések tőlem – K. Z.)

hasonló zenetörténeti elbeszélés sem lehet a segítségünkre az „ártatlan hang” történetét illetően, mivel a pentatónia, és más egyéb hangrendszerek is előfeltételeznek egyfajta szabálykövetést (pl. *makám-elv*), ami meghatározza a hangok funkcióját, sorrendjét, vagyis ezek a hangok már eleve nem „ártatlan”, hanem „zenei” hangok. A zenei hang pedig az adott kultúra zenei nyelvében már tulajdonképpen fonéma státuszt¹⁸ jelent, végső soron egyfajta kommunikációs aktust¹⁹.

Kissé elbizonytalanodva fel kell vetnünk a kérdést, hogy a zenei hangnak volt-e valaha is csupán annyi célja, hogy az érzékiség dimenziójában valami önmagáért való esemény kiváltója legyen? Elképzelhető-e a zene előtti zenének egy olyan stádiuma, amelyben a hangzó jelenségekhez nem tapad valamiféle *mágikus hasznossági képzet*? Voltak-e valaha is szerényebb komponisták és előadók, mint a 20. századi aleatorikus zene képviselői, akik a hangokat – saját bevallásuk szerint – magukért a hangukért szólaltatják meg? És vajon sikerülhet-e ilyesmi bárkinek? (Erre a kérdésre az utolsó fejezetben fogunk tudni válaszolni.)

Tudunk-e még messzebb menni vagy itt már a filozófusnak illendő mértéket szabnia a fantáziájának?²⁰ Akárhogyan is, Herder megkockáztatja azt a tételt, hogy zene voltaképp megelőzi a nyelvet²¹, és erre valóban számos intonáló nyelv példája

¹⁸ Leonard Bernstein, aki a chomskyánus nyelvelmélet felől kísérlete meg népszerűsíteni a zenei gondolkodást, *A megválaszolatlan kérdés* című Harvardon tartott előadásában a következő analógiákat ja-vasolja: zene – nyelv; hang – fonéma; motívum – morféma; frázis – szó; szakasz – mellékmondat; tétel – mondat; darab – darab. (Vö. Leonard Bernstein: *A megválaszolatlan kérdés*. Ford. Révész Dorrit, Zeneműkiadó, Budapest, 1979. 60.)

¹⁹ „Mert tudják, a nyelv kettős életet él – olvashatjuk Leonard Bernstein előadásainak kiadott verziójában –; közlő és esztétikai szerepet játszik. A zenének viszont csak esztétikai funkciója van. (...) A zenében nincs ilyen vagy-vagy; a zenei frázis mindig művészi frázis. (...) A művészet lehet jó, vagy rossz, emelkedett, vagy pop, vagy akár árucikké alacsonyodott művészet, de semmiképp sem lehet próza egy időjárás jelentés értelmében, vagy pusztán közlés Jackről és Jillről, Harryről vagy Johnról. A nyelvnek tehát még a nyelvészet felszíni szerkezeténél is magasabbra kell emelkednie, hogy a zenei felszíni szerkezetnek megfelelőjére találjon. És ez a megfelelő természetesen csak a *költészet* lehet. (Bernstein: i.m. 79.)

²⁰ Lukács György írja egy helyütt: „A filozófia csak kifejezési eszközeiben tisztán intellektuális; lényege: élmény, vízió; és azok számára, akiknek a vízió nem élményük, akkor is hozzáférhetetlen a filozófia, ha tanulással és rutinnal a kifejezés egyes fogásait elsajátították is.” (Idézi Hévízi Ottó In: *Idő és szinkretizmus*. Kalligramm, 2013. 107.) Nem gondolom, hogy doktori értekezésem igényt tarthatna a „közös-vízió” elvárására az olvasótól, de mindenképpen szeretném hangsúlyozni, hogy jelen fejezet célja nem az, hogy a zene története előtti korszak(ok) zeneérzékeléséről egy átfogó, hitelesíthető, hiánypótló képet rajzoljak. Jelen fejezet célja, hogy a XX. századi zenék „primitívizmusának” egy fiktív (általam képviselt) hallgatóra tett inspirációit különböző filozófiai megközelítések segítségével érzékletessé tegyem, mégpedig azért, hogy az „ártatlan hang” eszméjének képtelenségét minél több aspektusból világítsam meg. Az ártatlan hang ugyanis olyan „létező”, amely „hiányában” mutatkozik meg. Zene esztétikája éppen ezért szükségképp belebonyolódás a zene metafizikájába is.

²¹ „Tehát minden zene, ami a természetben felhangzik; önmagában hordja elemeit; és csak kézre van szüksége, amely előcsalogassa, fülre, amely meghallja, együttérzésre, amely felfogja. Nincs olyan művész, aki feltalált volna egy hangot, vagy olyan hatalmat adott volna neki, amely a természetben és

szolgálhat alapul, ugyanakkor a bizonyítás terén kétségeink támadhatnak – épp a fent ismertetett zenei kommunikációs modell érvényessége miatt.

Vajon a fundamentál-ontológiai fogalmakkal való fantáziálgatásokkal tudunk-e más következtetéseket levonni? Ahhoz, hogy ezt megválaszoljuk, nem kell időutazást tennünk; elegendő, ha „jelenvalólétünknek” csupán arra az egzisztenciális meghatározottságára gondolunk, amelyet most minden messzemenő fundamentálontológiai fejtegetést nélkülözve *szórakozásnak* vagy *szétszórtságnak* nevezünk. A *szétszórtság* létmódusát úgy tekinthetjük, mint egyfajta lelki diszpozíciót (hangoltságot), amely elsősorban a kellemes, privatív és partikuláris élmények mentén konstituálódik. Szétszórtság abban az értelemben, hogy az egyén cselekvésének mozgatórugója nem valamiféle munkatevékenység, hanem olyan esemény, amely a közösségi kötelességektől függetlenül, ellenőrizhetetlenül mintegy *bekövetkezik*.

Mármost nehezen képzelhető el az eposzok előtti korok embere, amint a rendelkezésére álló kultikus-szabad idejét azzal tölténé, hogy olyan hangok kibocsátására koncentrál, amelyek kellemetlenek a számára²². Abban a pillanatban azonban, amint a „zene előtti zenéhez” (vagyis a zene ismeretelméletének kialakulása előtti hang-művészetéhez) a *kellemesség* mércéjével akarunk közeledni, a szabályos rezgésszámú hangok természettörvényéből fakadón, szükségképpen a hangok hangmagassága iránti érdeklődése válik a zenéről való gondolkodás meghatározójává. A különféle hangmagasságok egymásutánja dallammá válik; még akkor is, ha ezek a dallamok alig differenciálható mértékben egyes „ütőhangszereken” szólnak meg. Nehéz ugyanis elképzelni, hogy a *ritmus* és *dallam* – és a hozzá tartozó *hangszín* – mint önálló minőségek külön kezdtek volna el fejlődni. Annál is inkább, mert ezek a

hangszerében nem lett volna meg; megtalálta és édes hatalommal napvilágra kényszerítette.” (Herder: *Kalligone*. Második rész. Herder, Werke. IV. köt. Stuttgart und Tübingen 1827. XXI. köt. 8. 1. – Lukács György fordítása, In: Lukács György: *Az esztétikum sajátossága II. kötet*, Ford. Eörsi István, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965. 310.) Herder Kalligone-jének *A kellemesről és szépről* c. fejezetének részleteinek magyar fordítását lásd még In: Csobó Péter: *Zene és szó. Zeneesztétikai szöveggyűjtemény*. Bessenyei György Könyvkiadó, Nyíregyháza, 2004. 87-106. A fordító kommentárja szerint: „bár Herder a zenét és a nyelvet közös töről származtatja, ez még nem jelenti azt, hogy a zene nem válhat el a nyelvtől” (i.m. 111.); a „herderi kritika alapvetően abba a nagy paradigmaváltásba látszik illeszkedni, ami a felvilágosodás affektus-elméletét a »hangzó bensőség« klasszikus elméletével, illetve a romantikus hangulatesztikával váltotta fel. (i. m. 109.)

²² Nehezen elképzelhető, de ettől még lehetséges. A buddhista szertartásokon példának okáért a negatív gondolatokat, a rossz szellemeket ma is különböző diszharmonikus hangokkal üzik. Feltételezhetően a zajok, a diszharmoniak, szándékosan „drasztikus” hatású zenei aktusok a „rossz”, az „ártó” szellemek elűzésének célját szolgálták. A Nietzsche-fejezetben ezt a rituális megközelítést még részletesebben is fogjuk elemezni.

zenei jelenség koegzisztens dimenziói. És amikor ez a két (*három?*²³) dimenzió egyesül, az szükségképpen valami egészen más minőség, mint az ún. önmagáért való ártatlan hang. Éppen ezért, egyelőre jó okunk van feltételezni, hogy az önmagáért való ártatlan hang képzete nem több mint egy fiktív történeti konstrukció eleme, amely ellen azonban antropológiai érvek szólnak.

Mindaddig, amíg a zene nem vált önálló művészeti ággá, vélhetőleg elválaszthatatlan és szerves része volt a primitív társadalmak kultikus tevékenységének, amely azonban szükségképpen egyfajta összművészet, művészetvallás. Mint szakrális gyakorlat nem önmagáért valóként tételeződik, hanem mindig valamiféle mágikus hasznossági funkciót töltött be, ennél fogva a zene és a zenéhez szükséges hangszer kezdettől fogva a közösség és „transzcendens” hatalmak közötti médium. A mimetikus funkcióban ennél fogva benne rejlik a *katartikus* (gyógyító) funkció is, a transzcendens hatalmak „művészi tevékenység” általi befolyásolásával. Ezt a korszakot szokás a zenemágia korszakának nevezni, amelyen később a fejlettebb kultúrák, a zene mágikus, humanizáló hatásait mintegy mitikus-tematikus elképzelései továbbdifferenciálnak. *Si-da, Ré napisten lánya, Orfeusz, Väinämöinen* és *Lemminkäinen* és még számos, a zene hangjaival démonikus erőket felszabadító és megfélemező hős kora ez; azé a koré, amely már mértéket szab extázisának²⁴.

De vajon létezett-e olyan kor, amelyben a mértéktelenség, a féktelenség, az orgiasztikusság, a dionüszoszi elem volt a mérvadó? (Különösen érdekes lehet ez a 20. század olyan szociológiai jelenségek tükrében, mint a Woodstock nemzedék²⁵

²³ A mai alap- és középfokú zenei oktatásunk a zenetörténeti ismeret átadásán túl, a hangmagasságok és a ritmusképletek elsajátítására helyezi a legnagyobb hangsúlyt. Carl Dahlhaus így ír egy helyütt erről a problémáról: „Ha (...) a kései tonális zene – amely a hagyomány maradékaiból táplálkozik – és az atonális osztozik abban a dilemmában, hogy széles közönségnek szánták (sem Schönberg, sem Reger nem volt ezoterikus alkat), mégis nehezen megkülönböztethető marad, úgy ideje lenne már, hogy az a zenepedagógia, amely a műalkotások közvetítésén fáradozik, rákérdezzen azoknak az okoknak a hasonlóságára, amelyek Reger vagy Schönberg megfelelő befogadását egyaránt akadályozzák – ahelyett, hogy a kései tonális zenét végső soron magától értetődőnek, az atonálisat pedig alapvetően érthetetlennek tartaná.” (Carl Dahlhaus: *Miért olyan nehezen érthető Reger zenéje*. In: *A zenei hallás. Szöveggyűjtemény*. Szerk.: Fülöp József, Károli Gáspár Református Egyetem & L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2014. 153-156. 155-156.) Dahlhaus egyértelműen a funkcionális hallgatással szembeni (vagy inkább „melletti”) „kolorisztikus hallás” fejlesztésében látná a megoldást.

²⁴ Az időszámításunk előtti V. században a távol-keleti Mo Ti például már egyenesen elítélte a zenével való foglalatosságát, mivel az elvonja az embereket a hasznos munkától. Vö. *A szépség szíve. Régi kínai esztétikai írások*. Válogatta, fordította és a jegyzeteket írta: Tőkei Ferenc. Európa Könyvkiadó. Budapest, 1984. (7-15) 7.

²⁵ Abbie Hoffmann *A Woodstock-nemzet – levél az USA igazságügy-miniszteréhez* c. írásának negyedik és hatodik pontjában ezt olvashatjuk: „Elvárjuk Öntől, hogy a televízióban meghatározott adásidőt biztosítson olyan információk sugárzására, amelyek a WOODSTOCK-nemzet tagjai számára kulturális, politikai vagy egzisztenciális szempontból fontosak, pl. hírek, tudósítások

vagy a goa-nemzedék²⁶). Bár kétségtelenül izgalmas kérdésnek tűnik mind antropológiai, mind zenetudományi értelemben, a *zene új percepciójának* problematikája szempontjából mégiscsak irreleváns. Annál is inkább, mert az archaikus zene kezdettől fogva valami más funkciót tölt be, mint ami a hangokkal kapcsolatos. A zene ugyanis – a zenetörténet tanúsága szerint a 20. századig – mindenekelőtt: kellemes (vagyis nem *disszonáns*); kellemesen gyógyít, kellemesen utánozza a természetet, kellemesen kommunikál, vagyis közvetít a szó és a hang, ember és ember, ember és transzcendencia között, és az extázis, amelyet ugyancsak képes stimulálni, nem minőségében, csupán mennyiségében befolyásolja fogalmát.

Éppen ezért egyelőre azt mondhatjuk, *az ártatlan hangnak nincs őstörténete*, ellenben a zenének *igen*, amely kezdetben a kellemesség, a mágikus hasznosság, az életigenlés, az életöröm – ha tetszik dionüszoszi korszaka –, amelyben a zenei hang sohasem pusztán önmagáért létezik, hanem magáért a kultúráért, amely kultúra még közvetlen kapcsolatban van a transzcenciával, amely panteisztikus módon a zenét kiváltó hangszerekben lakozik, és egyáltalán a *zenében mint mágiában*. – Legalábbis erre engednek következtetni a funkcionális-tonális harmóniakon edzett tapasztalataink.

De ezen ponton tanácsos kissé megtorpannunk, és reflektálni a duális, szimmetrikus ellentétpárokban gondolkodó történelmi logikára, s helyette a gyanakvás hermeneutikájára hagyatkozni. Voltaképpen miből gondoljuk, hogy két-három ezer évvel ezelőtt élt emberek elméi hasonlóan percipiálták ugyanazt a hangsort, amit mi ma *pentatóniának* nevezünk? És miből gondoljuk, hogy két-három ezer évvel ezelőtt a hangszerek hangjai egy elvont hangrendszer ideájának megtestesülései voltak, s

tömegkamatyokról (*Massen-fuck ins*), színházi eseményekről stb. (...) Teremtsen lehetőséget, hogy nemzetünknek azok a tagjai, akik az Önök iskoláiban, gyáraiban és egyéb büntetőintézményeiben raboskodnak, kiszabaduljanak.” (In: *A neoavantgárd*. Szerk.: Krén Katalin és Marx József. Gondolat, 1981. 199.) Bár a yippie propaganda háborúellenes demonstrációi a kapitalista társadalmak alapvető intézményeit korántsem indokolatlanul illette kritikával, a politikai provokáció mögött feltételezhetünk egy „dionüszoszi, orgiasztikus” kultúra megalapozására irányuló szándékot is, amely egyelőre kudarcba fulladt. Az ellenkultúrán belüli „apollói” és „dionüszoszi” feszültség talán legszebb momentuma szintén Abbie Hoffmannhoz köthető, aki a The Who '69-es woodstocki koncertjén felrontott a színpadra, és az mondta a mikrofonba, hogy amíg John Sinclair börtönben van, addig semmi értelme a zenének. Erre az együttes korántsem finomkodva eltávolította Hoffmant a színpadról, ezzel demonstrálva, hogy a zene fontosabb, mint a politika. Az egykori Marcuse tanítvány, Abbie Hoffman tevékenységéről magyarul lásd még Hajas Tibor könyvismertetőjét. In: <http://www.c3.hu/~ligal/ManaHoffman.html>. Utolsó megtekintés: 2015.12.12.)

²⁶ Az Indiában található Goára költözött hippy nemzedékről és a goa trance műfajok ismertetéséről lásd. https://hu.wikipedia.org/wiki/Goa_trance. Az elektronikus zene történetéről készült első átfogó magyar nyelvű (online is letölthető) kiadvány: Kömlödi Ferenc – Pánczél Gábor: *Mennyek kapui. Az elektronikus zene évtizede*. Bővített digitális kiadás: <http://mek.oszk.hu/09300/09312/> A goa zenei kultúrához ajánlott dokumentumfilm: http://www.liquidcrystalvision.com/3_onlinecinema.htm

nem „csupán” mágikus hangkeltésre, varázslásra alkalmas szerszámok? Vajon túlságosan messzire merészkednénk, ha megkockáztatnánk, hogy háromezer évvel ezelett a zenés rítusok szubjektumai éppanyira voltak csak szigorú értelemben vallásosak, mint amennyire korunk embere? Vajon nem lehetséges, hogy a zenei érzékelésünk alapstruktúrájában, a zene meghatározatlan tárgyiasságára vonatkozó privatív szemantikum képződéseink sémái mindvégig változatlanok maradtak, csupán a zene stilsztikájának elsajátításában „fejlődtünk”?

A választ ott kell keresnünk, ahol a zene láthatatlan anyagának (ám annál látomástelibb) birodalmában először tört utat magának az *isten(ek)* és *ember*, a *misztikus élmény* és *ember*, az *ember* és *ember*, a *hang* és *ember* közötti absztrakció: a *szám*.

2.1.2. Dekadencia a zenében (*Püthagorasz*)

Arról, hogy ki is volt ő, bár nem sokat tudunk, fejtegetéseink szempontjából megelégedhetünk azzal, hogy a görög harmónia-tan a köztudatban tőle és tanítványaitól származik. „Úgy gondolta – írja Iamblikhosz –, hogy az első az emberek érzékelés útján szerzett tudása – mint pl. ha valaki szép alakzatokat vagy alakokat lát, és szép ritmusokat és dallamokat hall – és ezért az első helyre tette a zenében való képzést, bizonyos dallamok és ritmusok révén, melyek segítségével emberi jellemek és szenvedélyek gyógyulása következik be, s a lélek képességeinek harmóniái összerendeződnek, úgy mint kezdetben voltak. Így talált ki módszereket a testi és lelki betegségek korlátozására és a belőlük való gyógyulásra. (...) Ezek révén könnyűszerrel az ellenkezőre fordította és vezette át a lélek szenvedélyeit.”²⁷

Püthagorasz invenciójával, a zenei hangmagasságok és hangközök számviszonyokban való meghatározásával, radikálisan új megvilágításba hozta a *harmóniát*, a zenei kellemet – mint testi és lelki tapasztalatot. Az arány, mint apollói²⁸ elem, azt mondhatnánk, jóval nagyobb mértékben jut érvényre, mint a

²⁷ Iamblikhosz: *Püthagorasz élete*. In: *Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez*. Válogatta, fordította, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Ritoók Zsigmond. Bp. 1982. 59-61.

²⁸ „Arisztotelész azt mondja, hogy a krotóniak Püthagoraszat Hüperboreus Apollónnak nevezték. Nikomakhosz fia (*ti. Arisztotelész*) hozzáfűzi még, hogy ugyanazon napnak ugyanazon órájában sok ember látta őt egyidejűleg Metapontionban és Krotonban. <Olümpiában> a játékok <idején> fölállt a színházban és megmutatta, hogy egyik combja aranyból van. Ugyanő írja, hogy átkelven a Koaszasz folyón, a folyó üdvözölte őt, és ezt az üdvözlést sok ember hallotta.” (In: G. S. Kirk, J. E. Raven, M.

dionüszoszi. Ami szép, *akuszmái*²⁹ szerint, nem csupán Istentől való, hanem olyan rend, amely matematikailag megragadható. „*Mi a legbölcsebb?*” Válasz: „*A szám.*” – A szám válik mindenek szubsztanciájává, amelyből következően a püthagoreus filozófia bár kétségtelenül megtermékenyítően hat a zenére mint gyógyítási technikára (*katharszisz*), az eksztatikus oldalát háttérbe szorítja. Hiszen, amennyiben a fríg dallamok felkorbácsolják lelkünket, a spondeikusok pedig lenyugtatnak, a zene felkorbácsoló hatása a zene negatív oldalát fogja jelenteni.

Mégsem érthetünk egyet Rudolf Schäfkevel, aki mindebből arra következtet, hogy a zene matematizáló noétikája lényegében egy intellektuális viszonyt jelent a zenéhez, és programatikusan megveti a zenélés valóságos társadalmi gyakorlatát³⁰. Ha Schäfke a zenélés „valóságos társadalmi gyakorlata” alatt a különböző hangtartományokban, különféle pontosságú hangolásokkal készített hangszerek kaotikus, disszonáns zenekultúráját érti, akkor következtetése helyes, de nem bizonyítható. Ha pedig a disszonancia megszüntetését szolgáló új hangolási technikák gyakorlatában az eredendően fizikális zenét (tehát nyers hangokon és nem matematikailag meghatározott hangviszonyokon alapuló zenét) háttérbe szorító *intellektuálítás* térnyerésére gondol – úgy állítása megegyezik értekezésünk egyik alap gondolatával.

Mindazonáltal plauzibilisnek tűnik Zoltai megállapítása, miszerint a püthagoreusok zenefelfogása már több mint „félúton van az ősi zenemágia és az arisztotelészi *katharszisz*-elmélet között”³¹. Előbbin túl, és utóbbitól néhány lépésre. Ami megakadályozza Püthagorász tanítványait, hogy maguktól találják föl a későbbi arisztotelészi *mimészisz* elvét, nem más, mint a püthagoreus számfogalom, amelynek következetes kifejtése egészen odáig vezet, hogy a ténylegesen elhangzó *musica humana-t* és *musica instrumentalis-t*³² a tökéletes számviszonyokon alapuló

Schofield: *A preszókratikus filozófusok*. Fordította és a jegyzeteket írta Csiszter Kálmán és Steiger Kornél. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2002. 338.) (A továbbiakban: Kirk-Raven-Schfield: i.m.)

²⁹ „Akuszma = 'bölc mondás'. Iamblikhosz: *Mi a legigazságosabb? – Áldozni. (...) Mi a legszebb? – A harmónia. (...) Mi a legigazabb mondás? – Hogy az emberek gonoszak.*” In: i.m. 343.

³⁰ Vö. Rudolf Schäfke: *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*. Tutzing 1964.88.skk.o. (Idézi Zoltai Dénes In: Zoltai Dénes: *A zeneesztétika története*. Kávé Kiadó, 2000. 20.)

³¹ Vö. Zoltai: i.m.19.

³² „A muzsikának mármost három fajtája van. Éspedig az első a világmindenségé (*mundana*), a második az emberé (*humana*), a harmadik pedig az, amely egyes dallamjátékra alkalmas hangszerekben (*instrumentum*) jön létre (*constituta est*), mint amilyen a kithara vagy a kettössíp (*tibiae*) és mások.” (Boethius: *De institutione musica*. Ford. Vikárus László.) (A forrás online elérhetősége: <http://epa.oszk.hu/00800/00835/00086/1646.html>) Kérdéses, hogy a püthagoreusok már használták-e ténylegesen ezt a hármas felosztást, mindenesetre a „szférák zenéjének” – a

harmóniák tisztaságához képest csak tökéletlen utánzatnak tudják tekinteni. A platóni ideatan alighanem leghatásosabb bizonyítéka lehetett a görögök számára az a diszsonancia tapasztalat, amely a hangszerrel kísért vokális zene, vagy a tisztán hangszeres zenében mutatkozott meg. Püthagorász vélhetőleg tökéletesen tudta demonstrálni, hogy a megpendített húrok felhangjai („üveghangjai”) és a húr alaphangja milyen viszonyokat mutatnak meg, s ebből könnyen le tudta vezetni a hangrendszer olyan hangviszonyait, mint a terc, a kvint vagy épp az oktáv (a zenei hangmagasság tudvalevőleg csak a bécsi „A”-hang bevezetése után vált abszolúttá³³).

A kétezer-ötszáz éve rendelkezésre álló hangszerek pontosságát illetően tehát erős kétségekkel élhetünk, amelyből szinte egyenesen következhet az a beismerés, hogy a hangszerek pontatlanságának köszönhető tökéletlen hangviszonyokban elhangzó zene csak egy körülbelüli *utánzása* lehet annak, ami „ideális esetben” ténylegesen is megszólalhatna.³⁴ A hangközök akusztikai tapasztalatainak matematikai viszonyokká absztrahálhatósága így egyszerre mozdította elő a zene fejlődését, és állított fel új korlátokat.

Elképzelvén a zene noétikája előtti kultúrákat, amelyek zenei ismeretelmélete még nem volt azon a fejlettségi szinten, hogy a hangszereket ugyanolyan szakértelemmel hangolják egymáshoz, bizonyára radikális változást jelenthetett a hangszerek történetében, amikor már nem körülbelüli hangmagasságok megszólaltatását szolgálták, hanem ugyanazon hangrendszer ugyanazon hangviszonyainak megtestesítését.

püthagoreusok által képviselt – eszméjében mintha implicit módon benne lenne a hármas felosztás lehetősége.

³³ Bár a zenei normálhang abszolútizálása Kínában már négyezer évvel ezelőtt születtek rendelkezések, a nyugati egyházi zenében a *kamarahang* 1702 körüli bevezetése Johann Kuhnauhoz, illetve a hangvillát 1711-ben feltaláló John Shore angol őrmesterhez köthető. Az 1939 óta érvényes nemzetközi egyezmény az egy-vonalas „a” hangot a hangvilla kibocsátott hangjának 20°C-on mért frekvenciájában, 440 Hz-ben állapította meg. Magyarország 1951-ben csatlakozott az egyezményhez. (Vö. Tarnóczy Tamás: *Zenei akusztika*. Zeneműkiadó, Budapest, 1982. 158-160.)

³⁴ A kérdést úgyis feltehetnénk: hogyan képzeljük el egy olyan zenekultúrát, amelyben sem a hangok, sem a dallamok nincsenek vizuálisan rögzítve, következésképp „nincs alaphang”, nincs a hangszerek között tökéletesen azonos hangmagasság (elég ha csak az állatok beleiből készült húrokra „pontosságára” gondolunk). Vajon diszsonánsnak hallották ezeket a hangokat, hanglépéseket, vagy egyáltalán nem. Az etnográfia és a zenetörténet ezekre a kérdésekre nyilvánvalóan nem tud egyértelmű választ adni. A problémának hasonló XX. századi modellje lehetne a népzene kutatók által rögzített vonós hangszereken előadott dallamkincs is. Mai, temperált hangrendszerhez szokott fülünk számára gyakran komoly kihívást jelent, hogy a népi hegedűsök játékában tapasztalható „fals” hangoktól el tudjon vonatkoztatni. Persze felmerülhet a gyanú, hogy nem a népi játékmód „fals”, hanem a 12 hanghoz szokott fülünk számára tűnik elsőre értelmezhetetlennek vagy „hibásnak” minden olyan hangviszony, amely 12 hang közötti arányokat tovább osztja negyedhangokra és más egységekre.

A hangok autonómiájának (az ártatlan hang) eszméjének tehát már az *egymáshoz hangolt hangszerek ideájában* meg kellett szünniük, jóllehet a hangszerek hangolása még így is meglehetősen pontatlanok lehetett – jobban mondva, nem „pontatlanok”, hanem az egyezményes alaphang hiányában, különböző hangmagasságúak. Ha rendelkezünk akusztikai fantáziával, akkor talán tisztán és világosan el tudjuk képzelni, hogy egy abszolút hangmagasságokat nélkülöző zenekultúrában a zenei összhangzások – bár a mi esztétikai tapasztalatunk számára diszsonánsnak tűnhetnének – a zene noétikája előtt ezek a hangviszonyok természetesen és isteniek voltak. Felmerülhet a kérdés, hogy akkor milyen zenei paraméter szabályozhatta alapvetően ezeket a zenélési technikákat. Nos, a válasz csak hipotetikus lehet: egyfelől a ritmikai, másfelől a hangszín. A zene noétikája előtti kultúrák és a mi modern hangérzékelésünk közötti lényegbeli különbséget éppen ezért kiválóan illusztrálja a strukturalista nyelvészettel foglalkozó Roman Jakobson egy afrikai bennszülöttel kapcsolatos beszámolója, aki számára a dallam identitását – nyugati szempontból nézve – nem a dallam hangjainak magassága, hanem azok hangszíne adja.³⁵

Ebből a szempontból tehát azt mondhatjuk, hogy a 20. századi zene fokozott érdeklődése a diszsonancia iránt, tekinthető a 12 hangon túli hangrendszer lehetséges hangzásaival való kísérletezésnek, amelyre ilyen mértékű precedens – a történelem tanúsága szerint – Püthagorasz óta nem volt. Úgy látszik, pszicho-akusztikai spekulációkkal nem jutunk messzebbre, mint addig a tényig, hogy a diszsonanciákon alapuló zeneművészet eszméje sem Püthagorasz előtt, sem után a 20. századig nem

³⁵ „Egy afrikai bennszülött egy dallamot játszik bambuszfurulyáján. Az európai zenész sok nehézséggel küzd, ha az egzotikus melódiát híven akarja utánozni, de végül sikerül neki a hangmagasságokat megállapítani s meg van győződve róla, hogy pontosan adja vissza az afrikai zenedarabot. De a bennszülött ezzel nem ért egyet, mert az európai a hangszínrre nem volt eléggé tekintettel. A bennszülött most megismétli a dallamot egy másik furulyán. Az európai azt gondolja, hogy ez más dallam, mert a hangmagasságok az új hangszer eltérő felépítésének megfelelően teljesen megváltoztak, a bennszülött azonban esküszik, hogy ez ugyanaz a darab. A különbség onnan adódik, hogy az afrikai számára az azonos hangszín a fő dolog, az európai számára viszont az azonos hangmagasság.” (Roman Jakobson: *Hang-jel-vers.* Bp., 1972. 19. Idézi Maróthy János In: Maróthy János: *Zene és ember.* Zeneműkiadó. Budapest, 1980. 18.) Jakobson története tökéletesen modellezi az avantgárd zenei tapasztalatok problémáját is. A nyugati zenén szocializálódott hangérzékelés csak nehezen ismeri fel a hangszín-akkordok és aszimmetrikus ritmusok „szépségét”. A legnagyobb kihívás tehát, ami előtt a kulturális antropológus és a modern zene kutatója osztozik: az idegennel való találkozás során képesnek kell lennie zárójelbe tenni a saját kulturális előfeltevéseit, miközben magáévá kell tennie az új érzékelés szemléleti formáit. Ezt a műveletet nevezhetjük egyfajta „aspektus-váltásnak”. A világnézeti alpbizonyosságainkat érintő aspektus-váltások problémájának kidolgozását lásd. In: Bodnár János Kristóf: *A hallgatás radikalitása. Közeliések a wittgensteini gondolatrendszer terapeutikus olvasatához* c. doktori értekezés.

https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/192702/bjk_disszertacio.pdf?sequence=6 – Utolsó megtekintés: 2015.12.12.

volt. Ez egyfelől megnyugtató következtetés a kritikai fordulat később kifejtésre kerülő tézise szempontjából, másfelől meggyőző érvként szolgálhat azon értelmezésekkel szemben, amelyek a 20. századi avantgárdban valamiféle történet előtti „primitív” zenei tradícióhoz való visszatérést látnak. De térjünk vissza az eredeti gondolatmenetünkhez: miként változtatta meg a zenei percepció sémákat a zenei hangviszonyok püthagoreus elmélete?

Rudolf Schäfke tézisét érdemes módosítanunk: a zenei hangok matematikai viszonyokon alapuló absztrakciójának köszönhetően az antik görög zenei hallás új ideált teremtett magának, s ezzel a tényleges (pszicho-fizikai) zenei tapasztalat (*aiszthészisz*) és az ideális zenei absztrakció (*logosz*) között feszültség keletkezik: a számviszonyok által absztrahált hangköz tisztasága soha sem valósulhat meg, ezért a legtökéletesebb muzsika végső soron maga a matematika lesz.

Mindez mai hétköznapi értelemben vett zenei hallásunk szempontjából szinte magától értetődőnek tűnik: a „hamis” hangszereken előadott zene nem reprezentálhatja a matematikai viszonyok hibátlanságát, csakis valami nála magasabb rendű, tökéletességre utalhat. Valami nála komolyabbra, amely a „tökéletlen” zene hallatán csak az intellektuális elvontakoztatás révén, tehát egy *zenei illúzió* révén költözhet bele a „hamis” hangszerekbe, máskülönben komikussá válik. A zene közvetlen misztériuma helyébe Püthagorasz a *zene illuzórikusságát* állítja. A zenei hangok sem nem önmagukat, sem nem az istenek hangját fejezik ki, hanem egy ideális rend, a „kozmosz” tökéletlen manifesztációi. Ha a huszadik századi zenei avantgárd esztétikájának pozíciójából tekintünk erre a változásra, úgy Püthagorasz filozófiáját és a zenei noétika feltalálását egyfajta „dekadenciaként” kell interpretálnunk, mivel ezekben az időkben alakul át a zene misztikus felfogása egy *idealista alapon nyugvó materialista zeneelméletté*. Az 1969-ben alakult Scratch Orchestra³⁶ felvételeit hallgatva a fentiekben kifejtett gondolatok tükrében egyszerre

³⁶ Michael Nyman így emlékszik vissza a zenekar alapeszméire: „A Scratch Orchestra – megíratlan, megírhatatlan – »alkotmánya« mindenkinek biztosította, hogy önmaga lehessen egy demokratikus felépítésű társadalmi mikrokozmoszban, ahol (hosszú időn keresztül) az egyéni különbségek egészen boldogan együtt élhettek, anélkül, hogy egy »alkotmányos« vagy megszervezett közös nevezőre redukálódtak volna, és ahol egy névleges »sztárnak« (egy Cardew-nak vagy Tilbury-nek) semmi előjoga sem volt a legfiatalabb, legújabb, legtapasztalatlanabb taggal szemben.” (In: Michael Nyman: *Az experimentális zene. Cage és utókor*. Ford. Pintér Tibor. Magyar Műhely Kiadó, 2005. 234.) „A hampsteadi várasházán 1969. november 1-jén megtartott koncert és az 1970. december 29-ei koncert között összesen több mint ötven koncertet adott a zenekar...” (Nyman: i.m. 234.) (...) „Az egyénileg programozott koncerteket» – melyek során minden tag felelős volt azért, hogy mit és mikor csinál – tekinthetjük a Scratch-előadások legjellegzetesebb sajátosságának. Ezek az alkalmak voltak azok, amelyek a legkonzisztensebb módon fejezték ki Cage-nek a sokaságról és az összeolvadásról

nyílhat alkalmunk arra, hogy a hamis vagy képzetlenül megszólaltatott hangszerek „komolyzenéjét” összevessük a zene noétikája előtti hangzáskultúrák képzeletbeli világával, illetve tapasztalhatjuk meg zsigeri szinten a Püthagorasz utáni nyugati zene metafizikai paródiáját. A Scratch Orchesterhoz hasonlóan, a Gavin Bryars és Portsmouth-i Politechnikum oktatói és hallgatói által közösen alapított Portsmouth Sinfonia³⁷ is szívesen interpretálta újra a régi klasszikusukat. Az általuk rögzített *Kék-Duna keringőt* hallgatva azonban néhány perc derültség után a legtöbb hallgatón valószínűleg egyforma mértékben vesz erőt valamiféle őszinte kétségbeesettség, amely után Püthagorasz „dekadenciája” inkább valamiféle „megváltói” gesztusnak tűnik: a Scratch Orchestra tökéletlen muzsikája értekezésünk szempontjából a püthagorasz zenei illúzió szükségszerűségére mutat rá. A kétezer-öttszáz évvel ezelőtti és a mai „disszonancia”-tapasztalat között azonban mintha lenne egy lényeges különbség: Püthagorasz a matematika alapján döntött konszonáns és disszonáns hangköz között, s ezzel egy ideális – zenétől független – kozmikus harmónia hiányára alapozta a *zenei illúzió élményét*. Ezzel szemben a Scratch Orchestra hallgatása során a mai közönség az *ideális zenei illúzió hiánya* miatt tapasztalja disszonánsnak a *bemutatott művet magát*.

Fejezetünk összefoglalásként elmondhatjuk, hogy Püthagorasz személyében megjelent egy egészen új igény arra, hogy a zenei hallást alapvetően ne egy kompakt, misztikus élményként, hanem egy *hiányt szenvedő tapasztalati formának* nyilvánítsák, s ezzel a matematika tekintélyére hivatkozva megkérdőjelezzék a disszonanciák hallatán érzett gyönyör természetességét. Ezzel a hermeneutikai fordulattal voltaképp két és fél ezer évvel korábbra datálhatjuk az eddig speciálisan 20. századi problémának tűnt kérdésünket: vajon a zenei disszonanciák fokozott jelenléte a modern zenében a zene érzéki dimenzióját hivatott kitágítani, és voltaképp

[multiplicity and interpenetration] vallott alapelvét és annak gyakorlatát, de a részvétel tekintetében sokkalta könnyebben megvalósítható módon, mindenki részese lehetett, bármit csinálhatott, hiszen a koncert nem volt szükségszerűen behatárolva a partitúra meghatározott elemeivel.” (Nyman: i.m. 235-236.) „... nincs egyetlen olyan társadalmi jelenség sem, amely tökéletes analógiáját adná ennek a tevékenységnek” – írja Nyman, majd később hozzáteszi: „Christopher Hobbs remek társadalmi analógiára tett javaslatot, amikor a partihoz hasonlított a zenekart: „ (...) Érdekes, hogy amíg meglehetősen ritkán okolnak bárkit is egy parti kudarcáért, addig, legalábbis a koncertek tekintetében, az ember nagyon is hamar okolja a szervezőket. Ez persze elsősorban annak az elvárásnak köszönhető, amit koncert alatt értünk. A legtöbben azt szeretnék, hogy szórakoztassák őket. (Javaslat: dobjuk el a »szórakoztatás« kifejezést, amely vérszesen túlterhelődött az „arra való hogy...” nevetséges ürességével.)” (Nyman: i.m. 240-241.)

³⁷ Vö. Nyman: i.m. 279. „Amit egy Sinfonia-koncerten hallunk, az ismerős zene, de elképesztően széteső. Az eredeti dallamok néha csak a ritmus alapján válnak felismerhetővé, vagy az előadás néha csak egészen halványan emlékeztet az ismerős dallamra.” (Nyman: uo.)

a zenei hallás élvezeti körének tágítását akarja előmozdítani, vagy ellenkezőleg: egy aszketikus attitűdről van szó, amely a püthagoreusoktól örökölt tudást szándékosan alkalmazza úgy, hogy egy külső vagy belső „harmónia hiányát” fejezze ki. Mindezek tükrében, vajon a harmónia vagy a disszonancia fogalma jelent inkább intellektuális viszonyt a zenéhez?

Püthagorasz válasza nem oldja fel a kérdés mögött húzódó problémát, de kiindulási pontként szolgál a disszonancia felszabadulásának történetében. Az antik görög zeneelmélet – mint minden kultúra – szigorúan szabályozta a hangok közötti lehetséges viszonyokat, és ennek következtében az ártatlan hang, ártatlan hangsor, illetve hangszer magától értetődően nonszenszé vált. Ennek köszönhetően a hangszerekben lakozó lelkek, és a hangszínek ideális korszakát felváltotta a matematikával és filozófiával kontrollált *hang-antropológia*. A zeneesztétika diszkrét világra jövele ez; a zene értelmének, tehát természetes közegének, a *zenei hatásnak* a racionalizálódásáé. Diszkrét világrajövetel, mert egy „dekadens” eszme, alighanem csak csöndben, az őrjöngő, dionüszoszi tömegektől³⁸ elrejtőzve, egy Püthagorasz tanítványaiból álló „szektában³⁹” láthatott napvilágot.

Mindeközben a „új dithürambosz” költők – akik az i.e. 5. században oly sok bosszúságot okoztak a konzervatívabb poliszpolgároknak, és akik a püthagoreusok szám-szurrogátumával szemben abban látták a megoldást, ha a kithara húrjainak számát megnövelik, és feladják a strófikus kötöttségeket – továbbra is a zene kellemes, érzéki oldala iránt érdeklődnek; a legfontosabb, hogy a zene minél intenzívebben tudjon hatni. A tartalom ellenében a formákat helyezik előtérbe, így a 4. században az addig osztatlan „*musziké*” – amely zene, költészet és tánc egysége volt – kettészakad.

A zenefilozófia és a tudatos zeneelmélet számára mindez kiváló alkalom volt arra, hogy a zenét önálló vizsgálódás tárgyává tegyék. Ebben a században keresendő tehát annak az évezredes szakadásnak az ideje, amikor a magas műveltség, a tudatos zeneelmélet elválik a tapasztalati zenétől. Ez persze nem jelentette, hogy a

³⁸ Nem csak a Dionüszosz, de az Ozirisz-ünnepségeknek is állandó velejárója volt a féktelen hangzavar, jóllehet ez utóbbival kapcsolatban ellentmondásos képet őriznek a korabeli források, ráadásul a rómaiak Bacchus-kultuszában i.e. 200 után már e két isten-tisztelet egybemosódásáról is szokás beszélni. Míg Platón az egyiptomiak szertartászenéjét a legmagasabb rendűnek tartotta (véltetőleg annak szelídsége miatt), addig Hérodotosz „vad és hangos jeleneteknek volt tanúja, mikor egy Ozirisz-ünnepségre gyülekező zarándoksereget figyelt meg (szerinte hétszázezren voltak); nők eszeveszett rázták a csörgőket, sípok tömege zúgott.” (In: Darvas Gábor: *A totem-zenétől a hegedűversenyig*. Zeneműkiadó, Budapest, 1977. 34-35.)

³⁹ Vö. Kirk-Raven-Schofield: i.m. 329.

zeneelmélet ettől fogva megtagadta volna a *püthagoreusok* felfogását továbbfejlesztő éthosz-elméletet, de mivel a *kalokagathia* eszménye fokozatosan halványulni látszott, a zeneesztétikai gondolkodás számára egyre égetőbb feladattá vált, hogy az esztétikát elválassa az etikától.

Ennek a dilemmának az eminens dokumentuma az ún. *Híbeh-beszéd*, melynek ismeretlen szerzője azt a problémát veti fel, miszerint különbséget kellene tenni a zene mint objektív fizikai valóság és az egyéni adottságokból eredő szubjektív hatás között. – Vélhetőleg, ez volt az első lépés a zeneesztétika etikától való leválasztása érdekében. Ez egyfelől lehetővé tette, hogy a zenészek és hallgatóik nagyobb zenei szabadságra törekedhessenek, másfelől magára vonta olyan gondolkodók figyelmét, akik a poliszdemokrácia válságának megfékezését mámorító zenétől való óvásban érvényesítették, így Platónét és Arisztotelészét. Filozófiájukban éppen ezért kitüntetett jelentőséget kölcsönöznek a zene *éthoszának*.

A kérdés halaszthatatlan volt: a zenében magában lakozik valamiféle éthosz, avagy, mert a zene az emberi indulat (pathosz vagy affektus) kifejeződése, ezért alkalmas hasonló indulatok felkeltésére?

2.1.3 A morálisan felfogott zenei szép (Platón, Arisztotelész, Augustinus)

Anélkül, hogy Platón és Arisztotelész filozófiáját részletesebben ismertetnénk, a két gondolkodó ide vonatkozó legfontosabb elképzeléseit fogjuk összegezni. Köztudomású ugyanis, hogy a Platón által konstruált ideatan a zene „élvezeti” (*hedoné*), eksztatikus fajtáját kizárta a zenei nevelésből, mondván, a művészetek – s így a zene – illuzórikus természete nem engedi az ideák világába való bepillantást. A zenében lakozó eksztatikus most már nem csak a szépség aritmetikai természete folytán, de egy, a szépségtől különböző, még nagyobb instancia, az igazság, vagy valóság-elve miatt is diszkreditálódott. Platón világában a disszonanciának eleve nem is lehetett „ideája”.⁴⁰

⁴⁰ A *Parmenidészben* (130) a következőket olvashatjuk Platónnál:

– Akkor bizonyára azok felől a dolgok felől is bizonytalanságban vagy, Szókratész, amelyek szinte nevetségesnek tűnhetnek fel, mint a szőr, a sár, a szenny, vagy más ilyen megvetett, hitvány dolgok: vajon azt kell-e állítani róluk, hogy mindegyiküknek van külön formája, amely különbözik azoktól a dolgoktól, amelyeket a kezünkbe foghatunk, vagy pedig nem?

A zenei hangokkal való játék ártatlansága ezzel ismét feláldozódott a materiálissal szembeállított ideális világ oltárán. Ugyanakkor a zenenevelő (*paideia*), helyesebben „nyugtató” szerepéről még egy ideális állam tervezője sem tudott lemondani. Éppúgy, ahogyan Arisztotelész sem, aki nem csupán a zene nevelő, de a szórakoztató hatását is legitimizálta. „A szórakozás ugyanis a pihenés kedvéért van – írja a *Politikában* – márpedig a pihenés kellemes kell, hogy legyen [...] A kötetlen szellemi életmódnak [...] nemcsak a szépet, hanem a kellemest is magában kell foglalnia, a boldog élet ti. éppen ebből a kettőből áll.⁴¹” Arisztotelész „*zoon politikonja*” számára tehát a műélvezet nem csupán jogában áll, de szabad emberhez méltó, és szükséges tevékenység, jóllehet a zenész mesterséget igencsak lebecsüli, mint ahogy a napszámosok harmóniáit is, akik műveltségüknél fogva kevésbé képesek a zene kontemplatív megragadására, tehát dallamaik torzabbak, s ezek a szabad ember füléhez nem méltóak.

A zene filozófiai vizsgálata ennél fogva egy *éthosz-hermeneutikává* vált; s mint ilyen a zene transzcendens jellegét, dionüszoszi és apollói karakterét igyekezett „megszüntette-megőrizni”, vagyis domesztikálni. A domesztikáció – mint *katharszisz*. A görög kulturális válság égisze alatt Arisztotelész kompromisszumot ajánl: visszaadja a zenének, ami ő maga: a hangzó, élvezhető karakterét, ugyanakkor elveszi tőle azt, amit a püthagoreusok még odaadtak neki: *a számot* – mint a zene transzcendens, mágikus szimbólumát. És mit ad cserébe? Arisztotelész, aki ujjával a föld felé mutat, az égből pottyant zenében az *éthoszok mimészsizét* pillantja meg; a zene saját világában magát az embert, a *zoon politikont*, aki számára a zene élvezete nem más, mint a zene általi megtisztulás (*katharszisz*); megtisztulás: a mértéktelenségtől (*hübrisz*).

Sajnálatos módon, nem bővelkedünk forrásokban arra vonatkozóan, miképpen is realizálódott ez voltaképpen az antik zenekultúra a gyakorlatban. Azonban, ha Arisztotelész megvető kiszólásaira a „*banauszosz*” zenei ízlését illetően, vagy Platón aggodalmaira gondolunk, okkal feltételezhetjük, hogy a zene „mértékletességre” ösztönző ereje helyett, a nem arisztokrata rétegekben, mindig is a „mértéktelen” erő került előtérbe. Amelyből arra következtethetünk, hogy a zeneesztétikai diskurzusok mégoly megalapozott zene-képe sincs voltaképpen kapcsolatban a zene

– Egyáltalán nem – szólt Szókratész –, hanem ezekkel kapcsolatban úgy áll a dolog, hogy amiket látunk, azok léteznek is, ezekről azt gondolni, hogy ideájuk volna, képtelenség volna.” (In: Umberto Eco: *A rótság története*. Ford. Sajó Tamás. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2007. 26.)

⁴¹ Arisztotelész: *Politika* VIII. könyv, 1339 B. In: *Források* 257.

tulajdonképpen gyakorlataival, vagyis soha sem *deskriptív*, hanem *preskriptív*. A zene életigenlő, mértéktelen, dionüszoszi karaktere ugyanis még az „*imitatio Christi*” zoltárénekeiben is leleplezi magát, amint a pneumatikus dallamok előbb-utóbb túlsordulnak a szövegen, mintegy újra és újra elcsábulva a mámor irányába.

A „*panem et circenses*” hedonista elvével szemben kibontakozó őskeresztény mozgalmak, és az új szertartásokhoz kialakított új zenei formák utódjai, a *melizmák* legalábbis felvetik a gyanút, hogy a szórakoztatás ellenes *musica sacra* képtelen megszabadulni a zenében lakozó kellemtől (*hedoné*). Ez a mozzanat egyebek között tetten érhető abban a tényben is, hogy számos zoltár eredetileg pogány dallamokon szólalt meg. Hogy minderről eltereljük a figyelmet, az egyházatyák ismét a zene matematikai oldalát kezdik hangsúlyozni, és a zenét a helyes modulálás tudományaként affirmálják. A zene tudományosan vizsgálható oldala („*scientia*”) és az „*usus*” mint hétköznapi gyakorlat között mindezek ellenére áthidalhatatlan szakadékot tétéleztek, amelynek egyik oldalán a kiváltságos kevesek (akik a zenében jártasak), a másikon pedig a „cantor”-ok (köznapi énekesek) állnak, akik nem ismerik a zene számviszonyokon alapuló törvényszerűségeit, és akik számára Augustinus szerint azért vezették be a himnuszok és zoltárok éneklését, hogy „*ne unatkozzék, vagy talán el ne epedjen gyászos keserűségében a tömeg*”⁴².

A klerikusok nyilván ugyanabban bíztak, amiben a püthagoreusok, jelesül, hogy a zene élvezete révén talán könnyebben utat nyer magának a jámborság. Ami bizonyos értelemben így történt, csak éppen a gregorián dallamok lejegyzése után nem sokkal a pneumatikus, gregorián ének formájából lassacskán ismét utat tört magának valami, ami a szépen éneklő (tehát az Augustinus szerint: „kétyszer imádkozó”) hívő és Isten közé türemkedett: a *másik* ember, a maga hangjával.

Ezzel a mozzanattal – ti. a többszólamúsággal – első pillantásra ismét a zene kerekedik felül a fölötte „zsarnokoskodó” éthoszon, de ezúttal egy olyan kulturális kontextusban zajlik le mindez, amelynek technikai feltételei (a hangjegyzés) mellett ez a lázadás soha nem látott erőfölénnyel találja szembe magát, és amely ellen küzdeni immár esélye sincs. A zene fogalma ebben korszakban merevedik be végérvényesen mint *hangrendszer*. Ennek köszönhetően a ritmus, bár kezdettől fogva erotikusabb, eksztatikusabb dimenziója a zenének, a hangmagasság percepciója, a püthagoreusok vagy arisztotelianusok teoretikus attitűdjéhez képest, egy új teoretikai

⁴² Aurelius Augustinus: *Vallomások*. Ford. Városi István, Gondolat, Budapest, 1982. 257.

alapállást tett lehetővé: a hangokat most már nem hangsorokként és éthosz-karakter szerint vizsgálták, hanem a többszólamúság struktúramozzanatainak megfelelően, mint nagyobb értelem-összefüggéseket: hangközfolyamatokat.

A *zenei hang*, bár mint azt korábban tárgyaltuk – talán soha sem létezhetett ártatlanul, pusztán önmagában – ezen a ponton megfosztatott minden individuális jelentőségétől és alárendelődött a *harmóniának*. Ez önmagában persze nem kellene, hogy a zene mágikus, dionüszoszi meghatározottságára halálos ítéletet mondjon, csakhogy a többszólamúság jelensége azt vonta maga után, hogy a zenét azonosították a *kompozícióval*. A polifónia ugyanis előfeltételez egy komponistát, aki bizonyos szabály szerint jár el; és bár kezdetben a kompozíciós szabály csupán a zenei hangzó anyag létrehozási módját jelentette, a zenetudós számára mégis *eggyévált magával a zenei művel*. Ez az a mozzanat, amely után a nyugati és egyáltalán a zenéről mint olyanról való beszéd emfatikus értelemben végérvényesen összezavarodik; és ugyanaz jelenti értekezésünk szempontjából az experimentális zene megértésének kulcsát is.

2.2 Ártatlan hangok helyett

2.2.1 Szakrális vagy profán *kompozíció*

A kompozíció fogalmának eszmetörténeti jelentőségét Carl Dahlhaus a következőképpen jellemzi: „A »kompozíció« megjelölés eleinte a komponista munkájára és az általa követendő normákra vonatkozott, és csak később vált annak a képződménynek megnevezésévé, amelyet létrehozott. A jelentésváltozás a szó korábbi értelmét nem oltotta ki, viszont a »zeneszerzést« pedagógiai területére szorította vissza. Ez nem kevesebbet mond számunkra, mint hogy a szabálykódex többé nem a zenei hagyomány és vele a zenefogalom lényegét fogalmazza meg, hanem pusztán segédeszközzé züllött a művek immár egyeduralgó koncepciójának szolgálatában. Hogy a komponálás szabályait a művet tartó fundamentumnak tekintjük-e, vagy pedig pusztán eszköznek, melyet használat után eldobnak, a lényegen mit sem változtat, egyszerű metaforacserének tűnhet. A különbség mégis jelentős. Míg ugyanis korábbi korszakokban a szabályok voltak tartósabbak, míg magukat a műveket gyorsan

elfelejtették, később a dolog megfordult: a kiemelkedő művek elnyerték állandó helyüket a repertoárban, a szabályok viszont egyre gyorsabban avultak el.”⁴³

A nyugati a zene – mint *mágia* és *eksztázis* vagy *katharszisz* és *mimészis* – a zenei illúzió feltalálása után azáltal változik meg, hogy a ritmus háttérbe szorulásával fokozatosan a hangmagasságra épülő hangrendszert emeli piedesztálra. Bár nem tudjuk pontosan mit jelenthetett az archaikus közösségek mindennapjaiban az ének és hangszerek játéka, egy biztos: amikor a zene egy zenei műalkotást konstituáló szabályok gyűjtőfogalmává válik, akkor a zenéből nem csupán a *közvetlen* (reflektálatlan) transzcendens irányultság, nem csupán a mágikus katartikus és ekztatikus jelentés fog eltűnni, hanem helyette valami egészen más típusú beállítódásra ösztönzi majd hallgatóját, amely sokkal inkább hasonlít *a zenében való gondolkodáshoz*, mint a dionüszoszi táncok elragadtatottságához. Bár a klasszikus „mű” fogalmát csak az 1780-as évektől szokás származtatni, úgy látszik, a zene noétikája és antik görög esztétikája már magában hordozta ama felbomlás csíráit, amely az atonális zene megszületésével a zene évezredek tradíciójában bekövetkezett. Úgy tűnik, már a többszólamúság – a vokális konzonancia – megszületésénél ott kísértett a diszsonancia tapasztalatának lehetősége. De vajon miképpen válhatott a zene mágiából filozófiává?

Gunnar Hindrichs *Die Autonomie des Klangs* c. könyvét Szókratész egyik legtalányosabb történetével kezdi. Platon *Phaidonjának* Szókratésze arról számol be tanítványainak, hogy álmában a daimónja muzsikálásra biztatta. Ezen már álmában is erősen csodálkozott, hiszen a legnagyobb szabású *musziké* a filozófia, és ő mindig is ezt művelte. Szókratész a biztonság kedvéért azonban másnap mégis elkezd foglalkozni, a filozófia mellett a ritmikus-melodikus versművészettel is. Hindrichs emlékeztet bennünket, hogy a „zene” (Musik) Szókratész tételében természetesen nem azonos a zene fogalommal, amely ma használatos, hiszen a görögök számára az egészében vett muzsaművészet körébe tartozott a melodikus-ritmikus költészet mellett a tánc és asztronómia is⁴⁴. Ahhoz, hogy a szókratészi-platóni felfogást megértsük Hindrichs három összefüggés figyelembe vételét ajánlja.

⁴³ Dahlhaus: i.m. 36.

⁴⁴ Gunnar Hindrichs: *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*. Surkamp Verlag Berlin, 2014. 8. – Hindrichs könyve viszonylag későn került a kezembe, ezért jelen értekezés keretein belül nem tudom kimerítően tárgyalni eredményeit. Bár a könyv címe arra enged következtetni, hogy értekezésemhez hasonló kérdéseket elemez, Hindrichs bibliográfiájából rögtön kiderül, hogy egyrészt egészen más értelmezői eszköztárat alakít ki a témával kapcsolatban, másrészt az is nyilvánvalóvá válik, hogy a hangok „ártatlanságának” (a XX. századi avantgárd zeneképének) kutatása napjainkban

Az első a szépséggel való kapcsolat, amelyben zene és filozófia bár hasonlóak, mégsem azonosak. A zene közvetetten ábrázolja a szépséget, míg a filozófia az ideák – köztük a szépség ideájának – megismerésével foglalatoskodik. Mivel a zenei szépség nem közvetlenül kerül a szép ideájával kapcsolatba, hanem úgyszólván kerülőutakon, így a filozófia a műzsaművészetek legmagasabb rangját foglalja el, hiszen az közvetlenül magát a szépséget ragadja meg. – Hindrichs nem utal rá, de szükséges itt megjegyezni, hogy Platón később a szépről írt dialógusai végső soron a *Nagyobbik Hippiászban* arra a következtetésre jutnak, hogy „ami szép, az nehéz”⁴⁵, amivel mindösszesen csak arra szeretnénk utalni, hogy az első összefüggés nem elégséges Szókratész állításának bizonyítására (ti. hogy a filozófia volna a legnagyobb szabású *musziké*), azonban adalékul szolgálhat annak megértéséhez, miért kezdett el maga is foglalkozni a szépség *létrehozásának* gyakorlatával.

Másodszor: Szókratész tétele egy püthagoreus nézőpontot érvényesít, amely a *kozmoszt* számkombinációkon és azok elrendezésein alapuló harmóniának tekintette. Hindrichs hangsúlyozza, hogy a szám alatt megint csak nem a mai szám felfogását kell értenünk. A püthagoreusok száma azonos a *megszámlálttal*, vagyis nem egy elvont értékkel, hanem maguknak a létezőknek létező mértékével, számosságával.⁴⁶ – Nem nehéz kikövetkeztetnünk, hogy az elmélet szükségszerűen visszafelé is működött: vélhetőleg, mindaz, amely nem volt alkalmas arra, hogy a harmónia szempontjából számviszonyokban is kifejezhető legyen, az bizonyos értelemben nem „létezett”, vagy kevésbé volt legitim. Arról, hogy ez az elvont szimmetria-igény mennyiben volt döntő a görögök harmónia érzékelésében hiteles, ám annál meglepőbb állításokat olvashatunk Maróthy János *Zene és ember* c. könyvében egy 1922-ben keletkezett Molnár Géza idézetben: „... a terc viszonyzáma, ahogy a görög elmélet megállapította, sokkal bonyolultabb. 64:81. Azt mondták, hogy amely hangköznek ilyen bonyolult szám felel meg, nem lehet konszonáns. Itt tehát nem a fül ítélkezett. Dacára annak, hogy az ókor végén sejtették már, hogy a terc egyszerűbb viszony-számban is kereshető (4:5), az iránta való bizalmatlanság még évszázadokig

még mindig annyira fiatal tudományos irány, hogy nem beszélhetünk egy konszenzuális szakirodalom-jegyzékről (*kánonról*), amelyet minden kutatónak figyelembe kellene venni.

⁴⁵ Platón: *Nagyobbik Hippiász*. Fordította: Kárpáty Csilla. – In: Platón: *Összes művei*. I. köt. Budapest, 1984. 397.

⁴⁶ Hindrichs: i.m. 9.

eltartott. Csak a középkor 13. századában kezdik a terc konszonáns voltát hirdetni, de még azon túl is sokáig nem írtak le záradékkép olyan akkordot, amelyben terc volt.”⁴⁷

Harmadszor: a püthagoreusok felfogása nem egy absztrakt elgondolása volt az életnek, sokkal inkább egy vallásos életforma, amelynek célja a lélek szenvedélyeinek kordában tartása volt, mégpedig annak érdekében a kontempláció szenvedélyének gyakorlásához a legmegfelelőbb lelki hangoltságokat tudják birtokolni. Ezeknek a hangoltságoknak a legprofesszionálisabb ismerője kétségkívül Orfeusz, akinek a mítosz szerint majdnem sikerült a zene segítségével felhozni halott feleségét, Euridikét az alvilágból (noha a történet tanúsága szerint a zene önmagában mégsem bizonyult elegendő erőnek). Nem közvetlenül, de közvetetten ebből is az következik, hogy ha mind a (püthagoreus) zene, mind a filozófia célja a szépség ideája, a kozmosz ábrázolása, akkor kettejük közül a leginkább sikerült forma a filozófia. – Visszatérve az előző kritikai megjegyzésünkhöz, miszerint a szépség mibenlétében Platón ugyancsak bizonytalan maradt, a harmadik összefüggés tekintetében még zavarbaejtőbbé válik a helyzet, ha arra gondolunk, hogy a filozófia a görögök számára nem csupán a múzsák művészeteként értelmeződött, hanem a halálra való felkészülés helyes tudományaként is. A zene görög felfogásában tehát a legmagasabb fokú zene művelésének egyszerre kell az ember végességét és bizonyos értelemben vett végtelenségét, halhatatlanságát kifejeznie, amennyiben nem csupán tánc és költészet, de magának a *kozmosz*nak a rendjét is „visszatükrözi”.

A *musziké* kétféle felfogásának lehettünk tehát a tanúi. Az egyik, amely magát a filozófiához méri (vagy amelyet a filozófusok múzsaművészetének is nevezhetnénk), tehát döntően intellektuális cél alá rendelt; a másik, amely magát a tánchoz és költészethez méri, tehát döntően fizikai-érzelmi meghatározottságú. Az előbbit Zoltai Dénes joggal nevezi „éthosz-zenének”, utóbbit „affektus-zenének”, és meggyőzően írja le a zene történetét e két tendencia kölcsönhatásaként. Annál is inkább, mivel ez a duális fogalompár a 18. század vége óta ismeretes, jelesül, Gottfried Körner *A karakterábrázolás a zenében* c. 1795-ben megjelent tanulmánya révén. Körner ebben a tanulmányban – írja Dahlhaus *Az abszolút zene eszméjében* – az éthoszt szembeállítja az affektussal, a pátosszal.”⁴⁸ Majd az eredeti szöveghelyet idézi: „Abban, amit léleknek nevezünk, különbséget kell tennünk az állandó és az átmeneti között, a lélek és az indulatok között, a karakter – éthosz – és a szenvedélyes

⁴⁷ Molnár Géza: *Általános zenetörténet*. Budapest, 1992. 36-37. Idézi: Maróthy: i.m. 53-54.

⁴⁸ Carl Dahlhaus: *Az abszolút zene eszméje*. Ford. Zoltai Dénes. Typotex. 2004. 72.

lelkiállapot – pátosz között. Vajon közömbös-e, hogy a zenész melyiket igyekszik ábrázolni?⁴⁹ Továbbiakban azt vizsgáljuk, melyek azok a legfontosabb eszmetörténeti mozzanatok, amelyek döntő szerepet játszottak az osztatlan *musziké* fogalmunk változásaiban, jelesül elsőként *szent* és *profán* zene kialakulásában, majd később a zenemű mint kompozíció „szentségének” kialakulásában.

A mai hagyományos értelemben vett zenei hallásunk – illetve a részben ezen alapuló zenepedagógia és zeneelmélet, amikor a zene paramétereiről beszél – általában az alábbi alapkategóriákat mozgosítja: A) Horizontális paraméterek: a hangok és viszonyaik (hangmagasság, „dallam”, hangrendszer stb.); valamint a különböző ritmusok (időtartamok) és viszonyaik. B) Vertikális paraméter: többszólamúság (több hang egyidejű hangzása). C) Strukturális paraméter: formaszervezet az (A)-ban és (B)-ben felsorolt elemek egymáshoz való viszonya, „mozgáspályái”.⁵⁰

„A paraméter (= együttesen mérő) görög eredetű szó, amely eredetileg a matematikában és a fizikában volt a leghasználatosabb, de modern információelmélet sok más területre is kiterjesztette, azoknak a tulajdonságoknak az elnevezéseként, amelyek egy dolog vagy jelenség mibenlétét együttesen meghatározzák.”⁵¹ Ebből az is következik, hogy az egyes paraméterek mindig együttesen értelmezendők, nem pedig izoláltan. Ugyanez lehet érvényes, mondhatnánk a *zene* vagy épp *musziké* egészére, hiszen az elhangzó zene mint előadás is számos paraméterrel rendelkezik,

⁴⁹ Uo. – Megjegyzés: Dahlhaus könyvének népszerűségére tekintettel érdemes említést tenni a Dahlhaus-ért kritikákról is. Csobó Péter *A zenei a szép* magyar fordításához írt utószavában példának okáért Ulrich Tadday kutatásaira emlékeztet, aki a következőket állapítja meg: „Az abszolút zene eszméje» esetében eszmetörténeti konstrukcióról van szó, amelynek (...) zeneesztétikai és zenetörténeti hordereje is csekély.” (In: *Ulrich Tadday: Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Gesichte der romantischen Musikanschauung*. Stuttgart/Weimar, 1999. 121.) „Tadday szerint – írja Csobó – az »abszolút zene eszméje« csupán egy későbbi polaritás, az érzésesztétikából táplálkozó schopenhaueri zenemetafizika és a hangozva mozgó formák hanslicki elmélete felől visszavetített mesterséges eszmetörténeti konstrukció. A korai 19. században vele szemben inkább olyan kategóriák töltöttek be meghatározó szerepet, mint a »romantikus« és a »poétikus« (melyek érvényessége kiterjedt mind a vokális, mind az instrumentális zenére), valamint a zenének mint az »érzések érthető nyelvének« a koncepciója» (Csobó: *A zenei a szép*, 317.) Jelen értekezés szempontjából a „kritikai fordulat” tézisére ugyanez érvényes: egy eszmetörténeti konstrukcióról van szó, amely arra hivatott, hogy az avantgárd zeneesztétikáját egyfelől integrálja a nyugati zene és filozófia történetében, másfelől lehetséges összefüggésekre mutasson rá az avantgárd és a kortárs zenei jelenségek között. Bár az avantgárd történetiségének, filozófiai tradícióban elfoglalt helyének vizsgálata nem példátlan célkitűzés, még az olyan alapos munkák, mint Peter Bürger *Az avantgárd elmélete* c. könyve is közömbös a zeneesztétika speciális kérdésfeltevéséi iránt, ezért legtöbb megállapítása a vizuális kultúrára vagy a szépirodalomra vonatkoznak. Ezt a hiányosságot a legjobban Bürger könyvének *Véletlen* c. fejezete demonstrálja, amely elfelejt reflektálni az aleatorikus zenére. (Vö. Peter Bürger: *Az avantgárd elmélete*. Ford. Seregi Tamás. Universitas Szeged Kiadó, Szeged, 2010. 78-82.)

⁵⁰ Vö. Maróthy: i.m. 24-25.

⁵¹ Uo.

amely éppúgy hozzátartozik a zenei jelenség mibenlétéhez, mint az, milyen hangsort szólaltatott meg.

Ugyanez a paramatér-összesség, amelynek ismerete hiányzik ahhoz, hogy megértsük Platón és Arisztotelész bírálatait a különböző hangsorokra, amelyek lényegükben csak abban különböznek egymástól, hogy egészhang-lépéseik során hol helyezkedik el félhang. Az ezekből levezetett „férfias”, „nőies”, „bátor” stb. attribútumok igazolásához ugyanis ismernünk kellene e sorok valódi jelentését, vagyis azt, mit jelentettek az adott törzsi kultúrákban: fríg, dór, korintosi stb. „Knepler (*Gesichte als Weg zum Musikverständnis*. Leipzig, 1977. 100.) joggal mutat rá – írja Maróthy –, hogy a legkülönbözőbb magyarázatok azért futottak zátonyra, mert csupán egyetlen ismervre, a »félhanglépés« elhelyezkedésére figyeltek, holott ezek a »harmóniák«, mint a dór, fríg stb. elnevezése is mutatja, különböző törzsi kultúrákból eredtek, meghatározott mozdulat-, ritmus-, hangszín- (hangszer) típusokhoz kapcsolódtak, meghatározott közösségi szertartástípusokkal összefonódva keletkeztek.”⁵²

Ebből azt a következtetést kell levonnunk, hogy mind Platón, mind Arisztotelész zenebírálata bár a zenére mint „kulturális” fenoménre vonatkozik, nélkülözi az egyes paramatérek összehasonlító vizsgálatát, s ehelyett egy önkényesnek tűnő affektus-elmélet alapján osztályozzák helyes és helytelen zenékre a muzsikát. Egyszerűbben szólva: esztétikai ítélet helyett etikailag viszonyulnak a zenéhez és hatásához, ami minimum két konklúziót foglal magába implicit módon. Az egyik, hogy elképzelhető, hogy mind Platón, mind Arisztotelész bizonyos népcsoportok és azok kultúráját tekintve elutasító volt; a másik, hogy ha ismerték ezeket a kultúrákat, helyesebben e kultúrák rájuk gyakorolt hatását, akkor azt nem tartották összeegyeztethetőnek saját filozófus alkatukkal – s ennyiben püthagoreusok maradtak. Ha pedig következtetéseink helyesek, úgy e nagy filozófiák zenefilozófiai implikációi akarva-akaratlanul is hozzájárultak ahhoz, hogy bizonyos törzsi kultúrák illegitimé váljanak egy őket eltörölni akaró (keresztény) zenei misztérium számára, amely immár nélkülözi a verslábakat, mi több, magát a táncot is, s csakhamar a test megregulázásának egyik fő eszközévé válik.

Thrasylbulos Georgiades, görög származású német zenetudós – aki a múlt század közepén részint azzal vívta ki a zenetudomány nemzetközi elismerését, hogy a antik

⁵² Maróthy: i.m. 57.

görög zene és nyelv kapcsolatát a 20. századi balkán népzene tükreben is kutatta – a *Musik und Sprache* c. könyvében hangsúlyozza, egy ógörög vers mindenekelőtt abban különbözik egy német daltól, hogy annak zenei ritmusát maga a vers adja, aminek köszönhetően nem marad semmilyen tere annak, hogy a vers előadása során bármilyen más zenei-ritmikus hangsúlyozást érvényesítsen az előadó.⁵³

A görög szavak olyan hangtesteket képeznek, amelyek hossza vagy rövidsége szorosan összefügg az előadó testtartásával, mozgásával, éppen ezért ennek a görög ritmus-fogalomnak alig van köze ahhoz, amit mi manapság ritmusnak nevezünk. Georgiades ezt kvantitás-ritmusnak nevezi, ami azt jelenti, hogy a régi görögök zenei idő fogalma nem osztotta ketté az időt – egyfelől ütemekkel és hangrendszerrel tagolt üres szerkezetre, másfelől pedig ezen szerkezet hangjegyekkel történő kitöltésére –, ehelyett a zene idejét azonosnak vélték a nyelvben kifejezett gondolat jelenlétével, vagyis a kettő nem volt egymástól elválasztható. Az elválás azonban elkerülhetetlen volt – s talán épp eme krízis láttán érezte úgy mind Platón, mind Arisztotelész, hogy ebben az ügyben állást kell foglalniuk. Georgiades a következő folyamatokat rajzolja fel: a *musziké* → próza → költészet; *musziké* → Musik (vagyis a nyugati zene fogalma).⁵⁴

A történetet természetesen nem egy radikális szakadással kell elképzelnünk, és talán nem is úgy, hogy a kithara és aulosz játékosok a filozófusok és politikusok jóváhagyására vártak volna évszázadokig, hogy vers és tánc nélkül megszólaltathassák otthon hangszereiket. Amiről szó van, az a nyugati esztétörténet reflexióinak koherenciája, amelynek évszázadokra van szüksége ahhoz, hogy egy alapvetően ösztönös jelenséget megtanuljon izoláltan tárgyalni. A dolog jelentőségét az adja, hogy amint ez a tárgyalhatósági probléma explicitté válik, a korábbi „éthosz-” és „affektus”-zenét fokozatosan egy új diszkurzus váltja fel, amelyben a szereplők, nevezetesen a *hangok* ugyanazok maradnak, de a nevük, illetve megítélésük megváltozik.

Georgiades 1960-ban kiadott *Sakral und Profan in der Musik* c. előadását azzal a megállítással kezdi, hogy „[k]ét egymással ellentétes szempont jellemzi számunkra a zenét: az egyik izolált jelenségként, hangzó formaként; a másik viszont olyasmiként,

⁵³ Thr. Georgiades: *Musik und Sprache. Das Werden des Abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*. Springer-Verlag, Berlin-Göttingen-Heidelberg. 1954. 4.

⁵⁴ Georgiades: *Musik und Sprache* 6-7.

ami az emberi *egységben* gyökerezik. A „szakrális” és „profán” zene megkülönböztetése ezt a két tárgyalási módot állítja szembe egymással”.⁵⁵

Amiben a legkönnyebb konszenzusra jutnunk: a szakrális zene alatt valamennyien a vallási kultuszhoz kötődő zenét értjük, amely azonban maga sem egy egységes műfaj, hiszen tovább osztható pl. templomi és áhitati énekekre, vagyis a világi muzsikától való egyértelmű elhatárolása nem csak hogy nem egyszerű, de Georgiades egyenesen azt állítja, a szakrális és szellemi zene [geistliche Musik], illetve a világi zene csupán használati módjában különbözik egymástól.⁵⁶

Ahhoz, hogy ezt belássuk talán valóban elegendő elképzelni a következő Georgiades által felállított „ellentéteket”: egy misét Palestrina tollából és egy korabeli világi témájú madrigált; egy részletet Mozart valamelyik operájából és egy tételt Mozart *Requiemjéből*, egy világi jódlert vagy egy „andachtsjodler-t”, ami a templom falai között hangzik el. A zenei faktura szempontjából olyan lényegi különbséget, mint amit a szent és profán jelzők állítanak, nem tudunk kimutatni. Ez részben azzal is magyarázható, hogy maguk a dallamok gyakran vándorolnak egyik területről a másikra. Szokás például J. S. Bachot említeni ez ügyben, akinél ugyancsak előfordul, hogy eredetileg világi témájú és szövegű dallamok bekerülnek a műveibe, akár még szent szövegekkel is ellátva, vagyis ilyenkor a világi zenéből szakrális lesz. De a dolog fordítva is működik: a világi zene számára is nem csupán fontos inspirációkat, de dallamkincseket is jelent a szakrális zene. Ezt a kettőséget már Monteverdi *Orfeoja*, később Händel oratóriumai tudatosítják a közönség számára, amelyet már egyedül a fogalmi tartalmak, a szövegek különböztetnek meg a világi muzsikától. Éppen ezért Georgiades nem azt tűzi ki céljául, hogy a szentnek és profánnak tartott műfajú zeneműveket és azok előadói gyakorlatát elemezze, hanem hogy megtalálja azt a zenén belüli (vagy kívüli) elemet, amely feljogosít bennünket a különbségtétel fenntartásához, illetve rámutasson annak kialakulásának és változásainak történeti meghatározottságára.

Érdemes mindenekelőtt tisztázni a profán szavunk jelentését. A latin „profanus” Georgiades etimológiai magyarázata szerint egy negatív definíciót foglal magába, vagyis olyan területre utal, amely a szentség körzetén kívül áll, vagyis nem áldott, pontosabban: „még meg nem áldott”, hiszen a *szakrális* mint jelző nem a tárgyak vagy élőlények veleszületett tulajdonsága, hanem a megáldás

⁵⁵ Thr. Georgiades: *Sakral und Profan in der Musik*. Max Hueber Verlag, München. 1960. 3.

⁵⁶ Uo.

következménye.⁵⁷ Ezzel szemben a profanitásból, keresztény szempontból, a természet és az ember születésétől fogva egyaránt osztozik. Nem véletlen tehát a világi dallamok szakrális térbe kerülése. Az egyik területről a másik területre vándorlás szükségszerűsége már magában az áldás aktusában benne foglaltatik. A kenyér, a bor, a víz, a gyertya, a tűz átváltozása, de szenté avatott hívek esete is ide sorolható. Mármost a keresztény teológia alapján egyetlen egy genuin szent létezik, aki nem szorul arra, hogy profánból szentté váljon: maga az Áldó [das Weihende]. De mi vagy ki ez? – Kérdezhetjük Georgiadessel. Ki az, aki – úgyszólván – hamarabb van feljogosítva arra, hogy maga legyen az „áldó”?⁵⁸ Nos, a válasz: az áldott szentség maga, vagyis egy szó, egyedül egy szó, amelynek „a nevében”, és a „kimondott szó által” valamit profánból szentté avatunk – némán ugyanis nem lehet senki és semmit megáldani.⁵⁹

A fentiek fényében a zene kezdettől fogva nem több mint puszta nyersanyag, a bűnös emberi természet egyik sajátja. Ahhoz, hogy ettől az állapottól megszabaduljon, szüksége van a szent szavakra, a szentíráásra. Először csak a szavakra. Georgiades ebben, ha tetszik, logikai szükségállapotban véli felfedezni a világi és profán zene egymástól való megkülönböztetésének, és későbbi fejlődésének gyökerét. Ezzel a filozófiai-teológiai problémával veszi ugyanis kezdetét a nyugati zene története, nevezetesen, hogy a zene feledvén a költészettel és tánccal való eleven kapcsolatát megváltoztatja irányultságát, és alapvetően a szent szavakba kísérli meg magát belevésni annak érdekében, hogy megszabaduljon profán kötelékeitől.⁶⁰

A szent beszédnek két fontos attribútuma van: egyfelől megnevez, másfelől miközben megnevez, mások számára is tapasztalható, és Georgiades szerint ez a közös tapasztalat kovácsolja össze voltaképpen a gyülekezetet. A Szentíráshoz kötődő, a Szentírást realizáló beszéd és közös ének, amely *nem azonos* a hétköznapi beszéddel vagy énekléssel, hiszen ahogyan korábban említettük, épp *ebből a tagadásból* születik a nyugati-keresztény zene. Vizsgáljuk meg logikailag az egyházi éneklést.

Mivel az éneklés célja alapvetően a szent prózai szövegek együttmondása, így egyrészt, ahogyan korábban már utaltunk rá, az egész aktusnak van egy nagyon erős *fizikalitása*, amit *pneumatikus éneklésnek* nevezünk. De van egy másik oldala is. Az

⁵⁷ Georgiades: i.m. 4.

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ Uo.

⁶⁰ Uo.

ének és az éneklő között megjelenik egy harmadik tényező, valami ismeretlen és mégis ismerős: a zenei hang [Ton], amely nem specifikusan emberi, és nem is azonos azzal a szokásos értelemben vett zenei hanggal, amit a németben Klang-nak hívnak. Georgiades és Hindrichs és velük együtt a német értelmezői hagyomány ezt a mozzanatot a közösség, a *gyülekezet hangzó megtestesüléseként* értelmezi.

Ez a következőket jelenti a számunka. Egy eredetileg teológiai problémát az egyházatyák zenefilozófiája kétféleképpen oldotta fel. Egyfelől az egyszólamú, beszédszerű éneklés során a latin szövegek prózájának megzenésítésével határvonalat húztak a profán és szenthez méltó beszédmodok közé, vagyis az archaikus zenei rítusok mintájára speciális *hang-maszkokat*⁶¹ alkalmaztak, ugyanakkor az így keletkező hangok abszolút helyet biztosítottak a világi szférán túl létező, matematikai alapokon álló hangrendszerben. Másfelől az így létrejövő közös hangzást metaforikusan értelmezték, mintha az éneklő gyülekezet – a szent felé tartó – hangzó megtestesülése lenne. A két körülmény együttesen termel ki egy talán előre ki nem számítható folyamatot, jelesül, hogy az így keletkező hangok, mivel a szent szövegek éneklése során keletkeznek, azt a látszatot keltik, mintha magukból a szent szövegekből származnának. Ezzel tehát körülbelül be is határoltuk a szakralitás szerepét: a zenei hangok nem csupán szabályos frekvenciákat jelentenek, hanem a szakralitás terébe kerülve maguk a szentség részévé válnak.

