

## **Hortobágyi László (Hortator):**

**Pernye András szelleme versus New Musicology of USA  
2007\_Pernye2Koznyelv2Rammstein2UsaMusicology**

\*

**1973: Hét tanulmány a zenéről Magvető, Budapest, 1973  
1974: Előadóművészet és zenei köznyelv Zeneműkiadó, 1974**

\*

*Valamely rohadék „kultúra” és mediatulajdonos pénzeszsák már megtehetné, hogy legalább arra a sivár (szóképzésű), – mindenki pechére kialakult (nyelvi) kolonializmus miatt elterjedt – angol segédnyelvre lefordíthatná ezeket az írásokat – neki gombokért -, visszaigazolva a bartóki univerzalitású magyar látásmód zsenialitását, hogy az a drágajó isten tépte volna le a fejüket egy csavarintással ennek a mérhetetlenül sok degenerált zsákállat-eukarióta agyú élősködőnek, abban a pillanatban amikor kibújtak az anyjukból...*

\*

*részemről most allegórikusan igénybe venném egy ellenálló kintbe burkolt avatár-ként az alábbi szakmai idiómát és leíró módot a helyzet jellemzésére, hasonlatosan a bábból cuppanva előbújó alien-nyálkás lepke önfeledt szárnyalásához, az alábbi dolgozat alapján:*

**(A temporális lebeny kognitív headspin epilepszia szemiológiája és változásai)**  
[http://aok.pte.hu/docs/phd/file/dolgozatok/2008/Gyimesi\\_Csilla\\_PhD\\_dolgozat.pdf](http://aok.pte.hu/docs/phd/file/dolgozatok/2008/Gyimesi_Csilla_PhD_dolgozat.pdf)

**az auditoros aura #01. roham leírása alapján:**

ennek során a betegek valamiféle belső hangjelenséget és a bőr felületén gyorsan elterjedő kiütéseket észlelnek (olykor lehámlik az epidermisz külső rétege), gyakran zaj illetve a fordított beszéd benyomását kelti bennük. A jelenség a *Heschl*-féle **gyrus epilepszia** aktivitásának eredménye. Komplex auditoros hallucinációk, mint pl. érthetelen emberi beszédhangok vagy dallamok is felléphetnek alkalomszerűen a betegekben, melyek a *temporális* asszociációs kéreg fokozott aktivitásával függhetnek össze ámde olykor, ugyanúgy mint a próféták jelenései, melyek forrása szintén a *temporális epilepszia*. Lásd még *Adrian Leverkühn*.

\*

*passwordmotto: „A gregorián korálistól Rammstein-ig”* címet is viselhető jelen dolgozat - amelynek hídszerkezetének analitikus *Ariadné* fonala tökéletesen idegen és ismeretlen a felfújtt individuális tudatú amerikai zenetudományi „*western saloon*” képviselőinek.



*New Musicology* (lefordítom: Az „új zenetudomány” ! ) nevű és irányzatú amerikai projekt lényege a zene társadalmi összefüggéseinek feltárása a zenetudomány – nem pedig a szociológia vagy a társadalomtörténet eszközeivel.

A *New Musicology* a szofisztikált részterületekre szakadt amerikai zenekutatás száználmas korrekciójával próbálkozik abban a reményben, hogy az általuk vélt zenetudomány, még egy olyan ezoterikus területen is, mint a zene, magába tudja fogadni a társadalmi valóság egészét, s etikai kiállásával aktívan részt vehet annak alakításában, de ez csupán egy hamis transzcendes keret – jelen esetben a zene általuk appercipiált és episztemológiailag releváns teleológiájának individuális értelmezésére bízva azt.

Az amerikai zenei képzést – mint általában az amerikai tudományt – a magas színvonalú standardizált specializáció jellemzi: a zene tanulmányozásának célja jól körülhatárolt problémák megoldása egy konkrét módszertani eszköztár segítségével, nem pedig átfogó kulturális világkép közvetítése vagy nagyléptékű szellemtörténeti rekonstrukció.

Ez a jelenkori elképesztő zenetörténeti csőd jól látható ez az agyonhypolt *Whiplash* 2014 c. filmben ahol az amerikai brutalitású „esztétikai” diktatúra öklének humanizmusa ráradializál a halandók kiszikkadt nyúltagyára, tehát ahol a másodpercenként onanizált hangok mennyisége (lásd még *jazz* vagy a korai *J.McLaughlin*) egyenlő a zenével és a tehetséggel.

Amúgy a tehetségek elégetésének autodaféja éppen itt tart:

<https://www.youtube.com/watch?v=5e0gxx-s4Ic>

Az éneklés és hangszerjáték terén ez a stabil technika, a zenetörténetben a filológia, a zeneelméletben pedig különféle formalista elemzési módok – pl. a *Schenker-grafikonok* és a *pitch set theory* – súlykolását jelenti.

(Az oktatás negyedik hagyományos területe az antropológia zenei változatát képviselő „*ethnomusicology*” illetve ennek amerikai változata).

A holisztikus történeti szemlélet láthatólag itt is hiányzik erről a palettáról.

**Heinrich Schenker** (1868–1935) <https://www.amazon.com/Heinrich-Schenker-Correspondence-Ian-Bent/dp/1843839644> szerint a zeneműveket a mélyben rejlő ún. *Urlinie* alapján lehet értelmezni, mely látványos ívet ír le és meghatározza a mű harmóniai mozgásait. *Schenker* nagyméretű grafikonokat közölt a különféle klasszikus művek *Urlinie*-redukciójáról, és úgy gondolta, hogy a zene alapvető

rendszerző elvét találta meg, mely alapján az esztétikai érték is megítélhető. (Bizonyos zenéket, pl. Wagnerét vagy a gregoriánt azért nem tartotta művészetnek, mert nem illeszkedtek a sémáihoz.) A *pitch set theory* az akkordok alapján történő elemzés absztrakt kiterjesztésének tekinthető: hanghalmazokat (*pitch sets*) azonosít, melyek felhőszerűen szétterjedve, különféle ritmikai és akkordszerű kombinációba rendeződve hordozzák a zenei struktúrát. A módszer láthatóan nem más mint a *You Tube-Apple-Google* zenefelismerő algoritmusainak előképe, ezek működése nem véletlenül szintén *Umlinie*-szerű, azaz a közhely és a *kanban-lego* azaz a köztudat-közizlés „jóltemperált” és sávhatárolt zenei *Big Data* anyagán hatékony.

