A német klasszika zeneesztétikája

ZOLTAI DÉNES

Forradalom után

Az affektuselmélet története az új érzésvilág szabad kibontakozásáért és művészeti megjelenítéséért, a zeneművészet új polgári humanizmusának és realizmusának elismertetéséért vívott küzdelmek története. Korai — még éretlen és ellentmondásosan elmosódott — megfogalmazásai egyidősek a harmadik rend osztállyá szerveződésével. A francia forradalom előkészítésének korában már sokoldalúan kifejtett, rendszeres zeneesztétikává épül, amelyet világnézetileg az antifeudális tömegmozgalmak élén álló polgárság ideológiája alapoz meg. További sorsát éppen ezért a polgári forradalom határozza meg, az újkori történelemnek az a sorsdöntő világeseménye, amely győzelemre viszi a forradalmi progresszió eszméit, utat nyit az új társadalom megteremtéséhez.

Mert 1789 esztétika-történetileg is sorsdöntő fordulat kezdete, páratlanul messze sugárzó, nemzetközi hatásában hosszú időre egyedülálló világesemény. Hegel találóan jellemezte „az Ész cselvetése" terminussal e fordulat lényegét. A forradalomból kibontakozó polgári társadalom ugyanis úgy valósítja meg a felvilágosodás eszméit, hogy közben könyörtelenül elpusztítja a bennük rejlő heroikus illúziókat. A felvilágosult progresszió meghirdette ugyan a rendi megkötöttségeket szétzúzó szabadság és egyenlőség, a feudálisaulikus konvenciókat elsöprő természetesség és igazság eljövendő társadalmát, ámde Engels szellemes megjegyzése szerint „ez az ész birodalma semmi egyéb nem volt, mint a burzsoázia eszményített birodalma".[1] A citoyen mögül hamarosan előbújt az új osztálytársadalom uralkodó osztályának képviselője, a burzsoá. A zenei affektuselmélet is osztozik a felvilágosodás ideológiájának elkerülhetetlen sorsában. Egy félszázadon át a felvilágosodás illúziói éltették; a polgári korszak beköszöntése, s az azt követő nagy dezillúzió után már semmi sem feledtetheti és leplezheti belső ellentmondásosságát. Innen válsága és kezdődő bomlása.

E bomlásfolyamat első fázisát az affektusfogalom megmásult értelmezése jelzi. A főtendencia félreérthetetlen. Az újkori filozófiai progresszió Descartes-tól és Spinózától Diderot-ig, Rousseau-ig és Lessingig az emberi érzésvilág felszabadításáért harcolt, e harc pedig mindig csak egy mozzanata volt a személyiség mindenoldalú és harmonikus kibontakoztatásáért vívott küzdelemnek —annak a küzdelemnek, amely az egyéni és társadalmi érdekek feltételezett azonosságából merítette pátoszát. Az érzések kiélésének jelszava nem holmi individuális „életművészetet" propagált, hanem egy új erkölcs humánus

[1] Engels: *Anti-Dühring*. MEM 20. köt. Bp. 1963. 18. o.

tartalmasságának tudatosítására irányult. Az affektuselmélet nagy teoretikusai — egészen Diderot-ig — egy pillanatig sem kételkedtek abban, hogy a szenvedélyek felszabadítása a személyiség harmóniáját eredményezi, s olyan társadalmi rendhez vezet, amelyet szabad individuumok harmonikus — disszonáns érdekösszeütközéseket nem ismerő — munkálkodása jellemez. Most a polgári humanizmusnak ez a naív magabiztossága egyszerre megrendül. Abban a társadalomban, amelynek lényege a társadalmi termelés és az egyéni elsajátítás ellentmondása, s amely csak magasabb fokon reprodukálja az osztályantagonizmust, nem maradhat rejtve a közérdek és magánérdek ellentéte sem. Az affektusfogalom most fokozatosan átalakul, és végül átadja helyét annak, amit a romatika *hangulatnak* nevez. A hangulat az objektív valóság által afficiált helyett valami tisztán szubjektívet, az etikailag tartalmas helyett valami tisztán esztétikailag élvezhetőt, a közösségi helyett valami tisztán individuálist jelöl. A *Rameau unokaöccse* már prófétikusan előre jelezte ezt a fordulatot. A megsejtés most bizonyossággá vált: a polgári viszonyok vagy kudarcra ítélik, vagy szociálisan és etikailag deformálják a szenvedélyek szabad fejlődését. És ez az új helyzet természetesen mélyrehatóan befolyásolja a zeneesztétika konkrét művészeti-gyakorlati alapjait, a zenei tevékenység társadalmi formáiban adott kiindulópontjait is. Gondoljunk csak a Thermidor utáni francia zenekultúra fejlődésére, mindenekelőtt arra, hogyan némul el a forradalmi periódus nagyszabású citoyen-zenéje, hogy átadja helyét a gyors ütemben „népszerűvé" váló leglaposabb zenei szórakoztatóiparnak.

Társadalmi gyakorlat és zenei élet ilyesfajta átalakulása teszi érthetővé, hogy miért kellett szinte egyik napról a másikra elsorvadnia a nagy múltú francia zeneesztétikának. A filozófiai — és vele együtt a zenei — affektuselmélet csak a nagy utópista szocialisták — mindenekelőtt Fourier — kultúrkritikájában ébred új életre; ott azonban már kimondottan antikapitalista talajon, túlmutatva a személyiség deformációjának polgári problematikáján.

Ez az az általános világtörténelmi helyzet, amelyben a német filozófia válik a zenei affektusesztétika továbbfejlődésének legfőbb ösztönzőjévé, egy új dialektikus zeneelmélet kidolgozásának gondolati műhelyévé. Felesleges lenne itt megismételni mindazt, amit a marxizmus a német klasszikus filozófia sajátos társadalmi alapjáról, különös polgári osztálytartalmáról és ideológiatörténeti szerepéről kifejtett. Teljesen elegendő, ha részletekbe menő elemzés helyett csupán a legfontosabb összefüggések felidézésére szorítkozunk. A német felvilágosodás — szemben a franciával — mindvégig ideológiai mozgalom maradt; a polgári forradalom csak fél évszázados késéssel — és akkor is a német nyomorúság által meghatározott nyomorúságos formában — követte az 1789-es francia példát. Ez a tragikus történeti tempóveszteség, a társadalmi-politikai viszonyoknak ez az általános elmaradottsága okozza, hogy a német filozófia egészen Feuerbachig és Heinéig fogva maradt a német felvilágosodás idealisztikus korlátoltságában, sőt, idealista alapjellegét a materialista tradíciók elleni szenvedélyes harcban olykor a legszélsőségesebb misztikáig fokozta. Másrészt az a történeti sajátosság, hogy legfőbb képviselői már számot vethettek az új polgári valósággal, a burzsoá társadalom ellentmondásosságával, egyszersmind túlemeli őket a felvilágosodás eszmevilágának horizontján, s megnyitja számukra az utat a dialektikus módszer — polgári világnézeten belül egyáltalán lehetséges — legmagasabb rendű formájának kidolgozásához.

A fejlődés bonyolultsága, progresszív és regresszív gondolatelemeknek kusza egymásbafonódása esztétikatörténetileg is jelentkezik, mégpedig már a kiindulóponton, *Az ítélőerő kritikájában*. Itt a magyarázat arra, miért vált Kant esztétikája általában, de zeneesztétikája különösen a legellentétesebb interpretációk alapjává. Mert a XIX. század második felében eluralkodó Herbart-Hanslick-típusú formalizmus a klasszikus esztétika elleni küzdelmében éppenúgy felhasználhatott bizonyos kantiánus érveléseket, mint ahogyan nem lehet csodálkozni mondjuk az Eduard Hartmann-féle irracionalizmus egyébként lapos és szellemtelen párthívének, az esztétikatörténész Paul Moosnak kritikai megjegyzéseiben: őt nem ok nélkül nyugtalanítják a felvilágosodás materialista örökségének, az affektustanra épülő intonációelméletnek Kantnál tényleg meglevő elemei.

Kezdjük a dolog közepén, a filozófiai és esztétikai rendszer bonyolult gondolati összefüggéseibe ágyazódó voltaképpeni zenefelfogásnál. Kant zeneesztétikai nézetei kétségkívül a felvilágosodás affektuselméletéhez kapcsolódnak. A zene ezúttal is „az affektusok nyelve", tehát hangsúlyozottan közlés, amelynek sajátosságait a beszédnyelvvel való összehasonlítás hivatott megvilágítani. Az analógia ugyanis kétségtelen: a hang már a beszédnyelvben „többé vagy kevésbé jelzi és a hallgatóban is felkelti a beszélő személy bizonyos affektusát"; a hang modulációja (Kantnál: a magasság és a hangszín változásai) „az érzelmeknek mintegy általános, minden ember számára érthető nyelve".[2]

A zene mármost Kant szerint azért az affektusok közlése, mert önállósítja és nyomatékosítja a beszédnyelv egyik elemét, a fenti értelemben vett hangmodulációt, és így „az asszociáció törvénye szerint általánosan közli az azzal" — ti. az ún. hangmodulációval — „természetszerűen egybekapcsolt esztétikai eszmét".[3]

Ez eddig alig több, mint a felvilágosult intonációelmélet rousseau-i alapelvének egyszerű átvétele. Kant viszont kitágítja ezt az eszmekört. Először is: az „affektusnyelv" koncepciójából nála nem a „szótáresztétika" elfogadása következik, hanem a vezető affektus ismert gondolatának érvényesítése és — mint látni fogjuk — továbbfejlesztése. A zenefelfogás *Az ítélőerő kritikájának* általános esztétikai alapelveit követi, s ugyanabból a gondolati erőfeszítésből áll elő, amellyel a dialektikus megoldások felé tapogatózó Kant az esztétikum öntörvényszerűségét — a fogalmi-tudományos megismeréshez és az erkölcsi-gyakorlati tevékenységhez viszonyított önállóságát — igyekszik gondolatilag megragadni. Általános esztétikai síkon ez a törekvés a mű legelső paragrafusaiban, a szép analitikájában a legkézzelfoghatóbb: a szépnek mint az érdek és fogalom nélküli tetszés tárgyának jellemzésében ölt alakot. Az affektusok nyelveként felfogott zenében mármost az utóbbi mozzanat, a fogalomnélküliség, Kant szerint kiemelkedő szerepet játszik: „. . . mível az esztétikai eszmék" — ti. amelyeket a zeneművészet az affektusok nyelveként egyáltalán közölhet — „nem fogalmak és nem meghatározott gondolatok, azért az érzelmek összekapcsolódásának formája (a harmónia és a dallam) nem egy nyelv

[2] Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Kant's Gesammelte Schriften. V. köt. Berlin 1913. 328. o.
[3] Uo.

formája, hanem csupán arra szolgál, hogy az érzelmek egyfajta proporcionált feszültsége-felhangoltsága révén[4] . . . egy kimondhatatlan gondolatgazdagság összefüggő egészének esztétikai eszméjét fejezze ki, bizonyos — a zenedarabban uralkodó affektusként megjelenő — témának megfelelően"[5]. Kant a „proporcionált feszültség (felhangoltság)" kifejezés magyarázatául közbevetőleg még megjegyzi: „erre bizonyos matematikai szabályok alkalmazhatók; amennyiben a hangok szimultán és szukcesszív módon egyaránt kapcsolódnak egymáshoz, a proporcionált feszültség (felhangoltság) az egyazon idő alatti légrezgések számának viszonyán alapul"[6]. A matematikai elem figyelembevétele már önmagában jelzi a felvilágosodáson való túllépést. Persze: a *túl*lépést, nem pedig a *vissza*térést azokhoz a püthagoreizáló zenematematikai fantazmagóriákhoz, amelyeknek szenvedélyes kritikája az egész affektuselméleten végigvonul. Bizonyára azért is, hogy az esetleges félreértéseket elkerülje, Kant nyomatékosan hangsúlyozza, hogy a zene affektív kifejezőképességében a matematikai elrendezettség elengedhetetlen feltétel, de nem a dolog maga: csupán az érzelmek jól proporcionált előadását, a kedély legkülönfélébb mozgalmainak folyamatos, összefogott, egymást nem zavaró megjelenítését szolgálja. A kanti helyesbítés tehát — legalábbis a vizsgált összefüggésben — nem érinti az affektuselmélet alapjait. A szép fogalomnélküliségének tétele egyrészt lehetetlenné teszi a beszédnyelv és a zenei affektusnyelv határainak elmosását, másrészt viszont elhárítja a matematikai törvényszerűségek kizárólagossá tételének veszélyét; Kant látszólag csupán a vezető affektus gondolatában benne rejlő — a német felvilágosodásban körvonalaiban jelzett — kompozícióelvnek adott külön nyomatékot.

Ez azonban nem több, mint felszíni látszat. Kant viszonya a felvilágosodáshoz korántsem ilyen egyértelmű. Mert hogy előbb a pozitív mozzanatokra utaljunk, bár Lessing vagy Reichardt a felvilágosodás fővonalához képest dialektikus megsejtésekben gazdag éleselméjűséggel hirdette meg a dallamegység elvét, megfogalmazásaikban mégis mindig maradt valamelyes adialektikus merevség; a vezető affektussal kapcsolatos koncepció inkább csak *kiegészíti* az affektustan hagyományos gondolatrendszerét, semhogy egységes alapra helyezve képes lenne radikálisan átformálni. Kant kompozíciófelfogása sokkal kiérleltebb. Nála egyértelműen a „cél nélkül a célszerűség puszta formájaként" felépült műalkotásegész, a műalkotás mint szerves totalitás kerül a vizsgálódás középpontjába. Zeneesztétikailag ez mindenekelőtt a vezető affektus elvének általánosításában mutatkozik meg, és érthetővé teszi, miért összpontosul Kant figyelme a megjelenített affektusok *összekapcsolódásának módjára*, hogy miért válik a zenei kompozíció fő követelményévé, tartalmi és formai vezérelvévé a forma egyes mozzanatainak rendjét megteremtő proporcionáltság, a matematikai törvényszerűségeket mutató, de esztétikai minőségében e matematikai törvényszerűségekre maradéktalanul vissza nem vezethető organikus felépítettség. A kanti zeneesztétika ebben a tekintetben kétségkívül a felvilágosodás legelőremutatóbb tendenciáinak összefoglalása és továbbfejlesztése. A hermeneutikai alapállás megmaradt: a zene sajátos, affektusok közlésére hivatott nyelv. „Megértése" azonban nem korlátozódik az elszigetelt

[4] Szó szerint: „vermittels einer proportionierten Stimmung". A Stimmung szó „Az ítélőerő kritiká"-jának egy másik helyén a Spannung (feszültség) ekvivalense. Vö. uo. 324. o.

[5] Uo. 329. o.

[6] Uo.

„szavak" egyedi jelentésének megfejtésére, hanem mindenekelőtt a kompozícióban mint egészben testet öltő magasabb rendű esztétikai jelentés megfelelő befogadását igényli. Azt pedig, hogy a kompozíció formai totalitásának ez az új értékelése visszahat az eredeti módon alkotó zeneszerzői szubjektivitás jelentőségének felismerésére, talán nem is kell külön kiemelnünk. A zeneszerző most lesz szó szerint *komponista*, akinek főfeladata az, hogy jelentéses formaelemekből jelentéses kompozíciót teremtsen.

Annál meglepőbb, hogy a műalkotás kompozitórikus formájának jelentéstanát megsejtő Kant lényegében tehetetlenül és értetlenül áll szemben a zeneművészet humánus értékének felvilágosult elméletével. A szép analitikája természetesen már alapot teremtett az esztétikai és az etikai felfogásmód megkülönböztetéséhez. A zeneesztétika területén azonban speciális nehézségek lépnek fel, s az ottani megkülönböztetés itt kezd félreismerhetetlen ellentétté mélyülni.

A zene Kant szerint „fogalmak nélkül, pusztán érzelmekben beszél, tehát — a költészettől eltérően — nem nyújt semmi elgondolni valót; ámde a kedélyt változatosabban és — ha csak átmenetileg is — bensőségesebben mozgatja meg; így persze mégiscsak inkább élvezet, mint kultúra . . ., s az ész kisebb értéket tulajdonít neki, mint a többi szépművészetnek".[7] Ezért azután a legmagasabb rangot viselő költészet után a zene a legjobb esetben is csak a második helyet foglalhatja el, azt is csupán a kedély gyönyörködtetésének és mozgatásának jogán. Ha viszont a művészetek rangsorolásának alapja a „kultúra", ti. a humanizáló erkölcsi értékek rendje, akkor a csak átmeneti hatásra képes zene valamennyi művészet közül a legutolsó helyre szorul vissza.