Most lássuk, hogyan fedezhetjük fel a szakrális zenében a szekuláris tendenciákat. Nem nehéz kitalálnunk, hogy az eddigi egyszólamú éneklés mellett kibontakozó többszólamúság és a hangszeres kíséret jelenti a zene önállósodási kísérleteinek első jeleit. A kettő szorosan össze is függ egymással, hiszen már eleve a különböző hangszerek együttes megszólaltatása a többszólamúságra emlékeztet bennünket, nem beszélve a húros hangszerek természetében már eleve benne rejlő együttes hangzásról. A többszólamú éneklés eltereli a figyelmet a zene nyelvszerűségéről, helyesebben a *szent szöveg beszédszerűségéről*, és az éneklést

⁶¹ A kora keresztény szertartásban megjelenő énekelve beszélés és a törzsi szertartások közötti rituális párhuzam Darvas Gábor leírása alapján talán még nyilvánvalóbbá válik: »Mint ahogyan a törzs tagjai a ceremóniák előtt mágikus ábrákkal és színekkel festik be testüket, jelképes jelmezeket öltenek, maszkokkal fedik be arcukat, hogy egyszerű halandókból felsőbbrendű lényekké váljanak, úgy változtatják el hangjukat is (Kiemelés tőlem – K. Z). Zárt szájjal zümmögnek, orrhangon dűnnyögnek, magas fejhangon jajgatnak, rikácsolnak, kurjongatnak... (...) A varázslat hatásának fokozására, a hang elváltoztatására más eszközök is vannak: a polinéziai törzsfőnökök fatölcsért vagy nagyméretű kagylót tartanak szájuk elé, ha népükhöz szólnak (...) Kelet-Afrikában feszes bőrdarabkát szorítanak foguk közé az énekesek, hogy hangjuk természetellenes, zizegő színezetet öltön. Ezeket az eszközöket „hang-maszk”-nak nevezi a tudomány.« (Darvas: i.m. 18-19.)

közelebb viszi ahhoz az állapothoz, amely a hangszeres játék sajátja: a *játékosság*. A játékosság pedig nehezen összeegyeztethető egy templom vagy egy egyházatya, hovatovább a szentírás *komolyságával*. Meg kell tehát áldani őket – máskülönben a hangszerek segítségével az éneklés entrópiába, káoszba fullad.

Mi az az egyetlen instancia, amelyre hivatkozva ezt a műveletet végre lehet hajtani? Mi az a művelet, amely a játékosság bosszantó tényét domesztikálni tudja a templom falai között? A szentírást támaszkodó zene „*nyelvszerűsége*”, nyelvhez való hasonlatossága. Georgiades pedig rámutat arra a kiskapura, amelyen keresztül a zenét menekíteni lehet: a *nyelv* nem más, mint az ember egyik ősjelensége, amelyben önmaga mutatkozik meg, amely őt magát ábrázolja.⁶²

Ha összehasonlítjuk Karoling korabeli kódexek ornamentikáját a hangszeres-többhangú zenével, akkor megtaláljuk a magyarázatot arra, hogy hogyan válhatott legitimmé a szakrális zenén belüli egyértelműen profán hatás. Vagyis a 9. századtól kezdődően ez az ornamentikus nyelv szerű felfogás lép életbe egészen a 19. századig.⁶³ A korszakokat különbözőképpen tagolhatjuk, de egy biztos: az ellenreformáció alatt tesznek újra jelentős kísérletet arra, hogy a tisztán vokális művek kiszorítsák a hangszerek jelenlétét a templomokból.⁶⁴ Igaz épp ez a gazdag többszólamúság vezet át bennünket a barokk korba, ahol pedig a logika ismét visszajára kezd el forogni: a hangszerek kezdenek el úgy artikulálni, mintha maguk is egy *nyelvet* beszélnének, s éppen ezzel magyarázható, hogy a barokk zenei retorika kutatása manapság önálló tudományterületnek számít.

Ugyancsak a barokk kor vívmányai között említendő a barokk *opera* születése, amelynek két aspektusa érdekelhet bennünket. Az egyik, hogy az első olyan nagyszabású intézmény, amely a szórakoztatást pénzért tömegeknek árusítja. A másik, ami ennél is fontosabb, hogy a *Camerata-mozgalom* és vele együtt Monteverdi is – egyebek között – Platón és Arisztotelész feljegyzései alapján próbálták meg rekonstruálni az egykori görög *muszikét*.

A filozófiai szövegek felhasználása zeneszerzés-technikai célokból talán nem csak annak köszönhető, hogy alig maradtak fenn a görög zeneművekre vonatkozó kottaszerű feljegyzések. Épp ellenkezőleg, megkockáztathatjuk azt a feltevést, hogy épp azért csak ezek a feljegyzések maradtak fenn a görög zenéről, mert ezek voltak

⁶² Vö. Georgiades: i.m. 6.

⁶³ Vö. Georgiades: i.m. 7.

⁶⁴ A Tridenti zsinat (1545-1563) egyik fontos témája volt az egyházi zene elvilágiasodása. Palestrina negyvenszólamú kórusműveit is ekkoriban kerülnek tiltó listára.

valamelyest összhangban a prózából származtatott nyugati zenével. Másképpen fogalmazva: a madrigalizmus gyökerei ugyanoda vezetnek, mint az újplatonikusoké, vagy épp a püthagoreusoké, s mindez egy távoli perspektívából, inkább erősítette a barokk korabeli harmonikus világképet, mintsem gyengítette volna.

A szakrális és profán zene differentia specifikumának problémáját a leginkább kiélezetten – Georgiades és általában a zenetörténészek szerint – a bécsi klasszikusok életműve képezi. Haydn, Mozart és Beethoven világi műveiben – bár már korábban Bachnál is megfigyelhető ez a tendencia – a hangszeres zene mindenhatóvá válik, aminek következtében eddig soha nem tapasztalt mértékben alakul ki feszültség *szent* és *profán* között. Georgiades okkal kockáztatja meg azt a megállapítást, hogy voltaképp ezen a feszültségen alapul a bécsi klasszikus zene.⁶⁵ Amit ezek a zeneszerzők véghezvittek, az nem más, mint a specifikusan szelleminek a legmélyebben keresztény módon bebiztosított általános szellemivé változtatása⁶⁶, magyarul: nem más, mint az, hogy az eddigi folyamatot megfordították. Eddig a zenének kellett bizonyos értelemben felnőnie a szent vagy épp világi szavak és gondolatok komplexitásához, most pedig a zene önálló nyelvszerűsége bontakozott ki oly mértékben, hogy önmagát mint a legmélyebben keresztény általános szellemi tartalmat is képessé vált kifejezni.

Itt ismét meg kell állnunk. Georgiades nem utal rá, mint ahogy korábban sem, de a zene értékelése ismét egy metaforikus aktus következtében változik meg. Az „általános szellemi” [Allgemein-Geistiges] már egy új beszédmód bevezetését jelenti a tudományos gondolkodásba, amely úgy látszik alkalmasnak bizonyul arra, hogy a korábban „a gyülekezet hangzó megtestesülése” mellett érvelt, most a konkrét emberek kihagyásával „az általános szellemi” megtestesülése legyen. Bár a csere jelentéktelennek tűnik, a következmények ismét súlyosak. Ha ez így van, kérdezhetnénk, mégis hogyan különböztessük meg a bécsi klasszikusok műveit a szakrális zenétől, egyáltalán értelmes-e még fenntartani a kettejük közötti különbséget?

Georgiades fehérvja a figyelmünket egy döntő különbségre, amit a világi zene bélyegének tekint. Ez pedig a nevetés⁶⁷. Mielőtt folytatnánk Georgiades

⁶⁵ Vö. Georgiades: i.m. 8.

⁶⁶ Uo.

⁶⁷ Henri Bergson, akinek a nevetésről írt könyve alapműnek számít a témában, meglehetősen pesszimista módon értelmezte ezt a fenomént. Értekezései mögött olyan előfeltevések munkálnak, amelyek könnyen összefüggésbe hozhatók a szakrális és profán diskurzustörténetével. „... a nevetés

gondolatmenetének rekapitulálását, illetve kommentálását, közbe kell iktatunk némi kitérőt a nevetés és a szakralitás relációjában. Umberto Eco *A rútság történetében* összegyűjtött néhány jellemzően középkori dokumentumot a témával kapcsolatban. Érdeemes máris szemügyre vennünk Szent Benedek 5-6. századból származó reguláját, amelyben az egyházatya a következő intelmeket hagyta az utókorra: „Ne mondj hiábavaló vagy nevetésre ingerlő szavakat. A sok vagy túlzó nevetést ne kedveld.”⁶⁸ Ennél jóval szigorúbbnak mutatkozik Nagy Szent Vazul 4. századi *Kisebb regulája*: „Az Úr minden, az emberi természettől elválaszthatatlan szenvedély terhét magára vette. (...) Mindazonáltal, ahogy az evangéliumi elbeszélésben olvassuk [Jaj nektek, akik most nevettek, mert majd gyászoltok és sírtok!” Lk 6,25], soha nem fakadt nevetésre. Épp ellenkezőleg, boldogtalanok mondta mindazokat, akik engedik, hogy a nevetés eluralkodjon rajtuk.”⁶⁹ Ha pedig kétségeink támadnának, hogy a nevetők mégsem annyira boldogtalanok, *A négy atya regulája* az ötödik századból garantáltan eloszlatja a tévképzeteinket: „Ha valaki hahotázna, vagy tréfálkozna, (...) az illetet arra ítéljük, hogy az Úr nevében két héten át az alázat minden vezeklésével sújtsa magát.”⁷⁰

A bécsi klasszikusok számára már egészen mást jelent nevetni, sőt, ők már képesek saját tárgyukat is kinevetni. Ez különösképp igaz Mozart operáira, de a profán humor Haydn hangszeres muzsikájában is fellelhető (elég, ha csak az ún. *Üstdobszimfóniára* gondolunk). A nevetés és az irónia, tehát egy zenén kívüli olvasat (referencialitás), nem pedig maguk a hangok döntenek el, hogy egy mű a szakralitást vagy a profanitást akarja ábrázolni. Georgiades írásában a nevetés a balgasághoz való viszonyban mutatkozik meg, és kiváló illusztrációként ajánlja figyelmünkbe Bruegel *Ikarus bukása* c. festményét, amelynek jobb oldali, szinte eldugott szegletében látunk

egyszerűen egy mechanizmus hatása, s ezt a mechanizmust a természet vagy, ami nagyjában egyre megy, a társadalmi élet tartós megszokásai építették ki bennünk. Akaratunktól függetlenül jön mozgásba, valóságos rípsztként vág vissza. Nincs ideje, hogy mindig szemügyre vegye a helyet, ahová lecsap. A nevetés valahogy úgy sújt le bizonyos hibákra, ahogy a betegség is megrendszabályoz bizonyos túlkapásokat, ártatlanokat büntet, vétkeseket kímél, mivel általános eredményre tör, és nem vesztegetheti idejét minden egyéni eset megvizsgálásával” – írja Bergson, s valamivel később hozzáteszi: „Ebben az értelemben a nevetés nem lehet maradéktalanul igazságos.” (Henri Bergson: *A nevetés*. Gondolat Kiadó. Budapest, 1986. 157.) Talán nem meglepő, ha a nevetés mélyén csupa automatizmust, részvételeniséget és közönyt lehet csak diagnosztizálni, akkor – a szakralitásra nyitott gondolkodó aspektusából – a nevetés a tenger partra vetett hullámainak hajjaihoz hasonlatos. „A filozófus pedig – írja Bergson –, aki tenyerébe veszi, hogy megízlelje, néha túlságos keserűséget lel benne cseppnyi anyagához képest.” (i.m. 159.)

⁶⁸ Eco: *A rútság története*, 134.

⁶⁹ Uo.

⁷⁰ Uo.

egy alakot a vízbe fordulni, miközben a közvetlen környezetében erről mit sem tudva, zajlik minden a maga természetességében.⁷¹

A képnek minimum két egymással ellentétes olvasatát tudjuk elképzelni. Az egyik az örökkévalóság felől, Isten optikájával tekint az eseményekre, a görögökre, a bábeli zűrzavarra, és egyáltalán minden balgaságra, amely materiálisan próbál meg fölülkerekedni az emberi létezés isten-hiányán, és ebből a perspektívából szükségképp el kell buknia. Heinrich Schütz és Bach bizonyára még így olvasták volna a festményt, hiszen az ő zenéjükben még az örökkévalóság a hangok egyetlen irányultsága, hanem valami általános, öröklétben, tehát bizonyos értelemben nem is zene már ez, sokkal inkább építészet. Ennek a geometrikus gondolkodásmódnak a csúcspontját szokás a *Fuga művészetében* megjelölni, amely a kontrapunkt-szerkesztés tudományát olyan mértékben fokozza, hogy a kotta pusztán látványa is megszünteti, vagy inkább háttérbe szorítja a hangszer hangszíneiből következő sajátosságok iránti érdeklődést.

A festmény másik olvasata: Ikarosz dicső bukása, melyet csak az képes felfedezni a festményen, akinek van érzéke ahhoz, hogy az emberi múlandóságban is megtalálja a pillanat méltóságát, ha tetszik, a kudarc fenségességét. Ez utóbbi érzékenység azonban sem a színházi hahotázó nevetéssel, sem pedig a szókratészi, filozofikus iróniával nem rokonítható. Ennek a kudarcra ítéltségnek, ennek a halandóság-tudatnak az evangéliumi ígéletben való hit (vagy épp az evangélium értelmezői által befolyásolt zene) előli menekülés, és e meneküléssel járó szomorúság marad a zeneszerző számára. Szomorúság és vágyakozás: a fantázia. A komponisták egyre bátrabban alkotnak a polgári világ szubjektumának belső világából, így Georgiades a következő változásra mutat rá: „a privát, a polgári, a szubjektív ellentétet képez a nyilvánosan érvényessel, a történetileg megalapozottal, a közösség megtestesülésének eszméjével, és ezáltal a speciálisan vallási tartalommal is”.⁷² Az új zenei értelemhordozó nem a szakralitás most már (ő személy szerint osztozik abban a nézetben, hogy ez a korszak Beethoven haláláig tart), hanem az a *szellemi zene* [geistliche Musik], amely mintegy profán tükörként a komponistákat magukat tükrözi vissza, pontosabban szólva: a valláshoz fűződő privát viszonyaikat.

Ha értjük Georgiades logikáját, és elfogadtuk, hogy a kora keresztény időktől kezdve a világi művek fokozatosan váltak áldottá, vagyis szakrális zenévé, akkor ez a

⁷¹ Georgiades: i.m. 8.

⁷² Georgiades: i.m. 9.

folyamat a 19. század felől nézve megfordíthatóvá válik, és azt mondhatjuk, hogy a 19. századi zeneszerzőképből kiindulva joggal gyanakodhatunk arra, hogy a korábbi zeneművek is éppúgy a szubjektív belső kifejeződései voltak, egyszóval jogot formálhatunk arra, hogy vitassuk az őket megillető szakrális státuszt. Ez a folyamat persze nem forradalmi gyorsasággal megy végbe, hanem lassan, s közben olyan zeneszerzői életművek íródnak, mint pl. Bruckner esetében, aki romantikus szimfonikus költeményei mellett egyházi műveket is alkot, és mindvégig Palestrina és a barokk zene hatása alatt marad.

Georgiades előadásának írott verziójában kétszer is érinti Beethoven halálának zenetörténeti szimbolikáját, amely után egyszersmind a nyugati zene elfelejti szakrális eredetét – amely még a valóság egészének valamiféle mikrokozmoszát akarta –, izolálódik és *autonóm* művészetté válik⁷³. Ennek az autonómiának az egyik legfontosabb jelszava „a tiszta zeneiség” eszméje, amely szakítást jelent az eredeti elvvel, nevezetesen a „nyelvszerűsége” való törekvéssel. Az így újjászülető „abszolút zene” tehát a szakrális zene felől hallgatva: egyfelől nyelvellenes, másfelől vallásidegen tendenciákat hordoz magában⁷⁴, s vélhetőleg épp e két felszabadult hiányosság betöltésének igénye az, ami oly nagy inspirációkat jelentett mind a filozófia (az érzékesztés), mind a romantikus irodalom számára. A filozófia számára elsősorban a művészetontológia kérdéskör és műfajelmélet tekintetében volt ez roppant gyümölcsöző – a gyakorlati zeneesztétika virágkorának kezdete ez –, az irodalom számára pedig egy merőben új lehetőség adódott a *szubjektív bensőség* és *szubjektív líra*; a *szubjektív bensőség* és *nemzeti irodalom* (nemzeti öntudat) minél szélesebb spektrumokon való találkozására. A *zeneszerzősmódok* és a zenével kapcsolatos *beszédmódok* tehát megváltoznak.

De vajon a zene *megértésében* is ugyanekkora változások következnek-e be? A válasz: igen, de talán jó okunk van feltételezni, hogy nem olyan nagy mértékben, ahogyan a romantikus irodalom azt sejtetné (elég ha csak arra gondolunk, mit értünk meg ma a kortárs zenéből).. Vélhetőleg sokkal nagyobb hatással vannak ezek a folyamatok a zeneértésről szóló traktátusokra, a zenetudomány, illetve filozófiai analízisére, amely azonban sajnos nem jelenti azt, hogy teljes biztossággal ki merjük jelenteni, a zenei megértés tekintetében is radikális mértékben átalakultak volna a szokásaink. Bár azt hihetnénk, hogy a szakrális zene – és a hozzá szorosan

⁷³ Georgiades: i.m. 10.

⁷⁴ Uo.

kapcsolható nyelvszerűség – háttérbe kerülésével a romantikus zene befogadói paradigmája alapvetően *nyelv-ellenes* lesz, és helyette egy más, *élmény-központú*, inkább pszichológiai érzékenységgű diszkurzus kerül a tudományos érdeklődés homlokterébe, ezek az események jó ideig váratnak magukra. Sőt, miként azt *új zenetudomány* és a *feminista zenekritika* problémáinak tárgyalása során látni fogjuk, mind a mai napig a zenetudomány határterületét képezik.

Georgiades zenetörténeti fejtegetéseinek ismertetésével és magyarázó kiegészítésével megpróbáltuk összefoglalni *a zenei hang*, a *kompozíció*, a *szakrális* és *profán* zene legfontosabb kérdéseit és válaszait, illetve rámutattunk két olyan emfatikus értelemben vett fordulóponton, amely az görög *musziké* fogalmához köthető zenekultúrát döntően megváltoztatta. Az első: a prózából eredeztethető nyugati zene eszméje, amely a szakrális eszméjéből táplálkozik; a másik a Beethoven halálával bekövetkező változás, amely után ugyancsak emfatikus értelemben a profán zene Georgiades szerint elfelejti szakrális eredetét, s helyette előbb valamiféle „általános szellemi”, később pedig a szubjektív totalitás kifejeződésére törekszik. Ennek a folyamatnak a harmadik nagy állomása lesz a 20. századik századi zene kritikai fordulata, amely ugyancsak emfatikus értelemben megkísérli zárójelbe tenni a nyugati zenéhez kapcsolódó befogadói normákat, s helyette a hallgatói én redukcióját odáig próbálja fokozni, hogy végül képes legyen feloldódni a zenei anyag által megmutatkozó szervezett káoszban: a *természetben*. Még mielőtt azonban e korszak speciális zenetörténeti és filozófiai sajátosságait alaposabban is megvizsgálánk, számot kell vetnünk a *szakrális* és *profán* zene esztétikájának egymástól való elválásával, ahhoz, hogy az új kísérleti-avantgárd zenék megítélésekor világosak legyenek számunkra, mennyiben kötődünk még mindig a nyugati zene duális világképéhez.

2.2.2 Affektusok vagy hangozva mozgó formák nyelve?

Úgy látszik, a zenei megértés természeténél fogva képtelen megszabadulni a megértés *mint olyan* eredendő nyelvhez kötöttségétől, és ennek legalább két oka feltételezhető. Az egyik: az évszázadokon át kialakult nyugati hangrendszer [Tonsystem] és a hozzátartozó hangszerkultúra, amelynek már pusztán használata is implicit módon a „Tonsprache”, vagyis a zenei hangok nyelvének képzetét hordozza magában. Olyan

hangokét, amelyeket egy partitúra alapján adnak elő, vagyis amely eredetileg egy lehetséges *opus perfectum*, amelyet a szakavatott játékos-énekes előzetes értelmezés után valamiképpen tolmácsol a közönség felé. A közönség tehát egyfelől bevonódik egy bizonyos értelmezői hagyományba, másfelől magától értetődően nem lepődik meg az egyes zenei hangok felcsendülése pillanatában, hiszen sokkal inkább magára a „műre”, vagyis annak előadói értelmezésére koncentrálnak – elvégre a hangokat (mind a tizenkettőt) már tökéletesen ismeri. Összefoglalva: az egyik ok, ami miatt nyelvyszerű marad a befogadás: az előzetesen rendelkezésre álló hangrendszer, és a hozzá tartozó interpretációs kultúra. A másik dolog, ami miatt nem történik radikális változás, hogy a képzett zenészek és a közönség közötti középkori distinkció tovább él a 19. században is, hiszen mindaz, amire az élő előadás hallgatója figyelhet, csupa olyan jelenség, amely eredetileg nincs kódolva a mű kottájában. A hangversenyszituáció tökéletes analógiája lehet egy színházi előadás, amelynek szereplői számára éppúgy nincsenek megadva szerzői utalások arra nézve, hogy mikor vegyen levegőt, mikor és hol vigye fel, vagy le a hangsúlyt. Mindkét előadói gyakorlat szempontjából a művészet abban áll, hogy a rendelkezésre álló többértelműségeket sajátos módon fel tudják oldani.

Carl Dahlhaus *A zene „megértése” és a zenei analízis nyelve* c. írásaiban⁷⁵ találunk egy lehetséges magyarázatot arra, hogy ezt az agogikai szabadságot miért nem tudták a zeneszerzők meggátolni, vagyis miért nem lehet sikeres a „hangzás-orientált írás” [Klangschrift] mellett – vagy épp ellenében – egy bizonyos „jelentés-orientált notáció” [Bedeutungsschrift]. Tekintve, hogy a zeneszerzők a 19. században már egyre szívesebben tesznek utalásokat a mű tempójára⁷⁶ (metronóm számára)

⁷⁵ Carl Dahlhaus: *A zene „megértése” és a zenei analízis nyelve*. In: *Zene és szó*, 223-236.

⁷⁶ Bár a metronóm feltalálásával kapcsolatban nem beszélhetünk egyetlen évszámról és feltalálóról, hiszen a történelem során többen is kísérleteztek az órához hasonló ütemeket produkáló szerkezetekkel, Johann Nepomuk Mälzel 1815-ben „zenei kronométerrel” örvendeztette meg a világot, mégpedig úgy, hogy rögtön 200 darabot küldött szét a korabeli zeneszerzők között. Visszatekintve a metronóm születésére, azt mondhatjuk, épp 200 éve annak, hogy a zeneszerzők két táborra szakadtak: akik a hajlandóak pontos metronóm-számokkal kontrollálni a darabokat, és akik a ritmust továbbra is szubjektíven (prózai instrukciókkal) értelmezik. Az előbbibe tartoztak már a 19-20. század során olyan szerzők, mint Robert Schumann, illetve a dodekafonisták, miközben kevésbé tartották hasznosnak: Beethoven, Brahms, Franz Schubert. (Vö. Sigfried Schibli: *Das umstrittenste Musikinstrument oder der Traum von der Messbarkeit*. In: *Österreichische Musikzeitung*, 2014./5. 69-71.) Ha már Schubert neve említésre került, érdemes emlékeztetnünk arra kissé furcsa történelmi változásra, hogy a mai rögzített populáris zene 99%-a voltaképp digitális metronóm alapján szerkesztett zene. Ennek oka a zenészek képzetlensége (a rádióban hallható dalok valamennyi énekes és hangszeres szólama külön, sávonként kerül feljátszásra annak érdekében, hogy a hangmérnökök minél tökéletesebben editálhassák), de ugyanennyire fontos körülmény, hogy a metronóm-alapú zene bizonyos értelemben maga is egy géppé válik a szabadidőt is eluraló olyan munkatevékenységek mellett mint pl. autózetés, házimunka stb. A klasszikus zene és a szórakoztató zene között tehát a metronómhoz való

vonatközön, hiú ábránd lenne azt gondolni, hogy ha az előadói szabadság tisztelete miatt döntöttek így. Dahlhaus példának okáért a görög verslábak, a felütéses anapesztusz és a leütéses daktilusz közti különbség meghatározhatatlanságára emlékeztet, vagyis arra, hogy bizonyos ritmikai történések így mindig az előadó, illetve karmester kezébe kerülnek. Dahlhaust egyfajta energia-takarékosságban látja a pontatlan lejegyzés okát; abban, hogy a tökéletesség igényével lejegyzett zenemű esetében voltaképpen két kottát kellene írunk.

Az egyik, amely a nyugati zenére jellemző tér-idő tagolásnak megfelelően egyenlő részekre, ütemekre osztja az időt, és a megszokott módokon hagyományos ritmusértékekkel látja el az egyes hangmagasságokat jelölő hangjegyeket, míg a másik ezzel szemben egy ettől eltérő módon fölülbírálná ezeket a leírásokat: „ahhoz, hogy az előadás elkerülje a kiegyenlített ütemet, s ezáltal „beszédessé” váljon, nem elegendő a negyed érték helyett három- és öt-tizenhatodos értékekkel operálnia, mivel az utóbbiakat nem értelmezhetjük önmagukban, hanem csak a negyed érték változataiként, vagyis egy olyan alaplérték modifikációiként, amit differenciálnak ugyan, de nem szüntetnek meg – ez esetben a ritmus két különböző notációt követelne.”⁷⁷

A cél mindkét esetben a beszédszerűség elérése volna. Fontos itt aláhúznunk, hogy a beszélt, és nem pedig az írott nyelv értelmében. Arról, hogy miért ennyire fontos az agogika és a nyelvszerűség, Dahlhaus a következőket írja: „Amikor a köznyelvben, például az előadó-hallgató vagy a tanár-diák viszonyban, azt mondjuk, ezt a zenét »megértettem« vagy »nem értettem meg«, akkor mindig a nem, vagy nem

viszony alapján is tételezhetünk különbséget. Bár a populáris zene kezdetén a „beat” – a jazzben használatos – fogalma még tagadta az idő egyenletes egységekre való felosztását, s helyette inkább az akcentusokra fókuszált, mára a rögzített zene döntő többsége figyelmen kívül hagyja ezt. Pernye András szavainak megfontolása alapján azt mondhatjuk, az efféle rögzített zene bizonyos értelemben mégis csak elveszti a műalkotás „auráját”, hiszen „a metronóm vagy bármilyen másféle gép által produkált ritmus (...) nem tartozik sem a jazz, sem bármiféle más muzsika körébe, mivel *életlelen* (Kiemelés tőlem – K. Z.). *Áttelekített, művészi ritmust csakis ember hozhat létre. (...) A muzsikus a ritmust a zene értelme szerint alkalmazza. Azért tűnik a legnagyobb karmesterek produkciója abszolút egyenletesnek, mivel a zene folytonos értelmváltozásával tökéletesen harmonizál a tempó változása. De próbáljuk meg csak metronómmal lemérni a nagy mesterek produkcióját!” (Pernye András: *A jazz*. Noran Kiadó, 2007. 111.) A rögzített zeneművek „aurájának” kérdését a múlt század első felében egészen más szempontból vizsgálták. Günther Anders elsősorban a rádióban hallható zene monohangzásainak kiküszöbölése iránt érdeklődött, s mint ismeretes az aura-vesztés kompenzálása érdekében az „akusztikus sztereoszkóp” javasolta, vagyis egyszerre két rádió hallgatását. (In: Günther Anders (Stein): *Az akusztikus sztereoszkóp*. In: *In: A zenei hallás. Szöveggyűjtemény*. Szerk. Fülöp József, Károli Gáspár Református Egyetem & L’Harmattan Kiadó, Budapest, 2014. 70-77.) A metronómokban lakozó zenei potenciál legnagyobb szabású kiaknázását minden bizonnyal Ligeti György *Szimfonikus költemény 100 metronómra* c. darabja jelenti.*

⁷⁷ Dahlhaus: i.m. 226.

pontosan lejegyzett momentumok adekvát megragadására vagy megjelenítésére gondolunk. Ha úgy találjuk, hogy a darabhoz választott tempó megfelelő, a világos tagolás kiemelte a frázisokat és periódusokat, a vezérszólam plasztikusan elvált a mellékszólamoktól, továbbá hogy az előadás nem is hanyagolta, de nem is túlozta el az agogikai változtatásokat és a hangsúlyozás retorikáját, akkor »megértettük« a zenét, anélkül, hogy szükséges lett volna valamilyen verbális megjegyzést tennünk a zene »értelméről«. A »megértettük« predikátum azt fejezi ki, hogy számunkra kielégítő megjelenítést nyert mindaz, ami nem áll a kottában.»⁷⁸

Ha az iménti jellemzést a magunkévá tudjuk tenni, és felismerjük benne saját zenei tapasztalatainkat, mi több, barátaink és ismerőseink reakcióját, akkor a következő gondolatmenettel könnyen megérthetjük a zenekritikában rejlő eredendő ambivalenciáját. Induljunk ki abból, hogy a zenekritikus maga sem ismeri apró részleteiben az elhangzó mű kottáját. Könnyű ilyen szituációt elképzelnünk, hiszen nincs semmilyen konvenció arra, hogy a művek bemutatása előtt széleskörű nyilvánosságra hoznák a partitúrákat, és gyakran vehetünk részt ősbemutatókon is. Hiába vagyunk szakavatott kritikusok, hiába tűztük ki célul a zenei hangok nyelvének (Tonsprache) megértését, kevésbé képzett hallgató társainkkal egyetemben kénytelenek vagyunk az agogikai sajátosságokkal beérni, különösen akkor, ha a koncert végén az ugyancsak kevésbé szakértő olvasóközönségnek akarunk koncertkritikát írni.⁷⁹

Az az intenció, amely jelen esetben egy hangesemény megértésére irányult, a megértés nyelvi természetéből kifolyólag szükségképp főnevesíteni fogja a zenével kapcsolatos történéseket, s így kikerülhetetlenül is vagy a szakmai zsargon képszerűségébe, egy grammatikai szubjektum cselekménysorába, vagy pedig egy személyes benyomásokról szóló, az előadót és a művet egymástól megkülönböztető fikcióba fog torkolni. Dahlhaus írja: „Walter Riezler Beethoven *Eroicájának* első

⁷⁸ Dahlhaus: i.m. 224.

⁷⁹ Ernst Krenek egy beszélgetésben, amely a szeriális művek hangversenytermi szituációban való elemezhetőségéről folyt ezt mondta: „... egyáltalán nem szükséges, hogy a hallgató minden egyes apró nyolcadot és tizenhatodot kövessen; elegendő, ha az összbenyomást érzékeli, amely kissé talán annak felel meg, amit olykor irányított káoszknak neveznek. Azt gondolom, hogy a szeriális zenének voltaképpen az a célja, hogy gyakran nagyon komplikált, racionális folyamatok révén elérje a teljes irracionalitás benyomását.” (*Hallhatjuk-e a szeriális zenét?* In: Fülöp: i.m. 116.) A beszélgetés tétje nem kevesebb volt, mint az új zene kritikusának pozíciójának meghatározása. Fritz Winckel arra hívta fel a figyelmet, hogy ha a szeriális művekből mintegy kikomponálódik az ember esendősége, akkor nem csupán a művek maguk válnak kevésbé emberivé, de káosz kapaszko nélkülisége az előadásmódok megítélését is ellehetetleníti. A szakértő éppoly tanácstalan lehet az éppen elhangzó káosszal kapcsolatban, mint az, aki inkább a zene érzelmekre gyakorolt hatása miatt látogatja a koncerteket.

tételéről készített elemzésében, ebben az álpoétikus terjengősségektől mentes, józan leírásban, úgyszólván mondatról mondatra változik az a grammatikai szubjektum, akinek »tevékenységeként« a zene megjelenik. Ez a szubjektum vagy a komponista (aki egy témát »felállít« vagy egy tételt »lezár«), vagy a hallgató (aki egy hangnemet hall), vagy az egészében vett zene (ami »valamely hasadékon keresztül nyomul«), vagy egy hangszer (ami »hoz« egy dallamot), vagy egy téma (ami újra és újra »visszatér« egy hanghoz), vagy egy hangköz (ami a centrális hang »körül kering«). Ha tehát ezt a leírást szó szerint vesszük, a szimfónia váltakozva jelenik meg a zeneszerző műveként, olyan történésként, amibe a hallgató behelyezve érzi magát, a hangszerjátékosok kiemeléseiként, egy önmagától mozgó folyamatként, vagy mint egy „dráma”, aminek témák és motívumok a szereplői.”⁸⁰

Nehéz volna elképzelni, hogy a reneszánsz vagy barokk korabeli szertartások résztvevőiben hasonló gondolatok fogalmazódtak volna meg. Dahlhaus maga is úgy fogalmaz: „Riezler idézett szövegében jelentkező esztétikai nézőpontok mindegyike a zenei tapasztalatban gyökeredzik: ha nem is egy »eredendő«, hanem inkább egy történetileg kifermálódott zenei tapasztalatban.”⁸¹ Dahlhaus idézett cikkében nem csupán Riezler, hanem a 19. századi formalista zenekritika egyik meghatározó alakját, Eduard Hanslickot is bírálja, amiért Wagner-ellenes szenvedélye elvakítja saját teoretikus vakfoltjaival szemben, hiszen a Hanslick által bevezetett „hangozva mozgó formák” analízise még Hanslick könyvében is ugyanazt a főnevesítő eljárást alkalmazza, amely az érzés-esztétikák nyelvezetéhez hasonlóan szintén elfedi a zene „szubjektumnélküli folyamat”-jellegét, vagyis azt, hogy a zenei történésekről folyó diszkurzus a beszéd grammatikai struktúrájának köszönhetően szükségképp alany-állítmány viszonyokat akar ábrázolni, miközben ugyanezen romantikus zene formalista filozófiája épp ezt az alany-tárgy viszonyt próbálja meghaladni azzal, hogy a zenei formát objektív „hangozva mozgó formának” tekinti. Ez a hermeneutikai probléma, jelesül, hogy a *zene zeneként való megértése* szükségképp maga után vonja a *zene mint hangzó nyelv* (stiliztikájának) megértését arra enged bennünket következtetni, hogy az „abszolút zene” 19. századi forradalma talán mégsem jelentett akkora nagy fordulatot, a korábbi történeti korokhoz képest. A fordulat sokkal inkább a zenei élmény – a matematika és geometria után – más médiumba való transzformálási kísérletében érhető tetten. Kizárólagosságot nem tudhat magáénak

⁸⁰ Dahlhaus: i.m. 229-230.

⁸¹ Dahlhaus: i.m. 231.

sem a zenetudomány hermeneutája – aki a közönség számára láthatatlan akkordszerkezetek és motivikus fejlesztések dramaturgiai összefüggéseire világít rá –; sem a irodalmi hajlamokkal áldott kritikus – aki számára a belső kontempláció és az előadó zenei anyaggal folytatott küzdelme együttesen adja ki a zene megindító, esztétikai értékét.

Ha figyelembe vesszük a zeneszerzők, karmesterek és zenészek egymással folytatott párbeszédét, többnyire jogosan érezzük helyénvalónak a „főnevesítést”, igaz, még mindig élhetünk a gyanúval, hogy ez a típusú beszéd nem az előadók zenei élményének primér megfogalmazásai, sokkal inkább az egymás közötti kommunikáció szempontjából vett legrövidebb út (mintha csak két zárandok egy kereszteződésben találkozva tanácsot adna egymásnak, merre érdemes továbbmenni, és hogy az elhagyott fogadók, szállások milyen messze találhatók). Dahlhaus tanulmánya tulajdonképpen egy wittgenstein-i gesztust próbál érvényesíteni a zenéről történő beszédmód kapcsán.

Arra emlékeztet bennünket, hogy a zenéről (mint kimondhatatlanról) folytatott beszélgetéseink nagyban hozzájárulnak ahhoz, miként tapasztaljuk meg a zenei folyamatokat, sőt, a zenei analízis *nyelvének* logikai, nyelvfilozófiai átvilágítása nélkül csak egyre nagyobb mértékben értjük félre egymást is.

Csobó Péter, a tanulmányhoz írott kommentárjában a zenei hermeneutikai gondolkodás kialakulásával kapcsolatban a következő tanulságokat vonja le: „Ezzel tulajdonképpen megteremtődött az a helyzet, amihez hagyományosan minden hermeneutikai tudat felébredését kötni szokás: az időbeli távolság miatt a megértésben zavarok támadnak, ami idővel elvezet az értelmezői gyakorlat önreflexiójához. (Ez persze nem jelenti azt, ahogyan sokan vélik, hogy ti. e változást megelőzően minden esetben magától értetődő lett volna a zene megértése.)”⁸² A hermeneutikai tudat erősödése tehát nem csupán új esélyt jelentett az *ártatlan hangok*, a *disszonanciák*, az *atonalitás* és a *zenei élmény elsődlegessége* számára, és új diskurzust a *szent és profán zene újraértelmezésére* számára, hanem egyszersmind arra ösztökél bennünket, ha már a *nyelvszerű megértés paradoxonját* nem tudjuk megoldani, legalább tegyünk kísérletet saját kulturális hermeneutikai pozíciónk lehetőségfeltételeinek tisztázására.

⁸² Csobó: *Zene és szó*. 237.

2.3 A disszonancia új felfogásai

2.3.1 A disszonancia *metafizikája* Nietzsche tragédia-értelmezésében

A nyugati filozófusok közül keveseket foglalkoztatott annyira a disszonancia mágiájának mibenléte a 20. századig, mint Friedrich Nietzsche, aki fiatal kori művének legfőbb inspirációjának Wagner zenéjét tekintette. Mint ismeretes azonban, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus* c. könyve elé Nietzsche két Előszót írt. Az elsőt, 1871-ben még egyenesen Wagnerhez címezve, sőt egészen más alcímmel: *A tragédia születése a zene szelleméből – Előszó, Richard Wagnerhez*. A másodikat, az *Önkritika-kísérletet* 1886-ban, vagyis akkor, amikor Nietzsche már túl volt legfontosabb művein, ráadásul egy évvel vagyunk a *Nietzsche contra Wagner* megjelenése előtt, amely talán a leghevesebb tiltakozás Wagner, sőt a másik fiatal kori „bálvánnyal”, Schopenhauerrel szemben. Tekintve, hogy a zenetörténet, a zenefilozófia, a klasszika filológia és a Nietzsche-kutatás egyik legizgalmasabb közös témájáról van szó, jelen értekezés terjedelmi határainak és probléma-területének szempontjából nincs mód arra, hogy ezt a diszkurzust a magyar és nemzetközi szakirodalom tükrében vizsgáljuk. Ennek ellenére kihagyhatatlannak tűnik vizsgálódásaink szempontjából, hogy a lehetőségeinkhez képes érintsük ezt a probléma-együttest, annál is inkább, mert Nietzsche disszonancia-értelmezései olyan jegyzőkönyveket hagytak az utókorra, melyek mind a mai napig inspirációkkal szolgálhatnak a művészet metafizikájával (metafizikusságával) kapcsolatos vitáknak, kiváltképp akkor, ha a zene művészetéről, úgyszólván „nem a keresztény vallás fogalmaival”, de valaminő szakralitás tagadása *nélkül* akarunk beszélni.

Ennek a modern, illetve posztmodern problémának a körüljárására – annak érdekében, hogy ne vesszünk el a nietzschei életmű labirintusában – három szöveget fogunk alapul venni: *A tragédia születését*, a *Nietzsche contra Wagner* c. összegyűjtött írásokat, valamint Hévízi Ottó *Katharszisz*⁸³ c. tanulmányát, mivel ezek az írások fontos szerepet játszhatnak abban, hogy a zenefilozófia ontológiai és antropológiai szempontjait érvényesíteni tudjuk a Nietzsche-olvasás során.

⁸³ Hévízi Ottó: *Katharszisz. Meghívás két istentiszteletre (Nietzsche és Arisztotelész)*. In: *Kritikai mintázatok. Tanulmánykötet Angyalosi Gergely 60. születésnapjára*. Szerk. Antal Éva és Valastyán Tamás, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2013. 135-162.

Függetlenül attól, hogy Nietzsche *Önkritika-kísérletében* érezhető némi távolságtartás saját korábbi gondolatival szemben, mégis inkább az egész vállalkozás mértékét hangsúlyozza: „Értik-e, hogy micsoda feladathoz merészelttem én már ezzel a könyvvel hozzányúlni?”⁸⁴

Jelen vizsgálódás megpróbálja figyelmen kívül hagyni azt a szerteágazó gondolatgazdagságot, amely már a *Tragédiában* is megjelent, s helyette egyedül három fogalmat próbál meg – a teljesség igényétől eltekintve interpretálni: a *dionüszoszi*-t, az *apollói*-t, és a *disszonanciát*.

A *dionüszoszi*. „Milyen nevet adjak neki? Mint filológus és a szavak embere, nem minden szabadosság nélkül – mert ki ismerné az *Antikrisztus* (kiemelés tőlem – KZ) igazi nevét? –, elkereszteltem egy görög isten nevére: úgy hívtam, hogy dionüszoszi⁸⁵ – írja Nietzsche a második *Előszó*ban nem sokkal az után, hogy a következő kérdéseket ecseteli: „milyen viszonyban álltak a görögök a szenvedéssel (...), honnan, miből kellett támadnia (...) a rút iránti vágynak (...) a tragédiának? Majd ugyanezen a lapon, ugyancsak kérdőjellel ellátva, de mégis megtaláljuk a válaszokat: „az életörömből, az erőből, a túlradó egészségből, a mérték feletti bőségből”. Nietzsche Dionüszosz alakja tehát egyfelől hasonmása a görögök istenének, hiszen a bor és a mámor istenétől nem állnak távol ezek az attribúciók, ugyanakkor Nietzsche nyelvhasználatában Dionüszosz mitológiai alakja inkább csak előképe annak a hatás-komponensnek, melyet a tragikus művészet elemzése során dionüszoszinak nevez. A kettő között bár hasonlítanak egymásra, mégis lényegi különbség van, amelyet a nietzschei retorikai nyelvezet olykor zavarba ejtően felcserélhetőnek tekint.

Ennek példázatára álljon most egy idézet a *Tragédia* első fejezeteiből: „... akkor bepillantunk a *dionüszoszi* lényegébe, mely leginkább még a *mámor* analógiájával közelíthető meg. Narkotizáló italok hatására, amiről minden természeti ember és nép himnuszokban szól, vagy a tavasz ellenállhatatlan, az egész természetet érzéki gerjedelmekkel átható közeledtére ébrednek fel azok a dionüszoszi izgalmak-indulatok, melyeknek fokozódása közepette a szubjektív elenyészik és teljes önfeledtségbe merül.”⁸⁶ Szophoklész tragédiájának hatását és a narkotizáló italok nyújtotta élvezeteket analógiaként használni egy fogalom megvilágítására szokatlanul

⁸⁴ Nietzsche: *A tragédia születése*, 16.

⁸⁵ Uo.

⁸⁶ Nietzsche: i.m. 28-29.

merész vállalkozás lehet – de nem Nietzsche számára, aki a *Tragédia* első fejezetében világosan értésünkre adja, hogy a művészet fejlődésének két egymással hol kibékülő, hol harcban álló princípiuma van, amelyet célszerű a „szemlélet közvetlen bizonyosságával” is felruházni. Ehhez a metaforikus kifejtéshez pedig Nietzsche a görögök mitológiai panoptikumából kölcsönöz jelmezeket, akiknek „művészetszemléletük mély értelmű titkos tanait nem fogalmilag, hanem istenviláguk hangsúlyosan beszédes alakjai révén adják értésünkre.”⁸⁷

A *bálványok alkonyában* később egyértelműen definiálja a kifejezés jelentését: „Mit jelent a mánor két fajtájaként felfogott, az esztétikába általam bevezetett *apollói* és *dionüszoszi* fogalom ellentétpár? Az apollói mánor elsősorban a szemet tartja az ingerület állapotában, így kapja a látomás erejét. A festő, a szobrász és az epikus *par excellence* látnokok. A dionüszoszi állapotban viszont az egész érzelmi rendszer a fokozott izgalom állapotába jut: ekképp minden kifejező eszköze egyszerre lép működésbe az ábrázolás, utánzás, átlényegítés, átalakítás, a mimika és a színészet minden eszközével.”⁸⁸

A mai olvasó számára szinte pszichoanalitikus megközelítésmódok leírására vállalkozik Nietzsche, aki egyébként is szívesen nevezte magát pszichológusnak. Ha elfogadjuk ezt az olvasatot, akkor Nietzsche a disszonancia első pszichológusa, aki megfigyeléseit máris azzal egészíti ki, hogy a dionüszoszi állapot maga nem egy konstans paraméterekkel rendelkező állapot, hanem maga is „állandóan változik”⁸⁹. A dionüszoszi állapot a művészi alkotás szempontjából felfogható egyfajta zsenilélektanként is, amennyiben a zseni tudattalanból áradó inspirációit aktivizálja, amikortól már „minden bőrbe belebújik”, „minden érzelmet átél”; „számára lehetetlen valamely szuggesztiót fel nem fogni.

Egyfelől tehát a dionüszoszi állapot, a dionüszoszi ember sajátja, másfelől azonban épp a nyitottság, ezen képesség különböző mértékű kihasználtsága alapján különböztethetünk meg kultúrtörténeti korokat, és szakesztétikai érintettségeket. „Hogy a zenét, mint speciális művészetet lehetővé tegyük, bizonyos számú érzékünkön, mindenekelett az izom-érzékelésen, uralkodnunk kellett (legalábbis is viszonylag: mert bizonyos mértékig még minden ritmus izmainkhoz szól), így az ember már nem akar mindent élénken utánozni és ábrázolni, amit csak érez. Mégis ez

⁸⁷ Nietzsche: i.m. 24.

⁸⁸ Friedrich Nietzsche: *Bálványok alkonya. Nietzsche kontra Wagner*. Ford. Romhányi Török Gábor, Holnap Kiadó, 2004. 64.

⁸⁹ Uo.

a tulajdonképpeni normális dionüszoszi állapot, mindenesetre az ősállapot; a zene ennek az állapotnak az apránként elért specifikációja, a többi rokon képesség rovására.”⁹⁰ Nietzsche pszichológiája alapján tehát a dionüszoszi állapot nem azonos a tényleges fizikális orgiasztikus vággyal, ugyanakkor ez az azonosság csak az apollói képekbe való kicsapódások miatt hiúsul meg – legalábbis erre engednek következtetni az izmaink rángásai kétezer év kereszténysége után is.⁹¹

Amivel Nietzsche mint pszichológus, és amivel mi itt mint zenefilozófusok küszködünk, jelesül a dionüszoszi és apollói megkülönböztetés megértése, talán egy egészen új, mégis régóta ismert kifejezés bevezetésével feloldható, ez pedig nem más, mint amiről már értekezésünk elejét szoltunk, a görög „*musziké*”, amely mint látható, nem csupán lefordíthatatlan a mai zene fogalmunkra, de amelynek születése egyszersmind levezethetetlen a keresztény duális fogalompár használatával. Hiszen nem világos a számunkra, hogy az öntudatlanul őrjöngő tömeg *mámora* és a szobrász anyagára való *összpontosítása* között miként lehetne egyenlőségjelet tenni, hacsak nem próbáljuk meg elhagyni ideiglenesen a „zseni lélektanának” jellemzését, s helyette egy sokkal szimmetrikusabb teória szövedékére koncentrálni, amelyről az *Önkritika-kísérletben* ez állt: „*mert ki ismerné az Antikrisztus igazi nevét?*”⁹²

Nietzsche „dionüszoszi mámor” fogalmához közelebb jutunk, ha a disszonancia iránti vonzalmát visszatükröző locusait vizsgáljuk. Azokat a helyeket, amelyek közvetetten – egyelőre csak hipotetikusán – a nietzschei értelemben vett „Antikrisztust” – a középkoriak nyelvén – a „*diabolus in musica*”-t jelentik.

Nietzsche számára a görögök tragédiája, különösen amennyiben a szilénoszi bölcsesség hordozója, a keresztény evangélium poláris ellentéte. És ez bizonyos értelemben nem csak Nietzsche számára probléma, de mind a mai napig jogos és aktuális kérdés: „Miként tud esztétikai gyönyört kiváltani a tragikus mítosz tartalma, a csúf és a diszharmonikus?” (Jelen értekezés egyik kulcsfontosságú kérdése is ez egyben.)

⁹⁰ Nietzsche: i.m. 69. Ugyanitt Nietzsche az esztétikát *alkalmazott fiziológiának* is nevezi.

⁹¹ Maróthy János a *Zene és Emberben A zeneesztétika bírálata* c. fejezet lapjain a siratók kapcsán hasonló történelmi tényekre emlékeztet: „A ma ismert magyar sirató kifejezetten *szólóének*, a siratás »primitív« és antik formában viszont lépten-nyomon *csoportossággal, hangszeres kísérettel, ritmikusán szervezett mozgással* találkozunk. Az egyházi szerzők még a középkorban is megintik azokat a nőket, »akik pogány módon táncolnak halottaikért, és dobokkal táncolva mennek a sírhoz«... (Bővebben lásd *A magyar népzene tára* V. kötetét: *Siratók*. Sajtó alá rendezte Kiss Lajos és Rajeczky Benjamin. Bp. 1966. 16.) (Idézi Maróthy: i.m. 96-97.)

⁹² Nietzsche: *A tragédia születése*, 16.

A kérdésre adott választ, a filozófus talán legemelkedettebb dicshimnuszát Wagnerről érdemes teljes terjedelmében idéznünk: „Itt most merész nekirugaszkodással bele kell vetnünk magunkat a művészet metafizikájába, amennyiben ugyanis megismétlem korábban tett kijelentésemet, miszerint a létezés és a világ kizárólag esztétikai jelenségként tekinthető igazoltnak: ebben az értelemben pedig éppen a tragikus mítosznak kell tanúbizonyságot tennie arról, hogy a csúf és a diszharmonikus is művészi játék csupán, melyet az akarat játszik önmagával, önmagának életöröme bőségében. Ám a dionüszoszi művészet nehezen megragadható östüneményét közvetlen úton-módon érzékelné, tetten érni egyedül a zenei disszonancia csodás értelmében, jelentésében tudjuk: mint ahogy a világgal összemérve egyedül a zene adhat fogalmat arról, mit kell érteni a világ esztétikai jelenségként való igazolásán. A tragikus mítoszt létrehozó gyönyör és a zenei disszonancia hallatán érzett gyönyör egy hazából valók. A dionüszoszi, a még a fájdalomban is az ősgyönyörre rátaláló dionüszoszi a közös szülőanyja mind a zenének, mind a tragikus mítosznak.”⁹³

Nietzsche rendkívül szuggesztív gondolatmenetét így foglalhatnánk össze: a dionüszoszi mámor és a sziléuszi bölcsesség apollói víziója találkozásakor *természetes disszonancia* jön létre, olyan emberi ésszel felfoghatatlan disszonancia, amelyet józanésszel akarni értelmetlenség volna, de amelyet nem akarni ahhoz volna hasonlatos, mint ellenállni a létezés gondolkodáson (tehát ok-okozatokon, a félelmen és a részvéten) túli ártatlan élvezetének. Ezt a gondolatot azonban nem teljesen így fejt ki, így parafrázisunk és az eredeti idézet közötti különbség lényegi különbséget mutat: Nietzsche a *zenei* disszonancia szakrális tapasztalata és sziléuszi bölcsesség között feltételez rokonságot, ami azonban sem eddigi saját fejtegetései, sem jelen értekezés korábbi eredményeivel nem mutat összhangot. Ellenben kiválóan alkalmas arra, hogy az „Antikrisztus” középkori jelképét, a disszonanciát keverje bele a tragédia katartikus gyógyitalába, amelyet a következő lapon – a Hérakleitosz által játszadozó gyermek képében megjelenő – Örökkévalóság egészségére fenéki is ürt⁹⁴.

A probléma első fokán: a wagneri dráma disszonanciái nem lehetnek azonosak a görög tragédia „disszonanciájával”, amelyben a dionüszoszi nem túlszárnyalja az apollói képeket, hanem ellenkezőleg: *kompenzálja*. Ezzel szemben Nietzsche épp

⁹³ Nietzsche: *A tragédia születése*, 198.

⁹⁴ Nietzsche: i.m. 199.

fordítva képzelet – épp Wagner-élményei alapján – különösen a *Trisztán és Izolda* kapcsán – „zenei izgalomunk tetőfokán, felkorbácsolt érzéseink és a zene közé ekkor lép be a tragikus mítosz és a tragikus hős”⁹⁵, vagyis az apollói gesztus a dionüszoszi állapotot le-, vagy át-vezeti a látás és megértés médiumába, oda ahol ideális esetben éppoly kevésbé találunk racionális vígaszra. S épp ebben a racionális felől zsákutcának tűnő állapotban nyílik meg az érzéki felé egy új kapu, és ezt az örömet nevezi Nietzsche tulajdonképpeni metafizikai művészetnek.

A probléma második fokon: nem világos, hogy az „érzéki jelenségen való túllépés vágya”, miközben „áthat az éles tisztasággal érzékelt valóság gyönyörűsége”, miben különbözik a hagyományos értelemben vett egyházi zenétől, amelynek szövegvilága éppúgy a *túllépés* akarására utal. A zene anyaga felől nézve, a tragikus hatás éppúgy sajátja lehet – mint ahogyan feltétlenül volt is – a disszonancia-mentes dallamnak és disszonanciának egyaránt, elvégre a tragikus tartalom mindig a zenén kívüli narrativitáshoz tartozik.

A harmadik kérdés: miért akarta Nietzsche mégis hangsúlyozni, hogy a zenei disszonancia kitüntetett jelentőséggel bír a tragédiák megértésének titkát illetően?

A kérdésre adható válaszok bár látszólag kivezetnek a speciális zeneesztétikai kérdéscsoportok köréből, ennek pontosan az ellenkezőjét szeretném bizonyítani. Azt, hogy a zenei katarziszról alkotott fogalmunk genetikusan kapcsolódik a tragédiák és a komédiák esztétikájához, vagyis a zenei disszonancia pszichológiájának kulcsa nem magában a zene anyagában található, sokkal inkább a katarziszról és a tulajdonképpeni szakralitásról alkotott világképünkben.

Nietzsche *Antikrisztusa az élet* nevében szemben áll minden *életet* tagadó vallással. A tragikus művészet eszméje ennél fogva a szakrális és a szórakoztató művészetek között talál egy szinkretista lehetőségre: a kereszténységből és pesszimizmusból való kigyógyulásra: a disszonanciában rejlő *katharsziszra*.

A *katharszisz* korabeli felfogásait ismerve, Nietzsche egyik megközelítést sem találta kielégítőnek. Hévízi Ottó tanulmánya alapján két releváns elképzeléssel kellett Nietzschenek számot vetnie. Az egyik Jakob Bernayshoz köthető, aki a *katharszisz* fiziológiai-patologikus oldalát hangsúlyozta, és amelynek lényege a szenvedélyek *kicsapódása-kisülése* [Entladung]. A másik, Nietzsche és Bernays kortársának, Yorck von Wartenburgnak értelmezése, amely a *katharsziszban* az öntudat fájalmának

⁹⁵ Nietzsche: i.m. 174.

ekszztatikus feloldódását látta. Wartenburg olvasatában a tragédia szakrális hatása, vagyis az affektusoktól való tisztulás az *áldozathozatal* rítusán alapul.⁹⁶ A Hévízi Ottó által rekapitulált Wartenburg gondolatmenetet jelen értekezés szempontjából úgy fordíthatnánk le, hogy a *szilénszi-rettenet* alapállásából az ekstázisba merüléssel az ember feláldozza „isten-hasonlatosságát” (Hévízi magyarázata alapján: tudatát, szabadságát, individualitását), s a „fájdalom és gyönyör magasabb egységében”⁹⁷ öntudatlanul „visszamerül a természet áramába”.⁹⁸

Ez alapján úgy tűnik, Nietzsche e két felfogás szintézisét alkotja meg: a fizikalizálódását és a szakralizálódását, s mindezt jócskán ki is egészítette. A *katharszisz* mint megtisztulás ugyanis nem csak a halandók törekvése, nem csak áldozatbemutatás az Istenek felé. „A különös az – írja Hévízi –, hogy Nietzsche ezek után milyen nyomatékkal hangsúlyozza, hogy maguk a megtisztító szertartások eredetileg nem az emberre való tekintettel, hanem az *istenségre való tekintettel* alakultak ki. Mondván: ha az ember akarva vagy akaratlanul megengedi, hogy egy hely, egy dolog, vagy önmaga tisztátalanná váljon, ezzel az rögtön egy tisztátalan, gonosz erő prédájává válhat; a tisztátalanság tehát megkárosítja az istenséget, miáltal is, »az istenség változik át kártevő, gonosz, tisztátalan lényé«.”⁹⁹

Hévízi hasonló gondolatmenetre bukkan Nietzsche *Vidám tudományának* 84. szakaszában, ahol Nietzsche épp a püthagoreusok előtti időkre hivatkozva beszél el a zenei indulatok felkorbácsolásának és orgiasztikus lecsillapításának kultuszát, amely lényege valamely isten ferocia-ját (...) egyetlen pillanat alatt kifakasztani (*entladen*), és orgiává alakítani, hogy aztán szabadabbnak, nyugodtabbnak érezze magát és ne háborgassa az embereket.”¹⁰⁰ Hévízi Ottó Nietzsche elmélete kapcsán ezért joggal beszél az „istenek katarziszáról”. Kérdés, hogy Nietzsche filozófiája és a görögök vallási kultusza milyen mértékben osztozik a szakrális irányultságokban.

Ha Nietzsche görögség-képét hitelesnek tekintjük, akkor a görögség vallásszabadsága nagyban hasonlít korunkéhoz. Nietzsche ugyanis úgy jellemzi a görögöket, mint akiknél „nem volt hitkényszer, templomlátogatási kényszer, nem volt ortodoxia, isteneikről eltértek minden véleményyt; egyedül a kultusz nem volt

⁹⁶ Vö. Hévízi: i.m. 139.

⁹⁷ Uo.

⁹⁸ Uo.

⁹⁹ Hévízi: i.m. 142.

¹⁰⁰ Vö. Hévízi: i.m. 143.

támadható, ez az antik vallásosság”¹⁰¹ – idézi Hévizi. Hévizi szerint: „A nietzschei katarzis fogalomköre csak akkor válhat szimpla témából elgondolkodtató problémává, megfontolásra készítő kérdezéssé, amikor határsávhoz vezet. Oda, ahonnan nézve érintkezésükben és *átváltozásokban* látunk két, máskor a maguk határai közé zárkózó terepment: látjuk, amint a szakrális inspirálja a filozófiát, és látjuk, amint a filozófiai fontolóra veszi a szakrálisat.”¹⁰²

Hévizi Nietzsche-olvasatában az *élet* felett érzett bosszúvágy valójában a *halál* felett érzett bosszúvágy, amely nem tartja tiszteletben a végességet, s helyette a végtelenbe menekül. A végtelenbe menekülés egyetlen, mértéknek megfelelő módja azonban Nietzsche számára a művészet (vagy a dionüszoszi bölcsélet), amely csak pillanatokra részesíti ebben a kegyelmi állapotokban művelőjét és befogadóját, aki anélkül lép túl végességén, hogy ezt tudatosan tenné.

A *katharszisz* mint megtisztulás ugyanis nem csak a halandók törekvése, nem csak áldozatbemutatás az Istenek felé. Ennek megfelelően kölcsönös polemikus katarzisos játszódnak le, amelyek ideális forgatókönyvét így modellezhethetnénk: 1) a néző-hallgató legyőzi a létezés felett érzett undorát (komikum), illetve 2) megszabadul egészséges neurózisától: az élet fölött érzett bosszúvágytól, majd 3) feltétlen igenléssel választja saját halandó jelenvalótlát (tragikum).

A probléma csak az, hogy Liszt, Wagner és az egész romantika a legkevésbé sem tette magáévá ezt a „véges szemléletet”, s a disszonancia felhasználása egyre fokozottabb mértékben részévé vált mind a világi szórakoztatásnak, mind a katolikus zeneszerzők gyakorlatának, és vált (Nietzsche optikájával nézve) a felfuvalkodottság és szentimentalizmus, vagy épp a természet manifesztációjává. „Voltaképpen mit akar egész testem a zenétől?– Kérdezi Nietzsche – „Hiszen nincsen *lélek*... Azt hiszem, *megkönnyebbülést*...(...) Melankóliám a *tökéletesség* félreeső rejtekén akarja kipihenni magát, ehhez van szükségem zenére. De Wagnertől csak megbetegszem.”¹⁰³ – A szakralitástól megfosztott, pusztán patológikus hallgatás disszonáns zenéje ez már. Ezért választja inkább Bizet *Carmen*jét.

A zenei disszonancia azonban „életében először” lehetőséget kapott arra, hogy a kereszténység perspektíváján kívül értelmeződjön, és ne csak úgy mint a zeneszerzésen belüli technikai ügy, hanem mint önálló értelem: Isten halálának

¹⁰¹ Hévizi: i.m.144.

¹⁰² Uo.

¹⁰³ Nietzsche: *Nietzsche kontra Wagner*, 115.

híreként, a hangok iránti bosszúvágy megszüntetésének lehetséges gyógymódjaként. Ehhez azonban szükség van a disszonancia tragikus komolyságára. Vagyis a tragikus zeneszerzőnek, ha abszolút zenéről van szó, szüksége lesz a mítosz jelképére. Elképzelhető vajon tragikusabb találkozás ezek után a dionüszoszi és apollói erők között, mint egy disszonanciákból írt opera és az Ószövetség története?¹⁰⁴

2.3.2 Megtörni a fül uralmát a zene felett

A zenetudomány kutatási területének történeti határvonalai a zene mitikus felfogásának koráig tartanak; ami előtte történt egyelőre legfeljebb átláthatatlan dzsungelnek tűnik. Mivel a hangjegyírás meglehetősen kései találmány az európai zenében, a zeneélet három nagy korszaka állapítható meg, amelyet Eggebrecht¹⁰⁵ nyomán a „régii” (a bécsi klasszika előtti), „a jelző nélküli” (a bécsi klasszika) és az „Új zene” jelzőkkel illethetünk. Az „Új” kifejezés elsősorban természetesen az ún. atonális zene forradalmára utal, amely a 20. század első évtizedeiben zajlott Arnold Schönberg és tanítványai, Alban Berg és Anton Webern közreműködésében. Ezt követően emfatisztikus értelemben „atonálisnak”, illetve „Új”-nak lehet nevezni minden olyan zenei tradíciót, amely a hagyományosnak mondható, tonális kultúrával szemben határozza meg önmagát. Mint minden gyűjtő fogalom esetében, úgy az általános kategória létjogosultsága ez esetben is némiképp magyarázatra szorul. Mindenekelőtt érdemes tisztázni, hogy maga Schönberg soha sem vallotta magát atonális zene szerzőjének: „...zenész vagyok és semmi közöm az atonalitáshoz. Atonálisnak lenni pusztán olyasvalamit jelent, ami a hangok lényegének semmiképp nem felel meg. [...] Egy zeneműnek mindig legalább annyiban mindig tonálisnak kell lennie, hogy hangról hangra léteznie kell egy kapcsolatnak, melynek következtében a hangok, egymás mellé és felé rendelve, értelmes sorba rendeződnek.”¹⁰⁶

Az idézetből jól látszik, hogy a schönbergi dodekafónia és annak recepciója között valamiféle törésvonal húzódik. Mielőtt ezt a problémát részletesebben is

¹⁰⁴ A témához lásd: Szitha Tünde: „A teljes életre tanít”. *Beszélgetés Kocsis Zoltánnal Arnold Schönberg Mózes és Áron című operájáról és az általa komponált harmadik felvonásról*. In: Magyar Zene. XLVIII. Évfolyam, 3. szám, 2010. augusztus. http://mzst.hu/pdfs/mz%202010_3_253-276_Szitha_Kocsis.pdf 2015.12.11.

¹⁰⁵ Vö. Hans-Heinrich Eggebrecht: *A nyugat zenéje*. Ford. Czagány Zsuzsa, Ignác Ádám, Nádori Lilla, Typotex, Budapest, 2009. 457-458.

¹⁰⁶ Eggebrecht: i.m. 716.

tárgyalnánk, lássuk, mit is jelent valójában a zenetudomány illetve zeneesztétika nézőpontjából a tonalitás. Tudniillik, így máris megvilágosodhat számunkra, hogy Schönberg tonalitás-fogalma nem egyeztethető össze a hagyományos tonalitás fogalmunkkal. Egy mű zeneelméleti értelemben tonális, amennyiben annak hangjai vonatkoztathatók egy harmóniacentrumra, egy alaphangra, vagyis minden zenei időbeli történés értelme ehhez képest konstituálódik. Mármost miként képzelhető el tonális viszony két egymásra vonatkoztatott hang között? – Ezt az ellentmondást a hagyományos zeneelmélet képtelen feloldani. Azonban, ha egy zeneszerző évtizedekig kutatja egy forradalmian új forma lehetőségeit, aligha képzelhető el, hogy a zeneelmélet e legelső doktrínáját csakugyan elfelejtette volna. Nem, a magyarázat abban keresendő, amit az atonális jelző implicit módon magában hordoz, nevezetesen, amennyiben Schönberg elismerte volna, hogy művei „atonális” kompozíciók azzal elvesztette volna a zenének azon elemi feltételét, hogy kompozíciói a pusztán hangok egymásutánján kívül bármit is jelentsenek; elvesztette volna a zenének nem csupán éthosz-karakterét, de affektus-tartalmi vonatkozását, amely nélkül a nyugati zenében korábban nem beszélhettünk zenéről. Márpedig, Schönberg számára, a tizenkét egymásra vonatkoztatható hang, nem a *hangok* emancipálására tett kísérlet, hanem egy zeneszerzés-technikai eljárás, amely során a szellem olyan zenei materiát is át tud szellemíteni, amelyre a hagyományos komponálási technikák képtelenek.

Schönberg, és nyomában (vagy inkább vele együtt) növendékei az Új zenében az affektusok új formai kibontakozását kívánták előmozdítani, amelytől valamennyien azt várták, hogy a fül évezredes harmóniai kondicionáltsága megszabadul végre történeti vonatkozásaitól. Ebben az értelemben tehát az atonális, pontosabban dodekafon zene bár kétségtelenül új, végső soron a nyugati zene problémátörténetéből származtatható.

Az „Új zene” fogalma először 1919-ben, a zeneíró és kritikus, Paul Bekker előadásának címében tűnt fel, mégpedig „*zenei érzékelésünk alapvető pszichés megújulása és továbbfejlődése*” értelmében¹⁰⁷. Tehát hat évvel később, mint ahogy az első botrányba fulladt közös „atonális” koncert „lezajlott”, amelyről egy bécsi napilap beszámolója alapján azt is tudhatjuk, hogy a megosztott közönség tetszésnyilvánítása végül odáig fajult, hogy a konzervatívabb ízlésű rajongók végül

¹⁰⁷ Eggebrecht: i.m. 715.

elfoglalták a pódiumot, és felszólították a zenekart, fejezzék be a koncertet¹⁰⁸. Csaknem száz év távlatában sajnos azt mondhatjuk, az atonális zene és a közönség viszonya rendkívül sokat javult. Természetesen különbséget kell tennünk az Új zene szűkebb, tehát Schönberg és tanítványai, illetve a tágabb értelemben vett új zene képviselői között, mint pl. Bartók, Sztravinszkij vagy Hindemith.

Ez utóbbi körnek köszönhetően (a marxista interpretációk szerint) létrejött ugyan egyfajta integritása az atonalitásnak a tonalitáson belül, tehát valamiféle szintézis, de a valóban „atonális” művek népszerűségét (leszámítva a horrorfilm-ipar élénk érdeklődését, sőt talán részben épp emiatt) ők nem tudták előmozdítani.¹⁰⁹

Az atonalitás szélesebb körökben (a múlt században) történő elutasításának teoretikus hátterét a következő dilemmákkal foglalhatjuk össze.

Az első kérdés (a hallgatóság szempontjából): vajon a tonalitás hiányát, lehetséges-e „a nem-azonosságban rejlő azonosság zenéjeként”¹¹⁰ felfogni, s ahhoz szükséges zenei műveltséget és intellektualitást népszerűsíteni a közönség köreiben. Ez a kérdés, bár eredetileg egy művészeti ág formai problémájának tűnt, egy kulturális, társadalomfilozófiai kérdést rejtett maga mögött.

¹⁰⁸ Vö. Eggebrecht: i.m. 713-714. Ezt követően 1922-ig Schönberg külön egyesületet alapított, amelynek lényege az volt, hogy csak az új zene iránt nyitottak számára mutatták be műveiket; de még ezeken az alkalmakon is tilos volt bármiféle tetszés-és nemtetszés kinyilvánítás. 1923-ban megalakult az *Inter-nationale Gesellschaft für neue Musik*, amelyeken már Bartók, Sztravinszkij és Hindemith kompozíciói is elhangoztak (s talán ugyanezek a rendezvények szolgáltattak alapot Thomas Mannak is ahhoz, hogy a Doktor Faustus hőseit, „Adrian Leverkühnt” is különböző nemzetközi fesztiválokra utaztassa el).

¹⁰⁹ „... az adott szépet kiegészítő rút lehet a *disszonancia* is, abban a megszelídített formájában, ahogyan egy-egy adott korstílus egyáltalán megengedi. A disszonanciák itt egyrészt az adott konzonancia rendjében kell *értelmezhetőnek* lennie, tehát szabályos összhangzati képződményként (tercek építményeként), vagy késleltetesként, átmenőhangként stb. lehet csak létrehozni, másrészt még az így »háziállatá« tett disszonanciát is pórázra kell fűzni, szigorú viselkedési szabályokkal: beléptetését »elő kell készíteni« és »fel kell oldani«. Így vigyáz egy-egy korstílus »cenzora« az ördögre, ha házába engedi. Úgy látszik, veszélyes játék; de a tüzet is házunkba kell vinnünk, szigorú tűzrendészeti szabályokkal őrködve azon, hogy csak melegítse, de föl ne eméssze” (Maróthy: i.m. 210.) – írja Maróthy a 19. században kialakult zenei „hátorzongatás kelléktáráról”, amelynek érvényben tartásáról a XX. század első felében nem csak a komponisták, de a politikai gyakorlat is gondoskodott. A disszonanciák szabályellenes használata ugyanis könnyen kivívhatta a „népellenesség”, a „formalizmus”, a „kozmpolitizmus”, valamint az „antidemokratikus tendencia” vádját. (Vö. Péteri Lóránt: *Zene, oktatás, tudomány, politika. Kodály és az államszocializmus művelődéspolitikája (1948-1967)*. In: Forrás. – 39. (2007) 12. 45-63. 48. Online elérhetőség: <http://www.forrasfolyoirat.hu/0712/peteri.pdf>

¹¹⁰ Adorno írja: „A nem-azonosságban rejlő azonosság zenéje ez. Minden fajta fejlődés szorosabban és gyorsabban megy végbe, mint ahogy azt a kulináris hallgatás lusta megszokottsága jóváhagyja; a polifónia reális szölamokkal operál, nem pedig elburkoló ellenpontokkal; az egyes karaktereket a végsőkig kiélezi, az artikuláció lemond valamennyi készen kapott rövidítésekről s a tizenkilencedik században az átmenet által kiszorított kontraszt formaképző eszközzé válik a szélsőségek szerint polarizált érzelmi helyzet kényszere miatt. Technikai téren a zene nagykorúvá válása tiltakozást jelent a zenei ostobaság ellen. Ha Schönberg zenéje nem intellektuális, annál inkább megköveteli a zenei intelligenciát.” (T. W. Adorno: *Arnold Schönberg* (Ford. Barlay László), In: T. W. Adorno: *Filozófia, zene, társadalom*. Gondolat, Budapest, 1970. 132-133.)

A második kérdés (a komponista szempontjából): vajon a tizenkét hanggal komponálás képes-e pótolni azt az értelem-irányító szerepet, amelyet eredetileg a tonális alaphang töltött be, és amennyiben mégis van alaphangja a dodekafon (atonális) műveknek, nem lehet-e ez bizonyítéka annak, hogy a fül törvényei ellenállnak minden olyan kísérletnek, amely arra vonatkozik, hogy megtörje a szellem uralmát a gondolkodó fül felett? Ez a kérdés, az ember (mint biológikum) természetére vonatkozik.

Végezetül pedig a harmadik kérdés (a nyugati zene kultúrájának folytatása szempontjából): az atonalitás formalista vagy érzésetztétikai úton érdekel vagy kell megközelítenünk? Ez a kérdés egyszerre érintette az új zeneszerzéstéchnika iránt érdeklődő zeneszerzőket, az előadókat és a hallgatóságot. Hogyan illeszkedik az atonális-dodekafon zene abba a poláris ellentétpárba, amely a zenei befogadást alapvetően kétféleképpen különbözteti meg: az egyik egy extatikus, a tánc, az ösztönkiélés, a dionüszoszi erők kibontakozása, a másik pedig a kontemplatív, apollói, aszketikus zenehallgatás, amelynek gyönyöre a *felismerés* mámore, akár a mű kompozíciós struktúráját, akár a zene mimetikus tartalmát illetően. Nietzsche, aki e két princípiumnak a legtöbb figyelmet szentelte, utolsó éveiben Bizet *Carmen*-je mellett voksolt Wagner ellenében; a disszonancia megmaradt patológikus élvezetnek számára, s ennyiben az érzésetztétika fogja maradt Nietzsche is, és a disszonanciákkal komponáló szerzők is, akik az „élet ellenében” hoztak döntést.

A helyzet filozófiai komolyságát jelezi már önmagában az a tény is, hogy a fent említett kérdéseket tulajdonképpen nem tudjuk helyesen megválaszolni, mivel – amint azt a következő fejezetben látni fogjuk – a zeneszerzők interpretációi és az új zene értelemezői gyakran elbeszélnek egymás mellett, a 19. századi funkcionális-tonális zenei szokásaink bizonyos mértékig csődöt mondanak; miközben egyre közelebb kerülünk egy olyan új típusú zenehallgatáshoz, amelynek befogadói munkája – a korábbi kongenciális zenehallgató eszméjével ellentétben – fordított arányú lesz az előadó és a komponista munkájával.

Disszonancia – mint érzés, *affektus*? A dodekafon zene képviselői soha sem tagadták, hogy affektusokat ábrázolnának. Maga Schönberg így ír Busoninak egyik levelében: „... *Zeném nem lehet holmi érzést és tudatos logikát elegyítő torzszülött, az érzést kell kifejeznie, az érzést a maga valójában, mely tudatalattinkkal teremt*

kapcsolatot.”¹¹¹ Szó sincs tehát arról, hogy ne affektusok kifejeződése lenne. Csakhogy miféle affektusoké?

Disszonáns harmóniák? Schönberg nagyhatású zeneelméleti művének címe mindent elárul a komponista zenei világképéről. Annak a zeneszerzés-technikákkal foglalkozó műnek ugyanis, amely a dodekafónia első nagy mesterétől származik, a címe így hangzik: *Harmonielehre*. Ahogyan könyvében kifejti és példákkal is gazdagon illusztrálja, Schönberg számára a hagyományos disszonanciák nem jelentenek már többet annál, mint hogy két vagy több hang között az alaphangnak tekintett hang olyan más hangmagasságú hangokkal együtt szólal meg, amelyek az alaphang felhangtartományában messzebb találhatók; ez azonban nem jelenti azt, hogy azok lényegüket tekintve ne volnának „konzonánsak” az alaphanggal. Ennek ellenére a zeneszerző maga is él néhol a *disszonancia* és *konzonancia* megkülönböztetéssel, sőt *Konsonanz und Dissonanz* címmel külön fejezetet is szentel e megkülönböztetés kérdésének, amelyben leszögezi, hogy a mára már szinte jogtalan felosztás már nem lényegbeli, csupán mennyiségbeli különbséget jelent.¹¹² Ezt jelenti a fül uralmának megtörése: a kulturálisan öröklődő zeneérzékelés lehetőségeinek módszeres bővítését a zenei *konzonancia* fogalmának expanziója által.

3. KÍSÉRLETEK A PROBLÉMA MEGOLDÁSÁRA

3.1 Zsákutcák

3.1.1 A zenében visszanyerhető emberi teljesség marxista elgondolása

„Jules Combarieu szerint Püthagorasz hatása olyan bénító erejű volt a zenében, mint Arisztotelészé a filozófiában. Mégsem tagadható, hogy ennek a hatásnak köszönhetően fejlődött ki egy fontos elv, a *proportio* elve, amelyet aztán a gyakorlatnak hamarosan sikerült saját igénye szerint alkalmaznia”¹¹³ – írja Eco a középkor művészetéről írt könyvében. Értekezésünk első fejezetei alapján csak egyetérteni tudunk megállapításával, illetve kiegészíteni annyiban, hogy a 20. századi marxista zeneesztétika alapjaitól mintha nem csupán Püthagorasz, de Arisztotelész filozófiája sem lenne annyira távoli.

¹¹¹ Idézi: Eggebrecht: *A nyugat zenéje*, 731. Schönberg és Busoni baráti kapcsolatához lásd még: Hans Stuckenschmidt: *Schönberg: Leben-Umwelt-Werk*, Atlantis, Zürich-Freiburg, 1974. 200–212.

¹¹² Vö. Arnold Schönberg: *Harmonielehre*. Universal Edition, Wien. 1986. 13–18.

¹¹³ Eco: *Művészet és szépség...* 67.

Ha belegondolunk abba, hogy két és félezer év alatt mennyit változott a zenekultúránk, talán nem magától értetődő, miért az antik görög filozófusok gondolatait értelmezték újra a marxista művészetfilozófiában, és miért köszönnek vissza ezek az elvek még mindig a művészetről folytatott hétköznapi vitáinkban is. Még zavarba ejtőbbé válik a kérdés, ha egyrészt arra gondolunk, Arisztotelész nem írt zeneesztétikát – legalábbis nem abban az értelemben, mint ahogy írt Eduard Hanslick, vagy Theodor W. Adorno. Másrészt a zeneesztétika mint autonóm diszciplína önállósodási kísérletei már a 19. században elkezdődtek¹¹⁴, így halaszthatatlannak tűnik a kérdés: miért még mindig Arisztotelész?

1965-ben, vagyis 50 évvel ezelőtt egy bizonyos Harry Goldschmidt hasonló című („Gondolatok egy nem arisztotelészi zeneesztetikához”¹¹⁵) referátummal borzolta fel a kedélyeket egy berlini konferencián¹¹⁶, amelyről hazatérve Zoltai Dénes értekezésünk szempontjából kitüntetett jelentőségű cikkben összegezte az arisztotelészi filozófiára vonatkozó – szubjektívnek tűnő – hivatalos álláspontját. Zoltai ezt írja „Viták a »nem-arisztotelészi« zeneesztétika körül” bevezető soraiban: „Hadd szögezzem le jó előre: *nem hiszek* (Kiemelés tőlem – K.Z.) az úgynevezett nem-arisztotelészi zenefelfogás tudományos végiggondolásának lehetőségében. Épp ellenkezőleg: meggyőződése, hogy a zenei tartalmak művészetfilozófiai elemzésére, a zenei formavilág runajeleinek kibetűzésére csak az az esztétika vállalkozhat valóban tudományos végeredmények reményében, amely a korszerű formában megújított *mimészis* és *katarzis* egymásra utaló kategóriapárja körül szervezi meg kategóriális felépítését és módszertanát.”¹¹⁷

Zoltai posztulátumaival kapcsolatban két körülményt szeretnénk röviden megvizsgálni.

a) Az első, a kurzivált „nem hiszek” kinyilatkoztatással kapcsolatos. Elképzelhető ugyanis, hogy Zoltai korántsem gondolta lehetetlennek, hogy a zenetudomány az arisztotelészi fogalmi készlet nélkül is komoly tudományos eredményekre tegyen szert a modern zene elemzése során, mint ahogyan az is lehetséges, hogy Zoltai és a marxista zeneesztétika számára mindazon zenekulturális események, amelyek nem elemezhetőek az arisztotelészi kategóriák segítségével,

¹¹⁴ Csobó: *Zene és szó*, 7.

¹¹⁵ Vö. Zoltai: *A modern zene emberképe*, 557.

¹¹⁶ A szocialista országok Zeneművész Szövetségeinek 1965. jún. 22-27-ei Zeneesztétikai Konferenciáján. (Vö. Zoltai: i.m. 557.)

