

Dolinszky Miklós
JELKÉPTŐL JELIG

Dolinszky Miklós

JELKÉPTŐL JELIG

A kreativitás elveszítése
a modern Nyugat zenei
gyakorlatában



TYPOTEX

A könyv megjelenését támogatták:
Magyar Tudományos Akadémia
Nemzeti Kulturális Alap
Sólyom László, Magyarország Volt Elnöke



nka
Nemzeti Kulturális Alap

© Dolinszky Miklós, Typotex, Budapest, 2019
Engedély nélkül semmilyen formában nem másolható!

Claves ad musicam
ISSN 1788-828x
ISBN 978 963 493 029 7

Kedves Olvasó!
Köszönjük, hogy kínálatunkból választott olvasnivalót!
Újabb kiadványainkról és akcióinkról
a www.typotex.hu és a facebook.com/typotexkiado
oldalakon értesülhet.

Typotex Kiadó
Alapította Votisky Zsuzsa, 1989
A kiadó az 1795-ben alapított Magyar Könyvkiadók
és Könyvterjesztők Egyesülésének tagja.
Felelős kiadó: Németh Kinga
Főszerkesztő: Horváth Balázs
A kötetet gondozta: Jutai Péter
Borítóterv: Somogyi Péter
Készült a Multiszolg Bt. nyomdájában
Felelős vezető: Kajtor Bálint

„Célm az volt, hogy a zene eredetét valóságban mutassam be, és hogy valamivel hozzájáruljak történetéhez nagy katasztrófájának koráig bezárólag, amely az 1740. évben kezdődött, és még tart.”

(„Meine Absicht war, den Ursprung der Musik wahrscheinlich zu zeigen, und etwas zu ihrer Geschichte beizutragen bis zur Zeit ihrer großen Katastrophe, welche ums Jahr 1740 sich anfang und noch fortdauert.”)

Johann Samuel Petri: *Anleitung zur practischen Musik*, 1767

TARTALOM

BEVEZETÉS – A kockázat akarása	9
I. VOLARE SINE ALIS? A ZENEC SINÁLÁS PREMODERN ELJÁRÁSAI	31
1. „...amit fejből énekelnek, legyen írásban rögzítve”. Contrapunto alla mente az írástalan-írásos hagyományozás törésvonalában	33
2. A diminúciós eljárás	56
3. A modern zeneoktatás esélye: a partimento	79
4. Az alternatimgyakorlat	93
5. Monolit zenei tér – plurális zenefogalom	101
6. Alanyiség és jelenlét	105
II. AZ IMPROVIZÁCIÓ SZÜLETÉSE A MODERNITÁS SZELLEMÉBŐL	113
1. Improvizáció: a modern értelmezés föltételei	115
<i>Az ecset vagy a festő? – a természetesség kultusza a műalkotás korában</i>	115
<i>Szabad fantázia és cadenza</i>	117
<i>A fantáziológép</i>	131
<i>„Dem Hören nach entworfen”: zenei sztenográfia és írott hangfölvételek</i>	141
<i>A multiplikált és a pozitivista olvasat</i>	154
<i>Hagyományteremtés és organika: a pozitivista olvasat és a Régi Zene</i>	171
2. Improvizáció: a zenei jelentés áttörése	187
3. A költői improvizáció	192
<i>Monolit kultúra és Liebeshaß: „a művészet országa” és „a természet országa”</i>	192
<i>„Ha mondani akarsz valamit, énekelj!” – az improvvisatore</i>	198
ELŐZMÉNYEK ÉS KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	227
KOTTAPÉLDÁK LISTÁJA	229
BIBLIOGRÁFIA	231
NÉVMUTATÓ	247

