



Klasszikus ideológiák

szerkesztette: Kodaj Dániel



Értelem szövedéke, hangok

feminista és posztmodern olvasatok
az amerikai új zenetudományban

Látja, ez Wagner... Ide egy gis-t tenni fis helyett! Ezt csak ő merte megtenni!... Ez a hallatlan, az érthetetlen, a velőtrázó benne... ez a mindent letipró bátorság... itt, ebbe a szólamba, egy gis, mollban, három kereszt... három kereszt...

Egy hang mögöttünk: *Pardon, két kereszt, egy bé.*

Barátom odafordul: *Nekem mondja? Hallotta maga ezt a gis-t?*

A hang szerényen: *Kontrapunkt Ernő vagyok, a konzervatóriumból.*

Barátom: *Én is. Hát nem hallotta: (énekel) tra, ta, tada-ra!*

Másik zeneszerző fagyos nyugalommal, énekelve: *De igen. Csakhogy nem: tra-ta, tada-ra, hanem: re-te, dede-re!...*

Barátom gúnyosan: *Talán így: dede-rada-lala...*

Másik zeneszerző megsértődve: *Pe-pe... plem... plem... [...]*

Összefofozkodnak.

Karinthy Frigyes: Zeneszerzők (1967: II 236ff)

CS[ajkovszkij] & HOMOSZEXUALITÁS: három újabb idióta cikk:

1) McClary a 4.-ről: ezt nem láttam ugyan (azt hiszem, a Feminine Endingsben van), de van benne egy parádésan idióta elemzés, ami az első tételt (a témák karakterét) Cs. homoszexualitása alapján értelmezi. Egy kritikában idézik, amit egy másik nő írt a könyvről a [Music&Letters]-be. Az idézetből egyértelmű, mekkora hülyeség Mc. olvasata.

Derrick Puffett angol zenetudós naplójából (2001: 17)

Mi van, ha az európai műzene háromszáz éve jórészt a nőelnomás megjelenítéséről szól? Ha a klasszikus zene autonómiájának gondolata olyan ideológia, melynek elterjesztéséhez a *Mein Kampf*-hez hasonló eszközöket használtak? Ha a heavy metal hívebben viszi tovább a nyugati zenei hagyomány bizonyos értékeit, mint a hivatalos hangversenyélet?

Furcsa kérdések ezek; az ember nem tudja, tréfának szánták őket vagy tréfás provokációnak; az mindenesetre biztos, hogy nem tudományos állítások. Vagy ha azok is, semmiképp sem származhatnak a zenetudományból, legfeljebb valami ábrándos-zagyva posztmodern kultúrelméletből, amely az értékrelativizmus zászlaja alatt vívja a maga ezredvégi utóvédharcait.

Valójában azonban a fenti állításokat – ha nem is ennyire élesen – kivétel nélkül zenetudósok fogalmazták meg, méghozzá a saját szakterületükön belül, nem pedig valami újkeletű *studies* képviselőiként. A szóban forgó kutatók a *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. Összeállításunk ezt az elemzési stílust szeretné bemutatni négy tanulmány és a jelen bevezető segítségével.

Az alábbiakban röviden áttekintjük a *New Musicology* történetét, majd négy probléma köré csoportosítva sorra vesszük kutatási programjait, kiemelt helyen a blokk szerzőivel. A cikk végén az új zenetudomány módszertani problémáiról esik szó.¹

1

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 theory*²

¹ E bevezetőnek (mint általában az egész blokknak) azzal a kissé reménytelennek tűnő feladattal kell megbirkóznia, hogy egyszerre szeretne érdekes lenni a kultúrszociológiával, a posztmodernnel, a feminizmussal és a zenetudománnyal foglalkozók számára. Sajnos azonban e területek közül legalábbis az első három és a legutolsó közt igen lazák a kapcsolatok, mondhatni köszönő viszonyban sincsenek egymással. (A kapcsolatot épp a blokk szerzői próbálták kiépíteni.) A cikkekhez tehát igazság szerint két lábjegyzetsorozatot kellene mellékelni, az egyiket a diszkurzus, gender, narratíva és hasonló fogalmak, a másikat pedig a zenei szakkifejezések kapcsán.

Áthidaló megoldásként néhány könnyed, de vállalható ismeretterjesztő könyvet szeretnék ajánlani az érdeklődőknek. A posztmodern alapfogalmairól használható áttekintést nyújt a *Nesze neked posztmodern* (Ikon, 1995), illetve a *Nietzsche és a posztmodern* (Alexandra, 2002) c. kötet, egyes posztmodern szerzőkről pedig a *Derrida és a történelem vége* (Alexandra, 2002), valamint a *Foucault és a többszörös nemi identitás elmélete* (Alexandra, 2003). (Utóbbiban a queer alapjairól is olvashatunk.) A feminizmus történetét és alapkérdéseit a *Nesze neked feminizmus* (Ikon, 1996) tárgyalja.

A tonalitás történetéről és az összhangzattan alapjairól élvezetes összefoglalót ad Leonard Bernstein előadássorozata, A *megválaszolatlan kérdés* (Zeneműkiadó, 1979). Az európai műzene történetéről tájékoztatóként ajánlható Darvas Gábor két áttekintése (A *totemzenétől a hegedűversenyig*, Zeneműkiadó, 1977 és *Zene Bachtól napjainkig*, Zeneműkiadó, 1981), Szabolcsi Bence klasszikus műve, A *zene története* (1940, új kiadás 1999), valamint Kroó György *Muzsikáló zenetörténet* c. sorozata (melyet hatvanas évekbeli mono kislemezek tesznek emlékeztetéssé). A huszadik század első felének műzenéjéről Kókai–Fábián *Századunk zenéje* (Zeneműkiadó, 1967) c. kötetéből kaphatnak képet azok, akik az elméleti alapokkal már tisztában vannak. Az általam ismert egyetlen, kívülállóknak szóló, egyetemi szintű zeneelméleti és zenetörténeti kurzust Nirschy Ott Aurél tartja az ELTE Bölcsészettudományi Karán.

² 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 elem-

– sulykolását jelenti. (Az oktatás negyedik hagyományos területe az antropológia zenei változatát képviselő *ethnomusicology*.³) A holisztikus történeti szemlélet láthatólag hiányzik erről a palettáról. A háború után nekilendülő amerikai zenetudomány szakterületei kevésbé érintkeztek egymással, s szigorúan tartották magukat lehatárolt témájukhoz és módszertani normáikhoz.

Ezt a hiányt a szakmán belül többen is szóvá tették, mindenekelőtt Joseph Kerman,⁴ akit az új zenetudomány képviselői afféle szellemi nagypapájukként kezelnek. Kerman *Musicology* című híres könyvében a *komoly kritika* hiányát kérte számon a részterületekre szakadt diszciplínán (Kerman 1985: 17). Komoly kritika alatt nem a zenei újságírás értendő, hanem az igényes, filozófiailag-kultúrtörténetileg felkészült, a szaktudományos részleteket szintetizáló és a nagyközönség felé (is) forduló értékelés. A kutatókat azonban valami visszatartotta ettől az értelmiségi szerepvállalástól: Kerman szerint az ok azokban a szigorú normákban keresendő, melyeket az amerikai zenetudományt megteremtő emigráns – főként német – tudósok fektettek le a második világháború környékén. Ezek a normák nemcsak a nagyközönség, hanem a társtudományok felé is lezárták a muzsikával kapcsolatos vizsgálatokat, így a zenetudósok nemigen tartanak lépést a kultúrelmélet élcspatáival, „csak a legbátrabbak használják fel a szemiotika, hermeneutika vagy fenomenológia eredményeit, a posztstrukturáliszmusnak, a dekonstrukciónak és komoly feminizmusnak pedig nyoma sincs” (uo.). A zenetudomány részterületei tehát egyszerre szigetelődtek el a laikusoktól, a többi művészettudománytól és egymástól.

Miközben az amerikai zenetudósok a professzionalizmus jegyében zárkóztak be a maguk kritikai kiadásai és ezoterikus elemzései közé, a Kerman által emlegetett trendek fokozatosan uralmuk alá vonták a bölcsész- és társadalomtudományok többi részét. A hetvenes évek végétől a humántudományos diskurzust a posztstrukturális elvételeket a multikulturalizmus jellegzetes amerikai problémáival kombináló esztéták, irodalmárok és társadalomfilozófusok kezdték uralni, ami gyökeresen átalakította a szóban forgó diszciplínák beszédmódját és tananyagát, és hatalmas morális pánikot keltett a baloldali-liberális eszmékre kevésbé fogékony körökben (l. Bloom 1987). De hiába hoztak más területeken fordulatot a kultúra beágyazottságát, változékonyságát és reprezentációs funkcióját hangsúlyozó elméletek, a zenetudomány kognitív sáncain nem jutottak át.

A New Musicology e sáncok felszámolásakor született. A folyamat a nyolcvanas évek elejére nyúlik vissza, mikor pár elszigetelt fiatal tudós megpróbálta a társtudományok egy-egy

zés absztrakt kiterjesztésének tekinthető: hanghalmazokat (pitch sets) azonosít, melyek felhőszerűen szétterjedve, különféle ritmikai és akkordjellegű kombinációba rendeződve hordozzák a zenei struktúrát. A módszer főleg az atonális repertoár elemzésére jó.

