

DOLINSZKY MIKLÓS

JELKÉPTŐL JELIG

*A kreativitás elvesztése
a modern Nyugat zenei
gyakorlatában*



LYPOTEX

BEVEZETÉS

A kockázat akarása

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ilyen norma márpedig a tizenkilencedik századot megelőzően nem létezett. Bármilyen furcsán hangzik is modern iskolázottságunk számára: írásban komponált zene a tizenhatodik századig bezárólag nem norma volt, hanem inkább kivétel. James Haar szerint a tizenhatodik századi használati zenék és a ma ugyane korszak zenéjeként számon tartott zeneművek szinte semmilyen átfedésben nincsenek egymással. Amit egyfelől ma „a tizenhatodik század zenéje” címen tartanak nyilván, az kevesek zárt körében fölhangzó muzsika volt; másfelől az akkor közismert zene nagy része, íratlansága okán, a mai kutatás számára ismeretlen.⁷ Haar kijelentése későbbi korokra is bizonyosan áll – a zenei historiográfiában zajló klasszicizálódási folyamat a kivételtől csinált szabályt.

Amennyire azonban az írott *kompozíció* kivételnek számított a tizenhatodik századot megelőzően, éppen annyira függött a zenecsinálás magától az írottágtól. Ebben a korszakban a cantus firmus vizuális érzékelése nélkül semmilyen „improvizációs” technika nem működött. Ebben az értelemben a zenecsinálás valamennyi premodern eljárása „sight-technika” gyanánt funkcionál (amely megjelölés egyébként csakis az angol gyakorlatban volt használatos). A vizualitás nemcsak azért döntő jelentőségű, mert minden íratlan gyakorlatoknak az írott cantus firmus az alapja, hanem azért is, mert számos improvizációs technikát (az ún. sight-technikákat) a leírt szólamnak a vonalrendszer más helyére való kivetítése működtet. (Amint lenyűgöző könyve, a *Book of memory* lapjain Mary Carruthers kifejti, a memorizálás középkorban oktatott eljárásai között fontos szerepet kapott a megtanulandó szöveg fizikai elhelyezkedésének vizualizációja. Lásd 23. jegyzet.)

Ferand megkülönböztet egyrészt abszolút és relatív, másrészt szabad és kötött, harmadrészt totális és részleges improvizációt. Formális értelemben abszolút improvizációnak nevezi azt az eljárást, melynek során „közvetlen, spontán lelemény révén új zenei képződmények keletkeznek”.⁸ Csakhogy mit jelent itt az új? Valójában *minden* zene egyszer hangzik el, mert a pillanat, amelyben megszólal, nem ismétlődik. Később fogjuk látni, hogy a premodern zeneszemlélet az időbeli újdonságot, a megszólalás egyszerűségét tartotta fontosabbnak a tematikus értelemben vett újdonságnál. Csakis a modern szóhasználat az, ami az újdonság fogalmát kiterjeszti a zenei

⁷ James Haar: *The Improvisatori*. Haar: *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986, 76–99 (76–77).

⁸ „Als absolute Improvisation wäre zu bezeichnen die unmittelbare, spontane Erfindung durchwegs neuer musikalischer Gebilde”. Ferand: *Die Improvisation...*, 9–10.

anyagra. Ez a megközelítés a tizenhetedik századot megelőzően ismeretlen: a premodern zenében elsősorban nem a zenei anyag, hanem a zenélési alkalom maga volt, ami a megújuló elemet képviselte – ha a zenélési alkalom és a zenész együttesen képes megteremteni az egyszerűt, a pillanatot, akkor nincsen szüksége eredeti és magasrendű zenei anyagra. Egy előadói kultúra zenei közhelyekből is alkothat nagyot.

Ferand ugyanakkor az improvizáció és a kompozíció között hierarchiát állít föl, amelyet lélektani érvekkel is igyekszik alátámasztani, és amelynek kapcsán éles különbségekről és átmenetekről beszél. Ezzel szemben a mi kiindulópontunk szerint az improvizáció fogalma nem alkalmas arra, hogy a nyugati zenekultúra természetét feszegető kérdésünket rajta keresztül tegyük föl.

Az improvizáció és a kompozíció között fölállított hierarchia Ferand számára elválaszthatatlan a korai huszadik század életerőelméleteitől is. A spontán áradás, amely az improvizáció legmagasabb rendű megnyilvánulása (Ferand hűen követi ezt a tizennyolcadik századi toposzt), megfelel az élan vital fogalmának, ami Bergson elméletében az élet organikus kibontakozásának titokzatos hajtóereje. Ennek jegyében az improvizáció: ösztönös életmegnyilvánulás, amely mindvégig ott húzódik a zenetörténet mélyén, és kiapadhatatlan forrásként táplálja a műzene íratlan és írott területeit. Másfelől az sem véletlen, hogy a könyv alcíme az improvizációkutatást részben a pszichológia medrébe tereli: ez a kutatás kezdetben nagyon is sokat köszönhetett az ösztönfogalom karrierjének, amely a tizenkilencedik századi lélektan területén kezdett látványosan kibontakozni. A zenei kifejezésnek az improvizációban megnyilvánuló ősi ösztöne először úgymond zabolátlanul, majd egyre kötöttebb formákba rendeződve alkotja a tulajdonképpeni zenetörténet alapját. Ilyen módon folyamatosság jön létre a nyers, személytelen ösztön és a műzene kifinomult alkotófolyamatai között: az individuális alkotó ugyanabból az improvizatív őserőből táplálkozik, mint a szabadon rögtönző muzsikusz, csupán a megmunkálás minősége magasabb.