BEVEZETÉS

A kockázat akarása

Kezdetben úgy volt, hogy könyvem témája az improvizáció lesz. Első pillantásra a választás kézenfekvőnek bizonyult. Az improvizáció fogalmának értelmezése olyannyira zavarosnak, határai annyira képlékenynek tűntek, hogy kecsegtetőnek látszott valamiféle rend ígérétevel a zavarosban halászni. Például a tizenkettedik és tizennyolcadik század közötti íratlan csoportos énekes aktivitásokra, az észak-indiai karnatak zenére, a basso continuóra, a klasszikus és free jazzre, a felvilágosodás kori billentyűs fantáziálásra vagy a huszadik század közepének különböző véletleneljárásaira mind ráhúzták már az improvizáció fogalmát, sőt a régi magyar Zenei Lexikon szerint a legtöbb népzene is: improvizáció – miközben legtöbbször semmilyen történeti folytonosság nem mutatható ki közöttük. Valójában az improvizáció megjelölés nem túl sok mindenre kötelez. Olyannyira különböző zenei aktivitásokra használatos, hogy önmagában a megjelölésből senki sem fogja megtudni, pontosan mi is történik, amikor valaki improvizál. A szó etimológiája csupán általánosságban jelez valamiféle tervezetlenséget és pillanatnyiságot, de nem köthető a zenetörténet egyetlen korszakához, műfajához, textúrájához vagy zenélési eljárásához sem. Ez rögtön az elején arra int bennünket, hogy az etimológiai megközelítést ne tekintsük csodaszernek, amely választ ad a rögtönzés által érintett valamennyi kérdésre.¹ Az etimológia egy pontig hasznos eszköz lehet ugyan, ám korlátai nyilvánvalóak: az improvizáció mint „előreláthatatlan tevékenység” vonatkoztatható ugyan az írott zene vizuális áttekinthetőségének (vagyis elhangzása tényleges idejétől való függetleníthetőségének) hiányára, de jelentése egyáltalán nem merül ki ebben a föltételben.

¹ Lásd ehhez Carl Dahlhaus: Was heisst Improvisation? *Gesammelte Schriften*. Hg. Hermann Danuser. Band 1. Laaber: Laaber Verlag, 2000, 405–417.

A szóhasználat parttalansága zenén belül és kívül – főleg a második világháború utáni káosz- és véletlenkutatás távlatában szemlélve – többet árul el a nyugati civilizáció késő huszadik századi állapotáról és értékrendjéről, ugyanakkor szellemi hiánycikkeiről is, mint magáról az improvizációról. Az ezredforduló korának „likvid” halmazállapota, melyről a szociológus Ulrich Beck beszélt, az előrelátható (provizórikus) események számának csökkenéséről, a mindenki által közhelyesen tapasztalt kiszámíthatatlanság világállapotáról tanúskodik.² Mondhatni úgy is: a nyugati civilizáció olyan helyzetbe kormányozta magát, amelyben előreláthatatlan (improvizatorikus) események egyre nehezebben kezelhetők. Az előreláthatatlantól, a kiszámíthatatlantól való félelem egyenes következménye a modernitás ama elképzelésének, amely szerint az ember a saját sorsának egyedüli ura. A kockázat növekedése valójában a kockázattól való elzárkózás következménye, és az ipari, természeti, társadalmi katasztrófák megszorodása és a nyugati civilizáció (Cioran szavával) kifulladásá közötti látszólagos párhuzamban mintegy visszaüt egy önelégült társadalom elzárkózása mindenfajta kockázati tényező elől. Amikor a modern Nyugat innovatív kapacitását technikájába menti, akkor a kockázat kiszűrésének kifinomult eszközeivel él. Ennek a hétköznapiakba leszivárgó, riasztó jeleit és következményeit számba venni külön könyvet igényelne, melyet eddig senki nem mert megírni. A modern tudomány – szemben a középkori Nyugat észjárásával – nem hagy helyet az ismeretlennek. És amit még nem ismer, a helyét annak is előre elkészíti, így már előre tudja, mit nem ismer; megismerése pusztán saját világképét erősíti tehát, ám szemléletének magasabb szinten való megújítására nem alkalmas. Egy ehhez fogható, szélsőségesen utilitárius világszemlélet azon a hiten alapul, hogy ha megtesszük a „szükséges lépéseket”, ha tehát a kihívásokra kellőképpen pragmatikus válaszokat adunk, akkor az előreláthatatlan, ha meg nem is előzhető, de legalább elhárítható. Amikor azután ez az elképzelés mégsem teljesül, a nyugati civilizáció nem képes mással válaszolni, mint ugyanezen pragmatizmus fokozásával. Egy civilizáció azzal, hogy rendkívüli technikai fejlettségét saját komfortzónájának megerősítésére használja, végletesen törekennyé teszi magát, és ezzel sorsának előreláthatatlanságát tulajdonképpen maga gerjeszti. Amit ugyanis látszólag sikeresen kirekeszt: az előreláthatatlan ezzel más területen és csak annál nagyobb erővel tör be világába.