¹¹⁷ Zoltai: i.m. 557

távol állnak az eszményi marxista zenekultúra kibontakozásától. A marxista zeneesztétika alapeszméjével nem egyeztethető össze olyan művészetfilozófiai megértési modell, amely képes lenne lemondani a „szerkezet esztétikai átéléséről”, a „befogadói appercepcióról”, a „szemléletességről”, végső soron a műalkotás „valóság visszatükröző képességéről”, melynek kritériuma a műalkotás „saját világa”¹¹⁸. A huszadik század ún. atonális, vagyis marxista körökben „formalistának” bélyegzett művészete és azok esztétikája azonban épp e kategóriák újraértelmezését jelenti. Zoltai a „Pollock-féle tasizmust” és a „Cage-féle neoszerializmust”¹¹⁹ említi egyebek között, mint olyan művészeteket, amelyek joggal láthatják szellemi ősüket Worringerben, akitől Zoltai a következő sorokat idézi: „a banális utánzási elméletek, amelyektől esztétikánk sohasem szabadult meg, hála annak, hogy összműveltségünk tartalma szolgálai módon függ az arisztotelészi fogalmaktól, vakká tettek bennünket ama tulajdonképpeni pszichikai értékek iránt, amelyek minden művészeti produkció kiindulópontjai és céljai.”¹²⁰ – „De miféle pszichikai tartalmakról van itt szó?” – Kérdezi Zoltai, és a következő sorokban máris megmagyarázza: „Legelsősorban a szorongásról, amely nem tárgyas indítékokból fakadó, tehát »banális« félelem, hanem a »szellemi tériszony egy fajtája«, az evilágot negligáló transzcendencia élmény, a kozmikussá felfújt trendum. Semmi kétség: a komfortérzetnek ez a destrukciója nem a filiszterség emocionális konformizmusát veszi célba, hanem – Lukács György pontos szóhasználatával – minden nagy művészet humanisztikus evilágiságát, magát az emberi éthoszok autonómiáját tagadja meg. Vele pusztul a mérték, a formarendi artikuláció, a kompozíció proporcionálizáltsága, a forma mint zárt totalitás, a mű mint »saját világ«¹²¹.

Érdeemes megfigyelni, hogy Zoltai érvelésében miként vonulnak fel a zene mint kulturális fenomén kibontakozásának legfontosabb filozófia-és zenetörténeti mozzanatai. 1) „A mű” – amelyről Zoltai úgy beszél, mint amely a zeneesztétika alapvető kategóriája, noha értekezésünk alapján a zene opusként való értelmezése egyáltalán nem evidens. 2) „A forma mint zárt totalitás” – noha az európai zenei élet alig néhány évszázados találmánya. 3) A „kompozíció proporcionáltsága” – amely voltaképp a püthagoreus hagyomány „proportio” fogalmának átörökítése és abszolutizálása, amely szorosan összefügg a „tárgyesztétika” elsődlegességével. 4) „A

¹¹⁸ Vö. Zoltai: i.m. 566.

¹¹⁹ Zoltai: i.m. 562-563.

¹²⁰ Zoltai: i.m. 562.

¹²¹ Uo.

formarendi artikuláció” – vagyis a zene önkorlátozó gesztusa bizonyos zenei beszédmódok mellőzésének tekintetében (pl. zajok, diszharmóniák stb.). 5) Az „éthoszok autonómiája” – amelyet a zenei kifejezések szabadsága ellenében politikai szempontokat is figyelembe vevő teoretikusok azért ötöltek ki, hogy ezzel mintegy megfékezék a bomlás további alakulásait (Platón és Arisztotelész). 6) „Humanisztikus evilágiság” – noha a zene eredendően mágikus hatásai, a *katharszisz* és az ekstázis lényegét történetileg az intelligibilissel való kapcsolatteremtésben diagnosztizáltuk. 7) A „komfort érzet destrukciója” – amivel kapcsolatban Schönberg valóban azt írja egy helyütt *Harmonielehre* című könyvében: „Korunk sok mindent keres. Megtalálni viszont mindenek előtt egyetlen dolgot talált meg: a komfortot. A komfort szelvében-hosszában benyomul az eszmék világába, és elfogadhatatlanul kényelmessé teszi azokat számunkra.”¹²² 8) „Szellemi tériszony” – nehéz megállapítani pontosan mire gondolhat Zoltai, de alighanem valamennyi avantgárd művészet-felfogásra érvényes lehet, melyeket az értekezés második részében tárgyalunk.

Nehéz elhinnünk, hogy az a Zoltai Dénes, aki kimagaslóan nagy jártasságot mutatott a zenefilozófia történetének ismeretében (az általa írt *A zeneesztétika történetet* több idegen nyelvre is lefordították), teljesen érzéketlen lett volna a 20. századi zene avantgárd problematikája iránt, és ne tartotta volna elképzelhetőnek, hogy Arisztotelész után is „van élet” a filozófiában. Különbséget kell feltételezni azonban a „nem-arisztotelészi” és az „anti-arisztotelészi” esztétikák között, miként tette azt maga Goldschmidt is, és amiről Zoltai ezt írja: „Ez kétségkívül el nem hanyagolható körülmény, ami bizonyára összefügg azzal a *számomra rokonszenves móddal* (Kiemelés tőlem – K.Z.), ahogyan Goldschmidt a modern zenei irányzatok differenciált megítélését szorgalmazza.”¹²³ A filozófus és a zeneesztéta, a rendszerfilozófia és a zeneesztétika ambivalens viszonyának tüneteit láthatjuk Zoltai „elszólásában”, amely ha nem is tagadja az affirmatív „nem hiszek” tartalmát, de a kor stiláris határain belül mintegy palackposta gyanánt mintha üzenne az utókornak: Zoltai tisztában van a homogenizáló, nagy elbeszélések, nagy rendszeresztétikák gyengepontjaival, s ezért indokoltan tartaná a különböző zenei irányzatok különböző megítélését. 1969-ben megjelentetni egy ilyen gondolatot nem kis bátorság lett volna,

¹²² Eggebrecht: i.m. 709. Az idézet így folytatódik: „Manapság az ember jobban ért ahhoz, hogy életét kellemessé tegye, mint valaha. Problémákat oldunk meg azért, hogy elhárítsuk a kellemetlenséget... a komfort mint világnézet!”

¹²³ Vö. Zoltai: i.m. 563

feltéve, hogy a cikk szerzője nem biztosítja olvasóját mindemellett arról is, hogy Lukács esztétikája még a szerző esetleges rokonszenvei ellenére is sokkal hatékonyabban járulnak hozzá a zenetudomány és zenekultúra fejlődéséhez. A másik körülmény tehát, amit Zoltai és a marxista zeneesztétika kapcsán figyelembe kell vennünk Lukács György filozófiájának hatását.

b) Függetlenül attól, hogy Zoltai szimpatizál a különböző irányzatok különböző megközelítésének igényével, leszögezi: „A differenciálás igénye viszont filozófiai-ontológiai és ismeretelméleti megalapozás nélkül aligha realizálható.”¹²⁴ A zeneesztétika történetének szerzője ennél fogva félreérthetetlenül leteszi a voksát a „rendszeresztétika” mellett, amely nem csupán műfaji kérdés, hanem esetében egy konkrét filozófia, Lukács esztétikája melletti döntés. Ebből a perspektívából nyilvánvalóan nem támogatható Goldschmidt programja, aki „élesen bírálja Lukács György nemrég megjelent esztétikájának alappozícióját s mindazt, ami belőle egy új zeneesztétika kiépítésére nézve következhet. Ha Lukács zenei mimézisről beszél, s ennek lényegét a kettős visszatükrözés révén keletkező meghatározatlan tárgyiasságban fedezi fel, Goldschmidt ebben a felvilágosodás affektuselméletének egyszerű továbbfolytatását kárhoztatja.”¹²⁵ Nem Arisztotelész szelleme kísért tehát a 20. század második felében a szocialista országok zeneesztétikai vitáiban, hanem az arisztotelészi fogalmak újraértelmezései a marxista esztétikán belül. Zoltai Goldschmidttről: „Ha Lukácsnál a katarzis általános esztétikai kategória, amely, mint minden művészeti ágban, a zenében is a *partikuláris individualitás felemelkedését* (Kiemelés tőlem – K.Z.) jelenti a nembeliségbe, az emberi nem öntudatáig, akkor ez Goldschmidt előtt a beleérzéselmélet kísérteteit idézi fel.”¹²⁶

Mivel Zoltai írásában később nem Goldschmidt állításának helytelenségét bizonyítja, hanem inkább azok „ártatlanságát” („Nem értem ezt az aggodalmat”¹²⁷), eddigi vizsgálataink alapján azt mondhatjuk, hogy az arisztotelészi kategóriák a marxista zeneesztétikán belül, különösképp Lukács filozófiájában a nyugati filozófia és zeneesztétika történetének szerves folytatását jelentik. A Lukács-féle visszatükröződés-elmélet közvetlen rokonságot mutat az affektus-elmélettel, s ezért magában hordozza a tárgyesztétikák hagyományos előfeltevés-rendszerét a zene

¹²⁴ Zoltai: i.m. 563.

¹²⁵ Zoltai: i.m. 563.

¹²⁶ Zoltai: i.m. 563.

¹²⁷ Zoltai: i.m. 563-564.

nyelvszerűségére vonatkozóan¹²⁸, vagyis a zenetudománynak egy Lukács filozófiájából származtatott zeneesztétika esetén nem kell paradigmát váltania. A régi, romantikus zenére alkalmazott tudományos apparátussal is tökéletesen tudják elemezni a modern kompozíciókat, azok a művek pedig, amelyek ellenállnak az ilyen értelmezésnek, eleve tagadják a másik legfontosabb arisztotelészi kategória létjogosultságát, a „katarzist”. Ez azonban nem csupán esztétikai probléma, hanem marxista perspektívából nézve a „partikuláris individualitás felé való emelkedés” negligálása, s mint ilyen esztétikai és erkölcsi regresszió¹²⁹. Aki nemet mond a „szubjektív partikularitás fölé való emelkedésre”, az a „formalizmust”, a „szolipszizmust”, az „elidegenedést” választja.

Maróthy János, akinek munkásságában csakúgy, mint Zoltai Dénes esetében ugyancsak számtalan helyen megfigyelhetjük a marxista zeneesztetikával szembeni konstruktív kritikai beállítódást, a *Zene és ember* c. könyvének második részében Az „*avantgarde*” nyomora és nagysága fejezetében meglepő megállapításokat találunk John Cage csöndművét, Charles Ives kompozícióit, majd pedig az elektronikus zene relevanciáját illetően. Maróthy gondolatmenetét azzal indítja, hogy a ma ismeretes kottaírásnak köszönhetően, a hétköznapi hangérzékelésünkhöz már nem a régebben ismert „vastag” és „éles” jelzőket rendeljük hozzá, hanem a kottakép vizualizált hangjai miatt a „magas” és „mély” viszonyokat.¹³⁰ Maróthy így folytatja: „A mindennapok hangjelenségeit (...) nagyrészt csak szűk gyakorlatiasságukban vesszük tudomásul: sistergés hallok, *tehát* kifutott a tej, berregést hallok, *tehát* autó jön stb. Így még John Cage sokat csúfolt »zongoradarabjának«¹³¹ is, amely csupán a *nem-*

¹²⁸ Noha még Zoltai is egyetért Goldschmidtrel abban, hogy „részeredményei ellenére nem ad átfogó megoldást az egy időben a marxista hitelesség pecsétjével ellátott intonációelmélet sem” (i.m. 558.).

¹²⁹ Ennek a regresszióknak a féken tartási kísérleteit kiválóan tükrözik a beat-zenével kapcsolatos kultúrpolitikai dilemmák is. A témához lásd: Maróthy János: *A beat üriügyén – a művelődésről*. In: Balázs István (szerk.): *Zenekultúránkról*. Kossuth Könyvkiadó, 1982. 101-108.) Maróthy 1969-ben ezt írta a *Muzsika* egyik cikkében: „Az igazi választóvonal nem ott van, hogy »könnyű vagy komoly«, »modern vagy hagyományos«, hanem e kategóriákon belül. A népi dzsessz értője eljuthat Bartókhoz; a romantikus operett kedvelője viszont még Schoenberg *Erwartung*jához is hamarabb jut el, mint Bartók // *Zongoraversenyé*hez. Mai zenepolitikánk ezt a szétszabdaltságot eleve adottnak fogadja el, sőt még merevíti is. Tömeg = táncdalfesztivál; ifjúság = beat; koncert = lehetőleg vallásos mű külföldi vendégkarmesterrel; mai zene = Durkó Zsolt; népművelés = hobbi stb. Ezt a sémát igazolná a rádió, televízió, hanglemezgyártás, zeneműkiadás elemzése is (persze az adott tömegközlelési forma sajátos árnyalataival).” (*Zenekultúránkról* 108.) A témához lásd még: Csatári Bence: *Az ész a fontos, nem a haj. A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája*. Jaffa Kiadó, Budapest, 2005.

¹³⁰ Vö. Maróthy: *Zene és ember*, 278. Ezzel kapcsolatban fontos megjegyeznünk, hogy Earle Brown *1952 December* c. darabjának grafikus notációja tökéletesen illusztrálja, hogy fest egy „vastag” és „vékony” jeleken (vonalakon) alapuló partitúra.

¹³¹ A szerző Cage *4'33"* c. darabjára gondol, amely tévesen évtizedeken át „zongoradarabként” vonult be a köztudatba, noha a Cage kottájában nincs semmilyen hangszerre vonatkozó előírás.

zongorázás időtartamát írja elő percekben és másodpercekben, megvan az a pozitív – egyébként a szerző által is szándékolt – hatása, hogy a »mű« közben legalább környezetünk hangjelenségeire figyelünk, ezúttal nem gyakorlatiasan, hanem a hangjelenséget *önmagukban* tanulmányozva.”

Nem épp a szélsőségesen nihilista művészet elutasításáról tanúskodnak a következő sorok sem: „Az ilyesmi egyszerre nyithatja meg a fetisizáló és a defetisizáló, tehát kapcsolatteremtő-birtokbavevő értelmezés útját.”¹³² Az elektronikus zenéről: „A még-nem-muzikalizált létevények muzikalizálásának, tehát *az élet zenei értelmezésének* szinte határtalan lehetőségeit teremti meg az *elektronikus technika*, amely elvben lehetőséget nyújt *bármely tetszés szerinti hang produkálására, reprodukálására és bármely más hanggá való átalakítására*. A »konkrét« és az »elektronikus zene« eddig mégis jobbára a zenei »értelmetlenségek« bűnlistáján szerepelt, holott forradalmi jelentősége a vizuális művészetek terén a filméhez fogható.”¹³³ Felmerülhet a kérdés, ha Maróthy ennyire megértően viszonyul a kortárs zenei jelenségekhez, mi lehet mégis az alapprobléma az zenei avantgárd szerzőkkel és műveikkel marxista szempontból? Úgy látszik, a marxista zenétől megkövetelt „defetisizáló” küldetés osztozik az avantgárd „nagyságában”, amely szintén a fetisizálással szemben fejti ki legnagyobb erőit. Ez az állítás meglepő, hiszen Cage vagy Pollock művészete Zoltai olvasatában még korántsem érdemelték ki ezt a státuszt, épp ellenkezőleg, a művészeti alkotások „világtalanságát” hivatottak modellezni. Nem beszélhetünk tehát egységes marxista zeneesztétikai állásfoglalásokról; sőt a marxista zeneesztétika alapjai más-más szerzőknél újra és újra az önmeghatározás filozófiai problémáival gazdagodtak.¹³⁴

Maróthy Adorno-értelmezésében az avantgárd a „negatív teljesség” művészetévé válik: „Ha pozitív teljességet nem tudunk adni, adjunk »negatív teljességet«? Végül is ez az Adorno-féle új zene filozófiája, és látszólag ez az »új zene« (értsd: Schönberg, Webern, Berg »új bécsi iskolája«) tényleges törekvése is.”¹³⁵ Ezen a ponton kapcsolódik Maróthy mégis Zoltaihoz – aki azonban ennél jóval differenciáltabb Adorno-és Schönberg-interpretációt dolgozott ki.¹³⁶ A „negativitás” azonban mindkét zeneesztéta írásában központi szerepet játszik, s ezzel egyértelműen

¹³² Maróthy: i.m. 278.

¹³³ Maróthy: i.m. 258.

¹³⁴ A témához lásd. Vitányi Iván: *A zenei szépség*. Zeneműkiadó, Budapest, 1971. (Különösen A marxista zeneesztétika megalapozása c. fejezetet)

¹³⁵ Maróthy: i.m. 274.

¹³⁶ Lásd. Zoltai Dénes: *A modern zene emberképe. II. Fejezet. Az Új zene filozófiája*. 159-346.

az érzésettétika, a mimetikus értelmezés, vagyis a Lukács-féle visszatükröződés elméletén belül maradnak.

Az érzésettétika kiterjesztését a társadalomra Zoltai könyvében Mészöly Miklós egyik tanulmányának¹³⁷ elemzésében éri el a „csúcspontját”. „A tonalitás az »azonosság«, az atonalitás a »helyesbítés« közérzetének kifejeződése. A »tonális közérzet« alapja az a tudat és szemléleti bizonyosság, hogy létezik valaminő abszolútum, mivel az ember a világot egy, a klasszikus fizika fogalomrendszerével leírható statikus világegyetemnek fogja fel. Az atonalitás viszont ezzel az abszolútum tétélező szemléletmóddal ellentétben ugyanúgy a bizonytalanság, a relatív és labilis jelleg reprezentánsa, mint a modern fizikai világkép, amely nem ismer kitüntetett rendszereket, amelyben a bizonytalansági reláció és a komplementaritás elve válik a világszemlélet alapjává.”¹³⁸ Zoltai Mészöly-olvasatában tehát a tonalitás és az atonalitás érzésettétikája a társadalomra vonatkoztatva nem más, mint a kultúrában megvalósított integrációt kísérő kellemes közérzet (=tonalitás) valamint az integráció ellehetetlenedésének, az elidegenülésnek, és a hamis harmóniáknak (=atonalitás) dialektikája. Kissé irodalmi hasonlattal élve: tonalitás úgy viszonyul a marxista történelem-felfogáshoz, miként a szakrális zene harmónia-felfogása a megváltás ígéretéhez. A döntő ontológiai különbség a disszonanciához való viszonyban rejlik, mivel a marxista zenei realizmus megengedhetőnek tartja az elidegenülés zenei megjelenítését (utánzását, visszatükrözését), de csak egy zenemű vagy más médiumban történő elbeszélés (mimetikus) keretén belül, tehát kritikusan. Ez pedig azt jelenti, hogy a disszonanciák és zajok esztétikája tulajdonképpen ahhoz hasonlóan kerül be a szocialista országok művészetébe, ahogyan a beat zene: egy olyan narratíva keretein belül, amely a hangoknak más helyi értékeket tart fenn, mint amelyeket a hangok a hozzájuk tartozó eredeti kontextusukban elfoglaltak – gondolhatunk itt mindenekelőtt a *Képzelt riport egy amerikai popfesztivál* musicaljére, amely a zene és a szöveg narrációs szintjén egészen más tartalmakat közöl, és amely ezért a legkevésbé sem töltötte be eredeti „beat-prevenációs” küldetését épp ellenkezőleg: az ellenkultúra sajátos importcikkévé vált.

A disszonanciák „importálásása” ezzel szemben sokkal sikeresebb volt, hiszen a kortárs színház-és filmművészet nagy teret nyitott a romantikus hátborzongatás kelléktárának bővítésére akár az elektronikus hangzások bevonásával is. A lényeg

¹³⁷ Mészöly Miklós: *A tonalitás és az atonalitás történetéről*. Valóság, 1965/9.

¹³⁸ Zoltai: *A modern zene emberképe*, 506.

azonban nem változott: nem maguk a disszonáns hangzatok kaptak új narratív értelmezést, hanem továbbra is az atonális közérzet vagy épp a rút-gonosz-veszély stb. szimbólumaként (zenei karaktereként) vésődtek be a zenekultúránkba.

Az 1965-ben elképzelt marxista ideál részben ennek köszönhetően továbbra is általános érvényben van – az ebben a zenekultúrában szocializálódott – nagyközönség számára (akik nem mellékesen szólva a mai hangversenyélet jelentős hányadát alkotják). Ezért talán még mindig relevánsak Zoltai megállapításai: „Az atonális zene lényegéhez tartozik a Brecht emlegette elidegenítő effektus. És ez önmagában még nem »modernista dekadencia«, hanem éppen ellenkezőleg: korszerű, mert a jelenkort s ennek egyik lényeges mozzanataként az egyre szélesebb körben és mélyebben újratermelő elidegenedést szépítetlenül visszatükröző zenei realizmus lényeges ismertetőjele. Ámde egy dolog a modern eldologiasodás kompromisszumokat nem ismerően *realista* megragadása, amikor is a művész az elidegenedett élettényeket az elidegenítő hatásra törekedve is defetiszáló módszerrel, az emberi teljességhez viszonyítva, tehát szilárd kritikai pozícióból ábrázolja, más dolog az elidegenedés feloldhatatlanná, második természetű rögzített antirealista megjelenítése, amikor is elvész az osztálytársadalmi torzulások megszüntetésének bárminő távlata. Az atonális zenén belül is megfigyelhető e két irányzat polarizációja. Az egyik: küzdelmes harc a hazug harmónia ellen, a vele szembeszegett emberi teljességért; a másik: végső soron fegyverletétel ugyanazon elidegenített valóság emberellenes hatalmai előtt, amelyek lázadó elutasítása magát a »drasztikus«¹³⁹ zenét, az atonalitást szülte.”¹⁴⁰

A disszonáns zene ennek megfelelően vagy egy társadalmi közérzetre, vagy a szubjektív rossz közérzetre, vagy a nyugati társadalmak és az elidegenülés kifejeződésére, vagy pedig a romantikus szótár karakterábrázolásának sémáját jelenti.

Miért nem jelenhet más?

Azért, mert marxista aspektusból, amennyiben a disszonancia elfogadása érzésesztétikai szempontból a káosz-tapasztalat elfogadását jelenti, vagyis kulináris eszképzizmust, úgy a zene művészete lesüllyed a szórakoztató zene státuszába, vagyis nem tölti be a művészet legmagasabb feladatát: a *partikularitás fölé emelkedést*. Ha pedig a disszonancia az érzésesztétika paradigmáján belül értelmezendő a komponista és közönsége szempontjából, úgy a marxista szempontból ez a „harc” feladását jelenti

¹³⁹ Ehhez lásd még Zoltai Dénes: *Drasztikus zenét – de mi végre?* c. írását. In: Zoltai: i.m. 199-211.

¹⁴⁰ Uo.

a negatív történelmi tendenciákkal szemben, amely ugyancsak támogathatatlan döntés.

A disszonancia harmadik absztrakciós szintje jelen értekezés szempontjából – úgyis mondhatnánk a disszonancia „metaforikus” megjelenése – akkor jön létre, amikor a marxista esztétika a helyzet a megoldására egy pozitív, konstruktív alternatívát ajánl föl, amely azonban nyíltan vállalja annak ideológiai meghatározottságát. Ez a konstruktív alternatíva a „zenében visszanyerhető emberi teljesség” eszméje, amely korántsem véletlenül sokkal kisebb terjedelmet foglal el Maróthy könyvében, mint a zenetudomány múltjának és jelenének bemutatása, illetve bírálata.

Az új pozitív eszme abban különbözött minden korábitól, hogy Maróthy szerint „most nem a zenében megvalósítható emberi teljesség nyújt pótlékot azért, ami az életben megvalósíthatatlan, hanem az életben megvalósítható teljességért folyó *valóságos történelmi harc* ad új lehetőségeket a zene számára.”¹⁴¹ Értekezésünknek nem célja, hogy ezeket az új lehetőségeket (munkás folklór, indulok stb.) akár elméleti, akár gyakorlati megvalósulásukban utólag esztétikailag értékeljük, csupán annyit akartunk megvizsgálni, miként értelmezte, tartotta kordában, használta fel, vagy túrte meg a disszonanciákat a honi marxista zeneesztétika a zenében visszanyerhető emberi teljesség eszméje mellett – az arisztotelészi esztétika kategoriális párjának újragondolásával.

3.1.2 Doktor Adorno és az Új zene társadalomfilozófiájának negatív hatásai

A disszertáció címében előirányzott „kritikai fordulat” közvetlen előzményeinél járunk. Ami a zenefilozófiát illeti, túl vagyunk azon a szintén paradigmaváltó fordulóponton, hogy az ún. „formalista” zenekritika Eduard Hanslick – már életében is kilenc kiadást számláló *A zenei szép* c. alapműve – szakítani próbált az érzésetztétikák eddigi hegemóniájával, és a zenekritika feladatát a „hangozva mozgó formák” tudományos elemzésében jelölte ki. Aligha képzelhetünk el nagyobb kihívást e kritikai beállítódás számára, mint az ugyancsak Bécsben születő dodekafóniát. Ennek ellenére a zene fellegvárának publikuma meglehetősen hevesen reagál az első

¹⁴¹ Maróthy: i.m. 317. – Maróthy zárójelben ugyanitt hozzátesszi: „Magyar példáit Szabó Ferencről szóló könyvemben dolgoztam föl: *Zene, forradalom, szocializmus*. Bp. 1975.”

koncertekre. Az utókor számára fennmaradt egyik leghíresebb Schönbergnek címzett nyílt levélben példának okáért ez áll: „Benyomásunk nagyjából a következő volt: előbb egy gyermek csapkod összevissza a zongorán, aztán egy részeg veri tébolyultan a billentyűket, végül valaki a ..-t ráteszi a klaviatúrára. Így hangzanak az Ön zongoradarabjai.”¹⁴² – De hasonló, nem éppen a hanslicki formalista érzékenység elsajátításáról tanúskodnak a Darius Milhaudnak írott, később a zeneszerző saját falán bekeretezve álló levél vádjai sem: „Fájdalommal látom, hogy ön utat nyit az elmeegógyintézetbe illő eltévelyedések, s ezeket a hallgatóság lázadása ellenére is ráerőszakolja a közönségre. Különböző hangnemben játszó különböző hangszerek együttese sohasem hozott létre zenét, legfeljebb macskazenét.”¹⁴³

Említettük már, az első koncertek voltaképpen botrányba fulladtak, és az új zene híveinek egy időre vissza kellett vonulniuk katakombáikba, míg saját maguk számára is tisztázni tudják forradalmi elveik és azok verbálisan kikommunikálható formáinak mibenlétét. Anton Webern, aki egyébként filozófiából doktorált, házi előadásokat tart a zene fejlődéséről. Ezen előadások néhány passzusát már csak azért is tartom fontosnak idézni, hogy érzékeltessem, eredendően mennyire „tisztán zenei” természetű diszkurzusról van szó. Ugyanis, mint azt a későbbiekben látni fogjuk, az atonális zene, illetve a dodekafónia körüli termékeny viták egyik motorja épp az egymás melletti örökös elbeszélés lesz.

Webern előadása elején azonnal leszögezi a következőket: „Mint ahogy a szín és a zene között csupán fokozati és nem lényegbeli a különbség, úgy is mondhatjuk, hogy a zene a fül érzékére vonatkozó törvényszerű természet. (...) [h]a itt zenéről akarunk beszélni, akkor az csakis így lehetséges: annak a felismerésnek, hitnek a jegyében, hogy a zene a fül érzékére vonatkozó törvényszerű természet.”¹⁴⁴

A „fül érzékére vonatkozó természet” – ezt érdemes máris jól megjegyeznünk. Annál is inkább, mert a továbbiakban épp ez a két fogalom tűnik a legfontosabbnak: a „fül” és a „természet”. De menjünk csak tovább és ismerjük meg a weberni zenefilozófia alap gondolatát. „A művészet az egyetemes természet terméke az emberi természet sajátos formájában.” (..) „Konkrétan szólva: a hang a fül érzékére

¹⁴² Walter Dahms: *Nyílt levél Arnold Schönberghez*. In: Fábíán Imre: *A huszadik század zenéje*. Gondolat, Budapest, 1966. 34.

¹⁴³ Darius Milhaud: *Botrányok*. In: Fábíán: i.m. 36.

¹⁴⁴ Anton Webern: *Előadások – Levelek – Írások*. Ford. Maurer Dóra és Várnai Péter. Zeneműkiadó, 1965. 26.

vonatkozó törvényszerű természet.”¹⁴⁵ Ebből arra következtethetnénk, hogy a zenei hangokat nem az elménk konstituálja, de a helyzet ennél kissé bonyolultabb. „Nincs hibásabb annál a manapság is mindig felbukkanó, öröktől fogva hangoztatott nézetnél: „Úgy komponáljanak, mint régen, ne így, tele disszonanciával, mint most!” – De hiszen a természet által adottnak fokozatosan előbbre lépő birtokbavételével állunk szemben!”¹⁴⁶

A helyzet tehát bonyolódik. Szereplőink: 1) az egyetemes természet, amely egyszerre mind „törvényszerű természet”, mivel a természetben vélhetőleg nem véletlenül uralkodnak – emiatt tartjuk megismerhetőnek, de legalábbis részben kiszámíthatónak; 2) az emberi fül, amely mintegy medális szerepet tölt be a harmadik szereplő között, amely nem más, mint 3) a zenei hang, amely a fül érzékére vonatkozó törvényszerű természet. Ebből következően a zenei hang maga nem abszolút akusztikai jelenség, nem önálló (zenei) sajátosságokkal rendelkező entitás, hanem egy törvényszerű reláció, vagyis természetes realáció. Vagyis, bár a zenei felhangok rendeződésében fellelhető törvényszerűségekről már Püthagorasz óta tisztában vagyunk, „meg kell értenünk, hogy a konszonancia és a disszonancia nem lényegbeli, hanem csak fokozati különbség.” Következésképp: „Aki konszonancia és disszonancia között lényegi különbséget feltételez, annak nincs igaza, mert a hangokban, úgy ahogy a természet adta őket, benne van a hanglehetőség egész birodalma – és ebből adódott ez a folyamat.”¹⁴⁷

Összegezzük az eddigieket: a zenei tapasztalati formáinknak mindeddig két típusát különböztethettük meg: egyfelől a zenei hangok esztétikai dimenzióját, másfelől a nem zenei hangok anesztétikai dimenzióját, tehát a valóság hangjait. A 20. századig a zeneművészet implicit célja az volt, hogy a zenei jelenségek, zenei események egy zenemű belső törvényszerűségeiben tükröződjenek vissza, s bár az évszázadok alatt kétségkívül egyre változatosabban vettük birtokba a zenei hang felhangtartományát, mindezidáig nem merült fel, hogy a disszonanciának lehetne más szerepe, mint a konszonancia előtti „dramaturgiai” tetőpont. Ha azonban hajlandóak vagyunk, mintegy kísérletképpen elfogadni, hogy a disszonancia éppúgy „harmónia” a szónak abban értelmében, hogy a felhangokban rejlő konszonanciák az időben csak jóval később (akár az akusztikai környezet elmosódott visszhangjainak valamelyik

¹⁴⁵ Uo.

¹⁴⁶ Uo.

¹⁴⁷ Webern: i.m. 27.

tört része alatt, akár *a szám-viszonyok emberi füllel egyelőre nem hallható dimenziójában*), akkor a következő kérdés az, miként lehetne a „*fül közvetlen sugalmazása nélkül*” alkalmassá válni arra, hogy még mindig a zenei logikának engedelmessé (tehát valamiféle affektus-nyelv kifejezésének készítésével) zeneműveket komponáljunk. Éppen ezért Webern, aki nem túl sokat időz a zenefilozófiai teorémáknál – sőt tulajdonképpen maximálisan ignorálja őket – csakhamar a kompozíciót képző szabályok törvényszerű mibenlétére tér rá. „A hangok kimondanak valamit, ez tehát hasonló a beszédhez. – Ha közölni akarok valamit, azonnal fellép a kényszer, hogy *megértessem* magam. – De hogyan értessem meg magam? Úgy, hogy lehetőleg érthetően fejezzem ki magam. *Világosnak* kell lennie annak, amit mondok. Nem beszélhetek körülményesen, összevissza arról, amiről szó van. Van erre egy határozott szavunk: *megfoghatóság*. A megfoghatóság törvénye a gondolat mindenfajta kifejezésének legfőbb elve. Világos, hogy ennek kell a legfőbb elvnek lennie. – Mit kell tennünk, hogy egy zenei gondolat érthető legyen? – Látják, minden, ami a különböző korszakokban történt, ezt az egyetlen célt szolgálja.”¹⁴⁸

Webern előadásának írott verziója később mintegy odaenged bennünket a képzeletbeli zongorájához, és megmutatja, mit jelent egy zeneműben tagolni az egyes zenei gondolatokat. „Hogy érem el legkönnyebben a megfoghatóságot? – Ismétléssel! – Minden formálás erre épül, minden zenei forma ezen alapszik.” (...) „... tizenkét fokú kompozíciónk azon alapszik, hogy a tizenkét hang bizonyos menete mindig visszatér: az ismétlés eszméje! (...) »Motívumon« Schönberg meghatározása szerint a zenei gondolat legkisebb önálló részét értjük. De miről ismerjük fel? – Éppen az ismétlődésről!”¹⁴⁹

Valóban könnyű belátnunk, hogy amennyiben a zenei gondolkodást a fogalmi nyelv gondolkodásával akarjuk összevetni, az ismétlés válik annak az érzetnek a felelőségévé, amely a motivikus fejlesztést lehetővé teszi, vagyis garantálja a hallgató számára, hogy valamilyen értelemben az elhangzó zenei gondolatok között koherencia legyen, mi több, „fejlődés”, tehát az idő linearitásában vagyunk. „Olyanfajta harmóniafűzések születtek, melyek megingatták az egy alaphanghoz való viszonyítást. Ez Wagnertől Schönbergig ment végbe, akinek első művei még tonálisak voltak. De az általa kialakított harmóniavilágban feleslegessé vált az egy

¹⁴⁸ Webern: i.m. 30.

¹⁴⁹ Webern: i.m. 39.

alaphangra való vonatkozás, és ezzel kiesett valami, ami röviddel Bach előtti időtől fogva máig a zenei gondolkodás alapja volt: eltűnt a dúr és moll. Schönberg ezt egy hasonlaltal fejezi ki: a kétneműségből nemek feletti jött létre.” – Ezt a „nemek fölötti” hangnemszimbolikát gyakran a „lebegő tonalitás” kifejezésével is helyettesítik, ami talán kevésbé utal egy nemi szimbolika felőli olvasatra (erre a kérdésre az értekezés végén kívánok visszatérni). Sokkal fontosabb, amit Schönberg így fogalmaz meg, és amire Webern is hivatkozik: „Mindenfajta összefüggés lehetséges!” – Ezen a „nyitottságon alapul a dodekafon „nyitott mű”, az adornói zenefilozófia legtágasabb játéktere, amely nem ritkán odáig merészkedik, hogy zárójelezi a zeneszerzők saját műveikkel kapcsolatos előfeltevéseit. Webern akár Adornónak is címezhetné a következőket: „Schönberg zenéjét hallgatni kell, gátlások nélkül, mindenféle előítélet nélkül. *Elméletet és filozófiát félre kell tenni. Schönberg műveiben csak muzsika van, muzsika, mint Beethovennél és Mahlernél. Szívének élményei válnak hangokká. Schönberg kapcsolata a művészettel kizárólag a kifejezési kényszerben gyökerezik. Érzelmek perzselően izzanak; teljesen új kifejezési értékeket teremt, tehát új kifejezési eszközökre is szüksége van. Hiszen forma és tartalom szétválaszthatatlan.*”¹⁵⁰

Elhamarkodottan ítélnénk, ha Adorno filozófiájában máris a dodekafónia filozófiai kisajátítását látnánk. A filozófus ugyanis nem csupán elméletben vonzódott az Új zene mögötti új fiziológiai tapasztalatok iránt, de 1924-ben személyesen a *Drei Fragmente aus Wozzeck* c. mű frankfurti ősbemutatóján meg is ismerkedett Alban Berggel, akit Adorno fel is kér, hogy vállalja el zeneszerzés-technikai oktatását. A múlt század legnagyobb hatású zenefilozófusa ettől kezdve leveleiben „lieber Herr und Meister”¹⁵¹-nek szólítja Berget, akit korántsem mellékesen azzal biztat, hogy mesterének zenéjét meg kell próbálni elhatárolni Schönbergétől, mégpedig úgy, hogy azzal Schönbergnek is egyet kell értenie, aki maga is többször hangsúlyozta, hogy nem akart iskolát alapítani, és értelmetlen fecsegés „Schönberg-tanítványokról” beszélni¹⁵². Figyelemre méltó ez a dodekafónia körüli szerzőiség-vita. Ha a helyzetet poentírozni akarjuk, akkor Schönbergnek szigorú értelemben két tanítványa volt és egy viszonylag együgyű találmánya, amelynek szerzőiségén a tanítványaival együtt kénytelen osztozni: Alban Berg és Anton Webern. Az egyik, Berg élénk levelezést folytat a kor egyik feltörekvő, tehetséges zenekritikusaival és filozófusával, részben

¹⁵⁰ Webern: i.m. 146. – Kiemelés tőlem.

¹⁵¹ Vö. Weiss János: *Metafizika és esztétika. Tanulmányok Adorno hagyatékáról.* Áron kiadó, Budapest, 2002. 182.

¹⁵² Vö. Weiss: i.m. 183.

arról, hogy a művészete önállósodni tudjon a Schönberg gyámsága alól; a másik, akiről maga Schönberg nyilatkozik gyanakvóan, hogy az az érzése, ellopja az ötleteit. Tehát két tanítvány, két barát, és van még két, alighanem kéretlen „rajongó”, akik messzemenőig érdeklődnek a titkos recept és a szakács zsenialitása iránt: Theodor W. Adorno és Thomas Mann. Elképesztő egy társaság; a szálak kibogozása a legkitartóbb detektívek odaadását kívánná, a magam részéről azonban csak az alapproblémára szeretnék koncentrálni.

Lukács írja nagyon találóan *Az esztétikum sajátosságában*, hogy „... a dilettáns reprodukív zenegyakorlata normális esetben nem lép fel azzal az igénnyel, hogy akár csak hasonlítson is a művészethez. De a játék, bármennyire hiányos legyen is művészi szempontból, a zenei műalkotás iránt olyan érzéket, megértést, befogadó készséget fejleszt ki, amely közvetlen befogadással, egyszerű hallgatással rendszerint nem lehet elérni.”¹⁵³ – Adornóról, aki nem elégedett meg a zenefilozófia nyelvezetével, hanem a zeneművek magas fokú reprodukcióján túl, még zeneszerzési tanulmányokat is folytatott, joggal feltételezhetjük, hogy a kor egyik legjobb „fülével” hallgatta az Új muzsikát. Kissé árnyaltabb képet kaphatunk azonban, ha a Berggel folytatott levelezés áttekintését folytatjuk. Berg ezt írja Adornónak: „Attól félek, hogy Ön egy napon, óriási tehetsége ellenére, amely Önt rendkívül magas szintű komponistává képesítené, végül teljesen a filozófia művelése mellett fog dönteni.”¹⁵⁴ – Ha nem lenne birtokunkban Berg Schönberggel folytatott levelezése, talán azt gondolhatnánk, a két szellemi óriás egymás iránt érzett kölcsönös tiszteletének szenvedélyes túlzásainak lehetünk tanúi, csak hogy Berg Schönbergnek írott levele félreérthetetlen bizonyosságát adja, hogy valóban őszintén elismeri Adorno tehetségét: „Wiesengrund hihetetlenül nehéz vonósnégyesének előadása egy *coup de main* volt a Kolisch vonósnégyes számára, amelyet egy hét alatt tanultak meg, és teljesen világosan adtak elő. Én Wiesengrund művét *nagyon jónak* találom, és azt gondolom, hogy ez az Ön helyesléssel is találkozni fog, ha meghallgatja. Mindenesetre komolyságával, rövidegével és mindenekelőtt stílusának abszolút puritánságával méltó arra, hogy a Schönberg iskolához soroljuk, és sehova máshova.”¹⁵⁵ Ugyanakkor találunk mérsékeltebb hangvételű biztatásokat is Adorno irányába: „Kedves barátom, az elküldött *Négy dallal* Ön kielégítette örömteli várakozásomat, sőt túl is szárnyalta azt.

¹⁵³ Lukács: *Az esztétikum sajátossága, Második kötet*, 527.

¹⁵⁴ Weiss: i.m. 191.

¹⁵⁵ Weiss: i.m. 193-194.

Teljes baráti és művész szívemből köszönöm Önnek a kedves ajánlást. És nemcsak egyetértek e zenével, de tudom, hogy egyszer majd nagyon fog *tetszeni* nekem. Ha egyelőre még nem ez a helyzet, az csak azért van, mert nagyon lassan értek meg zenei műveket.”¹⁵⁶ – Ha nem tudnánk, hogy dodekafon művekről van szó, talán iróniát sejtethetnénk a sorok mögött: „egyetértek a zenével, de még nem tetszik”, másfelől egészen mást jelentenek Berg szavai, miután közvetlenül is meghallgattuk Adorno zeneműveit.

Értekezésünknek nem lehet feladata, hogy bármilyen ítéletet alkosson ezekről a művekről, de az eddigi fényében két körülményre emlékeztethetünk: az egyik a zseniesztétikával kapcsolatos korábbi, kantiánus fejtegetésünk, amely a „természet” princípiumát hozzá játékba a zseni alkotása során, a másik, hogy Webern és Schönberg szerint a dodekafónia tisztán zenei ügy.

Hasonló fenntartások természetesen a zeneszerzők irányából érkező utalásokban is tetten érhetők. Schönberg például úgy nyilatkozik Adorno *Wozzeck*-elemzéséről, mint amely nem is magáról a dologról (az operáról) szól, hanem egyértelműen külsődleges szempontokat érvényesít. De hasonló elégedetlenség figyelhető meg Berg kérésében, aki miután tizenegy és fél éven át dolgozott a *Wozzecken*, az opera berlini bemutatója előtt így ír Adornónak: „Az *Anbruch* vár Öntől egy tanulmányt. Meg fogja írni? (...) De van egy kérésem! Ne írjon *nehezen*. Biztos, hogy Önnek *sok* mondanivalója lesz a műről, és azt szeretném, hogy azok, akik elolvassák az írását, ezt mind *megtudják* Öntől.”¹⁵⁷

Adorno természetesen elfogadta a kihívást, de hogy a kérésnek mennyire tudott eleget tenni talán a legjobban Thomas Mann *Doktor Faustus*ából és a körülötte kirobbanó vitából tudjuk leszűrni. Nem szeretnénk belebonyolódni a regény elemzésébe, mindössze utalni akarunk néhány elengedhetetlen körülményre, amelyek szintén a „zene kritikái” fordulatának közvetlen előzményeinek tekinthetők.

Bár Thomas Mann könyve utószavában Schönberg nem kevés noszogatására végül hajlandó volt megemlíteni Schönberg tizenkétfokú technikájának szerzőiségét¹⁵⁸, és a regény keletkezéstörténetének beszámolójából kiderül, hogy az

¹⁵⁶ Weiss: i.m. 194.

¹⁵⁷ Weiss: i.m. 183.

¹⁵⁸ „Nem tartom fölöslegesnek olvasóimmal tudatni, hogy a XXII. Fejezetben ábrázolt zeneszerzési módszer, melyet tizenkét hangú sornak vagy dodekafóniának neveznek, korunk egy zeneszerzőjének és teoretikusának, Arnold Schönbergnek szellemi tulajdona, s én bizonyos eszmei összefüggésben vittem át regényem tragikus hősére, egy elképzelt zeneszerzőre. Könyvem zeneelméleti fejtegetései általában

író termékeny beszélgetéseket folytatott Adornóval, ismervén az eredeti zeneelméleti kontextust azt mondhatjuk: Adrian Leverkühn alakja nem más, mint egy zeneileg dilettáns Adorno-olvasat és egy démonizált Schönberg kép egyesítése, amely kétszeresen is ártalmasan hatott az „atonális” zene reputációjára. Elsősorban azért, mert Thomas Mann elbeszélésének végén, a tizenkéthanggal komponáló zeneszerző bevallja, hogy kezdettől fogva az ördöggel cimborált¹⁵⁹, neki írta valamennyi művét, másrésről azért, mert így mindkét közvetítő közeg, mindkét lehetséges megértési út a legszélesebb körű félreértést készítette elő a zenében kevésbé jártas, ám a zene és zenefilozófia iránt érdeklődők számára. Thomas Mann visszarántotta – akarata ellenére vagy sem – az tizenkéthanggal való komponálást, az auditív tapasztalatok legújabb felfedezőinek eredményeit, egy még a formalista kritika előtti paradigma ítélszéke elé – az érzésettétikába, oda, ahol a disszonancia ekvivalens a gonosz szellemek, istenek térhódításával. Adorno nem a zenei hallást „transzformálta” feljebb a konszonancia-és disszonancia, tehát a zenében lakozó jó és gonosz narratíváján túlra, hanem a 20. századi társadalmi jelenségek visszatükröződéseként interpretálta,

némely részletükben Schönberg harmóniatanából merítenek.” (Thomas Mann: *Doktor Faustus*. Ford. Szöllösy Klára, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1977. 619.)

¹⁵⁹ – Vegyétek eszetekbe, atyámfiak – folytatta beszédét –, hogy Istentől elrugaskodott, elkárhozott lélekkel van dolgotok, kinek holtteste nem való szent földbe, Istenben boldogult jámbor keresztények mellé, hanem dögtemetőbe, elhullott állatok maradványai közé. (...) Mert dölyfös felfuvalkodott lelkem már sok évvel (...) útban volt a Sátán felé, úgy adatatott, hogy zsenge koromtól fogvást hozzája törekedtem, (...) teológiát tanultam Halléban az universitason, de nem ám Istenért, hanem azért a másíért... (...) De ha valaki a Sátánnal cimborál, hogy kijusson a csávából, elérje az áttörést, az a lelkét teszi fel, és magára veszi a kor bűnét, hogy elkárhozott legyen mindörökre. Mert az ige azt mondja: vigyázzatok és örködjetek! Ez azonban nem mindenki dolga, hanem van, aki (...) inkább megfutamodik a jónak iskolájából, és pokolbéli mánorba merül: ezzel pedig elvesztegeti lelkét, és a dögtemetőre vettetik.” (Mann: i.m. 604-605.) Mann fikciója tökéletesen illeszkedik a 19. századi romantikus zsenesztétika azon hagyományába, mely a disszonanciával való küzdelemben valami heroikus tettet lát, ugyanakkor megjelenik egy furcsa kettősség is. A művész, mint aki kora rossz lelkiismeretét magára veszi, nem csupán nemes áldozatot hoz a többiek érdekében, hanem egyszersmind a Sátánnal (= disszonancia) is cimborál, ami miatt szükségképp elkárhozik, illetve megőrül. Aligha csodálkozhatunk, ha Schönberg nem rajongott Mann erősen terhelt, a zenét Kierkegaardnál is sokkal erősebben démonizáló, keresztény felfogásáért. Az a Schönberg, aki egyik levelében ezt írta: „Régóta szeretnék oratóriumot írni. Tartalma az lenne, hogyan küzd Istennel a ma embere, aki átesett a materializmuson és anarchián, volt ateista, de megőrizte a régi hit maradványát (babona képében); hogyan küzd Istennel ez a modern ember, s hogyan jut el végül Istenhez és a valláshoz. Hogyan tanul meg imádkozni.” (*Arnold Schönberg levelei*. Ford. Tallian Tibor. Zeneműkiadó, Budapest, 1974. 39.) Nyilvánvaló, hogy Mann regénye egy 19. századi, vagy még korábbi nézőpontból közelíti a zene új felfogásához, s ezzel kívül reked az avantgárd zene sajátos problematikáján. Arról, hogy Adorno miként segédkezett ebben az „antikrisztusi” kép kialakításában, lásd kettejük levelezését In: Theodor W. Adorno – Thomas Mann: *Briefwechsel. 1943-1955*. Herausgegeben von Christoph Gödde und Thomas Sprecher, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2002.

amely interpretáció legtöbbször inkább „zenepszichológiai” és „zeneszociológiai” ítélet volt, semmint az új, auditív tapasztalatok népszerűsítése.¹⁶⁰

A továbbiakban Adorno magyarul mind a mai napig megjelentetésre váró, ám az Adorno-recepció számára döntő fontosságú könyv¹⁶¹ részleteiből kell megvizsgálnunk néhány szöveghelyet, annak érdekében, hogy a filozófus Schönberg-képének problematikusságát igazoljuk.¹⁶²

1) „Nem léteznek többé színlelt szenvedélyek, helyettük a tudatalatti, a sokk, a trauma leplezetlenül testet öltött rezdülései regisztrálnak a zene közegében.” – A zenei expresszionizmus krédója is lehetne, amely remekül támogatja a korábban „atonális” közérzet szempontjából elemzett zenei materiát. Kérdés azonban, hogy Schönberg és a bécsi iskola céljai között a disszonanciák 19. századi felfogásának módszeres kidolgozása volt a cél, vagy a hallás „feltranszformálása” egy új „dimenzióba”. Ha a *Harmonielehre* fejezeteiből indulunk ki, akkor ez utóbbi, ha azonban Schönberg *Egy varsói menekült, op. 46. c* kantátáját hallgatjuk, nyilvánvalóvá válik, hogy a darab hallgatása közben nem kell elfelejtenünk a nyugati zenei harmóniakról szerzett tudásunkat, épp ellenkezőleg: a mű akkor fejt ki legnagyobb hatását (akkor juttatja el valódi „üzenetét”), ha a 19. századi romantikus zene érzékesztetikája „felől” hallgatjuk.¹⁶³

¹⁶⁰ Az Adorno és Schönberg közötti ellentét mögött egyelőre csak „tudománytalanul” feltételezhetjük, hogy a filozófus voltaképp *saját kompozícióinak* propedeutikáját és esztétikáját írta meg. Adorno műveire kétségkívül „igaz” minden adorni kijelentés az Új zenéről, s ennyiben minden idők legmonumentálisabb zeneszerzői öninterpretációjának tekinthetjük munkásságát. (Adorno viszonylag kevés művet kopponált, amelynek rezignált, implicit üzenetét így fogalmazhatnánk meg: „egy XX. századi emberélet erejéből ennyi percnyi igazán »komoly zenére« futja, ha a komponista mindeközben az »egésszel« is tisztában akar lenni”.) Adorno zeneszerzői munkásságáról és annak saját filozófiai kontextusában való megítéléséről 2015 novemberében *Zwischen Frankfurter und Wiener Schule – Theodor Wiesengrund Adorno: Das kompositorische Werk* címmel rendeztek konferenciát Bécsben. A konferencia-kiadvány várhatóan egészen új megvilágításba helyezi majd a filozófus-zeneszerzőt. Forrás: <http://www.vereinakut.at/vorschau>

¹⁶¹ A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Th. W. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Bd. 12. *Philosophie der neuen Musik*. Linzenzausgabe Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1998. A fordítás kéziratának rendelkezésemre bocsátásáért köszönettel tartozom Csobó Péternek.

¹⁶² Adorno filozófiája természetesen jóval többet érdemelne, mint egy exkurzus rövidre szabott mérete, azonban jelen értekezés szempontjából a filozófus értelmezései épp az experimentális zene előtti, a kritikai fordulat előtti filozófia irodalmához tartoznak. Ettől függetlenül, elképzelhetetlen lenne a XX. század zenéjéről egy olyan értekezés, amely nélkülözne Adorno filozófiájának bizonyos mértékű kontextualizálását.

¹⁶³ Milan Kundera *Schönberg feledése* c. esszéjét a következő gondolattal zárja: „Arnold Schönberg oratóriuma (Kundera itt *A varsói túlélőre* gondolt), a vészkorszaknak szentelt legnagyobb zenei emlékmű. Elevenen őrzi a huszadik századi zsidóság egzisztenciális drámájának lényegét. Teljes szörnyű dimenziójában. Teljes szörnyű szépségében. (Milan Kundera: *Találkozások*. Ford. N. Kiss Zuzsa, Európa Könyvkiadó, Budapest 2010. 161.) A téma bővebb kifejtéséhez lásd még Enrico Fubini: *Schönberg, a dodekafónia és a zsidó hagyomány* c. írását.

In: http://www.multesjovo.hu/hu/aitdownloadablefiles/download/aitfile/aitfile_id/1259/

2) „Az első atonális művek jegyzőkönyvek, a pszichoanalízis álomjegyzőkönyvei értelmében. Kandinszkij »elmemutatványoknak« nevezte Schönberg festményeit a zeneszerzőről legkorábban megjelent könyvben.” (..) A jegyzőkönyvszerű akkordok megtörik a szubjektív látszatot. Ezzel azonban végül megszüntetik saját kifejezési funkciójukat is.” – Adorno ezzel – értekezésünk szempontjából – nem kevesebbet állít, mint azt, hogy Schönberg és a dodekafon zene „jegyzőkönyvei” már zenei kifejező erejüket oly mértékig táplálják, hogy egyre kevésbé alkalmasak a zenei kommunikációra, s ehelyett már valamiféle „objektivitást” reprezentálnak, vagyis bizonyos mértékben előrevetítik az aleatorikus zene hangzás-ideálját.

A schönbergi önértelmezéssel talán nagyobb összhangot mutató észrevételek kategóriájába tartoznak az ilyen és hasonló Adorno-passzusok: 3) „Egy akkord minél disszonánsabb, minél több egymástól különböző és különbözőségében ható hangot tartalmaz, annál polifonikusabb, az egyes hang, ahogy egyszer Erwin Stein fogalmazott, annál inkább »szólam« jelleget ölt az összhang egyidejűségében.” 4) „Disszonancia: a szubjektivitás extrém eszköze, a polifónia maximalizmusa az összhang egyidejűségében.” Ismét egy új szemléletről árulkodik a következő megállapítás: 5) „A zenei idő disszociációjában osztozik a kései Schönberg, a jazz és egyébként Sztravinszkij is. A zene felveti egy olyan világrend képét, amelyből, jelentsen ez jót vagy rosszat, hiányzik a történelem.” – Értjük a retorikai túlzást, másfelől zavarba jövünk. Ha a zene művészetének terébe engedjük magunkat, és ott bizonyos értelemben kilépünk a történelemből, akkor milyen alapon várható el, hogy a zene anyaga szükségképpen valami kellemesség-ellenesség szabályrendszere alapján jöjjön létre?

Másképpen fogalmazva: vajon tényleg csak a dodekafon zenei idő disszociációjában hiányzik a történelem? Nem épp fordítva áll a helyzet: a dodekafon zene megértéséhez szorosan hozzátartozik a történelmi kor, amelyben keletkezett, s épp ezért alkalmas arra, hogy Adorno társadalomfilozófiai elemzésének tárgyává váljon (elvégre Adorno szinte soha nem kottákat elemez)?

6) „Mert a több hangból álló hangzatban a disszonancia kizárólag a hegeli kettős értelemben megszüntetve őrződik meg. Az új hangzatok nem a régi konszonanciák ártatlan utódai. Az újak abban különböznek a régiektől, hogy egységük teljességgel

bennük magukban artikulálódik; hogy bár az egyes akkordhangok összeállnak egy akkord alakzatává, de ezen az alakzaton belül egyúttal mint egyes hangok mindenkor el is különülnek egymástól. Így tovább »disszonálnak«; nem az eliminált konszonzanciával szemben, hanem önmagukban. Ezzel pedig megőrzik a disszonancia történelmi képét. A disszonanciák a fájdalom, az ellentmondás, a feszültség kifejezésekként jöttek létre. Leülepedtek és »anyaggá« váltak. Már nem a szubjektív kifejezés médiumai. Ám eredetüket azért mégsem tagadják meg. Az objektív tiltakozás jellemzőivé válnak. E hangzatok rejtélyes szerencséje, hogy a szenvedést, amit egykor kifejeztek, épp anyaggá történő átváltozásuk folytán uralják, mivel megőrzik. Negativitásuk hű marad az utópiához, magába foglalja az elhallgatott konszonzanciát. Innen ered az új zene szenvedélyes érzékenysége minden konszonzanciaszerű tényezővel szemben.” – Egyre bonyolultabbá válik a dolog: kilépünk a történelemből, de a történelemben elavult konszonzanciáktól távol tartjuk magunkat, sőt egyenesen gyanakvással tekintünk rájuk, belemerülünk a hangszínakkordok „szépségébe”, amely mellesleg a fájdalmak és ellentmondások jegyzőkönyvakkordjai.

7) „A hamis rendben a művészet pusztulása is hamis. A művészet igazságát annak az engedelmességnek a megtagadása alkotja, amelybe saját központi elve, a töretlen egybehangzás elve hajszolta. Mindaddig, amíg a tömegtermelés kategóriáiban létrehozott művészet hozzájárul az ideológiához, és technikája az elnyomás technikája, annak a másik, funkció nélküli művészetnek van funkciója. Egyedül ez utóbbi vázolja fel legkésőbbi és legkövetkezetesebb alkotásaiban a totális elnyomás képét, és nem annak ideológiáját.” – A zene itt éri el a legtöbbet, amire képes lehet: a művészet igazságának engedelmességgel a fájdalom önkéntes vállalásával nemet mond a tömegtermeléssel előállított hazug kellemességnek, s ezzel a magatartásmódjával egyszersmind következetesen visszatükrözi a totális elnyomás képét. Felmerül azonban a kérdés, hogy vajon nem túl nagy kérés-e ez a zene művészetének hallgatójától, akitől már Eduard Hanslick sem kért keveset, de ez azért mégis csak több. Csobó Péter olvasatában ugyanis a formalista zeneesztétika hallgatói ideálja „az árbóchoz kötözött Odüsszeusz”, aki soha sem csábul a művészet patológikus (katartikus) élvezetére, a mitológia nyelvén: ellenáll a szirén csábításának.¹⁶⁴ Adorno ideális hallgatója azonban drasztikus változásokon megy át.

¹⁶⁴ A gondolat képi illusztrációja gyanánt lásd. John William Waterhouse: *Odüsszeusz és a Szirének*, 1891.

A modern zene disszonancia fogalma már nem az egykori szirén-énekek csábító konszonanciájának ellentéte, hanem 20. század borzalmaira emlékeztető sziréna.

Összegezve az eddigieket: elmondhatjuk, hogy a 20. század első felében lezajló zenei expresszionizmust érő filozófiai kritika szinte mindig egybeesik a dodekafónia legnagyobb hívének, Adorno filozófiájának a kritikájával, mert az adorno-i filozófia mintha elválaszthatatlanul ráakódott volna a tizenkéthanggal való komponálásra, s ez sem a formalistákat, sem az érzésetétika híveit nem nyugtatta meg. Hogy ez a „rarakódás” mennyire nehezen észrevehető, bizonyítják számomra azok az apró, árulkodó átfedések is, amelyek a magyar nyelven hozzáférhető kritikák közül mind Hamvas Béla esetében – aki látszólag a „tradíció” szempontjából vizsgálta a jelenséget, mind pedig a marxista a zeneesztétika képviselői szempontjából, akik bár némiképp hasonló platformon állnak Adorno szellemi alapbázisával, mégis eltérő következtetésekre jutnak.

Adorno csaknem szó szerinti idézésének lehetünk tanúi, ha a következő két Hamvas Béla passzus gondolati mélystruktúráját, megkomponáltságát összevetjük. „Minden valódi zene alapja – írja Hamvas a *Kézzongorás szonátájában* – az élet tényének fájdalma, vagyis a hiteles zene a tragikus zene, de ezt nem tudja kimondani, s ezért hasonlít annyira a gyermeksíráshoz.”¹⁶⁵ Adorno ugyanezt másképpen: „Akárcsak a vége, úgy a zene eredete is túlterjed az intenciók, az értelem és a szubjektivitás birodalmán. A zene eredete gesztikus természetű, a sírás gesztusának közeli rokona. A feloldódás gesztusa ez. Felenged az arcizomzat feszültsége, az a feszültség, amely az arckifejezést, miközben cselekvéskor a környező világ elé tárja, egyúttal el is zárja tőle. Zene és sírás megnyitják az ajkakat, és felszabadítják a visszafogott embert. Az alacsonyabb rendű zene szentimentalizmusa torzult alakban idézi meg azt, aminek igaz alakját a magasabb rendű zene az örület határán épp csak körvonalazni képes: a megbékítést.” S ha ez nem volna elegendő bizonyíték, érdemes lehet az „üvöltő kövek” hamvasi képét az Adorno-féle „panaszkodó zene” trópusával összevetni, Hamvas ugyanis azt írja a *Halottasének* c. esszéjében, hogy zenét csinálni nem más, mint „tudatára ébredni annak, hogy a tanítványok elhallgattak, és felüvölteni, mint a kövek.”¹⁶⁶ Adorno, jóval szubtilisebb megfogalmazásában ugyanez: „Az új művészet oly mélyrehatóan ragadja meg saját ellentmondásait, hogy azok többé már nem oldhatók fel. Olyan magasságokba emeli a forma eszméjét, hogy

¹⁶⁵ Hamvas Béla: *Patmosz I.* Medio, 2008. 360.

¹⁶⁶ Hamvas Béla: *Patmosz II.* Medio Kiadó, 2008. 142.

vele szemben az, ami esztétikailag megvalósult, kénytelen csődöt jelenteni. Az új művészet fenntartja az ellentmondást, és feltárja ítélete kategóriáinak – a formának – a kopár gránittömbjét. Leveti magáról a bírói méltóságot, és visszalép a panaszkodás állapotába, mely panaszt egyedül a valóság képes megbékíteni.” – Mindkettejük számára¹⁶⁷ elveszik a művészet otthonossága; a 20. századi zene inkább a valóságban található szubjektív, vagy társadalmi disszonanciákra való emlékezés tér-ideje, nem pedig a feledése (a mámore).

Ugyancsak Adorno beható és élénk tanulmányozásáról számolnak be a múlt század derekán tevékenykedő zenetudósaink, Maróthy János, Ujfalussy József és Zoltai Dénes, akik 1965 júniusában a II. Nemzetközi Marxista Zenetudományi Szemináriumon a 20. századi zene esztétikai-világnézeti referátumukban a kortárs, meglehetősen diverz zenefilozófiai tendenciák rendszerezésének nehézségei közepette a következőket állapítják meg: „... a 20. század polgári zeneesztétikájának antiszocialista, antimarxista karaktere sem tiszta képlet. Wiesengrund Adorno például az utolsó másfél-két évtizedben egyre messzebb megy a szocialista országok kultúrpolitikájának szenvedélyes denunciaciójában, s a joggal kritizálható zsdanovi kijelentések bírálatában hajlik arra, hogy a modernizmus mindenféle kritikáját azonosítsa az enartete Musik elleni Goebbels-féle kirohanásokkal. Nagy tehetségű gondolkodóról révén szó, ez kiváltképpen sajnálatos dolog; Wiesengrund-Adorno ezzel objektíve a legreakciósabb politikai erők álláspontjára helyezkedett. De nincs okunk megfeledkezni arról, hogy nála csakúgy mint az egykori frankfurti szociológiai kör más tagjainál is, a marxista eszmevilággal való találkozás nem múló nyomokat hagyott, s kiváltképpen korai írásaiban számos általunk akceptálható és felhasználható értékes gondolat rejlik.” (...) „Mivel azonban az ő magyarázata egyrészt a polgári társadalomban ijesztő méretekben kibontakozó elidegenedési folyamat abszolutizálásából indul ki, annak irreverzibilitására alapozza fejtegetéseit, másrészt művészi talaja a két háború között a kapitalista országok munkásmozgalma és a radikális polgári értelmiség, a művészi avantgarde között létrejött harci szövetség, a magyarázat nem az avantgarde-zene egyoldalúságainak leküzdését szolgálja, hanem szükségszerűen azok apológiájává válik. Ebből a pozícióból hamis illúzióknak,

¹⁶⁷ Hamvas Béla zeneesztétikai kérdéseinek bővebb kifejtését és elemzését lásd korábbi tanulmányomban: *Hamvas Béla és a modern művészetek „tradicionalista” olvasata*. In: Nagyerdei Almanach, 2011/2. Bár a fent idézett „sírás” és „panaszkodás” trópusok önmagukban nem szolgálnának alapul, hogy Hamvas és Adorno között párhuzamot vonjunk, Hamvas életművének alaposabb tanulmányozása után szembeötlőek az Adorno-átiratok. Amennyiben a fent vázolt hatástörténeti feltételezés mégis téves, úgy véletlen egybeesésről van szó.

megalkuvásnak és hazugságnak tart minden olyan törekvést, amely akármilyen formában a társadalom eleven zenei köztudatával, gyakorlatával, vagy a hagyomány valamilyen ágával számolva, ahhoz kapcsolódva keresi a művészi kibontakozás útját.”¹⁶⁸

A „hagyomány valamilyen ága” itt valószínűleg egyszerre utalhat a műzene és a népzene hagyományaira, amelyeket tulajdonképpen nem csak Adorno, de a bécsi iskola tagjai is határozottan meghaladottnak és elvetendőnek tartottak. Ez a radikalitás, ez a kissé támadó retorika¹⁶⁹ is közrejátszott abban, hogy a marxista zeneesztétika képviselői ellenérzéseket tápláltak a dodekafónia és Adorno iránt. Másfelől a helyzet konszolidálását még kevésbé segítették az Adorno gondolatvilágához is közel álló Thomas Mann féle eszmefuttatások a Doktor Faustus lapjain, mint például Adrian Leverkühn *Apokalipszise* kapcsán: „az egész művön az a paradoxon uralkodik (ha paradoxon ez egyáltalán), hogy mindent ami magasztos, komoly, jámbor és szellemi, a disszonancia fejez ki, míg a harmonikus és a tonális elemeket a szerző a pokol világának tartotta fent.”¹⁷⁰

Összefoglalásképp elmondhatjuk, hogy Schönberg, Thomas Mann és Adorno mindhárman három különböző „disszonancia”-fogalomból indultak ki, mégis kapcsolatba hozhatók egymással, amennyiben ezek az elgondolások a disszonancia „érzésetztetikai” (Schönberg és Mann), illetve adornói démonikus-aszketikus (vagyis nem „ártatlan”) meghatározása felé mutatnak. Schönberg a *Harmonielehre*-ben szinte alig tesz említést magáról a disszonancia-kifejezésről, ezzel szemben Mann a

¹⁶⁸ Fábrián: i.m. 356.

¹⁶⁹ Kodály Zoltán Három ének op. 14 (énekhangra és zongorára) c. darabjának bemutatójáról Adorno így ír 1930-ban: „A dalok melódiai Kodály-írta eredetiek; mindenesetre hiányzik a népi eredetre utaló megjegyzés. (...) Jártasságuk és színvonaluk tekintetében e dalok bizonyonnyal fölül állnak a hagyományos folklorizmusnak. De éppen ezért, mert olykor veszedelmesen hasonlítanak a valódi művészethez, épp ezért kell valódi nevén neveznünk: fasiszta iparművészetnek. Kodály a kikiáltott magyar zeneszerző, és olyan alkotó képességű mestert, mint Bartók, máris a nyilvános érvényesülésből való kiszorítással fenyeget. Éppen ezért zenéje hatásának kevésbé készségesen engedhetjük át magunkat, mintha csupán hatásokról lenne szó.” (In: Theodor W. Adorno: *Írások a magyar zenéről*. Gyűjtötte, fordította, jegyzetekkel ellátta: Breuer János. Zeneműkiadó, Budapest, 1984. 52-54.) Hasonló bizalmatlanságot találunk Kodállal szemben egy 1932-es Adorno-levélben is: „Bartók radikális folklorizmusa a partikuláris anyag racionális megszerkesztettségében bámulatosan hasonul a Schönberg-iskolához. Bartók azonban teljességgel egyedülálló jelenség az objektivizmus területén; korábbi munkatársa, Kodály a valódi folklórt már valamiféle osztatlan népi élet romantikus ábrándképévé hamisítja, amely a régieskedő melodika és az érzékiesenpuha posztimpresszionista összhangzatiság kontrasztja révén önmagát denunciólja.” (i.m. 44-45.) Adorno alapállítását a népzenei illetően kiválóan jellemzi a következő, 1967-es megfogalmazása: „A népzene régóta nem egyszerű önmaga többé, hanem önnön tükörképe és ezáltal közvetlenségének tagadása, pedig erre büszke. Akárcsak a tömör népies-népszerű, végül is rafináltan kieszelt dal szövege, a népzene is menthetetlenül hamis tudattá változott. De ugyanez áll a nemzeti stílusú újabb műzenére is.” (i.m. 48.)

¹⁷⁰ Vö. Lukács: *Az esztétikum sajátossága II*. 366.o.

matemazialt, tizenkéthanggal való komponálásban az ördöggel való cimborálást diagnosztizálja, s mindkettejükkel szemben Adorno az Új zenében a „disszonanciáknak” olyan primátust tulajdonít, amelyhez képest a népzene, a népies műzene, a könnyűzene és az ehhez tartozó jazz már csak a történelemmel való hamis szembenézés manifesztációjának minősülhet.

A disszonancia a szakrális eredetű szépművészeti hagyomány után előjelet vált, a disszonancia *tragikus komolysága*, amely a 19. században még a „*dionüszoszi-antikrisztusi*” mozzanat vagy épp a kaotikus külső vagy belső *természet mimészi*s volt, a 20. századra a történelem és a történelem elidegenült szubjektuma közötti *egyetlen hiteles zenei közvetítő médiummá* válik. (Legalábbis Adorno filozófiájában¹⁷¹.) A szakrális zenében bevett eszkatológiai státuszadományozást, amely a harmóniát az eljövendő megváltás előképének fogta fel, felváltja a történelem pszichológiája, amely a művészet anyagában immár nem enged¹⁷² meg a „metafizikai vigaszt”, az Adorno által megálmodott művészet ugyanis már *nem derűs*, vagyis szükségképp *disszonáns*. Értekezésünk eszmetörténeti elbeszélése ezen a ponton érkezik el ahhoz a krízishez¹⁷³, amely már nem fordulhat a történelemben vissza a 19. századi funkciós-tonális zene filozófiájához, hanem csak a disszonancia *megszüntetve-megörződésében* keresheti a zenei *katharszisz* új formáit, és mindazt, ami a zenét még érdemessé teheti a hallgatásra.

A korábbi fejezetekben azt vizsgáltuk, melyek voltak és miben álltak azok a főbb eszmetörténeti stációk, amelyek hozzájárultak ahhoz, hogy a 20. század zenéjében – beleértve a zenéről történő filozófiai beszédmódokat is – forradalmi változások következzenek be. Erre azért volt módszertanilag szükségünk, hogy világosan lássuk, a 20. századot megelőzően – bár valóban beszélhetünk a disszonancia bizonyos mértékű felszabadulásáról – miért nem beszélhetünk mégsem

¹⁷¹ Ugyanakkor hozzá kell tennünk, hogy Adorno filozófiájának hatása a zenére és a zenéről való gondolkodásra legalább akkora volt, mint Schönbergé. Milan Kundera, aki több regényében is szívesen értekezik zenei kérdésekről, *A nevetés és felejtés könyvében* a popzene – Adornóhoz hasonlóan – „az emlékezet nélküli zenét képviselte, azt a zenét, amelyben örökre el van temetve Beethoven és Ellington, Palestrina és Schönberg pora.” (Milan Kundera: *A nevetés és felejtés könyve*. Ford. Zádor Margit. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2003. 229.)

¹⁷² A kérdés további árnyalását lásd. Ulrich Müller: *Wie ist ein ästhetischer Imperativ möglich? c. tanulmányában* In: *Musik & Ästhetik*. 16. Jahrgang, Heft 65. Januar, 2013.

¹⁷³ A modern művészet „derütlenségének” elemzéséhez lásd. Odo Marquard: *Exile der Heiterkeit*. In: O. Marquard: *Aesthetica und Anesthetica*. Wilhelm Fink Verlag, München, 2003. 47-64.; lásd még: Th. W. Adorno: *Derüs-e a művészet?* In: Theodor W. Adorno: *A művészet és a művészetek*. Ford. Zoltai Dénes. Helikon, Budapest, 1998. Marquard gondolatainak és Hamvas Béla krizeológiai fejtegetéseinek összehasonlító elemzését lásd korábbi tanulmányomban: *Krízis és katarzis a „problémamenedzsment” korában*. In: Nagyerdei Almanach 2013/2.

„a kritikai fordulathoz” hasonló vagy azzal megegyező zenekulturális eseményekről. Bár kétezer-ötszáz év távlatában elmondhatjuk, hogy a nyugati zene Püthagorasztól kezdve örökös mozgásban van, és számos önkritikai fordulaton megy keresztül (mind a zeneszerzői gyakorlat, mind a filozófiai reflexiók szempontjából), ezek a változások soha sem a zenekultúra püthagoreus-arisztotelianus alapjaira vonatkoztak, azokat lényegében dogmatikusan fogták fel. A következőkben az experimentális zenei korszak közvetlen kiváltó okaira és zenetörténeti meghatározottságaira fókuszálunk. Megkíséreljük összegyűjteni a kísérleti zene kulturális kontextusának legfontosabb jellegzetességeit, majd a tárgyalt zeneszerzők öninterpretációi és más megközelítésmódok segítségével megkíséreljük bemutatni a kísérleti zene kritikai tevékenységét, és amennyire lehetséges, kommentárok segítségével igyekszünk feltárni a tárgyalt auditív konceptusok szavakba önthető problematikáját.

MÁSODIK RÉSZ

4. A „MEGOLDÁS

4.1A kritikai fordulat közvetlen előzményei

4.1.1. Az amerikai zene „negatív szabadsága”

Aaron Copland „*A mi új zenénk*” címmel 1941-ben nem kevesebbre vállalkozott, mint a 20. század első felének legizgalmasabb amerikai zeneszerzőinek ismertetésére. Egy ekkora ország zenekulturális életét átlátni és arról hiteles zenetörténeti dokumentációt írni – ráadásul egy alapvetően Európa-centrikus problémátörténet folytatásaként – szinte megoldhatatlan feladat, de tekintve, hogy egy – a zenei életben nem kevésbé elismert – gyakorló komponistáról van szó, úgy látszik a coplandi megérzések döntő többségükben a szerzőt igazolták. Legalábbis erre enged következtetni, hogy Copland negyedszázaddal később, bár itt-ott korigálva (pl. a címet *Az új zené*-re módosította) ismét kiadta könyvét, mondván, „szerencsésnek tartom magam, hogy ellenőrizhetem a múltban alkotott ítéleteimet”.¹⁷⁴

A szélesebb körnek szánt, inkább ismeretterjesztő könyv koncepcióját látván, már a múlt század első felében készen állt az az olvasat, mely szerint: „ (...) *a modern zene egész története nem más, mint a múlt század germán zenei hagyományaitól való fokozatos eltávolodás folyamata.*”¹⁷⁵ Érdeemes hangsúlyozni máris két tény: az egyik, hogy ez a megállapítás egészen másként cseng, ha Amerikában írják le amerikaiaknak, és megint másként cseng, ha a második világháború kirobbanása előtt vagy után. Mivel az olvasó nem kap részletekbe menő zeneelméleti bevezetést a „germán zene” speciális mibenlétéről, a szerző kénytelen egy olyan „irodalmi” megközelítést választani tézise kifejtéséhez, amely alapvetően nélkülözi a zenetudomány nyelvezetét, mégis alkalmas lehet arra, hogy az egyes zenei irányzatokhoz általánosságban köthető új „romantikus toposzokat” tematizálja.

„A változás első mozgolódásainak nyomai Oroszországba vezetnek. (...) Az orosz népi dallamban van valami olyan egyetemessége az érzésnek, ami teljesen eltér

¹⁷⁴ Aaron Copland: *Az új zene*. Ford. Varga Bálint András, Zeneműkiadó, Budapest, 1973. 7. – A könyv fordítója Copland 1969-es kiadású átdolgozott verzióját vette alapul.

¹⁷⁵ Copland: i.m. 13.

a német népzene bensőségesebb jellegétől.”¹⁷⁶ – írja Copland, majd így folytatja: „A 20. századi komponista egyetemesebb eszmény felé törekszik, hangja tárgyilagosabb és személytelenebb... (...) érzelmeiben tartózkodóbb.”¹⁷⁷ A Copland által felvázolt zenetörténeti ív érvényességét bizonyítja, hogy a zenekultúra múlt századi eleji erőtereinek kialakulását ma sem látjuk másként. Wagner halála után a wagneriánus zenével szemben a századfordulóra két irányzat is igyekezett új perspektívákat mutatni: egyrészt a francia impresszionizmus – Debussy, majd Ravel nyomán; másrészt Muszorgszkij realizmusa. Bár a tonális hangrendszer uralma már Wagner halála előtt kezdett gyengülni, a romantikus zenei paradigma, vagyis a romantikus zenehallgató uralma töretlenül regnált, miközben Schönberg dodekafon expresszionizmusa, Sztravinszkij neoklasszicista dinamizmusa, Bartók Béla – az atonalitást tonalitással összebékítő – folklórizmusa újabb és újabb kihívások elé állították az előadót és publikumot egyaránt.

Amerika zeneszerzője nem kis slamasztikában volt, ha az európai zene történetére tekintett: az öreg kontinens nemzetei pár évtized alatt két világháborút szenvedtek el, népirtások, Holocaust és Gulag, az európai zene ikonjai a fiatal kontinensre emigráltak (Schönberg, Sztravinszkij, Bartók, Varèse stb.), miközben hazájukban még mindig dúlt a zenekultúra belső háborúja: a nacionalista, a szocialista és az avantgárd között. Nem volt könnyű helyzetben Amerika zeneszerzője, amikor döntenie kellett: amerikaiként „behódol” a messziről jött géniuszoknak, vagy amerikaiként európai módra megkísérli felfedezni saját kontinenseinek adottságait, saját – ha tetszik – nacionalista zenéjét próbálja meg feltalálni, megkomponálni. „Zsenik nem nőnek a bokorban. Az új »nagy« amerikai zeneszerző nem hirtelen tűnik majd fel, halhatatlan mesterművel a hóna alatt. Sok kisebb alkotó sorából nő majd ki – fél-zsenik közül talán, akiknek mindegyike a maga módján és a maga adottságaival előkészíti az utat az érett amerikai zene számára” – írja Copland, majd az egyértelműség kedvéért hozzáteszi: „... Stravinsky sem helyettesíthet egy amerikai zeneszerzőt”.¹⁷⁸

Copland könyve ebből a távlatból egyfajta jelölt-listának tekinthető, noha ő maga nem teszi le egyik zeneszerző mellett sem a voksát – elvégre ő maga is versenytárs. Az „új zene” versenye Copland elbeszélése alapján elsősorban a

¹⁷⁶ Uo.

¹⁷⁷ Uo.

¹⁷⁸ Copland: i.m. 115-116.

közönségért folyt, amelynek leghatékonyabb módja – európai mintára – a szervezetbe való tömörülés volt, amelynek segítségével a szerzők bemutathatták egymásnak műveit, anyagi forrásokra pályázhattak, illetve lehetőségük nyílhatott szimfonikus zenekarokkal való együttműködésre. Ezek nélkül a nagyobb számú hallgatósághoz eljutni, szinte lehetetlen volt. Az első ilyen típusú szövetség – egy Copland által ismert közlemény szerint – 1922-ben alakult Nemzetközi Zeneszerző Szövetség (International Composers Guild) néven¹⁷⁹. A társaság elnöke Edgard Varèse volt, akinek hatására a fiatal John Cage már a 30-as években ütősökre komponál, és aki Marcel Duchamp egyik legkedvesebb sakkpartnere volt. Mivel a szövetség korai kiadványaiban egyetlen amerikai zeneszerző sem szerepelt, a második évad végén alakult egy másik szervezet is, a Zeneszerzők Ligája (League of Composers) Claire Reis vezetésével.¹⁸⁰ Ez a két társaság jelentette a kitörési lehetőséget, jóllehet Copland negyedévszázad elteltével sem gondolja, hogy ezek „kísérleti zeneszerzők” az évek múlásával valóban el tudtak volna jutni a nagyközönségig. Mi több, a '70-es években szerinte konzerválódni látszott Amerikában az az állapot, hogy a nagy zenekarok főként a standard repertoárt játsszák, a kortárs zeneszerzők pedig egyáltalán nem komponálnak műveket nagy zenekarra.¹⁸¹ Ez nem meglepő módon fokozottan igaz az experimentális zeneszerzőkre is. Ennek a financiális problémának az egyik legérdekesebb esete Charles Ives munkássága, akinek *Univerzum Szimfóniáját*, mint sok egyéb Ives művet sokáig alkalmatlannak tartottak a bemutatásra, jóllehet ma már Amerika első nagy zeneszerzői között tartják számon, az experimentális és avantgárd zene előfutáraként, hiszen mivel a zeneszerzést csak hobbitevékenységgént üzte, szívesen alkotott – korát megelőzve – politonális és poliritmikus műveket. Ives sikeres üzletember és feltaláló volt, akárcsak John Cage édesapja. Sajnos, részben Copland könyve is hozzájárult az Ives-ről kialakított negatív korabeli kép kialakításához, jóllehet Copland utólag udvariasan elnézést kér ezért – hiszen a közönség, ha a maga módján is, de felfedezte Ivesban a zsenit.