<https://books.google.hu/books?id=5xmRAGAAQBAJ&pg=PT363&lpg=PT363&dq=Ian+Bent+1996&source=bl&ots=NYsgkoyzHx&sig=ACfU3U0iYq2SJVzIPDXz2gQELa1E3aSWdg&hl=hu&sa=X&ved=2ahUKEwi6-peN6sDgAhUU8MKHeN3DG8Q6AEwCHoECAMQAO#v=onepage&q=Ian+Bent+1996&f=false>

A megváltástudat hiányzik az új zenetudomány *mainstream* változatából, melynek fő ismérve a társadalmi kontextusok és az esztétikai ideológiák téves összefüggéseinek fokozottabb érzékenységgel megvilágítása. Említsük csupán *Benjamin Korstvedt* monográfiája *Bruckner* VIII. szimfóniájáról (*Korstvedt 2000*),

[https://www.abruckner.com/Data/articles/articlesEnglish/korstvedtbenjaminb2/korstvedt\\_bruckner\\_editions\\_revolution\\_revisited.pdf](https://www.abruckner.com/Data/articles/articlesEnglish/korstvedtbenjaminb2/korstvedt_bruckner_editions_revolution_revisited.pdf)

mely a biográfiai háttérrel és formai elemzésen túl szót ejt a korabeli „*Bruckner-diskurzusról*”, *Bruckner* zenéjének nemzetiszocialista utóéletéről, továbbá a romantikus esztétikának a fenségességgel kapcsolatos gondolatairól, melyeket a lassú tétellel hoz összefüggésbe.

Jól szemléletes továbbá az „új” eszköztár leszivárgását az *Ian Bent* által szerkesztett könyv a romantikus zeneelméletekről (*Bent 1996*)

<https://books.google.hu/books?id=rKg6nIRCSxYC&pg=PP8&lpg=PP8&dq=Ian+Bent+1996&source=bl&ots=akMakz3uxs&sig=ACfU3U0PfwBYvEMcd0EDoA0fVMR7GuQxhg&hl=hu&sa=X&ved=2ahUKEwi6-peN6sDgAhUU8MKHeN3DG8Q6AEwBXoECAUQAQ#v=onepage&q=Ian+Bent+1996&f=false>

ill. a *Jim Samson* által szerkesztett összefoglalás a 19. századi zenéről – utóbbi részletesen foglalkozik olyan kérdésekkel, mint a zenélés intézményi háttere, a zene fogyasztásának módjai, idegen kultúrák reprezentációja és Beethoven zeneszerző-

istenként való „konstrukciója”.

[https://books.google.hu/books/about/The\\_Cambridge\\_History\\_of\\_Nineteenth\\_Cent.html?id=6tK4l7IEepcC&redir\\_esc=y](https://books.google.hu/books/about/The_Cambridge_History_of_Nineteenth_Cent.html?id=6tK4l7IEepcC&redir_esc=y)

Megemlíthetjük *Scott Burnham*-et is, aki a hagyományos elemzést vegyíti a *New Musicology*-ra emlékeztető filozófiai-kultúrelméleti spekulációkkal a *Beethoven* „hősi” stílusáról született tanulmányában: <https://press.princeton.edu/titles/5763.html>

\*

### az *auditoros aura* #02. rohama alapján:

Mit jelenthetett például az immunidegen *Adorno*, a hetvenes évek amerikai zenetudománya számára?

[http://www.replika.hu/system/files/archivum/replika\\_49-07.pdf](http://www.replika.hu/system/files/archivum/replika_49-07.pdf)

Mondják sokan, *Adorno* nem volt igazi tudós, s elemzései szakmailag könnyen kikezdzhetők. Azonban sohasem volt hajlandó leválasztani a zenét a filozófiáról, hanem következetesen a kettő fúziójára törekedett, ami egyszerre jelentette a zeneművek fogalmi kifejtését, és saját filozófiai szövegeinek magasrendű megkomponáltságát. *Adorno* sem a zenét, sem a filozófiát nem különítette el a társadalomelmélettől: páratlanul éles szemmel fedezte fel a műalkotások mélyszerkezetében társadalmi folyamatoknak – mindenekelőtt a polgárság hanyatlásának és a modern irányított társadalom kialakulásának – a nyomát, s mindezt erős értelmiségi küldetéstudattal, a fennálló rend kíméletlen kritikusaként adta elő. E magatartásnak nagyjából minden eleme **idegen** a céhes jellegű, szigorúan diszciplináris amerikai megközelítéstől – nem is csoda, hogy mikor *Rose Subotnik*

[https://vivo.brown.edu/docs/r/rsbotni\\_cv.pdf?dt=581418337](https://vivo.brown.edu/docs/r/rsbotni_cv.pdf?dt=581418337)

a nagy német gondolkodó példáján fellelkesülve olyanokat kezdett írni, hogy *Beethoven* IX. szimfóniája bizonyos értelemben kudarc, majd önálló *Kant*-exegézisekkel állt elő, és *Mozart* szimfóniái kapcsán a polgári szubjektivitás válságáról cikkezett, többen eltanácsolták a szakmától. Nézzük meg, hogyan érvel *Subotnik* az *Adorno*-féle megközelítés mellett a korabeli szaktudományos klímában.

<https://www.amazon.com/Developing-Variations-Style-Ideology-Western/dp/0816618747>

Álláspontját jól összefoglalja első kötetének nyitóesszéje, „Az ideológia szerepe a nyugati zene tanulmányozásában” .

<http://jm.ucpress.edu/content/2/1/1>

Cikkét azzal kezdi, hogy egyesek szerint az ő elemzései meghamisítják a zenét, mert ideologikusan közelítenek hozzá. Milyen is lenne az ideológiamentes megközelítés?