² Magyarul lásd Ulrich Beck: *A kockázat-társadalom: út egy másik modernitásba*. Budapest: Andorka Rudolf Társadalomtudományi Társaság – Századvég, 2003. Az 1986-os előszóban a szerző, mintegy önigazolásként, már hivatkozhatott a csernobili katasztrófára.

Maguk a kortárs műalkotások is notórius kockázatkerülők. A mai szobor, festmény vagy zenemű születése után jellemzően máris múzeumba menekül anélkül, hogy csatáit a közönséggel és a kritikával megvívta volna. Az archiválási eljárások Kronoszként máris elnyelik az épp csak megszületett műveket, így nem jut idő a természetes kiválasztódásra, mely évszázadokon át ítéletet hozott a művek időtlenségéről vagy merő időszerűségéről – a valós vagy virtuális múzeumok nem mozdítják elő egy majdani közösségi nyelv kikristályosulását, vagyis nem összekapcsolnak, hanem elszigetelnek és individualizálnak. Az archiválás művelete a hagyományozás műveletéről szinte maradéktalanul leszakadt: a kor semmit sem kímélő dokumentatív dühe maga alá gyűrte a hagyományozás egykori élő eljárásait.

Ám miközben az anyagi jólét infantilis álmának beteljesülése a nyugati embert véstesen védtelenné tette az előreláthatatlan eseményekkel szemben, önvédelmi képessége a „likvid” korszakban sem vész el: úgy tűnik, ha az improvizációt kidobják az ajtón, visszajön az ablakon, és a létezés sine qua non értékeként rendre visszaperli a kockázatot. Ilyesféle művészeti túlélőtúrákra a színházban mutatkozik a legerősebb igény. Az ezerkilencszázötvenes évektől főleg angolszász területen létrejövő, különféle rögtönző társulatok és a stand-up comedy egy másik, elfeledett színházkonceptió újraéledéseként mutatkoznak, és bizonyos típusaik az egykori *commedia dell'arte* szerepét idézik. Sőt, az előreláthatatlantól való függés itt még erősebb, mint a reneszánsz korában. A mai rögtönzött színház alapja nem egy áthagyományozott cselekményváz, melyre a tűnékeny aktualitások ráaggathatók. A dramatizált események itt nem rendeződnek valamely előzetesen adott narratív mintázatba, és nem is irodalmi vagy retorikai közhelyelemekből állnak össze, mint reneszánsz kori elődje esetében. A mai *improv* sokszor éppen egy konkrét, egyszeri történés felől indul el föltárni annak általánosítható érvényét és drámai lehetőségeit.³ Az akár csupán néhány órával korábban lezajlott valós esemény közvetlen dramatizálása előzetes mintázat híján is mozgásba hozza az adott eseményben rejlő etikai vagy érzelmi tartalékokat, és szerencsés esetben nem nélkülözi az újramondás teremtő erejét.

A második világháború utáni muzikológiában csaknem máig etikettnek számít az improvizációtéma földolgozatlansága miatti panasz. Ez a kétség-

³ Lásd ehhez Tim Fitzpatrick: *The Relationship between Oral and Literate Performance Processes in the Commedia dell'Arte: Beyond the Improvisation/Memorization Divide*. Lewinston, NY: Edwin Mellen Press, 1995, valamint Robert Henke: *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

telen hiány azonban maga is az improvizáció értelmezéstörténetének része, ezért nem érdektelen kissé utánamenni az okoknak. Első körben talán nem is szükséges külső okokat keresni: minden tudományágnak van egy belső, autonóm mozgása, mely önnön középpontjából egyre táguló körökben kifelé haladva végül elér egy pontot, ahol egy másik központ vonzáskörébe kerül, és önnön eredeti előfeltételeit már nem igazolja, hanem aláássa. Egyfelől az egyre finomodó részletek egy ponton felőrölik a központi paradigmában rejlő hallgatolagos előfeltételek egyértelműségét, másfelől az eredeti középpont helyére a szélek nyomulnak. Az egyik oldalon az eredeti kérdésre adott válaszok addig finomulnak, míg végül az átbillenés határára jutva önmaguk érvényét vonják kétségbe, a másikon pedig új kérdések bukkannak föl, olyan szempontokat juttatva a tudomány érvrendszerének vérkeringésébe, melyek ebből a rendszerből nem következnek, és amelyek az eredeti kérdésben rejlő célkitűzéseket fokozatosan kikezdi és fölemésztik.