3 Az ethnomusicology népzene-tudománynak szokták fordítani, noha eléggé eltér a Magyarországon honos népzene-kutatástól. Az ethnomusicology az amerikai indiánok zenéjének a vizsgálatából nőtt ki (Hood 1963: 229), leginkább a kulturális antropológiához hasonlít, és jellemzően a nyugattól eltérő – pl. közel-keleti, nyugat-indiai – népcsoportokkal foglalkozik, szemben a kihalófélben levő helyi paraszti kultúrát konzerváló kelet-európai népzene-tudománnyal. Talán szerencsésebb lenne „zenei etnológiának” hívni; a blokkban mindenesetre ezzel a változattal próbálkozunk.

4 Joseph Kerman 1924-ben született, jelenleg a Berkeley egyetem professzora. Az angol reneszánsz (elsősorban William Byrd), a Beethoven-vonósnyegyesek és -vázlatok szakértője, de írt könyvet az operatörténetről is. Főbb művei: *The Elizabethan Madrigal* (1951), *The Beethoven Quartets* (1967), *The Music of William Byrd* (1981). Válogatott tanulmányai 1994-ben jelentek meg *Write All These Down* címmel. Itt elemzésre kerülő könyve, a *Musicology* (mely az USA-ban *Contemplating Music* címmel jelent meg), angolszász területeken a mai napig meghatározó vitákat a zenetudomány céljával és helyes módszerével kapcsolatban.

„új” irányzatát (a narratológiát, a dekonstrukciót, a feminizmust) valami házilag barkácsolt módszertan segítségével beépíteni saját kutatásaiba. Ezek a munkák nemigen kaptak publicitást, sokszor afféle szamizdatként terjedtek vagy interdiszciplináris kutatási programok árnyékában tenyésztek. A közeledő fordulatról először a Richard Leppert és Susan McClary által szerkesztett *Music and Society* (1987) című gyűjtemény adott hírt,⁵ magát az áttörést pedig McClary 1991-es esszékötete, a *Feminine Endings* hozta el, mely bombaként robbant a szakmán belül. McClary a klasszikus kánon radikális feminista olvasatával és a populáris kultúra beemelésével demonstrálta, hogy a posztmodern megközelítések igenis tudnak újat mondani a zenetudomány számára. Ezzel jó időre karanténba is zárta magát kollégái közt, erőfeszítései azonban bátorítást adtak mindazoknak, akik új utakat kerestek.

A kilencvenes évek elejétől egyre szaporodni kezdtek a zenei konstrukciókkal, a zene kulturális beágyazottságával és a zenei szövegek pszichoanalitikai vagy destabilizáló olvasatával foglalkozó cikkek és gyűjtemények. Az addig magányos kutatók lassan létrehozták a maguk kánonjait és hálózatait, betörték a tudományos nyilvánosságba s ledöntötték a munkájukat akadályozó tabukat. A kilencvenes évek közepe-vége felé az új megközelítések megkapták a diplomatikusan semmitmondó „New Musicology” címkét,⁶ az ezredfordulóra pedig megvalósult az, amiről Kerman 1985-ben még elérhetetlen álomként beszélt: az „új undokok” összeházasították a zenetudományt a posztstrukturalizmus és feminizmus mindenféle változatával. Megindult a forradalom konszolidálása is: az egykor botránykeltő megközelítéseket elkezdte felszívni a mainstream, és a Kerman által reménytelen kritikai vállalkozásként emlegetett *New Grove* zenei enciklopédia második, 2001-es kiadásában immár hosszú szócikkek foglalkoznak az olyan témákkal, mint „Dekonstrukció”, „Feminizmus”, „Hermeneutika”, „Narratológia”, „Posztmodernizmus”, „Strukturalizmus”, „Meleg- és lesbikus zene”, továbbá „Nők a zenében”. Tizenöt-húsz évnyi küzdelem elvezetett a konszolidált végkifejletig: a provokátoroktól az útlezárásokon át az autonóm övezetig. Új aldiszciplína született, amely buzgón termeli saját szövegeit, saját kánonja alapján, a saját tanszékein.⁷

A kutatási programok részletes ismertetése előtt, afféle átvezetésként, ki kell még emelnünk a mozgalom előtörténetéből Rose Subotnik⁸ nevét. Subotnik hozzájárulása könnyen behatárolható: lényegében ő egy személyben felelős Theodor W. Adorno zenefilozófiájának amerikai recepciójáért. Az arisztokratikus, avantgarde-hívő Adorno első pillantásra aligha tűnik egy kultúrrelativista mozgalom ihletőjének, munkássága mégis alapvetően befolyásol-

5 A másik gyakran emlegetett „programadó” esszéggyűjtemény a *Disciplining Music* (Bergeron és Bohlen 1992), mely a zenei kánonformálódás kérdéseit járta körül. Véleményem szerint ez a kötet eléggé gyenge, és a hatása is csekély volt, ezért nem foglalkozom vele kiemelt helyen.

6 Nem világos, hogy a „New Musicology” kifejezés honnan ered, és az is bizonyos, hogy egyik tábor sem elégedett vele, főleg maguk az érintettek nem, akik nem új, hanem rendes zenetudósok szeretnék tartani magukat (vö. McClary 2002: 170). A név afféle eufemisztikus szegregáló címkének tűnik – hasonlóan az előző századforduló „új zené”-jéhez –, mely diszkretnen leválasztja a felforgató mozgalmat a mainstreamről, hogy a maga kognitív karármjában fejlődjön önálló diszciplínává (amelyet aztán domesztikálni lehet). Jobb híján mégis ezt a megnevezést fogom alkalmazni.

7 A többes szám persze túlzás; a New Musicologynak egy tanszéke van, méghozzá a UCLA-n. Korábbi központja a Minnesota egyetemen volt, ahol Richard Leppert és Susan McClary működtetett egy interdiszciplináris kultúra-kutató programot.

8 Rose Rosengard Subotnik 1942-ben született, a Columbia egyetemen doktorált és a nyolcvanas évek elejéig Chicagóban tanított, majd (részben nonkonform nézetei miatt) több mint fél évtizedre elvesztette az állását és programozásból élt. Ma a Brown University professzora. Két tanulmánykötete jelent meg: *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music* (1991) és *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society* (1996).

ta a New Musicologyt. Ezért, s mert Subotnik amúgy nehezen sorolható bármelyik újtudományos kutatási programba, egy rövid kitérő erejéig foglalkoznunk kell vele. Ez a vizsgálat az egész új zenetudomány szempontjából fontos belátásokat nyújt.

Mit jelenthetett Adorno a hetvenes évek amerikai mainstream zenetudománya számára? Először is, Adorno nem volt tudós, s elemzései szakmailag könnyen kikezdhettek.⁹ Másodszor, 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 nyitóösszéje, „Az ideológia szerepe a nyugati zene tanulmányozásában” (1991a). 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 elkezdi 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 ráragódott ideológiáktól, mert a tárgy maga ideológiák szövedéke (uo. 5). 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” (uo. 8). 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. (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” (Subotnik 1991a: 13).

⁹ Lásd de la Motte (1979), idézi Brand és Hailey (Adorno 1994: xiv). Tipikus analitikus bírálatot közöl Adornóról Charles Rosen (2002).

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.¹⁰ Ezzel szemben a filozófiai alapú kritika, noha megsérti az empirista kutatás normáit, képes visszanyerni ezeket a mély tartalmakat. Subotnik elismeri, hogy az ilyen „lényeglátó” elemzési mód tévútra is vezethet – jó példa erre Adorno már-már komikusan negatív Sztravinszkij-kritikája, melyet előszeretettel pécéznek ki a kommentátorok. Érdeemes megfigyelni, hogyan érvel itt Subotnik. Egyrészt – mondja – a szóban forgó megsemmisítő kritika a Sztravinszkij-művek rendkívül alapos elemzéséből bomlik ki, és nemegyszer mélyebbre hatol, mint maguk a Sztravinszkij-imádók (uo. 8). 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” (uo. 7).¹¹ A kontinentális elemzési mód tehát, felvállaltan ideologikus jellege miatt, nemcsak mélyebb, de őszintébb is, így morálisan felsőbbrendű.

Az 1983-as cikk szelíd és türelmes stílusa ellenére olyan, mint valami háborús kiáltvány: Kermannél sokkal határozottabban ront neki a diszciplína normáinak. Subotnik a nagy német filozófus szellemét szólíttatja a hamarosan benépesülő harcmezőn; prófétaként szembesíti egy idegen gondolkodásmóddal saját tudományát, melyet beszűkültnek és képmutatónak érez.

Rose Subotnik fő teljesítményének épp ezt a prófétai iránymutatást tekinthetjük: Adorno példáján megmutatta, hogy létezik egy, a szaktudományos normákat felrúgó, a maga módján mégis hiteles zeneértelmezés, mely a hangzó anyagot közvetlen összefüggésbe hozza a társadalmi valósággal. A leendő „új zenetudósoknak” úgy kellett ez, mint egy falat kenyér.¹² Az már más kérdés, hogy Adorno zenefilozófiájából épp annak lényegi elemeire (hegelianizmusára, avantgardizmusára, popkultúra-gyűlöletére, modernségkritikájára) nem tartottak igényt – láthatólag többet számított az a felismerés, hogy egyáltalán *lehetséges* ilyen megközelítés, mint az írások tényleges tartalma.

2

Milyen belátásokhoz vezethet mármost egy holisztikus perspektívával, ideológiák iránti érzékenységgel és társadalmi küldetéstudattal felszerelt zeneelemzési projekt a 20. század végének Amerikájában? Ideje áttekintenünk a New Musicology főbb kutatási programjait.