Nem nehéz felismerni e rendszertani fejtegetés Achilles-sarkát, az egész koncepciót átható doktrinér spekulációt. A konkrét zeneművekkel való kapcsolat szűkkörűségéről árulkodik először is a zenei hatás jellemzése; Schubart helyesen mutatott rá arra, hogy a képzőművészetek hatása legalább annyira „átmeneti", mint a zenéé,[8] Herder pedig kategorikusan amuzikálisnak tekintette a zenei hatás alacsonyabb rendűségét hirdető kanti felfogást. Határozott visszaesés továbbá a lelkiképességeknek az a merev elkülönítése is, amely a tudatot — Hegel találó szavával — „lélekzsákká", különnemű tudati megnyilvánulások külsődleges foglalatává teszi, és ezzel megakadályozza az érzelem valóságos kapcsolatainak, érzékiség és érzelem, értelem és emóció stb. kölcsönhatásainak felismerését. Ez az egyik lényeges oka annak, hogy az *Empfindung* Kantnál egyszerre túl éles és elmosódó jelentésű kategória: érzéki érzetet éppúgy jelenthet, mint voltaképpeni érzést, de mindkét esetben szenzualista színezetű ellentéte az intellektuális tevékenységnek. Ez a kusza kétértelműség persze csak tünet: egyik megnyilvánulása a kanti ismeretelmélet legfőbb gyengéjének, a materializmus és a szubjektív idealizmus között ingadozó magánvaló-koncepciónak, amely a rendszer egészét tekintve végül a felvilágosodás materialista visszatükrözési elméletének feladásához, egy új

[7] Uo. 328. o.

[8] Schubart: Id. mű. 2. o. — Megjegyzendő azonban, hogy Paul Moos nem teljesen alaptalanul kérdőjelezi meg itt a Schubart-szöveg hitelességét; lehetséges, hogy a szinte már Kanttal vitázó fejtegetést Schubart fia, az eredeti kéziratot 1806-ban kiadó Ludwig Schubart illesztette a szöveghez. Vö. Paul Moos: *Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann.* Zweite, ergänzte Auflage. Stuttgart—Berlin—Leipzig. 1922. 605. o.

típusú idealista agnoszticizmus meghonosításához vezetett. Kantnál a művészetek humánus értékessége, ami őket „kultúrává" teszi, elvileg független az objektív valóság bárminő megismerésétől: az antik terminológiát használva: a katarzis előfeltétele éppen az, hogy az alkotás *ne legyen* mimézis. Radikális szakítás ez a felvilágosodással, a szónak negatív értelmében; itt regresszív oldaláról tárul elénk a szép fogalomnélküliségének elve. Ezért aztán a művészeteknek az a felosztása, amely a megismerő funkciót elvileg mellőzve az önmagában is problematikusan meghatározott „esztétikai értéket" veszi alapul, újra „rangsorolás" lesz: „előnyök" és „hátrányok" spekulatív és doktrinér csoportosítása, a művészetek valóságos egymásmellettiségének kiagyalt, idealista rangsorrá átalakítása. S még hozzá ez a rangsorolás szükségképpen kétértelműen elmosódott; mivel a felosztás egyetlen reális alapja, a művészeti visszatükrözés alapvető ténye, az agnoszticizmus számára egyszerűen nem létezik, azért az „esztétikai érték" alapulvétele valójában nem más, mint különböző szempontok („érzéki élvezet", „kultúra") eklektikus és relativizáló cserélgetése. Ez a legmélyebb ismeretelméleti gyökere annak a zavarnak és határozatlanságnak, amely a zene rendszertani helyét — helyesebben: „rangját" — keresgélő Kantot eltölti. Itt negatív oldalról bizonyul igaznak az esztétikai rendszertan amaz alaptétele, amelyet Arisztotelész és Lessing zseniálisan megsejtett: az egyes művészeti ágak *sajátosságait* csak az a felosztás tudja tudományosan feltárni és egységes gondolati rendszerben összefoglalni, amely *azonosságukból*, nevezetesen az őket egyként művészetté emelő sajátosan esztétikai valóságtükröző alapjellegükből indul ki, s a különöst egyrészt ebből az esztétikailag jellemzett általánosból, másrészt az egyedileg adott műalkotások közlő-közegének minőségéből specifikálja.

A tükrözéselmélet kikapcsolása mélyen ellentmondásossá teszi a szép érdeknélküliségének elméletét, illetve zeneesztétikai alkalmazását is. A szép analitikájában az érdeknélküliség kinyilvánításából nem hiányoztak az előre mutató mozzanatok; miként a fogalomnélküliség elve, ez is az esztétikum önállóságának és öntörvényszerűségének alapjait igyekezett felfedezni, ezért a szépet elhatárolta egyrészt a jótól (az erkölcsitől), másrészt a kellemestől (a köznapi értelemben élvezetet okozótól, a pusztán érzékileg tetszőtől). Mit jelent mármost ez a kétirányú elhatárolás a zenei szép számára, ha a zeneművészet az affektusok nyelve?

Ismeretes, hogy a kanti etika a lét és a kellés merev dualizmusára épül, s — megintcsak a felvilágosodással, annak filozófiai-etikai affektuselméletével éles ellentétben — az erkölcsös életmagatartás lényegét a morális kötelesség egyeduralmában, az emberi érzékiség, a „természetes" érzület, a szenvedélyek és a hajlamok radikális leküzdésében véli felfedezni. Mármost az érdeknélküliség elve mintha kivonná a szépművészeteket e morális szigor hatásköréből. A szép valóságos autonómiáját azonban csak a benne tükröződő emberi élettartalmak sajátosságából kiindulva lehetne helyesen megragadni. Az esztétikai visszatükröződés figyelmen kívül hagyása itt is bosszút áll: az érdeknélküliség elvének szubjektív idealista alapon történő végiggondolása elkerülhetetlenül formalizmushoz vezet — olyan formalizmushoz, amely nem *leküzdi*, hanem *kiegészíti* a kategorikus imperatívusz morális formalizmusát. A kanti esztétikában újra és újra előtérbe kerül az a tendencia, hogy az erkölcsi jó irányában elhatárolt szépet szó szerint „tisztává", bárminő emberi — erkölcsi, gondolati érzelmi stb. — tartalomtól függetlenné tegye. Innen a szabad és a függő szépség elvi megkülönböztetése.

Ha mármost a morál eleve az érzület kötelességszerű megfegyelmezésével, a zenei szép viszont — az eredeti koncepció szerint — az affektusok kifejezésével függ össze, akkor semmiképpen nem véletlen, hogy bizonyos természeti szépségek, valamint a nem-ábrázoló ornamentika mellett éppen a „téma nélküli" — értsd: tartalommal, tárgyi jelentéssel nem terhelt — zenei „fantáziálás, sőt minden szöveg nélküli zene"[9] válik a „vegytiszta" szépség legfőbb példázatává. A „tiszta" hangszeres zene ezek szerint valóban nem más, mint „az érzelmek (vagy: az érzetek) szép játéka" („schönes Spiel der Empfindungen"). Most viszont újabb ellentmondások kusza bozótjába kerültünk. Először: az *Empfindung* most már nem jelenthet a szónak eredeti értelmében vett emberi affektust — hiszen az affektus elve bizonyos élettartalmat, erkölcsi szubsztancialitást is magában foglal. A tiszta szépség következésképpen csak „az *érzetek* szép — ti. tartalmatlan — játékában", nem pedig affektusok közlésében ölt testet. Másodszor: ha ilyen módon a zenei szépet sikerült is leválasztani az erkölcsileg tartalmasról, fennmarad a kérdés: mi biztosítja függetlenségét a másik irányban, elhatárolását a kellemestől? Válaszunk nem lehet kétséges: minél teljesebb a szép „megtisztítása" a jótól, az erkölcsileg szubsztanciálistól, annál inkább kiszolgáltatott marad a kanti értelemben vett kellemesnek. És itt csődöt mond az egész gondolatkonstrukció. Kant előtt sem maradhatott titok, hogy az érzetek szép játékaként felfogott zene, amelyet a szépség analitikája a „tiszta" szépség csúcsaira emelt, voltaképpen csak kellemes — tehát formalisztikus látszatönállósága ellenére mégsem valóban szép — művészet.[10]

És ez a belső meghasonlottság természetesen visszahat a kanti zenefelfogás valóban dialektikus, a továbbfejlődést szolgáló megoldásaira is. Gondoljunk mindenekelőtt a kompozíció szerkezeti törvényszerűségeinek megfogalmazására. A kanti kompozíciófogalom elemzésekor külön kiemeltük azt az előremutató nagy újdonságát, hogy Kant a zenei formák által közölt jelentést nem az elszigetelt formaelemek szintjén, hanem a forma egészének összefüggésében keresi. Mármost az a paradox helyzet áll itt elő, hogy e zseniális megsejtés konkretizálását, részletes kifejtését éppen az előbb tárgyalt formalista irányzat teszi lehetetlenné, az a felfogás ti., hogy „minden szépművészetben a forma a lényeges".[11] Mert miféle közlés az, amely csak tiszta formát „közöl", „művészetileg lényegtelen" emberi élettartalmakat nem? A zenei forma titka éppen abban rejlik, hogy tagoltsága és szerves felépítettsége szükségképpen artikulált emberi-társadalmi élettényeket tükröz, „atomjainak" sajátos rendjében szükségképpen emberi-társadalmi élettartalmak öltenek alakot. A forma formalisztikus kiüresítése éppen ezért akarva-akaratlan önvallomás: beismerése annak, hogy az affektusok nyelvének megértésére, egy magasabb rendű zenei jelentésrend kidolgozására irányuló törekvés zátonyra futott.

Herder és a kriticizmus kritikája

A kanti zeneesztétika itt feltárt ellentmondásai természetesen nem maradhattak teljesen rejtve a kortársak előtt sem. *Az ítélőerő kritikájá*nak problematikusságára zenei tekintetben is Herder tapintott rá legelőször, aki

[9] Kant: Id. mű 229. o.
[10] Uo. 325. o.
[11] Uo.

pedig nem osztotta a vokális zene (tehát a kanti koncepció szerint nemtiszta, függő zenei szép) magasabb rendűségének azt a felfogását, amely — mint tudjuk — a felvilágosodásban általánosan elterjedt; a herderi „metakritika" tehát kétszeresen figyelemre méltó: a felvilágosodás alapmeggyőződését képviseli, de nem hiányoznak belőle a német klasszikát előlegező dialektikus vonások sem.

Herder jó érzékkel éppen az általa felfedezett zenei újvilág, a „tiszta" hangszeres zene megítélésének kérdését helyezi a vita középpontjába. Felismeri ugyanis, hogy önállóságának elismerése Kantnál teljesen ellentmondásos: a „tiszta" szépség látszatfüggetlensége átcsap a kultúrajelleg tagadásába. Herder itt is a felvilágosodás legfejlettebb álláspontján áll; igazolni akarja az új típusú zene létjogát és humanizáló elhivatottságát. Míg Kant a legalacsonyabb helyre állítja a zenét a művészetek rangsorában, addig Herder éppen a művészetek mindegyikét jellemző hatékonyságára hivatkozva tiltakozik általában a rangsorolás, különösen pedig a zenére nézve igazságtalan rangsorolás ellen. Alapfelfogása a lessingi hagyományok megújítására készteti: „Egyébként a vita arról, hogy mi a művészetek egymáshoz és az emberi természethez viszonyított *értéke*, mindenkor üres és hiábavaló. A tér nem válhat idővé, az idő nem válhat térré, a láthatót nem lehet hallhatóvá, a hallhatót láthatóvá tenni; egyik művészet sem követelhet magának idegen területet, viszont annál erőteljesebben, biztosabban, nemesebben uralkodik a sajátján. A művészetek éppen azáltal, hogy közegük tekintetében kizárják egymást, hódítják meg saját birodalmukat . . ."[12] Ami pedig a művészetek humanizáló hatását illeti: a hangszeres zene erkölcsi komolysága, emberalakító ereje Herder számára vitathatatlan, alapvető tény; ezért eleve amuzikálisnak bélyegzi azt az álláspontot, amely benne csupán az érzetek szép — pontosabban: csak-kellemes — játékát élvezi.

Nem nehéz belátni, hogy Herder mint a felvilágosult humanizmus képviselője fölényben van Kanttal szemben. Itt külön is utalunk arra, hogy ez a fölény kiváltképpen érződik a művészet jelenségeinek történeti szemléletével kapcsolatban: a történeti megközelítésmód a kanti szubjektivizmus és formalizmus számára szükségképpen ismeretlen terület maradt. Ennek ellenére: Herder — hogy a hegeli *Fenomenológia* korábban idézett elemzésére utaljunk — a *Rameau unokaöccsé*ben szereplő filozófushoz hasonlóan a „becsületes tudat" tipikus képviselője marad, aki illúziókkal eltelve a szilárd erkölcsiség elsődlegességét hirdeti, és értetlenül áll szemben a „meghasonlott tudat" minden abszolútot relativizáló moráljával, az ellentmondás szélső pólusai között csapongó gondolkodásával. Mert az ellentmondásosság, amely a kanti zenefelfogást annyira meghasonlottá teszi, nemcsak a gondolati erő vagy a zenei érzék hiányát tükrözi, hanem az affektuselmélet objektív — magukban az alapvető társadalmi viszonyokban és e viszonyok művészeti tükörképében gyökerező — válságát is, azt a válságot, amelyet az egyes és az általános, az objektív és szubjektív mozzanatait differenciálatlan egységgé összefogó affektusfogalom kezdődő bomlásával jellemeztünk. Az önálló hangszeres zenével kapcsolatos — a felvilágosodásban csaknem egyedülálló — felfogása tanúskodik arról, hogy e válság előjeleit Herder is érezte; történeti elemzései nagy nyomatékkal mutatnak rá arra, hogy a vokális jellegét levetkőző zene megjelenésével valami elvileg új kezdődik a művészetek történetében. Amikor

[12] Herder: *Kalligoné*. Idézi Gatz: Musikästhetik. 298. o.

viszont ennek az újdonságnak esztétikai megítélésénél — a „becsületes tudat" képviselőjeként — magától értetődőnek tekinti a felvilágosult humanizmus szellemében fogant etikai nézőpont feltétlen elsőbbségét, akkor ez a magabiztosság éppen annyira a gyengeség, mint az erő jele: a válság lényegének meg nem értéséről árulkodik.