Tizennyolc-tizenkilencedik századi kezdeteikor a modern zenetudományt elsősorban a nemzeti zenetörténetek kanonizációs törekvései hívták életre. Eszköztárát a nemzeti hagyományok föltárásának, összevethetőségének, elsajátításának, elemezhetőségének célja szabta meg, végső soron pedig az európai zenei hagyomány korpuszának mint a történelem már éppen lezárult művének körülhatárolására törekedett egy homogén zenefogalom és a modern műalkotás-fogalom jegyében. Elsősorban az opuszfogalom és a modern kottaolvasás hegemoniája hozta létre a tizenkilencedik század során, André Malraux eredetileg képzőművészetre utaló szavával, a „zeneművek képzeletbeli múzeumát” – ezen egyaránt értendő a zenei múlt virtuális tárháza és a tényleges zenemúzeum: a modern hangversenyterem is.⁴ A tudományosságnak a megismételhetőségen nyugvó kísérleti jellegéből következően, ugyanakkor a kánonképzésre való erős elvárás jegyében a muzikológia rendre azokat a jelenségeket tekintette az európai zenetörténet részének, amelyek írásban fennmaradtak (vagyis elvileg megismételhetők és összehasonlíthatók), s mindazt, ami az írottág elsőbbségén nyugvó ideológiáját nem támasztotta alá, szélre szorította. Tágabb értelemben az is kimondható, hogy a modern muzikológia notáció-központúsága maga is a zenei írásosság totalizálódásának egyik terméke volt. Amikor azonban megindul a középpont és a szélek lassú helycseréje, az ideológia nyomásának csökkenésével a tudomány elfogulatlanabbá válik, ám egyidejűleg központi paradigmája meggyöngül és fölaprózódik. Például a tizenkilencedik és kora huszadik századi kutatás számára a szóbeli hagyományozás

⁴ Lásd Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

pusztán a zenei gyakorlat egyik modalitásának tűnt, kísérőjelenségnek, amely az írásos hagyományozás és az opusz hegemoniájáról szőtt elképzeléseket érdemben nem befolyásolja. A zenetudomány sokáig úgy tett, mintha az írástalan zenélési gyakorlatról való ismereteink érintetlenül hagyhatnák a nyugati zenekultúra írásos alapjellegeről szóló hallgatolagos, ám épp ezért érinthetetlen előföltevésünket – mintha a szóbeli hagyományozás csupán az írásbeliség előszobája lenne, és mintha az írott és szóbeli hagyományozás kérdése egymástól biztonságosan különválasztható maradhatna.

Európa modern kori kockázatdeficitje bizonyosan hozzájárult a kultúra freudi „rossz közérzetéhez”. Talán nem véletlen, hogy éppen ekkor: a híres Freud-tanulmány megjelenésének idején, az első világháború körüli és utáni években tűntek föl különböző reformpedagógiák zenén kívül és a zenében, amelyek különböző irányokból keresnek ellenszert a zenekultúra, mindenekelőtt a zeneoktatás riasztó elidegenedési folyamataira. Jacques-Dalcroze, Kodály, Jöde vagy Orff más-más eszközökkel igyekeztek a zenekultúrát a gyakorlat elsődlegességébe visszavezetni, más szóval: abból a kockázatmentes befogadásra készítő, merő műveltségi anyagból, amivé a tizenkilencedik század zeneoktatása lefokozta, visszaváltoztatni életté, és a zene eredendő terapeutikus és spirituális energiáit ismét hozzáférhetővé tenni. Másodlagosból elsődlegessé változtatni, esztétikai állapotból a gyakorlatba visszavezetni azonban végső fokon annyi, mint kockázati fokát növelni.

