

Egy radikális zenefenomenológiáról

Szerző: Balázs-Oldal Ádám

Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, Történelem és Filozófia
Kar, filozófia szak, alapképzés, III. év

Témavezető:

dr. Szigeti Attila egyetemi adjunktus,
Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, Történelem és Filozófia Kar,
Filozófia tanszék

Bevezető

Egy radikális zenefenomenológiáról szóló dolgozatot radikálisan *in medias res* kezdve álljon már itt, a legelején Ruud Welten legradikálisabb gondolata: egy zenemű hallgatásakor nem valamely hangforrásból előtörő különböző hangok egymásutánját halljuk, nem is valamely világbeli jelenség imitációját, sőt még nem is bizonyos érzelmek, affekciók homályos lenyomatait. Amikor zenét hallgatunk, saját érzékenységünket tapasztaljuk meg, másképpen fogalmazva: azt, hogy képesek vagyunk meghatódni.¹ Vagy Michel Henry szóhasználatával élve azt is mondhatnánk, hogy a zenében a bennünk rejlő Élet minden kívüliségtől mentes önaffekcióját, az Élet eme intencionalitást megelőző eredendő fenomenalitását tapasztalhatjuk meg. A welten-i képlet tehát az lenne, hogy mivel az Élet fenoménje és a zene is teljesen független a világtól, ezért a zene, bár nem egyedüli, mégis kitüntetett médiumként képes az Életre irányítani a figyelmet.

Welten tétele első látásra szimpatikusnak tűnik, hiszen a romantikus érzésetztétikák és a száraz formalista zenefelfogások között olyan középutat nyit meg, amelyen járva elkerülhetőnek látszik, hogy a két véglet (a zene lényege az érzelmek közvetítése / a zene lényege annak szerkezeti felépítése) bármelyikébe beleessünk. Közelebbről megvizsgálva azonban Welten zenefenomenológiai programját azonnal szembetűnnek annak hiányosságai, amelyek miatt végül ez a kecsegtetőnek látszó útvonal is járhatatlannak bizonyul. Welten írásának legfőbb hiányossága, hogy figyelmen kívül hagy minden, a zene természetére, ontológiájára vonatkozó kérdést, végig homályban marad az, hogy voltaképpen milyen zenéről is beszél, mit ért zene alatt.² A másik nagy hiányossága a szövegnek, hogy azzal a gesztussal, amellyel a zeneszerzői, az előadói és a hallgatói gyakorlat lényegét egyaránt egy közös alapra, az Életre, az Élet eredendő fenomenalitásában való elmerülésre vezeti vissza, az előadás fontosságát véleményem szerint megengedhetetlenül alulértékeli. Ha ugyanis az egyszeri előadás körülményeit nem csupán a zenei folyamat járulékos tartozékainak, hanem a zene által keltett hatás létrejöttéhez szervesen hozzátartozó elemeknek tartjuk, az a nézet sem bizonyulhat már védhetőnek, miszerint a zene a testek világától teljesen független, és

¹ „Amit zenehallgatás közben hallunk, az saját affekcióink belső lüktetése. Zenét hallgatva nem a világot, hanem saját megérintett lelkünket halljuk. A zene olyan, mint a szerelem: maga az affekció érint meg bennünket, nem pedig egy <<tárgy>>.” Welten, Ruud: *What do we hear when we hear music? A radical phenomenology of music*, 13. o. (A megjelölt oldalszámok itt és a következőkben is a szöveg online elérhető változatára vonatkoznak. Az elérhetőséget lásd a bibliográfiában.) Az angol nyelvű szövegekből származó idézeteket saját fordításom szerint közlöm.

² Lisztől Stockhausenen át Coltrane-ig ívelő példái látszólag mindent, valóban azonban semmit sem fognak át.

egyenesen az Élet belső mozgásaival kapcsolatban álló valami volna. Hasonlóképpen problematikus szerintem a zenéhez való intencionális viszonyulás terméketlenségének túlhangsúlyozása is.

De mielőtt ezen problémás pontok részletesebb vizsgálatát elvégezhetnénk, ismerkedjünk meg közelebbről Welten zenefenomenológiai koncepciójával, amely tulajdonképpen Michel Henry fenomenológiájának kiegészítéseként, kibővítéseként értelmezhető. Welten arra tesz kísérletet, hogy kimutassa, Henry non-intencionális fenomenológiáján keresztül miképpen juthatunk el egy új típusú zenefelfogáshoz. Welten zenefenomenológiájának legfőbb célkitűzése, hogy a zenének metafizikai státust biztosítson, azaz pontosabban mondva, hogy visszaszolgáltassa neki azt a kitüntetett szerepet, amelyet a Schopenhauer filozófiai elméletében betöltött. Ehhez a célhoz vezető út pedig Henry fenomenológiáján keresztül vezet. Welten tételeinek megértéséhez tehát legelőször ezt az utat szükséges feltérképezni, azaz mindenekelőtt Michel Henry fenomenológiájához kell visszatérni.