Gondoljunk ezzel szemben Goethe Diderot-kommentárjára,[13] arra a „kettős Ariadné-fonalra", amellyel a német klasszikus irodalom vezéralakja tájékozódni kívánt a zene újkori történetében. Az „önálló zene" és az „affektuszene" goethei megkülönböztetése — a terminológia már említett problematikussága ellenére — sokkal jobban rátapint a polgári zenekultúrában feltörő újra, mint akár a herderi, akár a diderot-i elemzés. Ha Goethe itt úgyszólván rehabilitálja a felvilágosodásban formalisztikusnak tekintett és megbélyegzett *opera seria* ún. „tisztán zenei" formavilágát, akkor ezzel nemcsak a történeti módszer zeneesztétikai meghonosodásához járult hozzá, hanem fényt vetett az új zene egyik lényeges vonására is: arra a lehetőségre, hogy a tárgyiasság a szubjektív bensőség modern kifejezésében elveszti közvetlenségét, tárgyias egyértelműségét, és — természetesen az egyes műfajokban és nemzetenként különböző mértékben — meghatározatlanabb jellegűvé válik. E felfogás, amelynek kialakulásában nem lényegtelen motívum Palestrina és Bach újrafelfedezése, valamint az olasz *opera seria* ún. tisztán zenei formavilágában alakot öltő emberi tartalmak megértése, a legpregnánsabb formában majd Hegelnél kap kifejezést: „A muzsikus . . . nem vonatkozik . . . el mindenféle tartalomtól, hanem megtalálja ezt egy szövegben, amelyet megzenésít, vagy akár még függetlenebbül, zenei téma formájába öltözteti valamely hangulatát, s ezt a témát azután tovább alakítja; ámde kompozíciói-nak tulajdonképpeni régiója a formaibb bensőség marad, a tiszta zengés; a tartalomban való elmélyülése pedig a külsőre irányuló alakítás helyett inkább visszalépés lesz a bensőnek saját szabadságába, önmagának önmagában való elmerülése, sőt a zene némely területén éppenséggel az a meggyőződés, hogy ő mint művész független a tartalomtól. Ha a szép területén való tevékenykedést már általában úgy tekinthetjük, mint a lélek felszabadulását, mint a szorongattatástól és korlátoltságtól való elszakadást, mivel a művészet elméleti jellegű formálásmódja enyhíti és élvezhetővé teszi még a legerőszakosabb tragikus sorsokat is, akkor a zene a végletekig viszi ezt a szabadságot."[14] Ezzel a felismeréssel függ össze a zenei ábrázolásra alkalmas tárgy hegeli meghatározása: „. . . a zenei kifejezésre csak az egészen objektum nélküli benső alkalmas, az elvont szubjektivitás mint olyan. Ez a szubjektivitás: teljesen üres Énünk, további tartalom nélküli valónk. A zene fő feladata ennélfogva az, hogy ne magát a tárgyiságot szólaltassa meg, hanem ellenkezőleg, legbensőbb valónk önmagában való megindultságának adjon hangot szubjektivitása és eszmei lelkeszerint."[15]

Goethe és Hegel mindamellett tisztán látja, hogy a jelentés szerkezeti

[13] „Minden újabbkori zenével kétféleképpen foglalkoznak: vagy önálló művészetnek tekintik, önállóan fejlesztik, gyakorolják és túlfinomult érzékkel élvezik, mint az olaszok, vagy kapcsolatba hozzák az értelemmel, érzéssel, szenvedéllyel és úgy munkálkodnak, hogy a zene más emberi lelki és szellemi erőket is igénybe vehessen. Így van ez és így is marad a franciáknál, németeknél és az összes északi népeknél." Idézi Barna: Örök muzsika. Zeneműkiadó, 1959. 326. o.

[14] Hegel: Esztétikai előadások. III. köt. Akadémiai Kiadó, 1956. 109. o.

[15] Uo. 105. o.

átalakulása, amely az új hangszeres zenében végbemegy, rendkívül ellentmondásos folyamat. Ezért feltétlen igent mondanak a szubjektív bensőség ama megjelenítésére, amely — mint ez szerintük kiváltképpen a bachi művészetben érzékelhető — a szubjektív bensőséget szubsztanciálisan tartalmas, egyéni szenvedélyeiben a korszak, a közösség problematikáját kifejező individualitásként állítja elénk. Ugyanakkor felismerik az abszolút befeléfordulás etikai és esztétikai veszélyeit is; innen határozott fellépésük az egykorú romantikában lappangó „betegség", a kiüresedést káros eksztázissal pótló hangulati szubjektivizmus ellen. Ezzel a kétirányú tájékozódással a továbbiakban még részletesen foglalkozunk. A jelen összefüggésben csupán arra kell utalnunk, hogy a zene lényegéből következő szubjektivitás és meghatározatlan tárgyiasság felfedezése Hegelnél nem jelent kantiánus behódolást a formalizmusnak: „... a zene az összes művészetek között leginkább képes megszabadulni nemcsak minden valóságos szövegtől, hanem valamely határozott tartalom kifejezésétől is..." „Ekkor azonban a zene üres, jelentés nélküli marad, s mivel hiányzik belőle minden művészet egyik fő oldala, a szellemi tartalom és kifejezés, azért tulajdonképpen még nem is sorolható a művészethez. Csak ha a hangoknak és különféle alakzatoknak érzéki elemében valami szellemi fejeződik ki megfelelő módon, emelkedik a zene is igazi művészetté, s ekkor közömbös, hogy ez a tartalom kimondottan szavak által kap-e közelebbi megjelölést, vagy pedig határozatlanabbul a hangokból, a hangok összhangzati viszonyaiból és melodikus átlelkesültségéből kell azt kiérezni."[16]

Határozott válasz ez arra a kérdésre, amelyet Kant ugyan nem tudott megoldani, de egészen kétségtelenül jogosan tett fel. Mármost Herder éppen azáltal marad a felvilágosodás tipikus képviselője, hogy magát a kérdés feltevését is elutasítja: Kanttal ellentétben nem veszi észre a polgári zenekultúra modern megjelenési formáinak problematikusságát. A felvilágosodás ideológiai illuzionizmusa azokat a herderi fejtegetéseket is befolyásolja, amelyekben a nagy német felvilágosító kísérletet tesz arra, hogy pozitív irányban is végiggondolja a kanti zenefelfogással kapcsolatos kritikai észrevételeit. A *Kalligonéban* például szeretné felkutatni azt az abszolútot, ami a zene valamennyi történeti megjelenésformájában megmarad, ami régi korok és idegen népek művészetét éppoly általánosan érthetővé teszi, mint a modern hangszeres zenét. Nem kétséges, hogy a vállalkozás sikere csattanós válasz lenne azokra a zene hatékonyságát relativizáló kételyekre, amelyek a kanti zeneesztétika formalizmusából és szubjektivizmusából következnek. A német nyomorúság azonban itt is benyújtja a számlát: Herder történetszemlélete idealisztikusan megalapozott, és ezért felemás jellegű, következetlen. Felismeri ugyan a zenei ízlés történeti változékonyságát, de ezt a változékonyságot képtelen a megmásult emberi-társadalmi viszonyok zenei visszatükröződésének szerves következményeként tárgyalni. „Úgy látszik, az egyetértés szabályai mégiscsak éppannyira rejlenek a művészet anyagában, mint a művészeteket élvező, mindenkor emberi érzés szubjektumában. *A harmóniaviszonyok minden népnél ugyanazok;* (halló-)szervünk felfogóképessége (Empfindlichkeit) gyakorlás útján fokozatosan fejleszthető, tehát fogyatékosságának leküzdésére serkenthető is; következésképpen létezik egy általános mérték, lehetséges az egyet-

[16] Uo.

értés."[17] Itt máris világos, hogy Herder — eredeti elképzeléseivel ellentétben — kénytelen a zenei formák alakulásának tekintetében már kivívott történetiség elvét csak a dallamra korlátozni. Az összhangzati viszonyokat viszont — bizonyára a spinozai szubsztanciafogalom természetfilozófiai átvételének eredményeként — változatlan természettörvényeknek tekinti, titkos természeti energiák megnyilvánulásának, amelyek a kozmoszban éppúgy munkálnak, mint az ember emocionális érzékenységében és a hangot adó test rezgésében. Szubjektíve bármilyen őszinte Herder elutasító álláspontja a zenematematikával szemben, az ontológiai szemlélet mégis bizonyos püthagoreizáló következtetés felé sodorja: „Minden, ami a természetben hangzik: zene."[18] Kant ezzel szemben, mint láttuk, a zenei folyamat dallami szukcesszivitását és összhangzati szimultaneitását egyaránt a komponista szubjektivitása, tulajdonképpeni kompozitorikus tevékenysége eredményének fogja fel, s ha a szubjektív idealista tendenciák nem is engedik meg e szubjektivitás társadalmi-történeti tartalmainak gondolati megragadását, a kanti esztétika itt minden történetietlenségével együtt egy mélyebb, következetesebben dialektikus történetiség kibontakozását készíti elő.

Goethe és Zelter mollvitája

A német klasszika legnagyszerűbb gondolati teljesítményét e téren Goethe nyújtotta. Goethét gyakran amuzikális, sőt kifejezetten zeneellenes művésznek és gondolkodónak tartják, s még ma sem foszlott szét az a romantikus eredetű legenda, amely szerint az Olümposzi eleve gyanúval viseltetett az „abszolút", a tisztán hangszeres zene „kaotikus" világával szemben.[19] Nem feladatunk itt e legenda részletes cáfolata, mint ahogyan arra sincs terünk, hogy megmutassuk: valójában mit jelentett a zene Goethe világképében. Csupán zenei tanácsadójával és öregkori barátjával, a berlini Zelterrel folytatott levelezésének egy esztétikai szempontból eddig nem méltatott témakörét emeljük ki, amelyben természettudományos és filozófiai érdeklődése a felvilágosult zenefelfogás továbbfejlesztése szempontjából oly fontos területre, az összhangzattanra is kiterjed.

Nem holmi esetleges érdeklődésről van itt szó. A *Színelmélet* írója, aki szenvedélyesen vitatta a newtoni optikát és ragaszkodott a színeket antropologizáló, nekik „érzéki-erkölcsi" jelleget tulajdonító felfogáshoz, még Reichardttal való baráti kapcsolata idején, 1790—91-ben egy zenei akusztika kidolgozását tervezte, amely a zeneelmélet területére is alkalmazta volna a *Színelmélet* koncepcióját. A szoros értelemben vett zeneelméleti érdeklődés szüntelenül előbukkan a Diderot-tanulmányokban is, mégpedig jellemző módon a természetelvű, mechanikus materialista művészetelmélet kritikájával egybefonódva, a természet és művészet dialektikus kapcsolatának felderítésére törekvő általános esztétikai fejtegetések függvényeként.

E vizsgálódások egyik legkézzelfoghatóbb eredménye Goethe állásfoglalása a zenei természetfestésről, amely nemcsak a német felvilágosodásra jellemző felfogás fejlettebb megismétlése, hanem Beethoven idevágó nyilat-

[17] Vö. Moos: Id. mű 47. o.
[18] Herder: *Kalligone*. Idézi Pforgner: *Musik. Geschichte ihrer Dentung*. 262. o.
[19] Vö. Johannes Mittenzwei: *Das Musikalische in der Literatur*. Halle (Saale) 1962. 189. o.

kozatának a német klasszicizmus szempontjából tipikus konkretizálása. Ismeretes, hogy a VI. szimfónia ún. természetfestését Beethoven az „inkább érzelem, mint festészet" aforizmával jellemezte, utalva szándékára, amely nem a természet objektív jelenségeinek ábrázolására, hanem az általuk kiváltott érzelmi visszhang kifejezésére irányult. Goethe is pontosan ebben a szellemben fejti ki a természethűség és művészi igazság dialektikus kölcsönhatását a zenei formálásban: „Arra a kérdésre, hogy mit festhet a muzsikus, bátorkodom egy paradoxonnal válaszolni: *semmit* és *mindent*. Ahogyan külső érzékeivel felfogja, semmit sem vehet át; de mindent *ábrázolhat*, amit e külső érzéki hatásokra *érez*. A mennydörgést zeneileg utánozni nem művészet; de nagyrabecsülöm a muzsikust, aki azt az érzést kelti bennem, mintha égzengést hallanék! Ugyanígy — az előző példával ellentétben — a zene határozottan kifejezheti a tökéletes nyugalmat, a hallgatást, sőt a tagadást is, amire teljesen meggyőző példákkal rendelkezem. Ismétlem: *hangulatot* teremteni a bensőben anélkül, hogy közönséges külső eszközöket használna, ez a zene nagy és nemes kiváltsága."[20]

A Zelterrel folytatott levelezés ugyanennek a problematikának a szó legszorosabb értelmében vett zeneelméleti-összhangzattani oldalát elemzi.[21] A diszkusszió kiindulópontja a moll hangnem sajátosságának kérdése, amely kiváltképpen a bizánci egyházzenével való megismerkedése után foglalkoztatja Goethét. (Persze teljességgel valószínűtlen, hogy Goethe valóban hiteles középkori bizánci dallamokból érezte volna ki „az oly általános hajlamot a moll hangnem használatára": a Goethe-filológia sajnos máig sem vizsgálta meg alaposan ezt a kérdéskört.) Zelter, a zenei tanácsadó egyértelműen a Zarlino—Rameau-féle összhangzattan szellemében világítja meg a felvetett problémát. Szerinte csak a nagyterc tekinthető — akár a természetes felhangsorban foglalt hangközi viszonyok értelmében, akár a püthagoraszi kánonfelosztás alapján — „a természettől közvetlenül adottnak".[22] Így a moll hangnem nem természetes módon keletkezett: a dur hangsorok nagytercének helyére állított kisterc beiktatására épül: Zelter szerint ebből a szerkezetből következik a moll sokat emlegetett lágy, sóvárgást kifejező karaktere, amely az északi népek folklórjában válik uralkodóvá. Goethe a leghatározottabban elutasítja ezt az elméletileg is, zenetörténetileg is elhibázott magyarázatot. Először is: tarthatatlannak érzi azt a nézetet, amely csak a durtercet és az arra épülő dur sorokat tekinti természetesnek. Nála a természet — amint ez a *Színelmélet*ből is kitűnik — sohasem valami önmagában álló, az embertől független és idegen fizikai adottság, hanem az emberi természet által átlelkesített, emberileg elsajátított eleven organizmus. Ezért szaván fogja Zeltert: ha a moll hangnem az északi népek dalaiban uralkodó, akkor egy feltételezett északi zeneteoretikus szükségképpen ezt a hangnemet tekinti majd elsődlegesnek és közvetlenül természetesnek. Ebből viszont másodszor az következik, hogy egyik hangnem sem közvetlenül természeti produktum. A püthagoreus akusztika modern-természettudományos felújításának elutasítása itt átcsap a dezantropologizáló-matematikai zeneelmélet általános bírá-

[20] Idézi Hans Joachim Moser: *Goethe und die Musik*. Leipzig 1949. 72—73. o.

[21] *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*. Herausgegeben von Max Hecker, Erster Band (1799—1818). Leipzig 1913. — A tárgyalt összefüggésben a legfontosabb dokumentumok: Goethe levele Zelterhez (1808. ápr. 20.), Zelter válasza (1808. ápr. 6., és folytatólagosan: máj. 1. és máj. 2.), Goethe viszonválasza (1808. jún. 22.).

[22] Uo. 198. o.

latába: „Itt egy korábban már érintett, az egész természetkutatásban rendkívül érdekes megfontolás lép fel. Az ember önmagában, amennyiben egészséges érzékeit használja, a legnagyszerűbb és legpontosabb fizikai készülék, amely egyáltalán lehetséges. És az újabb fizikának éppen az a legnagyobb szerencsétlensége, hogy a kísérleteket mintegy elválasztották az embertől, és csak abban ismerik fel a természetet, amit a műszerek mutatnak, sőt így akarják korlátozni, így akarják bizonyítani, hogy a természet mire képes. Ugyanez a helyzet a számítással. Sok minden igaz, amit nem lehet kiszámítani, sok minden, amit nem lehet kísérletileg vizsgálni. De éppen ezért áll az ember oly magasan, mert benne kifejeződik az egyébként kifejezhetetlen. Mert ugyan mi egy húr és annak bármiféle mechanikus felosztása a muzsikus füléhez képest? Sőt azt mondhatjuk: mik a természet elemi jelenségei az emberrel szemben, akinek előbb meg kell szelídítenie, előbb módosítania kell valamennyiüket, hogy némiképp magához hasonlíthassa őket?"[23]

Nem kétséges: ha Goethe itt fellép a modern kísérleti fizika, mindenekelőtt a Newton-féle metodikai megalapozása ellen, akkor tudománytörténetileg regresszív utóvédharcokat folytat az antropologizáló természetszemlélet védelmében. Lukács György azonban rendkívül tanulságosan mutatott rá arra a paradox helyzetre, hogy Goethe alapjában véve korszerűtlen állásfoglalása összefonódik a mechanikus-metafizikus természetfelfogás határozott kritikájával, az organikus fejlődés dialektikájának ösztönös megsejtésével, s ezért a természettudományos szempontból mindvégig problematikus szemléletmód esztétikatörténetileg korszakos felfedezéséhez, az esztétikum szerkezetéből ki nem iktatható emberközpontúság megértéséhez vezet.[24] A mollvitával, Goethe akusztikai-összhangzattani elgondolásaival kapcsolatban sem áll másként a dolog: itt is annak a roppant gondolati erőfeszítésnek vagyunk szemtanúi, amellyel a *Színelmélet* szerzője áttöri a közvetlen természetelvűség metafizikus korlátait, amellyel reprodukálni akarja azt a felszíni szemlélet előtt elfedett kulturális fejlődési folyamatot, amelyben a természet elemi jelenségei emberivé — ember által megformálttá, emberileg jelentésessé — asszimilálódnak, s ezáltal mint a különböző művészetek érzékileg specifikált anyagi szubsztrátumai alkalmassá válnak az emberi élettartalmak és életérzések bizonyos típusainak érzéki megjelenítésére. A molljelleget ilyen alapon nem a terc változékonyságából kell megérteni, hanem megfordítva: a változékonyság maga okozat, különböző érzéstípusok ábrázolásának szükségletéből megérthető következmény. Az öreg Goethe 1831-ben így összegezi az 1808-as vita eredményeit: „Igaz is, egy bél- vagy fémhúr nem valami magasrendű dolog, a természet nem bízhatta kizárólag ilyesmire a maga harmóniáit. Az ember sokkal értékesebb, s a természet az embernek kölcsönözte a kistercet, hogy a legbensőségesebben kifejezhesse a kimondhatatlant, a sóvárgással telit. Az ember a természethez tartozik, s *ő* az, aki képes magába felvenni, szabályozni és módosítani az elemi természeti jelenségek legfinomabb vonásait is."[25]

A mollvita ilyen módon messze túlmutat önmagán: az eredeti akusztikai-zeneelméleti kérdést magas fokú esztétikai tudatossággal, általános művészetfilozófiai szinten válaszolja meg. Tanulságos lenne itt részletesen elemezni a

[23] Uo. 206—207. o.