– kérdezi *Subotnik*, és elkezd összehasonlítani a „kontinentális” (*Adorno*-féle) és „analitikus” (angolszász) zeneelemzési módszert. A kontinentális elemzés lényegét abban a gondolatban leli fel, miszerint nincs előítélet-mentes megismerés: nem választhatjuk külön a vizsgálat tárgyát a ráakódott ideológiáktól, **mert a tárgy az ideológiák szövedéke. Míg tehát egy vérbeli analitikus kutató csakis a zene tényszerű, jól megfogható elemeire – a forrástörténetre, biográfiai adatokra, a formális struktúrákra – koncentrál, minden mást pedig holmi fantazmagóriaként utasít el, kontinentális kollégája mindig valamiféle eszmei tartalmat keres, ideológiák, értékrendszerek, kontextusok nyomait próbálja fölfedezni.**

Miért fontos ez? Azért, mert az ilyen megközelítés mélyebb belátásokhoz vezet, az empirista-pragmatikus megközelítés pedig önmagában is ideológia, csak ezt nem ismeri fel. Bontsuk ki az érvelést.

(1) A filozófiailag orientált elemző előnyben van, mert „valami olyan igazságra érez rá, még ha tudománytalanul is, melyet az empirista még elképzelni sem mer”. Egyszerű példával élve, az analitikus kutató csak furcsa motivikus munkát lát *Beethoven* késői vonósnégyeseiben, míg *Adorno* észreveszi bennük a restauráció okozta rezignációt és a polgári szubjektum készülődő halálát. Márpedig – „kontinentális” oldalról nézve – a műnek pont ez a lényegi üzenete.

(2) Mindeközben az analitikus tudós ideológiamentességét hangoztatva kizárólag az „objektív” elemekre koncentrál, valójában nagyon is ideologikusan viselkedik: szisztematikusan eltereli ugyanis a gondolkodást az előző pontban említett társadalmi összefüggésekről. Ezáltal pedig „a gondolat szabadságát veszélyezteti”.

**A proklamáltan értékmentes analitikus gyakorlat tehát kiszakítja a műveket kulturális kontextusukból, autonóm műalkotássá fetisizálja őket és feloldja valamiféle muzeális karbantartó tevékenységben, s így – a kontinentális kutató szemszögéből – a legfontosabb tartalmaikat tünteti el.** Ezzel szemben a filozófiai alapú kritika, noha megsérti az empirista kutatás normáit, képes visszanyerni ezeket mély a tartalmakat. *Subotnik* elismeri, hogy az ilyen „lényeglátó” elemzési mód tévútra is vezethet – jó példa erre *Adorno* már-már komikusan negatív *Stravinsky*-kritikája, melyet előszeretettel pécéznek ki a kommentátorok. Érdeemes megfigyelni, hogyan érvel itt *Subotnik*. Egyrészt – mondja – a szóban forgó megsemmisítő kritika a *Stravinsky*-művek rendkívül alapos elemzéséből bomlik ki, és nemegyszer mélyebbre hatol, mint maguk a *Stravinsky*-imádók. Tehát alapja az anyagismeret, nem a reflexszerű elutasítás. Másrészt, noha a végső ítélet egy merev ideológián alapul, ez az ideológia az empiristakéval ellentétben „legalább nem rejtőzködik: nyilvánvalóan kisüt szinte minden egyes mondatból, melyet *Adorno* ír, s így

tetszésünk szerint értékelhetjük”.

A kontinentális elemzési mód tehát, felvállaltan ideologikus jellege miatt, nemcsak mélyebb, de őszintébb is, így morálisan felsőbbrendű.

### **pozitív paroxia - az *auditoros aura* #03. rohama alapján:**

#### ***Robert Walser***

[https://en.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Walser\\_\(musicologist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Walser_(musicologist))

1998 óta a *UCLA* zenetudományi tanszékének vezetője. Szakterülete a jazz és az amerikai populáris zene. Számos cikke mellett két könyve jelent meg: *Running with the Devil* (1993) és *Keeping Time: Source Readings in Jazz History* (1997).

Jelenleg egy jazz-tanulmányköteten dolgozik.

Populáris zene. A zenének az a területe, melyet a hagyományos zenetudomány és a zenei etnológia is lefedetlenül hagy, a populáris kultúra. A könnyűzenével kapcsolatban a tipikus szakemberi vélemény az, hogy „szociológiai jelenségről” van szó; erre hivatkozva tagadják meg tőle az értékmentes zenetudomány figyelmét. Mivel a népzene a nyugati műzenéhez viszonyítva semmivel sem kevésbé primitív, mint a szórakoztatóipar termékei, továbbá a szórakoztatóipari termékek mégiscsak olyan módon afficiálják érzékeinket és olyan viselkedésmódokat váltanak ki, hogy zenére emlékeztetnek, s még tovább menve: a népszerű zenekultúra eleve sokkal többet jelent a szórakoztatóiparnál, ami pedig már önmagában is rendkívül sokrétű jelenség, felmerülhet a gyanú, hogy a fenti indoklás hibás: **nem a zene értékelhetetlen vagy alantas, hanem az értő kutatók hiányoznak.** A távolságtartás oka vélhetőleg az intézményi kényszerekben és a tudósok egyéni frusztrációiban keresendő: talán nem túlzás feltételezni, hogy többségük a népszerű zenekultúrát saját vetélytársának véli a társadalmi erőforrásokért és szimbolikus javakért zajló harcban, ezért nem is érez különösebb motivációt, hogy – kollégáinak haragját kockáztatva – vizsgálgatni kezdje. A frusztrációk levezetésére pedig kényelmes megoldást kínál a komolyzene elemzési elveit hamisan általánosító, műfaj-elmélet helyett „műfajelméletet” teremtő kirekesztés. E kirekesztés érdekes eredménye, hogy a hagyományos zenetudomány számára a populáris kultúra képviseli a társadalmiság szféráját: ez az a zenetípus, amely közvetlen összefüggésbe hozható a testtel, az érzelmekkel, emberi viszonyokkal, szubkultúrákkal, trendekkel és gazdasági folyamatokkal, szemben a társadalom korlátozottságain felülemelkedő, immanens törvényeknek engedelmeskedő komolyzenével. Különösen erős a testhez való hozzákapcsolás: a könnyűzenét jellemzően a szexuális asszociációkat keltő tánc- vagy ábrándzeneként szokás zárójelbe tenni, mintha egyetlen funkciója a nemi fantáziák artikulálása lenne. **Ebben a perspektívában a társadalmi funkció**



olyannyira közvetlennek tűnik, a zenetudomány egyúttal ki is löki magából a szóban forgó szférát, és a szociológia érdekeltségébe utalja. A szociológia azonban nem képes műelemzések készítésére, csak a zenék körüli viselkedési formációkat regisztrálhatja, vagy – kicsit naiv módon – az énekelt szövegeket boncolgathatja egy tisztázatlan hatáselmélet talajáról.