Michel Henry fenomenológiájáról

Michel Henry fenomenológiája az intencionalitás fogalmának kritikájára épül. Henry szerint az intencionalitás középpontba állításával a klasszikus fenomenológia nem képes az érzékelő szubjektum önmagához való viszonyát kellőképpen körülírni. Ugyanis midőn a tudat intenciója a saját test megismerésére irányul, ezt is csak egy olyan ön-túlhaladó mozgás segítségével tudja megtenni, amelyben önmagán kívülre vetül, a világ felé, ahol a saját test is csak mint egy közönséges dolog, egy élettelen tárgy jelenik meg. Avagy, ha az intenció nem közvetlenül a saját test megismerésére irányul, az erről szerzett benyomások úgymond a külvilág közvetítésével érkeznek vissza a tudathoz: egy tárgyat látok a *szememmel*, egy hangot hallok a *fülemmel* stb.

Henry szerint viszont a saját test tapasztalata távolról sem ilyen, nem az intencionalitáson keresztül, hanem közvetlenül adódik:

... az az ismertségi viszony, amelyben a kéz a cselekvés, a mozgás, a mozdulat és az érintés során eredendő ismeretet szerez önmagáról, nos, az a viszony nem

intencionális, hanem egy olyan közvetlen önátérzés, amelyben a kéz saját erőinek kibontakoztatása, a cselekvés tehetsége módján egybeesik önmagával.³

Hasonlóan áll a dolog Henry szerint a teljes testtel, és annak minden érzékszervével is: a test eredendő módon egybefonódik annak minden képességével – a test és képességeinek ilyen minden tudati aktust megelőző egysége jelenti az eredendő testiséget. Eredeti megfogalmazásban:

Az eredendő test önfeltárulását, amely által birtokába jut önmagának és minden képességének, és ami lehetővé teszi számára, hogy cselekedjen és megtegye mindazt, amit tesz – ezt nevezem eredendő testiségnek.⁴

Adódik a kérdés, hogy mi teszi lehetővé ezt az eredendő egységet a test és az érzékelő képességek között, a test önviszonyulásának eme eredendő módját? Henry válasza: az Élet. Ha az életet Heideggert követve kizárólag a *Dasein* révén tartjuk hozzáférhetőnek ebből az is következik, hogy mivel a *Dasein* lényegileg világban-benne-lét, az életet is a világban keressük. Henry szerint viszont ez alapvető és fatális tévedés. A világban „fiziológiai folyamatoknak alávetett élő testek”-kel⁵ találkozhatunk ugyan (ha a világból közelítjük meg saját testünket, az is csak ilyen tud lenni), de magával a láthatatlan, mindent megalapozó étellel sohasem (Henry szerint a saját test tapasztalata is egy ilyen eredendő, megmagyarázhatatlan erő létezésének tapasztalata). A heideggeri álláspont nem kevesebbet feltételez, mondja Henry, mint egyfajta gyilkosságot: „az élet oly módon kerül kezelésre, hogy megfosztatott legsajátabb lényegétől, önátélésének, azaz a megélésének tényétől.”⁶

Henry szerint tehát az életet nem a világban kell keresni, az élet az átélésben adódik önmaga számára, az élet eredendően bennünk van. Ezért jelentheti ki például azt, hogy „a születés nem világra jövetelt, hanem életre jövetelt, életre kelést jelent. Csak azért jöhetünk világra, mert már életre keltünk.”⁷ Az élet tehát eredendően bennünk van, minden képességünket, így az intencionális viszonyulás képességét is az élet teszi lehetővé. Felmerül azonban a kérdés, hogy ha az élet valóban minden élő szubjektumban eredendően benne rejlik, miért olyan nehéz mégis a nyomára bukkanni? Miért kell a vizsgálatnak folyton kerülőutakra tévednie?

³ Henry, Michel: Az élő test (ford. Szabó László). *Vulgo*, IV./3., 2003, 9. o.

⁴ Uo. 10. o.

⁵ Uo. 12. o.

⁶ Uo.

⁷ Uo. 15. o.