Látható: Ferand értelmezésében a nyugati zenetörténet valódi tartalma egy fokozódó racionalizálódási folyamat, amelynek következménye az improvizáció fokozatos megmerevedése és alkotó erőinek fokozatos elvesztése. „Az improvizációs ösztön egykor a zenei gyakorlat egészét szuverén módon uralta”, ám a fejlődés „az egykor élő, folyékony formák fokozatos megmerevedése felé halad a ritmika területén a szabad ritmus felől a menzurális kötöttség és az ütemzés felé, a dallam területén az organikus melizmatika felől a dekoratív ornamentika felé, a hangkészlet terén a számtalan fok lehetőségétől a szigorú diatóniáig, az írásos rögzítés terén

a keironómiától a neumákon át a hangjegyírásig, végül magában a zenei alkotás folyamatában az improvizációtól a kompozícióig”.⁹ Azokat a jelenségeket, amelyek félreérthetetlenül ellentmondanak ennek a sematikus elképzelésnek, Ferand „visszafutó szakaszok” gyanánt („rückläufige Phasen”) bélyegzi meg és bagatellizálja. Csakhogy önmagában a ráció nem ellentétes semmiféle alkotói tevékenységgel. Másfelől kérdés, hogy például a mintegy kétszáz évig uralkodó basso continuo, amely a tizenhat-tizenhetedik század fordulóján oly elemi erővel tört be a zenei gyakorlatba, valóban csupán jelentéktelen „visszafutó szakasz” lenne-e a zenetörténet fő csapásán. A mi tapasztalataink összeegyeztethetetlenek a fejlődés preconcepcióján nyugvó modernista nézettel, amely a zenetörténet változásait az elemi felől a bonyolult felé, az alacsonyrendű felől a magasrendű felé haladó folyamatként próbálja értelmezni.

„Kitalálás és visszaadás elválaszthatatlan egysége” – ebben látja Ferand a legkülönbözőbb improvizatív megnyilvánulások közös nevezőjét. Ez a megfogalmazás – amely egyébként csupán megismétli és kivetíti Johann Samuel Petrinek a billentyűs szabad fantáziáról tett tizennyolcadik századi kijelentését¹⁰ – tartalma szerint tulajdonképpen elfogadható, és közös nevezővé lett későbbi improvizációdefiníciókban, ám a megfogalmazás módja megtévesztő. A két elem, amelynek egységéről Petri és Ferand beszél, a premodernitásban nem létezett: a tizenkilencedik század előtti zenében ugyanis nincs mit „visszaadni”. Könyvünkben azt próbáljuk igazolni, hogy a premodern muzsikos semmit nem interpretált és nem is reprodukált. Ehelyett jelenlétet hozott létre.

A fogalmi ellentétpárok, amelyekbe megfigyeléseit Ferand rendezi, akadályozzák a premodern zenei gyakorlat valódi természetének megértését. Sarkítva úgy is fogalmazhatnánk: mivel Ferand előre eldöntötte, hogy könyvének címlapján az „improvizáció” szót tünteti föl, ezért eleve ezt a már korábban megalkotott fogalmat kellett igazolnia.

Az improvizációhoz Ferand az organikus növekedés „dionüszoszi” princípiumát társítja, míg a kompozícióhoz az „apollói”, tervszerű építkezést. A dionüszoszi energiaáramlás és az apollóni megkötő erő közötti hierarchia folyamatosságán alapul az elmélet és gyakorlat közötti szakadék áthidalásának szándéka is, mellyel a könyv pedagógus szerzője a rögtönzést

⁹ Lásd Ferand: *Die Improvisation...*, (6. jegyzet), 419, 423.

¹⁰ „Ez pedig a fantáziálás, amelyben meditáció és kivitelezés egymással közvetlenül összekapcsolódik” („Und di[e]s ist das Fantasieren, wo Meditation und Exekution unmittelbar mit einander verbunden ist.”) Lásd Johann Samuel Petri: *Anleitung zur praktischen Musik*. Leipzig: Breitkopf, 1782³, 267. Faksimiléje elérhető a világhálón.

fölruházza. Csakhogy eléggé nehéz olyan zenei gyakorlatokat, mint például a *contrapunto alla mente*, az organikus növekedéssel hozni összefüggésbe. A fejből énekelt ellenpont alapos fölkészültséget és gondos tervezést igénylő, rendkívül racionális zenei cselekvés, amelyben semmi nincs annak az őserőnek organikus burjánzásából, amelyet Ferand az improvizációs ösztönnek tulajdonít. Ugyanez vonatkozik például a basso continuo realizálására is, amely Ferandnál – akárcsak az előző példa – „a részleges” vagy „keretimprovizáció” kategóriájába tartozik, és leleplezi a rögtönzés formális alapon való fölosztásának csődjét.

A könyv ellentmondásainak föloldatlansága végső soron abban keresendő, hogy Ferand a rögtönzésre a zenei kreativitás tulajdonképpeni hordozójaként tekint anélkül, hogy a modern, nyugati opuszkultúra fölsőbbrendűségéről szóló tézisért és vele egész fejlődéelméleti előföltevést föladván – miközben bevallottan épp e kultúra kreatív erőinek kiapadására keresi a gyógyírt. Egyfelől – számos kortársához hasonlóan – helyesen ismeri föl a rögtönzés rehabilitálásának szükségességét elsősorban ott, ahonnan a zeneélet minden zugába kisugárzik: a zenepedagógiában. Másfelől azonban nem tud elszakadni korának fejlődéelméletétől, amely azt diktálja számára, hogy az opusz-zene, sőt maga a zenei írásosság is ab ovo magasabb rendű jelenség az írástalan tradicionális zenekultúráknál. Ez az oka annak is, hogy egyetemességének, fundamentum mivoltának fölismerése ellenére az improvizációról továbbra is mint csupán a zene „egyik területéről” beszél. Az improvizációtéma második nagy felfutása a huszadik század végén meg fogja cáfolni ezt a sugallatot.