Copland Darius Milhaud és Gerschwin karrierjéhez hasonlóan, szintén nagy sikereket tudott elérni az amerikai zeneéletben azzal, hogy elsajátította jazz muzsika fortélyait, de emellett széles műfaji spektrumon alkotott a balettól a szakrális zenéig. Életműve azonban, akárcsak Virgil Thomsoné vagy Marc Blitzsteiné nem vált

¹⁷⁹ Vö. Copland: i.m. 118.

¹⁸⁰ Vö. Copland: i.m. 119.

¹⁸¹ Vö. Copland: i.m. 123-125.

mértékadóvá az európai zene számára, sokkal inkább az európai zenekultúra el-sajátítása volt abban az értelemben, hogy az európai zene történetének eredményeit hasznosította újra az amerikai folk-és könnyűzenei, illetve az klasszikus-romantikus paletta segítségével.

A nagy amerikai zeneszerző eljövételének elmaradása aligha tehetségbeli kérdés volt. A probléma oka talán egyszerűbb, s abban rejlik, hogy a múlt század eleji amerikai zeneszerzők *csak negatívan* tudták leírni szabadságukat, azt tudták meghatározni, hogy milyen *nem lehet* a zenéjük: nem lehet germán, Európa-centrikus és nacionalista, továbbá nem lehet túlságosan érthetetlen, és nem lehet nem-amerikai sem. Ami marad: az „indiánok zenéje”, akik számára nemrégiben még rezervátumokat hoztak létre, illetve a „feketék zenéje”, ami szintén problematikus, hiszen még Gerschwin idejében sem volt magától értetődő, hogy színes bőrűek muzsikáljanak egy szimfonikus zenekarban. Ebben a helyzetben találta magát minden Európából haza vagy európaiként új hazába érkező zeneszerző a múlt század elején.

4.1.2 „Mezőhelyzet”

Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy a második világháború után a világ zenei életének központja Bécs és Párizs után bizonyos értelemben New York lett, és az mind a mai napig. Amikor „experimentális”, vagyis „kísérleti zenéről” beszélünk, tág értelemben mindazon 19-20. században alkotó zeneszerző munkásságára gondolhatnánk, akiknek célja a romantikus zene paradigmájának megváltoztatása volt, ehelyett azonban a kifejezéssel első sorban azt a viszonylag szűk zeneszerzői csoportot jelöljük, amely alapvetően egy New Yorkban alakult körből áll, és amely döntő befolyással volt az európai neoavantgárdra, sőt, hatástörténete újra és újra továbbíródik.

Ugyancsak egy zeneszerző, Michael Nyman vállalkozott arra, hogy a kortárs zeneszerző szakismeretével és a tőle telhető legnagyobb objektivitással összefoglalja az experimentális zene kezdeteit, egészen a '70-es évekig. Nyman, akárcsak Copland, szintén megjelenteti huszonöt év elteltével könyvét, a különbség csupán az, hogy az ő intuíciói mintha csalhatatlanabbak lettek volna. Könyve hiteles összefoglalója annak a kísérleti zenei szubkultúrának, amely az amerikai zene talán legizgalmasabb korszakába enged bepillantást. Nyman erénye ugyanakkor a könyv hátrányául is

szolgálhat: kerüli a szerzők és műveik esztétikai értékelését és zenefilozófiai elmélkedéseket, inkább csak utalásszerűen jelennek meg lehetséges olvasatok a könyvben. Éppen ezért a továbbiakban az ő munkájára fogunk hivatkozni, illetve lehetőségeinkhez képest kommentálni.

Nyman hangsúlyozza: »Félrevezető lenne „iskoláról” vagy egységes esztétikai programról beszélni, mivel mindez – ahogy Cage más kontextusban utalt rá – valamiféle „mezőhelyzet”, teremtő szellemi klíma volt, amelynek létrejöttében Cage segédkezett, amelyben mind a négy szerző dolgozott, és amelyhez mindannyian hozzájárultak.«¹⁸² A négy zeneszerző: *John Cage, Morton Feldman*¹⁸³, *Earle Brown* és *Christian Wolf*. A „mezőhelyzet”-re utalás olvasatomban nem más, mint elismerése annak, hogy az „experimentális zene” mint új zenei irányzat nem egy vagy több komponista szigorú szabályok szerint alapított új iskolája, sokkal inkább egyfajta alkotói közeg, amely hasonlóan gondolkodó, Amerikában élő zeneszerzőkből és egyéb kortárs művészetek képviselőiből állt. Az „experimentális” jelző tehát magában foglalta a dodekafóniától, a totális szerializmustól, a folklórizmustól, a nacionalizmustól, a neoklasszicizmustól való elfordulást, de ugyancsak kritikusan viszonyultak a expresszionizmushoz és az impresszionizmushoz is, jóllehet ez a negatív leírás még nem tette egyértelművé, hogy mi az a lényegi sajátosság, amely az experimentális zeneszerzők platformját megkülönbözteti az olyan európai avantgárd, illetve neavantgárd szerzőkétől, mint Luigi Russolo, Pierre Boulez, Luciano Berio, Pierre Schaeffer, Mauricio Kagel, Iannis Xenakis, vagy épp Karlheinz Stockhausen. Természetesen szó sincs arról, hogy akár Cage, akár a többi komponista az európai zene fejleményeivel ne lett volna tisztába, sőt, a biográfiákat kutatva épp az ellenkezőjével szembesülünk: Cage már pályája elején – akárcsak Copland – Európába utazik, hogy megismerkedjen a párizsi zenei élettel, majd visszatérően Amerikába nem csak az európai benyomások hatására, de az európai zeneszerzőkkel mind szorosabb szakmai kapcsolatok kialakítása mellett alakította ki saját

¹⁸² Nyman: i.m. 102.

¹⁸³ Akárcsak a bécsi „új zene” képviselői között, az experimentális zeneszerzők körében is állandóan visszatérő probléma az „iskolához” tartozás és az originalitás. Feldman 1966-ban egy Angliában adott interjújában pl. egyenesen tagadja, hogy „experimentális” zenét szerezne. Véleménye szerint Beethoven experimentális volt, mivel ő tényleg kutatott valamit a zenében. Az interjú üzenetét úgy foglalthatnánk össze, hogy ha van valami közös az experimentálisnak mondott zeneszerzők között, akkor az a hangok iránti fokozott érdeklődés, amely azonban független Cage-től vagy bárki másától. Feldman szerint nagyon szoros kollegális viszony volt Cage, Wolf, Brown és közte, aminek az alapja egyszerűen az volt, hogy egyszerre kezdtek el hasonló kérdésekkel foglalkozni. (Vö. Sebastian Claren: *A Feldman Chronology*. <http://www.cnvill.net/mfopus2.htm>)

zeneesztétikáját.¹⁸⁴ Mármost tekintve, hogy az amerikai zenének szüksége volt egyfajta genuin „amerikai zeneművészetre”, hipotézisem szerint a korai experimantalisták nem elégedhettek meg azzal, hogy pusztán „tagadnak” mindent, ami eddig a zene történetében lejátszódott, szükség volt legalább az első lépések megtételéhez egy „pozitív állításra”, amely után a többi zeneszerző már hivatkozhatott tisztán zenei megfontolásból amerikai elődjére. Ez a pozitív állítás, ez az affirmáció, ahogyan a továbbiakban látni fogjuk, mindjárt két jelentőségteljes reflexiót is magában foglalt.

Az egyik ilyen állítás magára a komponistára vonatkozott, aki zenei anyagának problematikáját, inspirációját nem közvetlenül a zenéből, hanem a társművészetek, kiváltképp a kortárs amerikai képzőművészetéből, illetve táncból meríti. A másik ugyanilyen lényeges állítás pedig az experimentális zene hallgatóját érintette.

4.1.3 Az absztrakt festészet hatása a kísérleti zenére

Nyman, aki könyvében számos idézetet hivatkozás nélkül, személyes beszélgetések alapján közöl, ezt írja: „Feldman állítása szerint az új festészet ébresztette fel benne „a vágyat egy olyan hangzásvilág iránt, amely közvetlenebb, inkább fizikai jellegű, mint bármi, ami korábban létezett.”¹⁸⁵ Másutt pedig Cage-től idézi a következőket: „Megfigyelhetjük, hogy egy modern festmény élvezetkor figyelmünk nem egy középpontra irányul, hanem mindenfelé a vásznon, és nem követ egyetlen sajátos útvonalat sem. A megfigyelést elkezdhetjük, folytathatjuk vagy befejezhetjük a vászon bármely pontján.”¹⁸⁶ A zene történetében természetesen nem először fordul elő hasonló kölcsönhatás, hiszen a korábban már említett francia impresszionisták esetében is hasonló jelenségeket figyelhetünk meg. Ezen felül említést érdemel az ugyancsak francia (ám épp az impresszionistákkal szembenálló) Eric Satie és a „Hatok” (*Les Six*) művészeinek csoportosulása; Kandinszkij és a Schönberg találkozása a *Der Blaue Reiterben*¹⁸⁷, továbbá ha hihetünk Hamvas Bélának és

¹⁸⁴ Cage és Boulez levelezése önálló kötetben is megjelent In: *The Boulez-Cage Correspondence*.

Édited by Jean-Jacques Nattiez, Translated: Robert Samuel. Cambridge University Press. 1995.

¹⁸⁵ Nyman: i.m. 104.

¹⁸⁶ Nyman: i.m. 63.

¹⁸⁷ Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy Schönberg festészete hasonlóan viszonyult Kandinszkij és August Macke művészetéhez, miként T. W. Adorno kompozíciói Schönberg zeneszerzői kvalitásához. Macke Kandinszkijhoz írt leveleiben, több ízben is kritizálta Schönberg önarcképeit. Robert

Kemény Katalinnak, akkor a magyar absztrakt festészet forradalmának előmozdításában Bartók Béla¹⁸⁸ zenéje is döntő befolyás gyakorolt.

A zene fizikalitásának fokozása Wagner és Schönberg, Bartók és Sztravinszkij után – meglehetősen félreérthető platformnak tűnhet első hallásra, s ebből az értelmezői pozícióból Feldman zenéje kétségkívül egy félresikerült kísérletnek tűnhet. Csakhogy nem a hangerő, nem az arisztotelészi értelemben vett forma, nem a kifejezés expresszivitása értendő itt fizikalitás alatt; nem a zene eredendően profán szexuális ereje, és nem is a diszsonancia vagy konzsonancia pátosza. Ahhoz, hogy a zeneszerzés és a zenehallgatás új céljait megértsük, előbb vetnünk kellene néhány pillantást a pop art művészetét előkészítő Jasper Johns és Robert Rauschenberg, valamint Andy Warhol képeire. Tanulmányoznunk kellene az amerikai absztrakt expresszionizmus legnagyobb alakjainak (Jackson Pollock, Willem de Kooning és Arshile Gorky) festészetét; ismernünk kellene Marcel Duchamp és a new-yorki neo-dadaista művészet legújabb botrányait, s nem árt, ha volt már szerencsénk legalább képek alapján fogalmat alkotni Alexander Calder „nyílt formájú mobilitásként”¹⁸⁹ jellemzett térinstallációiról. – A felsorolás természetesen csak vázlatosnak tekinthető. Tablószerűen összegyűjteni és mélyrehatóan elemezni valamennyi kortárs művészeti hatást (múlt század első felében New Yorkban) lehetetlen. Mindössze érzékeltetni tudjuk, hogy a kísérleti zeneszerzés megoldása a speciálisan amerikai – az általunk „negatívan meghatározott szabadság” jelzővel illetett – alaphelyzetében abban állt, hogy azokat az esztétikai tudatkritikai fordulatokat próbálta alkalmazni a zeneszerzésre, melyek fókuszában a művészet anyagának szonocentrikussága,

Zaunschirm pedig egy nemrégiben tartott előadásában hatás nélküli „egomán dilettantizmusnak” nevezte Schönberg festészetét. (Vö. Karl Katschtaler: *Natur-Kunst-Mensch: Einführung in Kulturgeschichte des Denkens*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2007. 145-146.)

¹⁸⁸ „Míg az új összefüggés zenéje fel nem hangzott, a képek, hiába festették meg azokat, láthatókká s így a jelenkortudat teljes viselőivé nem válhattak. Ez különösen érint bennünket, ahol nem a »közöny«, a »hozzá-nemértés« miatt nem látták Csontváryt és Vajdát, hanem egyszerűen a látási közeg nem törhetett meg addig, míg nem hallották meg Bartókot. Különösen érint bennünket az érzékelhetetlen megjelenésének ez a törvénye az érzékelhető világban, mert az, hogy Bartók és Stravinszkij által erről a szélességi vonalról szólalt meg a hang és szabadította fel a látást, az helyzetünknek, feladatunknak különös súlyt ad.” (Hamvas Béla-Kemény Katalin: *Forradalom a művészetben*. Pannónia Könyvek, Pécs, 1989. 49.)

¹⁸⁹ Pintér Tibor lényegretörően foglalja össze Calder „open-form-mobility” alkotásainak koncepcióját: „Calder *mobile*-jai egy ponton felfüggesztett, finom drótszerkezettel összetartott változatos lapokból állnak, a levegő áramlásától mozgásba jönnek, és összetett fény-árnyék játékot nyújtanak.” (In: Nyman: i.m. 110.) Adorno megfogalmazásában: „Calder mobiljaiban a plasztika nemcsak imitálja a mozgást, mint tette az impresszionizmus idején; a szobor itt már nem minden ízében nyugalomban lévő alakzatként jelenik meg a néző előtt, hanem az eolhárfa véletlenségi elvét követve legalább partikulárisan szeretne idővé válni.” (Theodor W. Adorno: *A művészet és a művészetek*. In: Adorno: *A művészet és a művészetek*, 7.)

közvetlen tapasztalati dimenziója áll, mint pl. Jackson Pollock esetében, aki az alkotói folyamat pszichikai spontaneitását sajátos „csurgatásos” technikájával fejezte ki.

A probléma a következő: a képzőművész esetében a partitúra befejezése és a mű végső realizálása azonos folyamat. A zenében ezzel szemben – amíg nem szabad improvizációkról van szó – a cél, hogy egy mű vázlatai alapján egy előadó a vázlat elkészítése *után* realizálja, megszólaltassa, vagyis az agogikai interpretációval mintegy kiegészítse a vázlatot. Ebben az analógiában a partitúra maga a festmény, az előadás pedig a festmény két dimenziójának háromdimenzióssá változtatása. A zeneszerző, ha Pollockot akarja utánozni: le kell ülnie – példának okáért – egy zongora mellé, rá kell hagyatkoznia pillanatnyi érzelmi állapotaira, úgyszólván rá kell csurgatnia mozdulatait a zongora billentyűire, vagyis improvizálnia kell „x” idő mennyiségen belül „y” mennyiségű hangot, amit az alkotói munka befejeztével – akár hangfelvétel, akár mozgókép alapján – a notáció segítségével képesnek kell lennie rekonstruálni, reprodukálni. Túl azon, hogy egy ilyen munka gyakorlatilag (bizonyos fokú virtuozitás mellett) megoldhatatlan feladat elé állítja a zeneszerzőt, felmerül a kérdés, hogy egy ilyen zenei logika nélküli spontán hangfolyamat elsajátítása az esetleges előadó számára milyen „értékkel” bírhat?

Hol találhat egy zeneszerző magának olyan virtuóz játékosokat, akik bár a hagyományos funkcionális-tonális zenei örömkön és örömtelenségeken szocializálódtak, hajlandók volnának ettől az egész munkafolyamattól eltekinteni, kiváltképp akkor, ha az előttük álló kotta még csak nem is egy velük hasonló képességű hangszeres zenei gondolatainak rekonstrukciói, csupán egy esetleges algoritmus hangzó oldala? Ezzel a kérdéssel arra a helyzetre gondolok, amikor egy előadó olyan partitúrát kap, amelyben nem szerepel egyetlen olyan hang sem, amelyet a zeneszerző előre kipróbált volna, mivel maga a kotta nem valamilyen hangulatot vagy érzelmet akar kifejezni, egyedül a partitúrának tekintett absztrakt kép akusztikai dimenzióját szeretné megszólaltatni.

A fenti kérdés recepció-esztétikai előképét jól megfigyelhetjük az impresszionista zenével kapcsolatos korabeli dilemmákról szóló fejtegetésekben is. Günther Anders, aki a hallás fenomenológiáját nagy érdeklődéssel kutatta, vizsgálódásai során fokozott érzékenységgel viseltetett az impresszionista zene

hallgatása iránt, de filozófusként ellentmondásosnak tartotta e különös zene hallgatásának magyarázatát.¹⁹⁰

Két olyan problémát szeretnék most érinteni, ami jelen fejezet kifejtéséhez szorosan kapcsolható. Az egyik kérdés a művek „autentikus” befogadásának, interpretálásának kérdése. (Anders idejében ez a kérdés, érthető módon, még sokkal komolyabb súllyal esett latba, mint ma az ún. „poszt-posztmodernitás” korában, amikor a régi és új művek interpretációs kultúráját már nem akarja sem a politika, sem a zenetudomány semmilyen módon szankcionálni.) A filozófus arra a fenomenológiai alaptételre hivatkozik (olyan zenekutatók nyomdokain, mint Kurth és Gurlitt), miszerint „mindig a dologhoz magához illő megközelítés teszi csak lehetővé, hogy a dolog önmagát adja, és hogy vele kapcsolatban megállapíthassunk valamit.”¹⁹¹ Ez Anders számára a zene szempontjából azt jelenti, hogy „aki úgy hallgat például egy nyolcszólamú fűgát, hogy közben nem jelenik meg számára „*identitas multiplex*”-ként az alapul szolgáló *egyetlen* zenei gondolat különböző fázisainak egyidejűsége, az helytelen módon hallgatja azt.”¹⁹² – Majd hozzáteszi, ez persze nem jelenti azt, hogy az „illő hallgatás méltóságát egyedül az utána számoló elemzésnek kell tulajdonítani.”¹⁹³ – A filozófus tehát a barokk zene befogadói normáját a partitúra-szerű hallgatással azonosítja, amelyet nehezen tudunk elvárni a barokk korabeli közönségtől.

Nehezen tudjuk elképzelni, Bach korában mit hallhattak ki egyáltalán a barokk zenéből. A romantika esetében azonban már vannak elképzeléseink, noha ekkoriban már (sem Anders, sem a zenetudomány számára) nem egyértelmű, miben is állt az „aktív hallgatás” mindenkor elvárt helyes magatartására. Éppen ezért sokat köszönhetünk a romantikus zene által inspirált szépirodalmi elbeszéléseknek, amelyek az „aktív hallgatás” (és látás) 19. századi titkaiba engednek bepillantást.¹⁹⁴

¹⁹⁰ Günther Anders (Stern): *A hallás fenomenológiája. Fejtegetések az impresszionista zene hallgatásáról* (1927). Ford. Ránki András. In: *Fülöp: A zenei hallás*, 49-61.

¹⁹¹ Anders: i.m. 49.

¹⁹² Anders: i.m. 52.

¹⁹³ Uo.

¹⁹⁴ Csak néhány közismert példát említve a zene és képzőművészet által inspirált szépirodalomból: E.T.A. Hoffmann *Gluck lovag, Don Juan, A fermata* (a témához bővebben lásd: E. T. A. Hoffmann: *Válogatott zenei írásai*. Budapest, Zeneműkiadó, 1960.); Balzac *Ismeretlen remekmű*; Mérimée *Az Ille-i Venus*, Tolsztoj *Kreutzer-szonáta*; Kierkegaard *Vagy-vagy*; Poe *Ovális arckép*; Stendhal *Vörös és fekete*; Hugo *A párizsi Notre-Dame*; de idesorolható talán Nietzsche-től a korábban már tárgyalt *A tragédia születése* is. (A szépirodalom és társművészetek kérdéséhez lásd még: Szegedy-Maszák Mihály: *Nem hallott és nem látott festmények: társművészetek a romantikus szépprózában*. In: Szegedy-Maszák Mihály: *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Kalligramm, Pozsony, 2007. 155-171.) Zofia Lissa, a lengyel zenetudós magyarul is megjelent tanulmányában, *A*

Az impresszionista zenében figyelmünk alaptulajdonsága – ti. hogy nem csupán az adottra, az épp jelenlévőre fókuszálunk, hanem egyúttal várakozunk az elkövetkező hangokra – mellékesnek, sőt egyenesen akadálynak bizonyul, mivel az impresszionista zenéből hiányzik (bár akadnak természetesen kivételek) a cselekmény dramatikussága, következésképp a hallgatóból is hiányzik az a kíváncsiság, ami a zenei időben konkretizálódó jövőbeli hangokra vonatkoznak, s így közömbössé válik a már elhangzott hangok iránt is. „Hogyan oldható fel mármint az a probléma, hogy az impresszionista zene egyrészt lényegének megfelelően nem várakozásteli, passzív magatartást kíván, másrészt azonban mégiscsak *hallgatni kell*”?¹⁹⁵ – A 20. század felől feltenni ezt a kérdést majdnem olyan naivnak tűnik, mintha a disszonancia és a gonosz tényleges kapcsolatait akarnánk vizsgálni, márpedig mi éppen ezt tesszük Anderssel, amikor az *attencionalitás* és a *percepció* közötti relációkat vizsgáljuk.

A fenomenológiai ellentmondás képlete abból származik, hogy a) adva van a fenomenológus, aki tisztában van vele, hogy Debussy *Holdfénysonátóját* hallgatja, és azt tapasztalja, hogy a zene nem „tárgyként” van jelen, hanem úgy, mint amiben az ember maga is benne van, de nem oly módon, ahogyan az ember egy induló motorikusságában van benne, hanem a zene ilyenkor „úgy vesz minket körül, mint a levegő, a víz, az erdő”¹⁹⁶ stb. b) „A „hallgatás” azt jelenti, hogy a lehetséges, hallható jelenségek sokaságából egyvalamit izolált és egyedüli dologként kiragadunk, amely így (a hallásban) voltaképpen *egyedüli* létező lesz, és minden más mellékessé válik. A hallgatásnak ez az *attencionális módusza*, amely különbözik a neutrális pusztahallástól, minden zenemű folyamán végig fennáll, és senki sem kerülheti el. A kérdés most azonban az, hogy nem ellenkezik-e a hallgatás attencionális módusza az impresszionista zene tisztán passzív, állapotzerű karakterével? Avagy pontosabban: vajon ez a zene a megközelítés szubjektív módjaként nem egy bizonyos passzivitást kíván-e, amely mint olyan kizárja az odafigyelést?

zenei appercepció történelmi változékonyságában a zenepszichológiai és hangpszichológiai elvek bevonását szorgalmazta a zenetudományi vizsgálódásokba annak érdekében, hogy a zenehallgatási elvek történetetlen abszolutizálását (a múltbeli és kortárs zenei jelenségek esetében egyaránt) el tudjuk kerülni. (In: Zofia Lissa: *Zene és csend*. Ford. Soltész Gáspár. Gondolat, 1973. 87-113.) Cage Ives zenéjéről tett nyilatkozata a zeneszerzők oldaláról hangsúlyozza ugyanezt: „Hajlok arra a gondolatra, hogy a történeti hatás nem egyfajta meghatározott A-B-C útvonalon halad, azaz Ives-től egy nála fiatalabb felé, aztán a még fiatalabbak felé. A helyzet inkább úgy áll, hogy egy olyan mezőben élünk, amelyben cselekedeteinkkel, tevékenységünkkel képesek vagyunk más megvilágításban látni mások tevékenységét anélkül, hogy az hatással lenne miénkire. Ezzel azt akarom mondani, hogy az a zene, amit ma írunk, nagyobb befolyással bír arra a módra, ahogyan Ives zenéjét hallgatjuk és értékeljük, mint amennyire Ives zenéje hatással van arra, amit csinálunk.” (Nyman: i.m. 73.)

¹⁹⁵ Anders: i.m. 53.

¹⁹⁶ Vö. Anders: i.m. 50.

Meglepő módon ismét egy képzőművészeti analógia segítségével jutunk előrébb a megoldáshoz: „... Monet, Gignac vagy Seurat impresszionista képei érthetlenné válnak, ha részleteiben vesszük szemügyre őket – írja Anders, majd valamivel később felteszi a kérdést: „milyen az állapotszerűsége irányuló figyelem?” (...) „miként lehetünk figyelemmel valami iránt passzív állapotban, ha ez az állapot a dolog illő megközelítését jelenti?”¹⁹⁷

Anders filozófiai kísérletének célja, hogy a fenomenológia alapképletét figyelmen kívül hagyva komolyan vegye a művész intencióját, s ily módon lehetőséget adjon saját episztemológiai bázisának aspektusváltásához. Az elvont gondolkodás helyett, megpróbál tisztán szonorikus tapasztalatokból kiindulni, és további analógiákat keresni a többi érzékszerv aktivitása segítségével: „A legpraktikusabban talán úgy válaszolhatjuk meg a kérdést, ha először az érzékelés olyan területéről hozunk példát, amely még alapvetőbb módon korlátozódik az állapotszerűsége, mint a hallás: ilyen pl. a szaglás. Ha valahol nagyon erős illatot érzek, hogyan tudok attentívan erre a szagra fókuszálni? Az úgymond privatív odafigyelésből: *más* intenciók kikapcsolásától (pl. szemek behunyása) eltekintve milyen lehetőségei maradnak az attentiónak? Marad valami, ami egyenesen ellentéte a (gyakran a *megcélzás* kifejezéssel jellemzett) odafordulásnak: a passzivitás úgyszólván teljességgel lehetővé tett *nyitottság*.”¹⁹⁸

Ebből a nyitottságból következően – Anders szerint – egyetlen zenéhez sem illik kevésbé a partitúra követése (ami persze még nem a voltaképpen analízis), mint az impresszionista zenéhez. Anélkül, hogy felidéznénk most az eddig zenetörténeti vizsgálódásaink eredményeit, tegyünk ehhez egy kérdőjelet, és folytassuk azzal a – felkiáltójeles – megállapítással, amely egyszersmind az impresszionista zene sajátos definíciója is lehet. Anders ugyanis azzal a – kissé talán naiv – revelációval zárja a gondolatmenetét, hogy a zene közlődésének útját a zeneszerző és a hallgató között egy olyan kerülő út mentén képzelem el, amely először egy motorikus dolog objektiválódását jelenti – ez ugyanis a komponista műve –, amely aztán megadja a lehetőséget a hallgatónak arra, hogy *nyitottá* váljon, és ebben a sajátos passzivitásban maga is irányítója legyen saját észleleteinek. Így Anders szerint megtörténik, hogy „ami az állapotból született, a hallgató számára is újra állapottá válik”¹⁹⁹ Ezt úgyis

¹⁹⁷ Anders: i.m. 57.

¹⁹⁸ Anders: i.m. 58.

¹⁹⁹ Anders: i.m. 60.

mondhatnánk, hogy Anders olvasatában, az impresszionista zene hallgatása előfeltételez egy olyan azonosulási aktust, amely egy hipotetikus szerző lelkiállapota és a zenehallgató lelkiállapota között jön létre az előadó közreműködésével. Ez az aktus pedig szükségszerűen magába foglalja a zeneszerző bizonyos mértékű „pszichologizálását”, ily módon a zeneszerző nem pusztán a zenemű tervezője, hanem inkább *oka* annak a hangulatnak, amely a zeneszerző rejtjelezett az előadó hatáskörébe kerül. A zeneszerző, a mű, az előadó és a hallgató között tehát viszonylag erős érzelmi kapcsolatot tételezünk, amely egyértelműen az impresszionista zene romantikus kötődései mellett szóló érvnek tűnhet. Lássuk, mi következik mindebből.

A fentiekben voltaképpen a következő kérdésre kerestük a választ: hogyan kapcsolódik össze az impresszionista festészettel az impresszionista zene, az impresszionista zenével az amerikai absztrakt expresszionista festészet, és valamennyivel az experimentális zene? A kérdés alkérdésekre osztásával talán világosabbá válik a probléma. *Hogyan kapcsolódik össze az impresszionista zene és az impresszionista festészet?*

A válasznak két ajtóhoz kellene kulcsot biztosítani. Az egyik a komponista, a másik a zenehallgatás titka volna. Ilyet azonban egyelőre nem tudunk felmutatni. Az eddigiek alapján azt mondhatjuk, a néző és hallgató befogadói modellje között analógia figyelhető meg. Mindketten azzal tesznek eleget a művek feléjük támasztott elvárásának, ha az attentionalis aktusok helyett feltételeznek valamilyen *emocionális állapotot*, amely az alkotók révén *objektíválódott* egy festményben vagy egy zeneműben, és ezt saját befogadói *passzív nyitottságukkal* képesek „átérezni”. Fontos megkockáztatnunk itt az „átérezni” kifejezést, mivel mindkét művészet esetében még az alkotó „kommunikációs” szándékából indulunk ki.

Mármost az absztrakt festészet és az impresszionista festészet között mintha épp az attentionalitással és az érzelmekkel kapcsolatos elvárások változnának meg. Az absztrakt festészet mögött nem kell feltételeznünk egy másik *állapotot*; nincs a vászon mögött egy nyelvyszerűen, antropomorfizmusokkal kommunikáló másik, akinek állítását, hangulatát össze kell tudnunk vetni valamilyen saját tapasztalattal.

Az absztrakt festmény „olvasása” vagy az érzékszervekkel való gondolkodást célozza, szemben az ösztönös érzelmi válasz-reakción, vagy az érzékszervek számára túlméretezett ingerrel valami nagyon is racionális tevékenységre ösztönöz, de egy műalkotás terén belül. A már említett absztrakt expresszionisták azonban mintha ötvöznék az impresszionizmust és az elvont formákat, mintha a belső, tudatalatti

folyamatok absztrakt formákban való kicsapódását vinnék véghez – s így mintha a festészet magáévá tenné azt az impresszionista zenére jellemző képletet, nevezetesen, hogy egy fókusz nélküli nézőt próbál játékba hozni a saját objektivizálódott tudatos és spontán alkotói tevékenységének hangoltságából.

A lényeges különbség azonban Pollock és Monet között, hogy Pollock esetében a festmény nem válik élettelené, ha engedjük működésbe hozni az attentionális aktusainkat, sőt, a kép így tárulkozik fel számunkra a legnagyobb mértékben, jóllehet színeken és amorf formákon kívül mást nem találunk: Pollock képe a tiszta szonorikus tapasztalat kincsesbányája. A szem, a látás megszabadítása a gondolkodástól, ezzel szemben a punktualista, impresszionista kép atomjaira hullik.

A konklúzió a következő: az absztrakt expresszionista festmény implicit módon magában hordozza az impresszionista zene kompozíciós képletét, mivel érezni véljük benne a festő szubjektumának érzelmi hangoltságát, ugyanakkor nem érvényes rá az impresszionista zene hallgatásának sémája, hiszen szükség van az attentionális aktusokra, ahhoz, hogy a színek egymásra rétegzettségét analitikusan ki tudjuk élvezni, jóllehet ebben a nyitottságban semmiféle magasabb értelemmel (vagy formai komplexitással) nem találkozunk, csupán a tiszta szonorikus tapasztalattal, amelyet a „nyitott fókuszálás” tesz lehetővé. Az így kapott képletet ez: az impresszionista zeneszerző és impresszionista képzőművész között van átjárás, sőt az impresszionista zene és az absztrakt expresszionizmus között is van átjárás – még akkor is, ha ez az átjárás voltaképp metaforikus. *Az absztrakt expresszionizmusnak azonban nincs zenei tükörképe*, vagyis a 20. század első felében nincs olyan zeneszerző, aki képes lett volna lecsupaszítani zeneesztétikáját odáig, hogy zeneműveinek előadásai (tehát nem csupán a partitúra esztétikai dimenziójában létezve) ne tűzzenek ki maguk és a hallgatóság számára máris több célt, mint az absztrakt expresszionisták. Egyszerűbben: *hogyan lehetne Pollock bármely festményét meghangszerelni?* És ezzel máris olyan problematikában találjuk magunkat, ami tipikusan experimentális jellegű, és nem csupán elméleti-modell, hanem feltételezhetően a valóságban is lezajlott esztétikai dilemma.

Paul Folkenberg és Hans Namith 1951-ben dokumentumfilmet forgatott Jackson Pollockról. A film zenéjének komponálására eredetileg Cage kapta a megtisztelő felkérést, aki azonban – mondván, „ki nem állja Pollockot” – maga helyett Morton

Feldmant ajánlotta.²⁰⁰ Feldman örömmel vállalta el feladatát, s így bizonyos értelemben ő „zenésített meg” elsőként egy absztrakt expresszionista festményt. A mindössze tíz perces film a jelenből nézve talán sokkal fontosabb információkat közöl az experimentális zene inspirációjáról, mint a film főhőséről, Pollockról – ma inkább azt mondhatjuk, Feldman zenéje legalább olyan fontos szereplője a filmnek, és az utókor számára revelatív illusztrációt jelenthet a kísérleti zene akuszikai értelemben vett kulinarizmusának megértéséhez.

De vajon milyen ontológiai és recepció-esztétikai dilemmákkal kellett Feldmannak számolni a komponálás során? A továbbiakban nem Feldman filmzenéjéről, hanem az experimentális zene és a festészet kapcsolatának vizsgálatáról lesz szó.

Egy egészen triviális ellentmondás feloldásával kell kezdenünk: a kép a maga tárgyiségében már eleve kész van. Hiába igaz rá, hogy csak a befogadás idejében realizálódik esztétikai tárgygyá, a nyugati zene esetében nincs meg az a lehetőségünk, hogy szabadon közlekedjünk a mű dimenziójában, abban az értelemben, hogy „ha akarom, a festmény egyik szegletét nézem, ha akarom, a másikat bámulom, és teszem ezt addig, amíg jól esik, amíg más ötletem nem támad”. A kép és köztem kialakuló kapcsolatban törvényelemek (a kép objektív adottságai) és szabadságelemek (a fókuszom változásai) lépnek kölcsönhatásba. Hogyan volna lehetséges ezt a játékot a zenében is megvalósítani? A helyzet reménytelen, ha arra gondolunk, hogy a zene primordiális struktúrája, a tempó épp ezt az *elidőzést* tagadja. Minden induló zenész számára az egyik legfontosabb törvény, amit a zeneiskolában megtanítanak, hogy az előadó nem élvezheti „nyitott” módon (tehát az *attencionalitás* nélkülözve) az előadást, mert abban a pillanatban tönkreteszi: vagy azzal, hogy az általa megformált karakter „üressé válik”, vagy azzal, hogy az önmagán való meghatódás pillanatában kizökken a tempóból. A zenész munkája tehát nagyon is hasonlatos a színészéhez, aki ugyancsak karakterekben és alapvetően egy antropomorf kontextusban tevékenykedik meghatározott ritmus (jelenet-idő) alapján. Ismétlem: hogyan volna lehetséges a zeneszerzésben eljutni egy olyan elméletig, amely lehetővé teszi a komponista számára, hogy ugyanolyan felszabadultan hozza létre a partitúráját, miként tette azt Pollock, és hogyan volna képes arra, hogy ezt a létrehozási folyamatot úgy dokumentálja, hogy egy előadó később, adott esetben akár egészen új

²⁰⁰ Vö. Sebastian Claren: *A Feldman Chronology*. In: <http://www.cnvill.net/mfchronology.pdf>

hangszerelésben megismételje? Egy zenemű áthangszerelése, a zenei átírat ugyanis nagyon is gyakori jelenség a nyugati zenében: egész operák szólalhatnak meg rezesbandákkal, vagy épp zongorakísérettel.

Máris láthatjuk, hogy a dolog egyre képtelenebb. Jackson Pollock festményének a zene aspektusából az utolsó festékcsepp lehullásával láthatatlanná kellene válnia, meg kellene semmisülnie.

Összefoglalva az eddigieket: abból a kérdésből indultunk ki, hogyan volna lehetséges, hogy a kétdimenziós, vagy a kollázsokkal háromdimenzióssá tett képek nézése során szerzett szonorikus tapasztalatainkat átranzformáljuk az akusztika dimenziójába. A probléma nehézsége egyfelől az, hogy a színek látványa nem vált ki belőlünk annyira erős fiziológiai ingert, mint egy hang – hiszen a festmény színeit a szem „hangszereli meg”, abban az értelemben, hogy ha akarom ráfókuszálok egy alakzatra, ha akarom, eltekintek tőle. A szín fizikalitása csak annyiban van jelen számomra, amennyiben perceptuálisan és attencionálisan jóváhagyom ezt számára. A hang ezzel szemben – miként arra Anders is emlékeztetett – attencionális aktusaimtól függetlenül is része a perceptuális tevékenységemnek, és nincs túl sok lehetőségem válogatni, hacsak be nem fogom a fülem. A hang jelenléte valóságos, s mint alapvetően fizikai érzet vagy kellemes, vagy kellemetlen.

A zenei tapasztalatban a kellemesség vagy a kellemes érzetek harmóniája, vagy különböző (kellemes és kellemetlen) érzetek harmóniája. Ha azonban egy Pollock képnek megfelelő hang-kombinációkat akarunk létrehozni, akkor elkerülhetetlenné válik, hogy a kellemes hangérzetek is diszharmonikussá váljanak, illetve semmilyen más tapasztalatunk nem lehet, mint a káosz. Hogyan volna lehetséges, hogy ezt a fizikailag kellemetlen káoszt, ami mellőzi a struktúrát, a harmóniát és a zene nyelvszerűségét alkalmasnak tartsa akárcsak egyetlen komponista vagy egy előadó arra, hogy megbirkózzon vele?

A válasznak magasabbról kell jönnie, minthogy valaki közölünk azt mondja, „egy ilyen zene előfutára lehet egy jövőbeni zenének”. Több kell, és ez a *több* valóban nem Európából érkezik, sőt nem is a nyugati zenéből, de még csak nem is a társművészetekből, hanem egyenesen a misztikus távol-keletről, amelyet úgy hívnak: *zen buddhizmus*.

4.2 Zenei idő és esztétikai szinkretizmus

4.2.1 A zen buddhizmus szerepe a kritikai fordulatban

A zen buddhizmus – vagy ahogyan a rossznyelvek mondják: a *popbuddhizmus* – a múlt század elején egyre nagyobb mértékben vált népszerűvé mind a civil lakosság, mind a művészek körében. A buddhizmus ezen válfaja úgy tűnt, az új világ divatos mentálhigiénés módszere lehet, mivel bárki számára elsajátítható, és nem szükséges hozzá semmilyen felekezetiesség.

A zen buddhizmus-effektus felerősödése a művészetvilágban azonban nem várt fordulatokat segített elő. Mindenekelőtt a nyugati kultúra egyik legfontosabb szereplőjét, a kritikust tette feleslegessé, aki a jelenségvilág, a történelem linearitásának rabjaként, személyes preferenciái vagy egyéb érdekek mentén ahelyett, hogy elmerülne kritikája tárgyában, a percepció alanyaként az esztétikai élménytől tudatos distinkcióra törekszik. A zen buddhizmus képviselője számára a kritikus inkább valamiféle anakronisztikus „ízlés-rendőrhöz” vagy marketing-menedzserhez hasonlít, aki a műalkotásokat „(ki)használja”, valamilyen „külső” érdek mentén, s így a politikai csatározások profanításába rántja le azokat. A zen buddhizmus mint popbuddhizmus tehát a művészetvilág szempontjából a legitimizált „naivitás” szinonimájává vált. Naivitás – a befogadói oldalról. Retorikai alakzat, önkomenntár – az előadó részéről, miközben természetesen egyetlen percig sem vonhatjuk kérdőre, hogy Marcel Duchamp, vagy bármelyik amerikai filmcsillag őszinte zen buddhista meditációkat szokott-e végezni.

A „naivitás” mint a zeneszerző explicit elvárása ennél fogva teljesen új jelenség, jóllehet már a Debussy által megkövetelt passzivitás sem volt messze ettől, de nála még élhattünk a formaművészetét illető kritikával, míg a zen buddhizmus optikájával ezt mintha kötelezően el kellene veszítenünk. Cage igazi humanista szónokként így nyilatkozik: „Miként elfogadjuk a nyelvek szintaxisának eltéréseit, az emberek különféle szokásait, ugyanúgy elfogadhatjuk ezeket a különböző komponálásmódokat (nevezetesen, Alois Hába negyedhangjait, Harry Partch negyvenharmad hangjait, Edgar Varèse elektromos hangszereit, vagy a preparált zongorára írt műveket – Megjegyzés tőlem – K.Z.).”²⁰¹ Cage itt nem kevesebbet állít, mint azt, hogy amikor az ő vagy mások kísérleti zenei műveiről gondolkodunk, ne akarjunk esztétikailag vagy

²⁰¹ John Cage: *A csend*. Válogatta: Wilhelm András, ford. Weber Kata, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994. 25.

bármiképpen ítélkezni, egyszerűen csak fogadjuk el, vegyük tudomásul. Bármennyire is rokonszenves ez a forradalmi „kedvesség” és nagyvonalúság, talán érezzük, hogy van ebben valami olyan párbeszéd képtelenség, ami makacsul ellenáll a tradicionális értelmezések kihívásainak: „(....) szánjunk egy percet a kortárs tejrre: szobahőmérsékleten ez is megváltozik, megalszik stb. Aztán egy újabb üveg is stb., hacsak porlasztással vagy hűtéssel ki nem küszöböljük a változást, (ami pusztán életszerűségének egyfajta lelassítása). (Ez azt jelenti, hogy a múzeumok és akadémiák is afféle konzerválók.) ... Mert a kortárs zene bárkinek egy életmód vagy lehetséges életmód.”²⁰²

Vélhetőleg Cage és Feldman is tisztában volt vele, hogy a zen buddhizmus szigorú követése komoly akadályokat jelenhetett volna, mind az alkotói munkájukra, mind az alkotásaik illető öninterpretációs gyakorlatra nézve, ezért bizonyos mértékig próbálnak elhatárolódni az „izmus” követésétől, és szívesebben beszélnek *inspirációkról*. Jelen értekezés szempontjából ez azért roppant fontos, mert bár a szerzők maguk nem vállalnak közösséget a zen buddhizmussal, ezzel szemben egyfajta zen buddhista meditáció tárgyaként ajánlják fel kompozícióikat a hallgatóiknak. A helyzet ahhoz hasonlatos, mintha reneszánsz vagy barokk zeneszerzők anélkül komponálnának liturgikus zenét, hogy valaha is megtértek volna. Vajon másként kell megítélnünk Bach egyházi muzsikáját tudván, hogy a világi zeneszerzéssel is foglalkozott? Vajon számít, hogy az ellenreformáció egyik legnagyobb zeneszerzője, Orlando de Lassus számos világi sanzont is komponált álneven? Természetesen nem, hiszen már korábban tisztáztuk, hogy a profán és szakrális zene közötti műfaji határ nem immanens kritériumok alapján dől el. Érdeemes tehát pozitívan közelítenünk az experimentális zeneszerzők zen buddhizmussal kapcsolatos öninterpretációs gesztusaihoz.

Cage 1961-ben úgy nyilatkozott, „a zen iránti elköteleződésem nélkül, kétlem, hogy elérhettem volna mindazt, amit végül elértem.”²⁰³ A helyzet Feldman esetében is hasonló. Nyman azt írja róla, egyenesen tagadta, hogy bármennyire is érdekelné a zen, „számára nem volt több, mint egy másik „gondolatrendszer”, se nem jobb, se nem rosszabb bármelyiknél”²⁰⁴ – sőt akárcsak Cage, aki a zene jövőjéről írt *Credo*. c. írásában leszögezi: „Én anélkül léptem a zen útjára, hogy a lóbuszülést gyakorolnám.

²⁰² Cage: i.m. 54.

²⁰³ Nyman: i.m. 103.

²⁰⁴ Uo.

Úgy tűnt, hogy egy zeneszerző éppen eleget üldögél.” Feldman is szellemeskedett a dologgal, mondván „a keleti kultúra iránti minden elkötelezettségem kimerül a kínai konyhában.”²⁰⁵). Ennek ellenére Feldman „akaratmentes zenéje” (Nyman) azok számára, akinek van fogalma a zenről, nyilván többet jelent mint a zen és zene közötti egyszerű összefüggés.

Az experimentális zene egy egészen új, ám a történelemben korántsem egyedülálló narratívát újított fel: a szakrális és profán zene dualizmusát, amelyet ezúttal nem a nyugati zene hangszimbolikájával, harmónia-centrikusságával vagy annak szisztematikus tagadásával, hanem a keleti filozófia *hang-meditációjával* váltott fel. Az experimentális zeneszerzés és zenehallgatás tehát a zene anyaga felől felszabadulhatott a korábbi ízlésítéletek súlya alól, miközben az egész zeneesztétikai tapasztalat egy szakrális, terapikus aspektusba került. Cage talán legfontosabb locusai ebben a témában: »Jó pár éve azt kérdeztem magamtól: „Miért komponálok?”. Egy indiai zenész azt monda, hogy Indiában erre azt felelnék: „Hogy az értelem lecsillapodjék az isteni befogadás előtt.”«²⁰⁶ És a másik, amellyel a zeneszerzés-zenehallgatás talán legizgalmasabb kérdését teszi fel – megkockáztatom a zene történetében először: „Képesek leszünk-e valaha is szépnek hallani azokat a hangokat, amiket rútnak vélünk?”²⁰⁷

Ha tehát ebből perspektívából olvassuk vissza a történetet, azt láthatjuk, hogy a zen buddhista magatartás elsajátítása a zenehallgatás közben felszabadít bennünket a kellemetlen zenei érzetek okozta esztétikai konfliktus alól. Ha képesek vagyunk elfogadni, hogy a kellemetlen hangérzetek nem ab ovo kellemetlenek, ha a diszszonancia, amit hallunk, nem a konzonancia hiánya, hanem a jelenvalólét számára csupán érdekes „hanginger”, amelynek nincs jelentése önmagán túl, vagyis nem érzelemábrázolás, akkor a kísérleti zene máris két nagyon fontos segédet tud meggyőzni a maga számára, amely szükséges ahhoz, egy experimentális zenei kultúra ne csupán egy zeneszerzőkből álló ezoterikus szekta maradjon. A két nélkülözhetetlen szereplő a) a zenei rútságot emancipálni (negligálni) akaró forradalmi zen buddhista (vagy zen buddhizmusra nyitott) *előadó* b) a zenei rútságot emancipálni akaró aszketikusan szenzualista *hallgató*.

Miért fontos tehát az amerikai „új zene” számára zen buddhizmus?

²⁰⁵ Nyman: i.m. 103.

²⁰⁶ Cage: i.m. 114.

²⁰⁷ Cage: i.m. 52.

Azért, mert három pragmatikai problémát is képes kiküszöbölni egyszerre.

1) Felszabadítja az amerikai zeneszerzőt az amerikai „negatív szabadság” szorongása alól azzal, hogy a nyugati filozófia és a nyugati zenei hagyomány fáradtságos újragondolása helyett kész „ideológiai” eszköztárat biztosít, ráadásul a zen buddhizmus nem vallás, hanem filozófiai magatartásforma, s mint ilyen, a nyugati ember számára egyfajta „gyakorlati” ismeret-elméletnek is tekinthető. Cage öniróniája ebben a kérdésben odáig merészkedik, hogy egy interjúban mindössze 3 másodpercben definiálja a zen buddhizmust: „*the structure of mind*”.

2) A zeneszerző a zen buddhista elvek magáévá tételével implicit és explicit módon is képes meghatározni alkotásai elvárásait az előadóval szemben, aki ha képes magáévá tenni a szerző világnézetét, úgy a zenemű eladása szükségszerűen túllép a zenemű pusztá „eljátszásán”, s bizonyos értelemben szakrális, mentálhigiénés, meditatív kalanddá válik.

3) A zen buddhizmus előítélet mentességének köszönhetően a zene hallgatója felszabadul az alól az esztétikai munka alól, hogy a zenemű nyelvszerűségét dekódolja, mivel az előadás nem a racionális, kritikai gondolkodásának tárgyává akar válni. Az előadás folyamata a nézőtől nem vár el többet, mint pusztá jelenlétét. Ahogy Cage fogalmaz: „A létezés ugyanis pillanatnyi, a pillanat viszont folyvást változó. Így tehát a legbölcsebb, amit csak tehetünk, hogy nyitva hagyjuk a fülünket a hirtelen felbukkanó hangok számára, és mielőtt még logikai, absztrakt vagy szimbolikus formákká fordítanánk őket, hagyjuk, hogy a hangok valóban a fülünket szólítsák meg.”²⁰⁸

És talán van még egy negyedik konklúzió is: a kritikus mint zenekulturális közvetítő elem kiküszöbölése az experimentális zene hagyományából. Vajon elvétjük a célt, ha ellenszegülünk Cage és tanítványai tanácsának, és mégis kritikailag viszonyulunk kompozícióikhoz? A legkevésbé sem, hiszen ha abból indulunk ki, hogy az experimentális zenét manapság döntően a konceptuális művészet körébe soroljuk, úgy a meditatív hallgatási mód csupán egy lehetséges absztrakciós szint – elvégre nem várható el mindenkitől, hogy a zenefilozófia probléma-történetének ismeretével vegyen részt az experimentális koncerteken. Tovább árnyalja a kérdést az a tény, hogy Cage 1938-tól Merce Cunningham alkotótársaként több évtizeden át komponál táncosok számára, ami azt jelenti, hogy az „experimentum” mint

²⁰⁸ Nyman: i.m. 26.

művészetfilozófiai, ontológiai, és tapasztalati eredmény ki tudott lépni saját ezoterikus köréből, és más művészetekkel is együtt tudott működni.

De vajon hogyan kerül kapcsolatba a zen buddhista ihletettséggű meditatív muzsika a kortárs tánccal? Ezt az első hallásra ellentmondásnak tűnő helyzetet Cage így kommentálja: „amikor tánchoz írok zenét, úgy csinálom, hogy ne zavarja... de ne is támogassa különösebben; de ugyanez a helyzet akkor is, amikor táncról független zenét írok: olyasmire törekszem, ami nem zavarja meg a környezet hangjait.”²⁰⁹ – Nehéz volna akárcsak hasonló magyarázatot találni a 19. századi balettek zeneszerzőjénél, de ez nem szabad, hogy megtévesszen bennünket: Cage nem kerül ellenmondásba magával, még ha első hallásra úgy tűnik az általa megtagadott érzelem-kifejezés hagyományát a táncművészet negligálja azzal, hogy átalakítja valamiféle testi önkifejezéssé.

Cage és Cunningham ugyanis úgy gondolták, a kortárs táncnak olyan zenére van szüksége, amely a tánc szerves részévé válik. Cage egy interjúban azt mondta, „a tánc anyagának, amely a ritmust már magában foglalja, *csupán a hangra van szüksége* (Kiemelés tőlem – K.Z.), hogy gazdag és teljes szótárrá váljék.”²¹⁰ Vagyis Cage és Cunningham felfogásában a tánc ritmusát nem a zene ritmusához kell igazítani, mivel véleményük szerint, akkor nem történik egyéb, mint a ritmus „megkettőzése”, a ritmus nyomatékossá tétele, miközben a táncot nem lehet ilyen zenei korlátok közé szorítani.

„A mozgás – mondja Cage – a test mozgása. Merce Cunningham erre összpontosítja koreográfusi figyelmét, nem pedig az arcizmokra. Az embereknek a mindennapi életben is szokásuk megfigyelni az arcjátékot és a kézmozdulatokat, és lefordítani őket pszichológiai terminusokra. Itt azonban tánccal állunk szemben, ami az egész testet igénybe veszi, és ahhoz, hogy értékelni tudjuk, megkívánja, hogy *kinesztetikus együttérző képességünket* (kiemelés tőlem – K.Z.) használjuk.”²¹¹ Arra az esetre, ha nem volna egyértelmű az olvasó számára, miben is áll ez képesség, Cage egy szellemes hasonlatot hoz, hogy megvilágítsa a modern tánc egyik kulcsmetaforáját: „Ezzel a képességünkkel élünk, amikor egy madárraj láttán utánozni kezdjük felszállásukat, lebegésüket, repülésüket.”²¹²

²⁰⁹ John Cage: *Két jegyzet a táncról*. In: *A neoavantgarde*, 411.

²¹⁰ I.m. 414.

²¹¹ I.m. 414-415.

²¹² I.m. 415.

A helyzet tovább bonyolódik Cunningham nyilatkozatai ismeretében, aki szívesen osztja meg társulata egyik titkát, ami abban áll, hogy mind ő, mind a táncosai a bemutató estéjén hallják először a partitúrát, ami többé-kevésbé minden este változik. A koreográfus ezt azzal magyarázza, hogy számára a művészetben, akárcsak az életben a legfontosabb technika: az állandó tudatosságból származó erő és a hajlékonyság. Mindkét technikában közös, hogy csak kitartó gyakorlással lehet birtokolni őket.²¹³ A kérdés azonban még mindig megválaszolatlan: ha Cage zenéjében nincs szó zenei gondolat vagy érzelm áramlásáról, ha a táncos nem ezeket az érzelmeket és gondolatokat akarja kifejezni, ha nincs egyfajta mimetikus kapcsolat a zene ritmusa és a tánc ritmusa között, akkor voltaképpen mit akar közölni Cunningham táncművészete?

A koreográfus – Cage-hez hasonlóan – több absztrakciós szinten ad választ a kérdésre. A kettő természetesen összefügg, és mindkettő bár közvetetten kapcsolódik a zen buddhizmushoz, inkább a performativitás aktusának ártatlanságát hangsúlyozza. Cunningham felfogásában a tánc célja nem a közlés, hanem a *bemutató*: »... mindenki azt láthat benne, amit akar. Nézni egy embert, amint megy az utcán: ez önmagában is érdekes. (...) Minden, amit egy emberi lény csinál, kifejező. (...) Nincs semmiféle határ – egyedül a képzelet. Elavult gondolat, hogy a tánchoz különleges mozdulatok kellenek. Mint, ahogy remélem, a „szépség” eszméje is elavult.«²¹⁴ S hogy mi különbözteti meg ezek után a hivatásos táncost a sarki fűszereshez tartó járókelőtől, az Cunningham számára nem más, mint a tánc technikai tudásának ismerete. Saját bevallása szerint mindennap két-három óra hosszat keresi, hogy mi mindent lehet csinálni a lábfejjel, a háttal, a lábszárral stb. – „Ki akarom aknázni a lehetőségek egész skáláját, a legközönségesebb mozdulattól a legmagasabb fokú virtuozitásig.»²¹⁵

Nyman megfogalmazása tehát helyes, Cage zenéje valóban „felszabadította a koreográfiát azon szükségszerűség alól, hogy az érzés szintjén interpretálja a zenét.»²¹⁶ És ez igaz Cage-re is: Cage zeneszerző tevékenységére nézve felszabadító tényező volt, hogy a koreográfia adott esetben már hamarabb kész volt, s erre kellett később zenét szerezni, következésképp a modern tánc éppolyan nagy segítséget

²¹³ Merce Cunningham: *Interjú*. In: *A neoavantgarde*, 417.

²¹⁴ Uo.

²¹⁵ Uo.

²¹⁶ Nyman: *i.m.* 77.

jelentett Cage számára, mint amekkora segítséget jelentett Cage zenéhe Cunningham koreográfiájának.

Fejezetünk összefoglalásaként elmondhatjuk, hogy az experimentális zene „mezőhelyzetében” nem egy bizonyos „új” zene esztétikai problémájának megfejtése áll, mivel ez sokkal inkább volt jellemző Gerschwin, Blitzstein vagy Copland zeneszerzői tevékenységére, hanem máris három különböző társművészet közös problémájával találjuk szemben magunkat, amely annak köszönhetően, hogy saját maga számára egy tőle gyakorlatilag különböző művészeti ágat tett meg mércéül, saját magára vonatkozó ontológiai kérdéseit új erőpotenciállal tudta kiaknázni.

Mindhárom művészeti ágban, az absztrakt expresszionizmusban, az experimentális zenében és Cunningham táncművészetében közös volt egyfajta előítélet-mentes, közvetlen fizikalitás megtapasztalása valamint bemutatása iránti vágy. Mivel az alkotók maguk is aktív tagjai voltak egy kulturális-művészeti társadalomnak, művészetük technikájának legfontosabb célja az volt, hogy megszabaduljanak az „ízlés” konvencióitól, s képesek legyenek a külső és belső érzékelés új dimenzióit kutatni.

Az amerikai zenében egy lehetséges új dimenziót Cage korai alkotó korszakában az jelentené, ha képesek volnánk a zenei nyelvtől függetlenül tiszta szonorikus ingerként kezelni a hangeseményeket – zen buddhista metaforikával: ha hagynánk, hogy a hangok önmaguk lehessenek. Ez természetesen nem egy „Ding an sich” – típusú tapasztalatot jelentene, hanem összevethető szemléletformát azzal, ahogyan egy absztrakt expresszionista festmény színeihez közelítünk. Másrészt ugyancsak új dimenziót jelentene a zenében, ha hasonlóképp egy képben való elmerülés szabadságához, a zenében is szabadon rendelkezhetnénk a zenei matéria idejével.

Cage számára a Cunninghammal folytatott közös munka során világossá vált, hogy ha a táncművészetben a ritmust nem a zenének, hanem a táncosnak kell reprezentálnia, akkor a zene megszabadulhat attól a kényszertől, hogy az időt ütemmutatók alapján szegmentálja. Ez pedig a legradikálisabb fordulatot jelentheti a nyugati zene történetében: hiszen Schönberg strukturális harmóniai után, még két lépést volna képes tenni: egyenlővé tehetné a hagyományos *zenei hangokat* a hagyományosan *nem zenei hangokkal*, és mindeközben olyan struktúrákat hozhatna létre, amelyek alapjaiban másak volnának, mint az eddigi „objektív” időként felfogott, ütemmutatók alapján konstituálódott zenei tapasztalat.

Másként fogalmazva: az experimentális zeneszerző az időt ahhoz hasonlóan volna képes kezelni, mint ahogy a festmény nézőjének spontán tekintete vándorol a képek vonalain. De célja nem az, hogy a zenét idő-tárgyként kezelje, csupán az érzékszervek – következésképp egy művészeti forma – határaival való kísérletezés. Nyman így jellemzi a zen buddhista fordulat visszatükröződését a zenével kapcsolatos magatartásmód kapcsán: „az experimentális zeneszerzőt nem az *előadás* unikalitása, hanem a pillanat egyedisége érdekli. Ezt a felfogást világosan kifejezi Jung megállapítása a *Ji Kingről*: »Az adott pillanat adott megfigyelése az ősi kínai gondolkodásmód számára inkább véletlen esemény, mintsem egy összefonódó kauzális folyamat láncolatából származó eredmény. A figyelem, úgy tűnik, hogy a véletlen által formált események konfigurációjára irányul a megfigyelés pillanatában, és semmi esetre sem azokra a feltételezett okokra, amelyek látszólag létrehozták ezt az egybeesést. Míg a nyugati elme gondosan vizsgálódik, mérlegel, válogat, osztályoz és elkülönít, addig a pillanatról alkotott kínai kép magában foglal mindent, egészen a már nem is érzékelhető részletekig, mert valamennyi összetevő együtt hozza létre a megfigyelt pillanatot.«²¹⁷

Mindezek ellenére, Cage interjúiban gyakran kényszerül arra, hogy részben elhatárolódjon a zen buddhizmus gyakorlatától. 1963-ban, Berlinben például egy egyetemi performansz keretein belül zajló beszélgetésben azt hangsúlyozza, hogy az ő „új zenéje” nem a nyugati tradíció likvidálása a művészetből, sokkal inkább a festészettel, a tudománnyal és a mindennapi élettel való kapcsolat megerősítése.

Cage számára tehát viszonylag korán adva volt minden, ami egy zeneontológiai kérdésekkel foglalkozó gyakorló zeneszerző számára szükséges és elégséges feltétel lehet. Elégséges hangszerismerettel rendelkezett; kortárs zenetörténetet tanított magán úton, később különböző egyetemeken, részint ennek is köszönhetően kapcsolatban állt New York zenei életének olyan fontos szereplőivel, mint Richard Buhling, Arnold Schönberg és Henry Cowell, barátságot köt Marcel Duchamp-nal, akivel ugyanazon az egyetemen tanított, miközben ő maga D. T. Suzuki tanítványul szegődik; Európában megismerkedik Boulezzel; élet-és alkotótársa Martha Graham egykori szólistája Merce Cunningham New Yorkban egy kortárs tánciskola vezetőjeként Cage műveire koreografál előadásokat, s fokozatosan szerte a világon egyre többen érdeklődnek Cage filozófiája iránt.

²¹⁷ Nyman: i.m. 36-37.

A kérdés már csak az volt, ami mindig is ugyanaz maradt, és amit talán épp Cage-et magát idézve így fogalmazhatnánk meg: „Mi van akkor, ha egy „B” hang csak úgy az eszembe jut, ahogy mondani szokás?” (...) „Mit tegyek azért, hogy csak úgy az eszembe jusson, ne pedig az emlékezetemből, az ízlésemből és a lelki világomból bukkanjon elő?”²¹⁸

A következő Nyman jegyzetei alapján megpróbáljuk tematizálni az experimentális zeneszerzők legfontosabb zeneesztétikai kérdéseit és a kérdésekben rejlő lehetséges válaszokat – különös tekintettel Cage esztétikájára.

4.2.2 Az experimentum – maga az előadó

Cage a 20. századi zeneszerzőkhöz hasonlóan a zeneszerzés mellett teoretikus tevékenységet folytat, de ezek gyakran maguk is performanszok, vagy performansz-partitúrák, semmint rendszeres zenetudományos fejtegetések. Rendszeres vendégei rádió és televízió-műsoroknak, és rá jellemző eredetiséggel tartja előadásait az egyetemeken is. Georg Maciunas nyilatkozta róla egy Larry Millernek adott interjújában, hogy „Cage, ahol csak megfordult, egy kis John Cage-csoportot hagyott maga után, amely aztán vagy vállalta, vagy tagadta eredetét.”²¹⁹ Gyakran heurisztikus hatású szövegeit olvasva, az lehet az érzésünk, mintha a zene „évszázadokig rejtegetett igazságáról” rántaná le a leplet, függetlenül attól, hogy revelációi sokadik hallásra is banálisnak tűnhetnek. Az egyik leggyakrabban idézett gondolatmenete a zene paramétereivel kapcsolatosak. Cage abból indul ki, hogy Schönberg is, és valamennyi követője téved, aki azt gondolja, hogy „zeneinek lenni azt jelenti, hogy zenei nem pedig természetes értelemben van hallásunk”²²⁰. Meggyőződése szerint, a zene hangokból és csendekből áll. Mármost a zene nem csupán hangzó fenomén, hanem ritmikus struktúra is. Ha tekintetbe vesszük, hogy egy hang négy definiáló tulajdonságából, a *hangmagasságból*, a *hangszínéből*, a *hangerőből* és *időtartamból* melyik az a tulajdonság, amely a csöndben is konstitutív jelentőséggel bír, könnyen

²¹⁸ Cage: i.m. 58.

²¹⁹ Larry Miller: *Interjú George Maciunasszal*. In: *Fluxus. Interjúk, szövegek, események – esetek*. Szerk. Klaniczay Artpool Művészetkutató Központ – Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2008. 133.

²²⁰ Nyman: „Zeneinek lenni azt jelenti, hogy *zenei*, nem pedig *természetes* értelemben van hallásunk. A zenei hallásnak asszimilálódnia kell a temperált skálához. Az énekes, aki természetes hangokat produkál, épp annyira zeneietlen, mint amennyire erkölcstelen az, aki az utcán »természetes« dolgokat csinál.” (Nyman: i.m. 88.)

beláthatjuk, hogy a zene differencia specifikuma a többi művészettel szemben nem a mimetikus funkcióban rejlik, sokkal inkább az időhöz való viszonyban. Saját szavaival: „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.” (...) Nincsen meg a létjogosultsága annak a zenének, amely nem egyenesen a hangból és a csendből sarjadzik, vagyis időtartamból.”²²¹ A *Modern zene előhírnökei* c. írásában ugyanerről: „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 egyikből sem, sokkal inkább az értelemről és a gondolkodásból.” (...) Az ütőhangszeres zene anyaga, a hangjait tekintve, meghatározhatatlan magasságokat tartalmaz, míg időtartamai autonómak.”²²²

Ezzel az egyszerű, de nagyszerű művelettel Cage elméletileg a nyugati zene egész metaforáját megváltoztatja. Egy olyan episztemé kerül itt napvilágra, amely az Európa-centrikus zene hegemoniáját alapjaiban vonja kérdőre. Meghökkenőnek tűnő, gyakran harcias kijelentései mögött éppen emiatt érzett önbizalma munkál: „*Beethoven – egy tekercs WC-papír.*” Másutt: „Beethoven mielőtt megírt egy művet, megtervezte a hangnemek egymásutánját, vagyis megtervezte a mű harmóniaszerkezetét. Satie a mű megírása előtt a frázisok hosszúságát tervezte meg.”²²³ Cage Beethoven harmónia-szerkesztő princípiumát a kompozíciós formák tekintetében a zene történetének egyik legnagyobb eltévelyedéseként interpretálja: a másik eltévelyedés a helyes útról a zajok, vagyis a nem zenei hangok nélkülözése a zenéből. A dodekafóniáról már valamivel visszafogottabban fogalmaz meg kritikát, hiszen Schönberg tanítványaként maga is kísérletezett az általa „strukturális harmóniaként” jellemzett schönbergi módszerrel. A kifejezés nagyon találóan rámutat a dodekafón kompozíció átvitt értelmű harmonikusságának mibenlétére, ugyanakkor finoman kritizálja is, mivel egyértelművé teszi a korábbi romantikus és klasszicista zenéhez való kötődését. A schönbergi *strukturális harmónia* tehát a Cage-nek tulajdonítható *strukturális ritmus* reflexiós fogalmává válik, s mint ilyen inkább csak egy szükséges előjátéka a teljes hangkészlet iránt érdeklődő komponálás történetének: „... amikor a tizenkétfokú rendszerre átváltottunk, lustaságunkban csak átvettük az

²²¹ Cage: i.m. 15.

²²² Cage: i.m. 16.

²²³ Uo.

előző zene hangmagasságait, mint mikor egy bebútorozott lakásba költöztén még annyi időnk sincsen, hogy a képeket leszedjük a falról.”²²⁴ Morton Feldman már jóval provokatívabban fogalmaz: „Feldman úgy érezte – írja Nyman –, hogy a tizenkétfokú sorok – a mai hangzó tapasztalathoz való viszonyunkban – olyanok, mint »egy gyerek ceruzácskái, játékok és cumik serege«, és így siralmasnak találta Boulez megjegyzését, mely szerint kevésbé érdekes egy darab hangzása, mint az, hogyan is jön létre.”²²⁵

Feldman persze bármennyire is siralmasnak találta Boulez megjegyzését, Cage is élt hasonló megjegyzésekkel, mint pl. ez: „jobb egy zeneművet megkomponálni, mint előadni, mint meghallgatni és jobb meghallgatni, mint visszaélni vele oly módon, hogy a kikapcsolódás, a szórakozás és a »kultúra« forrásainak tekintjük”²²⁶. Érdeemes tehát egy fontos problémát világossá tennünk. Az experimentális zenefilozófia alanya és célközönsége első sorban önmaga, másodsorban azok a zenei előadók, akik ebben a kísérletben részt vesznek, harmadsorban azok a társművészetek területéről érkező előadók, akik valamiképp a saját művészetük aspektusából reflektálni tudnak ezekre a folyamatokra, és végül és *utolsó sorban*: a független, civil közönség.

Az experimentális zene egyik legérdekesebb ambivalenciája, hogy az önértelmezés retorikája szintjén egy univerzális esztétikát képvisel, hiszen a zajok és az idő felszabadításáért harcol a zenei anyagon belül, miközben az experimentum valódi győztese nem a hallgatóság, sokkal inkább a komponista és az előadó. Vessünk egy pillantást Wolf következő idézetére: „Egy nap azt mondtam magamnak, jobb lenne megszabadulni ettől az egésztől – a dallamtól, a ritmustól, a harmóniától, stb. Ez nem egyfajta tagadó gondolat volt, és nem azt jelentette, hogy óvakodni kell ezektől, hanem inkább azt, hogy mialatt valami mást csinálunk, spontán módon jelenjenek meg. Fel kell szabadítanunk magunkat a szándék, a hatás közvetlen és ellentmondást nem tűrő következménye alól, mert a szándék mindig a miénk lenne és meghatározott maradna, miközben a végeredményben nyilvánvalóan oly sok más összetevő is mozgásba jön.”²²⁷ Nem könnyű magunkat elképzelni a múlt század harmincas éveiben, amikor még a kalandvágyóbb füleknek nem volt elég bekapcsolniuk a rádiót, vagy felcsatlakozni a világhálóra, hanem saját maguknak

²²⁴ Cage: i.m. 160.

²²⁵ Nyman: i.m. 100.

²²⁶ Cage: i.m. 32-33.

²²⁷ Nyman: i.m. 102.

kellett kitalálniuk, hogyan tudnának olyan hangzásokat létrehozni, amit addig még soha senki sem. De legalább ilyen nehéz, ha nem még nagyobb kihívás megérteni, miért lehet értelmes cél valaki számára az ízléstől való megszabadulás. S végül: a zene hallgatója hogyan volna képes egy experimentális zenei műről eldönteni, hogy „sikerült-e a kísérlet”. Cage és sokan mások, ezért sem kedvelik annyira ezt a jelzőt, hiszen a fogalom utal valami eldöntetlenségre, valami rizikóra, noha egy darab megszületése sohasem utalhat a „kísérlet” kudarca. De ugyanebből kifolyólag nehéz eldönteni a kísérlet sikerességét is: ha nincs csúcspont, nincs motivikus fejlesztés, ha zenei hangok artikulációjának nem kell a hangszer adottságaihoz alkalmazkodnia, akkor hogyan „értékelje” a közönség a látottakat és hallottakat?

Míg Schönberg és tanítványai a kezdetek kezdetén azt a megoldást választották, hogy közönség nélkül, majd közönséggel, de a tapsolás megtiltása mellett mutatták be darabjaikat, Cage hangsúlyozza, hogy minden érzélem megengedett, sőt a közönségük kezdetben elsősorban nem is a zeneművészet területéről érkeztek. Brian Eno írja a Nyman-könyv előszavában, hogy a kísérleti zene kezdetben *„annyira antiakadémikus volt, hogy gyakorta azt állították róla, kifejezetten nem zenészeknek íródtak”*²²⁸

Ahhoz, hogy el tudjuk képzelni, milyen lehetett Cage osztályába járni, nagy segítséget adnak Cage elbeszélései, különösen egy vélhetőleg Wolfra utaló visszaemlékezés, amely tökéletesen alátámasztja, mennyire nem a hagyományos értelemben vett zenei formaérzékre, zenei tehetségre volt szükség Cage intencióinak megértéséhez: „A minap egy növendékem, miután három hangból próbált dallamot komponálni, így szólt: „Úgy éreztem, hogy be vagyok zárva”. Csakhogy, ha valóban érdekelte volna őt az a három hang – az ő zenei anyaga – nem érezte volna magát bezárva.”²²⁹ Függetlenül attól, hogy Cage Wolfra gondolt vagy sem, az ő neve alatt, Nymantól a következőket tudhatjuk meg: „Wolffot 1951-ben és 52-ben a teljes egészében leírt darabok foglalkoztatták, amelyek igen kevés számú hang körül forognak. A fuvolára, klarinétra írt Trio csak három hangot használ („tonális” E, H, fisz), míg a fuvolára, klarinétra és hegedűre írt Trio I négyet („atonális” G, A, asz és C). Az 1950-es *Duo for Violins*ban pedig egyetlen hangzattá áll össze három hang: D, esz és E. Csupán e három hang szól hat vagy hét percen át.”²³⁰ A játék lényege

²²⁸ Nyman: i.m. 10.

²²⁹ Cage: i.m. 70.

²³⁰ Nyman: i.m. 115.

ezekben a kompozíciókban részint abban áll, hogy a természetesnek vélt hangrendszerünk oktávpárhuzamait képesek vagyunk-e két esszenciálisan különböző hangként hallani, úgy értem, képesek vagyunk-e elvonatkoztatni attól az előzetes tudásunktól, miszerint az egyvonalas 'C' hang és a kétvonalas 'C' hang között lényegbeli azonosság van. A két azonosnak vélt 'C' hang, melyet a hangrendszerben rögzített hangmagasság „aspektusa” különböztet meg számunkra bizonyos értelemben megakadályozza, hogy a zenei folyamatokban összetettebb hangeseményeket tapasztaljunk meg, mint ugyanannak a visszatérését. Azt gondolom, egyrészt remekül példázzák ezek a Wolf-darabok a zene „ezoterikus” funkciójának elsődlegességét (mindenekelőtt a totális szerializmus minimalista paródiájaként), másrészt a festészettel való rokonságot, hiszen gondoljunk csak bele hány festmény született hasonló elv mentén – különösen az orosz szuprematizmus berkein belül – amelyeket „színtanulmányoknak” nevezünk.

Ezt a színtanulmányozási kedvet tekinthetjük úgy is, mint az experimentális zene fokozott érdeklődését a zene „koloratisztikus” ismerete iránt. Ugyancsak Wolftól, a *For 1, 2, 3 People* (1960) c. darabot hozhatnánk példaként ennek a típusú kísérleti irányzatnak példájaként, amely immár elszakadva a képzőművészeti analógiától, a „zenei festmény” előállítását csoportosan és szigorú szabályok mentén irányítja. Wolf invenciója a következő volt: négy szimbólumot alkalmazott az előadók irányítására, amelyek jelentése: 1) kezd el, miután egy előző hang megszólalt, és tartsd ki addig, amíg a másik befejeződik; 2) kezdjél bármikor, tartsd ki, míg egy másik hang megszólal, ekkor fejezd be; 3) kezdj ugyanabban az időben, mint a következő hang (vagy amint észreveszed azt), de állj le előbb; 4) kezdj bármikor, tartsd addig, amíg egy másik hang elkezdődik, majd folytasd bármeddig, miután a másik hang befejeződik.”²³¹

A közönség csak akkor tud viszonylag közel kerülni a darabhoz, ha tisztában van vele, hogy a partitúra milyen kihívások elé állította az előadókat. A legjobb esetben megpróbálhatja nyomon követni a zene partitúraszerű formáját, de ezt néhány másodperc elteltével fel kell adnia, mivel a szabályok olyan nagy teret biztosítanak az előadók számára, hogy lehetetlen végigkövetni a szabályok betartását. Ami marad: a hallgató „zen buddhista” gesztusa, hogy elfogadja, hogy ezt a hangeseményt részben az ő kedvéért is adják elő ott és akkor, ahol ő tartózkodik. A szakadék azonban a

²³¹ Nyman: i.m. 51-51.

hallgató „nyitott passzivitása” és az előadók szinte krízis-szerű, megfeszített idegállapota között áthidalhatatlan. Kétszeresen is érvényes a „kísérleti” jelző, mivel a komponista számára előre ismeretlen hangfolyamat fog megszólalni, de ugyanez a meghatározatlansági együttható járul hozzá ahhoz, hogy a zenészek koncentrációs készségéről önmaguk számára tükröt mutasson. Vajon miért tartják sokan az egyik legnehezebb darabnak, s miért nem vállalkozna rá zeneakadémiát végzett előadók sem? A választ a zenei forma iránti elköteleződés mértékében és hogyanjában kell keresnünk.

A korábbi fejezetekben már problematizáltuk a kellemességhez, a szórakozáshoz való viszonyt a művészeti tapasztalatok vonatkozásában. Lássuk, hogyan viszonyul ehhez Cage 'forma' fogalma: „Amit itt költészetnek nevezek, azt mások gyakran tartalomnak. Én magam formának hívtam. Ami a zenemű folyamatossága. Manapság a folytonosság, amikor szükséges, az *érdekek nélküliség* (Kiemelés tőlem – K.Z.) szemléltetője is. Azaz azt bizonyítja, hogy az örömünk nem valamiféle birtoklásban áll. A pillanat a történések lenyomata. Milyen más az ilyen formaérzék, amelyik nem az emlékezettel kapcsolatos: főtémák, melléktémák; a küzdelmük; kidolgozásuk; majd tetőpont és rekapituláció.”²³²

Maradván Wolf darabja mellett: esetében sem főtémákról, sem kidolgozásokról, sem rekapitulációról nem beszélhetünk, legfeljebb küzdelemről. De ez a küzdelem nem egyes témák valamilyen zenei gondolatainak, tehát kellemes-kellemetlen fizikai érzetek szimbolikus kifejeződései lesznek, hanem elvont szabályok teljesítésének „hangozva mozgó formái”. Vajon mit jelent itt a bevezető fejezetben ecsetelt „fizikalitás”?

Susan Sontag emlékeztet bennünket egy helyütt, hogy aki csendben van, annak mindig erősebbé válik a fizikai jelenléte. Most képzeljük el, hogy három ember beszélget, és amikor átmeneti csend alakul ki közöttük egyszerre próbálnak meg egymás szavába vágni, de csakhamar újabb csöndek alakulnak ki, és újabb egymás szavába vágások. A három résztvevő beszélgetését jellemző fókusz nem egy tőlük független *forma finalis*, egy partitúra realizálását tűzi ki célul, hanem az egymásra figyelés maximumát. Ebben a helyzetben úgyszólván senki sem engedheti meg magának, hogy a zene kellemességének vagy egy előadó nélkül (elvont térben) létező struktúrájának átadja magát. A játékosok számára Wolf darabjában nem megengedett

²³² Cage: i.m. 66-67.

sem a másik játékába, sem a saját maga keltette hangokba való *belefeledkezés*. A belefeledkezés nulltolerenciájáról van szó. Nincs karmester, aki protézisként vagy tolmácsként közreműködne a három hangszer között, és nincs egy „térkép” sem, amelynek útjelzőit követvén, a darab végén ugyanoda érkeznének meg – mintha csak valamiféle párhuzamos, kontrapunktikus dallamvonalak volnának. Az egyetlen lehetőség a másik fizikalitásának totális figyelembe vétele – a zenei hang értelmében, ugyanakkor a zene fizikalitásának, vagy „auto-erotizmusának” totális negligálása.

Az elhangzó mű leginkább egy pszichoanalitikus sakkpartinhoz hasonlítható, de úgy, hogy az előadók a hangok magasságát illetően nem kaptak utasítást, ennél fogva a lépések egymás között vertikálisan szabályozva vannak, de a horizontális sík szabad: mindenki azzal a bábuval lép, amelyikkel akar, illetve tud. Ez a típusú jelenlét egy hagyományos értelemben vett zenész számára inkább rémálomhoz hasonlítható – kivéve, ha a jelenlét állapotát fontosabbnak tudja tartani, mint a művészet grandiózus pillanatait. Cunningham szavaival: „A csúcspont azoknak való, akik számára a szilveszteri éjszaka magával ragadó.”²³³

John Tilbury experimentális zene egyik legnevesebb előadójáról, David Tudorról a következőképp nyilatkozott, amikor Cage egyik véletlen művelettel komponált darabjáról volt szó: „David Tudortól, aki először játszotta a *Music of Changes*-t, nagy fegyelmet követelt a darab, mert addig nem lehet eljátszani, amíg nem válunk képessé bármire bármelyik pillanatban. Nem cipelhetünk emocionális terheket, ugyanakkor minden pillanatban, amikor az emóciók felütik a fejüket, késznek kell lennünk elfogadni őket. A hangszerjátékosnak a következő pillanatra irányuló fizikai előkészületek a munkájához tartoznak, így meg kellett tanulnom, hogy hogyan kerüljek a megfelelő elmeállapotba. Azt is meg kellett tanulnom, hogy hogyan tudjak tudatilag elszakadni az előző pillanattól, azért, hogy meg tudjam valósítani a következőt. Végeredményben mindez szabadságot adott nekem, szabadságot ahhoz, hogy mindent meg tudjak tenni, illetve azt, hogy megtanultam, miképpen lehetek szabad egy teljes órára.”²³⁴

Egyelőre nehéz elképzelni ezt a „szabadságot”, ám annál világosabb, mit érthetett Boulez az alatt, hogy „kevésbé érdekes egy darab hangzása, mint az, hogyan is jön létre”. Ezzel elértük a véletlen-művelet kérdéséhez, amely Cage bizonyos értelemben vett névjegyévé vált, és amelynek köszönhetően a huszadik

²³³ Nyman: i.m. 70.

