

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Tézisek

Ajtai Péter

Folyamatok játéka

„Közelítések a zenei improvizáció esztétikájához”

DOI azonosító: 10.15476/ELTE.2023.103

Filozófiatudományi Doktori Iskola

A Doktori Iskola vezetője: Ullmann Tamás DSc, egyetemi tanár

Esztétika doktori program

A doktori program vezetője: Sajó Sándor, PhD, habilitált egyetemi docens

A bizottság tagjai:

Elnök: Dr. Szécsényi Endre, DSc, egyetemi tanár

Bírálok: Dr. Csobó Péter, PhD, főiskolai docens

Dr. Darida Veronika, PhD, habilitált egyetemi docens

A bizottság titkára: Dr. Sajó Sándor, PhD, habilitált egyetemi docens

A bizottság tagja: Dr. Gálosi Adrienn, PhD, habilitált egyetemi docens

A bizottság póttagjai: Dr. Teller Katalin, PhD, habilitált egyetemi docens

Dr. Nagy Edina, PhD, egyetemi adjunktus

Témavezető: Dr. Pintér Tibor, PhD, habilitált egyetemi adjunktus

Budapest, 2023

A disszertáció a kortárs improvizációs zene esztétikai analízisét tűzte ki céljául. Ez azért szükséges, mert az improvizációs zene efemer természete más esztétikát és terminológiát vonz magával, mint a rögzített zene. Hiába esik mindkettő a “zene” kategóriája alá – mint esztetizált *mathészis* –, a rögzítetlen zenében más esztétikai erő érvényesül, mint a rögzített formákban. Az esztétikai elemzés az improvizáció olyan értelmezését nyújtja, amely egyébként rejtve maradna. Ezért egy rövid bevezetés után az improvizáció filozófiai recepcióját vizsgálom, megállapítva, hogy gyakran a rögzített művek felől vizsgálták az improvizációt.

A dolgozat **első fejezetében** rövid etimológiai és improvizációtörténeti áttekintés után belebocsátkozom az improvizáció definíciós nehézségeibe, mindenekelőtt megkülönböztetve azt a jazztól. A jazzt a stipulatív ítélet és a klaszterfogalom mentén határozom meg, miszerint a jazznek vannak konkrét elemei, de nem mondhatjuk meg, hogy pontosan mely paraméterek szükségesek ahhoz, hogy valami jazz legyen. A klaszterek eltérőek a különböző korokban, ezért a jazz meghatározása különböző történelmi kontextusokban historikus klasztereket igényel. Ezután áttekintem az improvizáció definíciós nehézségeit, majd felállítom saját, *komplex zenei improvizációs modellemet*. Eszerint az improvizáció jelen idejű, spontán előadás, amely kulturálisan beágyazott, kollektív kommunikáción alapuló emergens folyamat eredménye. Fontos szerepet játszanak benne a játékosok szándékos és szándékolatlan döntései, amely által az önszerveződő, saját törvényekkel rendelkező tevékenység és annak terméke bizonyos mértékben új, előttünk keletkező műalkotássá áll össze. A fejezet végén Gary Peters és Derek Bailey segítségével feltárom a kortárs improvizációs zene különböző fajtáit. Ezek a komplex Derek Bailey-modell szerint a következők: rögzített idiomatikus improvizáció; félig rögzített idiomatikus improvizáció; rögzítetlen idiomatikus improvizáció; rögzítetlen transzidiomatikus improvizáció; rögzített nem-idiomatikus improvizáció; rögzítetlen nem-idiomatikus improvizáció.

A **második fejezetben** az improvizáció ontológiai vizsgálatával foglalkozom. A zeneontológia az angolszász zenefilozófia olyan lényegi területe, amely heves viták tárgyát képezte az elmúlt évtizedekben, mivel nagyrészt formális és objektivista. Megállapítom, hogy e nézet problémája, hogy a zenét nem csak tárgyak vagy struktúrák mentén halljuk és értjük meg, hanem az abban zajló események és folyamatok *itt és mostjából*. A fejezet központi témája, hogy az improvizációs zene nehezen egyeztethető össze a zeneművek ontológiai státuszával, és Lydia de Goehr nyomán megjegyzem, hogy a műfogalom lényege látszólag ellentétes az improvizáció szellemével.