Ferand könyvének megjelenése a jelek szerint kevés volt ahhoz, hogy a mainstream zenetudományt szembesítse az improvizáció kérdéskörének megkerülhetlenségével és távlataival. Így a második világháború előtti muzikológia megtévesztő sugallata volt, hogy a premodern Európa ugyanolyan literátus társadalomban élt, mint később. Kevés figyelmet kapott a zenei gyakorlat kulturális környezete, mely a tizennyolcadik század előtti Európában a szóbeliségen nyugodott. A zenetudományban hiányzott az olyasféle reveláció, mint amilyen az irodalmi folklorisztikában Milman Parry és Albert Lord munkássága jóvoltából lezajlott. Közismert, hogy Parry a Balkánon gyűjtött hősi eposzok tanulságai nyomán a homéroszi eposzokban már az ezerkilencszázhuszas években eredményesen igazolta a szóbeli hagyományozás alapvető struktúráját (függetlenül attól, van-e közvetlen köze a lejegyzett epikus költeményeknek és dallamoknak az antikvitáshoz) – olyan szövegeken tehát, amelyeket egyébként az európai *irodalom* alapköveinek szokás tekinteni. Ezzel a két nagy eposz szóbeli eredetéről szó-

ló föltevést, sőt Homérosz alakjának lehetséges multiplikálását is a művelt köztudat részévé sikerült tennie. Parry – korai halála miatt megszakadó – kutatásait a második világháború utáni Jugoszláviában korábbi munkatársa, Albert Lord folytatta, és – a Bartók által lejegyzett gyűjtemény kiadását (1954) követően – e kutatásokat híres könyvében össze is foglalta.¹¹ Innentől kezdve a fölvetés további sorsa olyan kérdések körül forgott, mint Parry fő felfedezésének, az „oral-formulaic”-modellnek – a memorizálás céljából állandóan visszatérő és ritmikailag a hexameter adott szakaszába illeszthető nyelvi elemeknek – a szóbeli hagyományozáson belüli kizárólagossága, ami további termékeny vitát eredményezett akkor is, ha a modellt eleve nem fogadták el (mint Goody), vagy ha óvtak attól, hogy azt a mai írástalan folklórban kizárólagosnak tekintsük, de biztattak arra, hogy e modellt az írásos hagyományozásban tovább kutassuk (mint Finnegan). A zenetudománynak azonban nem volt Parryje és Lordja, és az irodalomtudományban lezajlott jótékony hatású vita ide csak késve érkezett, kisebb hullámokat verve. A rokon tudományágak elégtelen együttműködésének következményei közé sorolható, hogy miközben a költészet memoriális hagyományozásának kimetszhetetlen része a zene, mégis sok más kutató mellett Parry, Lord, Goody, Finnegan vagy Esterhammer munkáiban – akik egyébként mind énekelve hagyományozott íratlan vagy írott szövegekkel foglalkoztak – zenefolklorisztikai hivatkozásokat alig találni.¹²

Az improvizációhoz való másféle kulcs megtalálása elképzelhetetlen lett volna a nélkül a hatás nélkül, amelyet a jazz radikális funkcióváltása: művészi autonomizálódása és a kortárs zenéhez való közeledése a második világháború után a klasszikus hagyományra gyakorolt. Nem meglepő, hogy a klasszikus hagyomány és a jazz közös gyökerei után kutató muzsikusként már a jazz klasszikus korszakában fölfigyelhetett a nyugati hagyomány azon memóriaalapú elemeire (jelesül a reneszánsz diminúciós technikára és az azon nyugvó barokk variációs művészetre), amelyeknek modellszerűsége közös a jazzével.¹³

Az improvizáció reneszánsza azonban mindenekelőtt a koncertpódiumon zajlik, s ez elválaszthatatlan a jazz második világháború utáni gyö-

¹¹ Albert Lord: *The Singer of Tales*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1960. Elérhető a világhálón.

¹² Ugyanezt kifogásolja egy, a jelen szöveg megírása után olvasott, elektronikusan publikált tanulmány. Lásd Francesca R. Sborgi Lawson: Rethinking the Orality-Literacy Paradigm in Musicology. *Oral Tradition*, 25, 2 (2010), 429–446.

¹³ Lásd Máttyás Seiber: Jazz als Erziehungsmittel. *Melos*, 7 (1928), 281–288.

keres irányváltásától. Klasszikus állapotából való továbblépésének válsága idején, az ezerkilencszázhatvanas évektől kezdődően a jazz képes volt utat találni a klasszikus hagyomány felé. Hogy manapság egyre kisebb föltűnést kelt, amikor jazzmuzsikuskok a Bachtól Bartókig ívelő repertoár darabjaira rögtönöznek, az egyszerre jelzi a jazz klasszikus korszakának lezárultát és a klasszikus zenei hagyomány saját erejéből való továbbvihetlenségét. Ami az egyik oldalról nézve a klasszikus tisztaságát elvesztett jazz kiútkezesésének bizonyul, az a másik oldalról a megmerevedett klasszikus zenei gyakorlat becsatornázásának tűnhet egy saját gyökereihez is közelebb vivő, élő hagyomány áramába. Szemben például azzal, ahogyan a tizenkilencedik század a korábbi korszakok zenéjét elsajátította, ezúttal nem egy zenei magaskultúrát fosztanak meg tradicionális gyökereitől, hogy a klasszicitás időtlenségébe emeljék, hanem fordítva: éppen a klasszikus az, amit egy tradicionális alapú zenekultúra önmagába visszaforgat.