10 Hozzá kell tennünk, hogy a Subotnik által itt „analitikus”-ként emlegetett megközelítés leginkább a korabeli amerikai zenetudomány metodológiáját jelöli, és semmiképp sem azonos az angolszász gondolkodással vagy az analitikus filozófiával általában. Utóbbi területen rég megindult a kontinentális szerzők komoly recepciója; Subotnik maga is jellegzetes analitikus stílusban dolgozza fel Adornót. (A másik fontos angolszász Adorno-komentátor Max Paddison; l. Paddison 1993 és 1996.)

11 Hasonlóan lehetne védeni Adorno meglehetősen abszurd könnyűzene-kritikáját is. Noha a könnyűzene kutatását testületileg elutasítja a mainstream zenetudomány, ezt egy reflektálatlan értelmiségi előítélet talajáról teszi, és nem ad rá tudományos magyarázatot. Adorno legalább világosan kifejtette, miért tartja a könnyűzenét (és a jazzt) morálisan alantasnak.

12 Az Adornóhoz és Subotnikhoz való kötődését több új zenetudós is hangsúlyozza (blokkunkban l. McClary 2002: n44, Walser 1993: XXX, l. még McClary 2000: 174).

A) *Nők és zene*. Noha a férfiak és nők közti viszony a társadalom legfontosabb tagoló erői közé tartozik, a klasszikus zenét mintha érintetlenül hagyná. A zenetudomány mélyen hallgat a kérdésről: az általa vizsgált művek állítólag „örök” emberi problémákról szólnak, a hangzás és a lét titkait fűrkészik, nem pedig a társadalmi helyzetet kommentálják. Noha magukban a zenei intézményekben könnyen felfedezhető a nőelnyomás – I. erről Hadas Miklós (1996) elemzését –, és valami okból a nyugati zenetörténetet is kizárólag férfi zsenik alkotják, akik mellett a nők legfeljebb műsákként, patrónusokként vagy érdekes kismestereként tűnnek fel mellékszerepekben, az ilyen jelenségeket könnyű szociológiai mellékkörülményként elhessegetni, s arra hivatkozni, hogy maguk az alkotások továbbra is az örök eszmények és az immanens zenei logika megtestesítői.

E ponton lép közbe a New Musicology talán legfontosabb kutatási programja, a feminista zenetudomány, melynek létrejötté Susan McClary¹³ nevéhez köthető. McClary korábban már emlegetett esszékötete, a *Feminine Endings* (1991) új fejezetet nyitott a diszciplína történetében: tanulmányait az teszi különlegessé, hogy hidat vernek az érinthetetlen klasszikus művek és a klasszikus műveket életben tartó, a férfi-női viszonyoktól nagyon is érintett társadalmi valóság közé. McClary ugyanis magukban a kanonikus alkotásokban, az „autonóm” zenei folyamatokban próbálja kimutatni a nőktől való félelem és a nők elleni agresszió motívumait, vagyis (Adornóhoz hasonlóan) a zenetudomány eszközeivel keresi a hangzó anyagban az emberi viszonyok nyomát. Fő fegyvere e hermeneutikai hadjárat során a *tonalitás*, a nyugati zenét 1600-tól 1900-ig uraló, akkordsorozatokra épülő, erős lezárásokkal tagolt szerkesztési mód. McClary a tonális folyamatokat egyfajta vágyökonómiaként értelmezi, s amellet érvel, hogy bizonyos mozzanataik – a „nőies” témák kezelése, a folyamatok egyes zavarai –, amennyiben megfelelően desziffrózza őket az ember, a nőekkel és a szexualitással kapcsolatos férfifantáziákról és -félelmekről vallanak.

McClary feminista munkásságáról jó áttekintést nyújt a *Feminine Endings* előszava („Egy anyagi lány Kékszakállú várában”), elemzési stílusát pedig a 3. fejezetből („Klasszikus zene és a szexualitás stratégiái”) ismerheti meg az olvasó. Ezek az írások rendkívül provokatívak, nem is csoda, hogy a szakemberek többsége még az alapvető befogadás szintjén sem tud megbirkózni velük (l. a blokk mottóját).¹⁴ McClary prózája azonban friss, lendületes és nagyon szórakoztató; ha az ember hajlamos is vitatni egyes kijelentéseit, vagy akár egész módszerét, munkássága mindenképp próbakövet és inspirációt jelent.

A féltreértések elkerülése végett három megjegyzést kell tennünk, mielőtt továbbhaladunk.

13 Susan McClary 1946-ban született; kezdetben zongoraművésznak tanult, majd a zenetudomány felé fordult a figyelmé. 1976-ban doktorált a Harvardon a modális zenéről szóló disszertációval. A nyolcvanas évek második felétől kezdett feminista témákról publikálni; 1991-es esszékötete, a *Feminine Endings*, ma már alapmű. 1994 óta a UCLA professzora, ahol sokáig tanszékvezető is volt. További művei: *Georges Bizet: Carmen* (1992), *Conventional Wisdom* (2000), *Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal* (2003). Jelenleg a kora barokk zenéről szóló könyvön dolgozik.

14 A blokkban nem szereplő, „Getting Down Off the Beanstalk” c. tanulmányban olvasható a szerző leghírhedtebb megállapítása, mely Beethoven IX. szimfóniájának egy híres helyét (az első tétel rekapitulációjának kezdetét) a nemi erőszak zenei megformálásaként értelmezi (McClary 1991a: 128f). Ez a passzus kilépett McClary tényleges életművéből, önálló életre kelt, és szinte közszájon forog; előszeretettel használják a New Musicologytól való elretentésre vagy az irányzat neveltségessé tételére. McClary maga is reagált erre harmadik könyvében, ahol az op. 132-es vonósnégyes megkapó elemzését azzal vezeti be, hogy szeretne végre „valami kedveset is mondani Beethovenról” (McClary 2000: 119).

1. McClary munkássága nem korlátozódik a feminizmusra, és itt közölt feminista cikkei sem végleges, kőbe vésott megnyilatkozások. A szerző a kilencvenes évek közepétől kifejezetten eltávolodott a feminista tematikától, s ma már sokkal általánosabb keretben vizsgálja a zenei formamodellek és a tonális sémák működését. Másrészt első kötetét ő maga sem tartja már minden ponton helytállónak. Ahogy a mű új kiadásának előszavában írja: „a *Feminine Endings* nem konkrét megállapításai miatt fontos, hanem azért, mert kivívta az amerikai zenetudósok számára azt a jogot, hogy a zenének jelentést tulajdonítsanak; mert elősegítette a zenetudomány és a kultúrakutatás összefonódását, s mert hozzáférhetővé tette a zenét más diszciplínák számára” (McClary 2002).

2. A feminista zenetudomány nem korlátozódik McClary munkásságára, és nagy része egyáltalán nem is hasonlít rá. McClary tételeit, sőt egész megközelítését rengeteg kritika érte feminista körökben is: nem valamiféle platform hitcikkelyei ezek, hanem egy sokszólamú, gazdag diskurzus markáns motívumai. Nincs mód rá, hogy a feminista zenekutatások többi vonulatára részletesen kitérjünk. Az érdeklődőket eligazíthatja – ha sikerül hozzájutniuk – a Ruth Solie által szerkesztett reprezentatív áttekintés (Solie 1993), Dunn és Jones (1994), ill. Blackmer és Smith (1995) tanulmánygyűjteménye, a történeti aspektusokkal kapcsolatban pedig a Pendle (1991) által összeállított kötet. A *Perspectives of New Music* külön számot szentelt a feminista zenekritika problémáinak (1994/1), a diskurzus további alakulását pedig az 1997-ben alapított *Women and Music* című folyóiratból¹⁵ lehet nyomon követni.

3. Zene és szexualitás vizsgálatának nem a feminista zenetudomány az egyetlen terepe. A kilencvenes évek elején a feminizmussal egy időben kezdett beszivárogni a zeneelemzésbe az amúgy sokkal későbbi képződménynek számító *queer studies*. A queer az abnormálisnak bélyegzett szexuális viselkedések társadalomelméleti vizsgálatából nőtt ki; fő tétele, hogy mindenki számára a szexuális viselkedések végtelen skálája áll rendelkezésre, melyek nagy részét a heteroszexuális többségi kultúra elnyomja és folyamatosan normalizálja (bővebben l. Jagose 2003). A zenei queer-kutatások főleg a melegekre koncentrálnak; az európai zenetörténet elhallgatott vonulatát tárják fel, s a homoszexualitás és a zenei értelem összefüggéseiről töprengenek.¹⁶ Van-e jelentősége a művek szempontjából annak, hogy a nyugati hagyomány számos szerzője – pl. Lully, Csajkovszkij, Ravel, Poulenc, Britten, Ethel Smyth, Copland, Partch, Cage; talán Händel és Schubert – homoszexuális volt?¹⁷ Más jelentés tárul-

15 Az International Alliance for Women in Music (IAWM) évkönyve, a University of Nebraska Press kiadásában. Az IAWM honlapján – <http://music.acu.edu/www/iawm/home.html> – sok cikk és segédanyag elérhető a témával kapcsolatban. A másik fontos internetes forrás (<http://www.wmich.edu/mus-theo/csw.html>) a Society for Music Theory feminista szekciója.