Henry voltaképpen osztja Heidegger elméletét arra vonatkozóan, hogy a modern ember lét-felejtésben él, ennek az állapotnak a kialakításában viszont szerinte a német fenomenológus előd is nagyban ludas. Husserl válság-diagnózisát továbbvive Henry azt mondja, hogy a Galilei óta eluralkodott objektivista világfelfogás által kiszorított szubjektivitást a fenomenológia sem volt képes érdemben rehabilitálni. A fentebb vázolt elképzelésekből világosan kitűnik, hogy Henry rendszerében a „fiziológiai folyamatoknak alávetett élő test” is, amelynek (újra)felfedezését a fenomenológia a szubjektivitás érvényének visszaállításaként könyvelte el, az objektív külvilághoz tartozik. Az egyetlen lehetőség, amely által a szubjektivitás eredeti rangja visszaállítható volna, az eredendő testiség, azaz az élet analízisében rejlik.

Az élet ugyanis – mondja Henry – mindig „önmagát éli át és élvezzi, és pedig oly módon, hogy mindannyiszor egy Alany származik ebből az átélésből, ami az élet tiszta önátélésével azonos:

Más szóval: miközben ön-affekcióként beteljesedik, az élet kialakítja önmagában önnön ipszeitását, eredendő Alanyként éli át magát, benne lakozik minden felfogható alanyiség, s így az Alannak egyedül az élet az eredete, csakis az életben lehetséges.⁸

Henry szerint tehát a fenomenológia azáltal, hogy ezt az eredendő, láthatatlan ipszeitást kizárta vizsgálódásai köréből, csak még tovább fokozta a tudományos objektivizmus által életre hívott válságot, még mélyebben beásta az embert a lét-felejtés állapotába.⁹

A kerülőutak tehát adottak, a valódi testiség, a valódi alanyiség, a valódi élet nyomára bukkanni fáradságos feladat, a fenomenológiai epokhénak ugyanis valójában sokkal több mindenre ki kell terjednie, mint azt Husserl eredetileg előírta. A Henry-féle fenomenológia a láthatatlan szférát előnyben részesítve a láthatóság horizontjával szemben egy olyan radikális belefe-fordulást feltételez, ami mindenfajta intencionális viszonyulást fel kell hogy

⁸ Uo.

⁹Vö. „A fenomenológia csak akkor engedi barbár jellegét kibontakozni, amikor a láthatóság mezejét kizárólag a világra korlátozza. Ez vezet annak a láthatatlan életnek az eltörléséhez is, amelyben minden ipszeitás szert tesz saját életére.” Staudigl, Michael: From the „Metaphysics of the Individual” to the Critique of Society: On the Practical Significance of Michel Henry’s Phenomenology of Life. In: *Continental Philosophy Review*, vol. 45/3, 2012, 350. o.

függessen.¹⁰ Ez az előírás, a befele forduló ön-vizsgálódás, ön-tapasztalás követelménye elsősorban a vallásos viszonyulást juttathatja eszünkbe, és valóban, a vallás egy az egyben értelmezhető a henry-i élet keresésének egyik, talán legfontosabb területeként, lehetőségeként. Ugyanakkor a művészet is szolgáltathat hasonló alkalmakat az önvizgálatra, hiszen, mint azt már fentebb idéztük, Henry szerint minden művészet absztrakt, a világ látható fenomenjeitől elvonatkoztatva a láthatatlan szféráját célozza meg.

Henry ezen elépzelését Kandinszkij elméleti munkáinak elemzésével alapozza meg. Kandinszkij művészetelméleti írásaiban különbséget tesz a látható formák és a láthatatlan affekciók világa, azaz a külső megjelenés és a belső megjelenés szférája között. Kandinszkij szerint a művészetek lényege nem a külvilágban megjelenő látható formák, hanem magának az eredendő megjelenésnek, az olyan tiszta formáknak az ábrázolása kell legyen, amelyek nem vonatkoznak semmilyen külső tárgyra, csakis önmagukra. A művész feladata így nem a látható dolgok imitációja, hanem a láthatatlan élet belső mozgásainak a kifejezése kell legyen. Ugyanis míg az első viszonyulás intencionális, a fenoméneket mint külső, tőlünk független dolgokat értelmezi (mintha egy szobából, az ablakon keresztül néznénk ki az utcára), addig a másik az intencionalitást felfüggesztve merül el a fenomének világában, tárja fel az azokat mozgó láthatatlan erőket (az utca zsivajában állva már nem vagyunk képesek kívülről szemlélni azt).¹¹ Kandinszkij szerint tehát a művészet lényege pontosan annak a láthatatlan, eredendően adott életnek a megjelenítése, amelyről Henry is beszél. Ez viszont nemcsak az absztrakt festészetre, és nem is csak a zenére, hanem a művészetre általában vonatkozik.