**A populáris zene tehát kettős otthontalanságtól szenved: az egyik tudomány nem akarja, a másik pedig nem tudja megteremteni számára az adekvát fogalmi kereteket. Így néhány lekezelő és slendrián elmésséget leszámítva nem sokat tudunk meg arról, hogy mi a könnyűzene és miért olyan elemi erejű.**

Noha a *heavy metal* a közgondolkodásban talán minden más zene alatt helyezkedik el – esetleg a techno kelhet még versenyre vele a legrimitívebbnek érzékelt műfaj kategóriájában –, sokszínűsége, előadóinak sokszor igen komoly hangszerismerete és (ha túljut az ember a torzított kvintek okozta első meglepődésen) zenei ötletgazdagsága mind-mind azt sugallják, hogy egészen sajátos médiumról van szó. *Walser* a műfaj átfogó értékelésére vállalkozott; könyvében egyszerre ír metal-történetet, szociológiai tanulmányt, diskurzuselemzést a műfaj körüli morális pánikról, és posztmodern ihletésű töprengéseket a fémzene társadalomkritikai ill. gender-vonatkozásairól. Elemzéseit azonban a zenetudományos megalapozás teszi igazán hitelessé és érdekessé: az itt közölt fejezetben híres metálgitárosok műveit veszi szemügyre, s amellet érvel, hogy ezek a klasszikus technikában is képzett, barokk és romantikus modellekre építő művészek hívebben viszik tovább a 20. század előtti komolyzene merészen improvizatív, a látványos virtuozitást magasrendű zeneiséggel ötvöző játékmódját, mint a régi alkotásokat kegytárgyként kezelő hivatalos koncertélet. Talán *Walser* könyve a legjobb példa rá, **mennyi meglepő és megkapó dolgot mesélnek a tudomány számára a parlagon heverő zenék, ha az ember egy kicsit feloldja berögződéseit, és nem szaktudományosan megtámogatott rosszindulattal közelít hozzájuk filozófiai konstrukcióiba.**

Lásd még:

<https://dionysosrising.blog.hu/2008/01/01/manifesztum>

[https://dionysosrising.blog.hu/2009/12/01/heavy\\_metal\\_es\\_klasszikus\\_virtuozitas\\_r\\_walser#more1566310](https://dionysosrising.blog.hu/2009/12/01/heavy_metal_es_klasszikus_virtuozitas_r_walser#more1566310)

**az auditoros aura #04. rohama alapján:**

*Mary Sue Morrow* <https://ccm.uc.edu/about/directory.html?eid=morrowms&thecompu=uceprof>

A *New Musicology* által megtermékenyített hagyományos kutatás lehetőségeit demonstrálja, mikor a diskurzuselemzés eszközeivel dolgoz fel egy régivágású

filológiai témát – a német romantikus zenekritika előtörténetét –, hogy magyarázatot adjon az esztétikai egyik legfurcsább paradigmaváltására. Míg a zenét a 18. században a legkevésbé kifinomult művészeti ágak tekintettek, a 19. században hirtelen a szépművészetek csúcsán találta magát, s valóságos metafizikai jelentőségre tett szert. Ráadásul a zenén belül is a korábban kifejezetten alantasnak vélt hangszeres zenét emelték piedesztálra a teoretikusok: így született az „*abszolút zene*” koncepciója, a fennkölt instrumentális muzsikáé, mely a tiszta struktúrák platóni szépségeivel nyugtázza le a hallgatót, s mentes mindenféle mimetikus, testi vagy társadalmi kötődéstől. Az abszolút zene a hangversenytermet templommá stilizáló romantikus művészeti ideológia jellegzetes eleme, és eszméje a mai napig ott kísért a klasszikus zenével kapcsolatos általános hozzáállásban. Azt azonban, hogy pontosan honnan ered, korábban nem értette senki.

*Morrow* elemzésében az az érdekes, hogy ezt a nemes gondolatot egy egészen prózai kommersziális gyakorlatra vezeti vissza: kottavásárlóknak szóló kritikákra, melyek különféle német folyóiratokban jelentek meg. *Morrow* e praktikus célzatú írásokban fedezi fel a romantikus zeneesztétika alapelveinek öntudatlan kifejlődését. A folyamat több hullámban, változatos kirekesztő mechanizmusok segítségével zajlott: a recenzenseknek mindenekelőtt el kellett választaniuk az általuk tárgyalt német hangszeres műveket az akkoriban divatos olasz muzsikától. **Ehhez *Morrow* szerint a *Mein Kampf*-éhoz kísértetiesen hasonló retorikai stratégiát használtak, vagyis elhatárolták a *Kiválasztottak* és a *Kirekesztettek* csoportját, melyek közül az utóbbit az alantasság és kártékonyság, míg az előbbit csupa kiváló érték jellemezte. A kritikusok folyamatosan szembeállították a „korrekt”, „komoly”, „szabályosan” komponált, rendes *Harmonie*-vel rendelkező német műveket a lapos, sekélyes, divatos, pusztá dallamosságra törekvő olasz darabokkal, majd amikor már ilyen éles, nemzeti alapú különbségtételre nem volt szükség, a Másik kategóriája fellazult és általánosságban „divatos zene”-ként hivatkoztak rá. Érdekes módon elkezdett hozzátapadni a „nőies” és a „műkedvelőknek való” attribútum is, miközben az ellentábor a „komoly” jelző mellett szert tett az „igaz” (*wahr*) és „eredeti” (*ächt*) jelzőre is, valamint megjelent a „belső érték” mint a német zene sajátja. E címkézési játékkal párhuzamosan zajlott a megfellebbezhetetlen autoritások kijelölése: a kritikusi kollektíva *C. P. E. Bach*, majd *Haydn*, a század vége felé pedig *Mozart* műveit fogadta el példamutatóként. Próbálkoztak konkrét zenei kritériumok kidolgozásával is: előbb a komponálási szabályoknak való megfelelés, utóbb a képzeletgazdagság és újszerűség számított dicséretesnek, mígnem a század utolsó évtizedében felbukkant a zenemű totális egységének eszméje: a témák rokonsága, a tételeken átívelő rend, a művet**



összemarkoló koncepció mint egy alkotás művészi értékének leglényegesebb jele. A kritikusok tevékenységük végére két olyan fogalmat állítottak előtérbe – a zsenit és az integrált forma tökélyét –, melyek a mai napig meghatározzák a komolyzenei művek megítélését: megszületett a férfias, komoly, belső értékkel bíró, kivételes alkotók által írt és formailag szofisztikált német hangszeres zene koncepciója, amely előkészítette a terepet az abszolút zene ideológiája és a romantikus, majd modernista zeneesztétika számára.