[24] Lukács György: *A különösség mint esztétikai kategória.* Akadémiai Kiadó, 1957. 113. s köv. o.

[25] Idézi Moser: Id. mű 60. o.

goethei megoldás valamennyi mozzanatát, azokat a következtetéseket, amelyek az organikus-dialektikus természetfelfogás alapján zeneesztétikailag levonhatók. Egy részük minden bizonnyal problematikus marad: Goethe dialektikus világképében a szerves fejlődés elve a meghatározó mozzanat, s — mint erre Lukács György az imént idézett helyen rámutat — hiányzik belőle az ugrás, a minőségi változás mozzanata; a gondolat óriása nem tudta teljesen leküzdeni magában a nyomorúsághoz nyomorúságosan alkalmazkodó filisztert. Ez teszi korlátolttá zeneesztétikai állásfoglalásainak tetemes részét is. Gondoljunk a legkiválóbb példára: a „plebejus fióka" Beethoven zenéjében felismert „elementáris" megítélésére. Goethe Mendelssohn zongorajátékából is kihallotta az V. szimfónia forradalmas pátoszát („ez egészen nagy, egészen őrült, az ember félhet, hogy összedől a ház"[26]), de sem ebben, sem az Oliva révén megismert zongoraszonátákban nem tudta felfogni azt a legmagasabb rendű kompozíciós organizmust, amelyet az ellentéteknek a végletekig fokozódó harca tölt meg forradalmi dinamizmussal és elevenséggel („mindent át akar fogni és ezért mindig az elementárisba vész, de végtelen szépséggel a részletekben"[27]). Minden bizonnyal ezért kifogásolható az a goethei álláspont is, amely szerint a zenében kevésbé van helye az újításnak, mint a többi művészetekben;[28] az organizmusra korlátozott, a társadalmi objektivitásig el nem jutó dialektika teszi vitathatóvá a ritmus goethei meghatározását is (a ritmus a szív szisztolé-diasztolé-mozgásának manifesztációja[29]).

Mindez nem csökkenti a mollvitában kidolgozott megoldás értékét. A vita legfőbb tanulságát Goethe így fogalmazza meg 1808. jún. 22-i levelének Utóiratában: „Minden művészet, amely művelés és megfontolás, gyakorlat és elmélet révén kifejlődhetett, olyannak tűnik fel előttem, mint megannyi város, amelynek alapját és talaját, melyre felépítették, már nem tudjuk felismerni. Sziklákat omlasztottak le, ezeket kövekké faragták s házakat építettek belőlük. Örültek, ha barlangokat leltek, s ezeket meg pincékké alakították át. Ahol nem volt szilárd az alap, ott kiásták és aláfalazták; az ősi sziklák mellett talán éppen feneketlen mély mocsaras helyre bukkantak, melybe cölöpöket kellett verni és azokra rácsot vetni. Ha mindez már készen áll és lakhatóvá vált, mit nevezhetünk ebből természetnek és mit művészetnek? Hol az alap és hol a pótlás? Hol az anyag és hol a forma? Mily nehéz ekkor már bizonyítani, hogy a régmúlt időben az egészet természetesebben, művésziebben és időszerűbben is elrendezhették volna, ha mindjárt teljes egészében áttekintették volna. Ha a zongorát vagy az orgonát szemléljük, azt hihetnők, hogy az én hasonlatom városát látjuk magunk előtt. Adná Isten, hogy egyszer én is e város közelében üthetném fel otthonom sátorfáját és hozzájuthatnék az élet igazi élvezetéhez; akkor azután szívesen elfelejteném a természetre és művészetre, az elméletre és gyakorlatra vonatkozó kérdéseket."[30] A nagy humanista költő itt *A növények metamorfózisá*nak egyfajta zeneesztétikai párdarabjaként a nagy költészet érzékletes pátoszával felvillantja a művészet természetivé dologiasodott anyagi szubsztrátumának és készenkapott „természetes" formáinak rejtett emberi-esztétikai értelmét. A magvas kérdés máig is érvényes programja minden filozófiai vizsgálódásnak, amely a zenére irányul.

[26] Idézi Mittenzwei: Id. mű 190. o.
[27] Idézi Moser: Id. mű 35. o.
[28] Vö. Mittenzwei Id. mű 522. o.
[29] Uo. 517. o.
[30] Barna: Id. mű 329. o.

A német klasszika nagy kísérlete, hogy emberi tevékenységek és emberi szenvedélyek bonyolult összefüggéseiből vezesse le a zenei anyag és forma valamennyi szerkezettörvényét, Hegel *Esztétikai előadásai*nak zenei fejezeteiben kap végső — a polgári világnézet alapján egyáltalán lehetséges legmagasabb rendű, egyszersmind végletesen ellentmondásos — betetőzést.

A felvilágosodás alapvetése most is termékeny kiindulópont. Hegel ehhez tudatosan kapcsolódik. Már idézett fejtegetéseinek folytatásaként a zenei tartalom és felfogásmód sajátosságait keresve megállapítja, hogy a szubjektív bensőség világának megjelenítésére hivatott zene az emberi érzelemvilág szférájában talál legmegfelelőbb tárgyára. Az érzelem viszont „természetes" emberi életmegnyilvánulás; „természetes módon" már a beszéd indulatfűtötte menetében, mindenekelőtt az indulatszavakban kifejeződik. „A hang már a művészeten kívül is, mint interjekció, mint a fájdalom kiáltása, mint sóhajtás, nevetés, lelkiállapotoknak és érzelmeknek közvetlen, legelevenebb megnyilvánulása, a kedély jajszava és örömhangja."[31] Hegel természetesen nem áll meg itt, hanem a kanti kezdeményezést is folytatva energikusan szembefordul az intonációelmélet természetelvűségével. „Az interjekcióknak pusztán természetes kifejezése azonban még nem zene . . . A zenének . . . az érzelmeket meghatározott hangviszonyokban kell megjelenítenie, a természetes kifejezést meg kell szabadítania vadságától, nyers szabadjára-engedésétől és mérsékelnie kell."[32] Innen a zene anyagi szubsztrátumának és alapvető formálásnyelvének különös jellege: „Igy az interjekciók a zene kiindulópontját alkotják ugyan, de *maga a zene csak mint kadenciálissá formált interjekció igazán művészet;* ebben a tekintetben a zenének a festészetnél és a költészetnél magasabb fokon kell művészileg elkészítenie érzéki anyagát, hogy az képessé váljék a szellem tartalmának művészi módon való kifejezésére."[33]

Az egész hegeli filozófiára jellemző *Aufhebung*, a dialektikus szintézis elve ölt testet ebben a gondolatmenetben: a felvilágosodás intonációelmélete itt *megszűnten-megmarad*, s ennek eredményeként világnézeti alaptartalma, az affektuselmélet maga is *minőségileg magasabb színvonalra emelkedik*. Gondoljunk Diderot-nak a szenvedély „állati kiáltásával" kapcsolatos követelményére. Ha Hegel elutasítja a közvetlen természetelvűséget, amely az *ancien régime* klasszicizáló művészetének és művészetelméletének hadat üzenő Diderot esztétikai alapállásából még szervesen következett, akkor ez a tagadás nem egyszerű visszatérés a Descartes-tól Rameau-ig ívelő korai affektuselmélet ízlésideáljához, a visszafogottság és a mérséklet udvari klasszicizmusához, más szóval: nem „arisztokrata reakció" a francia felvilágosodásra és a forra-

[31] Hegel: Id. mű III. köt. 116. o.

[32] Uo.

[33] Uo. 116—117. o. — Szemere Samu fordítását korrigálnom kellett, mert az eredeti szöveg „kadenzierte Interjektion" kifejezését félreértve az „ütemesen tagolt interjekció" megoldást használja. A német kifejezés zeneelméleti szakszempontból valóban nem a legszerencsésebb, mert többféleképpen értelmezhető. A legvalószínűbb jelentésárnyalat azonban az lehet, amelyben a döntő mozzanat a „kadencia-szerű" megformáltság. A „tagoltság" mindenesetre nem korlátozódik csupán az „ütemességre". Vö. Heinz Heimsoeth: *Hegels Philosophie der Musik*. In: *Hegel-Studien*. 2 köt. Bonn 1963. 161—201. o.

dalomra.[34] Mert a „kadenciálisan formált interjekció" alapelve, amint ezt később részletesen bizonyítjuk, a *polgári* klasszicizmus művészi gyakorlatának elméleti általánosításaként, a klasszikus *polgári* humanizmus eredményeként jött létre. Ezért kapcsolódhat szervesen a német felvilágosodás legjobb hagyományaihoz, Lessinghez és Herderhez: a zenei közlés készen kapott közegét a maga egynemű, szerves felépítést mutató logikai rendjében ragadja meg, hogy ilyen módon felmutassa a benne rejlő kifejezési lehetőségeket. „Mert az érzésnek mint olyannak van tartalma, a hang mint puszta hang viszont tartalmatlan; ezért előbb művészi kiművelés által alkalmassá kell válnia arra, hogy felvegye magába a belső élet kifejezését."[35] Hegel itt Winckelmann, Lessing és Herder humanizmusának örököse; miként a nagy felvilágosítók, ő is az emberábrázolás rejtett lehetőségeit igyekszik feltárni anyag és forma legbensőbb, természetinek tűnő szerkezettörvényeiben. Másrészt viszont ez a kapcsolódás nem egyenes folytatás, hanem dialektikus, a tagadás elemét is magában foglaló továbbfejlesztés. Most ugyanis a zenei közlőközeg természetiségéről kiderült, hogy megtévesztő látszat. A zeneművészet anyagi szubsztrátuma, a hangok és hangzatok rendszere rendelkezhet ugyan bizonyos természeti, *fizikai-akusztikai alapokkal*, belső logikai rendje, „kadenciális" szerkezete azonban *emberi akciók és passiók nyomán* kristályosodott ki. E rendszer eldologiasodott objektivitását kibetűzni, a benne alakot öltő emberi élettartalmakat rekonstruálni, az anyagban rejlő objektív-szubjektív kifejezési lehetőségek valóságos jelentéskörzeteit meghatározni — ez a filozófiai zeneesztétika legelső feladata.

Így hát ismét hermeneutikai vizsgálódás küszöbéhez érkeztünk. A jelentéstan azonban most radikálisan új értelmet kap. Nem nomosztípusok ethoszait kell feltárnia, mint Arisztotelésznél, nem tipikus dallamfordulatok affektustartalmai után kell nyomoznia, mint Matthesonnál vagy Grétrynél; most először *a maga öntörvényű totalitásában felfogott hangrendszer* válik a jelentéstani rekonstrukció tárgyává.

Nem kétséges: itt a nagy ígéret zeneelmélet és zeneesztétika történelmileg szüntelenül újratermelődő meghasonlásának megszüntetésére.

A programot már *A szellem fenomenológiája* felvázolta, amikor a szellem eldologiasodott termékeinek szubjektív megelevenítését, a holtnak hitt szubsztancia mélyén rejtőző tevékeny szubjektivitás új életre keltését követelte. A hegeli zeneesztétika is ezt a programot igyekszik megvalósítani. Legfőbb elméleti becsvágya tehát éppen az, hogy feleleveníte a zene állítólag természetadta anyagi közlőközegében a szubjektivitás tevékenységét, a „Szellem" mozgását, és ilyen módon megszüntesse a zeneelmélet elidegenedését a zeneesztétikától.

[34] A dogmatizmus bilincseitől megszabaduló marxista filozófia- és esztétikatörténet Hegel filozófiájának *egészére* nézve már elutasította a hírhedt formulát. Sajnálatos tény viszont, hogy Markusz 1959-ben megjelent, sok tekintetben úttörő zeneesztétikatörténetének első kötete még mindig rabja ennek a dogmatikus elképzelésnek. (Vö. C. Mapkyc: История музикалной эстетики. I. köt. Moszkva 1959. 268—292. o.) Az interjekció kadenciális megformálásában, egyáltalán a szenvedélyek közvetítésmentes megjelenítését elutasító zeneesztétikai álláspontban Markusz eleve az enciklopedistákkal szembeforduló La Harpe és Marmontel arisztokratikus klasszicizmusának felújítását szeretné felfedezni. Hegel operadramaturgiai felfogásáról később még részletesen beszélünk. Itt hadd tegyünk csak egyetlen kérdőjelet Markusz érvelése mellé: hogyan lehetséges az, hogy a Hegel-féle „arisztokrata reakció" éppenséggel a mozarti operaformát tekinti a drámai zene legmagasabb rendű megvalósulásának?

[35] Uo. III. köt. 123. o.

Korábbi fejtegetéseink után nem lehet meglepő számunkra az a tény, hogy a hangrendszer ilyesfajta dialektikus megelevenítése Hegelnél csak egy objektív idealista összkoncepció alárendelt részeként jelenhet meg. Elég, ha csupán e koncepció misztikába hajló alapelvére, a szubjektum-objektum-azonosság tételére utalunk, amely idealista Prokrusztész-ágyként alapjaiban eltorzítja *A szellem fenomenológiájá*nak imént körvonalazott elidegenedés-elméletét; Hegel ugyanis nemcsak az emberi tevékenység valóban eldologiasodott termékeiben, a „kultúrjavakban" ismeri fel az elidegenedés tüneteit, hanem — a szubjektum és objektum idealista azonosításából következően — a szellem elidegenedett másléteként interpretálja magát az objektív valóságot is. Zseniális felfedezések és idealisztikus konstrukciók sajátos ötvözete tűnik a szemünk elé akkor is, amikor a hangrendszer hegeli elemzését vizsgáljuk. Már a kiindulópont ellentmondásos. Hegel teljes joggal hangsúlyozza, hogy a hangzatok rendszerében érvényesülő kvantum, a hangviszonyok számtermészete csak fizikai-akusztikai alapját tekintve természeti produktum. Itt viszont felmerül a kérdés: mi adja akkor a voltaképpeni *mértéket* a zenei folyamatok legáltalánosabb értelemben vett tagolásához, a „kadenciális" megformáláshoz? Mi a zenei közlőközeg dialektikus mozgásának voltaképpeni rendező elve?