²³⁴ Nyman: i.m. 119-120.

századi zeneében egy valóban, minden zenetörténeti előképet nélkülöző új irányzat jött létre: az *aleatória*.

4.2.3 Aleatória, természet, szimulákrum

A nyugati gondolkodásban a „véletlen” fogalma és jelentősége meglehetősen sokáig mellőzött kérdés volt. Az ókori görög-római gondolkodók számára ugyan még tényező, amennyiben különös isteni rangot biztosítanak számára Fortuna képében, miközben a görögök sorsról és végzetről alkotott elképzeléseiben egyre kisebb szerepet tulajdonítanak neki, és leggyakrabban inkább a „balszerencse”, „balsors” formájában tűnik fel. Ez a tendencia a kereszténység erősödésével odáig fokozódik, hogy a véletlen szerepe az eszkatológiai rendszerben egyre inkább az isteni „kifürkészhetetlenség” metaforájává válik – jobb esetben, vagyis amikor a halandó hívő minden akarata ellenére képtelen megfejtetni a jelenségek mögötti magasabb értelem tevékenységét; rosszabb esetben pedig, amikor erre a homályra bázírozik – pl. kockavetés, kártyajáték stb. – egyenesen a gonosszal való cimborálás szimbólumává válik, más szóval mágiává.

Minél kevesebb szerep jut a kultúrában a véletlennek, annál tudatosabb, annál kevésbé természeti, annál inkább „isteni”. Minél több véletlennek biztosítunk teret, annál több „démoni” erőnek adunk lehetőséget a kibontakozásra. A véletlen tehát implicit módon magában hordozza a disszonanciát – az európai kultúra hermeneutikája felől –: ember és ember, ember és közösség, ember és természet, ember és isten között.

A véletlen egyfelől dezentropomorfizálja az alapvető emberi viszonyokat, másfelől fetiszálja a véletlen kibontakozását segítő folyamatok – pl. kockavetés –, tehát az ember fölé rendeli az embertelen természetet. Aligha meglepő, ha a zene művészetében – amelynek két alapvető dogmája a zenei technika elsajátítása és a zenében való gondolkodás – a véletlen-elvével való komponálás tudatossága a 20. század közepéig nem kerül be a zeneesztétikai diszkurzusba.

Cage első véletlen műveletekkel komponált műve 1951-ben keletkezett, a korántsem meglepő módon, a darabhoz fűzött kommentár nem a nyugati „sátánizmussal” kötött szövetséget kívánja megerősíteni, hanem ismét a keleti gondolkodás és a nyugati mentalitás közötti feszültségre helyezi a hangsúlyt. Daniel

Charles-szal közösen írt beszélgető könyvében Cage-dzsel szemben beszélgetőpartnere a következőt fogalmazza meg: „Képtelen vagyok elhinni, hogy a logosz, a logika, valóban annyira csekély mértékben van befolyással a világunkra, mint ahogyan azt Ön definiálta.”²³⁵ – Erre Cage azt feleli: „Mert egyszerűen én nem vagyok filozófus... legalábbis nem görög.”²³⁶ – Majd elmagyarázza pontosan mit is ért ez alatt, mondván, hogy a görögök számára és később a nyugati ember számára is semmi más nem volt fontosabb, mint önmaga logikai megtapasztalása, manapság azonban a stabilitás mellett eltűrnék az instabilitást is.²³⁷

Cage számára a „mi az, ami létezik” [„was ist”] nem arra a metafizikai kérdésre vonatkozik, amit Heidegger tett fel – egyebek között – a *Lét és idő* lapjain. Nem az a kérdés, hogyan tudjuk leírni egy logikus struktúrával mindazt, ami a fenomenális jelenségekről tett állításainkban a kopulát [ist] használata jelent számunkra. A kérdés az, miként tudjuk reprodukálni azt az emberi megismerés számára – logikai értelemben – megismerhetetlen létezőmódot, amely a jelenségvilágban a megismerő tevékenységünktől függetlenül zajlik, vagyis magát az anarchiát. Az érzékszervek számára megnyilatkozó természet logikátlan folyamat-szerűségét. Cage számára ez a káosz, ez a megismerő tevékenységünktől függetlenül létező folyamat a „természet”, amely korántsem azonos azzal a „természet” fogalommal, amelyet a romantikus filozófia és irodalom, vagy épp Kant vizsgál a fiziko-teológiai elemzéseiben. Cage szempontjából nézve a dolgot, a fiziko-teológia éppúgy a stabilitást és az antropomorfizáló logikát szolgálja, mint bármely hagyományos értelemben vett zeneszerző, aki a hangok világában akarja helyreállítani a realitásban tapasztalt bizonytalanságot.

Meglepő analógiákra bukkanhatunk tehát a nietzschei „disszonancia”-felfogás és Cage aleatorikus felfogása között: mindketten az „élet” ellenében létrehozott szépművészetekkel szemben fogalmazznak meg kritikai állításokat, úgyis fogalmazhatnánk, hogy a *metafizikain felfogott művészettel szemben*. A különbség kettejük között, hogy míg Nietzsche a görögök „ártatlanságát” (természetes, jó közérzetét, részvéttelenségét, bosszúszomj-mentességét) ideáltípusként és tartotta kevésbé pesszimista pillanataiban újra megvalósíthatónak („Isten halott”), addig Cage

²³⁵ Daniel Charles: *John Cage und die Musik ist los*. Merve Verlag Berlin, 1979. 89.

²³⁶ Uo.

²³⁷ Charles: i.m. 89-90.

számára a zenehallgatás fizikalitása már nem közvetlenül készíti elő az ember kulturális forradalmát, hanem közvetetten.

A zene metafizikátlanítása csupán egyféle lehetősége annak, hogy az esztétikai tapasztalatunk struktúráiban gyakoroljuk az *élet metafizikátlanításának praxisát*, vagyis azt az előítélet mentes elsősorban szonocentrikus tapasztalatot, amely nem osztja fel a világot hasznos és kevésbé hasznos tényezőkre, hasznos és kevésbé hasznos, jó és kevésbé jó, szép és kevésbé szép emberekre. Cage zenéjének hallgatása az *esetlegesség elfogadásának gyakorlata* – de zenéjében nem jelenik meg az apollói mitológiai képzelet, amely konkrét „tanítást” közvetítene a hallgató felé, legfeljebb – a Nietzsche által is emlegetett – héraikleitoszi gyermek játéka.²³⁸

Zenéjében az '50-es évektől tudatosan *lemond a kommunikációról*, mondván, elég naivak vagyunk, hogy a kommunikáció leghatékonyabb formájának a beszédet tartjuk. Mit állít ezzel Cage? Azt, hogy a metafizikain felfogott művészet akarva-akaratlanul is egy metafizikai előfeltevésekre épülő kultúra „propagandája”, amelynek célja, hogy a számára esztétikailag vonzó rend kereteit még vonzóbbá tegye. Ebben a „vonzalomban” manifesztálódik a voltaképpeni *ízlés*, különösképp a zenei ízlés titka. Ahhoz tehát, hogy ettől az ízléstől képesek legyünk megszabadulni, valami olyasmit kell feltétlenül – még ha csak ideiglenesen is, az esztétikai tapasztalat struktúrájában – igenelni, ami a metafizikától a lehető legtávolabb van, ez pedig nem más, mint a természet maga.

A 'természet' önálló princípiummá válik Cage zenei kozmológiájában, és úgy tűnik a „véletlen- műveletekkel” való komponálás megszabadítja a zeneszerzőt a

²³⁸ Hévízi Ottó Nietzsche-képe, illetve Nietzsche „etikájának” olvasata párhuzamba állítható Cage művészetével, és e művészet etikai áthallásaival. Emellett látszik érvelni Hévízi Ottó *A káosz etikája* c. tanulmánya, melynek konklúziójában ez áll: „Nietzsche filozófiai kísérletét elsősorban velük (Hévízi a 19. század második felének fizikusaira gondol – Megjegyzés tőlem – K.Z.) látom rokon próbálkozásnak. Mert bennük és általuk vette kezdetét a gondolkodástörténet talán legmerészebb paradigmaváltása. Az, hogy ne csak *elgondolja* a relatívat, a viszonylagosat – hiszen erről mint az abszolútum ellentétéről ősidők óta van fogalma a tudománynak és a filozófiának –, hanem elkezdjen *gondolkodni* is benne. Gondolkodni a relativitásban. Ehhez, Nietzsche példája is ezt mutatja, fel kellett adni a filozófiában éppúgy, mint a kemény tudományokban az ember arányaiból származtatott mértékegységeket és ezzel magát az emberi origót is. Azt, hogy mindennek mértéke az ember, vagy hogy a természetben éppen az ő létere menne ki a játék. Ugyanis a létesülésben, az istenek kockavetésében »végtére is«, hogy Nietzsche szavait idézzem, »korántsem az emberről van szó«, hanem az örökkévalóságról.” A káosz etikája szerint az embernek annak okából és annak alapján kell megbecsülnie magát, hogy a nagy kockavetés játékának *időleges* játékos, de nem örök tétje vagy végcélja. Ebből kell méltóságot szereznie magának, és nem ennek ellenében.” (Hévízi Ottó: *A káosz etikája. Időperspektivizmus a nietzschei filozófiában*. In: Hévízi Ottó: *Prózaibb változat*. Kalligramm, Pozsony, 2007. 227-253. 252-253.) Hévízi Ottó Nietzsche-olvasata ennél fogva tökéletesen megfeleltethető értekezésünk alap gondolatának, mely szerint Cage a zeneszerzési és hallgatási kultúránkra is megkísérli kiterjeszteni az emberi arányokból származtatott mértékegységek (*zenei* hangok) feladását.

legfontosabb korábbi elvárásoktól. Mindenekelőtt tehát attól, hogy a) a zeneszerző ismerje a zenében gondolkozás retorikai komplexitását; b) döntsön a profán és szakrális zene mellett; c) hogy saját érzelmi állapotait konzerválja zenei anyaggá, amelyeket akár csak egy parfümös palackot más előadók a világ bármely pontján meg tudnak osztani másokkal, d) és végül, de nem utolsó sorban: megszabadul attól a „természet”²³⁹ fogalomtól, melyet Kanttól egészen Freudig, a zeneszerző, közelebről a „zseniális” zeneszerző tudattalan folyamatainak esztétizálása jelentett.

Az aleatória a maga módján berekeszti a zseni művészetét. Míg Schönberg gyakran kiállt amellett, hogy zenéje több mint pusztán technika, amit bárki elsajátíthat, a véletlen műveletekkel komponáló zenész eleve nem is tart igényt arra, hogy alkotás közben „dionüszoszi” állapotba kerüljön, és a kottafejek apollói látomásaival teremtsen kapcsolatot a tudattalanjával.²⁴⁰ Lássuk, hogyan is kell elképzelnünk a romantikus zseni alkotásai folyamatának modern kori pszichológiáját, amely a szépművészetek értékrendszerében központi jelentőségű. A zsenialitás ugyanis döntően meghatározza egy mű kereskedelmi értékét (Rauschenberg képeit Feldman pár dollárért vásárolta meg, majd évtizedek múltán több száz dollárért adta tovább), illetve lehetőség-feltételét képezi a műélvező kongeniális identitásának.

„Aki a tudattalan elméletének valamilyen filozófiai jelentését keresi – tehát a *többé-nem-szép-művészet* valamilyen jelentését és elméletét is kutatja –, lehetőleg ne

²³⁹ Ugyancsak Hévízi Ottó Nietzsche-olvasatára támaszkodva a Cage-féle „természet” fogalomra is ugyanaz érvényes, mint Nietzschénél a „káosz-szervezésre”: „kettős feladatot ír elő. Egyrészt kozmosz-elbontást, másrészt a káosz phüszisszé-organizálását.” (Hévízi: i.m. 228.) Nietzsche a *Zarathustra*-könyv idején született egyik jegyzetében ugyanez a kettőség még világosabban fogalmazódik meg: „Feladatom – a természet embertelenítése (Entmenschung der Natur) és az ember természetiesítése (Vernatürlischung der Menschen).” (Idézi: Hévízi: uo.) Az értekezésünk mottójaként használt Nietzsche idézet („mindenkinek meg kell magában szerveznie a káoszt”) Hévízi Ottó általi értelmezése fényében ugyanarra a *nietzschei-cage-i* küldetésre vonatkozik: „mindenki »önnön tapasztalatából« tanulja meg a görögség példáját: hogy mit jelent, »a kultúrának mint új és jobbított phüszisznak a fogalma« – írja Hévízi, majd hozzáteszi: „Az etikai ajánlat tehát így hangzik röviden: *Organizáld magadban kozmoszból phüszisszé a káoszt!*” (Hévízi: uo.) Az aleatorikus zene előadói és hallgatói pszichológiáját aligha lehet ennél pontosabban meghatározni, illetve bizonyos fenntartásokkal ugyanez érvényes a szerialista és sztochasztikus zene művészetére is.

²⁴⁰ Azzal a lehetséges értelmezéssel egyelőre szándékosan nem foglalkozunk, hogy Cage vagy bármely más művész ki tudja-e kerülni, hogy egy pszichologizáló értelmező a maga módján megfejteni véljen bizonyos tudattalan mechanizmusokat az alkotásaiban. Ugyanez igaz a filozófus tevékenységére is – akiről bár Kant azt állítja, nem lehet zseni, mégis nyilvánvaló, hogy bizonyos kérdések vagy személyes frusztrációk igenis döntő befolyással lehetnek egy-egy életmű alakulására. Különösen jó példa mindkettőre Nietzsche példája, aki írásművészetében a német stilsztika legnagyobb művészei közé írta be magát, miközben a pszichológusok kedvelt olvasmányává is vált. Egyfelől azért, mert morálgeneológiai elemzése nagy hatást gyakoroltak a későbbi pszichoanalitikus gondolkodásra, másrészt azért, mert szenvedélyes stílusában – különösen a Wagnerrel kapcsolatos ambivalenciák miatt – élénk figyelmet provokált ki az életmű pszichologizáló megközelítésére nézve, amely mint tudjuk, a múlt század közepétől sajnálatosan groteszkt perspektívába állította a filozófus alakját. A témához lásd Bryan Magee *Wagner és Nietzsche c. tanulmányát* (In: <http://ketezer.hu/2013/07/wagner-es-nietzsche/> Ford. Fejérvári Boldizsár)

Freudnál kezdje, hanem korábban: talán a romantikánál és annak filozófiájánál”²⁴¹ – írja Odo Marquard, mivel álláspontja szerint, „legkésőbb a romantikában válik jelentőssé a tudattalan elmélete a művészet filozófiai elmélete számára.”²⁴² Mindenekelőtt Hegelre kell gondolnunk, akinek művészettörténete voltaképp egy szociológiai-teológiai tézisen alapul: „a keresztény felfogás – írja Marquard – a vallást egyre *bensőségesebbé* teszi, miközben a külső világot egyre inkább *elistenietleníti*; Max Weber azt mondaná: megfosztja varázsától, és mindkét tendencia kölcsönösen erősíti egymást”.²⁴³

A legegyszerűbb képletbe foglalva e történelmi folyamat lényegét: „minél inkább varázsát veszti a világ, annál bensőségesebbé válik a vallás”²⁴⁴, és fordítva: „minél bensőségesebbé válik a vallás, annál inkább varázsát veszti a világ”.²⁴⁵ Nem véletlen, hogy Hegel számára a romantika ideáltipikus művészetét a szubjektív bensőség totalitását képviselő költészet és a vokális hangszerekkel kísért zene jelenti, ahonnan már csak egy kis lépésre volt Schopenhauer zene-metafizikájának alap gondolata, amelynek már nem volt szüksége az énekelt szövegre sem, mivel az ő zenefelfogásában a zene akkor is létezne, ha semmi más létezne.²⁴⁶

„A romantikus művészeti forma esztétikája – írja Marquard – a varázstalanítás révén való bensőségessé válás, és bensőségessé válás révén való varázstalanodás ezen általános történetének elméletéhez tartozik.”²⁴⁷ Ebből a perspektívából megállapítható: hogy a disszonancia formális tapasztalatának gyökerei már magában a kereszténységben benne rejlettek, amelynek következtében a szakrális alapokon nyugvó szépművészet kizárólagossága a tudomány fejlődésével azért gyengül szükségszerűen, mert a profán valóság fokozott mértékű elidegenülése során törésvonalak alakulnak ki a „dolgok világa” és az „érzékenység világa” között. „Éppen ezért ... a romantikus művészet a maga részéről ... szabadjára hagyja a külsőlegességet, s ebben a tekintetben megengedi mindenfajta anyagnak, egészen le a

²⁴¹ Odo Marquard: *A tudattalan elmélete és a többé-nem-szép-művészet*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* Ikon Kiadó, 1995. (89-114) 95.

²⁴² Uo.

²⁴³ Marquard: i.m. 96.

²⁴⁴ Uo.

²⁴⁵ Uo.

²⁴⁶ „[...] a zene, mivel az ideákon átlép, a jelenségvilágtól is merőben független, azt egyszerűen figyelmen kívül hagyja, bizonyos értelemben akkor is létezne, ha a világ egyáltalán nem létezik: ami a többi művészetről nem mondható el. [...] éppen ezért oly sokkal hatalmasabb a zene hatása, oly jelentősen behatóbb, mint a többi művészeté: hiszen ezek csak az árnyékról szólnak, a zene magáról a lényegről.” (Arthur Schopenhauer: *Handschriftlicher Nachlass*. Leipzig, é.n. 31. idézi: Zoltai Dénes In: *Az esztétika rövid története*. Helikon Kiadó, 1997. 194.)

²⁴⁷ Uo.

virágokig, fáig és a legközönségesebb házi eszközökig, hogy a létezés természetes esetlegességében is akadálytalanul ábrázolás tárgya legyen.”²⁴⁸ – Ha összevetjük Hegel eddig idézett elképzeléseit Cage és az experimentális zeneszerzők esztétikájával, egyelőre a legkevésbé sem tűnik úgy mintha, nem lennének összhangban. Sőt, Hegel – Marquard idézete alapján – elismeri, hogy „a művészet formája többé már nem a szellem legmagasabb rendű szükséglete”.²⁴⁹ Ebből minimum két dolgot olvashatunk ki: az egyik, hogy Hegel számára a művészet története nem egyéb, mint a művészet történetének hanyatlástörténete. A másik, hogy a művészet hanyatlástörténetével fordított arányosságban jut érvényre a gondolkodás és a reflexió objektivitásra törekvése, amely egyszersmind a világ olyan megtapasztalását teszi lehetővé számunka, amely különbözik a „szépművészeti” tapasztalat struktúrájától, s ez a szabadság fokozott mértékben visszahat a művészetre, mint immár „nem-szép-művészetre”.

Ha szó szerint vesszük Hegel fenti leírását (a szabadjára engedett külsőséget, a legközönségesebb házi eszközök ábrázolását), talán nem lett volna szükség ennyi évtizedet várni Duchamp *Forrására*, Cage *„Living room music”* c. darabjára, vagy épp Warhol *Brillo dobozaira*. Azonban a romantikus esztétika célja valami egészen más volt. Hegel elismerte ugyan a „varázstalanítás” feltartóztatatlanságát, de azt nem, hogy ezzel a művészet mint olyan feleslegessé válna, a kérdés inkább az volt, hogyan képes lépést tartani a változással. Marquard szerint a válasz három elméletben érkezett: a „zsenielméletben”; „a zseni természetbeni meghatározottságának elméletében” és a „tudattalan elméletében”.

A) A zseni schellingi meghatározásából kiindulva azt látjuk, hogy a valóságot túl kell szárnyalni ahhoz, hogy egy alapvetően nem szép világ ábrázolásába a szépséget „bele lehessen vinni”; így a zseni titka az alkotói tevékenység során elért „entuziasztikus” állapot, amely több mint, amit a mimézisz elmélete eddig megkövetelt volna a művésztől.²⁵⁰

B) A zseni természetbeni meghatározottságának elmélete ez előbbi elmélet szükséges kiegészítése, hiszen ha a világ önmagában nem szép, akkor felmerül a kérdés, egyáltalán honnan veszi a zseniális művész a tartalékait, ha az sem a szépművészetből, sem pedig a történelemből nem származhat. Mármost anélkül, hogy

²⁴⁸ Marquard: i.m. 98.

²⁴⁹ Marquard: i.m. 99.

²⁵⁰ Marquard: i.m. 100.

komolyabb történelem-filozófiai fejtegetésekbe bocsátkoznánk, induljunk ki abból, amit Marquard is tesz: képzeljük el, hogy a történelem feltalálói számára (a valóság újkori esztétizálói) számára, mi lehetett az, ami a történelem eszméjével tökéletesen ellentétes volt, úgyszólván annak poláris ellentétpárja. Marquard így fogalmaz: „A radikális nem-történelem a történelmi ember számára az a történelem, amelyet leginkább maga mögött hagyott: ez – a részben művi, részben privát, tehát összességében extrém módon nem-természetté vált világ számára – a természet. A művészi zseni ebből a történelem-előtti természetből él és alkot.”²⁵¹

Ha összevetjük Cage természet-felfogását az iménti romantikus felfogással, a hasonlóság az, hogy a 20. századi zeneszerző ugyancsak kapcsolatba próbál lépni a történelemtől független természettel, s ez a természet nála ugyancsak nem a stabilitás, hanem az instabilitás metaforája. A különbség az, hogy a romantikus zseni számára az „imitatio naturae” nem a természet másolását jelenti, hanem – ahogyan azt Marquard idézi – a zseni „mint természet prezentál”²⁵². Vagyis: a romantikus zseni nem ábrázolhatja a természetet úgy, mint pusztán jelenlévőt – mivel az eleve a történelmi világ része, s mint ilyen az emberi szubjektum érzésvilágának konstituense. A romantikus zseniesztétika tehát a nélkül válik a *művészet természetfilozófiájává, hogy egy történelemtől és szubjektumtól független természet létezését feltételezné az esztétikai tapasztalat struktúrájában.*

Ennek a két előfeltevésnek a háttérében vélhetőleg két pszichológiai ok lehet. Az egyik, miszerint a romantikus művészet alapjaiban mégis csak szépművészet akar maradni – vagyis, ahogyan azt Nietzsche kiválóan elemezte: „metafizikai vigasz”. Ezért nem engedhető meg, hogy a zseni pusztán csak a természetet, a dezanropomorf természetet imitálja, vagy mint „dezanropomorf természet” prezentáljon valamit, hanem mindig „antropomorf” természetként, amelynek szubjektív érzései vannak. És ez, akárhogyan is nézzük, már egy döntő különbség az experimentális zene „természet-fogalmához” képest. Lássuk, találunk-e még megfontolásra érdemes érveket mégis Cage természet-fogalmához képest, jelesül vizsgáljuk meg azt az elméletet, amely szerint a modern pszichológiának a romantikus természet-felfogás készítette elő a tudattalan elméletet.

Marquard olvasatában a természet imitációja kapcsán a kérdést a tudattalan elmélete felől így érdemes feltennünk: „hogyan képes a természet, ha egyszer a

²⁵¹ Marquard: i.m. 101.

²⁵² Marquard: i.m. 102.

történelmi ember már maga mögött tudja, ugyanakkor mégis jelenvaló lenni?²⁵³ A válasz: „*a természet tudattalanul van jelen.*”²⁵⁴ Ez a kulcsa a transzcendentális idealizmusnak, amelynek alapelve szerint „a zseni esetében a *tudatos tevékenységet* tükrözi vissza úgy, mint amit az öntudatlan tevékenység határoz meg (Schelling).”²⁵⁵

Kissé furcsa fordulatot jelent azonban, hogy viszonylag rövid idő alatt mind az idősebb Schelling, mind Schopenhauer kései filozófiája egészen közel kerül Cage természet-fogalmához azzal, hogy végeredményben a természetet a „káosz” attribútumaival jellemzi. Lássunk néhányat Marquard ezzel kapcsolatban összegyűjtött idézetei közül Schellingtől: „a természet sötét elv”; „irracionális elv”; „komor elv”; „puszta vágy és megkívánás, vagyis vak akarat”; „a rossz lehetősége”; „a mélyben még mindig ott a szabálytalan, mintha egyszer megint kitörhetne, és sehol sem tűnik úgy, hogy a rend és a forma lenne az eredet, hanem mintha valami, ami kezdetben szabálytalan volt került volna *megregulázásra* (Kiemelés tőlem – K.Z.).”²⁵⁶

Ha nem kellene különös hangsúlyt tennünk a schellingi felsorolásban épp erre a „megregulázásra”, erre a természeti erők féken tartására és uralom alá kerítésére, akkor az összes többi attribúció megfelelhetne az aleatorikus zene ’természet’ fogalmának, azonban ez a „féken tartás” még mindig döntő mozzanat, mivel mind a tudattalan mélyén rejtőző belső természetet, mind az emberen kívülálló dologi világ természetét egy alapvetően antropocentrikus világnézet terminológiájához köti. A zenei disszonanciák éppen ezért a romantikus zenében – éppúgy ahogyan még Bartóknál is – legtöbbször az *uralhatatlan belső vagy külső természet*²⁵⁷ és a *történelem szubjektuma közötti feszültséget igyekszik stilizáltan kifejezni*. A zeneszerző maga uralja a zenei matériát: a zenei folyamatok előre kontrolláltak, és a

²⁵³ Marquard: i.m. 103.

²⁵⁴ Uo.

²⁵⁵ Marquard: i.m. 103.

²⁵⁶ Marquard: i.m. 105.

²⁵⁷ Tézisünket kiválóan alátámasztják Szabolcsi Bence egyik Bartókról írott cikkének alábbi sorai: „Bartók a népdalt, a nép zenéjét természeti tüneménynek tartja. »Mi a természet nyomán alkotunk, mert a parasztzene természeti jelenség« – írja 1928-ban. S három évvel utóbb, 1931-ben: »Mi magunkat természettudósoknak valljuk, akik tanulmányozásunk tárgyául a természet egy bizonyos produktumát, a parasztszenét választottuk«. Másutt: »Ez a fajta zene tulajdonképpen nem más, mint városi kultúrától nem befolyásolt emberekben öntudatlanul működő természeti erő átalakító munkájának eredménye.« (Szabolcsi Bence: *Ember és természet Bartók világában*. In: Wilhelm András (szerk.): *Szabolcsi Bence válogatott írásai*. Typotex, Budapest, 2003. 481.) Bartók romantikus előfeltevései – már ennyiből is látszik – magukban foglalják a „parasztfalu” aranykor-fantáziáját, az antropomorf természet képet, sőt, még a tudattalan elméletét is, amely az előző kettőt egymással összekapcsolja. A parasztszenében öntudatlanul megőrződött tiszta természet (a „tisztá forrás”) eszméje a mai napig releváns világnézeti és ízlésbeli kiindulási pont – és korántsem evidens módon ez a zseniesztikából eredeztethető felfogás ma éppoly „természetesnek” tűnik, miként a 19. századi romantikus zene.

bemutatás során is egy karmester irányítása alatt bontakoznak ki, jóllehet hatásaik célja épp ellenkező: a káosz tudatos megszólaltatása. Ezzel szemben, míg az aleatorikus zeneszerző nem ismeri az általa megtervezett folyamatok végkifejletét, és a karmester „teremtő” szerepét átengedi az előadó hatáskörébe, a véletlen-műveleteit tudatosan állítja elő a partitúrája számára, miközben érzelmileg a legkevésbé sem kerül a természet hatása alá, legfeljebb annyiban, amennyiben egy kockát vető zeneszerző dionüszoszi állapotba tud kerülni.

Ugyanakkor jól látható, hogy a megismerő tevékenységtől függetlenül fennálló természet leírása már előrevetíti egy lehetséges új, művészetfilozófia alapjait, amely a 19. század fantáziavilágának megfelelően egy szükségképpen „sötét-oldal-diskurzust” jelent. Mintegy ezen túllépve Schopenhauer nívója – miszerint a magánvaló dolgot, a *natura naturans*, vagyis az akaratot legközvetlenebbül a zene fejezi ki –, a sötét-oldal-diskurzust egy tőle elválaszthatatlan aszketikus ideállal egészíti ki. A pesszimista filozófus az akaratot úgy jellemzi, mint amelyhez „minden cél távolléte tartozik (...) és határtalan szenvedés, mert az akarat mindig önmagát fogyasztja: így aztán a természetben mindenütt vitát, harcot és a győzelem átfordulását látjuk, ... az akarat számára oly fontos kettéhasadást önmagával.”²⁵⁸

Ismét egy kétségtelen analógia kínálkozik az aleatória és a schopenhaueri metafizika között, amely meglepő, ha arra gondolunk, az abszolút zene eszméje mennyire távol áll az experimentális zene eszméjétől. A probléma *a természet mögötti természet mibenlétére* vonatkozó metafizikai állítás, amely jelen esetben megfeleltethető a tudattalan tevékenységnek. A romantikus és a Cage által preferált „természet” fogalmak formális összehasonlítás alapján azt az eredményt kapjuk, hogy a romantikus zenében *az emberi természetben rejlő tudattalan-potenciál maga is része a természet mögötti természet manifestálódásának*. Ez pedig szükségképp a *káosszal* és valami *szenvedéssel teli élmény*, amelyet a romantikus zseni tehetsége képességével féken tart, „megreguláz”.

Ezzel szemben: a csillagok állásából²⁵⁹ komponáló Cage mindössze létrehoz egy algoritmust, amely nem szubjektív érzelmeinek kifejeződése, hanem az eredendő káosz, a természetben potenciálisan benne rejlő akusztikai képmás szimbóluma, s ez kerül bemutatásra egy koncerttermi környezetben, amely során a cél nem az ember

²⁵⁸ Marquard: i.m. 105.

²⁵⁹ Vö. Cage: *Atlas Eclipticalis* (1961-1962). A darabról bővebben lásd. http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=31

belső természetének megregulázása a zene anyagán belül, hanem a hallgatóság közvetlen bevonása a konkrétan, auditíve jelenlevő káosz élményei. A cél nem *a zene anyagán belül* lezajló természet és ember közötti konfliktus *feloldása* – a hallgatónak immár *saját magában* kell ezt a konfliktust, a romantikus értelemben természetévé vált akusztikai milióban megoldani, s ez a megoldás *első fokon* nem valamilyen racionális megoldást jelent, hiszen nem kell valamilyen történetet elképzelnie, egyszerűen csak *el kell fogadnia természet jelenlétét*. Második fokon az aleatorikus zene olyan átjárásokat tesz lehetővé az egyes művészeti ágak között, amelyek maguk után vonják az érzékszervekkel kapcsolatos – a hangok természetes tulajdonságaitól független – reflexiók tudatosítását, vagyis egy új művészetfilozófiai párbeszédet a különböző társművészetek között.

Jelen fejezet eddigi célja az volt, hogy kimutassa a természet romantikus filozófiai irodalmáról, hogy közvetett módon egyfajta előkészítő tevékenységet folytatott az aleatorikus zene megszületése érdekében, mégpedig *legalább két úton*.

Az *egyik* lehetséges út az által tárt fel, hogy a szép esztétikája mellett egyre inkább fontossá vált a nem-szép művészet esztétikája, mint egyfajta „mellék-esztétika”, amelyet részint kanti kritikai filozófia, illetve a romantikus filozófia alapozott meg. Majd a filozófiai fantázia – a rá jellemző absztrakt természete folytán – csakhamar túl is szárnyalta az immáron esztétikai művészetként felfogott művészetet, ami kezdetben csak egy esztétikán *belüli* problémának tűnt. *A rút esztétikáját* író Rosenkranz ugyanis még korántsem gondolta, hogy esztétikai ítéleteink *alapjait* kellene megkérdőjeleznie, inkább csak tematizálta a szép-művészet effektusaival szemben tételezett rút effektusokat, jóllehet bizonyos értelemben a rútság egyfajta autonómiáját is tükrözik elemzései.

A *másik* lehetséges utat Marquard szerint az a lehetőség kínálta, hogy a „tudattalan”, vagyis a nem szép-művészet művészetként való definiálásának kérdése egy esztétikán kívüli problémává válva szövetségre lépett az orvostudománnyal. „A művészet egyre inkább terápiaként vagy szimptomaként fogja fel magát, vagy gyógyszerészi-toxikológiai értelemben a kettő indifferenciájaként: stimuláló vagy nyugtató drogként és művi paradicsomként.”²⁶⁰ Nemcsak a költészet kezd el egyre aktívabban reflektálni a költészet szubjektumára, s a 20. századtól magára a *nyelvre*, hanem vele együtt a többi művészet is, különös tekintettel a zenére, amellyel

²⁶⁰ Marquard: i.m. 106-107.

kapcsolatban nem csak a zenei szép védelmében lát napvilágot formalista zenei kritika, de a hangérettan tudománya is önálló kutatási témává avanzsál. A zenei alakjának fontossága következképp egyre többet veszít frissességéből, s maga is egy „szimptomává” válik a romantikus esztétika diagnózisa értelmében.

Marquard elemzése alapján mindebből azt következik, hogy Freud bár alapvetően a romantikus „tudattalan” fogalmából indul ki (tudattalan = a természet jelenléte a kultúrában), később kiegészíti elméletét egy nagyon fontos megállapítással: „A tudattalan fogalmát az elfojtás tanából szerezzük” – És ez a kitétel, tökéletesen alkalmas arra, hogy ismeretelméletileg is alátámassza a tudattalan elméletét (tudattalan = minden érzékszervi tapasztalat állandója).

Mindezek után a tudattalan elméletének művészetre vonatkoztatásával akarva-akaratlanul a zseniesztétika konkurenciájává válik, hiszen nem csak a mindennapi tevékenységünket, de a művészi alkotói folyamatokat is jól jellemezheti az *elfojtott jó*, vagy *elfojtott rossz* visszatérésének teóriája. Minél szélesebb körben válik elfogadottá a tudattalan, vagyis az elfojtás elmélete, a művészet annál inkább maga is csupán egyfajta visszatérése lesz az elfojtott jónak vagy rossznak, vagyis Marquard szavaival: „a művészet valami olyasminnek a funkciója, ami maga nem művészet”.²⁶¹

Ennek következtében a freudi elmélet nézőpontjából mind a magas művészet, mind a zseniális alkotó elveszti kiemelt pozícióját. A képlet drámai gyorsasággal leegyszerűsített verzióját így kell elképzelnünk: ha következetesen végiggondoljuk Freud kijelentését, miszerint „a művészet talán az elfojtott leginkább látható visszatérése”²⁶², akkor egy nem morálisan felfogott művészet eszméje felől a művészet és a nem-művészet között bizonyos mértékű felcserélhetőség jön létre, s így a nem-szép művészetet tehermentesül az alól, hogy a szép művészetekhez hasonlóan definiálja magát. Marquard sziporkázóan szellemes és drámai megfogalmazásában: „a művészet Freudnál – akárcsak a többi hétköznapi akció – vagy az „elfojtott igaz valóság megfejtésének formája (lázadás), vagy egy elfojtott rossz valóság elhárításának formája (narkózis), vagy mindkettő. Narkotizáló lázadás vagy lázadó narkotikum.”²⁶³

Az imént említett „felcserélhetőség”, a szép és többé-nem-szép művészetek tekintetében elsősorban abban mutatkozik meg, hogy a kettő formai különbsége

²⁶¹ Marquard: i.m. 112.

²⁶² Marquard: i.m. 111.

²⁶³ Marquard: i.m. 114.

ellenére, az *esztétikum utánját* illetően mindkét paradigma valamilyen „katartikus” hatást tételez – katarzisz alatt értve egy kognitív és emocionális változást.

Mármint hogyan viszonyul ehhez művészetfilozófiai tradícióhoz Cage aleatorikus zenéje, ha a véletlen-műveletek alapján megszólaló hangesemény mögött nem találunk semmilyen szubjektumra utaló, pszichologizálható, pszichoanalitizáló tartalmat? Vajon Cage zeneesztétikáját tekinthetjük-e a freudi elmélet egyfajta cáfolatának, vagy épp fordítva áll a dolog: az a tény, hogy Freud elmélete nem alkalmazható Cage műveire, kétségbe vonják az aleatorikus zene „zene” státuszát?

Szerencsére egy 20. században készülő zeneesztétikai értekezés írójának nem kell ilyen és hasonló kérdéseket megválaszolnia. Az experimentális zene mint zenetörténeti korszak és mint zenefilozófiai probléma akkor is érdemes zenei, vagy filozófiai reflexiókra, ha bizonyos korokban e zeneszerzőknek még a biológiai élethez való joga sem volt magától értetődő, és még akkor is, ha Freud számára vélhetőleg a legérdekesebb tényező a cage-i aleatóriával megszüntetett zeneszerzői libidó és a szerző homoszexualitása közötti lehetséges összefüggés lett volna. Jelen értekezés szempontjából, a 20. századi zene kritikai fordulatát kutatván azonban megállapítanunk, hogy az aleatorikus zene a zenetörténetben az elképzelhető legnagyobb mértékben szabadította fel a zeneszerzőt, helyesebben: a hangszervező munkáját a zenei anyag elhasználtsága, a történelem narratívája, és a romantikus művészetfilozófiából származó tudattalan pszichológiája alól, s tette mindezt nem csupán a gondolkodás irracionális tagadása, hanem a keleti filozófia igenlése árán. Olyan távol-keleti bölcselethez kell gondolnunk, mint pl. Csuang-ce, aki a *természet zenéjéről* fogalmaz meg tanítást: „Ha gyenge szellő fújdogál, halk harmónia csendül; ha pedig orkán dühöng, hatalmas harmónia támad.”²⁶⁴

A természet eredendően harmonikus felfogása a keleti bölcselet dezentropomorf ismeretelméletének része, amely a lehető legtávolabb van a vihart Istent vagy a természet „haragjával” vagy a lélek disszonancia-tapasztalatával (az „ördöggel” vagy a rossz lelkiismerettel) való azonosításától. Az aleatorikus zene hallgatása átmenetileg megszünteti a zenei élet hagyományos struktúráját, ugyanakkor ösztönzőleg hat a zenei hallás számára annak érdekében, hogy új szemléleti és tapasztalati formákat sajátítsa el. A nyugati zene története felől ez a tendencia üdvös, amennyiben a „természet” akusztikai megismerésének új formáit teszi lehetővé, továbbá gazdagítja

²⁶⁴ Csuang-ce a művészetéről. In: *A szépség szíve. Régi kínai esztétikai írások*. Válogatta, fordította és a jegyzeteket írta: Tőkei Ferenc. Európa Könyvkiadó. Budapest, 1984. 17.

a nem-szép művészetek öninterpretációs kultúráját. Jól tudta ezt már a 19. század első formalista zeneesztétikáját író Eduard Hanslick is, aki a zenei szép és a természet viszonyáról a következőket írta: „A zeneesztétika (...) legvitatottabb kérdéseinek tisztázása e viszony helyes megítélésétől függ.”²⁶⁵ A Brahms-rajongó Hanslick számára e „helyes megítélés” mibenéte nagyban megfeleltethető a mai hétköznapi zenefogalmunknak: „A természet (...) megnyilvánulásai csupán *zörejek* és *hanghatások*, tehát egymást egyenletlen időközönként követő légrezgések”²⁶⁶ Majd később a végletekig poentírozva a helyzetet ezt írja: „Nem az állatok hangja számít, hanem beleik, ezért zenei szempontból nem a fülemilének, hanem a birkának köszönhetjük a legtöbbet.”²⁶⁷ – A zene művészetébe Hanslick korában tehát azért nem tartozhat bele a természet hangjaival való komponálás, mert az szabálytalan légrezgéseket jelentene.

Korábbi elemzéseinkre hagyatkozván azt mondhatnánk, hogy Hanslick számára a zenei hang [Ton] garantálja, a természet megregulázását (szabályos számú légrezgések), vagyis ez által válnak a zenei hangok antropomorfakká. Ez azonban némiképp ellentmondana Hanslick koncepciójának, akinek eredendő célja épp a zenei alakzatoknak tulajdonított antroporfizmusok megfékezése volt, ami a romantikus irodalomban egyre fokozottabb mértékben uralta a zenéről folyó nyilvános diskurzust. Az alap, amely garantálja a zenei anyag és a természeti hangok közötti diszkrepanciát; a jól ismert alap, mely garantálja, hogy a zeneművekben csak szabályos légrezgések forduljanak elő, *még mindig püthagoreus logikára vall*: „A természet »zenéje« és az ember zeneművészete két különböző dolog. Átmenetet az elsőből a másodikba a *matematika* biztosít. Fontos tétel ez, melynek nagy jelentőségű következményei vannak.”²⁶⁸ Hanslick ezzel implicit módon nem kevesebbet állít, mint azt, hogy a zene legradikálisabb újragondolása tulajdonképpen a matematika diszkvalifikálása volna az zenei tapasztalat kontroláló metaforikájából. Hiszen mindaddig, amíg a zenei műalkotást püthagoreus módon *a zenei hangok* szükséges és elégséges feltétele mellett definiálom, addig érvényes lesz az állítás, miszerint „a zene számára nem létezik a természeti szép”.²⁶⁹

²⁶⁵ Hanslick: *A zenei szép*, 113.

²⁶⁶ Hanslick: i.m. 118.

²⁶⁷ Hanslick: i.m. 119.

²⁶⁸ Hanslick: i.m. 119.

²⁶⁹ Hanslick: i.m. 121.

De vajon hogyan kapcsolódik össze a zene püthagoreus felfogása a természeti erőkkel kapcsolatban álló zseni alkotótevékenységével? Hanslick ezt írja: „A zeneszerző egyáltalán nem alakíthat át semmit, neki mindent újonnan kell megteremtenie. Amit a festő és a költő meglel a természeti szép szemléletében, azt a komponistának belső koncentrációval kell kidolgoznia. Ki kell várnia a megfelelő pillanatot, míg ott belül felhangzik benne az ének: akkor aztán megmerítkezik abban, és olyasvalamit hoz létre önmagából, amelyhez hasonló nem létezik a természetben semmi sem, s amely épp ezért, más művészetektől eltérően, nem e világból való.”²⁷⁰ – Akár megdöbbenőnek is találhatjuk ezeket a sorokat, ha figyelembe vesszük, hogy nem egy Schopenhauer tanítvány tollából, hanem egy – a zeneesztétika tudományos alapjait kidolgozó esztéta – traktátusából származnak.

Hanslick e három természetre vonatkoztatott állításából a következő konklúziókat olvashatjuk ki: a zene (szép)művészetként való felfogását a zenei hangok természetes hangoktól való megkülönböztetése teszi lehetővé, amely szükségszerűen következik abból, hogy a nyugati zene nem más, mint a természet hangjainak matematikai, illetve fizikai interpretációja, amennyiben a *hangozva mozgó formák* matematikai-algebrai viszonyokban is kifejezhető szabályos légrézgések szervezését jelenti. E két körülmény együttesen járul hozzá ahhoz, hogy a zene művészete a többi művészethez képest egyedül jutassa érvényre azon képességét, mely szerint „nem evilágból való”. Vajon nem jelenti mindez a középkori esztétika újrafogalmazását, csak épp a világi művészet világában? Vajon a művészet felé támasztott igény, amely a természetén túli, „nem evilágiságára” vonatkozik, nem utal még mindig arra a bizonyos zenemetafizikára, amelynek harmóniái a Gondviselés szakralitására vonatkoznak? Vajon nem kerül-e ellentmondásba egy magát profán művészetként definiáló művészet, ha a szakralitást a zenére a matematika mindenhatóságára vonatkoztatja?

A 21. század második évtizedéből visszatekintve, megállapíthatjuk, hogy Hanslick formalista kritikája voltaképp még mindig a metafizikain felfogott zene tudományos legitimizálása mellett kardoskodott. A zenei szép fogalmi eszköztára – minden igyekezete ellenére – egy olyan metafizikai világnézet hagyományát kívánta folytatni, amely szerint a zeneszerző tevékenysége mögött a természetén túli természet munkálkodik, jóllehet ezt az erőt nem Istennek, hanem a matematikának

²⁷⁰ Hanslick: i.m. 121-122.

tartja fent. A matematikától való félelem azonban vonzó, mivel a középkor „rossz közérzetének” (a diszharmóniától való félelem) és a tudomány optimizmusának (a természet Bibliája = matematika) szintézise. Egy olyan esztétikailag felfogott művészetben, amelyben a matematikának kevesebb szerep jut, elkerülhetetlenné válnak a csaknem kétezer éve elnyomott kérdések kutatása. Még akkor is, ha a 20. század sokszor legalább olyan bizalmatlanul fogadta a „biológiai zene” és a zenei szimulákrumok történetének virradatát, mint ahogyan Hanslick tette volna.

A *zene* és *természet* közötti 20. századi kölcsönhatásokban két fő irányt figyelhetünk meg, amelyek részben egymással párhuzamosan, olykor egymást megtermékenyítő módon keresztezve bontakoznak ki.²⁷¹ Az egyik, a már említett „biológiai zene” volna, amelynek célja, hogy az élővilágban jelenlévő *zeneinek* tetsző struktúrákat a rendelkezésre álló technikai apparátus bevonásával *zeneként* értelmezze. Magyarországon például – egyebek között – Szőke Péter tanulmányozta mélyrehatóan a madáréneket akusztikus jelstruktúraként, amelyet azonban a kor esztétái (a marxista világnézeti bázistól függetlenül is) meggyőző kritikával illettek.

Zoltai Dénes egy a témában írt cikkében²⁷², elismeri ugyan a kutatás relevanciáját, de figyelmeztet a dezantropomorf szemlélet elhomályosodására, gyengülésére mindazon következtetések esetében, amelyek a madárzenében „törzsfelvételeket” is ki akarnak mutatni. Zoltainak kétségkívül igaza van, hiszen, ha a madárének mikroszkópikus vizsgálata során az európai hangrend alapján próbáljuk percipiálni a madárének akusztikai összetettségét, akkor a kisszekundnál kisebb hangköztávolságokat eleve nem vagyunk képesek lejegyezni – vagyis szükség van egy – a nyugati zenei notáció technikájánál – fejlettebb módszerre. Máskülönben az egész elmélet könnyen „Prokrusztész-ágygá” válhat, amelyben „eltorzul a magánvaló objektivitásában vizsgálandó madárének-szerkezet.”²⁷³ Ezzel a „magánvalóság” problémával máris a probléma közepében találjuk magunkat. Ha a természetben lezajló folyamatokat csak egy emberi léptékkel megalkotott modellel tudjuk ábrázolni, akkor az esztétikai jelrendszer képtelen lesz arra, hogy a madárének

²⁷¹ Fellmerülhet a kérdés, milyen az, amikor az emberi zene „termékenyíti meg a természetet”. Jozef Ceres könyvében Don Ritter „Elefántzenekaráról” számol be. A Thaiföldi Elefántvédő Központban Ritter és barátai *interaktív fabillentyűzetet* készítettek az állatok számára, amelyet az ormányokkal tudtak megszólaltatni. „Az elektronikusan előcsalt hangok paraméterei az ormányok mechanikus behúzásának gyorsaságától és időtartamától függően változtak. Az elefántok és az emberek is örömeiket lelték benne” – írja Ceres. (i.m. 120.)

²⁷² Zoltai Dénes: *Biologiai zene?* In: Zoltai: *A modern zene emberképe*, 430-557.

²⁷³ Zoltai: i.m. 535.

humán-etológiai analógiáin túl, a madárénekben rejlő valódi esztétikai potenciált is kimutassa, amely a kellemesség dimenzióján túl mutat.

Úgy látszik, a zene esztétikai felfogása a zene tragikus szemléletmódjával szorosan összefügg: ahhoz, hogy a biológiai zene művészi aspektusairól fogalmat tudjunk alkotni, szükségünk lenne arra, hogy bizonyítsuk az állatvilágban jelenlevő „dionüszoszi” mozzanatot, mégpedig egyes-egyedül *a disszonancia formájában*. Zoltai így fogalmaz: „Ha a szépet, az esztétikumot azonosítjuk a *kellemessel*, az örömet okozóval, ahogyan ez a mindennapos szóhasználatban általában szokásos, akkor talán még lehetne okunk feltételezni, hogy a madáréneknek van ilyesfajta funkciója. Ám a marxista esztétika túl van ezen a vulgáris értelmezésmódon.”²⁷⁴

Természetesen nem csak a marxista esztétika haladta meg ezt az értelmezést, de már az antik dionüszosz-ünnepek is. Szőke akarva-akaratlanul antropomorfizálja a természetet, amennyiben egész munkáján keresztül végigvonul az a megállapítás, miszerint „a madárzene és az emberi zene formális (eszközbeli) tekintetben azonos”.²⁷⁵ De levonhatunk mindebből egy egészen más következtetést is: mindaddig, amíg a nyugati zene formális meghatározásai analógiát képeznek a biológiai zenével, megalapozott lehet az a félelmünk, hogy az állatvilág affektus-ábrázolása, zenei kommunikációja és az ember zenekultúrája között csak fokozatbeli, és nem lényegbeli különbség van. Értekezésünk értelmében a disszonancia mint a *tragikusan* vagy *komikusan* felfogott zeneművészet az állatvilág és az ember közötti lényegbeli különbségére utal. S amíg ezt az állítást humán-etológusok és zene-szemiotikusok nem cáfolják meg, talán megnyugtató érvül szolgálhat a vegetarianizmussal szemben (bár ettől még az állatoknak ugyanúgy lesznek fájdalom-érzetei).

Ugyanakkor épp ez a tragikus személet, amivel az esztétikai tapasztalat szubjektuma lényegbeli különséget próbál vindikálni a maga számára a természet fölött; épp ez az esztétikai szubjektum a nyugati metafizika archetípusa az, amelynek alapintenciója ismét csak távol áll a Cage művei által támasztott kihívások ideáltípusától, vagyis attól a „keleti bölcshez” hasonló hallgatótól, aki nem értékeli a hangokat, nem egy antropocentrikus metafizikai elbeszélés szubjektumaként ítéli meg őket, egyszerűen csak engedi, hogy azok legyenek, *amik*. A zen buddhista hallgató nem tart távolságot a körülötte zajló hangfolyamathoz képest, és nem ismeri a nietzschei értelemben vett „distancia pátoszát” sem.

²⁷⁴ Zoltai: i.m. 538-539.

²⁷⁵ Zoltai: i.m. 549.

Következésképp a „distancia pátosának”, a művészet tragikus komolyságának próbálnak meg búcsút mondani azok a kísérleti zeneszerzők, akik a természetben rejlő természetes hangfolyamatok különböző reinterpretációival kísérleteznek az emberi agy bioelektronikus mezőitől, a belső szervek zsigeri hangjainak leleplezésén át, a döngicsélő méhrajok integrációjáig. A *zenei szimulákrumok* komponistáit úgy jellemezhetnénk, hogy számukra a „biológiai zene” vizsgálata során a különböző auditív fókuszok nem lépik túl az esztétikai dimenzió határait. A cél nem az, hogy bebizonyítsák a természet és az ember közötti lényegbeli azonosságot vagy különbséget, hanem hogy a természet hangjait a rendelkezésre álló technikai feltételek maximális kihasználásával vegyék birtokba új hangfolyamatok létrehozására.²⁷⁶

Ebben az értelemben a *zenei szimulákrumok* műfajában alkotó hangszervezők egyfelől továbbörökítik a zene „nem evilági” struktúráját, amennyiben „zenei folyamatként” tekintenek az általuk keretbe foglalt zenei környezet hangeseményeire, de ez a zene-fogalom már nem a püthagoreus zenefelfogás tradícióján nyugszik, hanem a nyugati zenének azon elgondolásán, amelyet a legmeggyőzőbben az experimentális zene, azon belül Cage filozófiai szinkretizmusa hozott létre. Csakis ebben az értelemben beszélhetünk ugyanis „zenei szimulákrumoktól”, amennyiben a hagyományos püthagoreus zene történetében feltételezünk egy kritikai fordulatot, amelyet Cage *zenei materializmusa* vitt véghez a metafizikain felfogott nyugati zene újragondolásával. A zenei szimulákrumok folyamataiban a hangok önmaguk jelentésnélküliségükben is egy kompozíciós folyamat részévé válhatnak. Az eddig hallgatag élővilág – miként azt Cage kontaktmikrofonokkal ellátott gombáin demonstrálta²⁷⁷ – épp elég „meta-fizikai” élményt garantálnak, amikor rádöbbenünk, mindaz, ami körülvesz bennünket, hangokat ad ki.

²⁷⁶ A téma gazdagságára csak néhány példával utalunk: David Dunn: *Chaos & the Emergent Mind of Pond* (1990). Dunn Észak-Amerika és Afrika különböző édesvízi vízi környezetében, vízben élő rovarok hangjaiból készített audiokollázst. A *Mimus polyglottus* 1976-os műve pedig olyan interaktív zenedarab, amelyben a rigó énekét elektronikusan generált hangokkal provokálja. (Vö. Ceres: i.m. 116.) Miya Masaoka élő fellépéseiben a rovarok hangját is bevonja a zenei folyamatokba. (vö. Ceres: i.m. 116-118.) A madarének problémájához lásd még: Volker Straebel, Matthias Osterwold, Nicolas Collins, Valerian Maly, Elke Moltrecht (szerk.): *Pfeifen im Walde – Ein unvollständiges Handbuch zur Phänomenologie des Pfeifens*. Gebundene Ausgabe, Berlin, 1994. lásd még: Judith Willkomm: *Die Technik gibt den Ton an. Zur auditiven Medienkultur der Bioakustik*. In: Axel Volmar, Jens Schröter (szerk.): *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013.

²⁷⁷ „John Cage gombákkal szerzett gazdag tapasztalatain kívül – írja Ceres (i.m. 128.) – és a hirdetett szonikus liberalizmus szellemében növények felhangosításával is kísérletezett. Az 1970-es években olyan darabokat alkotott (*Child of Tree* és *Branches*), amelyek partitúrája a zenészek számára kontaktmikrofonokkal ellátott kaktuszokból és más növényekből perkusszív módszerrel nyert hangokkal való improvizációt írt elő.”

4.2.4 Zaj és diszsonancia – az európai avantgárd kontextusában

A 20. század első évtizedeinek zeneesztétikai irodalmát kutatva minimum két általános következtetést van módunkban levonni. Az egyik, hogy a zene kulturális szerepét illetően mind a zeneszerzők, mind a kritikusok olyan „forradalmi” hangulatú stílusban osztották meg felfedezéseiket, melyek a jelenkorból visszatekintve úgy tűnnek, mintha sokkal többet ártottak az eredeti célok megvalósításának, illetve a táborok egymás közötti kommunikációinak, mint azt akkoriban gondolták.

Az ok vélhetőleg abban keresendő, hogy a 20. század elején a művészetekben rejlő explicit vagy implicit politikai tartalom szükségképp maga után vont a politikai érzékenységgel esztéták, és botrány-érzékenységgel zsurnaliszták határozott és agresszív reakcióját, amire az új művészet explicit vagy implicit politikája nevében a támogatók irányából ugyancsak heves válaszok érkeztek.

Ha megfigyeljük a korabeli reakciók skáláját (amelynek filológiai igényű elemzésétől most el kell tekintenünk), alig lelhető fel olyan pozíció, amely az „újjal” való barátkozás esélyeit, mint „elférés-művészetet”²⁷⁸ latolgatná. Az avantgárd harciassága és agresszivitása tehát nem feltétlenül tartalma (bár akadtak ellenpéldák is), sokkal inkább politikai magatartásformája, annak érdekében, hogy minél nagyobb közönséghez tudják eljuttatni az esztétikai tapasztalat új lehetőségeinek hírért. Példának okáért Enrico Fubini az olasz futurizmusról írott könyvében mintegy 175 kiáltványról számol be, amelyek 1909 és 1944 között láttak napvilágot. A anifeszturnok retorikája a legkevésbé sem voltak összevethetők napjaink „forradalmian új mosóporaival”: „Le akarjuk rombolni a múzeumokat, a könyvtárakat, az akadémiák minden fajtáját, harcolni akarunk az erkölcsösödés, a nőmozgalom és minden megalkuvó vagy hasznos hitványság, ellentmondás ellen.”²⁷⁹

A futuristákéhoz hasonló szenvedélyességgel találkozunk Tristan Tzara 1918-as *Dada kiáltványában*: „Összetépjük, akárcsak a dühöngő szél, a felhők és az imádságok fehérneműjét és a romlás, a tűzvész, a bomlás nagy látványosságára készülünk. (...) Én meghirdetem az összes kozmikus tehetség ellenállását az ilyesféle, bűzhödött napból származó kankóval szemben, melyet a filozófia műhelyében kovácsoltak és meghirdetem azt az elkeseredett harcot, melyet minden eszközzel vív

²⁷⁸ A kifejezést Hévízi Ottótól kölcsönöztem. Vö. Hévízi Ottó: *Idő és szinkretizmus*, 138.

²⁷⁹ Eco: *A rútság története*, 370.

majd a DADAISTA UTÁLAT”.²⁸⁰ Ugyancsak Tzara 1918-ból: „Célunk, hogy felmutassuk a művészet hatalmas fontosságát a maga teljes keserűségében, diszsonanciájában és tiszta, ősi durvaságában.”²⁸¹ Kazimir Malevics a *Fekete négyzetével* kapcsolatban így nyilatkozott: „Mindent nullává változtattam”²⁸². – Hevesy Iván a Nyugat hasábjain ezekkel a szavakkal zárja elmékedéseit a dadaizmusról: „A dadaizmus egy groteszk sírkő, amely alatt egy kimúlt és feloszlott kultúra temetve hever.”²⁸³ De ez a típusú patetizmus még szinte mérsékelt reakciónak mondható az „elfajzott művészetek” fogalmának bevezetéséhez képest.

Ezeket a túlkapasokat és „sportszerűtlen” retorikát mára a nyugati világ szinte teljesen maga mögött hagyta, s a művészetekről szóló diszkurzust egyfajta általános nagyvonalúság jellemzi mindkét oldalról. A zenekritika sajtónyelvezete – letlégyen az komolyzenei vagy populáris zenei – a nyugati világban abból a konszenzuális előfeltevésből indul ki, hogy a zenekultúra sokszínűsége és gazdagsága a műfajok különbözőségeitől függetlenül is a demokrácia és humanizmus alapfeltételei közé tartozik, éppen ezért a „kritika” mint olyan napjainkban alapvetően hermeneutikai indíttatású, vagyis az adott zenemű, stílus, (előadó) létjogosultságát immár nem vonja kétségbe.

A jelenkori zenekritika bizonyos mértékig az érintett zenekulturális tárgy pozitív vagy negatív reklámjává vált, s talán épp emiatt a funkcionális, retorikai hasonlóság miatt nem is alkalmas már arra, hogy a komolyan vett hétköznapi élet menetét radikálisan befolyásolja. Az avantgárd művészetek heroikussága talán épp ebből a messianisztikus szándékból fakadt: a művészetet meg akarták szabadítani vagy a tág értelemben vett politikum és műélvező és/vagy a művészettörténet és műalkotás között kialakult perceptuális sémák hagyományától. Ahogyan Tzara írja 1918-ban: „Szabadság: DADA, DADA, DADA, az összefodrozódott színek állandó ordítása, minden ellentét és ellentmondás, minden groteszk jelenség, minden következtelenség találkozása: AZ ÉLET.”²⁸⁴ A következőkben a három legfontosabb zenei avantgárd

²⁸⁰ Eco: i.m. 374.

²⁸¹ Eco: *A rútság története*, 370.

²⁸² A témához lásd Tatyjana Tolsztaja *Négyzet* c. írását. Tolsztaja cikke megtekinthető az alábbi linken: <http://www.iv.hu/modules.php?name=IVlapok&op=viewarticle&artid=276>)

²⁸³ Hevesy Iván: *A művészet agóniája*. In: Nyugat, 1921/20. Hevesy Iván korántsem visszafogott hangvételű írását olvasva nem csak a korabeli konzervatív szemlélet álláspontját ismerhetjük meg, de értékes információkat is találhatunk, mint pl. Marinetti egyik taktilizmussal kapcsolatos manifesztumának főbb gondolatainak ismertetését. Forrás: (<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00303/09203.htm>)

²⁸⁴ Eco: *A rútság története*, 374.

irányzat (a brutizmus, a konkrét zene és az elektronikus zene) elméleti alapjait fogjuk megvizsgálni három zeneszerző öninterpretációján keresztül.

a) *A brutizmus*. A tradícióval való szakítás alighanem a futurista zene platformjának sikerült a legjobban, mivel a zene történetével való kapcsolatát egyedül a „hangok” iránti esztétikai érdeklődésében őrizte meg, jóllehet miként az Luigi Russolo 1913-as *A zajok művészete* c. kiáltványa sejteteti, azt sem a hagyományos értelemben. Az olasz futurizmus összefonódása az olasz fasizmussal nem témája jelen értekezésnek, már csak azért sem, mivel Russolo maga sem volt fasiszta, jóllehet a háború „megéneklésének” programjától sohasem határolódott el. Jelen fejezet egyedüli célja, hogy a futurista zene kutatásának legújabb eredményeivel gazdagítsuk az expermentális zenéről és Cage-ről eddig alkotott képünket.

Wilheim András Russoloról írt tanulmányában a következő summás megállapításra bukkanunk: „Nem találkoztam még Russolo művének alapos olvasatával.”²⁸⁵ Az emögött rejlő számos okok közül a legfontosabbakat Wilheim írása alapján így tematizálhatjuk: 1) Russolo 1913-as kiáltványát három évvel később részletesebben kidolgozta és azonos címmel megjelentette, ám a teljes könyv angol fordítása csak 1986-ban készült el, jóllehet 1975-ben már volt francia fordítása. Russolo részletes esztétikai nézeteivel tehát a nyugati világ csak a harcias kiáltványokon és az olaszországi, valamint párizsi koncertek beszámolóinak közvetítésén keresztül találkozott, mindenekelőtt az olasz gyökerekkel is rendelkező Edgar Varèse révén, aki személyes járt közre Russolo párizsi bemutatása ügyében. 2) A zajkeltő masináit ábrázoló képek és a futurista kiáltványok harsány stílusa alapján az utókor gyakran óriási hangerőkre, lármákra asszociál, ami ha nem is volt teljesen idegen a futurizmus eszményétől, Russolo esetében egy sokkal árnyaltabb problematizálást igényel. 3) Az eredetileg festő, zeneszerző valamennyi kottája és hangszere megsemmisült vagy eltűnt; az utókor számára nem maradtak fenn hiteles hangfelvételek sem. 4) Mindezek

²⁸⁵ Wilheim András: *Russolo – egy zaj nélküli olvasat*. In: *Alföld* 2015/5 104. – A „zaj” vizuális művészetekben történő megjelenítéséhez lásd. Péter Szabina *Kép-zaj* c. tanulmányát. In: Uo. 108-115. Péter Szabina értekezésünk és Cage alapintenciója szempontjából fontos párhuzamra mutat rá a modern zene és a képzőművészet között, s ez ismét csak erősíti azt az olvasatot, hogy Duchamp döntő befolyással volt Cage-re, hiszen – ahogy Péter Szabina írja – „a közvetlen vagy az ártatlan pillantás igényére a huszadik században Marcel Duchamp törekszik (...), az abszolút elfogulatlanság, a tökéletes előítélet-mentesség nevében.” (i. m. 114.) Az experimentális zene és festészet közötti átjárásokra pedig a következő hasonlatot érdemes fontolóra vennünk: „A kép-zaj a szem ártatlansága visszاسzerzésének egyik eszköze is lehet, más szóval a színfoltok egyfajta gyermeki érzékelésétől, annak tudata nélkül, hogy azok mit jelentenek – azaz ahogy nagy eséllyel egy vak látná, ha visszanyerné a látását.” (i. m. 112.) Vajon, ha egy születésénél fogva halláskárosult egyik pillanatról a másikra visszanyerné a hallását, és megmutatnánk neki Bach zenéjét, „zajnak” hallaná?

ellenére *A zajok művészetéből*, vagy ahogyan Wilhelm András fordítja: *Zörejművészet*ből kiolvasható Russolo alapgondolata arra enged következtetni, hogy a futurista zene korántsem olyan radikális mértékben akarta megváltoztatni a világot, mint ahogyan a kiáltványokból arra következtethetnénk. (A helyzet hasonlatos a DADA forradalmi lendületének lassulásához, amely a század közepére olyan szalonképessé tette, hogy az egyetemek és modern múzeumok legitim kuriózumává vált.)

Wilhelm a Russolo-i „zaj hang” vagy „zenei zaj” [*son bruit, bruit-musical*] fogalmára hívja fel a figyelmet, amely máris többet hordoz magában, mint ahogyan a hétköznapi értelemben a „zaj” szavunk azt engedné. Russolo megfigyelte, hogy „minden zörej – írja Wilhelm – jól felismerhető hangmagasságot rejt magában alaphangként, sőt olykor egész hangcsoportot, szinte akkordot.”²⁸⁶ Ez a felfedezés önmagában persze még nem tekinthető zenetörténeti nóvumnak, hiszen a 19. századtól kezdődően – kiváltképp Helmholtznak köszönhetően – a zenei hangok és nem zenei hangok fizikai vizsgálata, és az ezekkel kapcsolatos „hangérzetten” már egy ideje kibontakozóban volt. A tradicionális nyugati hangszerek kapcsán is tudvalevő volt a zenei hangok és a zajok természetes együttélése, amely bizonyos játékmódokban és hangregiszterekben vagy elkerülhetetlen volt, vagy a zenei hangok karakterének markírozási lehetősége. Ilyen erős zörejszerű udvarokat hallhatunk a fúvós hangszerek legmélyebb hangjaiban – ezek szükségszerű velejárói a hangoknak –, illetve a vonós hangszerek esetében is a „sul ponticello” [a híd közelébe vitt vonó]; a „sulla tastiera” [fogólap fölötti játék] vagy épp a pizzicato (pengetett játék) során.²⁸⁷

Russolo ennél fogva a zajokat nem autonóm, természetes hangokként, hanem a zenei hang struktúrája felől közelítette meg, és az foglalkoztatta, hogyan volna képes a zörejek alaphangjait megváltoztatni oly módon, hogy a zörej színezete ne változzon meg. – Ez kérdés pedig már önmagában is bizonyítja, hogy „a zörejek művészetének nem célja azok pusztá reprodukciója, hanem használata, különösen pedig sokrétű kombinációja.”²⁸⁸ Mivel a tradicionális hangszerek erre alkalmatlanok, Russolo a népi hangszercsaládokban kutatott erre a célra megfelelő eszközre, s szerencséjére meg is találta, így saját speciális célokra alkalmazott hangszerei közül a tekerőlant

²⁸⁶ Wilhelm: *Russolo...* 105.

²⁸⁷ Bővebben lásd Maróthy: i.m. 31-32.

²⁸⁸ Wilhelm: *Russolo...* 105.

koncepciójára, illetve annak továbbgondolására is vállalkozott.²⁸⁹ Bár sokan éppen ezért az elektronikus zene úttörőjét látják Russoloban, illetve Cage szellemi atyát, érdemes hangsúlyozni, hogy a *rumorarmonit* és más egyéb hangszereit Russolo nem csak önállóan, hanem a hagyományos hangszerpark hangjaival való együttes alkalmazásban is elképzelhetően tartotta. Ha komolyan vesszük a kiáltvány programját, úgy a zajok osztályozásával Russolo egy a zenei hangokéhoz hasonló, tulajdonképpen akár rögzített hangmagasságú és zörejudvarú „hangrendszer” alapjait vetíti előre (amelyet aztán az elektronikus zene meg is valósít): „A zajok változatossága végtelen. Ma, ha hozzávetőleg ezer különböző masinával rendelkezünk, ezer különféle zajt is tudunk megkülönböztetni; holnap, ha megsokszorozódnak az új gépek, képesek leszünk tíz-, húsz- vagy harmincezer különböző zaj megkülönböztetésére, nem pusztán az egyszerű imitatív módon, hanem képzeletünkkel is kombinálva azokat.”²⁹⁰

Russolo futurisztikus elképzelésében szerint a jövőben a fül képes lesz arra, hogy a gépek zaját szinte olyan mértékben ismerje meg, akárcsak a zenei hangok természetét, következésképp, ahogyan egy zeneszerzőnek nem feltétlenül van szüksége ahhoz, hogy komponálás közben hallja is, amit lejegyez, úgy a zajokkal kapcsolatban is képesek leszünk majd hasonló elven, a zajok harmóniáival dolgozni.

A zajok iránti ilyen tudományos és esztétikai viszony bizonyos értelemben a zajokkal és zörejekkel telt hétköznapi világunk egészen új auditív tapasztalatformáját kínálja fel, amelynek koncepciója nem a zajok mint ismeretlen zenei hangok (a technikai vagy természeti hangok) kollázsaként történő alkalmazására vonatkozott, vagyis nem a művésztől különböző „életet” mint oppozíciót akarta ábrázolni, hanem ellenkezőleg: a hétköznapi életünket körülvevő akusztikai zörejek tapasztalatát akarta átlényegíteni, átvilágítani, megismerni.

Ennek a rendkívül hosszú folyamatnak egyfajta propedeutikája a zajzene, amely tehát nem az önmagától elidegenült ember „gépélményén” alapul. Mindezek fényében, csak egyet érteni tudunk Wilhelm konklúziójával, mely szerint „a bruitizmus nem gépzene, nem gépekkel megszólaltatott zene, s végképp nem a gépek hangját utánzó zene. Russolo gondolkodásában egy újfajta zeneszemlélet fogalmazódik meg, amelyben a zajok voltaképpen egy akusztikai univerzum

²⁸⁹ Vö. Wilhelm: uo.

²⁹⁰ Részlet Luigi Russolo könyvéből. Idézi Kim Cascone In: Kim Cascone: *A hiba esztétikája*. Ford. Kovács Balázs. Forrás: http://www.balkon.hu/balkon03_12/12cascone.html

részeként jelennek meg számunkra.”²⁹¹ Russolo manifesztumában ugyanerről: „Ezért arra invitáljuk a tehetséges ifjú zenészeket, hogy egy minden zajra kiterjedő lecsillapított megfigyelést vezényeljenek, hogy sorra megértsék azok különféle ritmusait, alapvető és másodlagos hangjait, melyekkel komponálnak. A zajok különböző tónusainak és ezen hangok összehasonlításával meggyőződnek majd arról, hogy az előbbi felülmúlja az utóbbit. Ez nem csupán megértést, hanem ízlést és szenvedélyt is ad a zajokhoz.”²⁹²

A hasonlóság tehát, amely a Cage-i zenei kozmológia és Russolo esztétikája között adódik döntő különbséget rejt magában: míg Cage – annak ellenére, hogy elismeri a rá gyakorolt hatását²⁹³, a zenei és nem zenei hangok közötti egyenlőségéért főként a zenei struktúrák ontológiai és recepció-esztétikai síkján szállt harcba, addig Russolo a zörejek fizikája iránt érdeklődött annak érdekében, hogy harmóniai és ritmikai szempontból is kezelhetővé tudja tenni őket. Különbség továbbá Cage és Russolo között a zenei műalkotásról alkotott képük is, hiszen Russolo a zaj-intonátorokkal folytatott gyakori próbákról, és a próbákhoz szükséges és elegendhetetlen csöndről, illetve partitúrákról számol be²⁹⁴, ezzel szemben Cage felfogásában a zenemű – mint „idő-tárgy”, a meghatározatlanság elve miatt – gyakran előre nem megtervezett hangok megszólaltatását várja el az előadótól, a csönd szükségletlensége pedig magától értetődődik Cage filozófiájából. És végül, de nem utolsó sorban: mivel Cage a hallás-tapasztalatot meg akarta szabadítani a vizuális képzelettől, így a közvetlen verbalitással sem kereste a párhuzamokat, ahogyan tették a futuristák, amikor a hangutánzó és hangfestő szavak tematizálása alapján próbálták meg hat kategóriában osztályozni a zörejeket: 1. tompa dörrenések, 2. sípoló-sziszegő hangok. 3. csikorgás, súrlódás, szakítás, 4. gurgulázó, csilingelő, csoszogó hangok, 5. fémek, fák, kövek hangjai, 6. emberek és állatok hangjai²⁹⁵.

Arról, hogy Russolo elképzelése – minden hasonlóság ellenére – mennyire távol állt az experimentális zeneszerzőkétől, remekül árulkodnak azok a zajhangszerre írott művek, amelyek 1913-ban a milánói Vörös Házban kerültek bemutatásra: *Automobilok és repülőek találkozása, Egy város ébredése, Ebédidő a kaszinó teraszán,*

²⁹¹ Wilhelm: *Russolo...* 106.

²⁹² Cascone: uo.

²⁹³ Vö. Wilhelm: *Russolo...* 107. Cage Russolo könyvét a három számára legfontosabb könyv közé sorolta.

²⁹⁴ Wilhelm: *Russolo...* 106.

²⁹⁵ Ignác Ádám: *Gépek zenéje. Adalékok az elektronikus zene előtörténetéhez (1900-1930)-elméletek, kompozíciók, hangszerek.* In: Batta Barnabás (szerk.): *Médium, Hang, Esztétika.* Univ Kiadó, Szeged, 2009. (22-41) 33-34.

*Csetepaté az oázisban*²⁹⁶. Valamennyire jellemző, hogy a címek expresszivitása egy mimetikus narratíva határait feszegetve ugyan, de impresszionista elgondolásúak. A zenekar hangszerei: három duda, kettő berregő, egy menydörgő, kettő sípoló, kettő susogó, kettő kotyogó, egy sívító, egy fújtató, és egy gurgulázó voltak²⁹⁷.

Russolo ezekben a műveiben tehát az európai hangszerpark új családját prezentálta, de ezt nem tekinthetjük a futuristák általános jellemzőjének, hiszen kortársa, Balilla Pratella 1914-es *Aviatore Dro* c. művében a robbanómotor és a berregő mellett a megszokott nyugati hangszerek is szerepet kapnak. Nincs mód jelen értekezés keretei között ismertetni valamennyi futurista szerző munkásságát, és talán nem is szükséges ez ahhoz, hogy lássuk, Cage és az experimentális zene kialakulása szempontjából ugyan fontos állomásnak tekinthetjük a bruitizmust, mégis érdemes hangsúlyozni a két irányzat közötti különbséget, amelyet talán még a primér szövegek elemzésénél is jobban bizonyít George Antheil *Ballet Mécanique* c. futurista szerzeményének és Fernand Léger dadaista-posztkubista filmjének szintézise.

Antheil tíz zongorára, autódudákra, repülőgép-properrelekre, fűrészekre és üllőkre komponált műve – miként azt a film is kitűnően demonstrálja – a zenei és nem zenei hangok közötti integritás megteremtésére törekszik, vagyis a nyugati zenei tradíció folytatására, amelynek immanens antropomorf állításait még Léger képi világa sem tudja megcáfolni (sőt, mintha szándékosan eleve a kulturális szimbólumokat hangsúlyozná). A mechanikusságban egyfajta „gépélményre” történő utalásokat látunk, amely az embert mint biologikumot is kétségkívül meghatározza, nem csupán a szenzo-motorikus cselekvéseinkben, hanem a gépek iránti vonzalmunkban. Ennek köszönhetően mind az auditív, mind a vizuális dimenzióban a művészet nyelvszerűségével és történelmi érzékenységével szembesülünk, vagyis egy egészen más alaphelyzettel, mint Pollock és Feldman művészetének találkozása esetén a már említett rövidfilmben.

b) *Az elektronikus és a konkrét zene.* 2001-ben Karlheinz Stockhausen az elektronikus zene történetének egyik alapművét képező *Gesang der Jünglinge* c. kompozícióját a Polar Music Prize Ceremony 2001-es rendezvényén saját maga konferálta fel. A közönség sorai között felállított keverőpult mögül azt tanácsolta a hallgatóságnak, „ha becsukják a szemüket, láthatják az angyalokat.” Az előadásról készített tv-felvétel kameramannjai arcról-arcra pásztázták a közönséget, így utólag

²⁹⁶ Ignác: i.m. 33.

²⁹⁷ Vö. Ignác: i.m. 33.

tudjuk, a közönség döntő többsége nem vette komolyan Stockhausen pókerarccal közölt tanácsát, ehelyett az előadó nélküli színpad fölé vetített montázsokra figyelt. Stockhausen 1954-ben komponált művét eredetileg szakrális zenének írta, melyben egy tizenkét éves kisfiú „angyali” énekét vegyítette elektronikusan generált hangokkal, és egy elektronikus mise keretében a kölni dómban szeretne volna bemutatni, ám kérését elutasították arra hivatkozván, hogy a hangerősítőknek nincs helye a templomban.

Az elektronikus zene – már ebből a két expozícióból is jól láthatóan – az első elektronikus stúdió (a Westdeutscher Rundfunk) megalapításától kezdve legalább három komoly problémával jött világra. Mindenekelőtt, a század eleji avantgárd zenéktől beörökölt esztétikai problémával a zene nyelvszerű(tlen)ségére vonatkozóan; aztán az előadás-előadó-közönség megszokott pozícióinak megváltoztatásával, hiszen az elektronikus zene előadójának már nincs szerepe. Egy az USA-ban tartott előadásában így nyilatkozik Stockhausen: „A komponista valósítja meg, néhány technikussal együtt dolgozva, az egész művet.”²⁹⁸ Vagyis nincs előadó, karmester, kórus, következésképp nincs hangszerek drámája sem. Nem véletlenül tanácsolja Stockhausen, hogy a legjobb, ha becsukjuk a szemünket. A harmadik probléma: az elektronikus zene beléptetése a szakrális térbe.

A nyelvprobléma. Ferruccio Busoni 1906-ban megjelentetett *Vázlatok a zeneművészet új esztétikájához* c. könyve tulajdonképpen megelőlegezte mind a bruitista zaj-intonátorok, mind az elektronikus stúdiók képzetét. Annak ellenére, hogy Busoni élete végéig a 19. századi romantika hatása alatt maradt, a jövő számára fontos szempontokat vetett fel. A legfontosabb mind közül talán a hangszerpark elavultságára vonatkozó kijelentése: „Ha a zene le kell, hogy vesse a konvenciókat, formulákat, mint egy kikopott ruhát, hogy gyönyörű mezítelenségében pompázzon, ennek elsősorban a mi hangszereink állják az útját. A hangszerek kötve vannak hangterjedelmükhöz, hangzási módjukhoz, ennek kiviteli lehetőségeihez és ez száz bilinccsel köti meg az alkotni vágyó kezeit. A komponista minden szabad szárnyalási kísérlete hiábavaló; a legújabb partitúrákban, vagy akár a legközelebbi jövő partitúráiban szintén belebotlunk a klarinétok, trombonók, hegedűk untig ismert sajátságaiába...”²⁹⁹ Busoni már ismerte a korabeli amerikai találmányt, a

²⁹⁸ Karlheinz Stockhausen: *Elektronikus és hangszeres zene*. In: Fábíán (szerk.), *i.m.* (198-210) 202.

²⁹⁹ Ferruccio Busoni: *Vázlatok a zeneművészet új esztétikájához*. Atheneum, Budapest, 1920, 38. (Idézi Ignác: *i.m.* 25.)

Dynamophont, és igen örömdetesnek találta, hogy ez a szerkezet alkalmas arra, hogy a hangok előállításánál a hangmagasságok változtatása egy egyszerű „emelyűvel” történik. Mindkét elv döntő jelentőségűnek bizonyult az elektronikus zene pionírjai számára. Stockhausen és társai ugyanis nem csak egyetértettek Busonival, de a dodekafónia megoldását is elvileg elhibázottnak tartották, mivel „a tizenkétfokú kompozícióban az alaphangok közötti harmonikus és dallami kapcsolatoknak semmi közük a hangszeres hangzatok mikroakusztikus kapcsolataihoz”.³⁰⁰

A nyugati zene hangszereit harmonikus (funkcionális-tonális) zenei anyag létrehozására alkották meg – ezekre a megoldásokra utal valamennyi hangszer hangolásmódja, és a különböző regiszterek megszólaltathatóságának hangszeren történő elhelyezése, kialakítása. Ráadásul a hangnemek nélkülözése a partitúrában még tovább nehezíti az előadó dolgát, mivel le kell mondania a hangnemen és előjegyzéseken alapuló biztonságérzetéről, így minden egyes hangnál külön figyelembe kell venni, hogy milyen előjegyzés áll előtte.