Joseph Margolis segítségével kiemelem, hogy a műalkotások átalakíthatóak, mert a személyekhez hasonlóan fizikailag megtestesült (*embodiment*) és kulturálisan emergens entitások. Ehhez hasonlóan hasznosnak találom a zenei ontológia diszkurzusának újraalkotását nem-formalista és nem-objektivista fogalmakkal. Andrew Kania és Julian Dodd elméleteit felhasználva megállapítom, hogy a jazz standard mindig valamely élő zenei gyakorlaton keresztül létezik, amelyet elsősorban az egyéni improvizációk alkotnak. Ha minden jazz-improvizáció az előadáson keresztül alakítja ki saját kritériumait, akkor ez mindig saját korábbi folyamatainak háttérében történik. Ennek megfelelően kifejtem, hogy a nyitott improvizációs rendszer autopoietikus módon alakítja ki saját határait, és éppen autopoietikus volta miatt az improvizáció nem tud a zárt műalkotással egy ontológiai kategóriában működni. Ezért Alessandro Bertinetto elméleteit felhasználva az improvizáció háromféle ontológiai modelljét különböztetem meg. Az improvizációt felfoghatjuk úgy, mint egy zenemű a) változatait, b) megnyilvánulásait, illetve c) összetevőit, másrészt a token/típus d) platonista és e) nominalista értelmezései mentén, harmadrészt a f) kontinuista felfogással. Megoldásunk a folytonossági elmélet képében jelentkezik, miszerint a zeneművek időbeli és modális történelmi tárgyak, amelyek léteznek, változhatnak és eltűnhetnek. A folytonossági modell lehetővé teszi az improvizáció ontológiai meghatározását is, így eredményül a folyamatok és a kommunikáció jelen idejű hangzó valóságát kapjuk, amely az improvizáció pontos leírásának bizonyulhat, és engedi az improvizációt folyamatban lévő műnek láttatni.

A **harmadik fejezetben** a történetiség nélküli zene eszményével foglalkozom George Lewis *afrologikus* és *eurologikus* meghatározásain keresztül. A szegregáció és a rabszolgaság története kétségtelenül befolyásolta a jazz és az *afrologikus* zenei hitrendszer kialakulását, amely kritikusan távol tartja magát az európai kultúrától. Ezzel szemben az *eurologikus* rendszer egy új történelmiségben fogant zenevilág kiépítésén dolgozott. Kiemelem, hogy fontos különbséget találunk a két esztétika spontaneitásfogalma körül, amely problémát Philip Johnson-Laird motívum-elméletével, illetve Carol S. Gould és Kenneth Keaton fokozatosságfogalmával elemzem. A diskurzust figyelembe véve kifejtem, hogy habár az eurologikus improvizáció elméleti háttérét adják az indetermináció mentén kialakult elképzelések, az eurologikus improvizáció nem egyeztethető a *Werktreue* fogalmával. A kérdést megvizsgálom a *creatio ex nihilo* problémája kapcsán is, amely a kortárs improvizációs zenében leginkább Eddie Prevost nevéhez fűződik. Megállapítom, hogy a történelem nélküli zene koncepciója lehetetlenségekbe ütközik, mindig annak a társadalomnak a feltételezései, gyakorlatai vezérelnek bennünket, amelyben élünk. A fejezet végén röviden áttekintem a különböző *eurologikus* és *afrologikus* iskolákat.

A **Negyedik fejezetben** összehasonlítom a kompozíció és az improvizáció formáit. A kompozíció egy olyan megszerkesztett zenemű, amelynek az előadása jól elkülöníthető születésének pillanatától. Az improvizáció ezzel szemben olyan spontán zenealkotási mód, ami előadás közben születik, vagyis egyedi és megismételhetetlen. Beemelem az *improvizációérzet* és a *kompozícióérzet* fogalmait, majd segítségükkel különbséget teszek az interpretáció és az improvizáció között. A közvélekedés az improvizációt nem értékeli olyan magasra, mint a zeneszerzést, mert az nem mutat be „művet”, hanem az intuíciót, a spontaneitást és a csoportos interakciót helyezi előtérbe. Megállapítom, a szabad improvizáció nem hoz létre műveket – csak, ha rögzül –, de attól még műalkotásként kezelendő. Ha egymás fölé helyezzük az improvizációt és a kompozíciót, megsemmisítjük a róluk való esztétikai gondolkodás lehetőségét, és szembe állítunk két különböző értéket; a tökéletességre törekvő múltat a jelen „tökéletlenségével”. Ráadásul az improvizálók, az avantgárd és experimentális zeneszerzők ugyanazokkal az elemekkel dolgoznak, munkájukat ugyanaz a fajta strukturáltság jellemzi. Mindezt áthidalva, Smith és Dean köztes „megoldását” javaslom a lejegyzett kompozíció és az interaktív folyamatimprovizáció között, a *comprovisationt*.