Ezzel párhuzamosan a zenetudomány periferiáján a basso continuo eredetére vagy a partimento-gyakorlatra irányuló kutatások kerültek nyilvánosságra, amelyek – mintegy a neoklasszicizmus hullámain érkező – már pusztán létükkel bizonyos fokig szembementek a mainstream zenetudomány előföltevéseivel.⁵ Egyfelől ugyanis olyan zenélési formákról volt szó, melyek nem voltak beilleszthetők sem az akkori zenetudomány opuszközpontú világképébe és a művészet hősein nyugvó historiográfiába, sem az improvizáció kötetlenségén nyugvó romantikus-modern értelmezésének keretei közé sem. Harmadrészt az iménti kettővel összefüggésben az újdonság kö-

⁵ Lásd Max Schneider: *Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1918; valamint Gustav Fellerer: *Le Partimento et l'Organiste au XVIIIe siècle*. *Musica Sacra* 41 (1934), 251–254. (The Eighteenth-Century Organist and Partimenti.) Eredeti szövegét és angol fordítását a világhálón lásd a Források között: Robert O. Gjerdingen: *Monuments of Partimenti; Monuments of Solfege*. Lásd még Gustav Fellerer: *Der Partimentospieler. Übungen im Generalbaßspiel und in gebundener Improvisation*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1939. Ehhez lásd még Robert O. Gjerdingen: *Partimento, que me veux-tu?* *Journal of Music Theory* 51, 1 (2007. tavasz), 85–135 (87–88).

vetelménye is csorbát szenved: a contrapunto alla mente, a basso continuo vagy a partimento rögtönzésformáiban az újdonság viszonylagos fogalom, amely folyamatosan föltételezi a régit és az állandót, és újdonságát vagy egyszerűségét csakis ezekhez képest juttatja kifejezésre. Az improvizáció innen nézve nem a virtuóz művész kivételes teljesítménye, hanem a zene mesterségének gyakorlása.

Lényegében ugyanerre az időszakra esik az improvizációval való első módszeres szembesülés is Ernst Ferand jóvoltából.⁶ Az osztrák zenepedagógus elkötelezettsége Jacques-Dalcroze pedagógiája iránt (akinek helle-raui intézetében tizenhárom éven át tanított) már önmagában rávilágít az improvizáció iránti érdeklődés és a reformpedagógiák szoros kapcsolatára. Attól, hogy Ferand könyve mára több vonatkozásban elavultnak tűnik, és a mai hivatkozások közül eltűnt, Ferand munkája megjelenésekor, egy opuszközpontú zenetudomány közegében bátor kezdeményezésnek számított. Ezenkívül Ferand jelentős mennyiségű, korábban ismeretlen forrást dolgozott föl könyvében, amivel első ízben irányította a figyelmet olyan, a tizenkilencedik–kora huszadik század zenetörténet-írásában még elhanyagolhatónak tartott zenélési eljárásokra, mint például a contrapunto alla mente, amelyek később döntően megváltoztatták a premodern nyugati zene természetéről alkotott korábbi képünket.

Ferand eredetileg a tizenhatodik századot követő kort is be akarta vonni vizsgálódásaiba, ám ezt a föltárt anyag mennyisége végül nem tette lehetővé. Munkájából így éppen az a korszak hiányzik, amely az improvizáció megjelölést élesen szembefordította a kompozícióval. Ez a külsőnek látszó kényszer azonban fölvet egy metodológiai problémát. Tudatosan használt megjelölésként ugyanis az improvizáció modern kreatúra, a tizenkilencedik század terméke. Ferand viszont a népi és liturgikus egyszólamúságtól kezdve a tizenhatodik századig bezárólag éppen azokkal a területekkel foglalkozik, amelyeknek egyfelől nem volt mitől élesen elkülönülnie improvizáció gyanánt, másfelől a reprodukív kottaolvasás modern normájának is ellenállnak. Ferand mindvégig úgy értekezik az improvizációról, mintha a nyugati zenetörténet vonulata mögött láthatatlan, de magától értetődő normaként mindvégig ott rejlene a zenélés „tulajdonképpeni” módja: az írott zene reprodukciója. Ha viszont ez a háttér a premodernitásban hiányzik, illetve nem áll szemben az íratlan gyakorlattal, akkor fölmerül a kérdés, vajon van-e értelme mindkét esetre ugyanazt a megjelölést használni.

⁶ Ernst Ferand: *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*. Zürich: Rhein-Verlag, 1938.