Stockhausen a hagyományos hangszerek által megszólaltatott hangokat „tárgyaknak” tekinti, amelyek egy adott kor játékmódjának objektivációi. A hangszerek „nem rendeltetészerű” használata tehát egyszerre szükségszerű állomása a zenei anyag fejlődésének és meghaladó állapota. Az 1958-ban tartott előadásában ezzel nem csak a dodekafóniát kritizálja, hanem Cage bizonyos megoldásait is, aki darabokra szedeti szét a klasszikus hangszereket, majd a játékosnak a hangszerek egyes részein kell fűjnia, kopognia, vagy épp dörzsölnie³⁰¹. „Ma már túlhaladott dolog ilyen módszerekkel demonstrálni a „világ megsérülését” vagy a „totális anarchiát”.³⁰² Ezzel szemben elektronikus zenét előadni annyit jelent, mint „a hangzást mechanikus és elektroakusztikus mértékben leírni, s teljesen gépben, elektronikus szerkezetben, kapcsolási skémában gondolkodni; a kompozíció egyszeri produkálásával és tetszés szerinti ismétlésének lehetőségével számolni.”³⁰³

Mivel jelen értekezés szempontjából nincs mód arra, hogy részletekbe menően ismertessük és elemezzük az elektronikus hanggenerálási módszereit (a szinuszhangtól a „fehér zajig”), ismét csak az experimentális zenével való elméleti kapcsolatát próbáljuk szem előtt tartani. Stockhausen Cage-ről: „Századunk első felében már Edgar Varèse *Ionisation* és John Cage *Construction in Metal*

³⁰⁰ Stockhausen: i.m. 199.

³⁰¹ Stockhausen: i.m. 209.

³⁰² Stockhausen: i.m. 209.

³⁰³ Stockhausen: i.m. 209.

(Fémszerkezet) című kompozíciója új szakaszt nyitott meg a fejlődésben, mely független a hang-zenétől. A *musique concrète* kezdeményezéseit is Varèse és Cage ösztönözte.³⁰⁴ Ebből arra következtethetünk, hogy Cage strukturális harmóniája és az elektronikus zene „stilisztikai alapvetése” lényegében azonos elveken nyugszik: Stockhausen és társai ezért is tanulmányozzák Verèse, Cage, Boulez, vagy Pousseur műveit.

Ez részint abban is megmutatkozik, hogy Stockhausen zeneszerzői munkássága jócskán kiterjedt a hagyományos hangszerekre is, amivel félreérthetetlenül affirmálta, hogy a stúdiók magnószalagjait ragasztgató, másológató technikus mindenekelőtt zeneszerző, aki nem csupán az elektronikusan előállítható zene iránt érdeklődik, hanem az európai avantgárd és amerikai experimentális zene problematikájához is kapcsolódik. Stockhausen célja – akárcsak Cage esetében – az elektronikusan előállított hangokhoz és a zörejekhez tapadó hétköznapi assziációktól való függetlenedés.

A különbség kettejük között az, hogy míg Cage számára a természetben fellelhető bármely hang (zenei vagy nem zenei, természetes vagy elektronikus) képes arra, hogy önmagává váljon a hallgató fantáziájának kikapcsolásával, Stockhausen eleve olyan hangokat akar létrehozni, amelyet az ember garantáltan soha életében nem hallott. Ennek ellenére még Sztravinszkij is ezt nehezményezte a korai elektronikus zenékben, ti. a banális asszociációk gyakori lehetőségét. Stockhausen és társai zenéjét éppen emiatt az '50-es években a közönség többsége komikusnak találta, és akárcsak a korabeli Cage-koncerteken a publikum nemritkán hangos nevetéssel jutalmazta az új hangokat, hangkapcsolatokat. Stockhausen Ligeti György *Artikulation* c. darabjával kapcsolatban is arról számol be, hogy a hallgatóság – beleértve a zeneszerzőket is – általában három helyen nevettek, és egyre hangosabban.³⁰⁵

Több mint fél évszázaddal az elektronikus zene indulásától, vajon mondhatjuk-e, hogy a közönség, azzal hogy már a legkevésbé sem nevet az elektronikus zenén, közelebb került e sajátos kultúra megértéséhez? A választ a már említett két, további probléma árnyalásával szeretném megadni.

Előadás-előadó-közönség. Sztravinszkij, aki már a bruitisták zenéje iránt is élénken érdeklődött, és maga is próbálkozott az elektronikus hangszerek bevonásával, a valódi kitörést a színházban látta. Egy Robert Crafttal folytatott beszélgetésben

³⁰⁴ Stockhausen: i.m. 204.

³⁰⁵ Vö. Stockhausen: i.m. 203.

izgalmas javaslatot tesz: „Képzeljék el a *Hamlet* szellemjelenetét elektronikus „fehér hangzással”, mely minden irányból áramlik a nézőtérre – az ilyen lehetőségekből kis előízéltőt ad talán Berio darabja, az *Omaggio a Joyce* (Hódolat Joyce-nak).”³⁰⁶ Sztravinszkij tehát az elektronikus zene hangversenytermi prezentálását már önmagában sem tartotta kielégítőnek: „kicsit a spiritisza szeánszokra emlékeztetnek”³⁰⁷.

A zene rituális alkalmazása, mint azt értekezésünk korábbi fejezeteiben már elemeztük, korántsem újdonság, vagyis ebből a szempontból Sztravinszkij kritikája nem plauzibilis. Lássuk, az előadó problémáját. Stockhausen minden bizonnyal legextrémebb kompozíciója a *Helicopter Steichquartett*, amelyben a zeneszerző sajátos módon felidézi Pratella és Antheil század eleji berregőit és robbanó motorjait, de immáron egy sokkal magasabb technikai színvonalon és komplexebb narratíva keretében.

A művet akár értelmezhetjük az elektronikus zene egyik allegóriájaként is: Stockhausen a technikát nem reprodukálásra, hanem élő elektronikus audio-vizuális riportázként használja, s ezzel kiküszöböli az elektronikus zene leggyakoribb támadási felületét. Kérdés ugyanakkor, hogy lehetséges-e az avantgárd elektronikus zene történetén belül határokat vonni e műfaj vulgarizálása és népszerűsítése között.

Stockhausen az ötvenes évek végén már tudta, hogy ezt az új művészetet nem lehet majd megvédeni attól, hogy előbb-utóbb a populáris zene anyagává váljon. Félélme be is igazolódtak, hiszen az elektronikus zene története az elmúlt évtizedekben megszámlálhatatlanul sok irányba szerteágazott, s napjainkban a spiritisza szeánszoktól, a filmzene-kollázsokon át az élő elektronikus tánczenéig tetten érhetjük „az Ifjak énekének” hatását. De vajon a templomok falait is sikerült-e azóta bevennie az eredeti, Stockhausen-féle elektronikus zenének?

Elektronikus zene a szakrális térben. A probléma jócskán túlmutat az elektronika és az elektronikus eszközökkel bevont hangszerek körén. Napjainkban az elektronika elkerülhetetlen tényező vált a templomok szakrális terében, elég, ha csak a világításra, vagy épp az elektronikusan működtetett harangokra gondolnunk, sőt, bizonyos értelemben az orgona maga sem más, mint az első elektronikus hangszer prototípusa. Az elektronikus zene fogalma, miként a korábbi rövid összefoglalóban

³⁰⁶ Igor Sztravinszkij: *Az elektronikus zenéről*. In: Fábíán, *i.m.* (211-214) 212.

³⁰⁷ Uo.

láttuk, alapvetően a 20. századi avantgárd zenei fordulatához köthető, s így nem mentes annak speciális esztétikai kérdéseitől.

Nem szabad elfelejtenünk továbbá arról sem, hogy a világon először nem Németországban hoztak létre stúdiót elektronikus zenei hangokkal való kísérletezésre, hanem Franciaországban, ahol a Pierre Schaeffer vezette csoport tagjai között a fiatal Stockhausen is elsőként ismerkedett a hangrögzítés adta lehetőségekkel. „1952-1953-ban a párizsi *musique concrète* csoportban sokat elemeztem hangszeres hangokat – főként ütőhangszerekét, melyeket a Musée de l’Homme-ban vettek fel hangszalagra – , továbbá beszédhangokat és különféle zörejeket”³⁰⁸ – mondja Stockhausen 1958-ban. Következésképpen az elektronikus zene kialakulásának közvetlen előzményéhez hozzákapcsolódik az amerikai experimentális zenétől voltaképpen lényegesen különböző európai platform is: a konkrét zenéjé.

Pierre Schaeffer és csapatának vállalkozása az ötvenes évek elején, bár bizonyos értelemben elektronikus zeneszerzéssel foglalkozott, az elsődleges cél nem a hangok elektronikus előállítása volt, hanem a környezet hangjainak rögzítése, illetve azok különböző technikákkal történő módosítása. Schaeffer tudományos munkássága, bár nagyban hozzájárult az őt követő nemzedékek munkáinak előmozdításához, elméleti fejtegetéseinek nemzetközi reputációja Luigi Russolo történetéhez hasonlatos, hiszen a *Traité des objets musicaux* (1966) c. főművének angol fordítása még napjainkban is csak előkészületben van (igaz, portugálra „már” 1993-ban lefordították).³⁰⁹

A komponistával készített egyik interjújában így nyilatkozott erről: „azt akartam kideríteni, mi is a zaj, hogyan működik a fül, mi az átmenet a zene és a zajnak nevezett hangok között [...] felállítottam egy jól megalapozott elméletet, amely választ ad minden ezzel kapcsolatos kérdésre”.³¹⁰ Már ebből az alapproblémából is jól kiviláglik, hogy a konkrét zene elsősorban nem az öncélú, rossz értelemben vett „formalista” technikai bravúrok gyűjtőfogalma, hanem az auditív tapasztalataink megismerésére – a kor technikai szintjén – vonatkoztatott elméleti és gyakorlati eljárás. Tekintve, hogy magyarul nemrégiben hozzáférhető vált Schaeffer értekezésének néhány fontosabb fejezete, érdemes közelebbről is figyelembe vennünk eredményeit, mielőtt az elektronikus zene szakrális térben való alkalmazásáról bármit is mondanánk.

³⁰⁸ Stockhausen: i.m. 199.

³⁰⁹ Vö. Fölöp: i.m. 12.

³¹⁰ Uo.

Schaeffer könyvének 6. fejezetében a fül funkcionális aspektusáról a következőket írja: „A fül szerkezete, amelyet a kézikönyvek előszeretettel elemeznek, a zenei tudat számára [...] nem bír elsődleges jelentőséggel. Maga a hétköznapi hallási tevékenység pedig alapvetőnek tűnik ugyan, mégsem tekinthető annak. Ha azonban a tárgy elébe megy cselekvés-és hallásmódunknak, akkor megközelítéséhez józan paraszti ésszel kell körüljárnunk mindennapos tevékenységünk két területét.”³¹¹ Az alapprobléma tehát abból fakad, hogy a „tárgy elébe megy a cselekvés-s hallásmódunknak”, vagyis még mielőtt elkezdhetnénk a fülünket a konkrét zenére „hegyezni”, máris többet tudunk a hangokról a kelleténél.

Schaeffer ezzel a kérdéssel egy olyan esztétika irányába mozdul el, amelynek célja nem valamilyen művészetén kívüli eszme, vagyis narratív tartalom, és nem is valamilyen affektus zenei nyelvének a (de)kódolása, hanem a szonorikus inger hétköznapi információ-tartalmától való megtisztítása. Ez a cél, mint láttuk, közös volt a bruitista, az amerikai experimentális és az ötvenes években születő elektronikus zenei platformokkal. A hallgatóval támasztott legnagyobb elvárással azonban valamennyi közül a konkrét zene komponistája büszkélkedhet.

Ha végighallgatjuk Schaeffer 1948-ban bemutatott és rögzített öt etűdjét³¹², akkor máris az első etűdnél (*Étude aux chemins de fer*) abba a nehézségbe ütközünk, hogy vonathangokat hallunk – és semmi mást. A másodikban már nehezebb dolgunk van (*Étude aux tourniquets*), mivel a hangok karaktere az előbbi felvételhez hasonló, azonban korántsem egyértelműen utalnak egy bizonyos vonat hangjaira, inkább csak mintha stilizálnák. A harmadik és negyedik etűd (*Étude violette*; *Étude noire*) már teljesen maga mögött hagyja a konkrét, hangszerektől független hangforrásokra utalás nyelvezetét, helyette a zongora hangjainak újraértelmezéseivel találkozunk, a zongora hangjainak elektronikus preparálásával. Az eredmény: soha nem hallott „túlvilági”, harmonikus zajok, zenei hangokat és zajokat egyszerre tartalmazó ütemek, végső soron anti-csendeleket, „zajharmóniák”. Az ötödik etűdben (*Étude pathétique*) pedig egyfajta szintézist alkotva, a korábbi technikák megismétlése (hétköznapi tárgy: csörömpölő fazekak; hangszer: zongora és harmónika; szervetlen környezet: folyami hajó) mellett megjelenik az emberi beszéd és ének is. Az ötödik darab kompozitorikus egységét a zenei jelenetkezések ismétlődő váltakozásai alkotják, s ha ezek után újra hallgatjuk a vonatok hangjaiból montázsolt felvételt, könnyen megtörténhet, hogy

³¹¹ Pierre Schaeffer: *Értekezés a zenei tárgyokról. 6. Fejezet. A hallás négy típusa*. In: Fülöp: i.m. 127.

³¹² Joel Chadabe: *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music*. Prentice Hall, 1997. 27.

amit első hallásra valamiféle spontán audio-dokumentációnak véltünk, hirtelen tudatos kompozitorikus döntések sokaságának fog tűnni.

A probléma azonban még így is ugyanaz marad: hogyan kellene helyesen hallgatnunk ezeket a felvételeket? Vajon a felvételek újra és újrhallgatása egy bizonyos idő után egyre érzéketlenebbé tesznek bennünket a szervetlen és emberi hangok iránt? Mit nyerhetünk egyáltalán azzal, ha az ötödik etűd emberi köhögései helyett, úgyszólván, csupán ártatlan hangokat hallunk? Másképpen kérdezve: vajon ez a probléma-felvetés alkalmas lehet-e arra, hogy az első fejezetben bemutatott zenei kommunikációs modell riválisa legyen?

Schaeffer évtizedeken át kísérletezett a hangok átalakíthatóságával, és azok érzékelésének problémájával; természetesen jelen értekezés keretein belül nem tudjuk ezt a szerteágazó problémát összefoglalni, de talán elégséges lehet az egyik legfontosabb kérdés, a hallgatás fókuszálhatóságának reinterpretálása. A zeneszerző értekezése a hallgatás alapstruktúrájának elemzése során a francia nyelv négy kifejezését veszi alapul, s ennek fényében négy auditív mozzanatot különböztet meg egymástól: 1) hallani [*ouïr*]; 2) hallgatni [*écouter*] („meg-hallani” – Megjegyzés tőlem – KZ); 3) érteni [*entendre*] („ki-érteni” – Megjegyzés tőlem – KZ); 4) megérteni [*comprendre*].³¹³

1) Mielőtt bármilyen akusztikai jelenségre tudatosan fókuszálnánk, a fülünk ébersége spontán módon és szünetmentesen érzékeli a bennünket körülvevő miliőt, illetve a saját – fizikai értelemben vett – belső hangjainkat. Ez nem azonos magával a hallási képességgel, vagyis nem csupán egy lehetőség-feltétel, hanem maga is tevékeny aktus. A hallásunk fókuszai nem tudatosan, inkább reflexszerűen konstituálódnak. A jelentéktelen, úgyszólván természetes zajok és zörejek érzékelése (a laptopom ventilátora, a hűtő hangjai, a közúti forgalom stb.) mind ebbe a körbe tartoznak.

2) Abban a pillanatban, hogy valamilyen szokatlan hangesemény fültanújává válunk, vagyis – a kommunikációs modell alapján úgyis fogalmazhatnánk – valamilyen „deviációt” érzékelünk, megváltozik az érzékelésünk, és reflexszerűen a hangforrásra mint a valóságban létező dologi okra vonatkozóan kezdjük el „hegyezni a fülünket”. Azt hallgatjuk, ami érdekel; a fül által beérkező ingereket egy szemiozisan fogjuk fel, de ebben a pillanatban még nem kezdődik el az értékelés,

³¹³ Vö. Schaeffer: i.m. 119.

inkább csak tudatosodik bennünk valamilyen hang(folyamat) véletlenszerű kitüntetettsége.

3) Schaeffer a harmadik fázist *kvalifikált érzékelésnek* is nevezi, és a legmeggyőzőbb példája talán az, amikor egy koncertet hallgató akusztikai élményét írja le, akinek egyik pillanatról a másikra világosság válik, hogy „egy fagottot hall”. Az *entendre* tehát a hang egy sajátos aspektusának szelekciójában nyilvánul meg. A hang észlelése, tudatos hallgatása után megtörténik valamiféle ki-hallás, ki-értés, kvalifikálás, hangot tehát már *tárgyként* érzékeljük. A fókuszunk lényege, hogy minden más egyéb hangot ignorálunk, és csak egy adott hangra koncentrálok. Ugyanezzel az érzékelési művelettel kapcsolatban szokás említeni a „koktélparti effektust”, jelesül, hogy egy partin vagy egy zsúfolásig megtelt étteremben is hasonlóképp fókuszálunk a saját társaságunkra, vagyis hasonlóképp zárjuk ki a közelünkben ülő vendégek beszélgetését.³¹⁴

4) A hallás utolsó mozzanata már nem is a fül hatáskörébe tartozik, hanem a hallással kapcsolatos élmények referencialitásába, vagyis ez már fogalmi gondolkodás. Megérteni egy hármass hangzatot – ez már a kvalifikálást követő értelemtulajdonítás, amely előfeltételezi a hallgató esztétikai beállítódását, tréningezettségét.

Bár a négy megismerési fázis szinte pillanatok alatt játszódik le, mégis fontos Schaeffer számára a megkülönböztetésük annak bizonyítására, hogy a hallgató befogadói szándékának az esztétikai élmény létrejöttében játszott konstitutív szerepét monitorozni tudja. Egyértelmű, hogy a hallgatói élmény létrejötte objektív és szubjektív tényezőkön fog múlni. A szubjektív mozzanatokhoz tartozik a különböző fizikai adottságokból következő „nyers érzékelés”, valamint a kvalifikáló hallgatás képessége is, hiszen az egyfelől maga is a „nyers érzékelésre” hagyatkozik, másfelől a zenei „ízlés” gyakran ugyancsak megelőzi a tárgy hallását. Ennélfogva *objektív*

³¹⁴ Pap János, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenei akusztikával foglalkozó docense, „hangantropológiai” témájú könyvében az akusztikai korrelációanalízis alapproblémáját ezzel a példával mutatja be: „Ha kellő ismeretünk van a hasznos és a zavaró jelekről, ha tudjuk, mit akarunk hallani, ha beszélgetőtársunk hangját (és a környezetét is) megtanultuk, akkor képesek leszünk őt „kihallani”. Partnerünk hangjának megtanulása akusztikai paramétereinek nem tudatosuló ismeretét jelenti, azaz bizonyos mintafüggvények kialakulását és tárolását. Nem csinálunk azután egyebet, mint a hangzó, keletkező „függvényeket” ezekkel a mintákkal hasonlítjuk össze. Az összehasonlítás két szinten történik: a hasznos, illetve a zavaró jeleket mérjük össze a mintákkal. Az előbbi eljárás neve: *autokorreláció*, az utóbbié *keresztkorreláció*. (...) A korrelációs elemzések két formája terjedt el az emberrel foglalkozó (szubjektív) akusztikában: a *Wigner-transzformáció* és *wavelet* (hullámocská) elemzési módszer.” (Pap János: *Hang-ember-hang. Rendhagyó hangantropológia*. Vince Kiadó, Budapest, 2002. 20-21.)

mozzanatnak a hangforrásokból származó hangok percepcióját és az ezekkel kapcsolatos kognitív aktust tekinthetjük. Ha egy fagottot hallottunk, amint az egy hosszú „a” hangot mutatott be, és ugyanez a hang egy következő tétel átvezetéséül szolgált, úgy érzékelésünk sikeresen hajtotta végre a kvalifikálást és a hangzáson kívüli narrációt.

Szigorú értelemben Schaeffer ezzel a modellel eddig még a legkevésbé sem haladta meg a kommunikációs modellünket, csak hogy a konkrét zene titka abban áll, hogy nem csupán leírja a szokásos, zenei stilisztikai, és hatásesztétikai szokásaink mechanizmusát, hanem egyszersmind újragondolásra is ösztönöz. Schaeffer *A hallási szándék filozófiai szemszögből* c. fejezetében felteszi a következő – jelen értekezés szempontjából is perdöntő jelentőségű kérdést –: „Vajon vétenék a nyelv ellen, ha azt mondanám, hogy hallgatok egy akkordot [*écouter*], hallok egy motort [*entendre*], hallok egy fagottot [*ouïer*], és értem a zajt [*comprendre*]?”³¹⁵

A kérdést megpróbálhatjuk tovább differenciálni: vajon képesek vagyunk-e egy fagottot csak úgy hallani, mintha a szerves vagy szervetlen környezet hangja volna? A válasz: igen, s erre a legjobb példa a hangos filmekben használt zenei hangkulissza, amelyet szinte észre sem veszünk, noha tisztában vagyunk vele, hogy a megjelenített helyzetben eredetileg nincs jelen a fagott, mint hangforrás. Vajon egy akkord hallatán képesek vagyunk-e arra, hogy ne kvalifikáltan közelítsük meg, hanem pusztán mint az akusztikai milió sajátos deviációja? Olyan hangeseményként tehát, amely nem hordoz magában több funkciót, mint azt, hogy megváltoztassa az akusztikai komfort érzetünket?

A válasz: igen, hiszen már Wagner harmóniái is tudtak atonálisak lenni, abban az értelemben, hogy adott pillanatban eldönthetetlenek volt, hogy melyik hangnemhez tartoznak, s onnan mely hangnembe „oldódnak” fel; s ugyanez elmondható a dodekafón zeneszerzők műveiről is. Vajon képes vagyok-e egy motort (egy autó motorját, vagy egy robbanómotort) kvalifikáltan azonosítani? Természetesen igen; vélhetőleg minden robbanómotor szerelő számára a másodpercek tört része alatt azonosítottá válik, mit hall, s az is, ha valami nem tökéletes a hangfolyamatban. De vajon milyen értelmet vagyunk képesek tulajdonítani a zajoknak, ami túlmutat a hangforrás beazonosításán, a hang perceptuális kvalifikálásán? Milyen referenciamezőket hozhatunk még létre a zajok számára?

³¹⁵ Schaeffer: i.m. 147.

Schaeffer épp ezen a ponton kerül a legtávolabb valamennyi zajzenével kísérletező avantgárd csoporttól. A konkrét zene ideáltipikus hallgatója ugyanis számára nem más, mint a *hangmérnök*, aki számára a hangszerek és énekesek hangja pusztán alapanyag, vagyis olyan jelek és értékek összessége, amelyek alkalmasak arra, hogy pusztán önmaguk kedvéért megfigyelje, vagy épp továbbalakítsa őket. Milyen zenekulturális világnézetet tükröz egy ilyen zeneesztétika, ha sem nem harcos avantgárd, sem nem zen buddhista? Schaeffer „hangmérnök” képzelet nem egyszerű nárcizmus, és nem is elitista magatartás következménye, bár kétségkívül birtokában van valami, ami a legtöbb zenebarát számára akkoriban még ismeretlen volt.

A konkrét zene kutatói számára alapvetően négy zenehallgatási attitűd különböztethető meg egymástól – még ha az átjárások magától értetődőek is. Ezek a *hétköznapi – gyakorlati*, illetve a *természetes – kulturális*.³¹⁶ A hétköznapi hallgatásra példaként egy elhangolt zongorát hoz Schaeffer, amellyel egyszersmind cáfolatát is adja annak, hogy a hétköznapi és a gyakorlati hallgatás lényegileg különböznek, hiszen a zongora hamisságának ténye vélhetőleg az amatőr játékos, a zeneileg képzetlen hallgató számára is evidencia lesz, akárcsak a hangoló esetében. A hármójuk közötti különbség a disszonanciában rejlő fizikai információ konkrétsága lesz.

A hangoló számára a hamis hang nem csupán a harmónia hiányát jelenti, hanem a probléma megszüntetésének útmutatóját. Ahhoz, hogy ez az útmutató feltárulkozzon a számára, a *zaj megértésére* kell törekednie. Mármost Schaeffer abból indul ki, hogy éppen ez a típusú hallgatás a lehető „legtermészetesebb”, hiszen ilyenkor a hangoló úgy jár el, akár egy fizikus, s olyan objektíven mérhető eredményre törekszik, amelyet műszerekkel is lehetséges volna mérni (pl. interferométerrel).³¹⁷ Mondhatnánk, hogy ezzel ellentétesen jár el egy „kulturális” hallgató, előadó, aki valamilyen kulturális cél érdekében szólaltatja meg a hangszert, de ez nem volna valódi ellentét, hiszen a zongora hangolója sem pusztán a zongora hangjaira vonatkoztatott ok-okozati viszonyait állítja helyre, hanem maga is részt vesz a zenekultúrában. A „hangmérnök” – akinek tevékenysége azonos az élőzene „karmesterével” – és a hangszerez zenész tehát közösen osztoznak abban a hallgatási attitűdben, amelyet Schaeffer végül a borkóstolónak tulajdonít, aki nem azért ízleli a bort, hogy megmondja belőle az

³¹⁶ Vö. Schaeffer: i.m. 150.

³¹⁷ Vö. Schaeffer: i.m. 151.

évjáratot, hanem hogy kiérezze az erényeit.³¹⁸ „Ilyen a hangszeres zenész hallgatása is, aki biztos játékanak tisztaságában és hegedűjének hangjában, de aki mégis szakadatlanul ugyanazt a hangot képezi, amíg elégedett nem lesz vele. Jeleket és értékeket talál ebben a hallgatásban, azonban nem elégszik meg velük: ezekkel táplálja magát a hangot.”³¹⁹ De miféle hangot, hiszen épp arra keressük a választ, hogy a zajok megértése milyen narratív horizonton mehet végbe egy hangmérnök esetében?

Mint láttuk, a konkrét zene első teoretikusa saját tevékenységét a zongorahangoló és hangszeres zenész gyakorlatához hasonlítja. Kétségkívül van hasonlóság a hangszeren képzett hang tökéletesítési folyamata és egy elektronikusan rögzített hang frekvenciáinak módszeres változtatása között, ugyanakkor az első öt etűdben elhangzó zongora hangjai eredetileg egy frekvenciákban is kifejezhető hangmagasságon alapuló hangrendszer részei voltak, ám azok elektronikus elváltoztatása után elvesztették ezt a referencialitást.

Ha a cél az volt, hogy az eredetileg megértő [comprendre] beállítódásunkat kiküszöböljük az elektronikusan „preparált” zongora hangjainak hallgatása közben, úgy ez a kitűzött cél legyen bármennyire is sikeres, hagyományos értelemben nem tudunk zenei megértésről beszélni, hiszen a zongora elváltoztatott hangjaihoz legfeljebb a kvalifikáló hallgatással [*entendre*] tudunk viszonyulni. Vagy be kellene érünk a konkrét zene hallgatása közben azzal, hogy amit megérthetünk a Patetikus etűdből, az a csörömpölő fazék konkrétsága? Vajon hogyan válhatnék képessé arra, hogy egy fazék által keltett hullámmozgásban a sommelier kulináris érzékenységgel el tudjak merülni? Márpedig ez a képesség különbözteti meg a zongorahangolót a hangmérnöktől, ami nem más, mint a hang gyakorlati és elméleti fizikája iránti tudományos érdeklődés szenvedélye. A zongorahangoló ideáltípusa ugyanis úgy jelenik meg Schaeffer írásában, mint a múltbéli hangmérnök, aki még a fülére hagyatkozva dolgozott, s ez a fül nem a hangok stilisztikai korlátlanóságára, hanem elsősorban a zenei hangok fizikai paramétereire vonatkozott.

A konkrét zene hangmérnökét úgy látszik, a hangban rejlő fizikai leírhatóságok és manipulálhatóságok „szépsége” ejti ámulatba, ami bár formális értelemben megfeleltethető a nyugati zene hangszerkészítőinek és hangolóinak praxisának, ám az a típusú jelfolyam, amelyet a csörömpölő fazekak és köhögő emberek hangmontázsa

³¹⁸ Vö. Schaeffer: i.m. 152.

³¹⁹ Uo.

alkot összevethetetlen azzal a zenei jelfolyammal, amelyben Püthagorasz óta minimum három kulturális antropológiai előfeltevés munkált.

1) A zenei hang – lévén, hogy egy a természetben közvetlenül nem létező princípium kifejeződése – szükségképp metafizikai referencialitású. Ezzel szemben a visszafelé lejátszott zongora harmóniája platóni értelemben már a „másolat másolata”. Nem a hangok viszonyaiban manifesztálódó matematikát fejezik ki, hanem egy preparált instrumentum hangjait jelentik, amelyhez ráadásul nem a „megértés” hallgatási alakzatával kell közelednem, hanem mint potenciális hangkulisszához, amelyet a kvalifikáló hallgatással vagy a puszta meg-hallással figyelembe veszek annak érdekében, hogy valami mást értek meg.

2) A zenei hang – Arisztotelész óta – introspektív tulajdonságú, vagyis nem valami olyasmire utal, ami rajtam kívüli természet, hanem a benső természet visszatükröződése, illetve e benső természet befolyásolására (harmonizálására) alkalmas eszköz. Egy zakatoló vonat, kétségkívül andalítóan hathat hallgatójára, de mindeközben – vélhetőleg – egyetlen pillanatban sem azonosítja magát a vonat mechanikájával. A zenei hangfolyam – zenei érzetek és érzelmek fonémája.

3) A zenei folyamatok célja a nyugati kultúrkörben a vokális és instrumentális zene egymástól elkülönülésétől függetlenül is minden kétséget kizáróan *emberábrázolás* volt. A konkrét zenében tetten érhető kompozíciókban az emberre tett utalás – mint pl. ismétlések, szünetek, szcenikai változások, emberi eredetű hangok, vagy emberi eredetű szervesetlen környezet hangjai – nem az ember érzelmeinek stilizált formái, sokkal inkább a zene zajokkal stilizált formái.

Úgy látszik Európában 1948-ban már elérkeztünk ahhoz a megoldáshoz, amely a zene, kétezer-ötszáz éves kommunikációs modelljét módosítani tudta. Schaeffer kudarca ugyanis nem a *konkrét zene* kudarca, hanem a püthagoreus, nyugati-keresztény, romantikus, impresszionista zenehallgatási szokás kudarca. A kommunikációs képlet ugyanis továbbra is működik. Sőt, úgy látszik, ez a séma (jelfolyam-érzékelés, deviáció, redundancia, deviáció feloldása az idő síkján) nem csupán a zenehallgatási szokásainkat jellemzi, hanem ugyanezt a sémát használjuk a hétköznapi életben is: hallani, hallgatni, érteni, megérteni. „Vajon vétenék a nyelv ellen, ha azt mondanám, hogy hallgatok egy akkordot [*écouter*], hallok egy motort [*entendre*], hallok egy fagottot [*ouïer*], és értem a zajt [*comprendre*]? – Kérdezi Schaeffer, mi pedig az eddigi vizsgálódásaink alapján nyugodtan meg is válaszolhatjuk a kérdést: nem, amennyiben a cél nem a nyugati zene

problematikájának folytatása. Vagyis nem, amennyiben a zenei hallgatás legmagasabb fokú megértése a szerves és szervetlen, a zenei és nem zenei környezet elektronikus absztrakciónak hallás útján történő „megfigyelése”. Ugyanakkor nem árt hangsúlyoznunk, hogy ez a figyelem nem lehet azonos a nyugati zenében megszokott „megértés” [*comprende*] fogalmával. A zene hallgatási tapasztalata így átmenetileg függetlenedhet a zenei kommunikáció törvényei alól, de ennek ára van: az új típusú kommunikáció hangforrása (a konkrét zene) nem állít többet, mint egy csörömpölő fazék és egy preparált zongorahang létezését, miközben azt várja el, hogy vagy a hangmérnök megismerői szenvedélye, vagy a hétköznapi hallgató megértésreményében komolyan vegyük a hangokat. De vajon meddig tudunk elmenni a hangok komolyságát illetően?³²⁰

A lehető legeslegkomolyabb hang, amit ember valaha hallott nem más, mint Isten hangja. Ezt az archaikus elbeszélések alapján csak az arra kiválasztottak hallhatták. A többiek számára mindössze Isten (vagy az istenek) *neve* maradt, és végül azok, akiknek az Isten (istenek) nevében valakik továbbították a tanítást. A zene ebben a közvetítésben mindig is kulcsszerepet játszott, s ha nem is akarjuk részletezni a primitív társadalmak zenemágiáját, elég, ha a nyugati kereszténység egyházzenejére gondolunk. A korabeli vitákat ismerve, azt láthatjuk, hogy a természetes hangszerek között korántsem volt egyenlőség, s bizonyos hangszerek eleve nem vehettek részt a szertartásokon. Mindenekelőtt a kevésbé pontos hangmagasságokat produkáló ütőhangszerek. Ez lényegében ma sincs másként. Bár a disszonancia felszabadulása tekintetében számos változás lejátszódott, a zene ritmikus oldala még a mai napig a kereszténység előtti, primitív zenei kultúrákra emlékeztetnek. Csakúgy, mint a zaj fogalma, amely a lehető legtávolabb áll a zenei hang fogalmától. A kérdés a következő: vajon el tudunk-e képzelni egy olyan jövőt, amelyben a Bibliai zsoltárok elektronikus zenei újraértelmezésben kerülnek bemutatásra a nyugati egyházak templomaiban?

Ha visszaemlékszünk Sztravinszkij javaslatára a Hamlettel kapcsolatban, mely szerint az elektronikus zene legcélszerűbb módja a színházi alkalmazás volna, úgy könnyen felmerülhet bennünk a kérdés, vajon hasonló drámai effektusok mellett lehetne-e érvelni az egyházon belül. De vajon érdemes-e a szakrális teret a szakralitás

³²⁰ „... egy kávédaráló hangja akkor is kávédaráló hangja, ha zenei kontextusba ágyazzuk” – állapította meg Wilhelm András In: Wilhelm András: *Hangzás és jelentés*. Gond. 18-19. (1999) 233-238. A cikk online elérhető: <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/jegyzetesek/wilheim.html>

színhazaként felfogni, és a Biblia oly sok kegyetlen és véres történetét a zenei és elektronikus és konkrét hangok diszsonanciájával elmesélni? A kérdést másképpen megfogalmazva: ha a szakrális és profán zene között – miként azt az értekezés első felében elemeztük – nem a zenei anyag, hanem a zene *expressis verbis* kapcsolódása a Bibliához számít döntő tényezőnek, úgy Stockhausen *Gesangja* joggal várhat szélesebb körű megértésre világszerte a templomi gyülekezetek körében. Amiért azonban a helyzet bonyolultabb, az épp az imént vázolt „konkrét zenei” analógia, amelynek alapproblémája a természetes érzékszervi észlelési sémák összeecseréléséből fakadt: a fuvola kevésbé volt fontos, mint a motor, az akkord nem a megértés metaforája volt, csupán egy akusztikai háttér, amit viszont meg kellett érteni: a fizikai hang autonómiája, ártatlan, nyers fizikai tényszerűsége.

Ha az észlelési sémánkba visszahelyezzük az értelem-konstitúciós mozzanatok, tehát ismét háttérbe szorítjuk az ártatlan hangokat (egy náluk magasabb értelem, a szakrális szöveg hordozója miatt), úgy épp ez az átlényegülés marad el, mivel a profán vonatszívaj vagy szinuszhang a szakrális szöveg értelmével párhuzamosan nem válhat ugyanabban a pillanatban a megértés tárgyává. A szakrális szöveg kíséretében megjelenő elektronikus zaj tehát csak egy *antropocentrikus* világkép keretein belül tud értelemződni, s ezzel elveszti *konkrét* (esztétikai) funkcióját.

Ha a megértés [*comprendre*] a zsolttár tartalmának narratív referencialitásához vezet, úgy képtelenek vagyunk a racionális megértés aktusát ugyanabban a pillanatban lefokozni a kvalifikáló hallgatás szonocentrikusságáig. A szakrális és minden verbális megnyilatkozás, de talán az emberi hang mint olyan szerepeltetése egy zeneműben maga után vonja az értelem-adás gesztusát, s ennél fogva kizökönt az ártatlan hangokra irányuló fókuszáló tevékenységemből. Abban a pillanatban, hogy ez a „részvét”, a verbális tartalom iránti értelemadó tevékenység háttérbe kerül, és helyette a szonocentrikus hallgatási mód kerül előtérbe, a hallgatás szubjektív oldala érvényesül, jelesül a hallgatás és értés aktusa, amely azonban nem tart immár igényt az objektív tapasztalati formára. Ez a jelenség leggyakrabban a könnyűzenében figyelhető meg, ahol a profán verbális tartalom gyakran teljesen marginális szereppel bír, s aminek következtében a hallgatás fókusza sokkal inkább az auditivitás fizikai tapasztalatiságában találja meg az értelemadás mozzanatát. Szent Ágoston alighanem pont erről a hatásról értekezett a *Vallomásokban*, amely középkori zenefilozófia alapproblémáinak alighanem a legszemélyesebb, legőszintébb dokumentuma.

A XIII. fejezetben a következőket olvashatjuk: „Már erősebben behálózott és leigázott engem a fülek élvezete. Te azonban föloldottál és megszabadítottál.”³²¹ Mindenekelőtt érdemes ezt a bevezető gondolatot részleteiben megvizsgáljunk, abból a szempontból, hogy milyen implikációkat tartalmaz a zenehallgatásra mint olyanra, és mindez, milyen relációkat alkot az eddigi vizsgálódásainkkal.

Szent Ágoston a zenei élményt elsősorban „a fülek élvezetének” tekinti, vagyis szó sincs arról, hogy a láthatatlan zenei alakzatok voltaképp a kozmoszt szervező harmónia, tehát isteni törvény hangzó oldala lenne. Nem „főnevesíti” a zenei folyamatokban lejátszódó lényegi mozzanatokot, hanem kizárólag a *sensus spiritualis* gyanakvásával, a lelkiismeret bevonásával emlékszik vissza a zenei kellemesség pusztán fizikális élvezetére, Kant nyelvén szólva: az érzetek kellemes játékára. Ez pedig veszélyes, mert „[b]izony a gyönyörködés nem olyan módon követi az értelmet, hogy türelemmel mögötte halad – írja Szent Ágoston –, hanem az értelemnek elébe szalad és vezetésre törekszik, holott csak annak révén engedték be őt is. Ezen a téren tehát észrevétlenül is vétkezem, később azonban ráeszmélek a hibára.”³²²

Szent Ágoston alapvetően nem *szakrális* és *profán* zenei dallamról értekezik, hanem szent szövegekkel ellátott dallamokról, amelyek „melegséggel és jámbor kegyességgel hajlítják lelkünket az áhitat tüzéhez”, és amelyre a szent ige egymagában sokkal kevésbé volna alkalmas. Abban a pillanatban azonban, amikor a zene fizikalitása előtérbe kerül, nem csupán arról van szó, hogy adott esetben egy hangot nem pontosan, a gyülekezettel együtt képez az énekes vagy hangszeres, hanem egyszersmind Isten házában elkövetett „bűnös élvezetről” is. Nem csoda, ha Szent Ágoston számára óriási kihívást jelent a zene jövőbeni sorsát érintő döntés. Annál is inkább, mert – miként maga is utal rá – vannak hasonlóan gondolkodók, mint Athanasios, Alexandria püspöke, aki a zsoltármondónak csak olyan halk árnyalattal engedte az éneket, hogy az inkább hasonlított egyszerű felolvasáshoz.³²³ Így azonban az Ige elvesztette „gyönyörűségét”, és kisebb eséllyel juthatott el az érzelmek felébresztéséig (kiváltképp, ha tekintetbe vesszük, hogy a ceremóniák latinul folytak). Így születik meg egy bizonytalan, mégis fontos döntés Szent Ágoston könyvében: „Mégiscsak odahajlok inkább – bár ez a véleményem nem visszavonhatatlan (kiemelés tőlem – K.Z.) –, hogy az ének szokását az Egyházban helyeseljem. (...) Ha

³²¹ Aurelius Augustinus: *Vallomások*. Ford. Városi István, Gondolat, Budapest, 1982.

³²² Augustinus: i.m. 323.

³²³ Vö. uo.

pedig előfordul, hogy inkább az ének, mint az énekelt szöveg ragad engem magával, bevallom, büntetésre méltó módon vétkeztem.”³²⁴

A zeneesztétika és zenetudomány általában örömnépként tekint Szent Ágoston bölcs döntésére, hiszen – bár „nem visszavonhatatlanul” fejezte ki magát – az elkövetkező évszázadok bölcselei számára nehéz helyzetet állított fel: szentként pártfogolta a muzsika alkalmazását, s tette ezt két – jelen vizsgálódás szempontjából különösen – fontos kitételrel.

Az egyik, hogy a zsoltárok éneklése közben érzett – az énekelt tartalomtól független – gyönyör elfojtására még a szakrális térben elhangzó zene esetében is nem csak, hogy kötelezően törekedni kell, de ezen szándék esetleges kudarca esetén egyenesen bünbánatot kell tartani. Szent Ágoston filozófiája azon túl, hogy egyfelől tagadja egy immanensen „szakrális” zene létét, őszinteségében – tudatosan vagy tudattalanul – beismeri, hogy a keresztény kultúra számára a zene pusztán eszköz arra, hogy a híveket – mai szóhasználattal élve – a lehető legnagyobb mértékben „manipulálják”, szabályozzák. Az éneklés lelkiismeretének kérdése ugyanis nem egyszerűen belső ügy, nem olyan kérdés, amelyről az éneklő gyülekezet tagjai szabadon dönthetnek. Ha így volna, az egyházatyák megadnák az esélyét annak, hogy a hívek csupán a zene érzéki örömei miatt mélyüljenek el az éneklésben, feledvén a szöveg által sugalmazott, és a „szegények bibliájával”, a festményekkel megtámogatott imaginatív tartalmakat.

Nem véletlen, hogy az absztrakt festészetről írt könyvében Hamvas Béla Zoltai Déneshez hasonlóan a zene történetét ugyancsak két ellentétes tendenciára osztja fel: egyfelől szenzualista (~ affektus), másfelől imaginatív (~ éthosz) zenére. Szent Ágoston kitételét tehát, amely a zenei affektusok tiszta átélésének tiltására vonatkozott, foganatosítani kellett a gyakorlatban, ismét csak mai szóhasználattal élve: *monitorozni* kellett. Ennek a külső szabályozásnak az eredményeként jön létre az, amit az autonóm zene művészetének előképének tekinthetünk, a „helyes modulálás tudománya”, amely korántsem azonos a mai „modulálni” (egyik zenei hangnemből a másikba váltani) kifejezés értelmével, hanem inkább a helyes éneklési „mód”-nak feleltethető meg. Miként a misét celebráló, az áldozatot bemutató pap sem szólalhat meg a saját, privát, profán hangján, hanem szinte énekelve (recitativo) közvetíti az Igét, úgy a katedrálison kívülről érkező profán seregek sem vehetik

³²⁴ Uo.

természetes módon szájukra a zsoltárok szövegét. A 10-11. század fordulóján egy bizonyos Sankt Gallen-i traktátus így összegzi az együtténeklés szabályait: „senki se kezdje az éneket a többiek előtt, vagy a többiek után, senki se ismételgessen szavakat, senki se siessen, senki se vegye a hangot élesebben, magasabban, tompábban vagy mélyebben, lassabban vagy gyorsabban a többieknél...”³²⁵ Ha elképzeljük, a nyugati kultúra kezdetén ezeknek a ma már szinte magától értetődő instrukciók (vagy inkább imperativusok) bevezetését, talán nem túlzás azt állítani, hogy egy közösség lélegzésének szabályozásánál aligha képzelhető el totálisabb hatalmi technika, amely ráadásul nem csupán egy esetlegesen technikai, de egyenesen lelkiismereti hiba forrásává is válhat. *A láthatatlan zene közösség-szabályzó ereje tökéletes összhangot képez egy láthatatlan, rejtőzködő Isten hatalmával.*

De vajon hogyan lehet elkerülni, hogy a helyes modulálás bizonyos mértékű elsajátítása közben mégse kezdjen el bennünket „szórakoztatni” a muzsika? Vagy még rosszabb esetben: ha a zenei megnyilvánulásnak *kifelé* ekkora tétje van, vajon nem válik-e fontosabbá maga hangképzés, a modulálásra való *odafigyelés* (modern kifejezéssel: *fókuszálás*), mint maga az eszmei tartalom *átélése* (modern szóhasználat: *élménycentrikusság*)?

A zenetörténeti fejlemények alapján feltételezhetjük, hogy minél inkább áthatja a vallásos-művészi megnyilatkozásokat egyfajta *tökéletességre való törekvés* („opus” perfectum), annál inkább előtérbe kerül a hangok képzésének, a hangok hangszínének és a hangszerek együtthangzásának ideálja. A matematikai alapon felfogott harmónia fogalma, amelyeket a kompozícióban a szerző elrendez, és amelyet az énekesek gyülekezete megtestesít, ezért annyira fontos. Bizonyítja az egyházi zene felsőbbrendűségét, a profanitással küzdő énekhang leigázásával demonstrálja az Ige zenei igényességét („kétszer imádkozik, aki szépen énekel”).

Végezetül: ha a matematika az Isteni tökéletesség egyik aspektusa, akkor a zenében lakozó harmónia-részletekben való tisztán elméleti gondolkodás önmagában is képessé teszi a komponistát arra, hogy fület gyönyörködtető muzsikát szerezzen, vagyis a teoretikus tudás apparátusa megszabadítja attól, hogy az Igét átmenetileg zárójelbe téve, pusztán a különböző hangzások „kulináris” élvezetének hódoljon. Ezért is annyira fontos a matematika, és a kozmoszt szervező harmónia: tehermentesíti a komponistát és vele együtt a zene hallgatóját is, hogy a zene

³²⁵ Zoltai: *A zeneesztétika története*, 63.

létrehozása során valami olyan eseménynek legyen részese, amelynek a legkisebb köze van a profanitáshoz, hova tovább a gonoszhoz, vagyis a természethez. Ennek a tehermentesítésnek a jelszavát pedig Boethius óta ismerjük, aki – Umberto Eco szavaival – „szinte áldja Püthagoraszt azért, amiért *relictio aurium iudicio* (a hallóképességtől eltekintve) tanulmányozta a zenét. (*De musica*, I, 10)”.³²⁶ Mindaz a kellemesség, ami egy katedrális falai között otthonra lel bennünk, nem saját érzéki (tág értelemben vett erotikus) tapasztalatunkból következik, hanem az Ige megértének szükségszerű „mellékhatása”. A kompozíció, az opus perfectum 1) nem ártatlan hangok, hanem szentesített szabályok elrendezése; 2) szentesített (szakrális), 3) vagyis a privát, profán ízléstől mentes, 4) vagyis örök törvények „végrehajtása”, 5) a pogány test felajánlása, vagyis megtagadása az isteni előtt.

A probléma a következő: a fenti öt kritérium alapján korántsem evidens, miért kapcsolódik elválaszthatatlanul össze a szakralitás és a tonalitás, hiszen egy ágostoni pankalisztikus világkép³²⁷ értelmében értelmetlenség volna szép és rút hangközökről beszélni. Ráadásul, ha megengedett a rútságot ábrázoló festmények elhelyezése, miért ne lehetne több zenei disszonancia a nyugati világ szakrális terében?

Umberto Eco *A rútság történetében* emlékezteti az olvasót, hogy az egyházi képzőművészetnek egy ponton számot kellett vetnie a keresztrefeszítés rútságával, s ezzel nagyban hozzájárult a rút esztétikájának előtörténetéhez, lévén hogy az egyházatyáknak reflektálniuk kellett – egyebek között – a passió vagy épp a pokol ábrázolhatóságának problémájára.

A szakrális terekben megjelenő képi diszharmóniák, mivel egy szakrális kontextusban vannak elhelyezve és szakrális időben lejátszódó eseményeket ábrázolnak, közvetlenül nem vonatkoznak a profán időre, és ez döntő jelentőségű a zenére nézve is. Eliade a következőket írja a szakrális tér és idő közötti relációkról: „A szent tér élménye teszi lehetővé a »világalapítást«. Ahol a szentség megnyilatkozik a térben, ott tárul fel a valóságos, ott jut létezéshez a világ. A szentség betörése nemcsak szilárd pontot vetít a profán tér formátlan meghatározatlanságába, nemcsak »középpontot« teremt a »káoszban«, hanem egyúttal áttöri a szinteket is, ezáltal kapcsolatot teremtve a kozmikus síkok (a föld és az ég) között, lehetővé téve

³²⁶ Eco: *Művészet és szépség...* 65-66.

³²⁷ „Krisztus, hogy megerősítse hitedet, rúttá tette magát, miközben örökkön szép maradt. (...) Krisztus rútsága tesz téged széppé. (...) Evilági életünkben tehát el ne szakadjunk a rút Krisztustól. Mít tesz az: rút Krisztus? *Tőlem azonban távol legyen másban dicsekedni, mint a mi Urunk, Jézus Krisztus keresztjében, aki által a világ meg van feszítve számomra, és én a világnak. Ez tehát Krisztus rútsága.*” (Szent Ágoston: *Sermones*, 27.6. Idézi Eco: *A rútság története*, 51.)

az ontológiai átmenetet az egyik létezési módból a másikba. A profán tér homogenitásának ez a megtörése teremti meg a »középpontot«, amelyből kiindulva az ember kapcsolatba léphet a világon túlival. Ez alapozza meg a »világot«, mert csak a középpont teszi lehetővé a tájékozódást. A szentség térbeli megnyilatkozásának következőképpen kozmológiai súlya van: minden térbeli hierophánia és a tér minden megszentelése a kozmogóniával azonosul. Ebből adódik az első következtetés: *a világ annyiban fogható fel »világnak«, »kozmosznak«, amennyiben mint szent világ nyilvánul meg.*³²⁸

Ebbe a térbe elvileg már vagy megtért, vagy megtérni akaró hívők lépnek be, akik úgyszólván tisztában vannak a templom „játékszabályaival”: „A vallásos ember szemében a térhez hasonlóan az idő sem homogén, és nem is állandó. Vannak egyfelől szent időintervallumok, az ünnepek ideje (melyek nagyrészt időszakos ünnepek), másfelől van profán idő, a szokásos időtartam, amelyben vallási jelentőség nélküli események zajlanak. E kétfajta idő között nincs folytonosság, ám a vallásos ember, rítusok segítségével, a szokásos időtartamból átléphet a szent időbe.”³²⁹ – Ezt az időfelfogást értelmezhetjük úgy, mint a hétköznapi idő-és térérzékelés megszüntetését. Vagyis, ha szigorúan vesszük ezt az elvárást, úgy mind a konkrét zene, mind az elektronikus zene reális-fizikai idő-felfogása inadekvát hallgatási szándék a szakrális térben, amely nem veszi figyelembe, hogy a szent időben más perceptuális sémák a megengedettek: „A szent idő (...) végtelenül gyakran ismételhető. Azt lehetne mondani, hogy nem »folyik«, hanem valaminő megfordíthatatlan »tartam«. Ontológiai »parmenidészi« idő, amely mindig ugyanaz marad, nem változik, és nem múlik el.” (...) „A vallásos ember számára a szent, a nem történelmi idő közbelépése a profán időtartamot időszakonként »feltartóztatja«. (...) Miként a templom más szintet jelöl a modern város profán terében, éppúgy jelent törést a profán időtartamban a templom falai között zajló istentisztelet.”³³⁰

Hiábavaló fáradozásnak tűnik tehát a szakrális tér és idő felfogását kolyan véve jóslatokba bocsátkoznia az elektronikus zene jövőbeni szakrális alkalmazhatósága érdekében. Bármennyire is hihetnénk, hogy a nyugati zene nyelvének és percepció sémáinak változásai bizonyos idő elteltével a szakrális térben elhangzó zenei matériára is kihatással lehetnek, egyelőre jó okunk van azt hinni, hogy ha máshol nem

³²⁸ Mircea Eliade: *A szent és a profán*. Helikon, Budapest, 2014. 46-47.

³²⁹ Eliade: i.m. 49.

³³⁰ Eliade: i.m. 51.

is, a templomok falai között biztosan megmarad a tonalitás, az alaphang, és a tonikán záródó zsolnátkíséret akkordjainak uralma³³¹. Ettől függetlenül találhatunk ellenpéldákat más történelmi vallások szertartásaiban, így pl. a buddhistáknál, ahol a legkülönbélebb ütős és fúvós hangszereket alkalmazzák az ártó szellemek (gondolatok) elűzésére, s talán elképzelhető olyan elemzés is, amely e rítusok és az európai avantgárd zenefilozófiái között hasonlóságokra bukkan. Mégis különbséget kell tennünk a nyugati kereszténység a profánnak értelmet adni akaró vallásossága között – amely Isten ígéjének a betöltekezésére készül – és a buddhizmus spirituális gyakorlata között, amely az értelemadás tévedéseitől való megtisztulást tűzte ki céljául. Ha dodekafónia zene fogalmát Webern tanítása alapján úgy defináltuk, mint a „fül törvényszerűségére vonatkozott természet”, akkor a konkrét zene nem más, mint a „fül természetére vonatkozott játék”. A Stockhausen-féle elektronikus zene „túlvilági” hangjai csak olyan pankalisztikus társadalmi vagy vallási kontextusban válhat szakrális zenévé, amelynek hite mind a disszonancia-konzonancia duális világképétől, mind a keresztény teológia idő-felfogásától különböző elgondolás(ok)on alapul.³³²

4.2.5 A preparált zongora mint allegória

A korábbi fejezetekben többször utaltunk rá, hogy Cage Schönberg tanítványa volt. Ugyancsak említettük, hogy maga Schönberg nem biztatta Cage-et túlságosan azzal, hogy sikereket fog elérni. Mindezek ellenére Cage-ről az a kép él a mai napig, hogy komoly hangszertudással rendelkezett, különösképp, ami a zongorát illeti. David Tudort, Cage műveinek első zongoristáját ugyancsak hasonló „legenda” övezi, mivel úgy tartják kora egyik legvirtuózabb előadója volt³³³. Ez a két információ döntően meghatározza egy művészetvilágon belül tett olyan állítás súlyát, mint amilyen állításnak a preparált zongora bemutatását, illetve használatát tekinthetjük.

³³¹ Vö. Ursula Philippi: *A korál és az orgona szerepe az Erdélyi Evangélikus Egyház liturgiájában*. In: Magyar Egyházzene XVII (2009/2010) 25-64. 60. Forrás:

<http://vallastudomany.elte.hu/sites/default/files/xyxerdelykorall.pdf>

³³² A téma bővebb kifejtését lásd: Thomas Ulrich: *Neue Musik aus religiösem Geist. Theologisches Denken im Werk von Karlheinz Stockhausen und John Cage*. PFAU-Verlag, Saarbrücken, 2006.

³³³ A témához lásd. a MusikTexte 69/70-es számát és Martin Iddon: *John Cage and David Tudor*. Cambridge University Press, 2015.

Mint ismeretes, Cage a zongora húrjai közé különböző tárgyakat helyezett el, s így egy kézi vezérlésű ütőegyüttest hozott létre. A hangszer feltalálását egy helytakarékossági szükségmegoldáshoz szokás kötni, mivel Cage bevallása szerint, egy ütőegyüttes nem fért volna a táncszínház zenészeknek kialakított szegletében. A preparált zongora mégis jóval több jelentést hordozott magában, s tulajdonképpen Cage személyét még az aleatorikus korszaka előtt ismertté tette. Copland leírása hűen tükrözi, mit gondoltak Cage-ről akkoriban a zeneszerzők magasabb köreiből: „Első különbsége az volt, hogy kifejlesztette az úgynevezett „preparált zongorát”. Rájött, hogy ha idegen tárgyakat helyez a zongora húrjai közé, befolyásolni tudja annak hangszínét. A zongora új egyéniségre tett szert – hangja csilingelő lett és finoman kopogó; bizonyos mértékben egy Bali szigeti gamelán-zenekarra emlékeztet.”³³⁴

Copland nem utal rá, ellenben Cage szívesen ismerte el, hogy a preparált zongora ötletét Cowell kísérleti inspirálták. A zeneszerző 1917-ben komponált *The Tides of Manaunaun* c. művében a min. 25 hangból álló clusterek megszólaltatásához a zongorista bal alkarjának egészét kell használnia, de ugyancsak Cowell az, aki már 1923-ban *Aeolian Harp* c. művében azt várja el az előadótól, hogy a felnyitott zongora húrjait közvetlen érintéssel szólaltassa meg – mintha egy hárfa volna –, miközben a partitúra a szabadon maradt kéztől hagyományos játékkal képzett akkordok lefogását kívánja, illetve a lábaknak is van dolguk bőven a pedálkezeléssel. Mi a két invenció közötti lényegbeli különbség? És mi különbözteti meg őket Maurice Delage vagy Heitor Villa Lobos megoldásától, akik ugyancsak preparálták a zongorát azzal, hogy előbbi szintén a ritmushangszer-érzet kedvéért néhány húr megpreparált, utóbbi pedig pedig papírlapokkal befolyásolta a húrok rezgését?

A lényegbeli különbségről mindent elárul Cage 1947-es *Music for Marcel Duchamp* c. műve.³³⁵ Sőt, elsősorban nem is maga a kompozíció, hanem annak címe. Cage ezzel a gesztussal még szorosabbá tette a Duchamp-hoz és a *ready made*-hez való kötődését, s innen nézve a szögekkel kivert zongora, amelynek húrjait David Tudor drótokkal és egyéb szerszámokkal is megszólaltatja – miközben az egész hangszer elektronikus hangforrásként is funkcionál – bár zenetörténetileg folytatja a Cowell féle cluster-hangzást, s az ütőegyüttes-trükköt, ennél mégis több.

³³⁴ Copland: *Az új zene*, 208.

³³⁵ A témához lásd. Michael Glasmeier: *John Cage, Marcel Duchamp und eine Kunstgeschichte des Geräuschs*. In: Peter Rautmann – Nicolas Schalz (szerk.): *Anarchische Harmonie: John Cage und die Zukunft der Künste*. Hauschild Verlag, Bremen, 2002. Glasmeier tanulmányában Duchamp kitüntetett jelentőségére hívja fel a figyelmet a zajok „zenei festészetének” (Cage kezdeményezése előtti) előmozdítása tekintetében.

A hangversenyteremben kiállítva maga is egy kiállítási darabbá, egy *ready-made*-dé alakul, vagyis a hangszer egy banális, elcsúfított tárggyá fokozódik le, mintha a nyugati zene legfontosabb hangszere csak afféle hasznos hangforrás lenne. Mintha Cage abból az analógiából indulna ki, hogy ha a képzőművészet esetében a műalkotás státusz-adományozási kritériumához³³⁶ egyfelől a művész autentikussága (művészi technikai és művészetfilozófiai jártassága) és a kiállítói tér kontextusa szükséges, akkor a zene esetében bőségesen elegendő érv lehet a hasonló státuszadományozás gesztusához, ha egy zeneszerző által preparált zongorán egy képzett zongorista játszik.

Ha mindez nem volna elég, Cage még tovább fokozza a performativitással való játékot: első preparált zongorára írt művének néhány jellemzője: 1) címe görög témára utal, 2) Bali-szigeteki gamelán ütőegyüttesre hasonlító hangokkal, 3) zen buddhista tanulmányokat folytató zeneszerző tollából, 4), melynek címe: „*Bacchanele*”, 5) amire mindezek tetejében Cunningham még koreográfiát is szerez. Nietzsche alighanem állva tapsolt volna örömeiben, ha élőben láthatja ezt a performanszt, melynek ritmikái struktúrája annyira nélkülöz minden püthagoreus-keresztény-wagnerizmust, hogy méltán volna rá érvényes a nietzschei szándékkal való rokonítás: *kalapáccsal feltenni a kérdéseket*.³³⁷ A preparált zongora tehát nem szimbólum, hanem a cage-i filozófia allegóriája, amelyet ha elemeire bontunk, zenetörténeti metaforák bonyolult összefüggéseire bukkanunk.

Ha a zenetörténetben még korábbi utalásokat keresünk, akkor máris számos zongorával kapcsolatos eseményt tudunk kiemelni, amelyek mindegyike döntő befolyásolással volt a nyugati zene történetére. Az egyik, időben közelebbi, a *fortepiano*. A zenetörténet egyik legbizarrabb gesztusa, hogy a *fortepiano* klasszikusa, Beethoven élete végére elvesztette hallását. Cage csöndben alkot, az *írógépénél*,

³³⁶ A művészet státusz-adományozási problémájának disszertáció igényű kifejtését lásd. Kömüves Sándor: *A művészet intézményi elmélete. Műontológiai vizsgálódás*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2013.

³³⁷ Ha már Nietzsche ismét szóba került, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a kérdést, vajon miként szemlélte volna Cage és az aleatória művészetét. Annak ellenére, hogy feltételezhetően imponált volna számára a zene bizonyos mértékű metafizikátlansága, korántsem biztos, hogy ezzel kivívta volna a filozófus elismerését. A *Bálványok alkonyában* a következőket olvashatjuk: „A természet – művészi szemmel nézve – nem modell. Túloz, deformál és hiányokat hagy. A természet – *a véletlen*. Valaminek a természet utáni tanulmányozása szerintem nem jó előjel: alávetettségéről, gyöngeségről, fatalizmusról árulkodik – ez az arca borulás a porban a *petits faits* (apró tények – a ford.) előtt méltatlan egy egészséges Művészhez. Azt látni, *ami van* – ez másféle szellemek sajátja, mégpedig a művészetelleneseké, a ténytörőké. Tudnunk kell, *kik vagyunk...*” (Nietzsche: *Bálványok alkonya*, 62.)

jóllehet a *Fontana mix* előadása során mint *írógép-performer* ő maga is színre lép mikrofonokkal kihangosított írógépével.

A zeneszerzés, a zenével való foglalkozás veszélyeiről tanúskodik az a legenda is, miszerint Lully, aki elsőként használt karmesteri botot, egy alkalommal annyira megsértette magát, hogy az így kapott vérmérgezés tragikus kimenetelét az orvosok már nem tudták megakadályozni. Cage műveinek általában nincs karmestere³³⁸. A 4'33" (erről később még bővebben is lesz szó) szimfonikus átiratában, a BBC szimfonikusok dirigense azzal érzékeltette a három tétel elválasztását, hogy a karmesteri pálcáját, majd óvatosan magához szorította.

A barokk zene legnagyobbjának tartott zeneszerzőt, aki az elsők között írt darabokat a csembellót követő temperált zongorára (*Wohltemperiertes Klavier*), a legenda szerint akkor ért a halál, amikor épp a nevéből képzett akkordokat vezette be a kottájába (B-A-C-H). Cage kompozíciós technikáiban azonban inkább a *szerző* mint olyan konstans haláláról beszélhetünk.

De maradván csak a billentyűs hangszer karakterénél: a rómaiak víziorgonája fokozatosan kiszorította a többi a hangszert az egyházzeneből, és az orgonát tette meg a hangszerek királyává/királynőjének, amely bizonyos értelemben az elektronikus zene előfutára is. De nem csak az elektronikus zenéé, hanem a privát zenefogyasztás zenekultúrájáé is. A könyvnyomtatás és a billentyűs hangszerek elterjedése ugyanis egyaránt a zene közösségi tértől való elkülönböződését készítette elő, s ez nagyban hozzájárult a zeneipar kialakulásához, mind a zeneművek nyomtatása, mint pedig a hangszerek előállítására érdekében.

A billentyűs hangszereknek – azon túl, hogy kiváló szemléltető eszközeül szolgálnak a nyugati tonális zene törvényeinek bemutatásához – legalább ként nagy előnyük van. Az egyik, hogy „*egymagukban is* képesek többszólamú zenét létrehozni, tehát a teljesség élménye egyetlen előadó által is létrejöhet; a másik pedig, hogy a *billentyűk* révén a kezelésük sokkal könnyebb, mint a többi húros hangszeré. Nem csak arról van szó, hogy több és szabadabban kombinálható hangot lehet egyidejűleg megszólaltatni, mint pl. a lanton, hanem arról is, hogy más húros hangszereken a hangokat *képezni* kell, míg itt mintegy *előre gyártott* formában állnak rendelkezésre. Ebből a szempontból *a billentyűs hangszer az első zenegép.*

³³⁸ Találhatunk ellenpéldát is. 1964-ben Leonard Bernstein dirigálta Cage-től az *Atlas Eclipticalist*.

Nem véletlen, hogy a zenegépesítés további kísérletei, a zenélő órától a verkliig és a pianoláig éppen a zongora elvéből indultak ki. A zongoránál ugyanis a kotta látszólag a játékost, de valójában a hangszert „programozza”; ésszerű gondolat volt, hogy ezt a programot az ember kihagyásával közvetlenül gépre vigyék.”³³⁹ – Ugyancsak ésszerű gondolat lehetett Cawell és Cage részéről, hogy a hangszer „programozása” során egy közvetlenebb, a hangszer és a játékos közötti kapcsolat fizikai totalitását célzó játékmódot találjanak ki, ha olyan zenét akartak szerezni, ami a lehető legtávolabb áll a Liszt vagy Bach féle virtuozitástól és a szalonzenévé süllyedt impresszionista zenétől³⁴⁰.

A billentyűs hangszer történetében azonban csak addig beszélhetünk – akkor is csak átmenetileg – a preparált zongora fetiszálásáról, amíg meg nem jelentek az első szintetizátorok és elektromos gitárok. Ugyan kinek fordulna ma meg a fejében, hogy az elektromos gitárokon játszott zene a hangszer szándékos megszenteltetése? A preparált zongora mára elfogadott hangszer, melyet a freejazzben is alkalmaznak, s néhány évszázad múlva talán éppúgy fognak mosolyogni feltalálási körülményein, ahogyan mi, a 21. századból értetlenül állunk a *fortepiano*-t, vagy a temperált zongorát ellenző vélemények előtt. Remélhetőleg e jövőbeni kutatók számára érthető lesz, mekkora „szent fába vágta” Cage a fejszóját azzal, hogy a zongora hangjait megpróbálta individualizálni. A nyugati zene zongora-centrikus világképének megkérdőjelezéséhez épp azt a hangszert választotta, amely e kultúra legnagyobb – ha tetszik *bálványa* –, amely feketén-fehéren azt próbálja bizonyítani, hogy a hangok közötti legkisebb távolság a félhanglépés lehet. Cage preparált zongorájának megszólaltatásával ez a metafizikai dogma szertefoszlik – a kvintkör ábrázolása lehetetlenné válik, s ezért közvetetten a *Változások könyve* alapján – véletlen műveletekkel – elhelyezett mindennapi tárgyak felelősek, mint pl. a *radírgumi*. A zongorahúrjai közé helyezett radírgumi, ami eltörli a hangra vonatkoztatott püthagoreus zenei illúzió határait.

³³⁹ Maróthy: i.m. 232.

³⁴⁰ Az impresszionizmussal kapcsolatban más vélemények is ismertek. Ligeti György például az impresszionizmust, kiváltképp Debussy zeneművészetét egyfajta „grammatikai paradigmaváltásként” értelmezte: „Több afrikai és különösen nagyszámú délkelet-ázsiai nép kultúrájában található példát egészen más intonációs rendszerekre: az oktávnak mind pentaton, mind heptaton (egyenlő, illetve nem egyenlő) felosztásai lehetőségei – Thaiföldtől a Salamon-szigetekig – számtalan támpontot rejtenek magukban egy újfajta tonális számára, amelynek mások a törvényszerűségei, mint a funkcionális tonalitásnak. Ezért tűnik oly fontosnak számomra Jáva és Debussy példája: délkelet-ázsiai hatást Debussy nem folklórizmusként alkalmazta, hanem grammatikai paradigmaváltásként.” (Ligeti György: *Rapszodikus gondolatok a zenéről főként a saját műveimről*. In: *Ligeti György válogatott írásai*. Szerk. Kerékfy Márton, Rózsavölgyi, 2010. 356.)

4.2.6 A diszsonancia tragikus és komikus komolysága

Cage alkotókorszakait alapvetően négy részre szokás tagolni. Az 1932 és '38 közötti éveket tekintik a tanuló időszaknak, amelyen Richard Buhling, Henry Cowell és Schönberg hatásai érződnek. Cage érdeklődése már a kezdetek kezdetén a kromatikus kompozíciók és a ritmus iránti érdeklődése válik meghatározóvá.³⁴¹ A második korszak határa – véletlenül vagy sem – megegyezik a Cunninghammal³⁴² való megismerkedésének évszámával (1938), ami után a szakirodalom által „romantikus periódusra” keresztelt időszak kezdődik, és tart nagyjából 1950-ig. A „romantikus” itt azt jelenti, hogy Cage ekkoriban még nem hangoztatja, hogy műveiben nem valamiféle esztétizált közlésről lenne szó és az aleatória sem hangsúlyos, jóllehet bizonyos indeterminizmusok már ekkoriban részét képezik a kompozícióknak. Ebben az évtizedben Cage műveit az „intencionált expresszivitás” jellemzi.³⁴³ A preparált zongora és az ütősökre komponálás tágtja ki zenei érdeklődését a nem zenei hangok bevonása irányába, illetve a már említett ún. „strukturális ritmus” alkalmazása felé. Bár a világhírnevet a harmadik korszakban keletkezett *4'33"* hozza meg Cage-nek, valójában már a 40'-es években sikerült maradandót alkotnia.

A preparált zongorára írt valamennyi darabja közül az 1942-es *In the Name of Holocaust*-ot kell kiemelnünk, amelynek ököllel és alkarral képzett clusterjei rendkívül expresszív hatást keltenek, bizonyos értelemben már az akusztikai színházhoz is rokonítható előadásmóddal. Ha figyelembe vesszük a zongora mint hangszer európai gyökereit, és elképzelünk egy japán előadót a preparált zongora mellett, a cím ismeretében a zenei kompozíció szinte már egy önmagában is „működő” installáció akusztikai többletét jelenti, s ennyiben a fluxus előfutára. De más jelentőséget is tulajdoníthatunk neki, ha összevetjük Schönberg *Mózes és Áron*jával, Berg *Wozzeck*jével, és végül Steve Reich *The Cave* c. multimedialis operájával. Kocsis Zoltán, aki elsőként vállalkozott arra, hogy a *Mózes és Áron* harmadik felvonását megírja, úgy jellemzi Schönberg két főszereplőjét, hogy míg Ábrahám erősen maszkulin vonásokkal rendelkezik, addig Áron inkább feminim

³⁴¹ Vö. Larry Solomon: *John Cage Chronological Catalog of Music*. Forrás: <http://solomonmusic.net/cageopus.htm> 2015. 12.13.

³⁴² John Cage és Merce Cunningham szakmai kapcsolatáról bővebb kifejtését lásd: Thomas Ahrend: *John Cage und Merce Cunningham*. In: *Musik & Ästhetik*. 16. Jahrgang, Heft 65. Januar, 2013.

³⁴³ Vö. Uo.

jellemzést kapott Schönbergnél. Ebből máris következik, hogy a dodekafónia nem mond le a zenei retorika nem-nélküliségéről – hiába mond le a dúr-moll tonalitásról –, vagyis a karakterábrázolás szintjén még mindig rendelkezésére áll a klasszikus zene szótára.

Schönberg – Kocsis szerint – azért nem fejezte be a művet, mert egyrészt elfáradt, másrészt az opera eredetileg egy agitációs propaganda célját szolgálta volna, ami az után, hogy Izrael hivatalos állam lett, okafogyottá vált. Schönberg műve ettől cseppet sem vált értéktelenebbé, vagy inaktuálisabbá, sőt, Kocsis szerint ezt a történetet (az Istentől elhagyatott nép sivatagi kóborlásait) csak ezen a zenei nyelven lehetett elbeszélni.³⁴⁴

Az a dodekafónia tehát, ami kezdetben rothadt paradicsomok és ütlelegések fogadtatása mellett mutatkozott be, később a Szentírás egyik legfontosabb történetének fő narrátorává vált, s ezzel a dodekafónia – a koraközépkori zenéhez hasonlóan – bizonyos értelemben elhagyta profán kötelékeit és a szakrális zene rangjára lépett – a hangverseny szekuláris terében. Ezt a szakrális zenei, prózai beszédmódot alkalmazza Berg *Wozzeck*jében is, amely minden eddiginél tökéletesebb összhangot mutatott a dodekafónia prózai jellege és a 20. századi polgári „atonális közérzet” között.

Cage első preparált zongorára írt műve a *Bacchanália* meglehetősen önironikus hangvételi darab, s tekintve, hogy a koncertjein harminc év múlva is a legkisebb szégyenkezés nélkül nevetett a közönség, arra következethetünk, hogy Cage nem tekintette magát túlságosan komolynak. Ugyanez a legkevésbé sem mondható el Schönbergről, aki nem csak a 12 hanggal való komponálás sikerében bízott – annak ellenére, hogy idősebb korában is gyakran visszacsábult a tonális művekhez –, de a kezdeti megaláztatások után sikerült kivívnia művészetének egyfajta *tragikus komolyságot*. Ugyanezt a tragikus komolyságot látjuk Berg operájában is, amelyet bár az „apollói” képek groteszk humora finoman ellensúlyoz, végeredményben szintén a tragikus komolyság zenéje maradt. Ugyanez a tragikus komolyság jelenik meg Cagenél az *In the Name of Holocaust*-ban, amit talán először és utoljára képvisel a szerző. Cage számára – érthető módon – a téma abszolút komolysága új megvilágításba helyezi a preparált zongorát, s ettől kezdve emfatikus értelemben találmány többé

³⁴⁴ Vö. Szitha Tünde: „A teljes életre tanít”. Beszélgetés Kocsis Zoltánnal Arnold Schönberg Mózes és Áron című operájáról és az általa komponált harmadik felvonásról. In: Magyar Zene. XLVIII. Évfolyam, 3. szám, 2010.

nem ugyanaz a hangszer. De nem csak a hangszer ontikus szintjén történik változás. Cage életművében nem találni hasonló egydimenziós, iróniamentes darabot, épp ellenkezőleg, életműve felfogható a *disszonancia „tragikus komolyságának” eltávolításaként.*

Miként Nietzsche-elemzésünkben utaltunk rá: ha a tragikus művészetben a szenvedély „kicsapódik” s az istenek katarzisa, a jelenlét megtisztulása játszódik le, akkor a biográfia felől elképzelhető egy olyan pszichologizáló olvasat, mely szerint Cage egyszer és mindenkorra „megtisztult” a „bosszúvágytól”, hogy ez után már csak „az élet felett érzett undorral való megbékélés” esélyeit fontolgassa a komikus művészetben. Ezért nem jön zavarba, ha az aleatorikus zenéjét nyilvánosan kinevetik, ezért vállalja önként a nevetés „büntetését” pl. a *Water Walk* tv-performanszában. Tisztában van vele, hogy a nevetés itt már a *disszonancia tragikus komolyságának végét* jelenti, s ez új perspektívát adhat a zajok felszabadítása ügyében. A nevetés már a bosszúvágytól való szabadulás jele, jóllehet, ha hihetünk Bergsonnak³⁴⁵, a részvételi megértéstől még nagyon távol van, de talán Cage sem gondolta soha, hogy a zenéjében lakozó „határhumor”³⁴⁶ valaha is szakrális tiszteletet fog kivívni a maga számára. Ennek a komolytalanodásnak a jeleit jól láthatjuk, ha nyomon követjük pl. a „víz” tematizálásának változásait. A fiatal Cage a hangok óceánját (*The Ocean of Sounds*) még szinte impresszionista manírral vetette papírra, amelyekhez képest a 1952-es *Water Music*, vagy az '58-as *Water Walk* már egy egészen új komponistát, egy sokkal önironikusabb gondolkodót vetít elénk.

³⁴⁵ Bergson korábban már említett könyvében felteszi a kérdést, „mi különbözteti meg a komikusát a rúttól?” (i.m. 48.) A választ a torz formák képzeletbeli felnagyítása során megfigyelt belső aspektusváltások adják meg. Bergson szerint „komikussá válhat minden torz külső, amelyet egy ép alkatú ember is utánozhat”. (Uo.) Egy púpos embert látván, ha félreteszünk minden erkölcsi reflexiót, „egy ember áll előttünk, aki valamilyen tartásban megmerevítette magát, és ezért, ha lehetne mondani, a testével fintorog” (Uo.) Ezzel a részvétlen művelettel jutunk el a „komikus rútsághoz”: „egy arckifejezés akkor lesz nevetséges, ha az arc szokásos mozgékonyosságában valami a megmerevedésre, (...) a dermedtségre emlékeztet” – írja Bergson. Cage *Waterwalk* tv-performanszát ebből a szempontból nézve azt mondhatjuk, hogy Cage zenéje a „harmóniátlanságba” van megmerevedve. A kompozíció komikus rútsága abból a diszharmónia fintorából fakad, ami kötelezően – mintha rá lenne fagyva Cage zenéjére. Ha nem látnánk mindeközben a mosolygó előadót, aki minden mozdulatával azt sugalmazza, hogy kompozíciós tevékenysége olyan „púp”, amelyet egy ép alkatú ember is utánozhat, talán kevésbé lenne komikus. Ugyanez vonatkozik az olyan művekre is, mint pl. az *Atlas Eclipticalis*, amely felvételtől hallgatva „tragikus” megközelítést sugall, míg az élő előadás során a hagyományos hangszerek nem rendeltetészerű megszólaltatása a közönségből óhatatlanul is az emberben „zsinóron mozgatott bábót” (i.m. 53.) juttatják eszünkbe.

³⁴⁶ A „határhumor” kifejezést George Brechtől kölcsönöztem, aki egy Michael Nymannal folytatott interjúban egy olyan saját fluxus-partitúrát elemez, amelynek lényege, hogy a zongora tetején egy váza kerül elhelyezésre. Brecht azt mondja: „Nem nyilvánvaló, hogy vicc, de annak is vehetted, ha akartad. Ez az a fajta humor, amit szeretek – a határhumor.” Michael Nyman: *Interjú George Brechtel.* In: Fluxus: i.m. 16.

Varèse az *Ionisation*ban szinte csak ütős hangszereket használt, de a darabban megszólaló sziréna ugyancsak a csörömpölés „tragikus komolyságát” hivatott aláhúzni. Ezzel szemben a „vízi gong” Cage-nél már kevésbé tragikus, amely azon az elven alapul, hogy ha egy fém-vagy üvegdarab, amelyet ha megütünk, és a vízbe ejtünk, akkor glissandót szólaltat meg.

Más a helyzet Steve Reich esetében, akinél a zsidó-identitás sokkal közvetlenebb kontroláló metaforává válik műveiben – említhetnénk pl. a *Different Trains* vagy a *The Cave* c. operát, amelynek repetitív zenéje „köré” Reich felesége hozott létre egy speciális multimediális performanszt. Reich bizonyos értelemben visszanyúl a *Mózes és Áron*-ban megjelenő tragikus komolyságú zene ideáljához, sőt még a téma is hasonló. Reich operájában Ábrahám és Izsák és számos Ószövetségi szereplő jellemzését követhetjük nyomon palesztin és izraeli civil interjúalanyok hang-és videokollázsán keresztül, miközben a színpadon tartózkodó karmester vezénylete mellett számítógép billentyűzeteken, marimbákon, vonósnégyesen és egyéb hangszereken Reich olyan patternöket szólaltat meg, amelyek a kollázsban bejátszott alanyok beszédének intonációját, „*speech melody*”-ját veszik alapul. 4

Bár az opera szinte korlátlan lehetőségű interpretációs stratégiát tesz lehetővé, egyetlen összefüggésre szeretnék utalni: Reich szintézisére, amit Schönberg és Cage között teremt. Schönberg zenéjében, bár bizonyos mértékben megszűnt a zenei formák közvetlen szépsége, az opera realista hatásához mégis adekvát eszköznek bizonyult a „strukturális harmónia”, a dodekafónia. Ezzel szemben Cage operái nélkülöznek minden racionálisan befogadható komolyságot – de nem felejtik el szem előtt tartani a zene folyamat jellegét és a „strukturális ritmust”, ami a disszonanciák komikus felfogása felé tartanak.

Reich zenéjének középpontjában a „harmóniailag strukturált ritmus” univerzalitása áll, amely még a prózai megnyilatkozásokban is fellelhető. Cage *Fontana Mix*-éhez hasonlóan ő is kihangosítja a számítógép (írógép) billentyűzetét, ami számos értelmezési lehetőséget ajánl föl, de ami a legfontosabb: egyfajta középutat talál a *folyamatként felfogott komikus zene* és a zene nyelvszerű, kommunikatív szándékú expresszionizmusa között, miközben új minőséget hoz létre, amelyet csak Adorno szavaival tudunk értelmezni.