Az **ötödik fejezetben** a nyitott művek három fajtáját különböztetem meg: aleatória, indeterminált kompozíció (véletlen zene) és intuitív zene. Bennük mindenképpen a jelen idejű folyamatokra kerül hangsúly, ezért hibrid formájú rögzítetlen idiomatikus improvizációk. Nymant idézve a következő folyamat típusokat határozom meg: véletlen meghatározottságú folyamatok; saját tempójú folyamatok; kontextuális folyamatok; repetitív folyamatok, elektronikus zenei folyamatok; tér-indetermináció. Az aleatória azon zeneművek gyűjtőfogalma, ahol a zenei elemek meghatározottak, de véletlenszerű kombinációkban kerülnek elének. Az indeterminált kompozícióban a zeneszerző szándékosan lemond a kompozíció valamely elemének birtoklásáról, az előadás kimenetele ekkor megjósolhatatlan, ezért véletlen zenének nevezzük. Az intuitív zene olyan rögzített nem-idiomatikus spontán zenei forma, amelyben a folyamatok bázisát a zeneszerző instrukciói képzik, amelyek így kisebb-nagyobb mértékben meghatározzák a zenészek intuícióit. Az aleatória Boulez, az indeterminált zene Cage, az intuitív zene pedig Stockhausen nevéhez fűződik.

A **hatodik fejezet** középpontjában a Werktreue és a nyitott mű kapcsolata áll. Fő módszertani kérdésem azonban nem az, hogy mi a zenemű, hanem hogy miképpen reagál a nyitottság és a zártság fogalmára. Az Umberto Eco által javasolt nyelvi elméleteket felhasználva, a nyitott művet úgy írom le mint, ami: a) nem rendelkezik fixált vagy statikus tulajdonságokkal; b) nem nyújt olyan pontos definíciót, amellyel megfeleltethető lenne a szükséges feltételeknek; c) befejezetlen, ezért az előre nem látható (*improvisus*) események

módosíthatják a definíciókat; d) kötődik a homályos fogalmakhoz. A mozgásban lévő műben a személyes beavatkozás lehetősége azonban nem meghívás bármiféle beavatkozásra, ellenkezőleg: nem kötelező érvényű felhívás szabott irányú közreműködésre egy olyan világba, amely még mindig a szerző szándéka szerint való. A nyitott mű önmagával való azonosíthatóságát a Thészeusz hajója néven elhíresült gondolat kísérlettel érzékeltetem. Megállapítom, hogy minden értelmezés végleges, mert mikor a mű elénk kerül, tekintetünket pillanatnyi formája ragadja meg, ugyanakkor ideiglenes is, hiszen elidőzésre van szükségünk ahhoz, hogy otthonra találjunk a műben.

A **hetedik fejezet** Walter Benjamin aurafogalma és a hangfelvétel kapcsolatát vizsgálja. Benjamin aurafogalmát úgy értelmezem, mint azon művek gyűjtőfogalmát, amelyek természetesen, szinte lesétálnak a képről. Ezek az „életszerű” dolgok azon alkotók művei, akik kezében a puszta hangok is megelevenednek. Ebben a tekintetben az auratikus művészet élő, a nem-auratikus pedig halott. Ezután megállapítom, hogy a zene, amint az felvételre kerül, hűen tudja közvetíteni az előadás *kiállítási* és *kultikus* értékét, sőt utólag is elsajátíthatja azokat, hiszen a felvétel a zenétől különálló életet él. Ezt követően Harnoncourt *beszédszerű zenéjét* az *aurafogalommal* hozom párhuzamba, megállapítva, hogy hiába hiteles egy előadás, ha nincsen benne élet, nem ápol auratikus viszonyt előadójával. A *beszédszerűség* a hitelesség olyan értelmezését nyújtja, amely a pillanatnyiségben, az itt és mostban érzi otthon magát.

Didi-Huberman és Adorno elméleteit felhasználva a lenyomat és a lemez kapcsolatát mint a pozitív élő-zene negatív mását vizsgálom. A lemeznyomtatás hagyománya nemcsak az egykor “élő” zenéhez kötődik, hanem ahhoz a rögzítéskultúrához is, amelyben létrejött. Megállapítom, hogy a felvételek a tökéletesség esztétikája (*perfekcionizmus*) és a tökéletlenség esztétikája (*imperfekcionizmus*) közötti ellentét átformálásával alakították át a zenéről való teljes gondolkodásunkat. A lemeznek az élő-zenétől eltérő auratikus létmódja van, tehát az improvizációs zene hangfelvételként más ontológiai státuszt képvisel. Az előadókon kívül számos más szereplő is játékba kerül a lemez által, ugyanakkor annak hallgatásakor a hallgató már nem a közösség tagja, hanem a *private music* résztvevője. Habár a felvétel valóban „halott” az előadással szemben, de rendelkezhet semi-auratikus létmóddal, megkülönböztetve azon felvételeket, amelyek élnek, azoktól, amelyek statikusak. A lemez ráadásul tartalmaz valamennyit abból a kultikus és kiállítási értékből, amely létrejöttekor jellemezte.