*Morrow* elemzése egy **kognitív séma születésébe** engednek bepillantást: nyomon követhető belőlük, miként határolja el magát az érzékenység – a kirekesztő stratégiák révén – egy másfajta kultúrától, hogy aztán körberajzza a sajátjának nyilvánított alkotásokat, melyek értékeléséhez még hiányoznak a szavak.

**az igen és a nem, avagy a *yin* és a *yang* között oszcilláló *auditoros aura* #05.  
rohama alapján:**

**Susan McClary**

(amúgy *Robert Walser felesége*)

<http://music.case.edu/faculty/susan-mcclary/>

<https://docplayer.hu/4414963-Susan-mcclary-klasszikus-zene-es-a-szexualitas-strategiai.html>

(*eL-Horto előéneklése*: A dürrögés és a fütty mint szexuális cifrázkodás adja a zeneszerzés képességét hímhumánoknak és nem a nőstényeknek, akiknek nincs szükségük (szellemi s az állatoknál: sem testi) pávatollakra...

Ráadásul amikor egy ilyen deformált *patriarcho* társadalmakban megjelennek a nők a különböző tudományok és művészetek terén, az mindig (természetesen függetlenül a nők képességeitől és értékeitől) leértékelődést és valami korszaknak a végét jelenti az ilyen típusú anomikus társadalmakban, - nincs ez másként a klasszikus "komolyzene" halála utáni időkben sem.)

**Kiemelt részletek:**

**#01:** *Tanulmányomban azt szeretném bebizonyítani, hogy a klasszikus zene ugyanolyan szorosan összefügg a társadalmi nemek konstrukciójával és a vágy irányításával, mint a pop. A komolyzene is a szexualitás legkülönbözőbb képeit tárja elénk; sokszor hűen 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 **puszta hangok „megjeleníteni” a nemeket vagy manipulálni a vágyat** – és*

**hogy pontosan kinek a nemi és vágymodelljei reprodukálódnak az ilyen technikák által.** Az akadémiai zeneelmélet nemcsak, hogy megkerüli a szignifikáció problémáit, de egyenesen tagadja, hogy a zenének lennének expresszív – pláne erotikus – tartalmi. E hallgatás mögött olyan komplex kulturális okok húzódnak meg, melyek messze túlmutatnak a zeneelméleten. Mint azt a feminista szerzők kimutatták, a test lebecsülése és a tiszta értelemmel való azonosulás a patriarchális nyugati kultúra egészére jellemző.

**#02:**

úgy tűnik, hogy maga a zene – különösen a szimfonikus repertoár „abszolút zenéje” - továbbra is tiszta és megfoghatatlan - köze sincs az olyan köznapi problémákhoz, mint a szexualitás. A zeneelmélet valóban alig foglalkozik szöveges zenével, vagy ha mégis, szándékosan figyelmen kívül hagyja a szavakat és a cselekményt, és „magára a zenére” koncentrál. Az én módszerem pont ellentétes: szeretném dekonstruálni az „abszolút zene” uralkodó narratíváját, hogy az utolsó akadályt is félregördítem a kritikai gondolkodás útjából. Az a véleményem ugyanis, hogy leginkább **a hangszeres zene jelentésnélküliségének a tétele akadályozza a feminista vagy általában kritikai zenetudomány kialakulását.**

**#03:**

Fontos különbség, hogy a novella egyetlen nőalak köré épül, akinek kegyeire (a férjén és a torerón kívül) két központi szereplő, Don José és az „objektív” tudós is pályázik. Az operát ezzel szemben a szűz-szajha kettősség strukturálja: a két női főszereplő a női szexualitás helyes és helytelen formáját állítja előtérbe, a hagyományos nyugati dichotómia szerint. Ezt a súlypont-áthelyezést részben a műfaji váltás kényszeríthette ki; Mérimée komplex elbeszélését nemigen lehetett volna színpadra állítani. Maguk a szerzők azzal indokolták eljárásukat, hogy az Opéra-Comique közönsége számára fel kell mutatni egy pozitív női figurát, aki ellensúlyozza Carment. Elképzelhető, hogy azene is könnyebben építhető fel ilyen oppozíciók köré; bármi is legyen azonban a magyarázat, az átalakítás döntően befolyásolta a mű **szexuális stratégiáit.**

**#04:**

A tanmesének azonban nem Carmen a főszereplője, hanem Don José: az elbeszélés középpontjában az ő sorsa áll, őt látjuk vergődni a Jó és Rossz Nő között. José zenéje képviseli a nyugati komolyzene „univerzális” nyelvét. Carmennal ellentétben nem a testiség, hanem a magasröptű érzelmek itatják át. Dallamai nemes ívűek, ugyanakkor – Carl Dahlhaus szavaival élve – „lírai sürgetés” jellemzi őket. José **burzsoá látnok**, aki tülemelkedik a puszta pillanaton, és szélesebb horizontok felé tekint, melyek eléréséhez **el kell halasztani a kielégülést.**

