

Egyetemi doktori (PhD) értekezés tézisei

**A XX. SZÁZADI ZENE KRITIKAI FORDULATA
ESZMETÖRTÉNETI KONTEXTUSBAN**

KARAP ZOLTÁN

Témavezető: Prof. Dr. Rózsa Erzsébet
Társtémavezető: Dr. Csobó Péter



DEBRECENI EGYETEM

Humán Tudomány Doktori Iskola

Debrecen, 2015.

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 egy 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, zsánereket fedezhetünk fel, nem csak a nyugati, de a többi kultúra történetében is: mintha az aszimmetriák, az aszimmetrikus világképek a múlt századig démonizálva lettek volna.

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 nevelkedett, csakis megfelelő elméleti tudással léphet e jelenkor sokfejtű, 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 Hamvas Béla: *Patmosz I.* Medio Kiadó, 2008. 358.

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 tézisem 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 reflexiók 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.

Hipotézisem szerint az „ártatlan hangok” elnyomása épp ezt a célt szolgálja, mivel csak egy kultúrával telített hangérzékelés képes arra, hogy reprezentáljon egy olyan duális zenei világképet, amely a következő reflexiók fogalmakon nyugszik: *zenei hang* – *zaj*; *harmónia* – *diszharmónia*; *antropomorf* – *dezanropomorf*; *hangszeres* – *vokális*; *kellemes* – *kellemetlen*; *konzonancia* – *disszonancia*; *katarzis* – *krízis*; *szép* – *rút*; *éthosz* – *affektus*; *tragikus* – *komikus*; *jó* – *gonosz*; *isten* – *démon*; *szakrális* – *profán*; *művészi* – *szórakoztató*; *kegyelem* – *büntetés*; *integrált* – *izolált*; *imaginatív* – *szenzualista*; *világszerű* – *egydimenziós*; *emberi teljesség* – *elidegenültség*; *nyelvyszerű* – *folyamatszerű*; *isten* – *ember*; *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 eddigénél 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 *újragondolása*. 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 mérlegelem, 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 disszonancia, 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 „sovinisza” 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 világképének 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 űrlénynek 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 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 mondva, azoknak a tevékenysége is, akik szellemi és művészi vonatkozásban valami hasonlót merészelnek. Azoknak is vannak jogaik, nekik is lehet igényük a rádióra.”²

A zeneszerző alapvetően két évrre 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 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 tömegműdiumoknak 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 e 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

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

elméleti modellje, és mivel a zenei *szimulákrumok* hatásmechanizmusait meglehetősen nehéz az *ekphrászisz*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. Mármint, ha a zene 20. századig tartó történetét sajátos „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 zeneélmézetét 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 t szántam. A művészetontológiai

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

vizsgálódásoktól azt reméltem, hogy lerövidíthetik számomra az „antropológusi kényszermunka” 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 „eszmetörténeti 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 „eszmetörténeti kontextus” feltárásnak célja tehát ahhoz hasonlatos, mintha a szabad szemmel látható égbolt csillagait megpróbálnánk az alapján rendezni, mely csillagok újak és valóban léteznek, 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 tárgylagosságra 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 (azokéről tehát, akik a hermeneutika tárgylagosságát 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. Különben nem tévedtek volna ezek a hallatlanul nagy szellemek! Éppen a gondolatot nem értették meg. Még csak a *közelébe* sem jutottak.”⁵ – Alighanem ezzel magyarázható, 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 materiához? Charles Ives és John Cage. A fent 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 történeteit, 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

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

eltérne. Mivel e disszertáció lényegét tekintve egy filozófiai értekezés, szándékosan kerültem a zeneelmélet bonyolultabb összefüggéseinek ismertetését. Értekezésem első felében ezért inkább olyan filozófusok gondolatait kíséreltem meg – egy „kritikai fordulat” utáni optikával – rekonstruálni, akik mérföldkőnek 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 alapl műveit, 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 azért 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 Nietzschéjével 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, mindenekelőtt 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 képzeleteink 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 engedelmessé válni 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 hangszer ritmushangszerekre cseréli – így mindaz, ami eddig vonósok és fúvósok nyelvéen szólt meg, kénytelenül 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 pottmétéreinek 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”*.



Nyilvántartási szám: DEENK/275/2015.PL
Tárgy: PhD Publikációs Lista

Jelölt: Karap Zoltán
Neptun kód: D5Q78X
Doktori Iskola: Humán Tudományok Doktori Iskola

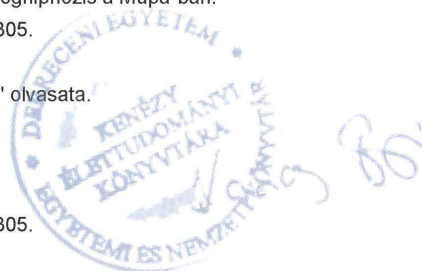
A PhD értekezés alapjául szolgáló közlemények

Magyar nyelvű könyvrészlet(ek) (1)