Ruud Welten radikális zenefenomenológiájáról

A láthatatlan érezhetővé tétele, a különböző művészeti ágak közül, mégis leginkább a zene kiváltságának tűnik. A zene ugyanis olyan anyagból építkezik, melynek legfőbb tulajdonságai éppen az anyagtalanság, a test-nélküliség és a láthatatlanság. Egy hangot nem tudunk

¹⁰ Ezeken a pontokon Henry fenomenológiája a keresztény hitvallással rokonítható. Lásd ehhez: Welten, Ruud: Authenticity – The View from Within. In: *Bijdragen: International Journal in Philosophy and Theology*, vol. 71, 2010, 197-217. o.

¹¹ „Az utcát megfigyelhetjük egy ablak üvegén keresztül, zajait letompítva, mozgásait elködösítve, az utcát magát pedig, az átlátszó, de kemény és szilárd üvegen keresztül nézve, mint egy önálló, <<odakint>> pulzáló organizmust jelenítve meg. Vagy ki is nyithatjuk az ajtót: kiléphetünk elszigeteltségünkéből, belemerülhetünk ebbe az organizmusba, tevékenyen közreműködhetünk benne és pulzáló életét minden érzékszervünkkel érzékelhetjük.” Kandinsky, W: *Complete Writings on Art*, Boston, First Da Capo Press, 1994, 532. o., idézi Welten, Ruud.: *What do we hear when we hear music? A radical phenomenology of music*, 5. o.

megfogni, nem tudunk kimerevíteni, nem tudunk pontosan lokalizálni sem. A hang azt teszi érzékelhetővé, ami „nincs ott”. Don Ihde meggyőző példája szerint egy tárgy belsejének milyenségéről sem a látás, sem a tapintás nem tud kielégítő képet nyújtani. Egy festményt szeretnék a falra akasztani, ahhoz, hogy a szeget biztosan olyan helyre tudjam beverni, ahol az megáll és megtartja majd a festményt, nem elég sem figyelmesen végignézni, sem körültekintően végigtapogatni a fal felületét. Viszont ha megütögetem, a fal hangjából biztosan tudok következtetni annak belső állagára. Ugyanezen alapon tudom kiválasztani az érett dinnyét a piacon, vagy tudom eldönteni, hogy a folyó jege elég vastag-e ahhoz, hogy korcsolyázni lehessen rajta.¹²

Az Ihde hangjai viszont mind a külvilág tárgyaihoz kötődnek. A zene ellenben a welteni meghatározás szerint a tárgyi világtól teljesen független valami. Mégis azért van annyi közös bennük (mondjuk a felhangzás ténye), hogy megkockáztathassuk a következő analógiát: amíg a világ hangjai képesek a láthatatlan, de mégis a világban benne rejlő láthatatlan dolgok feltárására, addig a zene az ember belső életszférájából fakadva képes az ezt meghatározó alaptényezőt, magát az életet érzékelhetővé tenni. A zene ugyanis Welten szerint nem meghatározott érzéseket fejez ki (és akar a hallgatóban is felébresztetni), hanem az érzés képességére, az ember eredendő affektivitására ébreszti rá a hallgatót. A zene az életnek magának a kifejeződése, mondja Welten Schopenhauert parafrázálva, és ugyancsak a schopenhaueri mintát követve szeretné Henry nyomán a zenének visszaadni az őt megillető metafizikai státust.¹³ Hiszen amíg minden más művészet valamilyen rögzített anyaghoz kötődik (szobor a márványhoz, festmény a vászonhoz, költészet a papírhoz stb.), addig a zene anyaga illékony és láthatatlan, nem vonatkozik a világ semmilyen tárgyára, az ember belső világából ered, és csakis arra utal vissza is. Legalábbis ezt kell tartanunk róla, ha valóban metafizikai státusra akarjuk emelni. De vizsgáljuk meg a kérdést egy picit közelebbről. Valóban teljesen független volna-e a zene a tárgyi világtól?