Aligha véletlen, hogy a jazz Bach zenéjében éppen akkor tapintott rá e közös alapokra, amikor a neoavantgárd különböző elágazásai elapadtak, és a klasszikus hagyomány továbbvitele végső válságba került. Csakhogy a közeledés egyoldalú: miközben a jazzmuzsikusk viszonylag könnyen átlép a klasszikus hagyomány területére, addig neveltetésénél fogva a klasszikus képzésű zenész nem képes szabadulni a „zenélés = reprodukálás” képlet fogságából, mely a tizenkilencedik században ejtette csapdába. Pedig bármennyire üdítő élmény is Keith Jarrett vagy Chick Corea évszázados előadói tradíciók nyomásával nem terhelt Bach-, Mozart- vagy Bartók-játéka, a jazz és a klasszikus hagyomány infiltrációja inkább az utóbbi számára járna távlatosabb, ugyanakkor közvetlenebb művészi haszonnal. A zeneoktatás azonban már saját premodern hagyományából sem kíván tanulni: miközben a második világháború utáni historikus előadói mozgalom tálcán kínálta számára, hogy a nyelvszerűség alapján gondolja és szervezze újra a premodern zene oktatását, a zeneoktatás nem aknázza ki a maga számára a mozgalom által föltárt ismereteket. S ha saját hagyományából sem akar tanulni, miért tanulna egy másiktól? Nyilvánvaló, hogy egészében véve a mai zeneoktatás nem áll készen a klasszikus, idestova két évszázad óta magával hurcolt terhétől való megszabadulásra. Nem tudja kezelni azt a helyzetet, amelyben a klasszikus tizenkilencedik századi koncepciója kifutott saját törzsrepertoárjának lába alól éppen akkor, amikor múltjának dokumentumai soha ilyen könnyen és gazdagságban nem váltak elérhetővé. Jelen szellemi állapotában a klasszikus terhét a mai zeneoktatás sem letenni nem tudja, sem új életre kelteni. Pedig a tét nem kicsi: a klasszikus halálának, pontosabban a klasszikus és a populáris összemosódásának figyelmen kívül hagyása – zenén belül és kívül – az oktatás teljes szétesésével fenyeget.

A klasszikus eltűnésének folyamatában – szemben a közhiedelemmel – valójában nem a klasszikus zene jelenlétének mennyiségi csökkenése, hanem a klasszikus befogadói kódjának megsemmisülése veszélyezteti a magasművészetet; ám ugyanez, ami meg is mentheti. A klasszikus nem olyasmi, ami benne van a kottában; a klasszikus addig marad klasszikus, ameddig a befogadó rendelkezésére áll az értelmezői kód, magyarul: ameddig akad fül, amely azt klasszikusnak akarja és tudja hallani. A zene struktúrája és értelmezői kódja (itt: befogadói beállítódás) azonban bizonyos fokig függetlenek egymástól. Önmagában a klasszikus zene magasrendű struktúrája még nem szavatol a kódért, és nagyon is adódhat olyan helyzet, amelyben az írott struktúra változatlan marad, miközben a megváltozott kulturális igények a kódot kicserélik. A klasszikus hagyomány válsága, továbbvihetlensége különösen föltűnő a kortárs zene vonatkozásában: a „kortárs zene” megjelölés ugyanis ma már egyre kevésbé jelenti hallgatólágyosan a klasszikus-modern hagyományhoz való tartozást – rendszerint már szükségesnek érzik megtoldani a „klasszikus” jelzővel annak jeleként, hogy kizárólagossága a koncertpódiumon nem értetődik magától, s hogy a klasszikus mára a választható hagyományok egyikévé lett.

A klasszikus egy mértéket mutat föl, vagyis mindig egyoldalú kommunikációt jelent zene és befogadója között; ennél fogva a hallgatói válasz elhanyagolhatónak számít a műből sugárzó etikai imperatívusz fényében. Jellemző, hogy a zenei magasművészet tizenkilencedik századi kanonizációja éppen a kommunikatív típusú rögtönzés (elsősorban az olasz-francia operában virágzó ornamentika) kiátkozásával vagy esztétikai lefokozásával ment végbe – kivételesnek számított a távlat, mint a Hegelé, aki ennek a kifinomult ornamentikának is látta a maga értékeit a modernizálódó zenelet közegében.¹⁴ Manapság a helyzet ennek éppen fordítottja: a kommunikáció ma mindent visz, és a populáris kultúra a kommunikáció mindenhatóságára hivatkozva bekebelezi a klasszikust. A kommunikáció vágya leginkább a klasszikus zene intézményeit kezdte ki, fölőrölve a hangverseny korábbi szakrális auráját, „klasszikus” tisztaságában rejlő intimitását (lásd a vizualizáció iránti kiapadhatatlan igényt és a médiumok mindennapos színpadai keveredését), s vele magát a szerző figuráját is. A klasszikus halálával valójában egy előadó-alapú kultúra foglalhatja vissza a magaskultúra koncepciója által ideiglenesen megszállt területeit.

A hangversenyintézmény az új helyzetre rugalmasabban, természetesebben reagált, mint az oktatás. A hangverseny, amely egykor az időtlen zenei értékek befogadása céljából jött létre, ma kínosan kiüresedett formá-

¹⁴ Lásd Hegel: *Esztétikai előadások*. Vol. III. Budapest: Akadémiai, 1980, 169–170.

vá válik, és a hangversenyterem és a klasszikus repertoár falainak áttörésével igyekszik szabadulni a zenei értékek kanonizálásában rejlő eredetétől. A közönség megszűnik klasszikus értékek passzív befogadójává lenni, és egy párbeszéd egyenrangú szereplőjeként maga is egyre inkább részt kér az eseményből. Mindennél fontosabb lett hát az élő kapcsolat színpad és közönsége között: kevés manapság az olyan szólista vagy karmester, aki ne kezdeményezné hangversenyén a verbális kapcsolatot közönségével.