A klasszikus német filozófia e kérdésre válaszolva eleve elutasítja a mechanikus felfogásmódot. Jellemző ebben a tekintetben, hogy a fiatal Schelling csakúgy, mint a *Színelmélet* akusztikai párdarabját tervezgető Goethe a hangrendszerben egyfajta szerves totalitást lát, amelyet a centripetális és centrifugális erő ingajátéka tölt meg elevenséggel. Ez a megoldási kísérlet ugyan nagy előrelépés a XVIII. század mechanisztikus jellegű zeneelméletéhez képest, mégsem szünteti meg a természetelvű felfogás alapvető problematikusságát. Goethe — mint láttuk — végül is elakad az emberi szervezet és a ritmika analogikus összehasonlításánál, Schelling *Művészetfilozófiája* meg éppenséggel a „világorganizmus" kozmikus mozgásainak analogonját szeretné felfedezni a hangrendszer belső szerkezettörvényeiben, s ezzel visszakanyarodik egy szélsőségesen irracionalistává alakított püthagoreizmushoz. Ez a misztika azután szükségképpen vakvágányra futtatja Schelling dialektikus irányba mutató legjobb gondolatmeneteit is; a zenei „őselv" ezért lesz nála a kozmosz önmagában véve is misztifikált folyamataival analóg „tiszta szukcesszió".[36] A romantikus zenefilozófia nem véletlenül kapcsolódik a hangrendszer törvényszerűségeinek itt felbukkanó irracionalista értelmezéséhez; a tiszta szukcesszióként felfogott zene összhangzatrendjében és formavilágában az egyetlen mérték az „alkotó zsenialitás", az objektivitás minden fajtáját szuverén módon megvető, merőben szubjektív és racionálisan ellenőrizhetetlen önkény, amelyet csak jól-rosszul leplez a püthagoreizáló módon felfogott és irracionálissá átfestett kozmikus álobjektivitás. Friedrich Schlegel a zene szukcesszivitását „a végtelenül teljes káosz örök agilitásában" fedezte fel.[37]

Az idealista alapállás mármost Hegel előtt is eltorlaszolja a kérdés megoldásához vezető utat: a természetelvűséget nála nem a társadalmi objektivitás materialista alapulvétele, hanem a szubjektum-objektum azonosságára épülő objektív idealista rendszer váltja fel. Hegel ennek ellenére erélyesen elutasítja a schellingi irracionalizmust. *A szellem fenomenológiájá*ból ismert

[36] Schelling: *Philosophie der Kunst.* Idézi Pforgner: Id. mű 266. o.
[37] Idézi Heimsoeth a 33. sz. jegyzetben említett tanulmányában; 168. o.

programja arra sarkallja, hogy az ész számára visszahódítsa az emberi tevékenység valamennyi elidegenedett termékét. Ezért nem elégszik meg a kozmikus analógiákkal: a hangrendszert a maga antropocentrikus lényegében szeretné megragadni — tehát itt Goethét, nem pedig Schellinget követi. Innen érthető zeneelméleti alaptétele, amely szerint a hangok mérték nélküli tovaáradását, a Schelling-féle „tiszta szukcessziót" a szubjektív Én belső tartalmassága, a *Selbst* szorítja partok közé. Ez a *Selbst* Hegelnél végső soron nem más, mint az élet tartalmait magában feldolgozó szubjektív szellem, amely a hangok kaotikusan ömlő kontinuitását önnön képére tudja formálni: a magasságrend és a ritmika révén artikulált kifejezéssé tagolja. „Az Én ... nem meghatározatlan fennállás és tartás nélküli időtartam, hanem csak mint belső koncentráció és magába való visszatérés válik a magunk valójává [Selbst-té] ... Ebben a koncentrációban azonban lényegileg bennerejlik ama pusztán meghatározatlan változás *megszakadása*, amilyenként az idő először előttünk volt, mivel az időpontok keletkezése és alámerülése, eltűnése és megújulása csupáncsak egészen formális túlhaladás volt minden most-on egy másik, ugyanolyan most-hoz, s ezáltal csak szüntelen továbbmozgás volt. Ezzel az üres *tova*haladással szemben a magunk-valója [das Selbst] az *önmagánál*-való [das *Beisichselbst*-seiende], amelynek magában való koncentrációja megszakítja az időpontok meghatározottság nélküli sorrendjét, bevágásokat tesz az elvont folytonosságba, s az ént, amely ebben a diszkrétségben önmagára emlékezik és újra megtalálja magát benne, megszakítja a puszta önmagánkívül jutástól és változástól."[38] A zenei folyamat tehát szükségképpen magában foglalja az időben lezajló és folytonos szukcesszió tagolását; e tagoltságot pedig az Én belső tartalmassága tölti meg élettel és értelemmel.

Hegel tehát — Schellinggel éles ellentétben — nem a tiszta, hanem a Selbst belső tartalmainak megfelelően artikulált, szakaszossá tagolt szukcesszióban fedezi fel a zenei bensőség kifejezésére szolgáló közeg legáltalánosabb meghatározottságát. A kadenciális megformáltság ebben az összefüggésben eleve új, teljesebb értelmet nyer: a zenei történés, a hangzatfolyamat tagolásának követelményét jelenti.

Mármost ezt a „kadenciális" tagoltságot nem a szuverén módon formáló zeneszerzői tevékenység pusztán szubjektív és partikuláris önkénye teremti meg. A forma tagoltsága Hegelnél az ábrázolás tárgyául szolgáló Selbst, tehát a tartalmas, szubsztanciális bensőség belső élettartalmainak, életérzéseinek függvénye. Zeneelméletileg mindez a kiforrott klasszikus tonalitás jelentésrendjének kibetűzését jelenti. Amikor Hegel a kadenciális megformáltság lényegét azonosság és nem-azonosság azonosságaként határozza meg, ezzel a tonalitásnak éppen a legfőbb világnézeti jellemvonására utalt. Felismerte, hogy a tonális kompozíció a zenei folyamat valamennyi elemét, tehát az időmértéket, a ritmust, az összhangzatok és a forma rendjét, a dallamot, sőt még a hangszerelést, illetve a költői szöveg zenei feldolgozásának konkrét módját is olyan szerkezeti egésszé egyneműsíti, amelyben egyközpontú — mégpedig antropocentrikus, Selbst-központú — időperspektíva érvényesül. A ritmus például formális szempontból az egyenlő és az egyenlőtlen időtagolás egysége; ha mármost ebben az egységben végső soron — tehát

[38] Id. mű III. köt. 127. o. Az eredeti szöveg „in dieser Diskretion" fordulatát Szemere Samu az „e szétválasztásban" kifejezéssel adja vissza. Célszerűbbnek láttam a kontinuitás megszakadását jelző „diszkrétség" filozófiai terminusának visszaállítását.

nem közvetlenül — az egyenlőség válik a döntő mozzanattá, akkor Hegel ezt az öntudatos Selbst önmagához való visszatérésének és önmagával alkotott tartalmas egységének követelményével indokolja. Ugyanilyen szellemben beszél a harmóniáról mint konszonancia és disszonancia dialektikus összefüggésrendszeréről, a dallamról mint szabadság és szükségszerűség (dallamalkotó ötlet, lelemény és összhangzati megalapozottság) harcának magasabbrendű kibéküléséről stb. Hegel zeneesztétikai fejtegetéseinek egyik legnagyobb elméleti vívmánya, hogy a zene valamennyi formaelemének mozgással teli totalitásában feltárja a hangok és hangzatok szukcesszív sorának fenti értelemben vett emberközpontú rendjét. Ilyen módon lehetőség nyílik arra, hogy elméletileg egységes alappal rendelkezzünk a ritmika, az összhangzattan, a dallamelmélet, sőt a hangszereléstan egymástól függetlennek látszó és rendszerint csak pedagógiai célzattal összefoglalt zeneelméleti diszciplínáinak filozófiailag-esztétikailag megalapozott együttes tárgyalásához. Aligha kétséges: az érett tonalitás legmagasabb rendű filozófiai analízisével van itt dolgunk, ama tonális rendszer elemzésével, amelyet a bécsi klasszika, mindenekelőtt Haydn és Mozart a harmonikusan és sokoldalúan fejlett ember világának megjelenítéséhez, a szép jegyében megformált élettartalom ábrázolásához kialakított és felhasznált. Mert ha Hegel triadikus szerkezetet tulajdonít a ritmika vagy az összhangzatrend alapképleteinek, akkor ez egyáltalán nem holmi önkényes elmejáték; a dialektikus logikából kölcsönzött kategóriák a valóságos zenei gyakorlat jelenségeit — a ritmus alapalakzatait, a funkciós-tonális rend statikus és dinamikus elemeinek kiegyenlített egyensúlyát stb. — írják le, s a látszólag tisztán formális hármasság mögül mindig előbukkan a *Selbst* „tartását" meghatározó objektív élettartalom. Hadd utaljunk itt az egyik legszebb példaként arra az elemzésre, amely a hármashangzatok akkordikus tovamozgásának tartalmi meghatározottságára vonatkozik. Hegel az alaphármasokban elvont azonosságot lát, olyan konszonáns akkordszerkezeteket, amelyek szeplőtlen és zavartalan harmóniát sugároznak. Valóságos élettartalmak, kiváltképpen a forradalom utáni polgári rend élettartalmai, természetesen elkerülhetetlenül bomlasztják az ilyen elvont összhangot; „a hangzás tulajdonképpeni mélysége, hogy elmegy lényeges ellentétekig is, s nem fél élességüktől és meghasonlásuktól. Mert az igazi fogalom magában való egység ugyan, de nem közvetlen, hanem lényegileg magában szétvált, ellentétekké széthullott egység. Így pl. Logikámban a fogalmat mint szubjektivitást fejtettem ugyan ki, ez a szubjektivitás mint eszmei átlátszó egység azonban megszűnten ellentétévé, objektivitássá emelkedik, sőt ez az egység mint maga a pusztán eszmei csak egyoldalúság és különösség, amely egy »mást«, egy ellentétet tart magával szemben: az objektivitást, s csak akkor igazi szubjektivitás, ha belemegy ebbe az ellentétbe, s legyőzi és feloldja azt. Így a valóságos világban is az magasabb rendű természet, akinek megadatott az erő az ellentét fájdalmának önmagában való elviselésére és legyőzésére. Ha a zenének művészi módon ki kell fejeznie a legmélyebb tartalomnak mind belső jelentését, mind szubjektív érzését, . . . akkor a maga hangbirodalmában rendelkeznie kell olyan eszközökkel, amelyek képesek az ellentétek harcát jellemezni. Ezt az eszközt a zene disszonáns, úgynevezett szeptim- és nónakkordokban kapja meg."[39] A végső, szó szerinti értelemben vett kadenciális (zárlati) harmóniafűzés éppen ezeknek a disszonanciáknak a feloldását követeli.

[39] Uo. 141. o.

Hegel törekvése itt kétségkívül az, hogy az érett tonális rend zenei anyagának törvényszerűségeiből kiolvassa a bennük tárgyiasult élettartalmakat. Ámde a dialektikus előretörés ezúttal is elakad az idealista rendszer szükségszerű korlátainál. Láttuk, hogy a zenei anyag dialektikus mozgása a szubjektum-objektum-azonosság álláspontjáról nem más, mint a magavoltát, belső tartalmait tudatosító, önmagába koncentrált Én alapvető fejlődésirányainak elvont tükröződése a hangrendszer belső struktúrájában. Ebből a koncepcióból természetesen lehetetlen maradéktalanul kiküszöbölni a szubjektivizmus elemeit. A szubjektivizmus persze leküzdhetetlen alapelem mindenféle polgári idealista világképben; lappangó jelenlétét azonban elrejtheti, felismerését huzamosabb ideig megnehezítheti az objektív idealista misztifikáció. Kétségtelen tény, hogy a plasztika, az eposz vagy a tragédia hegeli tárgyalásában a szubjektivizmusnak ezek a lappangó elemei háttérbe szorulnak. Nem így a kettős tükrözés sajátos művészeti ágainál és műfajainál. A zene és a lírai költészet művészetelmélete érzékenyebben reagál a visszatükrözés materialista elméletének gyengeségeire vagy eltűnésére, mint a többi művészeti ág és műfaj esztétikája. Elég, ha a *Selbst* meghatározására gondolunk; az önmagába koncentrált Én mindvégig idealisztikusan kétértelmű kategória marad, mert az összpontosulás éppúgy jelentheti az objektív világ tartalmainak elsajátítását, mint a csak önmagából merítő és csak önmagára hagyatkozó tudat formális tartását és belső összeszedettségét. Habár a Schelling-féle irracionalizmussal vitázó, a zenét egyáltalán nem „tiszta szukcessziónak" tekintő Hegel — mint ezt a zenei mérték meghatározásával kapcsolatban láttuk — a *Selbst*et inkább az előbbi értelemben, objektív tartalmakkal eltelt Énként fogja fel, az *Esztétika* zenei fejezeteiből nem hiányoznak az utóbbi, leplezetlenebbül szubjektivisztikus irányba mutató meghatározások sem. Egy helyen például Hegel helyeslően idézi azt a skolasztikus tételt, amely szerint a hallás a legeszmeibb jellegű érzék, eszmeibb, mint akár a látás. A hang tehát a legmegfelelőbb kifejezése a belső szubjektivitásnak; következésképpen „a zenei kifejezésre csak az egészen objektum nélküli benső alkalmas, az elvont szubjektivitás mint olyan. Ez a szubjektivitás: teljesen üres Énünk, további tartalom nélküli valónk. A zene fő feladata ennélfogva nem abban áll, hogy magát a tárgyiságot szólaltassa meg, hanem éppen ellenkezőleg az, hogy legbensőbb valónk önmagában való megindultságának adjon hangot szubjektivitása és eszmei lelke szerint."[40] Ha viszont az Én „teljesen üres", akkor csak a *tiszta idő* lehet az a közeg, amelyben él és mozog. Ilyen premisszákból logikusan következik az a tétel, hogy a zenei anyagban működő mérték kizárólag *időmérték ;* a zene ezek szerint a tiszta időbeliség szférájában talál saját életelemére.

Gondoljunk itt Lessing kompozíciófelfogására, s máris belátjuk, hogy a zene időbeliségének ez a hegeli értelmezése nemcsak a művészeti valóságtükrözés felismerését teszi problematikussá, hanem a felvilágosodásban csírázó dialektikus módszer következetes kifejlesztése előtt is eltorlaszolja az utat. Lessingnél a tér- vagy az időbeliség csupán *túlnyomó mozzanat*, amely nem zárja ki az ellentétes oldal sajátosan transzformált, a kompozíció egészében megszüntetve-megtartott jelenlétét. Hegel végül is képtelen e materialista világképet igénylő dialektika végiggondolására. „. . . Egy test minden mozgása mindig a térben is létezik ugyan, úgyhogy a festészet és a szobrászat,

[40] Uo. 105. o.

habár alakjaik valójában nyugalomban vannak, jogot kapnak arra, hogy a mozgás látszatát ábrázolják; a mozgás térbelisége azonban nem tartozik a zenére, s ezért a megformáláshoz *csak* az idő marad fenn számára, amelyben a test rezgése végbemegy."[41] Ilyen alapon persze nemcsak a kanti szubjektivizmus és formalizmus túlhaladása válik kétségessé, hanem a Schelling-kritika jogosultsága is; a tiszta időbeliség szférájába utalt zene képzete elkerülhetetlenül a tiszta szukcesszivitás képzetével társul. A hangrendszer kadenciális tagoltsága ilyen elméleti előfeltételek mellett a szubjektív önkény terméke lenne csupán, ahogyan ez a végkövetkeztetés Fichténél és Schellingnél, különösen pedig a korai romantikában megfogalmazást is kapott.

Hegel gondolkodói nagyságát bizonyítja, hogy nem enged az ilyenfajta irracionalizmus vonzásának, s idealista rendszerének alapelvét, a szubjektum-objektum-azonosságot megkísérli összhangba hozni módszertanának dialektikus alapjaival. Zeneesztétikai fejtegetéseiben ez természetesen csak fokozza a gondolatmenetek belső ellentmondásosságát. Ugyanakkor az is kétségtelen, hogy ezeknek az erőfeszítéseknek eredményeként kibontakozik előttünk a bécsi zenei klasszicizmus egyedülállóan gazdag és mély filozófiai-esztétikai elemzése, ami Hegel esztétikáját zeneelméleti szempontból is a polgári gondolkodás csúcsteljesítményévé avatja.