Bár José zenéje látszólag transzcendens, valójában épp annyira **libidinózus**, mint Carmené. A Virágáriában arról énekel, hogyan epedezett a börtönben Carmenért, és szagolgatta a tőle kapott virágot. A bájos, lírai bevezető után a szenvedély és rettegés zenei képei áramlanak elő, melyekben Carmen először démonként, majd a vágy tárgyaként jelenik meg. Az „un seul désir, un seul espoir” (egy óhajtás, egy csöpp remény) szavaknál José elkezd beleütközni egy magas hangba (érzékelte a frusztráció élményét), majd az a „te revoir, ô Carmen” sorban sikerül áttörnie. E heves pillanat után lelkesedése, úgy tűnik, **lelohadt**, előadásmódja pedig szinte nyafogásba csap át. Mikor arról kezd énekelni, milyen szívesen vetné alá magát mazochista módon a nő hatalmának („Et j'étais une chose ? toi”), José újra szárnyal – ezúttal egy kíséret nélküli skálán –, és a B-nél eléri a csúcspontot; az ária legmagasabb, legsebezhetőbb pontját. Furcsa, hogy épp akkor kezd mesélni **maszturbációs gyakorlatairól** Carmennak, mikor utóbbi arra számít, hogy szeretkezni fognak: **még jelenlétében is a vágy elérhetetlen tárgyának tekinti a nőt, mert csak így tudja „transzcendálni”**. (Vagy mégsem: a vezetőhang veszedelmesen kromatikus harmonizálása a 44–45. ütemben jól érzékelteti, **mennyire megroggyant José diatonikus önbizalma**. Carmen hatása még az utolsó pillanatban is majdnem megakadályozza **a nehezen kierőszakolt kadenciát.**)

**Jegyzetek ehhez a részhez:**

Leontine Price interpretációja abból a szempontból is példaértékű, ahogy a kromatikus ereszkedés minden pillanatát kiemeli és kiélvezi. Wagner Izoldáját elemezve Clement a **kromaticizmust „női bűz”-nek nevezi**. Érdekes módon Micaëla első belépését egy olyan gesztus kíséri, melyet Mozart Don Giovannija „odor di femminá”-nak hív. Mielőtt megtudnánk, kicsoda, a zenekar ugyanazzal a **sikamlós kromatizmussal fest róla karikatúrát, mint az összes többi nőről**, és a katonák ennek megfelelően bánnak vele.

Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, ford. J. Bradford Robinson (Berkeley: University of California Press, 1989), 280. A **„lírai sürgetés”-ről és ejakulatórikus jellegéről** ld. még az 1. és 5. fejezetet.

**#04:**

A történet végkifejlete mindezek ellenére pozitív: a transzcendencia végül győzedelmeskedik a dühítő engedetlenség felett. A klasszikus zenei diskurzus úgy fogja keretbe az operát, **ahogy a várost és a cigányokat a megszálló hadsereg**. A nyitókórusban a katonák unatkozó párizsi flaneurökként figyelik „e tarka népet”, és épületes megjegyzésekkel szórakoztatják egymást. A közönség **a gyarmatosítók** szemszögéből kezdi figyelni az eseményeket.

## #05:

*Noha az opera **dúr hármashangzattal** fejeződik be (mely nemcsak a végső lezárás, de a „happy end” hagyományos jele is), Bizet a konvenció szempontjából nézve „rossz” akkordot választ. A záró **Fisz-dúr – a maga agresszív, hegyes keresztjeivel** – nem illik a nyitóhangnemhez, épp ezért nem is nyújthat biztos alapot a racionális narratív lezáráshoz. Kétségtelen, hogy **útját állja a kromatikának**, márpedig úgy tűnik, hogy – rövid távon legalábbis – ez az egyetlen, ami számít. A tradicionális befejezés azonban nem lehet tökéletes ebben az ellentmondásos elbeszélésben: José és Carmen találkozása hihető végpont, de egy erőszakmentes megoldás elképzelhetetlen volna. Az opera utolsó mozzanata bizonyos fokú kielégülést nyújt (feloldódik a diszsonancia, megszűnik a kromatika, visszatér a diatónia), ugyanakkor világossá teszi **az egész művet átható impotenciát**.*

## #06:

*A Carment persze sokféleképpen lehet értelmezni. Néhány alternatív olvasatot magam is említeni fogok, az azonban világosnak tűnik, hogy a kulturális paranoia 19. század végi alakzatainak jó része felbukkan benne. A nemiségen kívül elsősorban az idegen fajok ill. a populáris kultúra „problémájával” szembesülhetünk, melyekre erőszakos (bár ambivalens) választ ad a történet. Egyik központi üzenete az, hogy a **fehér burzsoá viselkedési kódexnek** (melyet legjobban Micaëla képvisel) győzedelmeskednie kell a „sötétebb fajok” **szabadosabb és veszedelmesebb életformájával szemben**.*

*A 19. századi európaiak saját elfojtott szexuális impulzusaikat előszeretettel vetítették ki más fajokra. A gyarmatosítók narratíváiban az idegen fajt „feminin” jegyekkel látták el, és tagjait hol vágyakozva és irigykedve, hol pedig megvetően és félelemmel kezelték. A Carmen példaszerűen kapcsolódik ebbe a diskurzusba, Bizet meglepően sok darabjával együtt: úgy tűnik, a szerzőnek az egzotikus témák adtak igazán ihletet. Azzal nemigen törődött, hogy az egyes etnikumoknak valójában milyen a zenéje; a valós identitásnál fontosabbnak bizonyult a tény, hogy a szóban forgó csoportok az európaiak szemében egzotikusnak számítottak.*

## #07:

*Dahlhaus megjegyzése nemcsak azt az etnocentrikus feltételezést hordozza magában, hogy minden ember számára José **ejakulatív-lírai sürgetése lenne az ideál**, de Carmen jellemzésének egy nagyon fontos aspektusa felett is elsiklik.*

*Carmen ugyanis részben azért rendkívül fenyegető jelenség, mert előadásmódok egész skáláját tudja megszólaltatni, és nem hagyja magát beskatulyázni **egyetlen identitáskategóriába** sem. Főtémája (mely először a nyitány végén, majd a legtöbb belépőjénél is elhangzik) **a tiltott bővített szekundra épül, amely sokáig a zsidó, az***

*arab, általában az idegen faj zenei jele volt; ez az a motívum, amelyet az opera végső hármashangzata erőteljesen kitöröl. De Carmen azzal is tisztában van, hogyan manipulálhatja csábítás céljából José magasröptű nyelvvezetét: a Seguidillában ő adja a férfinak a dallamot, mellyel az szerelmet vall. Carmen kis presztízsű popzenéje – melynek valójában a korabeli párizsi kabarékhoz van inkább köze, semmint a valódi cigányzenéhez – újra meg újra elszédíti Josét, és arra kényszeríti, hogy félredobja felsőbbrendű, transzcendens komolyzenei idiómáját, ami végül katasztrófához vezet.*

*Csakhogy a Carmen kapcsán tárgyalt aspektusok – a fenti nemi konstrukciók, az ejakulatív jellegű transzcendens pillanatok, a borzongató, de gondosan körüláncolt feminin „fenyegetés”, a szükségképp erőszakos befejezés – központi helyet foglalnak el az „abszolút zene” hagyományában.*

#### **Jegyzet ehhez a részhez:**

*Lásd még a homoszexuális ejakulációs passzázsokat illetően :*

Feminine Endings: Music, Gender, & Sexuality. 2nd. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002 (1991).

