

Comparative Music Studies Vol.I.

New Musicology of Ameriqueerica

(*Deformelanoma fragments*)

2007

A szavakról tudjuk, hogy a társadalmi élet nyomelemei szennyezik be őket. Eszerint a zenetudomány (az egy olyan dolog, amely addig tágul míg ki nem tölti saját belső üregét) jelenlegi diskurzusának hatékonysága és stilusa Kant óta az empirikus szubjektum helyzetébe került ebben a világban, ahol mint egy objektum a többi objektum között, egyidejűleg az egész világgal szembenálló transzcendentális szubjektum helyzetét is elfoglalja, s ezt a világot mint a lehetséges tapasztalat objektumainak összességét ő maga konstituálja - hiába. Mert nem mindegy melyik térfélen pattog a blabla, résztvevői mégis összedurcizzák a tudomány világát. Így a kultúra mint a fejlesztési törzsrészvény és a nem kumulatív osztalékjogú előbbségi pakettjának osztaléka, ama portfólió lukratív hozamaként, mint áltudomány deriválódik korunk földi világában és egyben abban a pillanatban is amikor a *Föld* kiterjeszti kérégét négy hegedüre.

A virtuóz hívők és zenekutatók, girhes hívőizmaikat a zenetudomány *queer* tételein gyakorlatoztatván az elme paraziták progresszív evolúcióját segítik elő azzal, hogy a computervírusokhoz hasonló elmevírusaik falkákba tömörülnek. Amikor ezek az adatmonteriák, (*mémplexek*) elég stabilak lettek a társadalmi hamistudat kocsonyás világában ahhoz, hogy létezésük hosszabb időtartama alatt kiérdemeljenek egy-egy közös karaktersorozatot, mint például *római katolicizmus, repetitív zene, demokrácia* vagy a *blues forma*, akkor kiderült, hogy a vallási ideák vagy a zenei műformák nem annak ellenére virulnak mert nevetségesek, hanem pontosan azért mert nevetségesek.

A földi zenetudomány lineáris hanyatlása planetáris fáklyaként jelezte ezt a devolúciós folyamatot, így erre az utolsó pillanatban végrehajtott gyűjtőexpedícióra abban a zaklatott és zavaros időszakban kerül majd sor amikor a *Googlexcavation Project* keretében végzett - a globális kihantolást megcélzó - *3D-s Ressurexcavatorok* bevetésével elindul a földi temetők digitalizálása.

Másrészt *Pernye András* 33 éve halott, csekély példányszámban (a zenei köznyelv és ismétlés tárgyaiban) kiadott könyvei bezárt antiváriumok mélyén porladnak. Jelenleg a *queer* zenetudomány hajnalát élvezhetjük (a korábbi

elviselhetetlen *Szabolcsi-Légány* vonal fennmaradt szupremáciája mellett) az élőködő irracionális gondolati rendszerek egyikeként, érthető tehát, hogy a világnak a mindenkori irracionális értelmezései teszik a világot irracionálissá és lakhatatlanná. Nézzünk kicsit körül.

A jelenlegi uralkodó és elterjedőben lévő "zenetudományos" gondolkodásmódok hatékony téveszméit a mai világ számára ismeretlen, de kivételes *Pernye András* tanulmányaival (egyszeri kiadások, egyenként 2000 példányban) lehetne a helyére és elsöprően világossá tenni s amely sokszáz amerikai-nyugati téveszmét, záptojás gondolkodást, rossz metodikát és embert tenne feleslegessé egyetlen pillanat alatt. (Halála óta eltelt időszakban itt Hungisthanban egyetlen pillanatra sem merült fel művei újrakiadásának még az ötlete sem.)

Lásd: 1973: Hét tanulmány a zenéről Magvető, Budapest, 1973

1974: Előadóművészet és zenei köznyelv Zeneműkiadó, 1974

Az összehasonlításban (izé, hogy asszongya: *comparative studies*) segít nekünk az alábbi

Kodaj Dániel_Értelem szövedéke

(hangok feminista és poszt modern olvasatok az amerikai új zenetudományban)

replika- 49–50(2005.augusztus):121–140

<http://replika.hu/system/files/archivum/replika%2049-07.pdf>

<http://www.replika.hu/replika/49-50>

(részletek)

A New Musicology a szofisztikált részterületekre szakadt amerikai zenekutatás létfeledettségének korrekciójával próbálkozik, abban a reményben, hogy a tudomány, még egy olyan ezoterikus területen is, mint a zene, magába tudja fogadni a társadalmi valóság egészét, s etikai kiállásával aktívan részt vehet annak alakításában.