16 A vonatkozó alapmű: Brett, Wood és Thomas 1994.

17 Képet kaphatunk egy ilyen megközelítés esélyeiről McClary blokkunkban szereplő Csajkovszkij-elemzéséből, amely a queer zenetudománynak is klasszikus szövege. Máig tart egyébként a vita arról, hogy egy szerző szexuális orientációjának köze lehet-e az általa írt zene értelméhez. Érdekes epizód volt ennek során a Schubert állítólagos homoszexualitása körüli perpatvar. Maynard Solomon egy konferencia-előadásban ismertette azokat az írott bizonyítékokat, amelyek Schubert meleg kötődéseire utalnak (Solomon 1989). (Solomon amúgy nem „új zenetudós”, hanem érzékeny tollú, rendkívül alapos zenetörténész.) Tanulmányát 1992-ben hevesen megtámadta Edward Rothstein és Bernard Holland a *New York Times* hasábjain („Was Schubert Gay? If He Was, So What?”, 1992. február 4., „And If You Play Boléro Backward...”, 1992. február 16., „Dr Freud, Can Tea Really Just Be Tea?”, 1992. február 17.). Philip Brett, Susan McClary és Elizabeth Wood rögvést tiltakozó levelet írt a lapnak, ezeket azonban a szerkesztő „elvette”. A kérdésről később különszámot közölt a *19th-Century Music* „Schubert: Music, Sexuality, Culture” címmel (1993 nyár). Az összecsapást egyesek szerint arról szölt, hogy a konzervatívabb tudósok szerették volna tisztára mosdatni Schubertet, és visszahelyezni őt a heteronormatív klasszikus kánon fenntartása alá (vö. Brett 1994: 373).

e fel egy alkotásból a meleg befogadó számára?¹⁸ Az ilyen kérdésfeltevések – véli Philip Brett, a terület nemrég elhunyt úttörője –, ha nem is vezetnek különálló tudományág létrejöttéhez, a queer studies sokszínű elméleti kötődéseinek köszönhetően legalább felpedzsdítik a zenetudomány gondolkodásmódját (Brett 1994: 374). A kínos kérdések pedzegetése továbbá – mint a queer-tanulmányok összes területén – morális állásfoglalást jelent: „a meleg és leszbikus tudósok számára a queer zenetudomány művelése politikai tett: azt üzenik vele, hogy nem hajlandók többé elfojtani lényüknek azt az oldalát, melyről az akadémián (és máshol) azt tanították, hogy utálatos és titkolandó” (uo).

B) *A zenetörténet-írás kritikája.* A gendervonatkozásoktól teljesen eltérő program a New Musicologyban a zenei narratívák problematizálása. A mainstream zenetudomány, ha van egyáltalán átfogó történeti koncepciója, egyfajta naiv evolucionista keretben gondolkodik az európai műzenéről: eszerint a gregorián kezdetektől a többszólamúság kialakulásán át szervesen vezetett az út a tonális kivirágzásáig és lassú felbomlásáig, melyet a huszadik századi kísérletek, ill. az elavult eszköztárból kölcsönző primitív könnyűzenei műfajok követnek. A gond az, hogy minden ilyen nagyléptékű összegzés interpretáció, amely közvetlenül nem következik a tényekből. Lehet történeti szigorral vizsgálni a kéziratokat, életutakat és előadási szokásokat, de bármilyen alaposan járunk is el, nem fog soha összeállni – pusztán a tények ereje révén – valamiféle fejlődési ív, amely világossá tenné, mi ma a haladó s a meghaladott. A fejlődési ív adalék: értelmezés. Értelmezni azonban sokféleképpen lehet, s felmerülhet a gyanú, hogy a zenetörténet tényhalmazából a hivatásos rendezgetők olyan mozgásokat olvasnak ki, melyeknek több köze van saját szubjektivitásukhoz, mint bármiféle objektív valósághoz.

A zenetörténet narratíváinak átfogó kritikája Leo Treitler¹⁹ nevéhez köthető. Treitlernek a gregoriánnal kapcsolatos kutatásai során tűnt fel, hogy az európai műzene ősforrását jelentő liturgikus ének igen sajátos szerepekben tűnik fel a modern krónikákban. Egyik cikkében részletesen bemutatja, hogyan próbálták némely elemzők kiterjedt Prokrusztész-hadműveletek keretében a nyugati (elsősorban német) zene előtörténetévé idomítani a gregoriánt: hogyan keresték benne a bécsi klasszikúra jellemző fejlesztő- és variáló elveket, és igyekeztek kimagyarázni belőle az „irracionalis” keleti elemeket (Treitler 1991). Treitler szerint ez annak köszönhető, hogy a szóban forgó szerzők a racionalitás és szervezettség, a zenei logika immanens elvinek kibontakozásaként akarták leírni a nyugati zenetörténetet, szembeállítva azt más, „zavarosabb” vagy „ábrándosabb”, kevésbé dinamikus kultúrákkal.²⁰ A célirányos tör-

18 Jó példa erre Philip Brett Schubert-cikke (Brett 1997), mely az előző jegyzetben említett *19th-Century Music*-különszámhoz készült, és megkapóan ötvözi a zenetudományos problémák tárgyalását a személyes élettörténettel; Brett *coming out*-szorongásaival és Schuberthez kötődő intim élményeivel. A cikk középpontjában a Grand Duo sajátos meleg értelmezése, ill. a „Carrington” című (Schubert-zenéket felhasználó) film elemzése áll. A queer zenetudomány lényege – módszertani újítások vagy tantételek helyett – talán pont ez a személyes hang, ez a bevonódás, mely „sajátos jelentéseket tár fel anélkül, hogy azokat valamiféle felsőbb hatalomnak tulajdonítaná” (Brett 1997: 171).

19 Leo Treitler Dortmundban született 1931-ben; jelenleg a City University of New York emeritus professzora. Szakterülete a gregorián, ill. általában a középkor zenéje, de a zenei notáció történetével, az írásbeli és orális áthagyományozódással is foglalkozott. A zenei hermeneutika, a zenetörténet-kritika egyik legnagyobb amerikai szakértője. Főbb művei: *Music and the Historical Imagination* (tanulmányok, 1989), *Source Readings in Music History* (társszerk., 1998), *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How It Was Made* (2003).

20 A zenei etnológia térhódításával persze ez a nézet eltűnőben van, és a komolyzene ellenpólusának helyét a könnyűzene foglalta el, melyet hasonló stílusban nyilvánítanak primitívnek és alantasnak, mint régen a népzene.

ténetírásra egyéb példákat is találhatunk: egy másik helyen Treitler azt követi végig, hogyan ad négy szerző négy teljesen különböző értelmezést a huszadik századig tartó zenei fejlődésről, s jelöli ki ennek megfelelően a kortárs muzsika „egy igaz útját” (Treitler 1969).

Ezek a példák arra hívják fel a figyelmet, hogy az objektivitásnak a historiográfiában rég ismert problémáját a zenetörténetre is ki kell terjeszteni, és világossá kell tenni a múltnak a történetíró szubjektivitásához való viszonyát. Treitler feltúrta az erre vonatkozó teljes szakirodalmat a történelemfilozófiától (Kant, Hegel, Collingwood, Croce) kezdve a tudományfilozófián (Hempel, M. Polányi, Popper) és művészettörténeten (Gombrich, Panofsky, Schapiro) át a hermeneutikai tradícióig (Schleiermacher, Dilthey, Gadamer), továbbá beemelte az amerikai diskurzusba Carl Dahlhaus vonatkozó munkáit is (l. Treitler 1967, 1980, 1982, 1984). Egyértelmű pozíciót nem foglalt el és kész receptet sem kínál; cikkeinek célja sokkal inkább az állandó rákérdezés, és az előbomló filozófiai problémák elemzése „külső” szakirodalom segítségével. Treitler mindig a zenetörténet egydimenziós és teleologikus felfogásmódja ellen lázít; fő üzenete, hogy a történelmi magyarázatok nem természeti törvények elősejlései, hanem értelmezési sémák, melyeket sok más értelmezési sémával együtt plurális és ötletgazdag módon kell alkalmaznunk a meglevő anyagra.

Treitler örökségét Gary Tomlinson²¹ vitte tovább és transzformálta nagyobb lélegzetű projekteké. A reneszánsz mágianak a zenével való kapcsolatát vizsgálva például egy olyan gondolkodásmódot próbált – általános historiográfiai töprengések keretében – rekonstruálni, amelyet a modern természettudományos világképnek köszönhetően kiradíroztak a krónikákból (Tomlinson 1993). Az operatörténetet sajátos posztmodern szemszögből újraértelmező monográfiája (Tomlinson 1999) pedig a filozófia és a zenetörténet fúziójával kísérletezik: a szubjektum metafizikai struktúrájára vonatkozó elméleteket az opera Monteverditől Brittenig tartó alakváltozásaival kapcsolja össze, a modernség jellegzetes gondolati formációit keresve.

Blokkunkból ez a vonulat sajnos hiányzik, de lehetőségeit jól érzékelteti Mary Sue Morrow cikke a romantikus zeneesztétika kialakulásáról. Mivel ez a cikk nem annyira a zene, hanem a zenével kapcsolatos *értelmezési módok* történetéhez kapcsolódik – melynek a már emlegetett Carl Dahlhaus volt az úttörője –, a következő téma kapcsán tárgyaljuk.²²

C) *Az értelmezési modellek kritikája.* A történetírás problémái már jelzik az utat egy jóval általánosabb kérdés, a zenei hermeneutika felé. A zenetudomány hivatalos hermeneutikai eszköztára viszonylag gyér: az uralkodó felfogás szerint egy mű értelmét egyrészt a történeti összefüggések, másrészt a formálisan leírható zenei folyamatok jelentik. Bach *Chaconne*-jének tipikus elemzése például elhelyezi a művet az életműben és a barokk chaconne történetében, majd bemutatja a variációk szerkezetét a téma megfogalmazásától kezdve a hullámszerű fokozásokon, a zenekari effektusokon és bravúrpaszázásokon át a visszatérésig és

²¹ Gary Tomlinson 1951-ben született; jelenleg a University of Pennsylvania professzora. Szakterülete a reneszánsz és kora barokk zene, az opera és a zenei historiográfia. Főbb művei: *Monteverdi and the End of the Renaissance* (1987), *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others* (1993) és *Metaphysical Song: An Essay on Opera* (1999).