A **nyolcadik fejezetben** a zenei ítélet szerepét vizsgálom az improvizatív zenei diskurzusban. Ehhez áttekintem Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht befogadásesztétikai felfogásait, amelyeket aztán a jazzre alkalmazok. Ezután Kant esztétikáját felhasználva a zsenikultusz kritikáját nyújtom, majd megállapítom, hogy az improvizáció olyan

párbeszéd terepe, ahol nem ismerjük a válaszokat, de tudjuk, hogy a „közös érzés” által hasonlóak lesznek, mint a kérdéseink: „egy lehetséges improvizációs párbeszéd válaszai”. Elmozdulás a másik felé abban a reményben, hogy értékes zenevilágot teremtünk, hisz a „szép” csak a társadalomban lehetséges. Ez a közös érzék természetesen eltérő nézőpontokat nyújthat különböző játékosok esetében, de mint forma és folyamat, mindig közös nevezőt mutat.

Barthes és Foucault elemzésével azt állítom, hogy mi is írói vagyunk olvasmányainknak, és játékosai annak a zenének, amit hallunk. Ugyanakkor Umberto Eco *A nyitott mű* című könyve alapján megállapítom, hogy az esztétikai tapasztalat nem akkor jön létre, amikor valami lezárul, hanem akkor, amikor választási szabadságunkat gyakoroljuk változó körülmények között. Végül mindezt összevetem Christopher Small *musicking*-fogalmával, amely segítségével a zenei előadást úgy vizsgálhatjuk, mint „találkozást”, amely a hangok sajátos módon szervezett közegén keresztül történik.

A **kilencedik fejezetben** az improvizáció hermeneutikai vizsgálatára teszek kísérletet. Rövid hermeneutikai összefoglaló után az igazság és a hermeneutikai kör rövid leírását nyújtom. A fejezet középpontjában az az állítás helyezkedik el, hogy soha nem lehetséges az előfeltevés-mentes kiindulópont, így a történelem nélküli zene eszménye nem megvalósítható. André Malraux *creatio ex nihilo* fogalma kapcsán megállapítom, hogy a *történeti megértés*, a *hermeneutikai kör* és a *Bildung* mind arról tanúskodnak, hogy a zene ilyen értelmezése elképzelhetetlen, ahogy a *teljes ítéletfelfüggesztés* is. Ezután a játék és az improvizáció kapcsolatával foglalkozom, kiemelve, hogy a rögtönzött zenei előadás „beszédszerűségének” elemzéséhez Gadamer *Spielfogalma* megkerülhetetlen támasztékként szolgál. Az improvizációban való elveszettség diskurzusába beemelem Jean-Luc Nancy „*ascoltando*”-fogalmát, a tevékenységet, amikor játék közben hallgatjuk a zenét, amit játszunk, valamint Harri Mäcklin *költői világ*-gondolatát, amely szerint, amikor elmerülünk a mű történéseiben, a mű költői világának és a mi életvilágunknak egy köztes állapotába kerülünk. *Ascoltando* játszani: a költői világ küszöbén hallgatni a zenét, azaz a szituációban való részvételünk meghatározza annak a helynek a jellegét, amelyben költőileg elhelyezkedünk. A „pillanatban lenni” gondolata tehát úgy értendő, mint „*szituációban lenni*. Itt az előző gondolatot követve, az improvizáció topográfiai elemzését járom körül. Bár az improvizatív zenei előadásban jellemzően a hallás az elsődleges, nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt a hatást, amelyet az atmoszféra gyakorol a játékosokra. Nemcsak a hely hatja át a szituáció atmoszféráját, hanem a játékosok, a közönség és a kialakuló mű is formálják azt. Ezt követően Heidegger fogalmait használom a zenei improvizáció ontológiai elemzése céljából. Az improvizációs szituáció kultúrába és diskurzusba ágyazva keletkezik, és maga is egy körülhatárolt nyílás, amelyen belül

a dolgok megjelennek számára. Ez már egy, a világban „adott” improvizáció születése és halála, amit Heidegger *világ-föld* dialektikájával magyarázok. Összességében azt próbálom meg bemutatni, hogy az improvizációesztétika olyan területei kerültek górcső alá, amelyek talán elrejtőznének egy más jellegű diskurzus során. A kritikai hermeneutika segíthet megérteni, hogy mi történik az alkotási folyamat során, amikor olyan hermeneutikai és improvizációs jelenségeket vizsgálunk, mint „elveszni a játékban”.