Azt állítani, hogy a zene egyáltalán nem függ a tárgyi világtól nyilvánvalóan badarság. Hogy a zene felhangozhassék, először is szükség van hangokat kibocsájtó tárgyakra

¹² További elemzésért és példákért lásd Don Ihde *Listening and Voice* címet viselő könyvét, annak is főleg a *The Shapes of Sound* című V. fejezetét: Ihde, Don: *Listening and Voice – Phenomenologies of Sound*, State University of New York Press, Albany, NY, 2007

¹³ „A zenének itt nem csak egy filozófiáját fejtegetjük (amilyen fejtegetéseket tehetnénk a költészet, az építészet, az irodalom, a festészet stb. esetében is); Henry segítségével a zene elsődleges szerepét, *első filozófiai* jellegét próbáljuk újraalkotni, pontosan úgy, ahogyan azt Schopenhauer is elgondolta.” Welten, Ruud: *What do we hear when we hear music? A radical phenomenology of music*, 10. o.

(hangszerekre), és a hangrezgéseket továbbító közegre (levegő) is. Ezt tagadni értelmetlenség volna, és Welten sem vetemedik ilyesmire.¹⁴ Amiért mégis fenntartja, hogy a zene a világtól független valami, az az a tétel, amely szerint a zene *lényegéhez* nem tartozik hozzá sem a hangokat kibocsájtó hangszer, sem az azokat továbbító tér. A zene hallgatásakor teljesen mindegy, hogy az milyen hangszereken, és milyen térben szólal meg, hiszen nem az intencionalitás által közelítünk hozzá, nem valamilyen tárgyként kezeljük azt, hanem teljesen átengedjük magunk neki, engedjük, hogy megérintsen, hogy elvarázsoljon. Ha nem így volna, ha intencionálisan viszonyulnánk hozzá, a zenehallgatás kimerülne abban, hogy a hangszereket megpróbálnánk beazonosítani, vagy a formákat felismerni, és mikor ezt sikeresen végrehajtottuk, nem maradna már semmi élveznivaló. A zene pedig nyilvánvalóan nem erről szól, és ezzel a kijelentéssel bizonyos mértékig egyet is lehet érteni.

De ebből még nézetem szerint sem azt a következtetést nem szabad levonni, hogy a zenének nem képezi lényegi részét a tárgyi világ, sem azt, hogy a zenéhez való viszonyulásban az intencionalitás teljesen felfüggesztődik. A következőkben először arra szeretnék példákat keresni, hogy miképpen tartozik hozzá a külvilág a zenéhez, majd pedig az intencionalitás kiküszöbölhetetlensége mellett szeretnék érvelni. Mindezek után pedig remélhetőleg fény fog derülni Welten zenével kapcsolatos radikális álláspontjának tarthatatlanságára is.

Zene és világ

A zene és a világban található testek közötti szoros kapcsolat természetesen a vokális zenében érhető legkönnyebben tetten, az énekes teste és az énekes hangja közötti közvetlen viszonyon keresztül. Roland Barthes az emberi hangról leválaszthatatlan testiséget a hang „nyerseségének” nevezi.¹⁵ Példája szerint, mikor egy orosz (egyházi) basszus énekét hallgatjuk, nem csak a kibocsátott hangokat halljuk, hanem hallunk valami mást is, valamilyen, „ami közvetlenül a dalnok testéhez tartozik, ami a barlangok mélyéről, az izmokból, a nyálkahártyából, a porcokból és a szláv nyelv mélyéről ugyanazzal a mozdulattal jut el a fülünkig, mintha ugyanaz a bőr borítaná az előadó belsejét és az általa énekelt zenét.”¹⁶

¹⁴ „Mint minden művészet, mondja Henry, a zene is használ külső elemeket. A zene esetében ezek a hangok.” Uo. 13. o.

¹⁵ „A <<nyersség>> nem más, mint a test az éneklő hangban.” Barthes, Roland.: A hang nyersesége (ford. Sutyák Tibor). *Replika*, 2011/4, 77. szám, 194. o.

¹⁶ Uo. 190. o.

Barthes ezzel többet mond annál, mint hogy a mély hangok megszólaltatásához testes (jelen esetben éppen orosz) férfiakra van szükség. Barthes megfogalmazása arra is utal, hogy az orosz basszusok teste nem válik le a hangjukról, így például egy Rahmanyinov mise nagy C-it nem abszolút mélységük miatt érezzük megrendítőeknek, hanem azért, mert azokat emberi hangok szólaltatják meg. Így pedig az orosz basszus hangja nem csak a zene megszólaltatásához szükséges eszköz marad, hanem a zene által kiváltott hatás, az Élet folyamatában való elmerülés lehetőségfeltételévé válik.¹⁷