1. **Karap Z.:** "A Kékszemű hercegnő vára":Kritikai jegyzetek Susan McClary és a feminista zenekritika margójára.
In: Az identitás alakzatai. Szerk.: Bujalos István, Tóth Máté és Valastyán Tamás, Kalligram, Budapest ; Pozsony, 371-386, 2013. ISBN: 9786155454066

Magyar nyelvű tudományos közlemény(ek) hazai folyóiratban (7)

2. **Karap Z.:** Metazene-metaesztétika?
Nagyerd. Alman. 2014/2, 60-76, 2014. EISSN: 2062-3305.
3. **Karap Z.:** Krízis és katarzis a "problémamenedzsment" korában.
Nagyerd. Alman. 2013/2, 1-19, 2013. EISSN: 2062-3305.
4. **Karap Z.:** Poul Potts és Kalaf áriája - pragmatista szemmel.
Nagyerd. Alman. 2013/1, 27-49, 2013. EISSN: 2062-3305.
5. **Karap Z.:** Reich és az aspektusváltás esztétikája avagy tömeghipnózis a Műpá-ban.
Nagyerd. Alman. 2012/2, 53-61, 2012. EISSN: 2062-3305.
6. **Karap Z.:** Hamvas és a modern művészetek "tradicionalista" olvasata.
Nagyerd. Alman. 2011/2, 7, 2011. EISSN: 2062-3305.
7. **Karap Z.:** Cage és a zene "nyelvi fordulata".
Nagyerd. Alman. 2011/1, 36-50, 2011. EISSN: 2062-3305.





8. **Karap Z.:** Szórakozás és létfelejtés.

Szkhonion. 2008/1, 72-79, 2008. ISSN: 1785-0479.

További Közlemények

Nem tudományos folyóiratközlemények (14)

9. **Karap Z.:** Dienes Eszter kuntri balladáit.

Eső. Irodalmi Lap. 2015/2, 4, 2015. EISSN: 1419-7987.

10. **Karap Z.:** A Másik csöndje: Fiktív előadás a világegyetem pszicho-akusztika tanszékén.

Tiszatáj Online 12, 30, 2014.

11. **Karap Z.:** Bevezetés a gasztropszichológiába.

Eső. Irodalmi Lap. 2014/2, 17, 2014. EISSN: 1419-7987.

12. **Karap Z.:** "Skanzene-kollázsok" és "Béres legények" a Zeneakadémián.

Tiszatáj Online 6, 5, 2014.

13. **Karap Z.:** Ismeretlen szerző (Válogatott mondatok).

Tiszatáj Online 3, 3, 2014.

14. **Karap Z.:** Író disznózsírból: Novák Zsüliet: Disznó vallomások.

Eső. Irodalmi Lap. 2014/3, 4, 2014. ISSN: 1419-7987.

(Ismertetett mű : Novák Zsüliet : Disznó vallomások. Budapest : AmbrooBook, 2014, 128.

ISBN: 9786155379079)

15. **Karap Z.:** Fluxus-partitúrák regényíróknak.

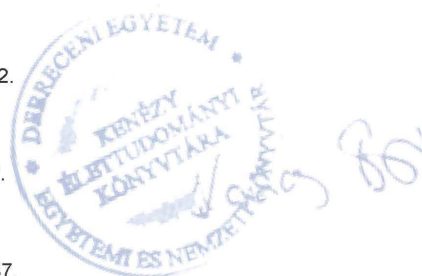
Zempléni múzsa. 13 (2), 76-79, 2013. ISSN: 1585-7182.

16. **Karap Z.:** Plafon: nálam.

Eső. Irodalmi Lap. 2013/4, 6, 2013. EISSN: 1419-7987.

17. **Karap Z.:** Orgazmusnapló.

Eső. Irodalmi Lap. 2013/1, 5 -, 2013. EISSN: 1419-7987.





18. **Karap Z.:** Dialógusban lenni - kivel?: Loboczky János Dialógusban lenni: hermeneutikai megközelítések c. könyvéről.
Nagyerd. Alman. 2013/2, 162-165, 2013. EISSN: 2062-3305.
(Ismertetett mű : Loboczky János : Dialógusban lenni : hermeneutikai megközelítések. Eger : Eszterházi Károly Főiskola Líceum Kiadó, 2006, 177 p.)
19. **Karap Z.:** Zárójelek.
Eső. Irodalmi Lap. 2012/1, 2, 2012. EISSN: 1419-7987.
20. **Karap Z.:** Sámántangó.
Eső. Irodalmi Lap. 2012/2, 4, 2012. EISSN: 1419-7987.
21. **Karap Z.:** Az ittlét öröme.
Kulter.hu június, 4, 2011.
(Ismertetett mű : Jenei Gyula : Az időben rend van. Budapest : FISZ, 2011, 96 p. ISBN: 9789637043420)
22. **Karap Z.:** Tetovált emlékezet.
Eső. Irodalmi Lap. 2008/1, 5, 2008. EISSN: 1419-7987.

The Candidate's publication data submitted to the iDEa Tudóstér have been validated by DEENK on the basis of Web of Science, Scopus and Journal Citation Report (Impact Factor) databases.

06 January, 2016