Persze az előadó rituális némaságának e megtörése inkább csak anekdotikus jelképe a kommunikatív zenei magatartás visszanyerése iránti vágyak. A jazz variatív-generatív művészetének térfoglalása a zenélés választékoságát kínálja a klasszikus hagyomány számára, és a jazz és a tradicionális zene újabb irodalmában már megszületett az idevágó szakkifejezés. A *responsiveness* ugyan lefordíthatatlan szóképződmény, de árulkodó a megközelítés különbözősége az improvizáció megjelöléssel szemben: míg az improvizáció csak arról beszél, hogy a művelet végeredménye előreláthatatlan, addig a *responsiveness* ugyanezt az előreláthatatlanságot és az azzal járó kockázatot a környezettel való kapcsolat dinamikájából és megismételhetetlenségéből eredezteti.¹⁵ A *responsiveness* elsősorban a zene = nyelv képletben fejeződik ki; nem csoda hát, hogy a tizenkilencedik századi „klasszicizálódás” és az autonóm műalkotás hegemoniájának mindenekelőtt a zene nyelvszerűsége látta kárát. A „szó szerinti” kottaolvasás, amelyet később pozitivisták olvasatnak fogunk nevezni, mindenekelőtt éppen e nyelvszerűséget rombolja, mivel nem a változás, hanem az önazonosság jegyében áll. A tradicionális zenékben – és a maga sajátos módján ilyen volt a nyugati premodern zene is – éppen az előre adott nyelvi elemek teszik lehetővé az előadói kultúra személyességét és közvetlenségét. A személytelen nyelvi elemeknek a megismételhetetlen, de a közönséggel együtt teremtett pillanatba való behelyezése az, ami egy zenekultúrát előadói kultúrává tesz. A *responsiveness* visszanyerése a klasszikus zene előadói gyakorlata számára ennél fogva egyedül a nyelvszerűség életre keltésével és pedagógiai integrációjával mehet végbe.

Ferand után az improvizációkutatás az ezerkilencszáznyolcvanas évektől kezdve pontosan a *responsiveness* irányába haladt tovább. Jellegzetes példa a jazzmuzikus Derek Bailey könyve, mely úgy világít rá a jazz és a barokk zene közös alapjaira, hogy szándékosan mellőzi a megkülönböztetést

¹⁵ A „*responsiveness*” fogalmához és az iráni tradicionális zenével kapcsolatban lásd Stephen Blum: *Recognizing Improvisation*. Susan Hallum, Ian Cross, Michael Thaut (eds.): *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford University Press, 2009, 27–45.

a kétféle hagyomány között.¹⁶ Ruth Finnegan oral poetryről szóló, népszerű kézikönyve érintőleg a szóbeli költészet zenei vonatkozásaival is foglalkozik.¹⁷ Szinte ugyanekkor látott napvilágot Amerikában Walter Ong átfogó műve, mely a szóbeliség és az írásosság életmódjának módszeres föltárása, és amelynek témája – márcsak Marshall McLuhan úttörő könyvéhez való tudatos kapcsolódásként is – részben a folklorisztikai kutatások tanulságai, részben az elektronikus korszakba való belépés révén a középpontba került.¹⁸ A nyolcvanas évek közepén Tokióban tartott zenetudományi konferencia publikált változatában, hasonlóan Bailey könyvéhez, vegyesen található nyugati középkori és barokk, valamint japán és afrikai folklortémák.¹⁹ E munkák arra figyelmeztetnek, hogy tradicionalitás és műzene nem áll antagonisztikus ellentétben egymással, és arra kényszerítik olvasóikat, hogy fölismerjék: az eurocentrikus zenetörténet-írás előítéletének föloldása híján nem lesz igazi rálátásuk saját zenekultúrájuk eredetére. Végső soron csakis az Európán kívüli (főleg indiai, iráni, japán és különböző afrikai) zenekultúrák tanulságaival megtermékenyült középkor- és jazzirodalomban fogalmazódhatott meg a megközelítés, mely az improvizáció megjelölésben rejlő „előreláthatatlanságot” a külvilág változó ingereire adandó válaszként értelmezi. A responsiveness fölfedi az improvizációnak az időhöz fűződő viszonyát, mely az ex tempore megjelölésben meg is fogalmazódik: ami a zenei folyamatot „előreláthatatlanná” és megismételhetetlenné teszi, az tulajdonképpen a folyvást változó befogadói környezet maga, így az, amit improvizációnak nevezünk, valójában a zene felől adott válasz az idő visszafordíthatatlanságára és a pillanat egyszerűségére.

¹⁶ Derek Bailey: *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*. Ashbourne, UK: Moorland Publications in ass. with Incus Records, 1980. A könyv angliai népszerűségét jelzi, hogy egy korai kilencvenes években TV-sorozat készült belőle.

¹⁷ Ruth Finnegan: *Oral Poetry. Its nature, significance, and social context*. Cambridge, London etc: Cambridge University Press 1977.

¹⁸ Walter J. Ong: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Metuhen: London, New York, 1982. Magyarul is olvasható részleteit lásd: Bibliográfia. A „második szóbeliség” fogalmához lásd még Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man*. London: Routledge & Kegan Paul, 1968³. (Első kiadás 1964.)

¹⁹ Tokumaru Yosihiko, Yamaguti Osamu (eds): *The Oral and the Literate in Music*. (Third International Council for Traditional Music 1985.) Tokyo, 1986. De ide tartoznak olyan egyidős tanulmányok is, mint Kenneth Zuckermané, mely egyebek között az indiai raga és a középkori eredetű nyugati modusfogalom közötti hasonlóságra figyelmeztet. Lásd *Improvisation in der mittelalterlichen Musik – eine Suche nach Lernmodellen*. Peter Reidemeister (Hg.): *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* VII (1983), 65–83.