De nem csak a basszus hangok esetében van ez így, nézetem szerint ugyanez elmondható bármely másik énekhangról is. Ezt a hipotézist támasztja alá Sonja Dierks esszéje is, amelyben a test jelenlétét Maria Callas és Björk hangjában vizsgálja.¹⁸ Dierks esszéje végén egyértelműbben fogalmazza meg Barthes fenti tételét: „[a zenében] nemcsak a hangot halljuk, hanem a zenei részletekbe menően a testet is.”¹⁹ És ennek a hangban visszamaradt testnek a hallgatóra gyakorolt hatásáról is nagyon egyértelműen nyilatkozik: „Még ha hallucinációs megszáltságról van is szó, az ember nem tudja a testet az énekről leválasztani. Mindig visszamarad egy darabka, egy kis bőrcafat, ha újra meghallgatjuk. Nevezzük ezt egyszerűen megindultságnak.”²⁰

Ugyanakkor Dierks azt is hangsúlyozza, hogy éppen ezen jelenségek miatt az emberi hangot nem lehet a hangszerek hangjához hasonlítani, azaz szerinte, amíg az emberi test több csupán hangok kibocsátására alkalmas eszköznél, a hangszerek csupáncsak instrumentumok.²¹ Szerintem viszont még a hangszerek hangjában is fellelhetjük az emberi testet, mint ami a hangszerekből előcsalogatja a hangokat. Nem kell ahhoz lássuk az előadót, hogy el tudjuk képzelni, milyen lendülettel üti az üstdobot, mikor emeli fel a vonóját a húrokról, mikor nyomja le a pedált a zongorán. Ezenfelül pedig a hangszerek megszólaltatása is számos járulékos zajjal jár, melyeket Jenifer Judkins „zenei zajoknak” (*musical noise*) nevez.²² Az ujjak súrlódása a húrokon, a billentyűk kattogása, a vonók zizegése mind az előadásból fakadó, így pedig a zenéhez tartozó elemek. Ezek valóban a zenéhez külsődlegesen hozzáadódó, így a lényegéhez nem hozzátartozó elemeknek tűnnek, szerintem

¹⁷ Kissé cinikusan mondhatnám azt is, hogy egy Rahmanyinov misében, ha azt zongorán szólaltatjuk meg, feleannyi Élet sincsen, mitha vegyeskari előadásban hallgatnánk.

¹⁸ Dierks, Sonja: Les extremes se touchent: Callas és Björk (ford. Ignác Ádám). *Replika*, 2011/4, 77. szám, 215-227. o

¹⁹ Uo 224. o.

²⁰ Uo. 225. o.

²¹ Uo. 224. o.

²² Judkins, Jennifer: Silence, sound, noise and music. In: Gracyk, Theodore & Kania, Andrew (eds.): *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Taylor and Francis, Oxon, 2011, 14-24. o.

viszont egyáltalán nem mindegy, hogy az előadó miképpen bánik hangszerével, miképpen gazdálkodik annak „zajaival”. Ennek ellenkezőjét állítva vészesen közel kerülnénk annak elfogadásához, hogy a zene lényege transzcendens, örök és az előadásoktól teljesen függetleníthető. Így viszont elég nehéz volna arra magyarázatot találni, hogy egy adott mű különböző előadásai miért nem gyakorolják ugyanazt a hatást a hallgatóra, azaz hogy miért tud a hallgató kedvenc előadásokat kiválasztani, hogy miért mondhatom azt, hogy David Ojsztrah Sosztasztakovics á-moll hegedűversenyének interpretációját összehasonlíthatatlanul jobbnak tartom Hilary Hahnénál. A zeneontológiában ugyan kétségtelenül lehet találkozni a zene transzcendens lényegiségét hirdető elméletekkel,²³ szerintem azonban a zene az előadások során válik csak élővé, csak ezeken keresztül tudja kifejteni hatását, így pedig nem érdemes előadástól független zenei lényegről beszélni.

Zene és intencionalitás

Az intencionalitás kérdésének tárgyalásához szintén egy zeneontológiai kitérő tételére van szükség. Welten ugyanis, mint azt a bevezetőben már említettem, nem határozza meg, hogy voltaképpen mit ért zene, zenemű alatt. Ha az intencionalitást száműzni akarjuk a zene területéről, akkor egy metafizikus zenefelfogáshoz kell folyamodnunk, és minthogy már fentebb is ebbe a problémába ütköztünk, feltételezhető, hogy Welten is egy ilyen elmélet mellett teszi le a voksát. E mellett szól az is, hogy miképpen szintén utaltam már rá, Welten a szerző-előadó-hallgató hármasságot egyetlen elemre, a láthatatlan Élet önaffekciós mozgására vezeti vissza, így voltaképpen kizárva mindhárom tényezőt a zenéből. A zeneszerző azért tud zenét írni, az előadó azért tud zenét játszani, a hallgató pedig azért tudja a zenét élvezni, mert mindhárman alámerülnek egy olyan területre, ahol a zene az Élettel érintkezik, így egyiküknek sincs úgymondj hatalma a zene fölött, így pedig az intencionális viszonyulás is ha nem is lehetetlenné, de legalábbis értelmetlenné válik.