#### **#08:**

*A „femininség”, az idegen fajok és a populáris kultúra efféle defenzív összemosása a 20. században is jellegzetes reakciótípus maradt, és gyakran megfigyelhető a népszerű zene elleni modernista kirohanásokban. Példaként ott vannak Adorno amúgy teljesen érthetetlen fröcsögései a dzsesszről, a testet megbűvölő őserdei zenéről, melynek hatására civilizált emberek lealacsonyodnak, és mazochista extázisban kezdenek fetrengeni, saját kasztrálásukat ünnepeelve: A jazz célja egy regresszív pillanat mechanikus ismétlése; jelképes kasztráció. „Mondj le férfiasságodról, hagyd magad kiherélni” – hirdeti gúnyolódva a **jazz eunuch-hangja** –, „és jutalomban részesülsz, tagja leszel egy titkos társaságnak, mely a beavatással feltárja előtted az impotencia misztériumait.”*

#### **Jegyzetek ehhez a részhez:**

*Theodor W. Adorno, „Perennial Fashion – Jazz”, Prisms, ford. Samuel Weber and Shierry Weber (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981), 129. Egészen kivételes, hogy a „**transzcendentális**” klasszikus zenét ilyen explicit módon kapcsolják a férfi nemiszerv ijedt védelmezéséhez.*

**(Lásd eL-Horto szerint:** Jazz = onánia

[http://www.guo.hu/\\_\\_\\_WORDPRESS/Laszlo-Hortobagyi\\_Gayan-Uttejek-Orchestra/\\_Interviews\\_of\\_eL-Horto/2003-Dolinszki-Miklos\\_Idorenges-Earthquake\\_Interview\\_Osiris/2003-Dolinszki-](http://www.guo.hu/___WORDPRESS/Laszlo-Hortobagyi_Gayan-Uttejek-Orchestra/_Interviews_of_eL-Horto/2003-Dolinszki-Miklos_Idorenges-Earthquake_Interview_Osiris/2003-Dolinszki-)

[Miklos Idorenges Interview Osiris HUN.pdf](#)

vagy

**A női szexualitás, az „idegen fajták” és a munkásosztály veszélyének** 19. és kora 20. századi összecsúszását részletesen tárgyalja *Gilman*, *Difference and Pathology* és *Klaus Theweleit*, *Male Fantasies*, Vol. I: *Women, Floods, Bodies, History*, ford. *Stephen Conway* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987) ill. Vol. II: *Male Bodies: Psychoanalyzing the White Terror*, ford. *Erica Carter* és *Chris Turner* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989). Ld. még *Andreas Huyssen*, „Mass Culture as Woman: Modernism’s Other”, in *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, szerk. *Tania Modleski* (Bloomington: Indiana University Press, 1986), 189–207.

(lásd még : **eL-Horto**: meddő intellektus és a „niggerizált” műforma korlátai, tehát a kollektív nyelv globalitásának, vagy annak kísérletének az elérhetetlensége:

„*About Hindusthani sashtriy sangeet and the jazz music of the European "bel esprit"*

[http://www.guo.hu/WORDPRESS/Laszlo-Hortobagyi\\_Gayan-Uttejak-Orchestra/Thoughts\\_Hortopaedia/2011\\_About-Hindusthani-sashtriy-sangeet-and-the-jazz-music-of-the-European-bel-esprit\\_\(eL-Horto2011\).pdf](http://www.guo.hu/WORDPRESS/Laszlo-Hortobagyi_Gayan-Uttejak-Orchestra/Thoughts_Hortopaedia/2011_About-Hindusthani-sashtriy-sangeet-and-the-jazz-music-of-the-European-bel-esprit_(eL-Horto2011).pdf)

vagy

**lásd még eL-Horto**: a zenei feszültségek agyi bioáram leképezéséről, amelyet a társadalmi brutalitás és az abból való menekülés transzformált módozatai és nyelve szabályoznak, és nem a nemi identitás és szerep problémák, amelyek ugyanolyan torzulásai csak az egyik fajta elidegenedése a társadalmi lénynek, s ahol a férfi nő viszonya ugyanolyan torz mint az egyik ember viszonya a másikhoz. (Vagy akár az ember-állat viszony jelenlegi fázisa.)

**Lásd továbbá eL-Horto**: *Gauss* elméletét a

[http://www.guo.hu/WORDPRESS/Laszlo-Hortobagyi\\_Gayan-Uttejak-Orchestra/Thoughts\\_Hortopaedia/-\\_eL-Hortobagyi\\_CD\\_Booklet\\_Txt\\_Files/2011\\_Hibernova\\_HUN.pdf](http://www.guo.hu/WORDPRESS/Laszlo-Hortobagyi_Gayan-Uttejak-Orchestra/Thoughts_Hortopaedia/-_eL-Hortobagyi_CD_Booklet_Txt_Files/2011_Hibernova_HUN.pdf)

az imaginárius vertikális levitáció akkordikus összhangzatani dimenziói *versus* indiai poliritmia és *shruti* rendszer hasonlóan absztrakt hasonlóságával kapcsolatban, ahol a dúr hármashangzat jelentése megfelelhet a 81/80 *pithagoreusi coma* által feszültséggel telített *shruti* hangközkombinációkon alapuló *RASA* (emotional *jati* template) elmélet mögötti észak-indiai matematikai, zenei-mentális-yoga-absztrakció, szublimálás és zenei transzformálása az emberi életérzések társadalmi valóságának, tehát a



művészetek ázsiai vagy európai ábrázolása, abba való menekülése, avagy legyőzésének technikái okán és mentén ...