²² Bizonyos mértékig a zenetörténet újratárgyalásához köthető Richard Leppert könyve a klasszikus zene ikonográfiájáról (Leppert 1993). Leppert a reneszánsztól kezdve a 19. századig vizsgálja korabeli portrék és csoportképek segítségével a klasszikus zene társadalmi szerepét és a vele kapcsolatos kulturális attitűdöket. Könyvét a New Musicology klasszikusai közt szokták emlegetni; az áttekintésben azért nem kap kiemelt szerepet, mert értékelése inkább képzőművészeti, mint zenetudományos kérdéseket vet fel.

lezárásig. A történeti és formális meggondolások mellett azonban, legalábbis az igazán érdekes analízisekben, rendre ott kísért valami más: valami filozófiai vagy „emberi” tartalom, mely nélkül a zene halott tárgynak, az elemzés pusztá műszaki leírásnak tűnik. Az új zene-tudomány hermeneutikai programja e rejtett harmadik elem előtérbe állításaként fogható fel; egész pontosan arra irányul, hogy a zene olvasatát társadalomtörténeti és irodalomelméleti adalékokkal dúsítsa fel, és így nyerjen ki belőle konkrét jelentéseket. Az új eszközök beemelésével párhuzamosan pedig feltehető a kérdés: vajon mi vezetett a történeti fejlődés és a formális koherencia ilyen mértékű túlhangsúlyozásához a zenetudományban? Ez a kérdés a zeneértési módok történeti elemzésével végezhető el. Az első megközelítést Lawrence Kramer, a másodikat Mary Sue Morrow segítségével tanulmányozzuk.

A „új” zeneolvasási módok legmarkánsabb képviselője Lawrence Kramer²³, aki a hagyományos eszközöket kombinálja a pszichoanalízissel, dekonstrukcióval és esztétikával. Első tanulmánykötetének programadó előszavában úgy definiálja módszerét, hogy az „hermeneutikai ablakok” keresésére épül (Kramer 1990: 9f): ezeken át lehet kilátni a hangzó anyagból a társadalmi-szellemi valóságba. Kramer a hermeneutikai ablakok három típusát különbözteti meg: a textuális elemeket (szöveg, cím, mottó, program stb.), az idézeteket és utalásokat (irodalmi műre, történelmi eseményre, más zeneművekre stb. vonatkozóan), és a „strukturális trópusokat”, melyek gyakorlatilag a zene összes többi – ritmikai, harmóniai, retorikai stb. – jegyeit jelentik (uo. 10). Ilyen „ablakok” segítségével interpretálja aztán Chopin op. 28-as a-moll prelúdját – Keats, Coleridge, Wordsworth, Goethe és Monet beemelésével – a torz és groteszk alakokkal kapcsolatos romantikus faszcináció, a szárnyaló szubjektivitás és a testbe zártság ellentétének megjelenéseként (uo. 3. fejezet), vagy vizsgálja Mendelssohn Goethe-dalait a két szerző közti mester-tanítvány viszony homoerotikájának szublimációjaként (Kramer 1995). Kramer előszeretettel dolgozik irodalomtörténeti párhuzamokkal, és többnyire a szubjektivitás zenei megformálódásait keresi a testhez és a nemiséghez való viszony alapján. (Ebből adódik, hogy szinte kizárólag 19. századi műveket tárgyal.) Munkássága úttörőnek tekinthető az irodalomelméleti eszközök zenei meghonosítása szempontjából, bár ennek konkrét hozadéka, néhány érdekes párhuzamot leszámítva, nem mindig világos.²⁴

Kramernél kevésbé radikális az a kutatási vonulat, amely nem a művekhez közelít újszerű olvasási sémákkal, hanem magukat az olvasási sémákat veszi kritika alá, történelmi gyökereik vizsgálatán keresztül. Ide kapcsolódik a már többször emlegetett Mary Sue Morrow²⁵, aki „hivatalosan” ugyan nem új muzikológus, de a romantikus zeneesztétika gyökereiről szóló könyve (Morrow 1997; a blokkban az 1. fejezet kapott helyet) olyannyira témánkba

23 Lawrence Kramer 1946-ben született, a New York-i Fordham University irodalom tanszékének tanára. Szakterülete a romantikus költészet, zene és esztétika. Főbb művei: *Music as Cultural Practice* (1990), *Musical Meaning: Toward a Critical History* (1996), *After the Lovedeath: Sexual Violence and the Making of Culture* (1997), *Classical Music and Postmodern Knowledge* (2001), *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song* (2003).

24 A zenei dekonstrukció megteremtésével Rose Subotnik is próbálkozott egy másik Chopin-prelúd kapcsán (Subotnik 1996). Szélesebb perspektívájú és alaposabb monográfiát közölt a huszadik századi avantgárd zene és a posztmetafizikus filozófiai áramlatok kapcsolatáról Alastair Williams (1997). A zenetudomány és a narratológia összeházasításában Carolyn Abbate-nek volt úttörő szerepe (Abbate 1991).

25 Mary Sue Morrow 1953-ban született; ma a University of Cincinnati tanít. Szakterülete a 18. századi zene, esztétika és recepciótörténet. Két könyve jelent meg: *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution* (1989) és *Music Criticism in the Late Eighteenth Century: Aesthetic Issues in Instrumental Music* (1997).

vág, hogy érdemes beemelni a többi szöveg közé. Morrow a New Musicology által megtermékenyített hagyományos kutatás lehetőségeit demonstrálja, mikor a diskurzuselemzés eszközeivel dolgoz fel egy régi vágású filológiai témát – a német romantikus zenekritika előtörténetét –, hogy magyarázatot adjon az esztétika egyik legfurcsább paradigmaváltására.²⁶ Míg a zenét a 18. században a legkevésbé kifinomult művészeti ágnek tekintették, 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 piederestálra a teoretikusok: így született az „abszolút zene” koncepciója, a fennkölt instrumentális muzsikáé, mely a tiszta struktúrák platóni szépségeivel nyűgözi 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 recenzióknak 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, pusztá 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*) jelzőkre is, valamint megjelent a „belső érték”, mint a német zene sajátja (uo. 64f).

E címkezési játékkal párhuzamosan zajlott a megfellebbezhetetlen autoritások kijelölése: a kritikusok 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.

²⁶ Mivel csak az első fejezet közlésére kaptunk engedélyt, a következőkben viszonylag részletesen ismertetem a művet.

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 meghatározott történelmi helyzetben, egy konkrét repertoár kapcsán születnek, s így nem biztos, hogy mindig, minden műfaj kezelésére alkalmasak. Ez pedig már átvezet minket utolsó témánkhoz.²⁷

D) *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”²⁸ 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

27 A kognitív sémák kritikájaként fogható fel a régizene-játék is, melynek semmi köze az új zenetudományhoz, de érdemes szót ejteni róla. A hatvanas-hetvenes években nekilendült, és az ezredfordulóra káprázatos karriert befutott historikus játékmód lényege a régi – elsősorban barokk és reneszánsz – hangszerek és előadói stílusok feltámasztása. Ehhez nemcsak a forrásokat, de a korabeli esztétikát, zeneelméletet, zenepedagógiát, kulturális kontextust és hangszerkészítési módokat is ismerni kell. A historikus játék egyfajta gyakorlati bírálatát nyújtotta az evolucionista zenetörténet-írásnak, mivel korábban értékelhetetlennek tartott repertoárok egész sorát (pl. a barokk operát) újra életképpé tette. Emellett égető filozófiai kérdéseket vetett fel a múlthoz való viszonyunkkal és a múlt rekonstruálhatóságával kapcsolatban. A historikus mozgalom értelmezhető a multikulturalizmusnak a mainstream komolyzenei életbe való beszűrődéseként: étosza eszerint azt sugallja, hogy a múlt korszakai önálló értelmi szférát képviselnek és a beleélő azonosulás terhét róják a mai hallgatóra, aki nem integrálhatja őket kritikátlanul egy kész interpretációs hagyományba. A múltnak saját hangja van, melyet az előadónak kell kifürkésznie, szóhoz juttatnia. – A fientektől markánsan eltérő véleményt képvisel Richard Taruskin, a régizene renegát ideológusa, aki a mozgalomban a modernizmus rejtett továbbélését fedezi fel (vö. Taruskin 2004). Annyi bizonyos, hogy jellegzetes ezredvégi alakulatról van szó, amely azonban (a New Musicologyhoz hasonlóan) mára jórészt elveszítette forradalmi erejét, kitermelte a saját intézményeit és kezd egybefolyni a hagyományos komolyzenével.

A mozgalom filozófiai önreflexiójáról John Butt angol Bach-filológus és csembalista írt fontos könyvet (Butt 2002). Magáról a mozgalomról az általam ismert legjobb áttekintés Bernard Sherman interjúkötete (Sherman 1997). Ismeretterjesztő szinten tájékozódhatunk a régizene-játék elveiről az egyik legfontosabb előadó, Nikolaus Harnoncourt könyveiből (*A beszédszerű zene*, Zeneműkiadó 1988; *Zene mint párbeszéd*, Európa 2002).