Welten azonban egy adott ponton ellentmond önmagának. Egyik példájával, amellyel azt kívánja bizonyítani, hogy a zene nem vonatkozik a látható világ formáira, Stockhausen egyik nyilatkozatát idézi, amelyben a zeneszerző arról beszél, hogy műveiben arra törekszik, hogy minden olyan egyszerű formát és dallamtöredéket elkerüljön, ami beazonosítható volna,

²³ A zeneontológiában jelentkező fő elméletek, többek között ilyen jellegű metafizikai elméletek, remek összefoglalójáért lásd: Kania, Andrew: *Pieces of Music - The Ontology of Classical, Rock and Jazz Music*, 2005 (publikálatlan doktori disszertáció. Online elérhetőségéért lásd a bibliográfiát.)

és elvonná a hallgató figyelmét magáról a zenéről. Ha azonban Stockhausen nem ihletett állapotban hozott létre ilyen beazonosíthatatlan formákkal építkező művet, hanem tudatosan törekedett arra, hogy ilyen darabokat alkosson, rögtön felüti a fejét az intencionalitás. Ezt a zeneszerzési eljárást ugyanis úgy is értelmezhetjük, mint ami során a szerző a létrehozandó mű „ideáját” követve alkot, azaz a mű ideális tárgyiségát tartja szem előtt, egy mű-tárgyat kíván létrehozni. E mellett persze azt is el lehet ismerni, hogy az alkotás bizonyos pontjain a zeneszerző úgymond az inspiráció hatása alatt, nem pedig céltudatosan és célirányosan jár el. Az viszont, hogy a zenét valamilyen mindig valamilyen formába (akár formátlan formába) önti nézetem szerint mégis arra enged következtetni, hogy a szerző a művére sokkal inkább megvalósítandó mű-tárgyként, mintsem a szabadon folyó affekciói lenyomataként tekint.

A zeneszerző ezáltal pedig kiválik a három elem harmonikus egységéből, az egység megtörik, és az előadó és a hallgató is visszanyeri autonómiáját. Így pedig egy zeneszerző által írt műre úgy is lehet tekinteni, mint az előadó számára előírt utasítások halmazára. Ha pedig az előadó egy bizonyos művet akar megszólaltatni, szükséges, hogy ezeket az utasításokat szem előtt tartsa, és tárgyként, azaz intencionálisan viszonyuljon a műhöz.

A műzene területét elhagyva, a dzsessz felől viszont ismét védhetőnek látszik Welten álláspontja. Hiszen a dzsessz lényege az improvizáció, a dzsesszben nincsen hagyományos értelemben vett zeneszerző sem hagyományos értelemben vett mű, hiszen az előadás közben, spontánul jön létre, az előadók pillanatnyi állapotának megfelelően. És mivel az improvizáció lényegében kötöttségektől, előírásoktól mentes szabad játékot jelent, az előadó ilyenkor csak saját affekcióihoz kell igazodni, nem szükséges a kottához való szigorú ragaszkodás, és így elviekben a műhöz való intencionális viszonyulás sem.

Ez az elképzelés azonban a dzsessznek csupán egy fölöttébb romantizáló felfogását vallva maradhat érvényes. Lee B. Brown szerint például, mint minden más zenében, a dzsesszben is működik az előre való tervezés, a játékos tudja, hogy mit akar a következőkben játszani (még a *free jazz*-ben is). Annyi csupán a különbség műzene és improvizatív dzsessz között, hogy amíg az első esetben az előadó valami előre meghatározott egészhez igazodik, addig a dzsesszben a játékos mindig az előzőleg elhangzottakhoz igazítja játékát.²⁴ Ezekből az akár véletlenszerűen megszólaltotott előzményekből viszont a dzsessz-játékos is szintén egy

²⁴ Vö. Brown, Lee B.: Improvisation. In: Gracyk, Theodore & Kania, Andrew (eds.): *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Taylor and Francis, Oxon, 2011, 59-70. o.

koherens egészet szeretne felépíteni, bizonyos koncepciót követ, így az intencionalitás ebben az esetben is ugyanúgy tetten érhető.