Hadd utaljunk itt ismét az affektuselmélet továbbfejlesztésének kérdéskörére. Tudjuk, hogy Hegel kapcsolódása a felvilágosodáshoz nem problémamentes. Az a tény, hogy esztétikai koncepciója kimondottan a forradalom utáni „világállapot" már ismert társadalmi és ideológiai körülményei között vált filozófiailag megalapozott és kiérlelt gondolatrendszerré, természetesen döntően befolyásolja az affektuselmélet továbbfejlesztésének módját. A legfontosabb mozzanat ebben az összefüggésben a francia forradalom nyomán kialakuló polgári rend már elemzett bomlasztó hatása, amely szétfoszlatja a citoyen-illúziókat, illuzórikussá teszi egyéni és közérdek feltételezett egységét és egybeesését. A citoyen-ideológia szétfoszlása ugyanis — mint láttuk — alapjaiban érinti az egyes és általános, az objektív és szubjektív közvetlen egységeként jellemzett affektusfogalmat: az affektusok egyetemessége, az érzésvilág viszonylagos egysége és „közérthetősége" olyan élettény, amely csak szilárd közösségekben válhat formaalakító tényezővé. Mármost Hegel esztétikája — méghozzá korántsem csupán a zeneművészetet illetően — arra a fővonalában helyes felismerésre épül, hogy a polgári társadalom nem kedvez a művészetek fejlődésének. Az *Esztétika* egyik központi gondolata, hogy eszme és alak, szubsztancialitás és individualitás ama plasztikus egysége, amely a művészeti szép, az „eszmény" lényegét teszi, a modern valóság talaján felbomlik, és ez a bomlás végül a prózai reflexió eluralkodásához vezet. E felismerés nemcsak ideológiatörténeti értelemben, hanem Hegel személyes fejlődésében is mélyreható világnézeti válság eredménye. Hadd hivatkozzunk itt csupán a világnézet és a zenefelfogás összefüggéseire. A fiatal Hegel még a forradalom által új életre hívott nagyszabású antik népünnepélyek tömegzenéjéért lelkesedett, bennük a keresztény vallásból ki nem iktatható, korai írásaiban élesen elítélt világnézeti-esztétikai individualizmus ellenképét, az antik politikai és művészeti nyilvánosság megújhodásának egyik nagy ígéretét sejtette. *A szellem fenomenológiája* viszont ebben a tekintetben is a Thermidort követő válság, illetőleg a forradalom utáni dezillúzió és az abból való kibonta-

[41] Uo. 126. o.

kozás nagyszabású filozófiai dokumentuma. Itt már önáltatásként foszlik szét az antik művészet (és vele az antik poliszdemokrácia) felújításának minden reménye. „A szobrok most holttetemek, amelyekből eltávozott az éltető lélek, mint ahogy a himnuszok szavak, amelyekből eltávozott a hit: az istenek asztalai szellemi étel és ital nélkül valók, játékai és ünnepei nem nyújtják a tudatnak azt az örömérzést, hogy egységben van az isteni lénnyel. A múzsa műveiből hiányzik ama szellem ereje, amely az istenek és emberek összezúzásából merítette önmagának bizonyosságát . . . Így a sors ama művészet [ti. az antik klasszicizmus] alkotásaival nem adja nekünk világukat is, nem az erkölcsi élet tavaszát és nyarát, amikor virágzottak és érlelődtek, hanem e valóság beburkolt emlékét csupán."[42] Az esztétikum, az ethosztartalmak visszatükrözéséből kinőtt antik szépség pátosza tehát visszahozhatatlanul a múltba merül; az esztétikai tudat csak egyet tehet: felállítja a remekművek pantheonját. Az *Esztétikáb*ól már hiányzik ez az elégikus hangvétel is. Hegel most úgyszólván a tényközlés nyugalmával regisztrálja szubsztancialitás és individualitás érzéki egységének felbomlását és reflektálttá válását — azt a szerinte kétségtelen tényt, hogy *a művészetben* az emberiség többé nem tudatosíthatja önmaga előtt saját világát és érdekeit. Ilyen felismerés birtokában fordul szembe a többi között a zene ún. mindenhatóságának, világalakító hatalmának ősrégi — s a forradalom idején újra feltámadt — elképzeléseivel. „*A Marseillaise*, a *Ça ira* nagy hatása" — írja a hajdani republikánus — „a francia forradalomban tagadhatatlan . . . Manapság azonban a zenét már nem tartjuk képesnek arra, hogy önmagából létrehozza a bátorság és a halálmegvetés ilyen hangulatát"[43] — Jerikó falait, úgymond, ma csak „lelkesítő gondolatok, ágyúk, hadvezéri lángész" dönthetik le, és nem a zene.[44]

A „művészet végének" koncepciója, amelynek itt csak egyik — zenei — aspektusára utaltunk, természetesen ebben a zenei összefüggésben is ellentmondásos kategóriának bizonyul. Egyrészt lehetővé teszi a polgári társadalom által nyújtott élettények művészetellenes vonásainak felismerését, másrészt Hegelt nemcsak a felvilágosodás polgári esztétikájával fordítja szembe, hanem a német klasszika kortárs költőinek legjobb törekvéseivel is. Schiller levelei az esztétikai nevelésről, Goethe költői és gondolkodói küzdelme az antik formaideál megmentéséért és az új élettartalmak kifejezésére való felhasználásáért, Beethoven élete végéig ki nem alvó jakobinus reménye az antik és a modern világ egymásratalálásáról — egyszóval a német klasszika egész művészi gyakorlata eleve megkérdőjelezi a rezignált végkövetkeztetés helyességét. Ámde az idealista rendszer burka ezúttal is értéket, dialektikus gondolatmagvakat rejt magában. Először: az antik ideál Hegelnél tartalom és forma tökéletes egybedolgozását, eszme és érzéki alak közvetlen egységét jelenti. Hegel ilyen módon nemcsak a kanti formalizmus leküzdéséhez nyert archimedészi pontot, hanem a művészetek múltjának következetes történeti megközelítéséhez is. Eszme és alak egysége szerinte az antik művészetben valósult meg a maga „klasszikus" szépségében; az antikvitás előzményeként felfogott „szimbolikus" keleti művészet *még* nem jutott el az ilyen egységig, az antikvitást követő középkori és újkori művészet, a sajátos hegeli terminológiában „romantikusnak" nevezett művészeti forma viszont *már* túlhaladta azt.

[42] Hegel: *A szellem fenomenológiája*. Akadémiai Kiadó 1961. 382. o.
[43] Uo. 122. o.
[44] Uo.

Mármost az antik szépségideál Hegelnél, csakúgy mint a kortárs Goethénél és Schillernél, a személyiség szabad és harmonikus önkibontakozásából, az emberi jellem totalitásából és önállóságából sarjad ki. Ennyiben a „művészet végének" koncepciójából sem hiányzik a mozzanatszerűen helyes felismerés, nevezetesen a modern, polgári művészet problematikusságának, a polgári társadalom korábban már említett művészetellenes tendenciáinak felismerése. Hegel persze abban is polgári gondolkodó, hogy nem lát, nem láthat túl a polgári társadalom horizontján. De ez a távlattalanság nála még nem akadálya a jelenben működő kulturális fejlődési irányzatok tudományosan objektív feltárásának. Innen az egykorú — a szónak nem hegeli, hanem megszokott értelmében vett — romantikus művészeti törekvéseknek az a kritikája, amely — mint látni fogjuk — zeneesztétikailag is szövetséget teremt Goethe és Hegel között.

Másodszor: az antik formaeszmény középpontba helyezése, tartalom és forma történetileg konkrét dialektikája egyszersmind virtuális középpontja az egész *Esztétika* rendszerbeli felépítésének. Eszme és alak klasszikus egysége ugyanis Hegel esztétikai rendszerében mindenekelőtt az antik plasztika tulajdona; a „szimbolikus" művészeti forma az építőművészetben, a „romantikus" művészeti forma pedig a festészetben, a zenében és a költészetben bontakozik ki a legteljesebben. Önmagában véve persze a művészeti formálástípusoknak és az egyes művészeti ágaknak ez az összekapcsolása sem más, mint idealisztikus konstrukció. De itt sem kétséges a rendszertani konstrukció mögött rejtőző gondolati tartalom zseniálisan úttörő, dialektikus igazsága. Mert a művészetek történeti fejlődésének ez a felfogása éppen azáltal válik valóban történetivé, hogy számot vet a fejlődés egyenlőtlenségével, azzal ti., hogy bizonyos korszakok csak bizonyos művészeti ágaknak és műfajoknak kedveznek igazán, másoknak kevéssé vagy egyáltalán nem. Nem előzmények nélküli felfedezés persze ez sem, esztétikatörténeti jelentősége mégis vitathatatlan. Hegel *Esztétikája* a történetiség Marx előtti legfejlettebb színvonalán áll. Ismét csak a zenefelfogás problematikájára utalunk. A művészeteknek ez a rendszere és rendszerbeli elhelyezése Herder és Kant már ismert megsejtései után határozottan és egyértelműen modern (sajátos hegeli terminussal: „romantikus") művészetként fogja fel a maga önállóságát kiküzdő, az összművészeti társulásból önmagát kiszabadító zeneművészetet. Ilyen módon máris érthetővé válik és racionális magyarázatot kap az a fontos történeti körülmény, hogy a zeneművészet igazi felvirágzása, az öntörvényű zenei produkció megjelenése és „versenyképessé", a többi művészeti ág „termelésével" egyenrangúvá válása, sőt különleges időszakaszokban megmutatkozó kulturális vezető szerepe csakis az új „világállapot" talaján, az egyéni szenvedélyvilág újkori felszabadulásával párhuzamosan valósulhatott meg. Itt már szó sem lehet a „művészet végének" merev értelmezéséről. Hegel lemond az antik *muzikének* arról a fantazmagóriákban gazdag eszményesítéséről, amely a reneszánsz és a felvilágosodás zenefelfogásának „heroikus illuzionizmusát" jellemezte, s amely még Schillernél is felbukkan,[45] ő Palestrina, Johann Sebastian Bach, Gluck, Haydn és főként Mozart művészetében, valamint a Rossiniig ívelő olasz operaköltészet nagy alkotásaiban fedezi fel a zeneművészet fejlődésének legmagasabb csúcsait.

[45] Lásd az esztétikai neveléssel foglalkozó *Levelek* egyik nevezetes megfogalmazását: „A zenének legfőbb megnemesedésében alakká kell válnia, és az ókor nyugodt hatalmával kell hatni reánk . . ." Schiller: *Válogatott esztétikai* írásai, Helikon, 1960. 244. o.

Nem árt itt külön is felfigyelni a barokk nagy mestereinek felfedezésére. A történetiség itt sajátos zenetörténeti hangsúlyt kap; Hegel szakít a felvilágosodás korlátolt polifóniaellenességével. Nagyon valószínű, hogy a Bachreneszánsz évtizedeken át úgyszólván föld alatt ható és csak a Máté-passió 1829-es Mendelssohn-féle előadása után győztesen feltörő áramába Hegelt, csakúgy mint Goethét, közös muzsikus-barátjuk, a berlini Zelter kapcsolta be: tény az, hogy talán már az 1820/21., de az 1828/29. tanévben mindenképpen a felfedezés izgalmával és nagy nyomatékkal hívta fel egyetemi hallgatóinak figyelmét Bach zenetörténeti jelentőségére („nagyszerű, jellegzetesen protestáns, tősgyökeres és mégis, mondhatni tudós zsenialitását csak újabban tanultuk meg újra igazán megbecsülni"), s elképzelhető, hogy a Palestrina-zenében kifejezett bensőség esztétikai méltatásában évekkel megelőzte a német Palestrina-kultusz megindulását, Justus Thibaut *Über die Reinheit der Tonkunst*ját (1825).[46]

És ez az elismerés sokkal több, mint udvarias meghajlás a zenetörténet szoborrá merevedett nagyjai előtt. Hegel történetisége Bach vagy akár Palestrina *formáláselveit* is „rehabilitálja", pontosabban: megmutatja, hogy a polifón vagy a kontrapunktikus szerkesztés hogyan válhatott a polgári zenei gyakorlat szerves és nélkülözhetetlen elemévé. Csak egy példát erre. A zenei kifejezés eszközeivel foglalkozó fejezet előbb a ritmika, majd az összhangzattan, végül a dallam elméletét tárgyalja. Maga a gondolati felépítés is mutatja, hogy Hegel a dallamban ragadja meg a zenei kompozíció legmagasabb rendű, szintetizáló funkciót betöltő elemét. Ezt a jellegzetesen felvilágosult dallamközpontúságot azonban a német klasszika dialektikusan fogja fel: a dallam „szabadsága" — mint erre korábban már utaltunk — az összhangzatrend „szükségszerűsége" révén kap tartalmas meghatározottságot. Hegel itt Bachra és a polifón korálfeldolgozásokra utal, sőt felismeri a régi rameau-i elvben rejlő, a felvilágosodásban feledésbe merült igazságot is: „a dallam mélyreható mozgásainak csak . . . a mélyebb összhangzati viszonyokban lehet az alapjuk".[47] Ilyen módon a kadenciális formáltság elve új értelmet nyer magában a dallam elméletében is: a dallamnak „mint totalitásnak magában szilárdan lekerekítettnek kell lennie, s ennyiben határozott kezdetre és befejezésre van szüksége, mégpedig úgy, hogy a középső rész csak ama kezdet és eme vég közvetítése".[48]

[46] Vö. Hegel: Id. mű III. köt. 163. o. — Feltevéseink bizonyítását megnehezíti, hogy a Hegel-filológia eddig még nem tisztázta megnyugtató módon az *Esztétikai előadások* egyes gondolati rétegeinek keletkezési idejét. Hegel Heidelbergben 1817-ben és 1819-ben, Berlinben 1820/21-ben, 1823-ban, 1826-ban és 1828/29-ben tartott esztétikai előadásokat; Hotho azonban, ezeknek az előadásoknak szerkesztője és kiadója, az egységesítés és az olvashatóbbá tétel szándékával egybeolvasztotta (tehát összekeverte) az egyes szemeszterek anyagát. Lukács György — Hotho megjegyzéseire támaszkodva — joggal tételezi fel, hogy a *felépítésben* 1820 jelentheti a döntő fordulatot. (Vö. Lukács Előszavát az idézett magyar kiadásban. XVI—XVII. o.) Nyitott maradt viszont az a kérdés, hogy mikor foglalkozott Hegel először Bach és Palestrina művészetével. Némi tájékoztatást nyújt Hegel 1825. júl. 29-én keltezett levele Creuzerhez; ebben dicséri Thibaut nemrég megjelent *Über die Reinheit der Tonkunst*ját, mégpedig annak a gondolkodónak biztonságával, aki már a könyv olvasása előtt is tisztában volt Palestrina zenetörténeti jelentőségével. (*Briefe von und an Hegel.* Herausgegeben von Johannes Hoffmeister. Hamburg 1954. III. köt. 90—91. o.) — Elképzelhető persze az is, hogy Hegel Palestrina-képének kiformálódásában Reichardtnak is szerepe van; Salmen monográfiája óta tudjuk, hogy Reichardt sok tekintetben megelőzte és előkészítette Palestrina németországi újrafelfedezését. (Vö. Walter Salmen: *Johann Friedrich Reichardt.* Zürich und Freiburg 1963.)

[47] Uo. 146. o.

[48] Uo. 1

A továbbiakban látni fogjuk, hogy a dallam- és harmóniarend ily módon kidolgozott dialektikája éppen annyira szolgálja a kortárs mozarti zene szerkesztéselveinek filozófiai megértését, mint amennyire igazságot szolgáltat az enciklopédisták által elutasított és megvetett polifón formakultúrának, valamint a Rameau-féle összhangzattannak.