Egyáltalán nem biztos azonban, hogy egy másik hagyomány bevonása lesz a döntő a klasszikus hagyomány válságára: nem a jazz vagy a folklór a responsiveness egyetlen letéteményese. Aligha véletlen, hogy az utolsó ezredforduló táján létrejött egy mozgalom abból a fölismerésből, hogy a klasszikus hagyomány válsága csakis saját erőforrásainak föl kutatásával küzdhető le; valamint, hogy a premodern zeneoktatási módszerek érvényessége nem avult el, és a mai zeneoktatás gyakorlatában minden további nélkül alkalmazhatók.²⁰ Félreérthető lenne e törekvést „historikus pedagógiának” nevezni, hiszen valójában éppen az önazonosság-válságtól szenvedő *mai* zenepedagógiának nyújtott mentőövről van, illetve lehetne szó, esélyről saját romantikus-modern zeneszemléletétől való megszabadulásra. Valójában arról a föl ismerésről van szó, hogy nem a művészi végtermék, hanem éppen az oktatás az, amiből a legtisztábban megismerhető az adott korszaknak – vagy akár a zenei premodernitás egészének – gondolkodása. Pontosabban: az oktatásból rekonstruálható legtisztábban a memoriális kultúra működése. Mivel a premodern pedagógia a zenét nyelvként tekinti és oktatja, és mivel a nyelv egyfajta középáramonyos elmélet és gyakorlat között, ma mintegy saját jogán forraszthatná össze a modern zeneoktatás által kettéhasított és föl aprózott zenei jelenséget. Elmélet és gyakorlat megkülönböztetése egyébként nagyon is létezik a premodernitásban, csak hogy e megkülönböztetés nem poláris, hanem hierarchikus jellegű. A hierarchia pedig – szemben a modernista elképzelésekkel – nem szétválaszt, hanem összeköt.

A nyelvszerűség egy másik, ennél is fontosabb hozadéka, hogy nem ismeri a reprodukív magatartást. Ez esélyt ad arra, hogy a zene ne külső tárgyként álljon a tanulóval szemben, hanem mintegy bevonja magába úgy, hogy miközben az írott zenét megváltoztatja, ő maga is megváltozik. Más szóval: ha a premodern zenének nem reprodukcióját vagy interpretációját, hanem előállítását oktatjuk, akkor megszűnik a feszültség az oktatás módszere és az oktatott anyag között; akkor a kottaszövegből az válik, aminek lejegyzői szánták: reprodukálásra váró holt anyag helyett változtatásra váró kiindulási pont. Amint később látni fogjuk, a reprodukció kétségkívül kö-

²⁰ Az egyik példa Peter Schubert professzor, aki a montreali McGill Egyetemen rögtönzött ellenpontot (*contrapunto alla mente*) oktat. Írásait lásd a Bibliográfiában, az oktatásról készített videóit a világhálón. A rögtönzés és a hozzátartozó „historikus zeneelmélet” mai oktatásáról és ennek kezdeti intézményesedéséről lásd még Thomas Christensen: *The Improvisatory Moment*, valamint Michael Callaghan: *Learning tonal counterpoint through keyboard improvisation in the twenty-first century*. Mindkettőt lásd Massimiliano Guido (ed.): *Studies in Historical Improvisation: from Cantare Super Librum to Partimenti*. Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2017, 9–24; 185–203.

vetelményként van jelen például a partimento tizenhét-tizenkilencedik századi pedagógiájában: egyfelől első lépésként az elsajátításra váró nyelvi elem önálló használata felé, másfelől egy kompozíciós minta megszólaltatásakor kiindulási pontként egy önálló íratlan kompozíció megszólaltatása felé – vagyis mindkét esetben csupán az eszköz, nem pedig a cél szerepében, az önálló zenei gondolatalkotás eszközeként. Ezzel szemben a reprodukció a modernitás előtti korokban nem számított művészi cselekvésnek.

Mindebből érthetőbbé válik a különböző, úgynevezett reformpedagógiák és alternatív improvizációs módszerek döntő hiányossága. Mivel a zene-pedagógia válságának fölismerése nem párosult a nyelvszerűség pedagógiai kulcsszerepének fölismerésével, a mégoly jószándékú reformerek a zene hagyományozásának módjától merőben idegen módszereket húznak rá a történeti zenékre, olyan módszereket, amelyeket nem az adott zene termelt ki magából. Ebből fakad a jellegzetes egyensúlyhiány, amely többnyire valamelyik zenei összetevő, például a ritmus felé billenő mérleg révén érhető tetten. A modernitás legbelső lényegéhez tartozik, hogy egy dolog működtetéséhez nem annak saját, belső energiáját használja föl, hanem attól független, külső erőforrásra kapcsolja, amely a dologgal belső kapcsolatban nem áll, amely annak saját erőforrásait kiiktatja, és amely annak természetétől idegen. Magától értetődően fejleszthetnek egyes zenei képességeket ezek a módszerek is, de egészében véve mindük a modernitás e hálójában vergődik. Valójában a tizenkilencedik századnál korábbi zenének nincsen szüksége semmiféle kívülről érkező módszerre: a zene, pusztán előállításának eljárásaival, már magában hordja önnön oktathatóságának „módszerét”. A premodern oktatásban a zenének nem interpretációját, hanem előállítását oktatták, és nincs oka annak, hogy ezt ne követhessük mi, kései modernek is.