Reich repetitív zenéje túl van az optimizmus és pesszimizmus kérdésén, művészetének magatartásformáját tekintve *nem derűs*, sőt: a Cage-i preparált zongora koncepciójában tapasztalható – a zene művészeti értelmében vett –

„komolytalanságot” (amely a zenei és nem zenei hangokat egyaránt képező, kézivezérlésű ütőegyüttes hangzásában valósult meg) újraértelmezi. Reich partitúrái a *Six Pianos*-ban, a *Piano Counterpoint*-ban, a *Music for 18 musicians*-ben (és még hosszan folytathatnánk a sort) tulajdonképpen anélkül változtatja a zongorát ütőhangszerré, hogy a mágiába belevenné a húrok preparálását, a hangok a zongora tiszta hangjaiként szólnak meg, a strukturális ritmus pedig feloldódik a *fáziseltolás* technikájában. Ennek a harmonikus, de ütősökre emlékeztető zenének az egyik legérdekesebb darabja a *Piano Phase*, amely részint azt demonstrálja, miként képesek a zongorán megszólaló poliritmikus struktúrák a felhangok természetéből fakadóan vendéghangok egész garmadájával gazdagítani a hallgatás örömeit.

Ez a típusú felfogás sokkal könnyebben befogadható átültetése a poliritmika iránt érdeklődő zenének, mint Varèse *Ionisation* c. műve, amelynek végén a zongora szintén ütős hangszerré válik (hasonló brutalitással, ahogyan Cage-nél), amikor a legalsó regiszterekben a több oktávot átfogó clusterok leütéseit halljuk. Cage többször hivatkozik Varèse-re, Feldman szintén szellemi atyjának tekinti, és Reich számára is fontos kiindulópontul szolgálhatott, akárcsak Cage ütősökre írt művei. Ezek közül különösen fontos darabok az 1939-1941 között Varèse hatására írt *1st, 2nd, 3rd Construction in Metal*, és ugyancsak kitüntetett jelentőségű az 1956-os – immáron véletlen-operációkkal komponált – első ütős szólistára komponált *27'10.554* (hasonló jelentőségű szólistára írt ütős zenét három évvel később, 1959-ben Európában először talán Karlheinz Stockhausen komponált *Zyklus für einen Schlagzeuger* címmel). A magas hangszertechnikai tudást és különleges koncentrációs készséget igénylő művek mellett az ütős irodalom ugyancsak új felfogását jelezte Cage *Living Room Music* (1940) c. darabja, amely a Duchamp-i „ready made” kultuszt látszólag minden zenetörténeti textuális utalás nélküli játéknak tekinti: „bármilyen hangszerre, ami a nappaliban van”

Cage humorának komoly oldala a következő. Ha emlékezetünkbe idézzük Eric Satie alakját – akit Cage gyakran első, 19. századi szellemi atyjának tekint – és a tőle származó „bútorzene” eszméjét, amelynek célja, hogy a zene ne vegye túlságosan komolyan magát, és törekedjen ahhoz hasonló jelenlétre, mint a környezetünket otthonossá tevő bútorok, akkor Cage „muzsikáló nappalija” Satie invenciójának parodisztikus (vagy zene-poétikus) appropriációjának is tekinthető. De ennél nagyobb zenetörténeti perspektívából is érdemes figyelembe venni a dolog jelentőségét.

A hangszerek funkcióváltozásainak történetében eddig a következő állomások figyelhetők meg: 1) a zene noétikája előtti korok hangkeltési szokásai mágikus célból; 2) szakrális és profán zene szétválasztása a szakrális és profán tér megkülönböztetése érdekében, valamint az isteni tökéletességre törekvő „helyes modulálás tudománya” és a profán, „bűnös” zenei gyakorlat megkülönböztetése végett; 3) a reneszánsz világi muzsika az otthonba hozza a „külvilágot”, lehetséges kapcsolatokat keres az egyházi muzsika hangzásaival, majd a barokk opera pénzért megvásárolhatóvá teszi az operákban kifejeződésre jutó általános emberi affektusok élvezetét 4) a romantikus zene színpadra állítja a szubjektív bensőséget – vagyis az privát otthont állítja színpadra, gondoljunk csak Liszt *Faust szimfóniájára*, amelyben az ördöggel cimboráló tudós legintimebb legbelsőbb szorongásait halljuk tért ölelő fanfárok és üstdobok pergése mellett. Szükségszerűen következik mindebből a következő logikai állomás: az otthonnak – mint akusztikai környezetnek a színpadra állítása. A belső külsővé válásának, és a külső belső átlényegítésének ez a felfogása különösen aktuális lehet, ha figyelembe vesszük, hogy a 20. századi otthon mennyiben telítődött különböző zajokkal³⁴⁷, egy 19. századihoz képest.

Nyman szerint a *Living Room Music* megjósolta azt az utat, amelyet az élő elektronikus zene követ, vagyis az „idegen tárgyak” bevitelét a koncertterembe és a környezet „megszólaltatását”. Ugyanebben az évben komponálja meg és mutatja be Cage az *Imaginary Landscape No.1* c. kompozícióját, melyet két változtatható sebességű fonográfra, frekvencia felvevőre, tompított zongorára és cintányérra írt. Nyman úgy emlékszik erre vissza, hogy ez volt *a legelső tulajdonképpeni élő elektronikus zene*. De ugyancsak Cage-nek tulajdonítja az első *mixed-media* eseményét, és az első *konkrét zenei koncertet* is. – Bár a 1930-as, '40-es évek avantgárd „mezőhelyzetében”, ha csak egy New Yorknyi város összes művészeinek

³⁴⁷ Az otthon természetes „zeneiségével” kapcsolatos Cage-i felfogását kiválóan illusztrálja Ligeti György egyik anekdotája. Abban az időben, amikor még Cage a Keleti Parton egy kikötő környéki háztömb padlásterében élt, „meghívta barátait, hogy eljátsza nekik saját zenéjét. Vendégei megdöbbenésére Cage szobájában nem volt semmilyen hangszer, ellenben tökéletes csend uralkodott, ugyanis minden ablak (ezek különböző irányba néztek) zárva volt. Minthogy bútor sem volt, a padlóra ültek. Így telt el valamennyi idő. Majd Cage felállt és az összes ablakot kinyitotta. Beáramlott a kikötő zaja, a gőzhajók jelzései, az elevátorok csikorgása, a munkások kiáltásai. Ezután becsukta az ablakokat és ismét csend lett.” (Ligeti György: i.m. 282.) Ligeti története azon túl, hogy kissé túloz (Cage-nek valóban nem voltak bútorai, de Feldman visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy volt egy íróasztala és Steinway zongorája), jól jellemzi Cage zaj-érzékenységét. Ugyancsak ezzel kapcsolatban szokás említeni azt a történetet, amikor Cage egyik házi előadása közben valaki be akarta csukni az ablakot, és ekkor Cage figyelmeztette a lelkes hallgatót, hogy az ő művei nem igénylik a tökéletes csöndet, amivel Cage arra utalt, hogy a zene nem „saját világot” alkot, hanem pusztá keretet biztosít az intencionált és nem intencionált hangok megfigyelésére.

aktivitását nézzük, nehéz helyzetbe kerülünk az állítás igazolását tekintve, mégis fontos kijelentés Nymantól, hogy ő Cage-hez köt több művészettörténeti jelentőségű eseményt. Attól függetlenül, hogy hány ma még kanonizálatlan akció-művész tevékenykedett az experimentalistákkal párhuzamosan, Cage „elsőbbsege” már csak azért is indokolt, mivel az életművében vált a leginkább transzparenssé, hogyan képes egy zeneszerző elméletben és gyakorlatban egyaránt szakítani a „germán hagyománnyal”. A szakítás legdrámaibb kifejezése minden kétséget kizáróan az 1952-ben született *4'33"* – amiről később Cage azt nyilatkozza, „nincs többé szükségem a csönddarabra”. Az életmű felől nézve ennek az a magyarázata, hogy a zeneszerző az '50-es évektől kezdi el csak igazán működésbe hozni a véletlen-műveleteket, amit hamarosan követnek majd az egyetemi és televíziós performanszok, a fluxus-mozgalom, az enverimentek, az újrahasznosított, remakelt klasszikus zenék (*Mozart Mix, Roaratorio*), anarchikus operák, és a mezosztichonokban tanító „zajguru” előadásai.

Cage életműve tehát páratlan gazdagsággal tárja elénk a zene és társművészetek közötti kölcsönhatások lehetséges módozatait. Copland, a fiatal Cage munkáját látván még ezt írta: „Azok, akik a művészetet az emberi természet irracionálisával szemben emelt bástyának, alkotó ereje emlékművének tekintik, nem fognak közösséget vállalni Cage esztétikájával. De azok, akik élvezettel egyensúlyoznak a káosz-meredély szélén, közelállónak érzik magukhoz.”³⁴⁸

A továbbiakban azt kell megvizsgálunk, mi teszi mégis vonzóvá az experimentális zenét a „komoly” előadó számára?

4.2.7 Az új „demokratikus” zeneszerző

A korábbi fejezetben már vizsgálati tárgyunkat képezte a komponálással kapcsolatos közkedvelt felfogás, miszerint a komponista a saját *hangulatait* komponálja bele műveibe, vagy azoktól függetlenül valamilyen szabálykövetés alapján jár el, esetleg a kettőt szintetizálva alkot. Itt az ideje, hogy korábbi kiindulási pontunkat igazolandó, összehasonlítsuk Copland leírását azzal, ahogyan Cage jellemezte a zeneszerzői tevékenységet. Copland ezt írja: „Az ideális zenehallgató, bizonyos értelemben,

³⁴⁸ Copland: i.m. 209.

ugyanabban pillanatban egyszerre van kívül és belül a zenén, ítéli meg és leli örömét benne, kívánja a dolgok valamiféle menetét, és nézi, hogy másfelé tartanak – csaknem úgy, mint a zeneszerző abban a pillanatban, amikor komponál: mert ahhoz, hogy megírja, a zeneszerzőnek is egyszerre kell belül és kívül lennie a zenéjén, elragadva általa s ugyanakkor hűvösen bírálva azt. A zenének mind létrehozása, mind hallgatása magában foglalja a szubjektív és objektív attitűdöt.”³⁴⁹

Nem kevesebbet állít itt Copland, mint azt, hogy a zeneszerző tevékenysége magában foglalja a szíriének kórusának karvezetői, vagyis „csábító” szerepét, miközben „csábított”, árbóchoz kötözött Odüsszeszként ellen is tud állni a kísértésnek. Ha megpróbáljuk ezt a helyzetet a gondolkodás nyelvi közegében egy analógiával leírni, akkor a zeneszerzést olyan szabálykövetésnek képzeljük el, amely szabályok megoszthatóságát legalább két lehetőség garantálja. Az egyik a zenei hangok által keltett kellemes és kellemetlen érzetek játékának megoszthatósága (vagyis az ebben táplált bizalom), a másik, hogy ennek a fiziológiai folyamatnak létezik egy zenei folyamatokkal formalizálható menete. Az első voltaképpen megfeleltethető a *sensus communis aestheticus*nak. A másik pedig a *sensus communis aestheticus* és *logicus* közötti kapcsolatnak. A kompozíciónak tehát van egyfajta nyelvszerűsége, amelynek retorikáján belül, ha bizonyos lépéseket mellőzök (oktávpárhuzam, kisszekundurlódás, indokolatlanul hosszú szünetek, előkészítetlen dinamikai változások stb.), és bizonyos lépéseknek eleget teszünk (expoziáció, motivikus fejlesztés, ismétlés, fokozatos hangerőnövelés, csökkentés, funkcionális-tonális érzet, tempó-tartás stb.), akkor teljesítem a kompozícióval szemben támasztott elvárások szükségét, de nem elégséges feltételeit.

Mármost, ha elképzelünk egy amatőr '70-es évekbeli beat zenekart, amelynek tagjai közösen próbálkoznak meg dalszerzéssel, illetve hangszereléssel, akik nem ismerik a zeneszerzéstechika bevett konvencióit, akkor – az eltérő zenei-idő-érezet és zenei pszicho-fizikai tapasztalat miatt – egészen biztosan különbözőképpen szeretnék egy-egy témát kidolgozni. A döntés a legtöbb amatőr együttes esetében azon múlik, hogy melyik tag tud a legmeggyőzőbben érvelni amellelt, hogy az ő megoldása a leginkább alkalmas a legszélesebb közönség kielégítésére. Abban a pillanatban, hogy az együttes elfogadja ezt a döntést, bizonyos értelemben egy tag fizikai-logikai dominanciáját is akceptálja a téma fejlesztése, folytatása

³⁴⁹ Aaron Copland: *A zenehallgatásról* (1939). In: Fülöp: i.m. 69.

szempontjából. A kérdés tehát az, mi biztosította ebben a zeneszerzési folyamatban az „objektivitást”, a művészeti „értéket” garantáló okot?

A szubjektivitás világos: a kellemesség érzet – akár a szakmai kritériumoknak való megfelelés, akár a hangérzetek fiziológiája értelmében – döntő hangsúlyt fektetve az *unalom* elkerülésére. De vajon mi történt volna akkor, ha mindenki pontosan azt játssza, úgy folytatja, ahogyan „neki jól esik”? (A 20. század második felében egyre népszerűbb bebop, cool és freejazz zenészek, mintha valami hasonló kompromisszumot képviselnének a közös zeneszerzés, improvizálás műfaján belül, jöllehet a tempó tartása, a jazz stilizált tánczene jellege csak a strukturális harmóniakat szabadította fel, a Cage által meghirdetett strukturális ritmus szabadságáig még mindig csak kevesek jutottak el.)

Lássuk, hogyan nyilatkozik Cage a hagyományos értelemben vett zeneszerzésről: „Amikor egy komponista az iránt érez felelősséget, hogy ne csupán elfogadjon, de létrehozzon valamit, akkor egyúttal kívül is rekeszti magát a lehetőségek azon körén, amik olyan eseményekként adódhatnak, amelyek nem emlékeztetnek a létrehozás gyakorlatára, különösen nem a »mélység« mindenkori divatjainak megfelelő módon. Az ilyen komponista ugyanis felettébb komolyan veszi magát, arra vágyva, hogy őt magát is komolyan vegyék, sőt nagyra tartsák, észre sem véve, hogy eközben lecsökken benne a szeretet ereje, s felerősödik a félelemé, meg az emberek véleménye iránti aggodalomé. Amikor egy ilyen személyiséggel kerülünk szembe, számos nehézség vetődik fel: neki mindent jobban, szebben, hatásosabban kell tennie másoknál. De – kérdem én – mit is ér egy ilyen mégoly csodálatos és mégoly megalapozott műtárgy az Élet realitásával szemben? Csak egyetlen lehetősége van az Élettel szemben: az, hogy elkülönül tőle. Néha meglátjuk benne az Életet, néha nem. Amikor meglátjuk, az jó érzést kelt; amikor viszont távolra visz tőle, az már nyugtalanító.”³⁵⁰

Cage olvasatában, ha a zeneszerző „létre akar hozni” egy alkotást, és nem csupán el akarja fogadni a hangokat, akkor öntudatlanul is azokat a zenélési formákat, azokat a „létrehozási gyakorlatokat” fogja kényszeredetten utánozni, amelyeket már ismer, és amelyeket próbál meghaladni. Az ilyen típusú zeneszerzés versenyhelyzetre emlékeztet, amelyben a zeneszerző valamit jobban akar tudni, mint a másik, s közben marginálissá válnak a zene elemi részecskéi: a hangok. Emfatikus értelemben a

³⁵⁰ Nyman: i.m. 25.

hangok dikszriminációja, elsősorban nem a hangoknak rossz, hanem annak a zeneszerzőnek, akit ez a verseny egyre távolabb visz az Élettől. Nehéz volna pontosan definiálni, mit is jelent pontosan itt az Élettől való távolodás.

Cage műveinek nagy része nagyon komoly előadói felkészültséget igényel, a koncentráció olyan fokát, amelyről nehéz volna azt állítani, hogy előadásuk a nagybetűs Élethez vinnének közelebb, és nem pedig egy performatív aktus beteljesítéséhez (gondolok itt pl. arra a zongorára írt művére, amelyen a játékosnak a lecsukott zonogra fedelén kell játszani). A zeneszerző tevékenységére vonatkoztatva azonban kristálytisztán érthető, mit jelent objektívnek maradni, és elfogadni a hangokat: „Amennyiben a komponálás hangjegyek írása, annál inkább az, ami: írás.”³⁵¹ A komponálás Cage-ig tartó felfogása tehát cáfolja Maróthy János és a marxista zeneesztétika gyakran hangoztatott tételét a zeneszerzés és zenei gyakorlat közötti összefonódásról: „... nemcsak az igaz, hogy a zenélési formák nekik megfelelő zenei formákká válnak, hanem megfordítva is, az is, hogy a zenei formák nekik megfelelő zenélési formákat igényelnek.”³⁵² – Az experimentális zene esetében nem beszélhetünk egy genuin zenei gyakorlatról, amelyből táplálkozva a zeneszerző mintegy ki-nyeri egy már létező matéria törvényeit. Az íróasztalnál, számítógéppel, grafikai lejegyzéssel szerzett zenemű csak az előadó zenei állításainak terét, mintegy keretszerű feltételét teremti meg.

Feldman első grafikus lejegyzése a *Projection I* c. darabjában 1950-ben már ezt a felfogást képviselte. Cage pedig – akinek Feldman azonnal megmutatta az eredeti ábrát – átvette és továbbgondolta az ötletet *Music of Changes*-ben. A notáció forradalmasítása ezzel még nem ért véget. Early Brown, miután Cage és Cunningham meghívására – az első osztályú táncművész feleségével – Carolyn Brown-nal 1952-ben New Yorkba érkezett, költözésének apropójából megkomponálja egyik legjelentősebb grafikus notációval lejegyzett művét, melynek a *December 1952* címet adja, és amelyről később azt mondja, „inkább egyfajta tevékenység, semmint darab, mert a tartalmat a zenészek szolgáltatták.”³⁵³ – Egyikük művének sincs szüksége azonban karmesterre, aki a saját értelmezésével és tempó diktálásával közvetítene a partitúra és az előadó között. A zenélési formának ez az új felfogása Maróthy és a marxista esztétika romantikus nézőpontja felől „*Papier und Augen-Musik*”, vagyis

³⁵¹ Cage: i.m. 50.

³⁵² Maróthy: i.m. 98.

³⁵³ Nyman: i.m. 132.

merő absztrakció, amit nem zenészeknek, hanem filozófusoknak írtak. Kétségtől nem alaptalanok ezek a kritikai olvasatok sem, de talán érdemes visszakövetni a zenetörténetben, találunk-e hasonló túlkapásokat.

Mindenképp a „papírzene-szerű” keletkezési körülményekre utal a reneszánsz zene nagy mesterének, Palestrinának azok a harminc-negyvenszólamos madrigáljai, amelyeket az egyház kénytelen volt betiltani. Bármennyire is zseniális alkotónak tartjuk Palestrinát, nehezen tudjuk elképzelni, hogy pusztán a zenei képzelet segítségével képes lett volna tudatosan kontrollálni egy ennyire szerteágazó zenei folyamatot; ma már úgy tekintünk ezekre a túlcsoordulásokra, mint a poliritmikai igény legkorábbi megjelenési formáira. De ugyancsak „papír-zenének” kell tartanunk Eric Satie *Vexations* c. művét, amelynek előadása során a zongoristának mintegy 840-szer kell ugyanazt a zenei tételt megismételnie. A darab előadása túlmutat a megszokott értelemben vett „zenélési formákon” (amelyből zenei forma lesz) – senki sem képzelel el Satie-t, amint az otthoni esernyőgyűjteménye társaságában étlen-szomjan ugyanazokat a hangokat ismételteti harminc órán³⁵⁴ keresztül. A mű pusztán papírlétezését mégsem szabad félvállról kezelni, hiszen egy olyan zeneszerző tollából született, aki igencsak értékes zeneirodalmat hagyott maga után, nem beszélve a tőle származó „*bútor zene*” ideáltól, amely a mai *ambient* illetve *background music* előképe.

A *Vexations* mindössze tízpercnyi játékidő után képes arra, hogy megszüntesse azt a hagyományos zenei időérzetet, amit a keresztény nyugati zene talált fel az ütemekre és pontszerű zenei hangokra osztott notáció feltalálásával, hiszen egy bizonyos számú ismétlés után a zenei alakzatok önálló kinetikus egységekké állnak össze, és szinte megszüntetik a hétköznapi időérzetet. Nem véletlen, hogy Cage számára Satie különösen fontos pre-experimentőr. Nyman írja: „Az experimentális zeneszerzők általában véve nem azzal foglalkoznak, hogy előzetesen rögzítsenek egy olyan meghatározott *idő-tárgyat*, amelynek anyaga, szerkezete, egymással való viszonyai kiszámítottak és már jó előre összehangoltak lesznek. Sokkal inkább izgatja őket egy *szituáció* körvonalazódó lehetősége, amelyben hangok keletkezhetnek; egy alakuló cselekvés (hangzó vagy más jellegű) *folyamata*; egy *játékmező*, amelyet

³⁵⁴ Satie „marathoni” műve viszonylag ritkán hallható élőben, bár előfordult már, hogy óránkénti zongorista-váltásokkal előadták (több mint 30 órán tartott), illetve találunk példát „fél-marathoni” próbálkozásra is a közelmúltban.

bizonyos kompozicionális »szabályok« körvonalaznak.”³⁵⁵ Ismeretlen kimenetelű aktusok; szituáció, folyamat-zene, játékmező, bútorzene, papír-és szemzene – ezeket az experimentális zenére jellemző alapfogalmakat alighanem a végletekig tágította Cage korszakoltónak tekintett csöndműve, a 4'33”.

Mielőtt a csöndmű részletesebb elemzésébe kezdenénk foglaljuk össze az eddigi fejezetek konklúzióit.

1) A képzőművészet által inspirált experimentális zene zeneszerzője a nem zenei hangok és a strukturális ritmus bevezetésével megpróbált függetlenedni a nyugati zenéből örökölt strukturális harmóniáktól.

2) Az experimentális zene hallgatójától egy meditatív hallgatási technikát követelt szemben a romantikus paradigma elvárásaival, amely a zseniális komponista közönségébe kongeniális hallgatókat (kritikusokat) vagy katarziszra vágyó, a fantázia zene általi stimulálására fogékony polgárokat várt.

3) Az absztrakt expresszionista képek *befogadói modelljét* az experimentális zene *előadója* számára oly módon sajátította el, hogy a partitúra szintjén a korábbi hangjegyírással szemben egy új *grafikus notációt* hozott létre, amely immár nem közvetlenül a megszólaltatandó hangokat programozza az előadó bevonásával, hanem közvetlenül az előadót instruálja azzal, hogy ő maga hozza létre a művet a rendelkezésre álló anyagból.

Ez utóbbi azt jelenti, hogy a korábbi hagyomány – amely csak az agogika szintjén engedett szabadságot az előadó számára, de hangok magasságában például nem – megváltozik, így az előadó egyetlen pillanatban sem hagyatkozhat egyfajta „metafizikai” tekintélyre, hanem minden egyes pillanatban neki magának kell meghozni a döntést arról, hogy a komponista által teremtett keretek között mely hangok, milyen paraméterekkel szólaljanak meg. Az állandó kontroll-kontrol nélküliség miatt nem beszélhetünk szabad improvizációról – jóllehet az indeterminista eljárás módok és a zenei improvizációk között van hasonlóság, mégis érthető, ha Cage kifejezetten tiltakozott az improvizáció „vádjával” szemben. Tekintettel eddigi fejtegetéseinkre jól látszódik, hogy a grafikus notációt olvasó komponista számára a zenében rejlő szenzo-motorikus – tág értelemben vett erotikus – tudatvesztés nem megengedett –, ha mégis, úgy a zenei előadás közben létrejövő módosult tudatállapot számára ez sokkal kötöttebb formát jelent. Az *December 1952* realizálását nem

³⁵⁵ Nyman: i.m. 30.

képzeltjük el úgy, mint egy behunyt szemű zongorista előadását, aki magáévá tette a zeneszerző minden lelki-tudományát, megtanulta kívülről a darabot, és azt a pódium előtt rekonstruálja. Az experimentális zene azáltal szabadítja meg a romantikus képzelettől a hallgatást, hogy az előadót és a hallgatót kétféleképpen köti a jelenhez: az egyik a hangok dezantropomorf jelentésével, és ami ennek előfeltétele: az előadó tekintetének partitúrához kötöttségével. Következésképp, amennyiben a zeneszerzés Cage számára „írás”, annyiban „hangosan olvasás” David Tudor előadása.

De vajon nem kellene-e látnia a közönségnek is a kottát ahhoz, hogy ő maga is ugyanazt a „scriptumot” vagy „grafikumot” hallja felolvasás vagy „megzenésítés” közben? S ha látná is őket, nem volna-e *érdekesebb* még így is *maga az előadó*? Még akkor is, ha az előadó egyetlen hangot sem szólaltat meg, mindössze felhajtja és lecsukja a zongora a fedelét?

4.2.8 A 4'33" predikátumai

A „csöndmű”-re keresztelt 4'33" Cage talán leghíresebb műve, úgyszólván legnagyobb slágere, s mint ilyen, csakhamar keresztté is vált. A három tételre osztott csend bemutatása ugyanis mindenképp egyfajta „kivezetés a zenéből”, ami nagyon hasonlatos arra a következtetésre, amelyre a fiatal Wittgenstein jut a *Tractatus*-ban: „amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell”. Wittgenstein mindannak ellenére, hogy filozófiai beszédmódját megpróbálta a lehető legnagyobb mértékben metafizikátlanítani, ennek ellenére az egyik legmisztikusabb nyugati filozófus emlékképét őrizzuk róla.³⁵⁶ Cage legnagyobb hatású művéről néhány évvel később (1966-ban) így nyilatkozik: „nincs többé szükségem a csöndműre”.³⁵⁷ Figyelembe véve a szerző bizonyos mértékű távolságtartását, a továbbiakban igyekszem eltekinteni a nemzetközi szakirodalom azon szárnyától, amely a 4'33"-nak

³⁵⁶ Poul Engelmann írja Wittgenstein *Tractatus*-áról, hogy az „nem az emberi nyelv természetéről írott értekezés, amely nyelv itt pusztán a leképezés átfogóbb kategóriájának egy speciális eseteként tekintendő (...) minden, amit a nyelvről mond, az vonatkozik bármilyen lehetséges, akár transz-humán nyelvre is (hogyha létezik ilyen), amennyiben az egy leképezési mód.” Idézi Kelemen István In: *Uő: Nyelv és misztikum. Közelítések a fiatal Wittgenstein filozófiájához*. Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015. 79.

³⁵⁷ Vö. Nyman: i.m. 27.

monográfiákat³⁵⁸ szentelt, sőt, a kritikai irodalomnak is csak mérsékelten adok teret – vagyis csak amennyiben jelen értekezés problémafelvetése szempontjából releváns.

A csöndmű bemutatásának dátuma, mint ismeretes: 1952. aug. 28. Emfatikus értelemben ez a nyugati zene kritikai fordulatának dátuma, ettől a naptól új időszámítás vette kezdetét: *Cage előtti* és *Cage utáni*.

Lássuk, részleteiben a történet alakulását. Cage egykori mestere (1935-1936), Arnold Schönberg 1951-ben meghal Los Angelesben. 1952 januárjában Cage Schönberg előtti zeneszerzéstanárára (1933-1934), a múlt század korabeli Amerikájának bizonyos körei számára zeneelméleti alpművet szerző komponista, Henry Cowell *Cage and his friends* címmel egy népszerűsítő cikket ír *The Musicial Quarterly* hasábjain, amivel Cowell a komolyzenei szakma elismerését illetve figyelmét demonstrálja. Ekkoriban Cage Cunningham saját társulatának zenei vezetője, és New York művész köreiben ismert zeneszerző. A korábban említett absztrakt expresszionisták körében előző évben tartotta meg az *Előadás valamiről* és az *Előadás a semmiről* c. előadásait. Robert Rauschenberg 1951-ben mutatta be *White Painting* c. képét, amely távoli rokonának tekinthető Kazimir Szeverinovics Malevics *Fehér fehérenjének*.

Cage szoros baráti kapcsolatot ápol az európai avantgárd egyik meghatározó szereplőjével, Boulezzel, aki amerikai tartózkodásaikor maga is tart előadást az expresszionisták klubjában, sőt Cage magánál szállásolja el egy amerikai túrné idején csaknem egy hónapon át. Mindezen körülmények döntően meghatározták, hogy miért gondolhatták Cage-ék, hogy egy olyan koncerttermi kontextusban, amelyben Feldman, Wolf, Cage és Boulez darabok hangoznak el, a művészetvilág szempontjából legitim állítást lehet megfogalmazni a csönd színpadra³⁵⁹ állításával.

³⁵⁸ Értekezésünk problémafelvetéséhez hasonló, ám fejezeteiben és szakirodalmi referencialitásában a nemzetközi, elsősorban zenetudományi értekezéseket és tanulmányokat visszatükröző irodalom: Doris Kösterke: *Kunst als Zeitkritik und Lebensmodell. Aspekte des musikalischen Denkens bei John Cage*. Roderer Verlag, Regensburg, 1996; valamint Christian Utz: *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun*. Hrsg. Von Albrecht Riechtmüller. Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2002.

³⁵⁹ Kiváló színháztudományi disszertációt írt nemrégiben Cage performatív esztétikájáról Hans-Friedrich Borman, aki a 4'33" keletkezési körülményeit és a darab körül kialakuló ön-interpretációs bonyodalmakat is gazdag forrásanyaggal vizsgálja. Mivel Bormann kérdései viszonylag távol állnak jelen értekezés problematikájától, inkább csak ajánljuk mindazoknak, akik részletekbe menően is érdeklődnek a 4'33" konkrét titkai iránt. Hans-Friedrich Bormann: *Verschwiegene Stille. John Cages performative Ästhetik*. Wilhelm Fink Verlag, München, 2005.

Cage-ről az ötvenes évek elején, ha nem is tudta mindenki a „klubban”, hogy puritán életmódja mellett komolyan érdeklődik Suzuki tanításai, a Coomaraswamy³⁶⁰ hindu filozófiája, a nyugati misztikus Eckhardt mester, és az amerikaiak aszkétája Thoreau bölcselete iránt, bizonyára szituálva voltak a képzőművészetben lezajló koceptualista játékok ismeretében arra „nyitottságra”³⁶¹, amelyet a koncert megkövetelt. Az avantgárd művészek kisajátító, remake-elő, ready-made-eket, kollázsokat használó gyakorlata réges-rég ismert volt. A preparált zongorát Cage már tizenkét éve használja. David Tudor személye pedig egyfajta „kuratori garancia” volt, akárcsak Boulez művének bevonása, hogy a koncert túlmutat a – ma már úgy mondanánk – „geg” határain.

A művészetvilág kontextusa, mondhatni, készen állt arra, hogy a strukturális ritmus és a grafikus notáció közötti kapcsolatot a néző perspektívájából új megvilágításba helyezze. Cage megoldása pedig ez: a zenei műalkotás szubjektív idejét megszünteti, és az előadás időtartamát a valós időbe helyezi át – amennyiben valós időn az egy óra percekre és másodpercekre történő osztását értjük. Az előadó partitúrája közvetlenül még mindig a „scriptum”, amelyben mindössze annyi áll: „tacet” – ugyanakkor az előadó máris függetlenedik a partitúrától, helyette a stopperóra válik az előadás kontrolljává. Bár az előadó számára nincs meghatározva, hogyan válassza el egymástól a tételeket, és milyen hangszer segítségével mutassa be a művet, az ősbemutatón használt zongora billentyűinek érintetlenül hagyása bizonyos értelemben a preparált zongora allegóriájának színházi változata. Tudor tulajdonképpen eljátssza a zongorista szerepét, de immár nem rendeltetésszerűen használja a zongorát. Ez a szimbolikus „nem-cselekvés” egy koncerttermi környezetben szinte végtelen számú interpretációs lehetőséget teremt a kor művészetfilozófiai érdeklődési körében, vagyis akkor, amikor a művészet és az élet közötti relativitás a legkülönfélébb aspektusokban került megvitatásra. Cage-nek abban kellett bíznia, hogy ha a banális tárgyak képesek átlényegülni a múzeum kontextusában, akkor a banálisnak tartott zajok is érdemesek lehetnek arra, hogy egy

³⁶⁰ A keleti filozófia Cage-re gyakorolt hatásának elemzéséhez lásd. Edward James Crooks PhD-értekezését:

http://etheses.whiterose.ac.uk/1985/1/John_Cage's_Entanglement_with_the_Ideas_of_Coomaraswamy_Ed_Crooks_PhD_thesis.pdf Crooks amellett érvel, hogy Cage munkásságát egyszerre kell az amerikai, az európai, és az ázsiai történelem kontextusában szemlélni, ugyanakkor külön figyelmet szentel annak bizonyítására, Cage miként bonyolódott bele a nyugati és keleti „természet” fogalmának használatába, s hogy ez mennyiben lehet revelatív mindkét „oldal” számára.

³⁶¹ A modern zeneművek „nyitottságának” témájához zenetudományi igényű kifejtését lásd. In: Konrad Boehmer: *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*. Edition Tonos, Darmstadt, 1967.

koncerttermi kontextusban kísérletezzenek vele. A csöndmű hermeneutikájának a következő irányait figyelhetjük meg a darab reputációjában:

A) akik a legközelebb álltak Cage-hez és köréhez, vélhetőleg nem interpretálták túl az eseményt; Feldman és társai tisztában voltak vele, hogy Cage Rauschenberg képeit ülteti át zenei kontextusba. Vélhetőleg – titokban vagy sem – „zene-ellenesnek” találhatták, mivel Cage itt már áttéved az akusztikai színház terepére. Az a korábbi cél, hogy a fület megszabadítsák az ízlés előítéleteitől, és úgyszólván egy „fül mögötti fülnek” szerezzenek zenét, az eredeti terv felől nézve mégsem fulladt kudarcba.

Azzal, hogy a nézők a környezeti milió talált hangjai helyett a színpadon ülő zongorista drámaitlan drámáját fedezték fel, az ártatlan hangok helyett az ártatlan (értelmetlen) előadó is lelepleződött, jóllehet Cage valószínűleg ezt legkevésbé sem tarthatta sajnálatosnak, mivel jó ideje írt zenéket Cunningham táncszínházának, amelyekben nehéz volna elképzelni, hogy a „bűnös test” alakja játszott volna a főszerepet. Cage számára a zene egynemű közege – amely a nyugati zene ideálja szerint képes a többi érzékszerv „sztereo” észleleteit „mono”-formába sűriteni – egyáltalán nem volt fontos. Sőt: több írásában és interjújában külön hangsúlyozza, hogy „nem szereti, ha a hallás elvonja a látásról való figyelmet”.

Ha figyelembe vesszük, hogy Wolf, Cage tanítványként ugyancsak hasonlóan gondolkodott, Feldman szintén komponált Cunningham társulatának (sőt filmzenéket is); ha arra gondolunk, hogy Brown-ra Feldman szerint azért volt szüksége Cage-nek, mert ő volt a legnagyobb segítsége a multimédiás performanszok előkészítésében, akkor nyugodtan kijelenthetjük, hogy az experimentális zenének kezdettől fogva célja volt, hogy a nézőt kizökkentse abból a helyzetből, hogy a zenei hangok alkotta egynemű matéria befogadását csak és kizárólag akusztikailag fogadja el, s mindeközben tekintsenek el a látványtól. A képzelettől megszabadított fül tehát egyszersmind a látás felszabadításává is vált. Cage 4'33" c. darabja nem véletlenül tartozik abba a ciklusba, melyet a szerző „*Theater pieces*” címmel látott el.

Ebben a problémában, ebben a feszültségben, ismét csak a látás és a hallás ősi problémája nyújt kulcsot a következő korszakok megoldási kísérleteihez. A kérdés a következő lehetett: ha az experimentális zenét az elme hozza létre (zeneszerző = író), de nem csak a meditáló hallgatói elme számára, hanem az előadó elmetevékenysége számára (a partitúra valós idejű interpretációja végett), ugyanakkor a megteremtett akusztikai dimenzió konstitutív részébe beletartoznak a koncertteremben elhangzó

zajok is (ezeket Cage nem intencionált hangoknak nevezi), akkor a koncerttermi környezet valamennyi szereplője szükségképp része lesz a műalkotásnak, amely immár nem *egynemű közeget* jelent, hanem a látás és a hallás együttes felszabadulását a művészet kognitív típusú befogadási sémája alól. Ez a teoretikus beállítódás pedig már egészen közel áll ahhoz, hogy elmossa a határokat a közönség és előadó között, s ezzel utat engedjen az '50-es évek elején kezdődő happening-kultúrának, vagyis az ontológiai kérdéskörön túllépő *performatív esztétikának*.

B) A performatív esztétika iránt kevésbé érdeklődő, azonban jó szándékú zenetudósok a csend zenetörténeti funkcióváltozásait kezdik el vizsgálni, köztük a lengyel zenetudós, Zofia Lissa, aki a *The Journal of Aesthetics*-ben már 1964-ben közöl cikket *Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music*.³⁶² Még meggyőzőbb esszét ad közre a 1966-ban Susan Sontag *A csönd esztétikája*³⁶³ címmel, amely már kilépvén a zenetudomány kontextusából a csend művészetét speciálisan 20. századi jelenségként értelmezi. Sontag csend-elemzése és Cage öninterpretációs konzisztenciájának összehasonlítása nagyjából megfeleltethető annak a viszonynak, amit Schönberg és Adorno között láttunk, ahol egy speciálisan szakesztetikai probléma a társadalomfilozófia megvilágításában kulturális, apokaliptikus színezetet kapott.

Sontag művészetfelfogása nem értelmezi szándékosan félre Cage csöndművét, hiszen szinte nem találunk egyetlen állítást sem, amely cáfolható lenne, mégis valahogy az egész *nagy elbeszélés* tűnik túlságosan drámainak, túlzónak. Sontag – Nietzschehez, Hanslickhoz és Adornohoz hasonlóan – egyfajta nosztalgikus hangnemben értekezik, amely a művészt és célját lapról-lapra a „negatív szabadság”

³⁶² Zofia Lissa magyarul is olvasható *Zene és csend, zene és szünet* c. írása egy évvel később, az 1969-ben németül megjelent *Aufsätze zur Musikästhetik* egyik fejezetének fordítása. Lissa írásában elsősorban a csend szépirodalmi, poétikai vonatkozásai után a nyugati zenetörténet során változó zenei „szünet”-felfogásokat elemzi. Ezekből egyebek mellett megtudhatjuk, hogy „a vokális zenében a kifejező jellegű szünetek csak a reneszánsz idején jelentkeznek”, illetve hogy „a hangszeres zenében a szünetnek ez a funkciója valamivel később” kerül be a gyakorlatba, Bachnál már például megfigyelhető (Lissa: i.m. 154-155). Az elemzés fő tézise, hogy bár a csend és a szünet természete ugyanaz, „a szünetek értelmének változására mégis a kettejük *együtműködése* hat döntő mértékben. Az egyes művekben csakúgy, mint a különféle történeti és individuális stílusokban.” (i.m. 166.)

³⁶³ Susan Sontag: *A pusztulás képei*. Európa Könyvkiadó, 1971. – Sontag értelmezése jelen értekezés szempontjából felfogható Zofia Lissa írásainak továbbgondolásaként, kiegészítéseként, amennyiben *A csönd esztétikája* éppen arra világít rá, hogy a zenei „szünetek” mögött milyen esztétörténeti, művészettörténeti, kulturális változások gyaníthatók. Tehát amíg Lissa a szünetek retorikáját elemzi az egyes műveken belül, addig Sontag a csend retorikáját a művek tágabb kontextusában. A kettő (kettejük) „együtműködése” dokumentálja a leghitelesebben, mit is jelentett a 4'33" az ötvenes években egy szűkebb művészvilág, és mit a hatvanas évek végén a nemzetközi zenetudomány és művészetfilozófia számára.

aspektusából írja. Értekezésünk eddigi eredményei alapján, ez a gyásszal és részvétellel hangnem, amely Cage csöndművét egy lapon említi az „elhallgatás” olyan gesztusaival, mint Rimbeaud-é, aki a költészettel felhagyva Abesszíniában rabszolga kereskedőnek állt, vagy Duchamp-nal, aki élete vége felé az alkotás helyett a sakkot választotta, vagy Wittgensteinnel – erősen emocionalizált megközelítésnek tűnik, miközben vitathatatlan, hogy ezek érvényes analógiák lehetnek, akárcsak a csend további metaforikus értelmezései. A csend néhány attribúciója Sontagnál: mint *döntés* (mint öngyilkosság); *önbüntetés* (örület); *megtorlás*; *jóslat*; *tabula rasa*; *kilépés a történelemből* (a bámuláson vagy neszelésen keresztül); *a kimondhatatlan mondani akarása*; *a figyelem előfeltétele*; *a gondolkodás feladása*; *a nyelv elleni támadás*; *a kommunikációról való lemondás*; *sokkterápia*; *a tudat radikális kritikája*; *beszéd a beszéd kedvéért*; *az érzéki nyelv modellje* stb. A sort hosszan lehet folytatni. Sontag a kulturális hermeneutika, a pszichoanalízis, az ismeretelmélet és az esztétika felől is számtalan perspektívából világítja meg a kortárs művészetben megfigyelhető csend-metaforikát, és ezt egy tágabb kontextusba helyezi, amelynek lineáris szemléletéből adódóan van egy markáns kiindulása pontja, és van egy nagyon is komolyan vehető gyakorlati kérdése.

A kiindulási pont, hogy a művészet történetében három mítosz, három stádium figyelhető meg.³⁶⁴ A „fejetetejére állított Hegel”-modell így fest Sontag írásában: az első stádiumban a művészet az önmagát megismerő tudat kifejeződése (ez az episztemé, ez a kognitív hozadék határozza meg az értékét). A második stádiumban a művészet a tudat önmagából előállított ellenmérévé válik, vagyis több lesz, mint pusztán tudatkifejeződés (véltetőleg Sontag itt a zseniesztétika térnyerésére gondol). Végül elérkezünk a harmadik stádiumhoz, amelyben „a művészetben megtestesülni törekvő »szellem« beleütközik magának a művészetnek az »anyagi« jellegébe. A művészetről kiderül, hogy nem felel meg a célnak, és a művészi eszközök konkrétsága (és kivált a nyelv esetében történetisége) csapdának bizonyul. (...) A művészet a művészet ellenségévé válik (...) [í]gy kezdik úgy tekinteni, mint olyasmit, amit félre kell söpörni az útból.”³⁶⁵ – Jelen értekezés szempontjából ennek a „módszeres félresöpítésnek” a gyakorlatát nevezhetnénk – a fejetetejére állított Hegel-modell alapján – „*művészet-vallásnak*”. Így, kötőjellel írva, amely a szóösszetétel első tagját hangsúlyozza a vallás formális praxisán keresztül, vagyis áldozat-bemutatásán

³⁶⁴ Sontag: i.m. 6-7.

³⁶⁵ Uo.

keresztül. (Értekezésünkben itt kapcsolódik össze Nietzsche „*katharszisz*” fogalma a csönddel – mint „áldozat-bemutatással”.) A csöndmű és a csönd művészete Sontagnál krízis-művészet, a krízissel szembeni védekezés.

Sontag esszéje utolsó lapjain a csönd művészeit két táborra, illetve stílusra osztja. Az egyik: a „harsány” – a telített, a féktelen, az extatikus – mint pl. a 20. század eleji futuristák. A másik: az „n-edik hatványra emelt szükséztűség”.³⁶⁶ – Ide sorolhatjuk az experimentális szerzők első és második generációját, de ugyanide Eric Satie *Vexations* c. darabját, az ambient zenét, a repetitív folyamatzenét, a pop-artot, a szuprematizmust, az absztrakt expresszionizmust vagy az impresszionizmust.

De vajon nem egy „n-edik” hatványon lévő szükséztűségnek kellene-e felfognunk a rekviemek állandó tételeit, amelyek ugyanabból a pár latin szóból állnak? Vajon a *művészetvallás* és a *művészet-vallás* között nem abban áll-e a hasonlóság, hogy mindkét esetben a *művészet* és az *élet* közötti határok válnak bizonytalaná, mert mindkét esetben a művész törekvése a profanitás túlszárnyalása – a szakralitás – legyen az a teológia, vagy az esztétikai-episztemológiai teória – nevében? Vajon Sontag meglehetősen pesszimista hangvételű értekezői stílusa nem arról árulkodik-e mindenekelőtt, hogy egy olyan művészet számára, amely nem ironikus távolságtartással viseltetik a szarkális-profán művészet paradigmájával kapcsolatban, ott a kritikusnak, vagy az esztétának nem marad más, mint az, hogy a nyugati tradíció optikájával valamiféle *válság*ot diagnosztizáljon ott, ahol a válság egyetlen jele az, hogy az esztétikai tapasztalat legmélyebb köreit a sem az *érzékesztétika*, sem a *formalista kritika* nem tudja már ellenőrzése alatt tartani, hiszen e művészetek célja épp e kontrolltól való megszabadulás volt?³⁶⁷

³⁶⁶ Sontag: i.m. 40-41.

³⁶⁷ Vattimo szavaival: „Az avantgarde ars poeticák elutasítják a filozófia, mindenekelőtt a neokantiánus ihletésű filozófia által rájuk parancsolt korlátozásokat: nem engedik magukat kizárólag a nem-teoretikus és nem-praktikus tapasztalások terepeiként meghatározni, hanem a valóság megismerésének kivételezett modelljeként, az egyén és a társadalom hierarchizált szerkezetét felforgató tényezőként, a szociális és politikai agitáció tényleges eszközeként kívánják önmagukat felmutatni.” Sontaghoz hasonlóan Vattimo olvasatában is megjelenik a csönd-metaforika, amikor a művészet „harcáról” a következőket írja: „aporetikus állításokba húzódik vissza, megtagadva a művek közvetlen élvezhetőségnek – a „gasztronómiai” aspektusnak – valamennyi elemét, elutasítva a kommunikációt, és tökéletes szilenciumot vállalva magára. Ez a példaszerű jelentése annak, amit Adorno, mint ismeretes Beckett életművében lát, s ami különböző fokon jelen van az avantgarde művészet számos helyén.” (Gianni Vattimo: *A művészet halála vagy hanyatlása*. In: *Az esztétika vége*, 15. és 18.) Hasonló patterszóra utal a XX. századi művészet-filozófia és annak tárgya között Karin Thomas definíciója a *concept-art*ra vonatkozóan: „A legkülönfélébb művészi-eszmei tevékenység, amelynek célja, hogy a tudomány analógiájára tudatkritikai és társadalomváltoztató impulzusokat ábrázoljon a valóság folyamataira gesztikusan utaló kép-kombináció-sorozatokkal.” (Karin Thomas: *A kortárs művészet terminus technikái*. In: *A neoavantgarde*, 486-487.) Jelen értekezés célja, hogy ezekre a tudatkritikai impulzusokra fogékonyra tegye az olvasót, s a lehetséges társadalom-és személyiségváltoztató

Jellemzően a nyugati gondolkodás abszolutisztikuságát tükrözik Sontag félelmei, miszerint a csönd művészete nem válhat általános ízlésnormává, mivel a benne rejlő irónia – nietzschei értelemben – egy kultúra dekadenciáját jelenti. „Valószínűtlennek látszik, hogy az ember vég nélkül folytathassa a saját feltételezéseinek állandó aláaknázását anélkül, hogy útját állná ennek a lehetőségnek a kétségbeesés vagy egy olyan nevetés, ami az emberbe végképp belefojtja a szuszt”³⁶⁸ – írja Sontag esszéje végén. Mivel Cage soha nem állította, hogy a nyugati zenétől meg kellene válnunk, és a jövőben csak és kizárólag experimentális zenét kellene tanítani az iskolákban, érdemes lehet elgondolkodnunk Sontag dilemmáján. Sontag írása a '60-as években valószínűleg megjelenése után rögtön eljutott az érintettekhez, vagyis a csönd művészeihez is, akik számára Sontag bizonyos szempontból fontos kapcsolattartó volt a közönséggel.

A filozófus 1966-ban *Against Interpretation* c. esszégyűjteményében átfogó képet rajzolt a *happening*ről és a *campról* – mindkét esetben a hermeneuta érzékenységgel, de a kritikai teória szigorával. A *happening*ről írt „tudósításából” megtudhatjuk, hogy akárcsak a dodekafónia, vagy experimentális zene születésénél, itt sincs egy konkrét évszám, vagy ötletgazda, akivel kapcsolatban töretlen konszenzus lenne az ötvenes években. Ennek ellenére megnevez egy szimbolikus dátumot, amely alapján az első nyilvános *happening* talán 1959-ben volt, melynek

impulzusokat mérlegelje. Cage maga is bízott benne, hogy a „jó zene jó életre vezet bennünket”, miközben tisztában volt vele, hogy „nem beszélhetünk tisztán zenei kérdésekről, mivel az ártatlan hang *mint olyan* nem létezik. Anélkül, hogy külön fejezetet szentelnék a kérdésnek, fontos megjegyeznünk, hogy a korábban már tárgyalt (zene)szerzők is mind hasonlóképpen gondolkodtak az „ártatlan hangról.” Jozef Ceres *Zenei szimulákrumok* c. könyvének bevezető fejezetében ezt írja: „Jóval Edwin Prévost előtt [a *Nincs ártatlan hang* c. könyv szerzője – Megjegyzés tőlem – K.Z.] Pierre Henry is kétségbe vonta a hangok ártatlanságát: »Hangjaim néha ideogrammák A hangoknak eszméről, szimbólumról kell árulkodniuk [...] műveimben nagyon gyakran szeretek pszichológiai megközelítést alkalmazni, azt akarom, hogy pszichológiai tette vagy poétikai alkotásra kerüljön sor, vagy hangszín és szín asszociációjára, a festészetre vonatkoztatva. Hangok mindenütt vannak. Nem kell szükségszerűen könyvtárból vagy múzeumból származniuk. A hangpaletta mérhetetlen gazdagsága alapján véve a hangulat meghatározója.« Sőt Henry az aszemantikus zajok létét is kétségbe vonta, számára csak szemantikus Hangok léteztek, amelyek történeteket mesélnek.” (Ceres: i.m. 15.) – Ezt tekinthetjük a „zajzene” *narratív* (asszociatív) felfogásának, szemben a *szenzualista* táborral, amelynek eminens locusa Stockhausen az 1958-ban tartott amerikai egyetemi előadásai alapján írt esszéjében található: „Egy elektronikus kompozíció értékelésében általában első kritérium, hogy mennyire tartja távol magát minden hangszeres vagy másfajta hangzás-asszociációtól. Az ilyen asszociáció csak eltéríti a hallgató figyelmét a bemutatott hangzásvilág önállóságáról; mert haragra, orgonára, madarakra vagy vízcsapra emlékezteti. [...] leghelyesebb, ha az elektronikus zene csak hangzik, mint elektronikus zene, azaz, hogy lehetőség szerint csak hangokat és hangok kapcsolatát találjuk meg benne, melyek egyszerűek, minden asszociációtól mentesek, s azt a hitet keltik bennünk, hogy ilyesmit azelőtt sohasem hallottunk.” (Fábián: i.m. 202-203.) Ugyancsak a „meta-fizikain” felfogott, autonóm zeneművészet mellett érvel Igor Sztavinszkij is egy Robert Crafftal folytatott beszélgetésben: „Természetesen zörejek is válhatnak zenévé. De akkor ne legyen asszociatív értelmük; a zene önmagában »nem jelent« semmit.” (Fábián: i.m. 211.)

³⁶⁸ Sontag: i.m. 43.

megszervezése ahhoz az Allen Kaprowhoz köthető, aki egy évig Cage tanítványa volt, majd '57-ben elkezdett a happeningekkel, mint a modern festészet új formájával foglalkozni. Sontag jellemzésből hiányzik a happening és az experimentális zene közötti genetikai hasonlóság elemzése, valószínűleg azért, mert az experimentális jelző csak az utókor számára volt fontos. Cage mint önálló személyiség, akárcsak Duchamp, sokkal erősebb hatást gyakorolt New York határain innen és túl, mint egy zeneszerző iskola megalapítója. Tekintve azonban, hogy a Cage recepció szerint, 1952-ben az első tulajdonképpeni happening a Black Mountain College-ben zajlott John Cage zenéjével, Merce Cunningham koreográfiájával és Robert Rauschenberg *Fehér festményeivel*, megállapíthatjuk, hogy Cage *4'33"* c. darabjának bemutatása évében már tudatossá vált Cage számára, hogy a kísérleti zene új útjai a nagyobb változásoknak csak egy aspektusa lehet a sok közül. A képzőművészek ugyanis még mindig lépéselőnyben voltak.

Sontag írja, hogy a happeningek nem csupán New York-i jelenségek, „egymással kapcsolatban nem álló csoportok hasonló tevékenységéről vannak híreink Osakából, Stockholmból, Kölnből, Milánóból és Párizsból is – többnyire harminc év körüli fiatalok. Legtöbbjük festő (Allen Kaprow, Jim Dine, Red Grooms, Robert Whiteman, Claes Oldenburg, Al Hansen, George Brech, Yoko Ono, Carolee Schneemann), de van köztük néhány zenész is (Dick Higgins, Philip Corner, LaMonte Young).”³⁶⁹ Sontag esszéje végső soron egyértelművé teszi, hogy a happening – eldugott padlásszobák és galériák zegzugaiból kitörve – legkésőbb az ötvenes évek végére már önálló műfajjá nőtte magát, de talán valamennyi sajátossága érvényes lehet az experimentális zenére is, kivéve egyet. Feldman, Wolf, Cage vagy Brown tiszteletben tartotta a közönség és a performer közötti képzeletbeli falat, és nem akarták a néző-hallgatót aktív cselekvővé tenni. Ez szükségképp következett abból az eredetileg zeneesztétikai problematikából, hogy a zenehallgatás új dimenzióival kísérleteztek, így a zene ontológiai és recepció-esztétikai kérdésköre foglalkoztatta őket. Mind a happening, mind a vele párhuzamosan kialakuló fluxusmozgalom, szereplői mérhetetlen mennyiségű impulzust nyerhettek az '52-es *4'33"* bemutatójából, vagyis abból, hogy az eredetileg autonóm, és komolyan elismert „komolyzene” tragikussága megkérdőjeleződött, és a művészet ontológiai kérdéskörét felválthatta az esztétikai tapasztalat tisztán performatív esztétikája. Ebben az ötvenes

³⁶⁹ Susan Sontag: *Happening: A radikális mellérendelés művészete*. In: Sontag: i.m. 262-263.

évek eleji helyzetben az experimentális „abszolút” zene – legyen az bármennyire is diszsonáns vagy zajos – újabb *krízisbe került, de ez már nem a nyugati-püthagoreus zene krízise volt, hanem az új, kritikai fordulat utáni zene krízise (más szóval: kibontakozása, változása, megtermékenyítő hatásának jele), ami akarva-akaratlanul, felszámolta a zenei matéria egyneműségét, és a folyamatként felfogott zenemű bemutatását a totális hangszervezés színházává változtatta.*³⁷⁰

Cage filozófiájának továbbgondolása magában foglalta a múzeumi-koncerttermi kontextus fölöslegessé válását. Ebből a fölöslegből nyeri új erejét mind a happening, mind a fluxus, jóllehet, míg a happening a festészet legmodernebb formájaként tekintett önmagára, addig a fluxus a legmodernebb kísérleti zenévé avanszált. Olyannyira modernné, hogy lassan már hangszerekre sem volt szükség, csupán egy „folyamatot” kontroláló leírásra, vagyis egy *fluxus-partitúrára*:

ZONGORADARAB DAVID TUDORNAK / PIANO PIECE
FOR DAVID TUDOR

A billentyűzet fedelét úgy kell lezárni, hogy
semmiféle hangot ne hallasson. Az előadó
addig ismétli, amíg sikerül a fedelet hang
nélkül lecsuknia.

(LA MONTE YOUNG)³⁷¹

³⁷⁰ Vö. <http://www.fluxus.org/> [2015.12.15] Ehhez lásd még: Wikipedia „experimental music” bejegyzését. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_experimental_musicians [Online] [2015.12.15]

³⁷¹ Fluxus: 349.

5. A FORDULAT UTÁN

5.1 Új tonalitás, új zenetudomány

5.1.1 Reich és az aspektusváltás esztétikája³⁷²

„Ha így haladunk tovább, még a század vége előtt olyan kurtúra fogott és barbár zenénk lesz, amelyben a csökevényes dallam vadul tomboló ritmussal párosul. Ez aztán majd ragyogóan kielégíti a 2000. évben élő zenerajongók elsatnyult hallását”³⁷³ – írta Honegger egykoron, és a történelem szemlátomást be is igazolta a jóslatot. Egyvalamiben azonban nem volt igaza a zeneszerzőnek, aki maga is élénken érdeklődött a zenei materiában kifejezhető „gépélmény” iránt: az a „barbarizmus”, ami repetitív zenéből ered nem a nyugati egészét tagadja, rehabilitálja a nyugati szakrális zenében kezdettől fogva elfojtott, démonizált profán elemeket: mindenekeelőtt a ritmust és a kellemességet. Zenei rituáléjában azonban éppúgy megmarad a szakrális dimenzió, s miként azt Reich kései műveiben látjuk, a „music as graduell process” nem csupán arra alkalmas, hogy egy a fogalmi gondolkodástól, a nyugati zene kommunikációs kultúrájától távol tartsa magát.

Reich olyan művei, mint pl. a *WTC/911* vagy a *The Cave* az emberi beszéd, illetőleg a történelem és a repetitív zene új szintézisét hozza létre, mégpedig olyan apollói víziókkal együtt, amelyek immáron nem a templomok szakrális terében, hanem a multimédiás performanszokra alkalmas modern koncerttermekben kerülnek bemutatásra. Olvasatomban Steve Reich műveit hallgatván ma egy olyan kor művészetébe nyerhetünk betekintést, amely már levonta a 20. század kritikai fordulatának tanulságait, s ezeket továbbgondolva egy új felfogásban tulajdonképpen már átvezet bennünket a 21. század zeneesztétikai korszakába, amelynek gyökerei közvetlenül immáron nem egy kétezer-öt száz éves textualitáson alapuló zenekultúra „szakrális és profán” filozófiájáig nyúlnak vissza, hanem a 20. század avantgárd és populáris zenéinek praxisába. A zene notációjának feltalálása óta minden eddiginél nagyobb változás következett be a zene történetében a digitális forradalom és a kísérleti zenék múlt századi kibontakozásával. De lássuk, vajon hogyan érint ez bennünket, akik még a 20. század zenéjében nevelkedtünk.

³⁷² A fejezet egy korábbi a Nagyerdei Almanachban azonos címmel megjelent esszém bővített, átdolgozott változata. Vö. *Steve Reich és az aspektusváltás esztétikája avagy tömeghipnózis a Müpában*. In: Nagyerdei Almanach 2012/2.

³⁷³ Arthur Honegger: *A jelen és a jövő kilátásai*. In: Fábíán: i.m. 179.

Ha Reich szerint Cage és követői koncertjeire „olyan volt járni, mintha az ember fogorvoshoz készülődne”³⁷⁴, akkor a repetitív zenei koncertekre a hipnózis-terápia hasonlatát használhatnánk. Tekintve, hogy a hangrögzítés korában élünk, fel kell tennünk a kérdést, vajon a repetitív zenei művek élő előadása képes lehet-e ugyanazt a hatást kiváltani, amit egy fülhallgató otthoni intimitásában kibontakozó „repetitív zenei” élmény garantál. Vizsgálatunkhoz Steve Reich *Drumming* c. kompozícióját érdemes választanunk, amelynek köszönhetően a zeneszerző csakhamar világhírnévre tett szert.

Ha abból indulunk ki, hogy a repetitív zene előadásmódja a lehető legtávolabb áll Cage „*Theater piece*” c. darabjaitól, és egyáltalán a fluxus és happening kultúrák színpadiasságától, akkor e meditatív hangulatú darabok esetén az élő előadás talán még több gátló tényezőt rejt magában, mint egy kifogástalan minőségű audiófelvétel. Az élő előadás során ugyanis a közönség döntő többsége számára azok a pszicho-akusztikai történések, amelyek az egész Reich-i zene lényegét alkotják, nem feltétlenül következnek be, mivel minden zenei „deviáció”, tehát olyan mozzanat, amely a partitúra szintjén meglepetés lenne, az élő előadás esetében vizuálisan már mindig is előkészített. A játékosok leülnek, felállnak, majd lassan és koncentráltan megközelítik a hangszereket – de hiába minden mozdulat-takarékosság: tudjuk, hogy ott hamarosan valami történni fog. A szemünk tehát elvonja figyelmünket a hangok „belső szemléletétől”, ami jelen esetben – saját eddigi tanulmányaink alapján – szükségképp korlátozza a Schaeffer által négy fázisra osztott zenei megértés processzusát.

Reich Pierre Schaeffer *Patetikus etűdjéhez* hasonlóan maga is él azzal az eljárással, hogy az emberi hangokat puszta hangszerként használja. (Ennek az első nagy pionírja egyébként Charles Ives volt, aki „humanophon”-nak nevezte saját képzeletbeli kórusát, melyben minden egyes kórustag csak egyetlen hangot,

³⁷⁴ Steve Reich szinte a legtöbb vele készített interjúban egységesen meséli el ugyanazt az alaphelyzetet, amit a Café Momusnak is elmondott: „Zeneszerző lettem, mert szerettem Sztravinszkijt, Bachot, a bebopot, John Coltrane-t. Amikor tanították nekem Boulezt, Stockhausent és John Cage-t, ahol nincs harmónia, nincs dallam és nincs ütem, csodáltam azt a mesterségbeli tudást, amelyekkel ezek a művek készültek, de a zene csúnya volt, és nem akartam hallani. Amikor elmentem egy hangversenyre, szintén azt láttam, hogy senki sem kíváncsi erre, kivéve magukat a komponistákat, barátait és más zeneszerzőket. Olyan volt elmenni egy kortárszenei koncertre, mint a fogorvoshoz. Tudtuk, hogy fájni fog, de muszáj.” Vö. <http://www.momus.hu/article.php?artid=3858> lásd még. Reich: „Mein job ist, das nächste Stück zu schreiben”: der Komponist über seine Musik. In: <http://de.blouinartinfo.com/news/story/901866/mein-job-ist-das-nachste-stueck-zu-schreiben-der-komponist> Steve Reich zenei írásait lásd: Steve Reich: *Writings on music. 1965-2000*. Oxford University Press, New York, 2002.

valamilyen saját hangot képez.) Az emberi hangszálak hangszereszerű bevonása a műbe azonban még mindig kérdéseket vethetnek fel, igaz, Reichnél az emberi hang már sokkal egyenletesebben integrálódik a zenei szövetbe, mint Schaeffernél, ahol az emberi hang gyakorlatilag önmagát jelenti.

Az emberi hang individualitása és elsődlegessége olyannyira erős kulturális előfeltevés legtöbbszörben, hogy nehezen tudjuk elfogadni, ha az csupán a marimba (fel-) hangjait utánozza. A probléma azonban még mindig természetes hallási reflexeinben keresendő, amely ösztönösen valami kitüntettséget kölcsönöz a homo sapiens megnyilatkozásainak, így a Drumming élő előadása során könnyen abba a hibába eshetünk, hogy valamiféle hős-narratív szerepet tulajdonítunk az énekhangoknak, s így könnyen megtörténhet, hogy azok a fáziseltolódások, amelyek a hangszeren játszódnak le, mindeközben szükségszerűen a háttérbe kerültek. Ez hangosításbeli kérdés is. Reich nem véletlenül szereti, ha művei előadásait a keverő pult mögül felügyelheti.

A Reich-i zene befogadásánál két dolognak kell érvényesülni egyidejűleg: az egyik, hogy a hallgatónak képesnek kell lennie a „fő dallam” helyett az állandóan változó mellékörejek, felhangok, és az egymás fölött fokozatosan elcsúsztatott „*pattern*”-ök és „*stroboszkóp-hatások*” változásaira összpontosítani. A másik: a hangosítás tökéletessége, hogy az eredetileg a partitúrában kódolt (és kódolatlan) pszicho-akusztikai jelenségek kibontakozását ne nehezítsék meg olyan hangerő-fókuszok, amelyek szigorú értelemben már lezajlott eseményeket „nagyítanak fel”. Ugyanakkor itt kell megjegyeznünk, hogy ez a „lezajlás” ugyancsak problematikus. Hiszen különösen a *Drumming*-ra igaz, hogy akár valami impresszionista, punktualista kép szerkezete, úgy áll össze a Reich féle opus is, csak épp nem a síkban, hanem az időben. Az egyes hangok folyamatos ismétlődése olyan hangszín-jelenléteket hoznak létre (gondoljunk csak az Op-art művekre), amelyek mellett az újabb hangszínek és ritmusok csak egy-egy „aspektus-váltással” érzékelhetőek.

A kérdés az, vajon az újabb alakzat felismerése mennyiben kognitív aktus? Úgy értem: akarnom kell-e, hogy a legújabb kódolatlan – a felhangok és a konkrét zenei környezet kölcsönhatásában kibontakozó – zenei témát, mikro-dallamot felcsendülése pillanatában azonnal érzékeljem? Schaeffer hangérzékeléssel kapcsolatos vizsgálódásai értelmében: igen. És épp ez az állandóan „kihegyezett fül” az, amely egészen más mentális állapotokat hoz létre, mint a hagyományos zenei kommunikáció képlete. A deviáció feloldása tulajdonképpen egy olyan idősíkon történik, amely

maga mintha állandó lenne, hiszen az egyes mintázatok egyidejű jelenléte megszünteti azt az érzést, hogy ami megértettünk, az már elmúlt. A redundancia és deviáció voltaképpen ugyanazon momentum két különböző aspektusaként értelmezhető. Éppen ezért a repetitív zene hallgatásának talán legintenzívebb öröme, amikor az egyes idő-egységek, ritmus-képletek és dallamok, már nem csupán a különféle aspektus-váltásokkal, hanem egy szintetizáló figyelem-kiterjesztéssel egyszerre ragadhatók meg.

Ez a pillanat, vagy pillanat-folyamat a zene (meta?)fizikájába való sajátos, új bevonódás. Ez az a pillanat, amikor a zenén kívüli narrativitásból az ember teljes mértékben kiesik; nem meditál, nem közösségi lény, nem koncert-látogató, nem önelvező, hanem egy olyan speciális hangfolyamat részese, amely egyszerre szólítja meg testet és a szellemet, mintha a kettő voltaképp egyesíthető volna. Sőt, talán úgyszólván fogalmazhatnánk: a test és lélek dualizmusának problémáján túl vagyunk.

A repetitív zenében keletkező disszonancia értelme minden eddigi kulturális tapasztalati formától függetlenül új értelmet nyer. Ennek az újraértelmezésnek két mozzanatát figyelhetjük meg. 1) A zenei folyamat szükségképp egyfajta zenei *rítus*, amely mivel egy opus perfectumot realizál magától értetődően kilépést jelent a profán időből, és valami perfekcionista, szakrális intencionáltság idejébe kerül. A művészet-vallás akatusa: előadás, vagyis áldozat-bemutató. 2) A repetitív folyamatokban kibontakozó művek lényege, hogy bizonyos értelemben mindig ugyanazt halljuk. Vagyis minden esetleges disszonancia tapasztalata az eredeti „sorból” – vagy ahogyan a dodekafonisták hívták: Reihe-ből – keletkezik. Egy ilyen lassan, az eredetileg harmonikus, tonális sor önmagán való elcsúsztatásával keletkező disszonanciában valamilyen külső narrativitást, vagyis valamilyen „gonosz princípiumot” vagy „profán utalást” látni csak azok számára lehet vonzó lehetőség, akik valamilyen belső lélektani oknál fogva, fogékonyak a zenében megmutakozó negatív örömök átjárójára – a fenséges felé. Ha azonban eltekintünk ettől a fiziko-teológiai hallgatói szándéktól, és engedjük, hogy a hangokra történő figyelmünk során a komponista lecsupaszítsa, megszabadítsa az időérzékelésünket minden kulturális előfeltevéstől, úgy a fokozatosan kialakuló disszonanciák elvesztik minden affektus-tartalmukat, s ehelyett tisztán zenei-időbeli okokból származó akusztikai okozattá válnak.

A Steve Reich alkotói korszakát megnyitó³⁷⁵ „*It's gonna rain*” pontosan ezt a disszonancia-képződést modellezi egy prédikátor beszédének hangfelvételéből kivágott foszlány állandó ismétlésével, fáziseltolásával. Mintha Reich azzal akarna becsalogatni bennünket a disszonanciák gyönyörének kertjébe, hogy a vallásos érzületű hallgatót mintegy bebiztosítja, mondván: „ne félj, amit hallasz, az végig ugyanaz az egy mondat, amit egy prédikátor beszédéből vágunk ki: »It's gonna rain'«.”

A disszonanciával tehát Steve Reich zenéjében az történik, hogy megtisztul minden antikrisztusi felhangjától, s alkalmassá válik arra, amiről Cage álmott: *az értelem lecsendesítésére az isteni befogadás előtt*. Steve Reich, akinek közvetlen mestere Berio volt, Cage-hez hasonlóan elfordult az avantgárd disszonanciák esztétikájától, és fiatal korától inkább a bepop jazz dobosokat hallgatta. A klasszikus, az avantgárd és a populáris zene találkozásából születő disszonancia tehát a 20. század alighanem legmagasabb esztétikai értékű nívója, jóllehet épp erről az állapotról (amelynek a legközelebbi rokona talán mégis csak Cage csöndarabja), nehéz még (a zenetudomány pozitívista elemzésén túl) beszélni. Egy mámorító zenéről beszélünk, amelynek azonban még egyáltalán nem ismerjük a határait.

Ellenben a repetitív zene tökéletesen ismeri az elődeit. A szinte kánonszerűen hangzó ritmusok ütőhangszereken megszólaltatott reneszánsz polifón énekekhez is hasonlíthatók: ebben rejlik talán a nyugati szakrális zenével való kapcsolata. De ez a polifón mármor nagyon is jól ismeri Eric Satie és az impresszionisták idő-felfogását, zenei grammatikáját. Ismeri a bruitisták és az ütős zenei irodalom hagyományát, de még messzebbre merészkedik azzal, hogy Reich Afrikában töltött tanulmányútja után ez a sajátosan „avantgárd filozófia” mintha beoltódna az afrikai törzsek dobszertartásainak, a kortárs jazz illetve a pszichedelikus rock zene rituális képzeteivel. Mindeközben az előadókat a lehető legteljesebb kontroll alatt tartja, kizárva dionüszoszi extázis elragadtatottságát; a ritmus fizikalitását, hiszen a szigorú meghatározott folyamatok rendje a távol-keleti tudat-filozófiák meditációs fegyelmére, illetve jelenlétére emlékeztetnek. Ráadásul mindehhez egy olyan zenei hangokból álló matéria készül, amely tonális is ugyan, de az ismétlések végletekig való hajszolásában voltaképpen megszüntetik a tonalitás érzését (ha elrugaszkodunk a Reich életműre való vonatkoztatástól, akkor kitűnő példa erre Terry Riley „In C”

³⁷⁵ Vö. Steve Reich: *Works in chronological order*. <http://www.steverreich.com/>

című darabja). Ennélfogva az európai tonalitás amerikai kísérleti zenei laboratóriumában feltalálja azt a módosult tudattállapotot, amely minden ízében kötődik az elmúlt kétezeröttszáz év tradíciójához. Áthidalja az avantgárd, a klasszikus és a pop közötti szakadékokat, s ebben a furcsa meghatározhatatlan műfajú állapotban – nem *extázis*, nem *katarzis*, nem *tánc* és nem is *zenében gondolkodás*; nem *affektus-zene*, nem *éthosz-zene*, nem *alaetorikus*, nem *szerialista*, nem *primitív*, nem *neoklasszikus*, nem *dodekafón*, nem *impreszcionista*, nem *könnyűzenei*, nem *szakrális*, nem *profán* – mintha mégis csak lehetséges volna a történelemből való kilépés. Nem véletlen, hogy a repetitív zene vulgarizálódása napjaink populáris zenéjének szinte valamennyi szcénájában fellelhető.

Az impresszionizmus népszerűvé válása csakhamar megtermékenyítette a szalonzenei életet. Az elektrotrikus zene strukturális ritmussal és a zenei érzékeléssel folytatott kísérleteinek eredményeit, előbb a „krautrock” (a német Kraftwerk együttes) majd számos könnyűzenei műfaj újrahasznosította a hagyományos szórakoztató és tánczenék világában. Steve Reich, Philip Glass és Terry Riley – egyébként különböző – repetitív megközelítései pedig előkészítették a terepet azoknak a bizonyos értelemben valóban primitív „tánczenéknek”, amelyek határesetztikája a pszichedelikumok és tág értelemben vett fizikalitás találkozásában bontakozik ki. Másképpen fogalmazva: a vulgarizált repetíció a zenei értelemben vett szexualitás primitív formája, amelynek köszönhetően a 20. századi populáris kultúra valamennyi szexuál-politikai kérdése és vágyfantáziájának apollói képei zenei adekvációkra talált. Nem véletlen, hogy a rituális áldozat hagyományához kötődő művészet esztétái mély averziókkal viseltetnek a műfaj iránt.

Reich művészi zenéjében – jóllehet az igencsak pogány afrikai szertartások mélystruktúrájához is kapcsolódik – nem találkozunk a nemek szimbolikájához köthető retorikával. A repetitív zene maximálisan androgün. Lebeg a nemek között, alaptalanul (tonika nélkül), mégsem kelti az atonalitás érzetét. A V. fok alterálásai soha nem fokozódhatnak addig, hogy az I. fokon mintegy megnyugodjon a dallam. Nincs is dallam. Egymás mellé rendelt dallam foszlányok vannak, amelyek határait a hallgató aspektusváltásai jelöli ki. Ha akarom nyúl, ha akarom kacsacsőrű emlős. Vagy mindkettő és egyik sem. Ha nem akarom: akkor is. Nincs zárlat sem, csak végtelen fluktuáció, amelyből a komponista mintegy kimetsz egy részletet. Ezért nem iparművészet, és ezért nem kapcsolható szigorú értelemben Warhol „Leveses konzervjeihez” sem, hiszen Reichnél az egyes mintázatok nem egymás mellé

rendelődnek, hanem újabb és újabb aspektusokban egymásra montírozódnak. Ez utóbbiba talán vegyül valami sajátos infantilizmus is, mind a komponista, mind a befogadó oldaláról nézve. Valami méltóságtól megfosztottság, éppúgy, ahogy egy robotnak nem lehet méltósága. És mégis a kettő közötti homályban vagyunk; robot és ember között, hipnózisban, pókhálóban, az idő gépezetében. Ám ha átadjuk magunkat a hallgatóság örömeinek, elkezdhetünk „látni” valamit, ami több mint pusztán geometria, kevesebb mint képzőművészet: zeneterápia, imagináció, hipnózis, pillanatformák mozaik-monumentalitása.

Talán ezért írja Adorno '67-ben, hogy az egyetlen lehetséges művészet nem derűs és nem komoly, a harmadik lehetőség viszont ködfelhőbe burkolózik. Ilyen Reich ködös zenéje is. És ez a köd értekezésünk eddigi megállapításai alapján nem más, mint az *ártatlan hangokból képzett folyamatok új észlelési tapasztalata*, amelyet vélhetőleg csak utókor teoretikusai tudják olyan magabiztosan tematizálni, ahogyan mi is tesszük az elmúlt korok zenekultúráját illetően. A nyugati zene kritikai fordulata utáni állapotban vagyunk tehát. Bizonyos értelemben egy új, interkontinentális zenei kultúra sötét „középkorában”, amelyben egyetlen esélyünk arra, hogy eleget tegyünk a repetitív zenei művek velünk szemben támasztott elvárásainak az, ha megpróbálunk odafigyelni a hangokra.

5.1.2 A feminista zenekritika kihívásai Cage előtt és után

„*Kint-e vagy bent?*”³⁷⁶

Ha a zeneesztétika kutatójának a világ bármely szegletében ma azt a kérdést szegezzük, vajon ki az a szerző, vagy melyik irányzat az, amely a kulturális és (a tág értelemben vett) nemi identitást mint társadalmi alakzatot a zene anyagára vonatkoztatva vizsgálta, a válasznak valamennyi esetben a gender-feminista alapú, új zenekutatásra, és e platform legnagyobb hatású gondolkodójára, Susan McClary-re kellene esnie. Ez az oka annak, amiért értekezésünk végén az amerikai kutató, 1991-

³⁷⁶ Balázs Béla *A Kékszakállú herceg vára* c. librettója, mint ismeretes, a következő prologussal nyitja meg Bartók misztériumjátékát: Haj regő rejtem\hová, hová rejtsem...\hol volt, hol nem\kint-e vagy bent? Régi rege, haj mit jelent,\Urak, Asszonyságok? \Ti néztek, én nézlek.\Szemünk,\pillás függönye fent:\hol a színpad:\kint-e vagy bent,\Urak, Asszonyságok? Balázs Béla librettójának online elérhetősége: (<http://www.zeneszoveg.hu/dalszoveg/12801/kekszakallu-herceg-vara-opera/libretto-zeneszoveg.html>).

es, legnagyobb hatású, *Feminine Endings*³⁷⁷ című könyvének néhány fejezetét vesszük alapul ahhoz, hogy McClary munkásságát és a feminista zenekritika és az új zenetudomány alapproblémáit fontolóra vegyük.

Mielőtt azonban rátérnénk a konkrét passzusok és kérdések elemzésére nem árt tisztázni a feminista gondolkodás néhány alapvonását, ahhoz hogy a zenekritikára történő speciális alkalmazását mint szándékot programszerűen lássuk. Először is ki kell mondani, hogy miként nem beszélhetünk egységes feminizmusról, legfeljebb feminizmusokról, úgy természetesen a feminista zenekutatást sem lehet Susan McClary munkásságával azonosítani. Ugyanakkor jó okunk van azt feltételezni, hogy a feminista diskurzusok diverzitása mögött mégis csak van valamiféle principiális egység, ha tetszik: családi hasonlóság. Abban, hogy a nők választójogát érvényesíteni kellett, alighanem mindenki egyetért³⁷⁸. Miként abban is, hogy a feminista kultúrkritika minél szélesebb körű kiterjesztése csak az egyes társadalomtudományokkal való szövetség árán valósítható meg. Ennek köszönhetően a feminista tendenciák a politikai szerepvállalás után máris az ismeretelmélet, következésképp a nyelvkritika és a művészetkritika vonalán kezdtek kibontakozni. Az ismeretelméletben tehát a „szituációba ágyazott tudás”³⁷⁹, a nyelvkritikában a „test nélküli látás”, a „fallogocentrizmus”, a művészetkritikában pedig a különböző „nemi kódoltságok”, beszédmódok és konnotációk elemzése váltak szükségessé. Mihez? Ahhoz, hogy a liberális humanizmus nemi írótsága feminista szempontból is objektív válódhasson.³⁸⁰ Miért fontos itt ez a paradox kitétel? Azért, mert a fent említett kutatások eredményei és a társadalmi gyakorlatra történő vonatkoztatása, feminista szempontból másként lesz „objektív”, ha egy feminista kutató publikálja, és megint másként, ha egy nem feminista, tehát aki továbbra is rabja a sovinszta, patriarchális

³⁷⁷ Susan McClary: *Feminine Endings. Music, Gender and sexuality*. University of Minnesota Press, Minneapolis – London, 1991.

³⁷⁸ „[a] modern az egyenlőség olyan ideálját hozta magával, mely a fivérek testvériségén, a fraternalitáson alapult, így igen hatékonyan zárta ki a nőket a politikai élet számos formájából (Rita Felski)” – idézi Felskit Séllei Nóra a *Miért félünk a farkastól?* c. könyvében (Séllei Nóra: *Miért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*. DEENK Kossuth Egyetemi Kiadója, Debrecen, 2007. 26.) amely cím a most következő elemzések szempontjából a következőképp differenciálható tovább: miért félünk a „farkastól”, a „populáris zenétől”, a „Nőtől és nőiességtől”, végső soron a „Kellemestől”?

³⁷⁹ „[nem] a fallogocentrikus (az Egyetlen Igaz Ige utáni nosztalgia) és a test nélküli látás által meghatározott tudást keressük; a részleges látás és a korlátozott hangok uralta tudást kutatjuk. Nem a részlegességért magáért, hanem azokért a kapcsolatokért és váratlan megnyílásokért, amelyeket a szituációba ágyazott tudás tesz lehetővé (Séllei: i.m. 22.) – idézi Séllei Donna J. Haraway-t *A szituációba ágyazott tudás* c. könyvéből.