28 Király Jenő kifejezése.

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.²⁹ Ebben a perspektívában a társadalmi funkció olyannyira közvetlennek tűnik, a zenetudomány egyúttal ki is löki magából a szóban forgó szférát, és a szociológia érdekltségébe 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.³⁰ Így néhány lekezelő és slendrián elmességet leszámítva nem sokat tudunk meg arról, hogy mi a könnyűzene, és miért olyan elemi erejű.³¹

29 Erre az ötletre épül pl. Peter Wicke könyve (2000), az egyetlen magyarul hozzáférhető könnyűzenei monográfia, amely valamelyest tudományosnak nevezhető. Wicke az egész huszadik századi könnyűzenét a test szexualizálásából eredezteti, melynek ősképet a polgárleányok nyilvános bemutatását szolgáló 19. századi szalondarabokban fedezi fel. Noha a könnyűzene és a szexualizált test összekapcsolása nem elhibázott gondolat, feltűnő Wicke művében az az igyekezet, hogy a könnyűzene minden más jelentését neutralizálja. Érdemes összevetni Wicke Madonna-fejezetét (i. m. 241–245) McClary Madonna-elemzéseivel (McClary 1991b), vagy akár a zeneileg kívülálló John Fiske híres tanulmányával (Fiske 1989). Wicke szinte végig Madonna (nem különösebben jelentős) pornóalbumáról és annak ügyes marketingjéről beszél, zenéjét pedig néhány odavetett megjegyzéssel intézi el. Így tudja elérni, hogy elsikkadjanak a Madonna-jelenségnek olyan tagadhatatlanul progresszív elemei, melyeket McClary és Fiske részletesen tárgyal.

A test és a zene kapcsolatának szisztematikus vizsgálata talán egy új esztétikát alapozhatna meg, ennek azonban egyelőre csak nyomait találjuk. Annyi bizonyos, hogy az európai kultúrában a zenének a testtel való kapcsolata alantasságot jelent, s a muzsika annál nemesebb, minél inkább a tiszta gondolati struktúrákhoz közelít. (Vö. ezzel kapcsolatban McClary 1995-ös cikkét.) A művelt és populáris zenék közti határvonal ennek megfelelően jól letapogatható az általuk indukált motorikus tevékenység alapján. A klasszikus zenének mind az előadása, mind a befogadása igen erős testkontrollra épül: a zenészeknél a testtartás, lélegzés, kézmozdulatok szigorú szabályozása, a közönségnél a beszélgetés, járkálás, füttyölés és bekiabálás, ill. általában a merev odafigyelésen kívül minden egyéb tevékenység tilalma figyelhető meg. A kiemelt státusú zenészeknél – szolistas, karmesterek – az idioszinkráziás mozdulatokkal (dülöngélések, grimaszok), a közönség esetében pedig a fészkelődéssel és köhögéssel tiltakozik a test a kontroll ellen. Ezzel szemben minél „könnyedebb” zenekultúra felé távolodunk, annál nagyobb a közönségnek hagyott interakciós és mozgási szabadság (szélső ponton talán a punkzene pogójával és a metál hajdobálás, léggítározás rituális tombolásaival), és annál szabadabban ugrálhat a figyelem a befogadás és egyéb tevékenységek (evés-ivás, tánc, szocializáció) között.

30 Simon Frith angol szociológus jó másfél évtizeddel ezelőtt úgy fogalmazta meg a két tudományág (a szociológia ill. a zenetudomány) számára a cselekvési programot, hogy „a komolyzene elemzésekor az állítólagos »transzcendens« értékek mögött megbújó társadalmi erőket kell felderítenünk, míg a pop esetében meg kell keresnünk azokat az értékeket, melyek a társadalmi funkcióról szóló vádakban elsikkadnak” (Frith 1987: 133). Bár a komolyzene beágyazottságáról sok értékes munka született, a projekt második fele mintha lomhábban haladna. Az angolszász szakírók közül a New Musicology előtt talán egyedül Wilfrid Mellers vette komolyan a könnyűzenét (l. Mellers 1973, 1984, 1986), igaz, őt nem is tekintették rendes tudósnak. A magyar szakma a jazz felemás befogadásáig és a rock megtűréseig jutott el. Az esztéták közül Maróthy János szimpatizált a populáris zenével, de – tudtommal – csak érintőlegesen publikált róla.

31 A könnyűzenére vonatkozó legkidolgozottabb elmélet Theodor Adornótól származik. (L. pl. Adorno 1970a, 1970b, 1998c. A diskurzus jelenlegi állásáról jó áttekintést ad Richard Leppert, l. Adorno 2002: 327–372.) Aki azonban őrá szeretne hivatkozni a zenetudomány könnyűzenei hiányosságainak ellentételezéseként, annak nem árt emlékeznie rá, hogy Adorno kultúripar-konceptiója elválaszthatatlan a komolyzenére vonatkozó „tudománytalan” fejlődéselméletétől (ill. általános társadalomelméletétől); ha tehát valaki a zenei tudat eldologiasodásával akarja magyarázni a popot, annak Beethoven hegelianus értelmezését és a Sztravinszkij elleni kirohanásokat is helyeselnie kell. Szociológiai szempontból amúgy az adornói popkultúra-elmélet meglehetősen kétes értékű (l. pl. Gans 1998); eleve nem árt némi óvatossággal fogadnunk egy olyan koncepciót, mely a húszas évek jazzétől kezdve a népszerű komolyzenén át a slágerig, a popig, a rockig és technóig mindent meg tud magyarázni.

Nem közismert, de Adorno életművében egy könnyűzene-esztétika csírája is megtalálható. A „Fragen und The-

Az új zenetudomány a régi eszköztár ötletes felhasználásával próbálja meghaladni ezt az állapotot. A legfontosabb idevágó szerző Robert Walser³², akit a heavy metarról írt úttörő könyve tett ismertté (Walser 1993; blokkunkban a 3. fejezete szerepel). Walser kiinduló problémája az az ellentmondás, melyet a fémzene közmegítélése és saját, zenésszé és rajongóként szerzett tapasztalatai között érzékelt. 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 metaltörténetet, szociológiai tanulmányt, diskurzuselemzést a műfaj körüli morális pánikról, és posztmodern ihletű töprengéseket a fémzene társadalomkritikai ill. gendervonatkozásairól.³³ 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 paragon heverő zenék, ha az ember egy kicsit feloldja berögződéseit, és nem szaktudományosan megtámogatott rosszindulattal közelít hozzájuk.³⁴

sen” című kiadatlan írás (ismerteti Weiss 1995: 63f) olyan meglátásokat tartalmaz a technikailag közvetített zene hatásmechanizmusáról, melyekből egy forradalmian új elméleti paradigma születhetett volna. Adorno azonban félretette az erre vonatkozó ötleteit, hogy a könnyűzenét blokkszerűen integrálhassa zenefilozófiai konstrukcióiba.

32 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 jazztanulmányköteten dolgozik.

33 A metál társadalomkritikai vetületeivel kapcsolatban érdemes kézbe venni Sebők Miklós (2004) cikkét is.

34 Sajnos az ilyen elemzésekből elég kevés van. Ahogy Frith már említett tanulmányában írja: „Ma sem tudunk szinte semmit a pop és a rock zenei nyelvéről: a rockújságírók nem foglalkoznak formális elemzésekkel, a Wilfrid Mellershez hasonló nyitottabb zenetudósok pedig olyan eszközöket használnak, melyek csak a pop szándékolatlan, s így legkevésbé lényeges elemeit érintik” (Frith 1987: 145). Ezt erősíti meg Don Michael Randel is: szerinte a népszerű műfajokban „a ritmus, hangszín és előadói stílus (melynek leírásához csak primitív szótárral rendelkezünk) jóval fontosabb a harmóniánál és ellenpontnál, ezért a tradicionális zenetudományi diskurzus rövid úton le is számol velük” (Randel 1992: 15). Valószínű, hogy a popot és rockot a tradicionális formák működése alapján lehetne megérteni: ezek az alkotások nem a motivikai fejlesztésre és nagyléptékű tonális műveletekre, hanem áthagyományozott modellek ötletes variálására épülnek. (A jazz, a rock és a pop elsősorban az afrikai zenéből ered, nem pedig a klasszikus zenei hagyományból – többek közt ez a tény is elsikkad a fehérek által dominált utótörténetben. A könnyűzenétől előbb a fekete kultúra örökségét tagadja el a diskurzus, majd az európai burzsoá magaskultúra szupremáciája nevében a maradékot is alantasnak nyilvánítja.) Ennyiben a populáris művek hasonlóak a népzenehez, de a népzene kutatókat a paraszti kultúra romantizálása valószínűleg visszatartja attól, hogy a modernitástól fertőzött könnyűzenét érvényes vizsgálati területnek ismerjék el. Pár lépést tesz egy lehetséges új elmélet felé McClary második könyve, a *Conventional Wisdom* (2000), de a szisztematizálástól eltéríti a posztmodern hév.

A könnyűzenéről beláthatatlan mennyiségű cikk és könyv született az elmúlt húsz évben; külön folyóiratok foglalkoznak vele (vö. www.iaspm.net). Ezek azonban jellemzően a dalszövegeket, előadói életműveket és kulturális kontextusokat elemzik.