(-)

Épp ez a megváltástudat hiányzik az új zenetudomány „mainstream-esített” változatából, melynek fő ismérve a társadalmi kontextusok és az esztétikai ideológiák iránti fokozottabb érzékenység. Kiváló példája ennek Benjamin Korstvedt monográfiája Bruckner VIII. szimfóniájáról (Korstvedt 2000), mely a biográfiai háttéren és formai elemzésen túl szót ejt a korabeli „Bruckner-diskurzusról”, Bruckner zenéjének nemzetiszocialista utóéletéről, továbbá a romantikus esztétikának a fenségessel kapcsolatos gondolatairól, melyeket a lassú tétellel hoz összefüggésbe.

Jól szemléleti továbbá az „új” eszköztár leszivárgását az Ian Bent által szerkesztett könyv a romantikus zeneelméletekről (Bent 1996) ill. a Jim Samson által szerkesztett összefoglalás a 19. századi zenéről (Samson 2002) – utóbbi részletesen foglalkozik olyan kérdésekkel, mint a zenélés intézményi háttere, a zene fogyasztásának módjai, idegen kultúrák reprezentációja és Beethoven zeneszerző-istenként való „konstrukciója”. Megemlíthetjük Scott Burnhamet is, aki a hagyományos elemzést vegyíti a New Musicology-ra emlékeztető filozófiai-kultúrelméleti spekulációkkal a Beethoven „hősi” stílusáról született tanulmányában (Burnham 1995).

(-)

„New Musicology” („új zenetudomány”) nevű amerikai irányzathoz tartoznak, és projektjük lényege a zene társadalmi összefüggéseinek feltárása a zenetudomány – nem pedig a szociológia vagy a társadalomtörténet – eszközeivel. Az amerikai zenei képzést – mint általában az amerikai tudományosságot – 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. 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 theory⁴ – súlykolását jelenti. (Az oktatás negyedik hagyományos területe az antropológia zenei változatát képviselő „ethnomusicology”.⁵) A holisztikus történeti szemlélet láthatólag hiányzik erről a palettáról.

(-)

Heinrich Schenker (1868–1935) 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 rendszerező elvét találta meg, mely alapján az esztétikai érték is megítélhető. (Bizonyos zenéket, pl. Wagnerét vagy a gregoriánt azért nem tartott 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 főleg az atonális repertoár elemzésére jó.

(-)

Mit jelenthetett Adorno a hetvenes évek amerikai mainstream zenetudománya

számára?

Először is, Adorno nem volt tudós, s elemzései szakmailag könnyen kikezdhetők.¹² Másodsor, 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. Harmadrészt 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 a nagy német gondolkodó példáján fellelkesülve olyanokat kezdett írni, hogy Beethoven IX. szimfóniája bizonyos értelemben kudarc (Subotnik 1991:xv), 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. Álláspontját jól összefoglalja első kötetének nyitóesszéje, „Az ideológia szerepe a nyugati zene tanulmányozásában”. 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. 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 (vö. Adorno 1998a, és különösen 1998b). Márpedig – „kontinentális” oldalról nézve – a műnek pont ez a lényegi üzenete. Mindeközben az analitikus tudós

ideológiamentességét hangoztatva kizárólag az „objektív” elemekre koncentrálnak, valójában nagyon is ideologikusan viselkednek: szisztematikusan eltereli ugyanis a gondolkodást az előző pontban említett társadalmi összefüggésekről. Ezáltal pedig „a gondolat szabadságát veszélyezteti” (Subotnik 1991a: 13). 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 empiristákéval 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.

(-)

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 „mű-fajelméletet”³¹ 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 legprimitívebbnek 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.

(-)

Robert Walser 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.

(-)