Az önálló zeneművészet modern, nem-antik jellegének felfedése azonban csak kiindulópont. Innen Hegel továbbhatol a zenei affektusábrázolásban rejlő ellentmondások feltárása felé. Ebben a vonatkozásban mindenekelőtt arra a látszólagos paradoxonra kell rámutatnunk, hogy az *Esztétika* rendszertani sémája szerint a zene ugyan tipikusan „romantikus" — értsd: újkori, modern — művészet, amelyben a szellemi belső tartalom kezd túllépni az érzéki anyagon és alakon, viszont magán a zeneművészeten belül mégis a *klasszikus* művészeti forma az esztétikai eszmény, az egész zenetörténet rendező középpontja és legmagasabb rendű teljesítménye. Gondoljunk vissza a zenei közlőközeg *Selbst*-központú szerkezetének korábbi elemzésére. Ott láthattuk, hogy Hegel — persze a szubjektum-objektum-azonosságból adódó ingadozásokkal és ellentmondásokkal — szeretné a szubjektivizmus és a vele járó formalizmus buktatóit kikerülni, szeretné a zenei időtagolás mértékét megteremtő *Selbst* tartását *tartalmas* bensőségként felfogni. Sokkal határozottabban érvényesül ez a törekvés a zene általános formáláselveire vonatkozó fejtegetésekben. A zene persze itt is „a kedély művészete", a zenei kifejezés lényege: „a tökéletes visszahúzódás a szubjektivitásba",[49] s ez a körülmény eleve meghatározza a zenei tartalom sajátos természetét: „a muzsikus . . . nem vonatkozik el mindenféle tartalomtól, hanem megtalálja ezt egy szövegben, amelyet megzenésít, vagy akár még függetlenebbül, zenei téma formájába öltözteti valamely hangulatát, s ezt a témát azután tovább alakítja; ámde kompozícióinak tulajdonképpeni régiója a formaibb bensőség marad, a tiszta zengés; a tartalomban való elmélyülése pedig a külsőre irányuló alakítás helyett inkább visszalépés lesz a bensőség saját szabadságába, önmagának önmagába való elmerülése, sőt a zene némely területén éppenséggel az a meggyőződés, hogy ő mint művész független a tartalomtól. Ha a szép területén való tevékenykedést már általában úgy tekinthetjük, mint a lélek felszabadulását, mint a szorongattatástól és korlátoltságtól való elszakadást, mivel a művészet elméleti jellegű formálásmódja enyhíti és élvezhetővé teszi még a legerőszakosabb tragikus sorsokat is, akkor a zene a végletekig viszi ezt a szabadságot".[50] Ámde a zene *mint művészet* mindenkor valamilyen tartalom érzéki megjelenítése marad; következésképpen szabadsága, amellyel a hétköznapi valóság fölé emelkedik, mégsem mehet el a végletes szélsőségig: tartalmi meghatározottságától — ha művészet akar maradni — végső soron nem szakadhat el. Hegel itt finom különbséget tesz a vokális és a tisztán hangszeres zene között. Az előbbi (az ún. „kísérő zene"[51]) csak *elindul* a függetlenné válás útján; a dalkompozíció például lemondhat arról, hogy aprólékosan festegesse a szöveg egyes szavainak különös meghatározottságát, s boldog nyugalommal lebeghet a részletek felett. A szerkezet egésze és legáltalánosabb tagoltsága viszont ebben az esetben sem nélkülözi a dialektikus

[49] Uo. 103. o.
[50] Uo. 109. o.
[51] Hegel — eléggé szerencsétlen kifejezéssel — „kísérő zenének" nevez minden vokális kompozíciót, mivel bennük a zene valamilyen szöveghez kapcsolódik.

tartalmi meghatározottságot: a dalszöveg általános érzelmi iránya természetesen tartalomként meghatározza a formai szerkezetet, a forma viszont *tevékeny:* visszahat a szövegben adott tartalomra és zeneileg új oldalról értelmezi, specifikálja. A függetlenedés magasabb foka valósul meg a tisztán hangszeres zenében. A zenei szerkezet autonóm mozgása itt olyan mértékű, hogy elszakadhat mindenféle jelentéstől, abszolút módon tárgynélkülivé válhat. Hegel azonban üres formalizmusnak tartja s a lehető legerélyesebben elutasítja a zenének ezt a fajtáját. „A mélyebb felfogást tehát abban kell látnunk, hogy a zeneszerző mind a két oldalnak, egy persze kevéssé meghatározott tartalom kifejezésének és a zenei szerkezetnek egyforma figyelmet szentel a hangszeres zenében is."[52]

Ez a végső megfogalmazás — mint később látni fogjuk — megint csak nem mentes bizonyos világnézeti és a zeneértés módját tekintve személyes korlátoktól, mégis nagy jelentőségű állásfoglalás. Hegel először is elutasítja a relativista áltörténetiséget: az önálló affektuszene modern (újkori) voltának elismerése nála nem jelent egyszerű elfogadást és közvetlen gondolati igazolást. Ebből kettős következtetés adódik. Először: a modern (újkori, nem-antik) zene fejlődése nemcsak a zenei szép nagy kivirágzását hozza magával, hanem a zenének mint művészetnek problematikussá válását is; másodszor: a „romantikus művészeti formát" képviselő zene szépségideálja sem lehet elvileg más, mint általában a művészeté: eszme és érzéki alak, tartalom és forma egymást átható egysége. A szubjektív *Selbst* csak akkor válhat a zeneművészet igazi tartalmává és igazi formáláselvévé, ha egyediségében valami általánost, szubjektivitásában valami emberileg objektíven tartalmasat hordoz. A zeneileg releváns *Selbst* tehát *egyén, amely egy világ.*

A zeneesztétikai problematika sajátosságainak nyomon követése ezen a ponton korszakos felfedezéshez vezet; most feltárul előttünk a formateremtő zenei objektivitás objektív meghatározottsága, az a közvetítésekben gazdag kölcsönhatás, amely a zeneileg megjelenített egyéni szenvedély és a társadalmi-történeti objektivitás dialektikájában érvényesül. A hangsúlyt itt nem az egyén és világ, az egyén és emberi nem *egységére,* hanem ennek az egységnek *dialektikus ellentmondásokból kibontakozó* jellegére kell helyeznünk. Mert Hegelnél a felvilágosodás mechanikus determinizmusa éppúgy eltűnt, mint az adialektikusan problémátlan haladás-felfogás. Egyrészt a zenei szubjektum *objektív meghatározottsága* hangsúlyozottan elvontabb természetű, kevéssé *meghatározott* jellegű marad; másrészt a külvilággal konfliktusba keveredő, a külvilágtól önmagába visszahúzódó *Selbst* zenei ábrázolása éppen azáltal lesz a világ tiszta tükre, a korszak legmélyebb emberi problematikájának kifejezője, hogy — ha nem is végső formáláselvként, de ennek egyik lényeges mozzanataként — magában foglalja az elidegenedés, a magányosság megjelenítését. Gondoljunk itt csupán a disszonáns szeptim és nóna hangzatok fentebb idézett jellemzésére.

Korszakos felfedezés ez a szó mindkét értelmében: éppúgy felel a zeneesztétika alapkérdésére, mint a korszak nagy világtörténeti problémáira. Lukács György *Faust-tanulmányai* feltárták azt a kapcsolatot, amely *A szellem fenomenológiája* és a goethei „világköltemény" között fennáll; a német klasszika világnézeti-művészeti csúcsteljesítményeként mindkét mű azt a dialektikus összefüggést ábrázolja, amely az egyes ember sorsát az egész emberiség

[52] Uo. 167. o.

ellentmondásos, egyéni tragédiák végtelen sorozatán át vezető sorsának lerövidített és koncentrált foglalatává teszi. Ezt az elemzést ki kellene terjeszteni a klasszikus német zene csúcsán álló beethoveni életműre is, amelynek gerincét az individuális tragédiáknak és az emberi nem történeti fejlődésének ugyanez a kölcsönhatása alkotja. Gondoljunk a *Fideliór*a, a *Missa Sollemnis*re, a *IX. szimfóniá*ra, a késői kvartettekre; de utalhatunk olyan ritkamód találó személyes nyilatkozatra is, mint amilyet az egykori „jakobinus fióka" 1801-ben tett, teljesen a hegeli *Fenomenológia* szellemében: „az ember egymagában éppúgy képviseli a társadalom egész életét, mint ahogyan a társadalom egy nagyobb individuumnak mutatkozik".[53] Kulcsszavak ezek nemcsak Mozart *Varázsfuvolá*jához, amelyben az individuális érzelem beteljesülése egyjelentésű az egész emberiség felvilágosodásával, és nemcsak a beethoveni *Fideliő*hoz, amelyben a megpróbáltatásokon győzedelmeskedő hitvesi szerelmet az individuális sorson túlmutató hősi pátosszal tölti meg a népfelszabadító harc távlata. Egyén és nem dialektikája feszül a német klasszika legelvontabb hangszeres alkotásaiban is. Az utolsó beethoveni vonósnégyesek dallamvilágában és szerkesztésmódjában kifejeződő roppant magányosság, a befelé fordult szubjektivitás tragikumának e megrázó felidézése sem adja fel a *mértéket ;* nem a klasszicizáló mértéktartást, hanem a klasszikus humanista mértéket, amely az elmagányosodás megjelenítésében érzékeltetni tudja a pusztuló emberi értékeket és azt a külvilágot, amely az emberi értékeket pusztulásra ítéli; innen a tartás és az erő, amellyel a kései Beethoven-opuszok az elmagányosodást nemcsak tudomásul veszik, hanem egyszersmind roppant küzdelmet indítanak leküzdésére, ember és emberi nem elveszett egységének visszaszerzésére.

Íme a *Selbst*-központú kompozíció, amelyben az egyén a maga tragikus magányában is egy világ marad. Hegel zeneesztétikája ezen a ponton is a forradalom utáni klasszika nagyszabású gondolati összefoglalása. Ernst Fischer éppen Beethoven kései kamarazenéjének „tartalmát" dokumentálva[54] teljes joggal hivatkozhatott az *Esztétika* egyik nevezetes fejtegetésére. Részletesen idézzük Hegel gondolatmenetét: „Ha a fájdalom, öröm, sóvárgás stb. szólal meg a dallamban, akkor tudnunk kell: a valóságos, konkrét léleknek a komoly valóságban csak egy valóságos tartalmon belül, meghatározott körülmények között, különös helyzetekben, eseményekben, cselekvésekben stb. vannak ilyen hangulatai. Ha az ének felkelti bennünk pl. a gyász, a panasz érzelmét valamilyen veszteség miatt, akkor nyomban felmerül a kérdés: mi veszett el? Az élet a maga érdekeinek gazdagságával, az ifjúság, a boldogság, a hitves, a kedves, gyermekek, szülők, barátok?"[55] Félreérthetetlen a következtetés: „. . . a zenének nem a bensővel mint olyannal, hanem a tartalmas bensővel van dolga, amelynek meghatározott tartalma a legszorosabban kapcsolatos az érzelem meghatározottságával . . ."[56]

A zenei szubjektum *Selbst*-jellegének ez a dialektikus értelmezése mármost felszínre hozza a zenei gyakorlat egy újabb problémáját, a *karakterizálás* kérdését. Maga a kérdésfeltevés ezúttal is két szempontot egyesít: egy elméletit és egy gyakorlatit. Ami a dolog elméleti-esztétikai oldalát illeti, a német klasszikában Winckelmann óta visszatérő vitatéma a szépség és a karakteri-

[53] Idézi Theodor Frimmel: *Beethoven-Handbuch.* I. köt. Leipzig 1926. 311. o.
[54] Ernst Fischer: *A nélkülözhetetlen művészet.* Gondolat, 1962. 175—177. o.
[55] Hegel: I. mű III. köt. 154. o.
[56] Uo.

záló kifejezés viszonya. Hirt az első, aki Winckelmann-nal és részben Lessinggel is vitatkozva kimondja, hogy az antik szépségideál nem a kifejezés visszaszorításában rejlik, hanem pontosan megfordítva: az antikvitás számára csak a karakterizált szépség volt esztétikailag jelentéses és tartalmas. Goethe és Schiller esztétikai írásaiban, kiváltképpen idevágó levelezésükben azután kétségtelenné válik, hogy a probléma Hirt-féle felvetése nem pusztán művészettörténeti kérdések meddő és elvont vitatását jelenti, hanem mindenekelőtt élet és művészet viszonyának értelmezésére vonatkozik, ahogyan e viszony az új polgári valóság talaján, a polgári társadalom fejlődésének körülményei között kialakul és fejlődik. A német klasszikus költészet ugyanis ebben az összefüggésben is szembetalálkozik a polgári viszonyok költőietlenségével, amelyet egyre nehezebb a klasszikus humanizmus alapján, a szépség formális törvényeit megőrizve művészileg ábrázolni. Goethe és Schiller ezért a karakterisztikust felveszi ugyan a szépség szerves alkotóelemei közé, de kimondottan csak mint egy mozzanatot, amely szerintük nem rombolhatja szét a szépség jegyében megvalósuló forma eleven organizmusát.

Mármost szorosabb értelemben vett zeneesztétikai szempontból kiváltképpen tanulságosak Schiller és Körner levelezéséből a zenei karakter sajátosságának meghatározására vonatkozó részletek; ezekben Körner rendkívül szellemesen és meggyőzően alkalmazza a költészeti karakterizálás Goethe és Schiller által kidolgozott törvényszerűségeit a zene területére (a detail-rajz veszélye a dalkompozícióban; Zelter és a berlini iskola karakterizálásmódjának gyengéi[57] stb.). Körner az idevágó gondolatait külön is összefoglalta a zenei karakterábrázolásról szóló kitűnő tanulmányában, amely a Schiller által kiadott *Horen*ben jelent meg. E tanulmány mindenekelőtt kimondja, hogy a zenei karakterizálás voltaképpen elválaszthatatlan minden művészetnek elsőszámú követelményétől, az emberábrázolástól. Körner külön is kiemeli: a zenének — a költészettől és a képzőművészetektől eltérően — megvan az a lehetősége, hogy a kedély hullámzásait a maguk önállóságában jelenítse meg, leválasztva őket az önmagában egységes személyiség jelleméről. Ebben az esetben azonban a zene nem igazi művészet, hanem a közönséges természet egyszerű utánzata. Művészetté csak ott válik, ahol a kompozíció a sokféleségben valaminő egységet tud teremteni, olyan egységet, amely az eszményítés útján megalkotott emberi jellem belső összefogottságán alapul. A kompozícióteremtés tehát ennyiben idealizálás. Ámde a legeszményibb jellem sem jeleníthető meg művészileg, ha hiányzik az alak voltaképpeni karakterizálása. A zenei emberábrázolás éppen ezért karakterizálás és idealizálás kölcsönhatása révén valósul meg. Körner e dialektikus viszony elemzése során már-már a zenei ábrázolás meghatározatlan tárgyiasságának felfedezéséig jut el. Szerinte a jellem zenei megjelenítése egy bizonyos érzelmileg színezett jellemvonás ábrázolása szempontjából meghatározott ugyan, viszont a többi jellemvonás tekintetében szabad teret nyújt a képzelőerő játékának. Csak ilyen módon teremthet a zenei karakterizálás igazi művészeti szépséget.[58]

A hegeli Esztétika mármost lényegében ehhez a körneri állásponthoz kapcsolódik: a karakterisztikust a szépségben megszüntetve-megtartott moz-

[57] Vö. Mittenzwei: Id. mű 532. o.

[58] Christian Gottfried Körner: *Über Charakterdarstellung in der Musik. Horen*, Jahrgang 1795. 67—118. o. A Körner-tanulmány szövegének újabb közlését l. Wolfgang Seifert monográfiájának függelékében (*Christian Gottfried Körner — ein Musikästhetiker der deutschen Klassik.* Regensburg 1960.)

zanatként tárgyalja, s ilyen módon a kompozíciót szétfeszítő, az egyediséget eltúlzó jellemzést éppoly művészetellenes irányzatként utasítja el, mint a jellegtelen elvontságban lebegő, szélsőséges eszményítést. Más szóval: a személyiség különös jellemvonásainak művészi megjelenítése előfeltételezi a jellem belső egységének és szilárdságának megragadását. Hegel ebben a vonatkozásban is tisztában van azzal, hogy a polgári valóság igen kevéssé kedvező talaj olyan jellemek kialakulásához és művészi megjelenítéséhez, amelyekben a jellemvonások gazdagsága párosul az antik értelemben vett ethosz egységes tartásával és szilárdságával. Ámde — a „művészet végének" korábban vizsgált koncepciójával itt is ellentétben — éppen azt csodálja Goethe és Schiller egykorú művészi termésében, hogy sikerrel birkóztak meg ezzel a páratlanul nehéz feladattal, és „kísérleteket tettek arra, hogy az újabb kor készentalált viszonyai között visszaszerezzék az alakok elvesztett önállóságát".[59] Ez a „kísérlet" kiváltképpen nagyszerű művészi eredményeket hozott az újkori zeneművészetben: létrejött az az „eszményi" zene, amely a maga sajátos eszközeivel a modern világ talaján is helyreállítja individualitás és szubsztancialitás, érzelemgazdagság és belső jellemegység egymást átható, eleven kölcsönösségét. „Az igazi zenei szépség ebből a szempontból abban rejlik, hogy [a zene] a puszta dallamostól tovább megy ugyan a karakterisztikushoz, e különösséváláson belül azonban hordozó, egyesítő lélekként megmarad a dallamos."[60]

A zenei szépség és a jellegzetesség viszonya ugyanakkor magában a zenei gyakorlatban is problémává vált. Ezúttal csupán Mozart operadramaturgiájára utalunk, amely mindmáig a legnagyszerűbb összhangot teremtette meg drámai jellemábrázolás és a klasszikus szépségtörvényekre épülő „tiszta zenei" formálás között. Ez az összhang, amely bennünk valósággal a természet spontán szervességét asszociálja, nagyon is tudatos művészi meggyőződést váltott valóra. Mozart a *Szöktetés* Ozminjának negatív karakterével kapcsolatban így nyilatkozott: „. . . a szenvedélyek kifejezését, akár hevesek, akár nem, sohasem szabad az utálat mértékéig túloznunk, s a zene még a leghátborzongatóbb helyzetben sem szabad, hogy a fület sértse, hanem mégis ki kell, hogy elégítsen — vagyis mindig *zene* kell hogy maradjon . . ."[61] Hegel természetesen nem ismerhette ezt a levélbeli kijelentést, de ismerte és legmélyebb esztétikai jelentésében megértette a mozarti operaköltészet formavilágát. Ezért nincs semmi meglepő abban, hogy zeneesztétikája nemegyszer szószerint ugyanúgy elemzi zenei szépség és karakterisztikum viszonyát, mint szóbeli és levélbeli megnyilvánulásaiban a komponista Mozart.