Más természetű ellenérvünk az improvizációval mint könyvtémával szemben, hogy mint többé-kevésbé körülhatárolható fogalom, az improvizáció mindenestül a modernitás terméke. Legalábbis főnévi alakjában az improvizáció a modernitás által alkotott szó, mely a tizennyolcadik század előtti zenei szövegekben csak szórványosan fordul elő; valójában sokkal fiatalabb, mint azon jelenségek többsége, amelyekre alkalmazzák. A késő középkor néhány forrása csoportos énekes rögtönzésre az *ex improviso* vagy *ex improvisus* körülírást használja, de elvont főnevet nem csinál belőle. Azokra a tevékenységekre, amelyeket jobb híján improvizációnak szokás nevezni, a tizenhárom-tizennegyedik század leggyakoribb megjelölései: a *proferre* (nyilvánosságra hozni) és a *pronuntiare* (kiejteni, kihirdetni) – nem a rögtöniség vagy átgondolatlanlás, hanem a megnyilvánultság

felől közelítenek. Ennek fontos szerepe lesz majd akkor, amikor később mégis kísérletet teszünk az improvizáció átfogó meghatározására; de már most arra figyelmeztet bennünket, hogy az improvizáció jelenségében valami egyetemesebből van szó, mint *per se* előreláthatatlanságról, pontosabban, hogy ami a zenében előreláthatatlan, az elvászthatatlan az ars musica hangzó térbe való kilépésétől. A későbbi ellenponttankönyvek is rendre igékkal írják körül, vagyis cselekvéseknek tekintik azokat az eljárásokat, amelyeket még náluk is későbbi korok improvizációnak neveztek – ezekről később még esik szó. Amikor mégis főnevet használnak, mint a *sortisatio* esetében, ott nem magát az előreláthatatlanságot, hanem a pillanatnyi döntések és választások – *sorshúzáshoz* hasonló – véletlenszerűségét hangsúlyozzák, ami az előreláthatatlanságot kiváltja. Mindent összevetve, az improvizáció fogalmának használata a premodern zenei gyakorlat kapcsán (akár egy könyv címében is) félrevezető és metodikailag is megkérdőjelezhető. Könyvünk egyik fő célkitűzése, hogy a premodern zenei gyakorlatokat fölszabadítsuk az improvizáció fogalma alól, s helyett az e gyakorlatokat övező kultúra szóbeli jellege felől közelítsünk. Azokat a zenei cselekvéseket, amelyeket a tizenkilencedik század előtti nyugati zenében ma improvizációnak szokás nevezni, mi magának a szóbeli hagyományozásnak megnyilvánulásaiként kezeljük. Új terminológia nem jön létre ezzel, így szerencsére új poláris ellentétpár sem. A terminológia szempontját tudatosan hátrébb helyezzük cserébe az új szemléletért, azért tehát, hogy rámutathatunk magára a premodern nyugati zene memóriális alapjára, s egyúttal a haladás illúzióján nyugvó történeti szemlélet torzításaira.

Az improvizáció születése a modernitás szelleméből: ebből következik egyfelől, hogy a tizenkilencedik századtól kezdve az improvizáció fogalmának már csakis az opusz fogalmával együtt van értelme; ezt az értelmet egymásból nyerik, s valójában egyetlen, romantikus poláris konstrukciót alkotnak. Másfelől az is következik ebből, hogy a rögtönzés magára vette a szabadság korlátlanságáról alkotott, jellegzetesen modernista vágyképeket – ennek volt jele a szabad fantázia tizennyolc-tizenkilencedik századi műfajának óriási súlya. Többen is óvtak azonban a korlátlan szabadság mítoszától, és figyelmeztettek mindennemű szabad rögtönzés elkerülhetetlen klisészerűségére, valamint arra, hogy a korlátlan szabadság konstrukciója, mely a zene egyszerűségéért, megismételhetetlenségéért fogalmazza meg magát, sosem igazolható maradéktalanul a zenei anyag egyszerűségével.²¹

²¹ Lásd Carl Dahlhaus: Was heisst Improvisation? (lásd 1. jegyzet), valamint Andreas Jacob: Der Gestus des Improvisatorischen und der Schein der Freiheit, *Archiv für Musikwissenschaft*, 66 (2009, 1), 1–16. Jacob joggal érvel a föltételek nélküli szabadságról

Más szóval: valójában mindig a zene megszólalása az, ami egyszeri; kötöttség nélküli kötetlenség legföljebb a liberalizmus vágyálmaiban fordul elő. A „hatvannyolcas” baloldal mindenesetre – John Cage európai szócsovéként – továbbszötte a megismételhetetlenségben rejlő korlátlan szabadság utópiáját: attól a meggyőződéstől vezérelve, hogy a rögtönzés megkerülheti a nyelvszerűséget, a hatvanas évekbeli free improvisation hőskorának némely utóvédharcosa mai napig rendíthetetlenül hangoztatja, hogy minden megismételhető zene társadalmi szempontból regresszív, mert kielégíti hallgatójának a már ismert mindig újabb elismételésre irányuló vágyát. A hallgató identitásigénye ezzel, úgymond, alacsony szinten elégül ki (vagyis a hallgató nem jut igazi önismerethez), és elveszíti érzékenységét az egyszeri jelenségek, vagyis a tulajdonképpeni valóság iránt.²² E fölvetés logikáját követve a nyugati civilizáció zenéjének túlnyomó része regresszív volna, hiszen e zene a modernitás beköszöntéig, sőt részben azon túl is rendre valamilyen formális, előzetesen adott zenei anyagból építkezik. A nyelviség megkerülése persze önmagában semmiért sem szavatol, és az erős előadói jelenlét a nyelvi sablonokat éppúgy hitelessé teheti, mint egy saját invencióból származó, egyedi arculatú témát.