Az áttekintés végére értünk. Mi is hát a New Musicology? Susan McClary egy helyen úgy nevezi: „etikailag megalapozott interdiszciplináris zenekutatás” (McClary 2000: xiii). Ezt az állítást legkönnyebben úgy kommentálhatjuk, ha végiggondoljuk, mi is az új zenetudományban „új”. A fenti áttekintés első és utolsó projektje (A, D) annyiban újszerű, hogy kiterjeszti a hagyományos zenetudomány határait: olyan kérdéseket vizsgál, melyeket korábban nem volt szokás (nőelnymás, homoszexualitás, populáris kultúra). A két középső projekt (B, C) megmarad „hazai” terepen (a kanonizált zenetörténetnél), de másképpen közelít a régi tárgyhoz: az ide tartozó szerzők újfajta *beszédmódokat* honosítanak meg.³⁵ Az új zenetudomány tehát annyiban lép túl a „régin”, hogy *másról* (A, D) és *másképpen* (B, C) beszél. A két stratégia persze a gyakorlatban nehezen szétválasztható: a nők vagy a melegek zenetörténetének megírásához éppúgy szükség van az alternatív narratívák iránti érzékenységre és a posztmodern eszköztárra, amennyire a hagyományos repertoár újraolvasása előfeltételezi annak felismerését, hogy a hegemon interpretációk csupán egy szélesebb értelmi spektrum ideologikusan csonkolt maradványai.

Ebben az organikus kettősségben – a másról és másképpen való beszédben – fedezhető fel az új zenetudomány morális és módszertani reformprogramja. A háttérbe tolt témák – a nők, melegek, az akadémián kívül rekedtek és akadémia által elhallgattatottak – képviselik a mozgalom *etikai* aspektusát, míg az új módszerek az *interdiszciplináris* oldalt. Ezért hívhatja McClary a New Musicologyt etikai alapú interdiszciplinaritásnak. A zenetudomány tudatából kiesett kérdések felszínre hozatala egy új nyelvezet segítségével, mely kimondhatóvá teszi a korábban kimondhatatlant: mintha valami intézményi szintű pszichoanalízisről lenne itt szó; egy diszciplína tudatának renoválásáról annak érdekében, hogy végre felismerje, mi folyt és folyik körülötte. A New Musicology a szofisztikált részterületekre szakadt amerikai zenekutatás létfelelettségének 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.³⁶

Ha a definíciót metodológiai kiáltványként értelmezzük, megkockáztathatjuk, hogy a New Musicology két állítást tesz önmagáról, mégpedig azt, hogy *morálisan* és *tudományosan* felsőbbrendű a „hagyományos” zenetudománnyal szemben. (Ezt ilyen formában persze nemigen mondják ki, de mint minden harcos posztmodern fordulat esetében, az új zenetudósoknál is erősen érezhető.) *Morálisan* azért, mert égető társadalmi problémákat emel be a

35 A Morrow-éhoz hasonló elemzések nyilván nem vezetnek be új beszédmódot, hanem a meglevő kritikáját adják. Ez egyfajta előmunkálatnak tekinthető.

36 Épp ez a megváltástudat hiányzik az új zenetudomány „mainstreamesített” 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 háttérrel és formai elemzésen túl szót ejt a korabeli „Bruckner-diskurzusról”, Bruckner zenéjének nemzetiszocialista utóéletéről, továbbá a romantikus esztétikának a fenséggel kapcsolatos gondolatairól, melyeket a lassú tétellel hoz összefüggésbe. Jól szemlélteti továbbá az „új” eszköztár leszívágását az Ian Bent által szerkesztett könyv a romantikus zeneelméletekről (Bent 1996) ill. a Jim Samson készítette összefoglalás a 19. századi zenéről (Samson 2002) – utóbbi részletesen foglalkozik olyan kérdésekkel, mint a zenélés intézményi háttére, a zene fogyasztásának módjai, idegen kultúrák reprezentációja és Beethoven zeneszerző-istenként való „konstrukciója”. Megemlíthetjük Scott Burnhamet is, aki a hagyományos elemzést vegyíti a New Musicologyra emlékeztető filozófiai-kultúrelméleti spekulációkkal a Beethoven „hősi” stílusáról született tanulmányában (Burnham 1995). A sor folytatható; a fentiekben csak néhány művet ragadtam ki.

tudományos diskurzusba és próbál a maga eszközeivel tiltakozni ellenük, *tudományos* szempontból pedig azért, mert olyan összefüggéseket és tartalmakat fedez föl, melyek a hagyományos módszerekkel észlelhetetlenek. Ezekkel az állításokkal kapcsolatban kellene dűlőre jutnunk, ha a New Musicology kutatási programját átfogóan akarjuk értékelni. Sajnos mindkét tétel olyan komplex tudományelméleti kérdéseket vet fel, melyek messze túlmutatnak a jelen bevezetőn. Néhány futó megjegyzést azonban megengedhetünk.

Kezdjük a morális felsőbbrendűséggel. Tagadhatatlan, hogy az új zenetudomány fontos társadalmi kérdéseket tematizál (nőelnyomás, melegek helyzete, értelmiség és „tömeg” viszonya). Hogy ez helyes-e, megítélés kérdése. Fontos emlékeznünk ezzel kapcsolatban az értelmiségi szerepvállalás amerikai zavaraira: mivel a tudósok itt nem igazán kapnak teret a közbeszédben, társadalomkritikai impulzusaikat jobb híján az egyetemi közegben kell kiélniük. Ilyen helyzetben a tudományos tevékenység bizonyos fokú átpolitizálása legalábbis érthető. Magyarországon, ahol a szaktudományosságot túlságosan is sokáig terhelte a közvetlen politikai behatás és az empirikus-analitikus ideológiájánál jóval károsabb és bénítóbb vulgármarxizmus, továbbá magától értetődő a humánértelmiség mértékadó szerepe a nyilvánosságban, talán épp fordítva áll a dolog, s a színvonalas diszciplináris gyakorlatnak lenne progresszív ereje. (Más kérdés, hogy ezáltal a múltból valószínűleg az is kárba vész, ami értékes.) Akárhogy is, az új zenetudomány „politikai” aspektusának véleményem szerint csak egy konkrét kulturális konstellációban van jelentősége, és megítélését nem érdemes erre alapoznunk.³⁷

Térjünk át a tudományos előnyökre. Ez már sokkal nehezebb kérdés. Nyilvánvaló, hogy az új zenetudomány nem váltja le a „régit”. Nem célja, hogy meghaladja a formatant, összhangzattant vagy forráskutatást, hiszen részben az ő eredményeikre épít. Segítségükkel válogatja és strukturálja a műveket, tőlük veszi át a leírás eszközeit. Az újítás a *kommentár*: az, amit a művek szerkezetébe belelát. Ez a hozzáadott érték, a „zenei jelentés” a New Musicology legnagyobb vívmánya, ahogy azt maguk a szerzők is hangsúlyozzák. Az új zenetudomány tehát egy *hermeneutikai vállalkozás*.³⁸ Hermeneutikája ugyanakkor a társadalomhoz, a társadalmi problémákhoz és emberi viszonyokhoz próbál utat találni. Az új zenetudomány tehát *társadalomelméleti* vállalkozás is. Az új zenetudományt ezért nem a zenetudomány, hanem a társadalomtudomány és az értelmezéstudomány felől kell értékelnünk. A tipikus zenetudósi kritika³⁹ elvétí a lényegét, mert olyan szempontrendszer szerint ítél, melynek a szerzők nem

37 Érdekesebb a liberális-baloldali értékállásnál az a sok új zenetudományos szövegből kiérezhető látens kritika, amely a zenei intézményeket veszi célba. Subotnik védekező kirohanása, McClary feminista programja és Walser metálemzései is azt pedzegetik, hogy valami baj van a komolyzenével: eltűnt belőle az értelem és az öröm, szellemi robottá nivellálták az életben tartására képzett szakmunkások, ráadásul egy olyan retorika jegyében, amely értéktelennek állít be minden más kulturális formát, és magát a „zene” fogalmát is monopolizálja egy klerikális öntudattal megvert bürokratikus struktúra számára. Ez a kritika legkifejtettebb formájában Christopher Small angol zenepedagógusnál található meg (Small 1977), aki a New Musicology fontos ihletője volt.

38 Jogos kifogásként merülhet fel a szóhasználatommal kapcsolatban, hogy a New Musicology projektje inkább a diskurzuselmélet, semmint a hermeneutika vonzáskörzetébe tartozik, mivel a zenét a szubjektivitás konstrukcióival hozza összefüggésbe, nem pedig az egyes művek elhomályosult értelmére kíváncsi. Szóhasználatomat azzal az érveléssel tudnám megvédeni, hogy noha retorikai szinten a foucault-i kötődés kétségkívül erősebb, mégsem hasonlíthatóak az új zenetudományos szövegek a standard foucault-i elemzésekhez, mert mielőtt feltárnák a szubjektumtermelés mechanizmusait, előbb specifikus értelmet kell tulajdonítaniuk a zenének, és valamilyen módon összefüggésbe kell hozniuk olyan emberi viszonyokkal, mint pl. a szexualitás. Ezt a transzformációs eljárást tekintem (az olvasási modell általános értelmében) hermeneutikának, és emiatt gondolom, hogy a New Musicologynak leginkább Adornóhoz, nem pedig a társtudományok posztmodern szerzőihez van köze.