A gondolkodás valós különbségét példázza (például) a csellón nagy energetikai kinnal és poroszosan implantált ergonómiával kiképzett és megszólaltatott "egyhang" sorsa, amely megmutatja, hogy Európában kizárólag izzadmányos vibratóval lehetséges vonós hangszeren előadni azt. Így, hogy "jelentést" kapjon, **"udvara"** lesz a játszott hangnak, **mert különben üresnek bizonyul.** Holott mindegyik hang azonos "overkill-megédesítése" teszi aztán azokat homogenizált konfom-jelentésnélkülivé, hiába a sok moduláció és hangnemi varázs hókuszpókusz - próbálja ezt megtenni a kedves előadó egy kínai *erhu*-n vagy indiai *sarangi*-n előadott "egyhanggal"...

Igaz a már az 1930-as években megépített 22 foku *shrutiharmonium* se vált be Indiában. ***A temperált bevált.***

Kétségkívül praktikusabb. Egy bonyolult hangrendszer könyelvi használatához olyan emberi közösség kell melynek asszociációs mezeje **"közlegelő"**. Most látszólag egyéniesült, magánközlések uniformizált- homogén és műformailag "fajtaazonos" patternloopjai hallatszanak az elidegenedett, kitinpáncélba bebábozódott bozótharcos *alien*-ek internetes portfólióiban.

S ez egyelőre így is marad, ugyanis a valódi válság még hátra van: amikor az ún. piacgazdaság "növekedése" - melynek lételeme az "expanzió", (ezt korábban gyarmatosításnak nevezték) - a Földgolyó méreteiből adódó korlátokba ütközik, ekkor történik valós kataklizma (lásd majd *USA-Kína* rendszerentitásokat) és ekkor történhet, a már napjainkban a sokadik hullámban történő reciklikus újrakérdődzésen átesett és műformailag többszörösen szaturált globális zenei "nyelvben" is egy lehetséges új fejezet, (amelyben, lehetségesen, a megvalósult életérzések 120 bpm. lüktetésű binaurális hangokban találnak legjobb visszatükröződést, úgymint a primitív előhírnök *I-doser* <https://en.wikipedia.org/wiki/I-Doser> alkalmazások szükségszerű megjelenésében ez tapasztalható).

**„A zenei törvényeket sehol sem lehet megingatni anélkül, hogy ne rendülnének meg az állam legfőbb törvényei is.”** - ezen állítólag már *Sokrates* is sokat tipródott. Hajótörött véleményem szerint azonban az a **közös nyelv**, amelyben a zenei műformák sokasága azonos kollektív asszociációs mezőt képez vagy transzformál napi élménnyé vagy exodusszá és nem a társadalmi rákmoloch deformálja azt.

Némi utalás:

*Paul Rolland*: A vibrató tanításáról (az Illinoisi Állami Egyetem Vonós tanszakának vezetője) <http://www.parlando.hu/Vibrato613.htm>

The science of music \_ *Vidyadhar Oke* \_ TEDxIITGandhinagar

<https://www.youtube.com/watch?v=ipYLnhC5YDo>

*Raga Darbari – shrutis explained by Dr. Vidyadhar Oke*

<https://www.youtube.com/watch?v=Rf-Veh6cLgM>

### **Skit Addenduma**

Egy **nem** (a *Harvard*-szisztéma "név-év" módszere által) termelésvezérelt tudományos világban a zenetörténet (legyen az *gay-queer* vagy hagyományos), kétségkívül nem a meglévő homoszexualitás/maszkulin karaktert vizsgálja a zene által, hanem olyan társadalomkritikát ad a zenei konstrukciók és mögöttes jelentések felfejtése során, amelyek megmagyarázzák a bomló társadalmakban szaporodó és az anomia hívóhangjaira beinduló latens genetikai kódok megjelenését és azok későbbi manifesztációja által kialakult memetikai környezetromboló *feedback* hatását.

Végül, - (hogy végképp ne értsenek semmit ebből az egészből a *pre-* és *post-* „*milleneumi*” zenét sem értő "muzikológusok") - így történhetett meg a *Planet-Earth Transociety Movement* globális közösség kialakulása, melynek lakói spirituális exodusuk révén alakítják (ki) zenei köznyelv kultúrájukat, és amely hagymahéjszerűen borítja a földi hemiszférákat, de a való világ számára láthatatlanul. Az ember zenéje nincs mindig a valóság ellen, csak tudatában van annak, hogy a valóság néha elszakad a dolgoktól, és önálló életet kezd élni. És fordítva. Mindenesetre tény, hogy a jelenkori mutáns kultúrában a valóságon túli, vagy inkább a zene kvázitelepatikus közlésén alapuló *flow*-t a kommunikáció magasabb rendű formájának képzelik (ennek neve az *ishin-denshin*) mindazok a transzhumán egyedek, akiknek ez hitelesebb mint egy égő csipkebokor. Viszont a *moebiusi* tudatra visszacsatolt zene éppen azért képviseli a másvilági poliritmikai és a többdimenziós kétértelműséget, mert csak ezáltal lehetséges a kvázitelepatikus párbeszéd a bennünk élő földönkívüliekkel.

*Nem tartom feleslegesnek -sőt ! -megemlíteni Kodaj Dániel zenetudóst – az áporodott levegőjű hazai zenetudományt meghaladó – első, szélesebb kitekintésű - fecskéinek egyikét: remélem nemes fáradozásait sérülésmentesen és sikerrel egyeztettem össze azzal a mély utálattal és olykor egyetértéssel, amit kifejezni akartam korunk uralkodó zenetudományának némely „termékével” kapcsolatban .*

\*

(Hortobágyinak Lātszō 2019, <http://www.guo.hu> és a "Budavāri Kutya & Cicā" honlap levelező tagja.)

\*

[http://www.guo.hu/\\_\\_\\_WORDPRESS/Laszlo-Hortobagyi\\_Gayan-Uttejak-Orchestra/\\_Thoughts\\_Hortopaedia/2007\\_Pernye2Koznyelv2Rammstein2UsaMusicology.pdf](http://www.guo.hu/___WORDPRESS/Laszlo-Hortobagyi_Gayan-Uttejak-Orchestra/_Thoughts_Hortopaedia/2007_Pernye2Koznyelv2Rammstein2UsaMusicology.pdf)

\*