³⁸⁰ Vö. Séllei: i.m. 24.

rendnek, melynek következtében szükségképpen újratermeli a nemek közötti hatalmi viszonyokat.

Amennyiben ez így van, úgy a feminista zenekritika kutatójának először is tisztázni kell magában és a feminizmussal szemben a következő (első hallásra inkább csak iróniának tűnő) kérdést: a feminista gondolkodás szempontjából értelmes lehet-e egy heteroszexuális, de feminista, *férfi nemű feminizmus-kutató* eszméje (avagy ez már maga után vonná a „tudományos transzvesztitizus” gyanúját)? Tudniillik, amennyiben a nemi identitásunk mint afféle „szituációba ágyazott tudás” eleve kizárja, hogy egy feminista élet-és beszédmód felől közelítsünk a művészet ilyen típusú kritikája felé, úgy elemzéseink és a feminizmus közöttünk nem remélhetünk valódi párbeszédet. A másik kérdés, melyet a fentiek alapján tisztázni kell: hogyan viszonyulhat ehhez a helyzethez szigorú értelemben a zeneszerző és előadó, illetve a zene esztétája és kritikusa? Ha pedig e két sarkalatos kérdést megvizsgáltuk, alighanem magyarázatot fogunk kapni, hogy a feminista zenekritika megjelenése, miért nem rengette meg a zenetudomány és filozófia alapjait; miként arra is, hogy a fejlett kapitalista társadalmakban miért számíthat mégis egyre fokozottabb érdeklődésre.

Kritikai megjegyzéseinket McClary két tanulmánya kapcsán fogjuk demonstrálni; még pedig oly módon, hogy a szerző „*Egy anyagias lány Kékszakállú várában*”³⁸¹ c. esszéjét, melyben a feminista zenekritika lehetséges elméleti alapjai kerülnek bemutatásra, összevetjük a szerző egy konkrét elemzésével, nevezetesen Bizet Carmen-jének és Csajkovszkij IV. Szimfóniájának interpretációjával.³⁸² Ahhoz azonban, hogy ez az összevetés ne McClary önmagával való párbeszédbe állítsa

³⁸¹ Replika 49. Forrás: <http://www.replika.c3.hu/keret.php?a=49&b=0> Mindkét tanulmány McClary fent idézett könyvében jelent meg először, majd ugyancsak mindkettő belekerült McClary válogatott kötetébe, melynek címe és tartalomjegyzéke tökéletesen összefoglalja a feminista zeneesztétika célkitűzéseit és módszerét. „Reading music”, mondja a borító, mely akár felszólító módban is állhatna, a tartalomjegyzék pedig négy nagy fejezetet különböztet meg: Interpretation und polemics; Gender and sexuality; Popular music; Early music. A program tehát egyértelmű: megtörni a hivatalos zenetudomány hegemoniáját szakmai vitákon keresztül; rámutatni a társadalmi nemek és a szexualitás művészetben kívüli és belüli viszonyaira; teret nyitni a jelenkori populáris kultúra tudományos, gender-feminista alapú kutatásai számára; és végül újraírni illetve feltárni a nők zenetörténetben játszott szerepét. (Susan McClary: *Reading Music. Selected Essays*. Ashgate, 2007.)

³⁸² Replika 49. Susan McClary: *Klasszikus zene és a szexualitás stratégiái*. Forrás: <http://www.replika.c3.hu/keret.php?a=49&b=0> A New Musicology zenetudományon belüli integrációjának problémájához lásd még: Kodaj Dániel: *Értelem szövedéke, hangok. Feminista és posztmodern olvasatok az amerikai új zenetudományban*: Kodaj úgy látja, az új zenetudomány egyelőre inkább valamiféle „társadalomelméleti kísérlethez” hasonlít, s ezért módszerében és célkitűzéseiben nem összemérhető a hagyományos zenetudomány felfogásával, noha kétségkívül szükség van az új szempontok érvényesülésére. Értekezésünk jelen fejezetében egy hasonlóképp mérsékelt álláspont mellett próbálunk érvelni. <http://www.replika.c3.hu/keret.php?a=49&b=0>

legyen, saját, ha tetszik „soviniszta” háttérismereteim, zenefilozófiai tapasztalataim várába invitálok a szerzőt.

„*Judit szeress, sohse kérdezz!*”

„Női zenetudósként gyakran eszembe jut Judit – írja McClary – főleg mostanában, mikor a feminista kritikusok egészen újfajta kérdéseket kezdenek feszegetni. Akárcsak Judit magam is egészen bámulatos és gazdag kincshez férhettem hozzá: a történelem legkülönfélébb koraiból, a földgolyó eltérő zugaiból származó, lenyűgöző és kifinomult repertoárokhoz.”³⁸³ McClary számára a zenetudomány építménye Bartók Kékszakálljának titokzatos várához hasonlatos, melybe a feminizmus képviselője ugyanazzal az igénnyel lép be, akárcsak Judit, s melynek mottója metaforikus értelemben azonos Balázs Béla librettójával: „*Szél bejárjon, nap besüssön*”. McClary nézőpontjából ugyanis felháborító, hogy miközben szerte a társadalmi-és művészettudományokban a feminista kutatások egyre több szerepet kapnak, addig a zenetudományt mindez szinte érintetlenül hagyta.³⁸⁴ Felháborító és képmutató. Hiszen amennyiben a kultúrát úgy tekintjük, mint amely a szexualitást szabályozza, amely a nemi szerepeket leíró és előíró módon rekonstruálja, és amely egyszerre mind a vágy felébresztésével és annak irányításával foglalkozik, úgy valóban érdekes, miért épp a zene az (vagyis ezen mechanizmusok leghatékonyabb megnyilvánulása), amelyet a kritika mindezidáig homályban tartott. Különösen igaz ez az elitkultúra területén; amely a populáris művészetekkel szemben, mintha nem akarná belátni, hogy éppúgy a férfiasság és nőiesség újszerű vagy épp megszokott modelljeivel operál. A zenetudomány Kékszakállú hercege azonban, mint azt McClary is jól tudja, azt kéri kíváncsi vendégétől, amire Judit, vagyis McClary

³⁸³ McClary: i.m. 2. „Azért köteleztem el magam a zenetudomány mellett – vallja McClary tanulmánya elején –, mert azt hittem, hogy legalábbis részben az emberre tett hatásával foglalkozik. De rá kellett ébrednem: egyik legfőbb vezérelve az, hogy egy rendes szakmabeli nem foglalkozik a zene jelentésével. Az a zenetudomány, miután megszerezte a zene feletti diszkurzív akadémiai hatalmat, megtiltotta a szemiozis legprimitívebb kérdéseinek vizsgálatát is. Valami titok lappangott itt, melyet mindig is szerettem volna megérteni. Ahogy Bartók Juditja árulkodó vényomokat fedez fel a vár kincsein (bár Kékszakáll egyszer sem ad hitelt a szavának), én is mindig többet érzékeltem a zenében, mint amit ki lehetett mondani.”

³⁸⁴ Egy idevágó, McClary alapállását is meglehetősen hűen reprezentáló passzus rögtön a tanulmány második oldaláról: „A komolyzene is a szexualitás legkülönbözőbb képeit tárja elénk, sokszor tükrözi az őket létrehozó kulturális közeg patriarchális és homofób attitűdjeit, máskor kétségbe vonja őket, vagy ellentmond nekik. Ha a zenetudósok ugyanolyan komolyan vennék a munkájukat, mint a könnyűzene kritikusai, központi helyet foglalna el kutatásaikban az a kérdés, hogy hogyan képesek pusztán hangok »megjeleníteni« nemeiket vagy manipulálni a vágyakat – és hogy pontosan *kinek* a nemi és vágymodelljei reprodukálódhatnak az ilyen technikák által.” (McClary: i.m. 2.) Erre a „*ki*”-re még a későbbiekben bővebben is próbálunk kitérni.

karakterénél fogva képtelen: „szeretni, és sohse kérdezni”. McClary nem akarja beérni azzal a választással, mely a lehetséges jövő szempontjából mindössze két utat enged láttatni: a zene metafizikai, fennkölt, megfeythetetlen sötétségét, vagy pedig ugyanennek a zenének formalista, ártatlan, szemiotikai szépségét. És mindez talán érthető, ha McClary-vel együtt a zenei befogadást mi magunk is egyfajta speciális társadalmi diskurzusnak tekintjük; olyannak tehát, amely elsősorban a közönségre gyakorolt hatásában bontakozik ki. McClary szerint a zenetudomány azzal, hogy hangsúlyozza e művészet szemantikum-nélküliségét voltképp a patriarchális rend fennmaradását biztosítja. Márpedig, gondoljunk csak bele, vajon mennyiben változna meg maga a zenei repertoár azzal, ha egyrészt a valaha élt, és ma is aktív női zeneszerzők művei előtérbe kerülhetnének, másrészt mennyiben változtatná meg a zeneszerzés alapjait, ha a nőiességet démonizáló, a maszkulin kultúrát transzcendensként ünneplő zenekultúrát, egy a testiséget nyíltan vállaló kultúrára váltanánk? Ez a tétje, ha tetszik társadalmi küldetése a feminista zenekritikának; és ezzel a szocializációs bázissal és szorongással lép be Judit, elhagyván atyja házát, vagyis McClary a Kékszakállú várába. – „*Judit, jössz-e még utánam?*”

A kínzókamra

Az első ajtó, melyet McClarynak, és minden feminista teóriának fel kell tárnia nem más, mint a történelem, vagyis a „kínzókamra”. Mármost McClary és a feminizmus, Kékszakállú és a sovinizmus őrei, Bartók és mindenkori közönsége bármennyire is különbözően vélekednek a nemi szerepekről, egyvalamiben alighanem egyetértenek. Mégpedig abban, hogy több mint öt ezer éve ugyanannak az ősi, mágikus rendnek vagyunk örökösei, amely a következő duális párokon alapul: „szellem” – „test”; „intellektus” – „érzelem”; „igazság” – „babona”; „racionalitás” – „szenzibilitás”; „objektivitás” – „szubjektivitás”; végül pedig, ha eddig nem mondtuk volna: „férfias” – „nőies”. A kritikai zenefilozófia számára tehát az első kérdést ennek fényében kell mérlegelnünk: melyik kategória-oszlopba soroljuk *a* zenét³⁸⁵? S vele együtt

³⁸⁵A német zenetudomány két talán legismertebb teoretikusa, Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht közösen írt könyve, a „*Mi a zene?*”, korántsem meglepő módon épp a zene kifejezés előtt használatos határozott névelő státuszát vizsgálja elsőként. Most, amikor a feminista zenekritika egyik tárgyáról beszélünk, nevezetesen a zenéről (hiszen a másik a zenekritika volna) mindenképp érdemes Dahlhaus következtetésére emlékeznünk, miszerint „a” zene, az „egyetlen” zene eszméje nagyban összefüggött a humanizmus „egyetlen” világtörténelem eszméjével. Majd később ugyanez a „humanitás-utópia” vezérelte Kantot a „szubjektív és általános ízlésítélet” feltalálásában, amennyiben Kant számára a szubjektivitás „a *sensus communis* konvergenciájában egyfajta »közös érzék« (Gemeinsinn) felé törekszik.” (Dahlhaus: i.m. 12-14.) McClary és a feminista kritika tehát Kant és

művelőjét, és kutatóját? Ehhez azonban máris újabb kulcsra van szükségünk. Meg kell ismernünk közelebről az ellenséget; fegyvereit és harcmodorát. – „Vigyázz, vigyázz miránk Judit.”

A fegyveresház

Legalább kétezer-ötszáz éve létezik egy a Kínzókamrától, az üres barlangtól elválaszthatatlan másik hallgatólagos egyetértés, melyet Platón jegyzett le, és amely szerint a zene három konstituense a *rhütmosz*, *melosz* és a *logosz*. Ezzel kapcsolatosan érvényes lehet a közhely, hogy tudnillik, Platón és a hozzá írott lábjegyzetek úgy viszonyulnak egymáshoz, mint rovar és bogár rendszertani hierarchiája. Mindegy ugyanis, hogy az experimentális strukturális ritmusról vagy épp a jazz táncritmusairól van szó. Mindegy hogy a ritmus másik, koegzisztens dimenzióját zajok, szinusz- vagy énekhangok képezik. És mindegy, hogy a logosz az instrumentális zene belső dramaturgiájára vagy épp a vokális zene konkrét jelöletére vonatkozik. A lényeg ugyanaz. Platónnak igaza van. Sőt olyannyira, hogy ezzel még a legszigorúbb feministaként sem áll módunkban vitatkozni. Csakhogy, minden más, melyet Platón és epigonjai leírtak – egy redukcionista, feminista olvasat felől nézve – nem egyéb, mint „barlang-fóbia”³⁸⁶. Az örök létezőket, az ideákat kutató férfi ideálja ugyanis nem más, mint a philosophia perennisre vágyakozó, a feleséget bürökpohárra cserélő Szókratész. Mert a nő és a barlang feminista szempontból egy és ugyanaz. Ennek

Dahlhaus felől nézve oly módon folytatja a nyugati zene történetét, hogy a „Gemeinsinn” humanista szubsztanciájáról igen, de az „egyetlen zene” eszméjéről nem mond le. Helyette a szubjektum feloldhatatlan másságának tiszteletben tartását, mint a „kölcsonös megértés szabályozó elvét” állítja a sensus communis „mögé”.

³⁸⁶ Kalmár György a következőket írja mindezzel kapcsolatban *A női test igazsága* című tanulmányában: „A férfiaknak ugyanis Platón hasonlatában eszükbe sem jut *magát a barlangot* szemügyre venni, helyzetük materiális/maternalis meghatározóját. A barlang (mint anyaméh, magában hordozó anyai test) nem érdekli a gondolkodó férfiakat. Figyelmük csak a barlang falára vetülő képekre, és a fényre terjed ki. Ezen férfiak igazsága mindig az lesz, ami távol, máshol van (a fény, az ideák), és sosem az, ami a szemük előtt van (a barlang falai). Az igazság forrása az lesz, amit láthatunk, vagy látásunkkal és eszünkkel elérhetünk, és nem az a helyzet, ami meghatározza látásunkat és gondolkodásunkat. Pedig nem nehéz belátni, hogy ezek a gondolkodó férfiak azért látják azt, amit látnak, mert a barlang elrendezése, és az ő benne elfoglalt helyzetük olyan, amilyen.” Majd pár oldallal később Kalmár arra a következtetésre jut, hogy ebben a perspektívában „a nő nem más, mint a filozófia produktív hiánya, diskurzust teremtő kasztrációja.” – (Kalmár György: *A női test igazsága. (A női test mint az igazság metaforája a patriarchális diskurzusban)*. In Vulgo, 2000/1-2. 191.) Nem véletlen, hogy ez a kasztrációnak nevezett mozzanat a feminista kritika számára alighanem a legizgalmasabb téma, ha tetszik a legeslegédesebb almája a sovinizta tudás fájának: a szollipszista nő-fantáziákkal való leszámolás, és egyszerűen a hagyományos zenetudományból való kiűzetés, mely új szellemi tereket nyithat a pozitív és negatív örömök dimenziójában. Megjegyzem: Kalmár szerint ez a „térnyitás” már Nietzschével kezdetét veszi, és alighanem Derridával teljesedik ki.

következtében, ahogyan Lacan írja egy helyütt: „a nő nem létező”³⁸⁷. Sőt, mi több, a voltaképpeni, tökéletes zene sem, legfeljebb amennyiben matematikaként, esetleg a szférák zenéjeként valósul meg³⁸⁸. A második helyen azonban máris ott az *Állam* könyveiben felcsendülő „bátor férfi zenéje”, mely nélkülözi az italozás és egyéb mértéktelenségek hangnemeit, s helyette a dór hangnemeket részesíti előnyben. Az ilyen férfi mivel képes zenein szeretni, ha teheti mellőzi a zenével való foglalatosságot, különösképp az aulosz használatát; hiszen a lant képes csak igazán megfékezni az indulatokat.³⁸⁹ – Számos zeneesztétika-történet ettől a pillanattól kezeli úgy az eseményeket, mint az éthosz- és affektus-zene egyfajta szimbiózisát. Nem nehéz kitalálni, hogy feminista szempontból ez a történet nem más, mint az érzékiség háttérbe szorítása; a test tagadása; a nőies zene démonizálása. És amennyiben egy freudinás álláspontra helyezkedünk, talán joggal mondhatjuk, hogy éppen ezzel magyarázható, tudniillik a nők és nőiség kizárásával, hogy a maszkulin diskurzusok legnagyobb témái, mint például az elfátyolozott igazság; a titokzatos és féktelen zene, vagy maga a filozófia, mind-mind valamilyen női szimbólum formáját öltik magukra. – De vajon csakugyan ilyen egyszerű-e a valóságban ez a történet? – *„Idejöttem, mert szeretlek, most már nyiss ki minden ajtót.”*

A kincsesház és a rejtett kert

Bár a misztériumjáték dramaturgiáját ezzel kissé felforgatjuk, hadd kezdjük mégis előbb a „Rejtett kert” titkaival. Miféle kertet rejtett is el Kékszakáll a világ elől? Talán nem meglepő, ha azt mondom, az Édenkertet; abból is a szemérmesebb, bűnbeesés utáni változatot, vagyis: az Erotikát. Miért? E kérdésben érdemes az erotika egyik legnagyobb esztétájához fordulnunk, tehát a *Vagy-vagy* szerzőjéhez, aki Mozart *Don*

³⁸⁷ Idézi Kalmár: i. m. 184. „[a] nő a patriarchális filozófiai diskurzusban nem hallathatja hangját, csak fantázia lehet (erre vonatkozik Lacan híres tétele, miszerint...) – És ez ismét csak nagyon fontos implicit tétele a feminista, gender alapú művészetkritikának, amennyiben a műalkotások szerkezetében a vágyak elfojtási mechanizmusait kutatja. Summás, idevágó összefoglalást citál maga Kalmár is B. Ruth Strauss könyvéből, mely így hangzik: „Az igazság a fallocentrikus diskurzusban semmi egyéb, mint a férfi vágy egy formája, a férfi nő iránti vágya pedig semmi más, mint önnön vágya iránti vágya.” – Innen pedig már szinte egyenes út vezet a zene auto-erotizmusként való felfogásához, amely zenéből tehát a nő, mintegy definíció szerint: szükségképp számúzva, vagy épp elfojtva van.

³⁸⁸ A püthagoreusok zenei noétikáját értekezésünk első felében már többször is jellemeztük. Ezt a paradigmaváltást nietzschei (vagy akár feminista) szempontból egyfajta „dekadenciának” tekintettük, mely a dionüszoszi ellenében, az apollói dimenziókat favorizálta, s megalapozta a zene nyelvszerű felfogását, illetve a szókratészi kultúra szimptomatikus művészetét: az operát.

³⁸⁹ Érdemes lehet itt még felidézni Platón *Phaidonjának* épp a halálára készülő Szókratészét, aki elmeséli álmát, „mely azt sugallta – írja Zoltai –, hogy folytasson „múzsai tevékenységet”: zenéljen; ám a filozófus elhessenti magától a gondolatot, megnyugtatta magát és tanítványait: álma csak arra buzdítja, amit eddig is művelt, lévén a filozófia a legnagyobb szabású muzsiké.” (Zoltai 2000, 32)

Juan-ja kapcsán a következőket írja: „Az elképzelhető legelvontabb eszme az érzéki zsenialitás. Ám az a közeg, melynek segítségével ábrázolható, egyedül és kizárólag – a zene.”³⁹⁰ (...) „A zene démoni.”³⁹¹ – De hogy jön mindez a „rejtett kerthez”? Mi ebben a zene felfogását tekintve új a mi történetünk szempontjából? Kierkegaard pedig elmagyarázza: „Először a kereszténység tételezte úgy az érzékiséget mint princípiumot, mint erőt, mint magában való rendszert, és ennyiben a kereszténység hozta világra.” (...) – Ami a mi történetünkre nézve tehát azt jelenti, hogy „bár az érzékiség már korábban is létezett a világon, de nem létezett mint a szellem által meghatározott. (...) Mint lelkileg meghatározott. Így létezett a pogányságban, és ha ennek legtökéletesebb kifejezését akarjuk megtalálni, így létezett Görögországban is.”³⁹² Tehát lelki érzékiségként.

Talán nem kell feministává válnunk ahhoz, hogy a teória szépségének (és talán érvényességének) elvitatása nélkül ne emlékeztessük magunkat a görögség Püthagorász előtti zene-mágusára: Orfeuszra. Már csak azért sem, mivel a reneszánsz zenedráma alapjait bizonyos értelemben épp Monteverdi Orfeója teremti meg, miután a platóni zenefilozófiát újragondolta. Az eredeti platóni intenció valahogy így szólt: a láb igazodjék a vershez, ne pedig fordítva, tehát a rüthmosznak és melosznak egyaránt a logoszra kell koncentrálnia. S ezen elv mentén Monteverdi csakhamar kidolgozta a szenvedélyek, a harag, könyörületesség és számos egyéb affektus lehetséges zenei retorikai alakzatait. Ezzel teljesedett be – nietzschei értelemben – a morál

³⁹⁰ Søren Kierkegaard: *Vagy-vagy*. Ford. Dani Tivadar. Osiris, Budapest, 2005. 56. A filozófus néhány oldallal később még tisztábbá teszi álláspontját: „Ezzel egyáltalán nem azt akarom mondani, hogy a zene mást nem is fejezhet ki, ám ez tulajdonképpeni tárgya. A szobrászat például még nagyon sok mindent fejezhet ki az emberi szépségen kívül, mégis ez az abszolút tárgya.” (i.m. 64.)

³⁹¹ A „démoni” itt egyszerre szinonimája a „közvetlen”-nek, és mutat túl valami – keresztény szempontból – nagyon baljós konnotáció irányába. A démoni közvetlensége alighanem a zene azon természetéből fakad, melyről valamivel később ezt írja: „... a zene a nyelvhez való viszonyában mint első és utolsó jelenik meg, de ebből az is belátható, hogy félreértés, ha azt mondjuk, hogy a zene tökéletesebb közeg. A nyelvben reflexió van, és ezért nem képes kimondani a közvetlent.” (i.m. 69.) Carl Dahlhaus egyébként meggyőzően érvel *Az abszolút zene eszméje* c. könyvében amellelt, hogy a romantikus zene eszméje épp erre a „kimondhatatlanságra”, erre a metafizikus toposzra alapozta mind irodalmi, mind zenei sikereit: „A kimondhatatlanság-toposz nélkül hiányzott volna a nyelv, amely révén fenségessé vagy csodássá minősíthető át a zeneileg zavarba ejtő vagy üres.” (Dahlhaus: i.m. 70.)

³⁹² Kierkegaard: i.m. 61. És ha már itt tartunk, nem lehet nem kitérni Kierkegaard két ugyancsak fontos megállapítására a keresztény kultúrkör két igen jelentős antitézise, nevezetesen Faust és Don Juan, illetve a démonikus zene kapcsolatára nézve. Az egyik, mely szerint „*Don Juan* (...) az érzékiként meghatározott démoni kifejezése, *Faust* pedig annak a démoninak a kifejezése, mely mint szellemi van meghatározva, s melyet a keresztény szellem kizár.” (i.m. 89.) A másik pedig Mozart ugyancsak jelentős operájára vonatkozik, mely nem kevesebbet állít, mint hogy „... a Varázsfuvolában az a hiba, hogy az egész darab a tudatot veszi célba, hogy tehát a darab tulajdonképpeni tendenciája a zene megszüntetése, s mégis operának kell lennie, bár még ez a gondolat sem világos a darabban. A fejlődés célja az etikailag meghatározott szerelem vagy házastársi szerelem, és ez a darab alapvető hibája; mert lehet bármi egyébként, vallásos vagy világi értelemben, egy azonban nem lehet, nem lehet zenei, sőt abszolút zeneietlen.” (i.m. 82.)

szokratizmusa, vagyis a logoszba fojtott zenével. És ugyanezzel teljesedett ki a maszkulin diskurzus rejtett fetisizmusa: a zeneművek mint lejegyzett opus magnumok, mint női és férfi párbeszédet magukban foglaló szöveg-testek képzetében. A „dekadencia” második fokán tehát a zene transzcendens tisztaságát az egyházzenei partitúrákban kibontakozó hang-matematika garantálja. A harmadik fokon pedig elérkezünk egyfajta belső szem (a zenei fantázia) speciális felszabadulásához, amennyiben a reneszánsz világi muzsikában megjelenik a zenés színház – vagy ahogyan Almási-Tóth András mondja: a „zenében lakozó színház eszméje”³⁹³. A zenében lakozó színház eszméje pedig szükségképpen magával vonja a nőiséget és nőiességet zeneileg kidolgozó zeneszerző alakját. És ezzel a mozzanattal a zene mint társadalmi diskurzus eddigi történetének legáttetszőbb korszaka kezdődik; olyan korszak, mely a relatíve egzakt feminista kutatások szempontjából igazi aranybányát jelent. – „*Minden virág neked bókol.*”

A birodalom

Az ötödik ajtónál Kékszakáll, érthető módon már nem kéreti magát. Nincs vita. Most már nem lehet nagy baj, és Judit elé tárja egész birodalmát. McClary előtt feltárul az egész művészetvilág, amely lenyűgözi. A probléma csak az, hogy itt is, mint mindenhol, valami nem stimmel. Vércseppek. A művészetvilágban és világért folytatott szüntelen harcoknak pedig legalább két kiváltó oka van. Az egyik a műalkotás. A másik az esztétikai érték. A szemben álló felek: a műalkotója, a másik: a publikum. Mivel küzdelmek évszázadokon keresztül döntetlenre álltak, miközben a természettudományok művelői megszabadultak az inkvizíciótól³⁹⁴, fokozatosan felmerült az igény egy autonóm zeneesztétika kidolgozására. Azt azonban, hogy egy ilyen mindent átfogó zeneesztétika miért nem fog soha létrejönni, mi sem példázhatná jobban, mint Ingarden híres előadása „*Az esztétikai tapasztalat ismeretelméleti vizsgának alapelveiről*”. Ingarden valahogy így írja le az esztétikai ítéletalkotás folyamatait, és a belőlük fakadó félreértéseket. Mindenekelőtt szükség van valamilyen

³⁹³ „Az opera: emberábrázolás. Ezt a közhelyet ki kell mondanunk, mert talán mégsem olyan nyilvánvaló.” (...) Az operai színjátásban a cél nem az „élethű” ábrázolás, hanem az igaz, őszinte és hiteles játék: a partitúrából plasztikus színpadi alakot kell felépíteni. Az opera nem csupán „zenés színház”. Inkább „zenében lakozó színháznak” nevezhetnénk, a zene színházi megvalósulásának.” In: Almási-Tóth András: *Az opera egy zárt világ. Az operai színjátás alapproblémái*. Typotex, Budapest, 2008. 13-14.

³⁹⁴ Nyilván számos példát lehetne itt említeni. Johann Sebastian Bachot is felelősségre vonta a konzisztóriummal, mivel műveiben gyakorta élt a tiltott hangköz, a *tritonus* alkalmazásával, mely nem egyéb, mint az ördög hangköze, más néven a „*Diabolus in Musica*”.

„eredeti élmény”-re, amely során a hallgatóban a műalkotás valamilyen aktív minősége kiváltja egy esztétikai tárgy konstitúcióját³⁹⁵.

A következő fázisban az „eredeti szemlélő” mintegy élményszubjektumként valamilyen emocionális értékválaszt ad az általa konstituált élményre, és ez a válasz magába foglalja az eredeti szemlélő és az élményszubjektum egységét, amely az esztétikai érték létezésének felismeréséhez vezet. Az élményszubjektum társ-szerzőisége folytán egy műalkotáshoz több esztétikai tárgyat társíthat, de attól függően, hogy milyen beállítódással közelített az esztétikai tárgyhoz: megközelítheti, vagy figyelmen kívül hagyhatja a műalkotás operatív természetét. Ebben rejlik az értékelés problémája.

Ingarden rámutat arra, hogy az esztétikai érték és a művészi érték bár nem azonos, az esztétikai teória nélkül nem létezhet műalkotás sem; a műalkotás „funkcionalista” használata nélkül a művészet nem okozna örömet; a művészi érték realizálása pedig ugyancsak összefügg a benne megtestesülő esztétikai értékkel. A művészi értéke tehát mindig attól az esztétikai paradigmától függ, amely a zenei közlések szempontjából a szenzuális, az asszociatív vagy inkább a szintaxissal összefüggő befogadást részesíti előnyben³⁹⁶.

Ha ugyanis egy zenei közlés során nem lép fel a kommunikáció szempontjából semmilyen deviáció, akkor az élmény szükségképp szenzuális lesz. A korai egyházzene ebből a szempontból sokkal „pogányabb”, mint a későbbi reneszánsz muzsika, amelyben a többszólamú művek nyakatekertsége eltereli az érzékiségről a figyelmet, és inkább az asszociációknak kedvez. A barokk zene pedig már, valóban a szintaxis, az építmény felé fordítja a figyelmet. A műalkotás hűsége szempontjából tehát a feminista kritikus ezeknél a műveknél tudja a leginkább kontrolálni az esztétikai alul-értékelés és a művészi érték közötti túlkapásokat. A barokk tehát a formalista kritika paradicsoma.

Nem így a szöveges zenénél, ahol már az „imaginárius hallgató”, némi feminista gyanakvással akár még a szöveggönyt is a kezébe veszi. Ettől a perctől kezdve egyértelműen valami zenén kívüli narrativitás felől fog közeledni az előadás felé, hiszen ő aggódik leginkább mindazokért, akik pusztán csak funkcionálisan, a kellemesség kedvéért, és kikapcsolódásként hallgatják az előadást. Mert a feministák

³⁹⁵ Vö. Roman Ingarden: *Az esztétikai tapasztalat ismeretelmélete*. In: *Az esztétika vége*, 30.

³⁹⁶ A kifejezések természetesen nem Ingarden terminusai, hanem Leonard B. Meyertől kölcsönöztük, akinek a zenei információáramlással kapcsolatos gondolatait már értekezésünk első fejezetében is tárgyaltuk.

minden korokban tudják, tudni vélik, hogy az előadás pusztá léte és annak gyanútlansága, hogy itt csupán hangok és hangszerek drámájáról van szó a világ legnagyobb összeesküvésének tünete. És emfatikus értelemben valóban azt lehet mondani, hogy az egyházzene éteri magasságai alatt élve eltemetett boszorkányok hangjaira is emlékezhetünk; hogy az áruba bocsátott éneklés mögött prostitúcióra kényszerített nők³⁹⁷, és kasztráltak³⁹⁸ kitenyésztése zajlott; hogy a legnagyobb szimfóniák dramaturgiáiban a nőktől és nőiességtől való félelem játszotta a legnagyobb inspirációt. De a kérdés akkor is, vagyis még mindig ugyanaz: hogyan is befolyásolhatná mindez a műalkotások *művészi értékét*? És Susan McClarynak ezen a ponton, ha még meg tudja őrizni a józan ítélőképességét, be kell látnia, hogy ha következetesen végig akarja vinni a nyugati zeneesztétika és zenetörténet dekonstrukcióját, akkor vissza kell nyúlnia Platónhoz; igenis ott kell kezdenie, ahol az egész történet kezdődött. A barlangnál, vagyis ott, ahol a képek hazugságok. Ott, ahol a művészet a par excellence hazugság. – „*Nem lesz, nem lesz fényesebb már.*”

A könnyek tava

Ha Judit célja nem pusztán annyi lenne, hogy kicsit otthonosabbá tegye a túlságosan sok sötétséget magában hordó várat, ennél az ajtónál már megállt volna. Kékszakállú miután megmutatta birodalmát, jellegzetesen sovinizta módon így szól: „Gyere, gyere csókra várlak.” És Judit nem megy. McClary ehelyett kiváló intuícióval benyit abba a történetbe, ahol épp Carmen halálát ünnepli az opera közönsége; köztük Csajkovszkij-val, aki talán részben az opera hatására megírja a IV. szimfóniát. Mindez a lehető legszerencsésebb konstelláció arra, hogy a „könnyeket” a lehető legelőnyösebb fényben vegyük szemügyre. Márpedig ezen áll vagy bukik a feminista kritika mind módszer érvényessége.

A történet voltaképp négy karakter története. Mivel nincs most lehetőségünk a teljes elemzést rekapitulálnunk, kénytelen vagyok a saját „sovinizta” olvasatomat

³⁹⁷ Susan McClary *A szoprán hang mint fétis* c. tanulmányában felhívja a figyelmet, hogy a XVI. Századi Itáliában „[a] képzett női zenészek java része udvarhölgyként gyakorolta művészetét, ebben az esetben viszont a hang áruba bocsátása közvetlenül összekapcsolódott a test prostitúciójával, és a hangbéli képesség a szó szoros értelmében szirénhangként jelent meg.” In: *Replika*, 2011, 77. szám, 153. Ford. Pintér Tibor

³⁹⁸ Csobó Péter György, Vörös Postakocsi Díjas *Il castrato* c. tanulmányában ezt írja a kasztráltakról: „A kasztrált hangja egy olyan szubjektumból szólt, aki kategoriális kívülállásával arra ösztönzött, hogy hallgatói újraépítsék saját maguk vonatkozásában mind sex-, mind gender-identitásukat, mind szenvedélyeik világát. A tiszta médium a kasztrált volt.”

Forrás: (<http://www.avorospostakocsi.hu/2010/02/01/il-castrato/>)

adni a művel és McClary intencióival kapcsolatban. Tehát négy karakter jelenítődik meg, de pszichoanalitikus számára a négy voltaképp kettő. A kérdés már csupán az, ki-kinek a projekciója, elfojtása, eltolása, komplexusa stb..

Ha csak a fülünk memóriájára hagyatkozunk, arra következtethetünk, hogy egész művön végvonuló vezérmotívum csak Carmenhez, a cigánylányhoz és Escamillóhoz, a torerohoz lett írva. Kierkegaard-ri értelemben ők ketten képviselik az érzéki zsenialitás két pólusát. A másik oldalon pedig: a két beteljesült szerelmes ellenpárja: a beteljesületlen Don José és Micaela. A mű végéből McClary szerint arra következtethetünk, hogy a kor kulturális paranoiája és a maskulin kultúra melletti tanúságtétele mintegy kikényszeríti a bűnös testiséggel azonosított nő eltörlését³⁹⁹.

Ezt a küldetést teljesíti a mű végét jelző utolsó záróakkord, amely Carmen „sikamlós kromatikájának”, szinte hangnem-nélküliségének totális tagadása. A közönséget tehát a fülén keresztül csapják be, és szinte észre sem veszi, hogy önkéntelenül is a gyilkos Don José iránt érez rokonszenvet, aki miután elhagyta jegyesét; elszökött katonai kötelezettségei elől; párbajra hívta Carmen voltaképpeni szerelmét, a végén megöli Carment.

McClary számára különösen felháborító, vagy finomabban szólva inspiráló részlet, hogy Don José gyilkossága pillanatában a torero dala szól, mintha ezzel is „a bátor férfi”-vel azonosítanánk Don José-t, akinek a librettó szerint „helyén van a szíve”. McClary úgy véli, Carmen szirénéneke voltaképp csak Don José fantáziájának, elfojtásainak projekciója. Végül Carl Dahlhausra hivatkozva felhívja a figyelmet, hogy a zenei matéria szintjén Don José tragédiája abban áll, hogy nem tudja elsajátítani Carmen énekét (tehát erotikáját); nem tud kitörni a „klasszikus zene idiómájából”, emiatt állandó „lírai sürgetettség” jellemzi⁴⁰⁰.

³⁹⁹ McClary nyilvánvalóan tisztában van vele, hogy az operát valahogyan le kell zárni. Mint ahogyan azzal, is hogy egy ilyen sorsszerű véget, nem lehet a véletlenre bízni. Nem mintha bármi is véletlenül kerülne bele az opera partitúrájába, de az utolsó záróakkord ebben a történetben kitüntetett jelentőségű. McClary éppen ezért annak a titoknak ered a nyomába, amely választ ad arra, miért könnyebbülünk meg az opera végén Carmen halálakor. A magyarázat éppoly triviális, mint amennyire zseniális: „Amikor José könyörög Carmennak, a harmonikus basszus hirtelen őrzítően ingatag kromatikába csap át. Nemcsak José, de a hallgató is (...) arra vágyik, hogy ez a kromatikus áradás elapadjon végre, és visszatérjen a stabilitás – noha tisztában vagyunk vele, hogy a diadalmas záróakkord egyben Carmen elpusztítását is jelenti. Bizet tehát olyan elviselhetetlen feszültséget kelt zenei stratégiájával, hogy az operaközönség nemhogy elkerülhetetlennek tartja, de egyenesen kívánja Carmen halálát.” (McClary: i.m. 10.)

⁴⁰⁰ „Carl Dahlhaus szerint – írja McClary – »Carment mint hősnőt alapvetően egy negatív tulajdonság jellemzi: képtelen elsajátítani a lírai sürgetést. Képes kifigurázni a líraiságot, mint a Don José-val énekelt duettben, de nem tudja a sajátjává tenni (kiemelés tőlem).«” (McClary: i.m. 12.) – McClary Dahlhaus-kritikája épp erre az „etnocentrista” aspektusra mutat rá, megkérdőjelezve a maskulin fantázia primátusát. És ebben a véleményben, ítéletben Dahlhaus számára McClary szerint fontos

Ugyanezek a sémák figyelhetők meg Csajkovszkij IV. szimfóniájában – legalábbis McClary szerint. Ahol a főtéma és melléktema egymáshoz való viszonya hasonló dallami és ritmikai strukturáltságot mutat. Ez pedig nem más a szerző szerint, mint Csajkovszkij homoszexuális szorongásainak zenei alakzatai, melyben a melléktema nőies és érzéki formáit szükségszerűen vissza kell vezetni a fő téma maszkulin karakteréhez. Ennek alátámasztására a zeneszerző napló-részleteit is sem mulasztja el citálni, miközben módszertani elvei szerint el kellene határolódnia a művek autobiografikus elemzésétől. Említését mégis indokoltnak látja annyiban, amennyiben sajnálatosnak tartja, hogy egyes művek épp a főtéma és melléktema – a *Carmen* duális – hagyományos modelljétől eltérő kezelése miatt estek, vagy eshettek ki a kánonból. Ebből pedig ismét csak arra következtethetünk, hogy nem csupán arról van szó, hogy a nők a zene történetéből mint zeneszerzők évszázadokon át ki voltak szorítva, hanem egyszersmind arról, hogy a maszkulin, homofób társadalom zenei ízlése (tudatosan vagy tudattalanul) minden másként gondolkodó szerzőt értéktelennek bélyegez, amennyiben zenéjében bizonyos narratív mozgásoknak nem tett, vagy tesz eleget. Ezen eltérő, a kánonból kitiltott vagy épp elrejtett narrációs technikáknak a feltárása során pedig McClary szerint fontos tényező lehet a szerzők nemi identitásának tisztázása. – „Az *utolsót nem nyitom ki.*”

A hetedik ajtó

Bizonyára meglepő lenne, ha most azt mondanánk, a hetedik ajtó mögött valójában már nincs is semmi? Judit nagyon is jól tudta, mire utalnak a vérnyomok. Ismerte a „suttogó hírt”. Ez az ajtó immár nem okozhatott számára meglepetést. Igen; bebizonyosodott, hogy meg kell halnia. Talán arra volnának kíváncsiak: hogyan? Maradjunk az eredeti forgatókönyvnél. Kékszakáll bekíséri a többi holt, vagy élő (*ki tudhatja, kint-e vagy bent?*) asszonyok közé mint a legszebbet. Aztán tételezzük fel, hogy Judit ettől a pillanattól kezdve az előző feleségek között sajátos módon, de továbbél. Hogy úgy mondjam, cellatársakká válnak. Mint a maszkulin diskurzus örökös rabjai. És most elkezdhetjük visszafelé olvasni a történetet, mint ahogy Kékszakállú is egyedül marad a végén az eredeti sötétségben; az emlékeivel.

Kezdjük a homoszexuális zeneszerzőkre specializálódó zenekritika esélyeivel. Ha a tonális zenében a különféle absztrakciós szinteket úgy határozzuk meg, hogy a

szerepet játszik, az idegen kultúrák alábecsülése, megvetése. Jelen esetben a cigány kultúra démonizálása.

mű ún. művészi értéke bizonyos mértékig független az adott kor esztétikai paradigmájától (hiszen éppen ebben különböznek a napi sajtóhírektől, tudniillik, hogy túlmutatnak a műben ábrázolt karakterek esztétikai esetlegességén, és valamiféle formai értelemben vett művészt valósítanak meg), akkor a heteroszexuális és „homoszexuális” tendenciák vizsgálata zenetudományos szempontból mégis csak mellékesnek bizonyul. Ugyanakkor fontos ütőkártyát jelenthet a gender-feministák politikai érdekérvényesítése szempontjából, ha minél több zeneszerző szexuális életének intim részleteit tudják feltérni, ettől függetlenül a művek formalista értékelése szempontjából ezek mindig mellékes tényezők lesznek, hiszen egy zenén *kívüli narrativitásról* beszélünk. Ha azonban a gender-feminista kutatások egészen odáig kívánnak eljutni, hogy zeneszerzők életrajzi ismerete nélkül, pusztán szemiotikai elemzésekből, narrációs technikák elemzéséből vezessék le az adott szerzők nemi identitását, úgy számolniuk kell a patriarchális társadalom „kínzókamrájával”, jelesül azzal a mágikus renddel, amelynek duális párjai közül csupán egy jelöli a tulajdonságok abszolút értékét, ez pedig a *nő* és *férfi*.

Mármost a huszadik század két nagyon fontos szempontból hoz újdonságot, amely ironikus módon még az az ilyen jellegű kutatásokat is ellehetetleníti. Az egyik a biológiai nemek elsődlegességének, abszolút metafizikai státuszának megkérdőjelezése, illetve részben „átalakíthatósága”. A másik pedig, melyet úgy nevezünk, hogy a zene „kritikai fordulata”, és amelynek lényege részben abban áll, hogy a személy társadalmilag szabályozott befogadói normáit (mint pl. a nemi szerepek konstrukcióját is) egész egyszerűen kihagyja a játékból. A véletlen műveletekkel komponált zenére; a bruitizmusra, az experimentális zenére, az elektronikus zenére; a szeriális zenére; a zenei szimulákrumokra épülő művekre gondolok. Feminista szempontból ezek a művek tulajdonképpen nem értelmezhetők strukturalista szempontból, hiszen épp a mágikus rend által biztosított *lehetséges nemi kódoltságok* lenyomata hiányzik belőle. Egyszóval: a tonális rend⁴⁰¹. Azért mondhatjuk, hogy *lehetséges lenyomat*, mert a mágikus rend párjai korántsem rendeződnek a nemi identitásnak megfelelően egy személyen belüli vagy-vagy állapotba. Sokkal inkább arról van szó, hogy az, amit a sovinszta zenekritika gyenge

⁴⁰¹ „Olyanfajta harmóniafűzések születtek, melyek megingatták az egy alaphanghoz való viszonyítást. Ez Wagnertől Schönbergig ment végbe, akinek első művei még tonálisak voltak. De az általa kialakított harmóniavilágban feleslegessé vált az egy alaphangra való vonatkozás, és ezzel kiesett valami, ami röviddel Bach előtti időtől fogva máig a zenei gondolkodás alapja volt: eltűnt a dúr és moll. Schönberg ezt egy hasonlattal fejezi ki: a kétneműségből nemek feletti jött létre.” (Webern: i.m. 64.)

pillanataiban „nőiesnek” nevez, az adott kontextusban helyettesíthető volna az irracionálissal, vagy vulgárisabb megnevezéssel élve: a szokatlannal, esetlen túlzott érzéki jelleggel. Amit férfiasnak nevez, ott voltaképpen csak érzékeli egy kompozíció strukturális biztonságát.

Tehát a feminista kritika nyelvkritikai tendenciái részben jogosak. – Azokban az esetekben, ahol bizonyos formai megoldásokkal kapcsolatban a kritikus túlzott erőt fektet a nemi szimbolika hangsúlyozására; igen, ilyenkor mindig a feministának lesz igaza. De soha nem úgy mint feminista; hanem mint jó formalista, aki a zenei szépséget jóval differenciáltabban érzékeli, semmint egy ilyen redukcionista dramaturgia részleteit. Ez a válaszom, ha tetszik, a „tudományos transzvesztitizmus” kérdésére. (Tehát, igenis, lehetséges értelmes párbeszédet folytatni férfiként a feminista kritikusokkal. Annál is inkább, mert McClary maga sem azokról a nőléteből fakadó esetlegesen eltérő zsigeri szinteken lejátszódó zenei tapasztalatokról beszél, melyeket egy férfi soha nem képes átélni, hanem mindig egy nagyon is jól körül- és leírható zenekulturális-szexuálpolitikai diszkurzusról.)

Ugyanakkor, ha a feminista kritika túlzott figyelmet fordít a zenén kívüli narrativitásnak, szükségképp valami zenétől (a zene művészetétől) független politikumra (zene-interpretátumra) tereli a szót. Ilyen vakfolt pl. McClary esetében a Csajkovszkij esete, ahol a mágikus rend szótárát egy homoszexuális komponista esetében csak és kizárólag *a nemi szimbolika felől tudja* olvasni. De ugyanez vonatkozik a Carmen pszichoanalitikus olvasásmódjára is, melyből első látásra is kiviláglik, hogy McClary az operát csak a bosszúálló férfi (Don José) és a bosszúálló férfit szolgáló feleség szempontjából akarja nézni. Helyesebben: McClary számára a történet tökéletes apropót szolgáltat arra, hogy az opera közönséget Don José-val és a házi tündér „Micaela”-val azonosítsa. Ettől függetlenül nem gondolhatjuk, hogy McClary ne fogadná el azt a megközelítést (amit most mi javasolnánk), hogy ti. a cselekmény és a karakter-„fejlődések” összessége egyetlen kulturális álomként is értelmezhető, melynek valamennyi szereplőjével képesek lehetünk (s talán kell is) azonosulni anélkül, hogy ezzel a művet félreértenénk. Még akkor is, ha Bizet operadrámája a görög tragédiák sémái alapján bizonyos értelemben a mértékletességre tanít, és arra, hogy a mértéktelenség elvesztése: *hübrisz*.

Ezt a *hübriszt* követi el Orfeusz. Ezt a *hübriszt* követi el Don Giovanni. Ezt Faust, Carmen és Don José. És ezt Judit. A túlzott kíváncsiság, a szabadsággal való kísérletezés *hübrisztét*.

De vajon nem ugyanezt a *hübriszt* követi el a maszkulin diskurzus szempontjából a feminista kritika is, amikor anélkül, hogy csupán szeretné a zenetudomány birodalmát, inkább kérdez? És nem ugyanezért van az, hogy a tudomány és a zeneszerzők társadalma mintha bosszút is állna ezen? A kísérleti zene azzal, hogy függetleníteni igyekszik magát a szellemtudományok gyámsága alól. A pop pedig azzal, hogy nyilvánosan dolgozza ki⁴⁰² a nemi szerepek kódjait, és ebben, ha tetszik akár nyílt szövetségest is találhat a gender-feminista kutató személyében. Ez lehetne valószínűleg az egész program legtermékenyebb ága: a művészetszociológia és az ún. *etnomusicology*, amely nagy erővel támogathatná (sőt, vélhetőleg már réges-rég támogatja is) a különböző reklámpszichológiai és divatszociológiai jelenségeket.

De mi történik a zeneesztétikával a filozófia berkeiben? Magához veszi a feminista kritikát, mint afféle rossz lelkiismeretet; mint afféle sovinszta-paródiát? Vagy megpróbáljuk megmutatni Judinak a vár tömlőcéből való kiutat, és újra Schopenhauert emlékéért idézzük fel számára, mondván, hogy a zene nem az Akarat képmásait ölti magára, hanem az maga az Akarat? Vajon Orfeusz legendájában nincs már valami leplezhetetlenül anakronisztikus és nyugtalanító a sovinizmus alapjaira, hogy úgy mondjam, önmagunkra nézve? Vajon meddig lesz elegendő indok egy több ezer éves mítoszra hivatkoznunk? És ha már nem így teszünk: változtathat-e az majd bármit is a zene művészetén?

Értekezésünk tükrében a válasz a kérdésre, *amennyiben nem tartjuk relevánsnak a 20. századi zene kritikai fordulatót*, csakis a „nem” lehet, és máris visszatérhetünk a jól bevált gondolkodói és zenehallgatói szokásainkhoz.

Orpheusz alvilági útján, írja Végh Attila, egyetlen szabályt kellett betartania. E szabály értelme, hogy a zenét – saját lantjának és énekének hangját – képre nem cserélheti. A holtak birodalmának kapuját a zene nyitotta meg előtte, és csak a zene viheti ki innen. Ezt a birodalmat emberi szem nem láthatja.” (...) Itt látni akarni: *hübrisz*.”⁴⁰³

⁴⁰² A „kritikai fordulat” populáris zenén belüli hatásairól lásd korábbi tanulmányomat: Poul Potts és Kalaf áriája – pragmatista szemmel. In. Nagyerdei Almanach 2013/1.

⁴⁰³ Végh Attila sorait tehát Schopenhauer interpretációjaként tudom csak olvasni. Anti-pszichológiaiaként. Anti-esztétikaként. Hogy Schopenhauernek igaza van? Azt nem tudom. De egy biztosnak tűnik: Schopenhauer is, és Kierkegaard is pontosan tudta, mit jelent a zenére és önmagukra nézve Orpheusz története csakúgy, mint McClary, még ha egészen különböző válaszokat is adtak. A csábító kérdés, a megfeythetetlen rejtvény tehát – Végh szavaival: „Orpheusz (...) amikor lantszával meglágyítja a kapuőröket és belép, az álarcok birodalmába lép. Vele jutunk el abba a mélységbe, ahol a rituális, a színházi és a halotti maszk egy. Orpheusz belépett abba a birodalomba, ahol semmi

A fent megnyitott hét – és a mögötte várakozó megszámlálhatatlan – rejtekajtó fényében, vélhetőleg erre gondolt Schopenhauer is a zene metafizikájáról értekezve, csak épp nem tartotta fontosnak, hogy *expressis verbis* kinyilatkoztassa: a zenében megnyilvánuló Akarat – androgün. S mint ilyen, szükségképp a tiszta „férfi” és „női” ész – kritikája.⁴⁰⁴

És ha mégis fenntartjuk a lehetőségét, hogy a 20. században a zene kultúrájának perspektívája alapjaiban megváltozott? Ha mégis elhittük, hogy Cage filozófiájának megismerése után már nem tudunk olyan ártatlanul zenét hallgatni? Ha elhittük, hogy az érzékszervek között koránt sincsenek olyan szakrális határok, miként azt az Orfeusz-mítosz állítja, akkor a válasz csakis az *igen* lehet. Márpedig, ha elfogadjuk Cage és a feminista zenekritika alapgondolatát, miszerint nem beszélhetünk immár „tiszta zenei” kérdésekről, akkor a zene művészetével egyenes arányosságban a zene tudománya és a zene filozófiája is egyre experimentálisabb és kaotikusabb jövő elő néz.

6. KONKLÚZIÓ (A JÖVŐ ZENÉJE)

Egy eszmetörténeti vizsgálódásokból álló tudományos értekezés végén szinte elkerülhetetlen, hogy a távoli és közelmúlt zenéjének filozófiai kontextualizálása után a jövő zenéjére és zeneesztétikájára vonatkozóan is spekulációkba bocsátkozzunk. John Cage 1937-es „*A zene jövője: Credo*” c. írása is csak bátoríthat bennünket ebben, hiszen a zajok felhasználására vonatkozó jóslata beteljesült. Ráadásul nem csak zeneszerzők vannak le szívesen messzemenő következtetéseket bizonyos művészettörténeti határhelyzetekből, hanem a művészet- és kultúrakutatók is. Umberto Eco *A rútság történetének* zárófejezetében példának okáért értekezésünk szempontjából rendkívül fontos konklúziót oszt meg az olvasóval. Az olasz származású szemiotikus *A rútság* c. fejezetében a zenei disszonanciákra, azon belül is a „*diabolus in musica*” egyre gyakoribb használatára hívja fel a figyelmét, ráadásul nem csak a sátánista szimbolikát használó heavy-metal zenekaroknál, de számos

személyes nincs. (...) Itt őrzik a végső tudást arcról és maszkról, zenéről és (árny) képről, létről és nemlétről.”

⁴⁰⁴ Értekezésem ezen fejezetének alapjául szolgáló 2013-ban megjelent azonos című tanulmányomban a gondolatmenet eddig tartott. Vö. „A Kékszemű hercegnő vára”(Kritikai jegyzetek Susan McClary és a feminista zenekritika margójára. In: Bujalos István-Tóth Máté-Valastyán Tamás (szerk.): *Az identitás alakzatai*. Kalligramm, Pozsony, 2013. 371-387.

világhírű nyugati zeneszerző művében. „A *diabolus*-t nem azért fogadták el fokozatosan – írja Eco –, mintha egy idő után kellemesnek tartották volna, hanem éppen a miatt a kénbűz miatt, amely *sosem* távozott el tőle.”⁴⁰⁵

Néhány oldallal később ezt olvashatjuk: „Mindennapi életünk során szörnyű látványokban van részünk. (...) Az esztétikai értékek relativitásának semmilyen eszméje sem változtat azon, hogy ilyen esetekben habozás nélkül felismerjük, mi a rút, és nem tudjuk azt tetszésünk tárgyává tenni. Ebből megérthetjük, miért törekedett a művészet annyi századon át oly állhatatosan elébünk állítani a rútat. Bármennyire marginális formában, mégis folytonosan arra emlékeztet bennünket, hogy egyes metafizikusok optimizmusa ellenére ebben a világban van valami letagadhatatlanul és szomorúan gonosz.”⁴⁰⁶ – Egyrészt nehéz volna nem egyetérteni Eco olvasatával. Másfelől mégis hozzá kell tennünk, hogy a jövő zenéje jelen értekezés fényében leginkább azon múlik, hogy az Eco által is képviselt (a 20. századi zene kritikai fordulata előtti) zaj- és disszonancia-képünket meddig akarjuk életben tartani. A múlt század zenei avantgárd törekvései ugyanis épp azt a tradíciót akarta megtörni, amely számára magától értetődőnek tűnt a figuratív festészetben ábrázolt „rút” esztétikáját a zenei mimézisre, különösképp a disszonanciára és a nem zenei hangokra vonatkoztatni.

Értekezésünk tükrében kijelenthetjük: Eco téved a zenei disszonanciák felszabadulását illetően, mivel az nem (csak) a disszonanciában lakozó rútság és gonoszság egyre szabadabb ábrázolása volt, hanem épp ellenkezőleg: a zeneszerzők egyre inkább függetlenedtek a duális ellentétpárokkal működtetett világképek közvetlen befolyásától. Cage nézőpontjából – aki az '50-es évek New Yorkjában véletlen műveletekkel komponál műveket egy modern tánc együttesnek – a hangok – legyenek akár zeneiek, akár zeneietlenek – önmagukban sem nem szépek, sem nem rútak, következésképp nem is alkalmasak arra, hogy az emberi rútság vagy gonoszság megtestesüléseit képviseljék. Helyesebben: alkalmasak rá, amennyiben a zene hallgatója az emberi rútság vagy gonoszság ábrázolásának illúziójára kíváncsi, de ebben az esetben a gonoszság és a rútság megítélését a hallgató fantáziája hozza be a (mű) világ(á)ba.

Cage filozófiájából nem következik a hétköznapi élet rútságainak relativizálása, mint ahogyan a magas művészeti alkotások értékének relativitása sem. Zenéjével való

⁴⁰⁵ Eco: *A rútság története*, 421.

⁴⁰⁶ Eco: i.m. 436.

ismerkedésünk során a mindennapi életünk átesztétizált alapbeállítódásaival szembesülünk, amelyek nagyjából akaratunk ellenére is befolyásolják percepciókat. Ez jó, mert a hétköznapi élet kritikai ébersége mellett kevésbé vagyunk manipulálhatók az esztétikai élményeink átélése közben, ugyanakkor rossz, mert a hétköznapi élményeink maguk is már átesztétizált tapasztalati formákon alapulnak, így az esztétikai tapasztalat voltaképp csak a már létező tapasztalati struktúrák vonalait erősíti meg.

Ebben a helyzetben talán csak a filozófia segíthet a komoly és könnyűzene barátjának. A kritikai fordulat utáni zenefilozófia ennél fogva fontos szerepet játszhat a különböző hangantropológiai előfeltevésekből kiinduló művek ontológiai és recepcióesztétikai dilemmáinak tematizálásban, s ehhez egyelőre szüksége van az „eszmetörténeti konstrukciók” segítségre. A jövő zenefilozófiájának feladata alighanem abban áll, hogy nyomatékossítsa a helyzet megváltozását. Az esztétika immár nem szorul sem a teológia, sem a politika „szolgálóleányának” titulására, de ez még nem jelenti azt, hogy nincs miért „harcolni”. A zaj százéves üzenete⁴⁰⁷ szerint a civilizációk, illetve kultúrák közötti antagonizmusokat a strukturális harmóniák retorikájával nem lehet feloldani. Éppen ezért megkockáztathatjuk azt az állítást, hogy a különböző zenekultúrák közötti párbeszéd első igazán nagy lehetőségét a zenei avantgárd teremtette meg. Az aleatorikus zene elvileg ugyanolyan távol van a távolkeltől, mint Athéntól és Koreától, és Kínától, és Oroszországtól, és New Yorktól, és Iraktól. Az Új zene lehetősége abban rejlik, hogy adekvát hallgatása képes kiragadni bennünket a profán vagy épp szakrális tér-idő kontinuumból, s helyette az óra lapján mért absztrakt idő dimenziójába csábít. Oda, ahol egy négy és félpercnyi csöndben mindannyian egyenlők vagyunk. Ha a zene társadalmi közvetítettségének tézisének a mai folyamatokra alkalmazzuk, azt mondhatjuk, csak az archaikus, történelmi művészetvadásokat váltó modern művészet-vadások rítusai adhatnak egyelőre okot az optimizmusra.

A szakrális és profán abszolútnak hitt kategóriái eképp változnak meg a 20. század végére. Száz év múlva könnyen lehet, hogy Cage és Stockhausen művei (*Music of Changes, 4'33"*, *Gesang der Jünglinge, INORI*) paradigmaváltó szakrális műveknek fognak számítani, s mindaz a 19. századi nyugati romantikához köthető zeneirodalom, amelyet ma még állva tapsolunk, hasonló megítélés alá esik majd, mint

⁴⁰⁷ A kérdéshez lásd még az értekezés alapjául szolgáló tanulmányom: *Metazene-metaesztétika? avagy A zaj százéves üzenete*. In. Nagyerdei Almanach 2014/2.

napjainkban az egykori szocialista realizmus propagandaművészete. Bár ma még elképzelhetetlennek tűnik, hogy az elkövetkező nemzedékek számára ne maradna érvényben a művek esztétikai és művészeti értékbeli különbségének fontossága (miként a reformátusok sem pusztítottak el minden újukba eső szobrot és freskót), érdemes fontolóra vennünk azt a lehetséges opciót, hogy az experimentális zene, illetve az avantgárd nem a művészettörténet végét jelentik, hanem ellenkezőleg. Talán épp a 20. századi zene kritikai fordulatával kezdődött el egy új globális zene-történet: az euro-amerikai zenekultúra önkritika-kísérletével. S ha ez a globális aspektusváltás a művészetvilágból indult újtára, akkor a zene filozófiájának, ahogyan mindig is, gondoskodnia kell majd azokról a létrákról, amelyekre támaszkodva (és esetenként eldobva) a kimondhatatlan újabb és újabb hangjai válhatnak hallhatóvá.

Irodalomjegyzék

Adorno, Theodor Wiesengrund: *A művészet és a művészetek*. (Szerk. Zoltai Dénes, Bán Zoltán András, Hegyessy Mária) Ford. Poprády Judit, Tandori Dezső, Helikon, Budapest, 1998.

Adorno, Theodor Wiesengrund – Mann, Thomas: *Briefwechsel. 1943-1955*. Herausgegeben von Christoph Gödde und Thomas Sprecher, Surkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2002.

Adorno, Theodor Wiesengrund: *Filozófia, zene, társadalom*. Gondolat, Budapest, 1970.

Adorno, Theodor Wiesengrund: *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Bd. 12. *Philosophie der neuen Musik*. Linzenzausgabe Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1998. (Ford. Csobó Péter – kézirat)

Adorno, Theodor Wiesengrund: *Írások a magyar zenéről*. Gyűjtötte, fordította, jegyzetekkel ellátta: Breuer János. Zeneműkiadó, Budapest, 1984.

Ahrend, Thomas: *John Cage und Merce Cunningham*. In: *Musik & Ästhetik*. 16. Jahrgang, Heft 65. Januar, 2013.

Almási Miklós: *Anti-esztétika*. Helikon Kiadó, Budapest, 2003.

Almási-Tóth András: *Az opera egy zárt világ. Az operai színjátszás alapproblémái*. Typotex, Budapest, 2008.

Anders, Günther (Stein): *Az akusztikus sztereoszkóp*. In: *A zenei hallás. Szöveggyűjtemény*. Szerk.: Fülöp József, Károli Gáspár Református Egyetem & L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2014. 70-77.

Anders, Günther (Stern): *A hallás fenomenológiája. Fejtegetések az impresszionista zene hallgatásáról*. Ford. Ránki András. In: *A zenei hallás*, 49-60.

Arthur Honegger: *A jelen és a jövő kilátásai*. In: *A XX. század zenéje*, 176-188.

Augustinus, Aurelius: *Vallomások*. Ford. Városi István, Gondolat, Budapest, 1982.

Bernstein, Leonard: *A megválaszolatlan kérdés*. Ford. Révész Dorrit, Zeneműkiadó, Budapest, 1979.

Bodnár János Kristóf: *A hallgatás radikalitása. Közelítések a wittgensteini gondolatrendszer terapeutikus olvasatához* (doktori értekezés)
https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/192702/bjk_disszertacio.pdf?sequence=6 [2015.12.15]

Boehmer, Konrad: *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*. Edition Tonos, Darmstadt, 1967.

Boethius: *De institutione musica*. Ford. Vikárius László. In: *Muzsika* 48. évfolyam, 2. szám, 15. [Online] <http://epa.oszk.hu/00800/00835/00086/1646.html> [2015.12.15]

Busoni, Ferruccio: *Vázlatok a zeneművészet új esztétikájához*. Ford. Kenessey Sándor, Athenaeum, Budapest, 1920.

Bürger, Peter: *Az avantgárd elmélete*. Ford. Seregi Tamás. Universitas Szeged Kiadó, Szeged, 2010.

Cage, John: *A csend*. Válogatta: Wilhelm András, ford. Weber Kata, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994.

Cascone, Kim: *A hiba esztétikája*. Ford. Kovács Balázs. [Online] http://www.balkon.hu/balkon03_12/12cascone.html [2015.12.15]

Chadabe, Joel: *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music*. Prentice Hall, 1997.

Charles, Daniel: *John Cage und die Musik ist los*. Merve Verlag Berlin, 1979.

Christian Utz: *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun*. Hrsg. von Albrecht Riehmüller. Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2002.

Claren, Sebastian: *A Feldman Chronology*. [Online] <http://www.cnvill.net/mfchronology.pdf> [2015.12.15.]

Copland, Aaron: *A zenehallgatásról (1939)*. In: *A zenei hallás*, 65-69.

Copland, Aaron: *Az új zene*. Ford. Varga Bálint András, Zeneműkiadó, Budapest, 1973.

Crooks, Edward James: *John Cage's entanglement with the ideas of Coomaraswamy*. [Online] http://etheses.whiterose.ac.uk/1985/1/John_Cage's_Entanglement_with_the_Ideas_of_Coomaraswamy_Ed_Crooks_PhD_thesis.pdf [2015.12.15.]

Csatári Bence: *Az ész a fontos, nem a haj. A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája*. Jaffa Kiadó, Budapest, 2005.

Csobó Péter György: *Il castrato*. [Online] <http://www.avorospostakocsi.hu/2010/02/01/il-castrato/> [2015.12.15]

Csobó Péter György: *Zene és szó. Zeneesztétikai szöveggyűjtemény*. Bessenyei György Könyvkiadó, Nyíregyháza, 2004.

Csuang-ce a művészetről. In: *A szépség szíve. Régi kínai esztétikai írások*. Válogatta, fordította és a jegyzeteket írta: Tőkei Ferenc. Európa Könyvkiadó. Budapest, 1984.

Dahlhaus, Carl – Hans Heinrich Eggebrecht: *Mi a zene?* Ford. Nádori Lídia. Osiris Kiadó, Budapest, 2004.

Dahlhaus, Carl: *A zene „megértése” és a zenei analízis nyelve*. In: *Zene és szó*, 223-236.

Dahlhaus, Carl: *Az abszolút zene eszméje*. Ford. Zoltai Dénes. Typotex. 2004.

Dahlhaus, Carl: *Miért olyan nehezen érthető Reger zenéje*. In: *A zenei hallás*, 153-156.

Dahms, Walter: *Nyílt levél Arnold Schönberghez*. In: *A huszadik század zenéje*, 34-35.

Darvas Gábor: *A totem-zenétől a hegedűversenyig*. Zeneműkiadó, Budapest, 1977.

Eco, Umberto: *A rótság története*. Ford. Sajó Tamás. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2007.

Eco, Umberto: *Művészet és szépség a középkori esztétikában*. Ford. Sz. Márton Ibolya. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2007.

Eggebrecht, Hans-Heinrich: *A nyugat zenéje*. Ford. Czagány Zsuzsa, Ignác Ádám, Nádori Lilla, Typotex, Budapest, 2009.

Eliade, Mircea: *A szent és a profán*. Ford. Berényi Gábor. Helikon, Budapest, 2014.

Fábián Imre (szerk.): *A huszadik század zenéje*. Gondolat, Budapest, 1966.

Fubini, Enrico: *Schönberg, a dodekafónia és a zsidó hagyomány*. [Online] http://www.multesjovo.hu/hu/aitdownloadablefiles/download/aitfile/aitfile_id/1259/ [2015.12.15]

Geertz, Clifford: *The Interpretation of Cultures. Selected essays by Clifford Geertz*. Basic Books New York, 1973.

Georgiades, Thrasybulos: *Musik und Sprache. Das Werden des Abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*. Springer-Verlag, Berlin-Göttingen-Heidelberg, 1954.

Georgiades, Thrasybulos: *Sakral und Profan in der Musik*. Max Hueber Verlag, München, 1960.

Glasmeier, Michael: *John Cage, Marcel Duchamp und eine Kunstgeschichte des Geräuschs*. In: Peter Rautmann – Nicolas Schalz (szerk.): *Anarchische Harmonie: John Cage und die Zukunft der Künste*. Hauschild Verlag, Bremen, 2002.

- Grabócz Márta: *Hogyan értékeljük a mai zenét? Nézőpontok a kortárs francia és amerikai esztétikában*. Zenetudományi dolgozatok, Budapest, 1983. [Online] <http://www.artpool.hu/Al/al09/Grabocz.html> [2015.12.15.]
- Hamvas Béla: *Patmosz I.-II.* Medio Kiadó, 2008.
- Hamvas Béla – Kemény Katalin: *Forradalom a művészetben*. Pannónia Könyvek, Pécs, 1989.
- Hans-Friedrich Bormann: *Verschwiegene Stille. John Cages performative Ästhetik*. Wilhelm Fink Verlag, München, 2005.
- Hanslick, Eduard: *A zenei szép. Javaslat a zene esztétikájának újragondolására*. Ford. Csobó Péter György. Typotex, Budapest, 2007.
- Herder, Johann Gottfried: *Kalligone*. Második rész. Herder, Werke. IV. köt. Stuttgart und Tübingen 1827. XXI. köt. 8.
- Hevesy Iván: *A művészet agóniája*. In: Nyugat, 1921/20.
- Hévizi Ottó: *A káosz etikája. Időperspektivizmus a nietzschei filozófiában*. In: Hévizi Ottó: *Prózaibb változat*. Kalligramm, Pozsony, 2007. 227-253.
- Hévizi Ottó: *Katharszisz. Meghívás két istentiszteletre (Nietzsche és Arisztotelész)*. In: *Kritikai mintázatok. Tanulmánykötet Angyalosi Gergely 60. születésnapjára*. Szerk. Antal Éva és Valastyán Tamás, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2013. 135-162.
- Hindrichs, Gunnar: *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*. Surkamp Verlag, Berlin, 2014.
- Huxley, Aldous: *Az érzékelés kapui – Menny és pokol*. Ford. Szántai Zsolt, Galamb Zoltán, Cartaphilius Könyvkiadó, Budapest, 2008.
- Iamblikhosz: *Püthagorasz élete*. In: *Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez*. Válogatta, fordította, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Ritoók Zsigmond. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982.
- Iddon, Martin: *John Cage and David Tudor*. Cambridge University Press, New York, 2015.
- Ignác Ádám: *Gépek zenéje. Adalékok az elektronikus zene előtörténetéhez (1900-1930 Elméletek, kompozíciók, hangszerek)*. In: Batta Barnabás (szerk.): *Médium, Hang, Esztétika*. Univ Kiadó, Szeged, 2009. 22-41.
- Jakobson, Roman: *Hang-jel-vers*. Bp. 1972.
- Jánosi György: *A szórakoztató zene funkcióváltozásai*. Magvető Kiadó, Budapest, 1986.

Joel Chadabe: *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music*. Prentice Hall, 1997.

Kalmár György: *A női test igazsága. (A női test mint az igazság metaforája a patriarchális diskurzusban)*. In: Vulgo, 2000/1-2. 178-195.

Karap Zoltán: „A Kékszemű hercegnő vára” (Kritikai jegyzetek Susan McClary és a feminista zenekritika margójára). In: Bujalos István-Tóth Máté-Valastyán Tamás (szerk.): *Az identitás alakzatai*. Kalligramm, Pozsony, 2013. 371-387.

Karap Zoltán: *Krízis és katarzis a „problémamenedzsment” korában*. In: Nagyerdei Almanach 2013/2. 1-19.

Karap Zoltán: *Metazene-metaesztétika? avagy A zaj százéves üzenete* In. Nagyerdei Almanach 2014/2. 60-76.

Karap Zoltán: *Poul Potts és Kalaf áriája – pragmatista szemmel*. In. Nagyerdei Almanach 2013/1. 27-49.

Karap Zoltán: *Steve Reich és az aspektusváltás esztétikája avagy tömeghipnózis a Müpában*. In: Nagyerdei Almanach 2012/2. 53-61.

Katschtaler, Karl: *Natur-Kunst-Mensch: Einführung in Kulturgeschichtliches Denken*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2007.

Kelemen István: *Nyelv és misztikum. Közelítések a fiatal Wittgenstein filozófiájához*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2015.

Kibédi Varga Áron: *A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig)*. In: *Az irodalom elméletei IV.* (Sorozat-szerk.: Thomka Beáta.) Jelenkor, Pécs, 1997. 131-149.

Kierkegaard, Søren: *Vagy-vagy*. Ford. Dani Tivadar. Osiris, Budapest, 2005.

Kirk G. S. – Raven J. E. – Schofield M.: *A preszókratikus filozófusok*. Fordította és a jegyzeteket írta Cziszter Kálmán és Steiger Kornél. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2002.

Kodaj Dániel: *Értelem szövedéke, hangok. Feminista és posztmodern olvasatok az amerikai új zenetudományban*. [Online]
<http://www.replika.c3.hu/keret.php?a=49&b=0> [2015.12.15]

Kömlödi Ferenc – Pánczél Gábor: *Mennyek kapui. Az elektronikus zene évtizede*. Bővített digitális kiadás: <http://mek.oszk.hu/09300/09312/> [2015.12.15]

Kömüves Sándor: *A művészet intézményi elmélete. Műontológiai vizsgálódás*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2013.

Krén Katalin és Marx József (szerk.): *A neoavantgárd*. Gondolat Könyvkiadó, Debrecen, 1981.

- Kundera, Milan: *A nevetés és felejtés könyve*. Ford. Zádor Margit. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2003. 229.
- Kundera, Milan: *Találkozások*. Ford. N. Kiss Zsuzsa, Európa Könyvkiadó, Budapest 2010.
- Ligeti György: *Válogatott írásai*. Ford. Kerékfy Márton, Rózsavölgyi és Társa Kiadó, Gyomaendrőd, 2007.
- Lissa, Zofia: *Zene és csend*. Ford. Soltész Gáspár. Gondolat Könyvkiadó, Kecskemét, 1973.
- Lubkoll, Christine: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Rombach, Freiburg i.B. 1995.
- Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. Ford. Eörsi István, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965.
- Mann, Thomas: *Doktor Faustus*. Ford. Szöllősy Klára, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1977.
- Maróthy János: *A beat üriügyén – a művelődésről*. In: Balázs István (szerk.): *Zenekultúránkról*. Kossuth Könyvkiadó, 1982. 101-108.
- Maróthy János: *Zene és ember*. Zeneműkiadó, Budapest, 1980.
- Marquard Odo: *Aesthetica und Anesthetica*. Wilhelm Fink Verlag, München, 2003.
- Marquard, Odo: *A tudattalan elmélete és a többé-nem-szép-művészet*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* Ikon Kiadó, 1995. 89-114.
- McClary, Susan: *A szoprán hang mint fétis*. Ford. Pintér Tibor. In: *Replika*, 77. szám, 2012/1, 149-172.
- McClary, Susan: *Feminine Endings. Music, Gender and sexuality*. University of Minnesota Press, Minneapolis – London, 1991.
- McClary, Susan: *Klasszikus zene és a szexualitás stratégiái*. Ford. Keserű Júlia [Online] <http://www.replika.c3.hu/keret.php?a=49&b=0> [2015.12.15.]
- McClary, Susan: *Egy anyagi lány Kékszakállú várában*. Ford. Kacsuk Zoltán. [Online] <http://www.replika.c3.hu/keret.php?a=49&b=0> [2015.12.15]
- McClary, Susan: *Reading Music*. Selected Essays. Ashgate, 2007
- Mészöly Miklós: *A tonalitás és az atonalitás történetéről*. Valóság, 1965/9.
- Milhaud, Darius: *Botrányok*. In: *A XX. század zenéje*, 36.

- Molnár Géza: *Általános zenetörténet*. Rozsnyai Károly Könyv-és Zeneműkiadóhivatala, Budapest, 1911.
- Müller, Ulrich: *Wie ist ein ästhetischer Imperativ möglich?* In: *Musik & Ästhetik*. 16. Jahrgang, Heft 65. Januar, 2013
- Nietzsche, Friedrich: *Bálványok alkonya. Nietzsche kontra Wagner*. Ford. Romhányi Török Gábor, Holnap Kiadó, 2004.
- Nietzsche, Friedrich: *A tragédia születése*. Ford. Kertész Imre, Budapest, Európa Kiadó, 1986.
- Nyman, Michael: *Az experimentális zene. Cage és utókora*. Ford. Pintér Tibor. Magyar Műhely Kiadó, 2005.
- Nyman, Michael: *Interjú George Brechttel*. In: *Fluxus. Interjúk, szövegek, események – esetek*. Szerk. Klaniczay Artpool Művészetkutató Központ – Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2008. 16-41.
- Pap János: *Hang-ember-hang. Rendhagyó hangantropológia*. Vince Kiadó, Budapest, 2002.
- Pernye András: *A jazz*. Noran Kiadó, 2007.
- Péteri Lóránt: *Zene, oktatás, tudomány, politika. Kodály és az államszocializmus művelődéspolitikája (1948-1967)*. In: *Forrás*. – 39. (2007) 12. 45-63. 48. [Online] <http://www.forrasfolyoirat.hu/0712/peteri.pdf> [2015.12.15]
- Péter Szabina: *Kép-zaj*. Alföld, 2015/5 108-115.
- Philippi, Ursula: *A korál és az orgona szerepe az Erdélyi Evangélikus Egyház liturgiájában*. In: *Magyar Egyházzene XVII (2009/2010)* 25-64.
- Schaeffer, Pierre: *Értekezés a zenei tárgyokról*. In: *A zenei hallás*, 119-152.
- Platón: *Nagyobbik Hippiász*. Fordította: Kárpáty Csilla. – In: *Platón: Összes művei*. I. köt. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984.
- Rudolf Schäfke: *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*. Hrsg. Von Hans Schneider, Tutzing, 1964.
- Schönberg, Arnold: *Arnold Schönberg levelei*. Ford. Tallian Tibor. Zeneműkiadó, Budapest, 1974.
- Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*. Universal Edition, Wien. 1986.
- Schönberg, Arnold: *Komponálás tizenkét hanggal*. In: *Fábián: i.m.* 168-169.

- Sélei Nóra: *Miért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most.* DEENK Kossuth Egyetemi Kiadója, Debrecen, 2007.
- Solomon, Larry: *John Cage Chronological Catalog of Music* [Online] <http://solomonsmusic.net/cageopus.htm> [2012.12.15.]
- Sontag, Susan: *A pusztulás képei.* Európa Könyvkiadó, 1971.
- Steve Reich: *Works in chronological order.* [Online] <http://www.steverreich.com/> [2012.12.15.]
- Steve Reich: *Writings on music. 1965-2000.* Oxford University Press, New York, 2002.
- Stockhausen, Karlheinz: *Elektronikus és hangszeres zene.* In: *A XX. század zenéje,* 198-210.
- Stuckenschmidt, Hans: *Schönberg: Leben-Umwelt-Werk,* Atlantis, Zürich-Freiburg, 1974.
- Szabolcsi Bence: *Ember és természet Bartók világában.* In: Wilhelm András (szerk.): *Szabolcsi Bence válogatott írásai.* Typotex, Budapest, 2003.
- Szegedy-Maszák Mihály: *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata.* Kalligramm, Pozsony, 2007.
- Szitha Tünde: „A teljes életre tanít”. *Beszélgetés Kocsis Zoltánnal Arnold Schönberg Mózes és Áron című operájáról és az általa komponált harmadik felvonásról.* In: *Magyar Zene.* XLVIII. Évfolyam, 3. szám, 2010. augusztus. [Online] http://mzst.hu/pdfs/mz%202010_3_253-276_Szitha_Kocsis.pdf [2015.12.11]
- Sztravinszkij, Igor: *Az elektronikus zenéről.* In: *A XX. század zenéje,* 211-214.
- Tarnóczy Tamás: *Zenei akusztika.* Zeneműkiadó, Budapest, 1982.
- Thomas, Karin: *A kortárs művészet terminus technikusai.* In: *A neoavantgarde,* 485-492.
- Tolsztaja, Tatyjana: *Négyzet.* In: *Iv.hu* [Online] <http://www.iv.hu/modules.php?name=IVlapok&op=viewarticle&artid=276> [2012.12.15]
- Ulrich, Thomas: *Neue Musik aus religiösem Geist. Theologisches Denken im Werk von Karlheinz Stockhausen und John Cage.* PFAU-Verlag, Saarbrücken, 2006.
- Vattimo, Gianni: *A művészet halála vagy hanyatlása.* In: *Európai Füzetek.* Első szám: *A művészet vége?* 1999. Szerk. Pernecky Géza. [Online] <http://mek.oszk.hu/01600/01654/01654.htm> [2015.12.15.]

Vitányi Iván: *A zenei szépség*. Zeneműkiadó, Budapest, 1971.

Volker Straebel, Matthias Osterwold, Nicolas Collins, Valerian Maly, Elke Moltrecht (szerk.): *Pfeifen im Walde – Ein unvollständiges Handbuch zur Phänomenologie des Pfeifens*. Gebundene Ausgabe, Berlin, 1994.

Webern, Anton: *Előadások – Levelek – Írások*. Ford. Maurer Dóra és Várnai Péter. Zeneműkiadó, 1965.

Wilheim András: *Russolo – egy zaj nélküli olvasat*. In: *Alföld* 2015/5 104.

Wilheim András: *Hangzás és jelentés*. Gond. 18-19. (1999) 233-238.

Willkomm, Judith: *Die Technik gibt den Ton an. Zur auditiven Medienkultur der Bioakustik*. In: Axel Volmar, Jens Schröter (szerk.): *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Transcript Verlag, Bielefeld, 2013.

Zoltai Dénes: *A modern zene emberképe*. Magvető, Budapest. 1969.

Zoltai Dénes: *A zeneesztétika története*. Kávé Kiadó, 2000.

Zoltai Dénes: *Az esztétika rövid története*. Helikon Kiadó, 1997.