Ha tehát, amint az a fentiekből kitetszik, mind a szerző, mind pedig az előadó részéről valamilyen formában és valamilyen fokon mindig érvényre jut az intencionalitás, ezt a zene területéről teljesen kizárni lehetetlen vállalkozás. Marad tehát a hallgató, akire még érvényes lehetne az, hogy nem intencionálisan viszonyul a művekhez.

Ennek ellenkezőjét voltaképpen csak kutatások és felmérések által lehetne bizonyítani. Azonban szerintem mégis plauzibilisebb elképzelés az, hogy a hallgató is eredendően intencionális módon viszonyul a zenéhez. Vagy mikor például egy szimfónia reprízében ismét találkozunk az expozícióban hallott dallammal, felismeri azt, tudja honnan ismerős. Ez persze nem zárja ki, hogy mindeközben a zenehallgatást valamilyen spirituális élményként éli meg, nem tulajdonítva az előbb példázott tényezőknek túl nagy fontosságot. Abból viszont, hogy ezt a tényt elismerjük, még nem következik az a megállapítás, hogy a zenehallgatás teljesen híján van az intencionalitásnak, ugyanis a zenehallgató az én meglátásom szerint a zene bizonyos aspektusait spontán módon, eredendően tárgyiasítja.

Következtetés

Welten első pillantásra szimpatikusnak és használhatónak tűnő radikális zenefenomenológiájáról végkövetkeztetésként azt mondhatjuk, hogy talán csupán úgy volna védhető, hogy ha a zene helyett zajokra, véletlenszerűen felhangzó hangokra vonatkoztatnánk. Egy tetszőleges helyen, egy tetszőleges tárgy által kiváltott, tetszőleges időtartamig tartó, váratlanul megszólaló hang esetében talán elmondhatnánk azt, hogy az általa kiváltott hatás nem függ a külvilágtól, és nem is igényel intencionális viszonyulást. A zene területéről, és főképpen pedig az európai műzene területéről (amelyre Welten úgy tűnik, leginkább szeretné alkalmazni elképzeléseit) ugyanis – amint láttuk – sem a külvilág, sem az intencionalitás nem zárható ki teljesen. A zene által amint láttuk – sem a világ, sem az intencionalitás nem zárható ki teljesen. A zene által kiváltott hatás nem ezektől függetlenül, hanem ezek által közvetítve és áthatva jelenik meg, jut el a hallgatóhoz.

BIBLIOGRÁFIA

Barthes, Roland.: A hang nyersesége (ford. Szabó László). *Replika*, 2011/4, 77. szám, 189-195.

Brown, Lee B.: Improvisation. In: Gracyk, Theodore & Kania, Andrew (eds.): *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Taylor and Francis, Oxon, 2011, 59-70.

Dierks, Sonja: Les extremes se touchent: Callas és Björk (ford. Ignácz Ádám). *Replika*, 2011/4, 77. szám, 215-227.

Henry, Michel: Az élő test (ford. Sutyák Tibor). *Vulgo*, IV./3., 2003, 3-20.

Ihde, Don: *Listening and Voice – Phenomenologies of Sound*, State University of New York Press, Albany, NY, 2007

Judkins, Jennifer: Silence, sound, noise and music. In: Gracyk, Theodore & Kania, Andrew (eds.): *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Taylor and Francis, Oxon, 2011, 14-24.

Kania, Andrew: *Pieces of Music - The Ontology of Classical, Rock and Jazz Music*, doktori disszertáció a Maryland-i Egyetemen, College Park, 2005, elérhető online: <http://drum.lib.umd.edu/bitstream/1903/2689/1/umi-umd-2612.pdf> (utolsó letöltés: 2013. május 19.)

Staudigl, Michael: From the „Metaphysics of the Individual” to the Critique of Society: On the Practical Significance of Michel Henry’s Phenomenology of Life. In: *Continental Philosophy Review*, vol. 45/3, 2012, 339-361.

Welten, Ruud: Authenticity – The View from Within. In: *Bijdragen: International Journal in Philosophy and Theology*, vol. 71, 2010, 197-217.

Welten, Ruud.: What do we hear when we hear music? A radical phenomenology of music. In: *Studia Phaenomenologica* vol. IX/2009 – *Michel Henry’s Radical Phenomenology*, 2009, 269-286.; elérhető online:

http://www.academia.edu/1269970/What_do_we_hear_when_we_hear_music_A_radical_phenomenology_of_music (utolsó letöltés: 2013. május 10.)