39 Lásd pl. Peter Williams nemrég megjelent cikkét (Williams 2004).

akarnak megfelelni (vagy ha mégis, akkor tévednek). Ezért gerjesztenek rossz hangulatú, de a dühödt vádaskodáson túl meglehetősen semmitmondó vitákat a „rendes” zenetudósok és a New Musicology híveinek találkozásai. Mivel pedig a társadalomkutatók többnyire nem értenek a zenéhez, az új zenetudományt nem éri kritika az elméletnek abból a vonulatából, melyhez voltaképpen csatlakozik: releváns bírálat nélkül proklamálhatja a maga módszertani programjait egy olyan kognitív résben, ahová sem a zene-, sem a társadalomtudomány nem ér el.

Talán nem túlzás ezek után az új zenetudományt radikális társadalomelméleti kísérletnek nevezni, mely rendkívül inspiráló, de státusa továbbra is kérdéses. Ha túlelmelkedünk a posztmodern megváltástudaton, nyugodtan elismerhetjük ezt a New Musicology hiányosságaként anélkül, hogy elvitatnánk egyéb teljesítményeit. Mert akárhány elhibázott spekuláció vagy elméleti zsákutca terheli is a számláját: ihletett normaszegéseivel az érzékenység olyan új formáját képviseli, melyre a zenetudománynak és a szociológiának is nagy szüksége lenne – nem azért, hogy divatos legyen, hanem hogy átlássa korát, és nem azért, hogy leszámoljon a „rég” kultúrával, hanem hogy újra megértse.

Hivatkozott irodalom

- Abbate, Carolyn (1991): *Unsung Voices*. Princeton University Press.
- Adorno, Theodor W. (1970): *Zene, filozófia, társadalom*, Gondolat.
- Adorno, Theodor W. (1970a): Könnyűzene. In Adorno 1970: 407–435.
- Adorno, Theodor W. (1970b): A dzsessz. In Adorno 1970: 330–376.
- Adorno, Theodor W. (1994): *Alban Berg*. Cambridge University Press.
- Adorno, Theodor W. (1998): *A művészet és a művészetek*. Helikon.
- Adorno, Theodor W. (1998a): Beethoven kései stílusa. In Adorno 1998: 221–224.
- Adorno, Theodor W. (1998b): Zene és társadalom közvetítettsége. In Adorno 1998: 323–344.
- Adorno, Theodor W. (1998c): Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója. In Adorno 1998: 280–305.
- Adorno, Theodor W. (2002): *Essays on Music*. University of California Press.
- Bent, Ian (szerk.) (1996): *Music theory in the Age of Romanticism*. Cambridge University Press.
- Bergeron, Katherine és Philip V. Bohlman (szerk.) (1992): *Disciplining Music: Musicology and its Canons*. University of Chicago Press.
- Blackmer, Corrine E. és Patricina Juliana Smith (szerk.) (1995): *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*. Columbia University Press.
- Bloom, Allan (1987): *The Closing of the American Mind: How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Students*. Penguin.
- Brett, Philip (1994): Are You Musical? Is It Queer to be Queer? In *The Musical Times*, 1994. június, 370–376.
- Brett, Philip (1997): Piano Four-Hands: Schubert and the Performance of Gay Male Desire. In *19th-Century Music*, 1997. ősz, 149–176.
- Brett, Philip, Elizabeth Wood és Gary C. Thomas (szerk.) (1994): *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. Routledge.
- Burnham, Scott (1995): *Beethoven Hero*. Princeton University Press.
- Butt, John (2002): *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge University Press.
- de la Motte, Diether (1979): Adornos musikalische Analysen. In Kolleritsch, Otto (szerk.): *Adorno und die Musik*, Universal Edition, 52–63.
- Dunn, Leslie C. és Nancy A. Jones (szerk.) (1994): *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge University Press.
- Fiske, John (1989): Madonna. In uő: *Reading the Popular*, Unwin Hyman, 95–113.
- Frith, Simon (1987): Towards an Aesthetic of Popular Culture In Leppert és McClary 1987: 133–149.

- Gans, Herbert J. (1998): Népszerű kultúra és magaskultúra. In: Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*, Osiris, 114–149.
- Hadas Miklós (1996): A testet öltött lét különös kettőssége. In *Holmi*, 1996. február, 229–239.
- Hood, Mantle (1963): Music, the Unknown. In Harrison, Frank L. (szerk.) (1963): *Musicology*, Greenwood Press, 215–326.
- Jagose, Annamarie Rustom (2003): *Bevezetés a queer-elméletbe*. Új Mandátum.
- Karinthy Frigyes (1967): *Följelentem az emberiséget*. Szépirodalmi.
- Kerman, Joseph (1985): *Musicology*. Fontana Press/Collins.
- Korstvedt, Benjamin (2000): *Bruckner: Symphony No.8*. Cambridge University Press.
- Kramer, Lawrence (1990): *Music as Cultural Practice*. University of California Press.
- Kramer, Lawrence (1995): The *Lied* as Cultural Practice. In uő: *Classical Music and Postmodern Knowledge*, University of California Press, 143–173.
- Leppert, Richard (1993): *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. University of California Press.
- Leppert, Richard és McClary, Susan (szerk.) (1987): *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge University Press.
- McClary, Susan (1991): *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press.
- McClary, Susan (1991a): Getting Down Off the Beanstalk: The Presence of a Woman's Voice in Janika Vandervelde's *Genesis II*. In McClary 1991: 112–131.
- McClary, Susan (1991b): Living to Tell: Madonna's Resurrection of the Fleshly. In McClary 1991: 148–166.
- McClary, Susan (1994): Of Patriarchs... And Matrirachs, Too. In *The Musical Times*, 1994. június, 364–369.
- McClary, Susan (1995): Music, the Pythagoreans, and the Body. In Susan Foster (szerk.): *Choreographing History*, Indiana University Press, 82–103.
- McClary, Susan (2000): *Conventional Wisdom: The Content of the Musical Form*. University of California Press.
- McClary, Susan (2002): *Feminine Endings* (2. kiad.). University of Minnesota Press.
- Mellers, Wilfrid (1973): *Twilight of the Gods: The Beatles In Retrospect*. Schirmer.
- Mellers, Wilfrid (1984): *A Darker Shade of Pale: A Backdrop to Bob Dylan*. Oxford University Press.
- Mellers, Wilfrid (1986): *Angels of the Night: Popular Female Singers of Our Time*. Blackwell.
- Morrow, Mary Sue (1997): *Music Criticism in the Late Eighteenth Century: Aesthetic Issues in Instrumental Music*. Cambridge University Press.
- Paddison, Max (1993): *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge University Press.
- Paddison, Max (1996): *Adorno, Modernism, and Mass Culture*. Kahn & Averill.
- Pendle, Karin (szerk.) (1991): *Women and Music: A History*. Indiana University Press.
- Puffett, Kathryn (2001): Puffett's progress. In *The Musical Times* 142(4): 16–26.
- Randel, Don Michael (1992): The Canons in the Musicological Toolbox. In Bergeron és Bohlen: 10–22.
- Rosen, Charles (2002): Should We Adore Adorno? In *The New York Review of Books*. Október 24.
- Samson, Jim (szerk.) (2002): *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge University Press.
- Sebők Miklós (2004): Isten óvja a királynőt! Adalékok a rockzene politikai gazdaságtanához. In *Egyenlítő* 2(1): 74–80.
- Sherman, Bernard (1997): *Inside Early Music*. Oxford University Press.
- Small, Christopher (1977): *Music – Society – Education*. John Calder.
- Solie, Ruth A. (szerk.) (1993): *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. University of California Press.
- Solomon, Maynard (1989): Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini. In *19th-Century Music* 12(3): 193–206.
- Subotnik, Rose Rosengard (1991): *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. University of Minnesota Press.
- Subotnik, Rose Rosengard (1991a): The Role of Ideology in the Study of Western Music. In Subotnik: 5–17.
- Subotnik, Rose Rosengard (1996): How Could Chopin's A-Major Prelude Be Deconstructed? In uő: *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. University of Minnesota Press, 39–147.
- Taruskin, Richard (2004): A régi muzsika új hangja. In *2000* 16(1): 48–52.
- Tomlinson, Gary (1993): *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*. University of Chicago Press.
- Tomlinson, Gary (1999): *Metaphysical Song: An Essay on Opera*. Princeton University Press.
- Treitler, Leo (1967): On Historical Criticism. In *The Musical Quarterly* 51(1): 188–205.
- Treitler, Leo (1969): The Present as History. In *Perspectives of New Music* 53: 1–58.

- Treitler, Leo (1980): History, Criticism, and Beethoven's Ninth Symphony. In *19th-Century Music* 3(3): 193–210.
- Treitler, Leo (1982): „To Worship That Celestial Sound”: Motives for Analysis. In *The Journal of Musicology* 1(2): 153–170.
- Treitler, Leo (1984): What Kind of Story is History? In *19th-Century Music* 7(3): 363–373.
- Treitler, Leo (1991): The Politics of Reception: Tailoring the Present as Fulfilment of a Desired Past. In *Journal of the Royal Musical Association* 116(2): 280–298.
- Walser, Robert (1993): *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Wesleyan University Press.
- Weiss János (1995): *Az esztétikum konstrukciója Adornónál*. Akadémiai Kiadó.
- Wicke, Peter (2000): *A szórakoztató zene Mozarttól Madonnáig*. Athenaeum.
- Williams, Alastair (1997): *New Music and the Claims of Modernity*. Ashgate.
- Williams, Peter (2004): Peripheral visions? In *The Musical Times* 145(1): 51–67.