Csakhogy mit értünk a zenében és azon kívül modernitáson? Semmi képp nem egy egyszeri, az időben körülhatárolható történeti korszakot, amelynek legföljebb a határaitól lenne érdemes vitatkozni; sokkal inkább a nyugati civilizáció évszázados vonulatát, amely egy művészettörténeti korszakoknál mélyebb törésvonalat vés a tradicionális kultúra testébe. A hagyományos korszakmegjelölések több esetben is csupán a modernitás fedőnevei (például a „reneszánsz” vagy a „romantika”), miközben a törés voltaképpeni tartalma nem olvasható ki belőlük világosan. A modernitásnak ez a metahistorikus megközelítése a nyugati művészet valódi mozgásirányát a művészettörténeti korszakok gyors változásai helyett a tradicionális felől a modern felé való egyetlen és egyenetlen, lassú elmozdulásként mutatja. A zenetörténetben ez a lassú mozgás ragadható meg például az

szótt elképzelések látszat mivolta mellett a tizenhét-tizennyolcadik századi francia non mesuré prelűdökbe rejtett *mésuré* közhelyfordulatokkal és más szerzőktől kölcsönzött idézetekkel. A non mesuré prelűdök előadásmódját önmagában a metrum és ritmusértékek híján lévő, „fehér kottás” notáció éppoly kevésbé segíti a vágyott szabadsághoz, mint a másik út: a hagyományos ritmusértékekkel élő lejegyzés például C. P. E. Bach fantáziáiban. Lásd 130. jegyzet.

²² Lásd például Edmund Prevost: *Nincsen ártatlan hang*. Budapest: Magyar Műhely, 1995. A hatvanas-hetvenes évek zenei avantgárdjának szabadságfogalmáról és annak politikai összefüggéseiről lényegesen árnyaltabb képet ad Frederic Rzewski, Little Bangs: *A Nihilist Theory of Improvisation*. *Current Musicology* 67 & 68 (2002), 377–386.

ellenpont szabályainak stíluskorszakok sokaságán átívelő, sok száz éves érvényén. Az ellenpontszabályokban olyan esszenciális tapasztalat fogalmazódott meg, amely alapjaiban ma is érvényben van. Korstílusok gyors jövése-menése ellenére ma, a huszonegyedik században is azt halljuk konzonanciának és disszonanciának, amit a tizenötödik században hallottak, ugyanúgy bántja fülünket a kvint- vagy oktávparhuzam, mint ahogyan az akkori haladó muzsikuskét bántotta, és a szólamok párhuzamos mozgásánál ugyanúgy értékesebbnek tekintjük az ellenmozgást, mint az akkoriak. Kijelenthető: a nyugati többszólamúság története majdnem teljes egészében – a párhuzamos mozgásra épülő, fauxbourdontípusú improvizációs technikák kivételével – az ellenpontszabályok erőterében helyezkedik el. Ugyanakkor a tizenkilenc-huszedik század avantgárd mozgalmi elképzelhetetlenek lettek volna az ellenpont érvényének figyelmen kívül hagyása nélkül. Ez azonban inkább a szabályok fölfüggesztéseként, mintsem eltörléseként mutatkozott, és része volt annak a folyamatnak, amelyben a tizenkilenc-huszedik század a kortárs zenéből kísérleti terepet csinált. A stíluskorszakok jelentőségének relativizálásával előálló lassú változási ütem a modernitás két, egymásba fonódó dogmáját: a lineáris idő mindenek felettiségét és vele az Új pusztán önmaga jogán való fölértékelődését is kérdésessé teszi, hiszen a tradicionalitás és a modernitás viszonya a történeti időben nem jelölhető ki egyértelműen.

Szilárd pontokat mégis ki kell jelölnünk a modernitás hatalmas áramlatában, hogy dolgozhassunk vele. Modernitáson ebben a könyvben mindekelőtt a tizennyolcadik század negyvenes éveitől ugyane század végéig tartó korszak során lezajlott radikális szemléletváltást értjük, amelynek során a zene föladja a szám kozmikus fogalmán és az ars középkori fogalmán nyugvó eredetét, és egyéni kifejezéssé, az időben kibomló eseményé lesz. Tágabb értelemben azonban a modernitás jelei már attól kezdve észlelhetők, amikor az újabb művészettörténeti korszakolás a reneszánsz kezdetét teszi – a középkort betetőző tizenharmadik századra, mely egyúttal az európai többszólamúság megszilárdulásának évszázada is. Ebben a tág értelemben magának az európai műzenének születését is bizonyos mértékig modernitástermékek tekinthetjük. A nyugati zenetörténetben ugyanis a modernitás többlépcsős folyamata egyrészt az isteni eredet (szám) felől az emberi eredet (nyelv) felé, másrészt a scientia felől az usus uralma felé, harmadrészt az ars felől az autonóm művészetfogalom felé, negyedrész a jelenlét felől a megjelenítés vagy kifejezés ethosza felé halad.

A modernitás a történelmet olyasminnek tekinti, aminek nem szükségképp kell úgy történnie, ahogy történik. Éppen ezért a modernitásnak az imént elősorolt ellentétpárokból rejlő tartalma a sors kötöttségétől mentes,

utópisztikus „másik valóság” létrehozására törekvő hatalmas, pusztító történelemformáló erőként határozható meg. Ez az utópiateremtő vonás teszi érthetővé iménti kijelentésünket arról, hogy a modernitás kísérleti teret csinál a művészet területéből. Mármint ha programunkat követve valóban a modern improvizációfogalom lebontására vállalkozunk, akkor először az annak alapjául szolgáló értékrendet kell kihívnnunk. Az improvizációfogalom kritikája ugyanis, ahogyan a jelen könyvben elénk lép, végső soron nem egyéb, mint a történetesen e fogalom lebontása útján megvalósuló modernitáskritika. Ennek jegyében igyekszünk a lehető legtudatosabban és legélesebben elhatárolódni a modern tudomány eszméjében megfogalmazott értékeslegesség és a modern improvizációértelmezés alapjául is szolgáló liberális szabadságértelmezés eredendő etikátlanságától – attól az etikátlanságtól, amely mindenekelőtt e szabadságértelmezés extenzitásában, vagyis a korlátok nélküli terjeszkedés éppoly pusztító hatású, mint amilyen meghatározó újkori magatartásában testesül meg.