Morrow 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.²⁹ Míg a zenét a 18. században a legkevésbé kifinomult művészeti ágnak tekintették, a 19. században hirtelen a szépművészetek csúcsán találta magát, s valóságos metafizikai jelentőségre tett szert. Ráadásul a zenén belül is a korábban kifejezetten alantásnak 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 kommerciális 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*-hez kísértetiesen hasonló retorikai stratégiát használtak, vagyis elhatárolták a Kiválasztottak és a Kirekesztettek csoportját, melyek közül az utóbbit az alantasság és kártékonyosság, míg az előbbit csupa kiváló érték jellemezte (Morrow 1997: 42). A kritikusok folyamatosan szembeállították a „korrekt”, „komoly”, „szabályosan” komponált, rendes Harmonie-val rendelkező német műveket a lapos, sekélyes, divatos, pusztán dallamosságra törekvő olasz darabokkal (uo., 47ff), 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 (uo., 62), 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 (uo., 64f). E címkézési játékkal párhuzamosan zajlott a megfellebbezhetetlen autoritások kijelölése: a kritikus kollektíva C. P. E. Bach, majd Haydn, a század vége felé pedig Mozart műveit fogadta el példamutatóként (uo., 57–61). 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 (uo., 140ff). 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 elemzései 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 elemzés ugyanakkor felhívja a figyelmet arra is, hogy a zene megértéséhez és megítéléséhez használt elvek nem készen adóttak, hanem egy adott történelmi helyzetben, egy konkrét repertoár kapcsán születnek, s így nem biztos, hogy mindig, minden műfaj kezelésére alkalmasak.

(-)

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.”

(lásd: *el-Horto: meddő intellektus és a niggerizált műforma korlátai tehát a kollektív nyelv globalitásának, vagy annak kísérletének elérhetetlensége: http://guo.hu/?page_id=782 About Hindusthani sashtriy sangeet and the jazz music of the European "bel esprit")*

(-)

28 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 mondja Susan McClary Klasszikus zene és a szexualitás stratégiái-ban

(Lásd *eL-Horto* szerint: Jazz = onánia - http://guo.hu/?page_id=9436)

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, ahol a férfi nő viszonya ugyanolyan torz mint az egyik ember viszonya a másikhoz.

Lásd még *eL-Horto* Gauss elméletét (http://guo.hu/?page_id=143)

az imaginárius vertikális levitáció akkordikus összhangzatani dimenziói versus indiai poliritmia és shruti rendszer hasonlóan absztrakt hasonlóságára ahol a dúrhármashangzat jelentése megfelelhet a 81/80 pithagoreusi coma által feszültséggel telített shruti hangközkombinációkon alapuló RASA elmélet mögötti észak-indiai matematikai, zenei-mentális-yoga-absztrakció, szublimálás és zenei transzformálása az emberi életérzések társadalmi valóságának a művészetek ázsiai vagy európai ábrázolása, abba menekülése, vagy 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 "megédesítése" teszi aztán azokat jelentésnélkülivé, hiába a sok moduláció és hangnemi varázs, - 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 alienek 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* rendszerentitások) és ekkor történhet, a már napjainkban a sokadik hullámban történő reciklikus ujjakérdődzésen 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* alkalmazások szükségzerű 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.

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

The science of music _ Vidyadhar Oke _ TEDxIITGandhinagar
<https://www.youtube.com/watch?v=ipYLnHC5YDo>

Raga Darabari – shrutis explained by Dr.Vidyadhar Oke
<https://www.youtube.com/watch?v=Rf-Veh6cLgM>

Ezzel szemben ime:

Susan McClary Klasszikus zene és a szexualitás stratégiái

(Fordította: Keserű Júlia)

klasszikusideológiák–replika49 (részletek)

<http://www.replika.hu/replika/49-50>

(*eL-Horto*: A dürrögés és a fütty mint szexuális cifrázkodás adja a zeneszerzés képességét hímműveknek 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.)

(-)

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

(-)

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 disszonancia, megszűnik a kromatika, visszatér a diatónia), ugyanakkor világossá teszi az egész művet átható impotenciát

(-)

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 identitás- kategóriába sem.²⁷ 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 nyelvezetét: 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 elszedíti 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 körülsáncolt feminin „fenyegetés”, a szükségképp erőszakos befejezés – központi helyet foglalnak el az „abszolút zene” hagyományában.

(-)

Lásd még a homoszexuális ejakulációs passzázsokat illetően :

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

(-)

Miközben felmutatják azoknak a modelleknek a hibáit, melyeket maguk is (megrendítve) megerősítenek, talán még a nemek és a vágy új modelljeihez is hozzásegíthetnek minket: olyan modellek megszületésénél bábáskodhatnak, melyek nem játsszák ki a lelket a test ellen, és nem követelnek szégyent (és halált) a szexuális gyönyör áraként.

Skit Addenduma

Egy nem (a Harvard-szisztéma "név-év" módszere által) termelésvezérelt tudományos világban a zenetörténet (legyen az *gay-queer* vagy hagyományos) nem a kétségkívül meglévő homoszexualitást/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 hagyományos 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.

(Hortobágyinak Látszó 2007. A "Vári Kutya & Cicák" honlap levelező tagja.)