A legfigyelemreméltóbb ez a megegyezés a szöveg és a zene viszonyának értelmezésével kapcsolatos kérdésekben. Talán nem érdektelen itt részleteiben is felidézni Mozart operadramaturgiai meggyőződését, amelyet a *Szöktetés* komponálása közben, apjához írt leveleiben kifejtett. „Operánál a szöveg a zene engedelmes leánya kell legyen. Miért tetszenek mindenütt az olasz vígoperák — szövegkönyvük minden esendősége ellenére? Még Párizsban is: magam voltam szemtanúja. Mert teljesen a zene uralkodott bennük, s mellette minden másról elfeledkezik az ember. Annál jobban kell hát tetszenie egy olyan operának, amelyben a darab tervét jól dolgozták ki, a szöveget

[59] Hegel: Id. mű I. köt. 198. o.
[60] Uo. III. köt. 162. o.
[61] *Mozart-breviárium.* Összeállította és fordította Kovács János. Zeneműkiadó, 1961. 276. o.

azonban csak a zene számára írták, s nem azért, hogy imitt-amott egy nyomorúságos rím kedvéért írjanak le szavakat, vagy egész versszakokat, amelyek legyenek bármilyenek, a színházi előadás értékéhez nem járulnak hozzá semmivel, inkább kárt okoznak, s amelyek a zeneszerző elképzelését teljesen elrontják. A vers a zene számára persze nélkülözhetetlen, de a rím a rímelés kedvéért — a legkártékonyabb dolog. Azok az urak, akik ennyire pedánsan látnak hozzá, meg fognak bukni az ilyen szöveghez komponált zenével együtt. A legjobb, ha egy jó zeneszerző, aki ért a színpadhoz, s maga is hozzá tud tenni valamit, s egy okos poéta — valóságos főnix! — találnak egymásra. Akkor a hozzá nem értők tetszése miatt sincs miért aggódni."[62] Elvontan és formálisan nézve a dolgot, aligha lehetne élesebb ellentétet elképzelni, mint amilyen a szöveghez való viszony megítélésében Gluck és Mozart között mutatkozik; az egyik — a felvilágosodás tipikus képviselőjeként — komponálás közben „legszívesebben elfeledkezne arról, hogy muzsikus", mert művészi ambíciója arra sarkallja, hogy a zenét „festménnyé" vagy költői-drámai cselekmény hiteles megjelenítésévé tegye; a másik viszont — a klasszika tipikus képviselőjeként — éppen megfordítva, a szöveget rendeli alá a zenei kompozíció totalitásának, mert művészi ambíciója arra sarkallja, hogy a zenei kompozíciót tekintse az opera meghatározó elemének. Ámde ez az ellentét lényegében álellentét. Gluck és Mozart művészi ambíciója a dramaturgia *alapkérdésében* azonos irányba mutat: mindketten a konfliktus és a jellemek zenedrámai megformálásáért, *a drámai zene realizmusának megteremtéséért* küzdenek.

Hegel *Esztétikájá*ban Gluck és Mozart neve már egymás mellett szerepel; művük *ugyanannak a zenei karakterizálásmódnak* megvalósítását jelenti, s csak a külső forma tekintetében mutat eltéréseket és ellentéteket. Ariózus zártság és drámai deklamáció tökéletes egyensúlya valósul meg náluk, s ehhez az egyensúlyhoz és harmóniához képest alárendelt jelentőségű kérdés a két operaköltő ellentétes viszonya a szöveghez. Náluk ugyanis „a dallamos ének, amely egy szöveget kísér, a különös jellemzésére is törekszik, s így nem engedi, hogy a recitatívóban uralkodó elv merőben közömbösen álljon vele, a dallammal szemben. Ezért sajátjává teszi ezt az elvet, hogy maga az egyébként hiányzó meghatározottságra, a jellemző deklamáció pedig a szerves tagoltságra és az egységes lezártságra tegyen szert."[63] Ilyen alapon persze — amint erre Gluck mutatott rá oly határozottan — Hegel szerint is „káros előítélet az a feltevés, hogy a szöveg milyensége közömbös a kompozícióra nézve. Ellenkezőleg, a zenei remekműveknek kitűnő szövegek szolgálnak alapul, amelyeket a zeneszerzők komoly gonddal választottak ki, vagy maguk alkottak meg. Mert a művész számára nem maradhat közömbös a tárgy, amelyet feldolgoz."[64] De másfelől a szöveg „nem lehet gondolatilag túlságosan nehéz és filozófiai mélységű sem", mert ebben az esetben „a zenének nincs mit hozzátennie, mivel a bensőnek mintegy már nincs tere ahhoz, hogy játsszék e tartalommal, s új mozgásokba hozza azt".[65] Innen a Mozartot igazoló, de a Gluck-féle álláspontot sem ellentétes végkövetkeztetés: „a zene számára a legmegfelelőbb a költészetnek bizonyos középszerű fajtája, amelyet mi németek már alig ismerünk el költészetnek, az olaszok és a franciák azonban nagy

[62] Uo. 279—280. o.
[63] Hegel: Id. mű III. köt. 157. o.
[64] Uo. 159. o.
[65] Uo.

érzékkel és ügyességgel alkalmaztak; olyan költészet, amely a líraiságban igaz, rendkívül egyszerű, s néhány szóval jelzi a helyzetet és az érzelmet; a drámában elkerüli a túlságosan szétágazó bonyodalmat, világos és eleven, a részleteket nem dolgozza ki, egyáltalán arra törekszik, hogy inkább körvonalakat adjon, mintsem költőileg teljesen kész műveket".[66] Hegel szerint ezért válhatott „dícséretre méltó" szövegkönyvvé még a *Varázsfuvola* Schikaneder-féle „szánalmas tákolmánya" is;[67] a szöveg révén adott *jellegzetes* nem ölte el a zenei széphez szükséges *dallamost*.

Karakterisztikus és melodikus egységét csodálja Hegel az egykorú olasz operában is, mindenekelőtt Rossini zenei produkciójában. Glockner joggal figyelmeztet arra a Hegelnél valóban ritka rajongó hangra, amely az *Esztétika* idevágó fejtegetéseit, valamint Hegel úti beszámolóit mindenkor átfűti, ha olasz operákkal kapcsolatos élményeiről tudósít (vö. 1824-es bécsi útjáról feleségéhez írt leveleit[68]). Mármost Glockner ezt az életrajzi szempontból sem érdektelen tényt is arra akarja felhasználni, hogy a neohegelianizmus szellemében irracionalistává fesse át Hegel személyiségét és világnézetét. Ezért az „elementáris" iránti rajongást, amelyet a filozófusból a Rossini-féle melodikus áradat kiváltott, szeretné romantikus zene-mámorként interpretálni. Teljesen alaptalanul. Mert ha Hegel — miként a mozarti dramaturgiában, úgy Rossininél is — a dallamnak a szöveg feletti „lebegését" csodálja, akkor ez nem holmi irracionális belefeledkezés a zene úgynevezett irracionális szépségébe, amelyet — képletesen szólva — mégcsak meg sem karcolt a realista karakterizálás. Éppen ellenkezőleg. A forma artikulált tagoltsága és szerkezete, a dallam autonóm eszközeivel megteremtett jellemábrázolás az, ami Hegelt megragadta és lelkesült szavakra bírta. Nem a karakterizálás teljes hiánya tehát, hanem a modern, az önálló zene *új típusú* karakterizálása az, ami Hegelt arra készteti, hogy Rossini helyét Mozart mellett jelölje ki.

Zenetörténeti értékrendünknek ez a megítélés természetesen sok mindenben ellentmond; a Rossini-féle operadramaturgia a mi megítélésünk szerint nem lényegtelen pontokon esztétikailag alatta marad a mozarti produkciónak.

[66] Uo.

[67] Uo. 160. o.

[68] *Briefe von und an Hegel.* Id. kiad. III. köt. 53—72. o. — Hadd idézzük itt kiragadott példaként az egyik Rossinira vonatkozó levélrészletet: „. . . ez nem zene mint zene, hanem a magáértvaló ének — ezt szolgálja minden; olyan zene ez, amelynek önmagában kell érvényesülnie, amelyet hegedűn vagy zongorán stb. is előadhatnak ugyan, ámde Rossini zenéjének azonban csak énekelve van értelme". (64. o.) — Ugyanez a lelkesültség az olasz énekstílus érzékeltetésénél. Egy részlet az 1824. okt. 4-én Bécsben kelt leveléből: „Az olasz énekesek hangja [szemben a szenvedélyt mímelő „csipogással, epedéssel és megszeppent finomkodással", amely egy „franciásan kedves" Auber-opera német énekeseit jellemzi Hegel szerint] csaknem vágyakozás nélküli, a naturálisan érces csengés mégis az első pillanattól kezdve lángragyújt és magával ragad; az első hang szabadság és szenvedély, az első hang máris a mellből és a lélekből jön, szabadon és boldogan nekilendül! — Az isteni *furor* eleve dallamos áradat, és megelevenít és áthat és felszabadít minden szituációt!" (71. o.) — Vö. mindezzel Glockner következtetéseit: „Szerintem figyelemre méltó, hogy Hegel az olaszok »vágyakozással teli« [csak mellesleg: a Hegel-levél *sehnsuchtslos* jelzője Glockner idézetében érthetetlen módon sehnsuchtvollként szerepel — Z. D.] hangját dícséri. Valamennyi művészet közül a zene nyújtotta számára a legtöbb »élvezetet« — ő pedig teljességgel ezt az élvezetet kívánta, olyannyira, hogy nem maradt más kívánnivalója . . . A zenében »a tiszta ének« irracionális és elementáris boldogságát élvezte." (Hermann Glockner: *Hegel.* I. köt. Stuttgart 1954. 434. o.) Korábban már volt alkalmunk megfigyelni, hogy Hegel mit „kívánt" és mit *nem* kívánt a zenétől.

Itt azonban nem is az ízlésítélet vagy akár a történeti értékelés helyessége vagy helytelensége a fő kérdés. A zeneesztétika gondolkodástörténete szempontjából a perdöntő probléma itt az: hogyan válik a szubjektívnek tűnő ízlésítélet mégis egy korszak tipikus esztétikai meggyőződésévé, a klasszikus álláspont tipikus megfogalmazásává?

Mindenekelőtt azt kell látnunk ugyanis, hogy a hegeli felfogás egyáltalán nem elszigetelt különvélemény. Mozart és az olasz opera esztétikai sajátosságait az egykorú művészetfelfogás — Goethétől és Schillertől egészen Artur Schopenhauerig — messzemenően azonos módon értékelte nagyra: a természetutánzás gyakorlata és elmélete fölötti győzelmet ünnepelte benne.[69] Ez az azonosság persze az esztétikai felfogás alapjait tekintve nem több felszíni látszatnál; gondoljunk csupán Schopenhauer Rossini-kultuszának világnézeti motívumaira. Goethe és Schiller azonban kimondottan a hegeli felfogás szellemében hangsúlyozták az olaszos belcanto és a belőle kinőtt mozarti zenedramaturgia szerkesztéselveinek affektuózus-melodikus kvalitásait, valamint szövegnek és zenének azt a viszonyát, amelyben a karakterisztikust megszüntetve-megtartó dallamosság uralkodik. Schiller egy alkalommal például így ír az operazene hangsúlyozottan affektuózus — tehát nem a külső cselekményességet utánzó — karakteréről: „Mindig reméltem, hogy a tragédia nemesebb formája az operából bontakozik ki, mint ahogyan egykor az ősi Bacchus-ünnep kórusaiból jött létre. Az opera valóban mentes bármiféle szolgai természetutánzástól; ezen az úton belopakodhatna a színpadra az eszményi. A zene hatalmával és az érzékiség szabadabb, harmonikus felizgatásával az opera a nemesebb érzelmek befogadására készíti elő a kedélyt. Itt még a pátoszban is szabad játék mutatkozik, mivel zene kíséri; s a csodás elem, amelyet itt megtűrnek, közömbössé tehet bennünket a puszta tárgy iránt."[70] Természetesen e nyilatkozatban érvényesül a schilleri esztétika ama kantiánus eredetű korlátoltsága, amelyet Goethe is, Hegel is határozottan elutasított; Schiller itt is hajlik arra, hogy az ábrázolás tárgyát esztétikailag közömbösnek tekintse, s egyedül a formálás módjában fedezze fel az esztétikum kizárólagos forrását. Ennek ellenére: a szöveg révén adott cselekményes karaktert lényegében Goethe és Hegel is a schilleri felfogás szerint értelmezi: szerintük is olyan tartalmi mozzanat ez, amely a zenemű, az operakompozíció egészét csupán abban határozhatja meg, hogy *megvonja* a jellemek mozgásának, konfliktusainak stb. az emócionalitás oldaláról felfogott *határait*, anélkül, hogy a fogalmiság közvetlen egyértelműségével meghatározó-karakterizáló lenne.

Semmi kétség: az antikvitás ethoszelmélete elvileg másként fogta fel a zenei „jelleget", a zenei eszközökkel megvalósított karakterizálást. Ha nem is rendelkezünk az antik-görög muziké formáláselveinek pontos rekonstruálásá-

[69] Külön elemzést érdemel ebben a vonatkozásban Balzac, aki egész sor regényében ábrázolta a korszak Rossini-kultuszának kultúrtörténeti és társadalmi alapjait, összefüggését a polgári korszak művészetének tragikus meghasonlottságával *(Gambara Massimilla Doni)*.

[70] Schiller levele Goethéhez, 1797. dec. 29-én. *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe.* I. köt. Leipzig 1955. 460. o. — Schiller 1798. jan. 26-án kelt levelében továbbfűzi ezt a gondolatot. Cimarosa egyik operájával kapcsolatban így ír Goethének: „Megfigyeltem, miképpen lehetséges, hogy az együgyűség, sőt a képtelenség oly szerencsésen összeolvad a zene legmagasabb rendű esztétikai gyönyörével. Mindezt csupán a *humor* teszi lehetővé, mert a humor — anélkül, hogy önmaga költői lenne — mégis a költészet egyik sajátos faja, és lényegénél fogva a tárgyak fölé emel." *Goethe és Schiller levelezése.* Gondolat, 1963. 285. o.

hoz szükséges elegendő mennyiségű és hiteles adattal, tudásunk mai fokán is bizonyos, hogy a klasszikus korszak hellén dallama közvetlenül cselekményesen karakterizált volt: a drámai, epikai stb. szöveg melodikus-ritmikus intonációjához simult, és esztétikailag releváns szabadsága, sajátos zenei szépséget kibontó szabad mozgása alárendelődött e szöveg által nyújtott költői (drámai, epikai stb.) jellemzésnek, a *kalokagathia* jegyében felfogott tartalmasnak és jónak. Szép és jó ilyesfajta — a közvetlen jellemzésben adott — feltétlen egysége ölt testet a korai középkor vallásos „diszciplinazenéjében" is, amelyben az élvezetelv — mint láttuk — csak a teológiai moralizálás keretében megtűrt, a vallásos életfelfogásnak alárendelt, „amor sanctus"-szá „finomított" elem lehetett. Amikor a XVII. század utolsó évtizedeiben kirobbant híres francia esztétikai vita, „a régiek és újak vitája"[71] felveti a kérdést, hogy vajon az új polgári művészet valóban alatta marad-e az antiknak, egyenrangú-e vele, vagy éppenséggel felül is múlhatja az antik példaképeket, akkor nem véletlenül éppen az új polgári zeneműfaj, az opera válik a „modernek" főérvévé. Már itt kimondják ugyanis azt a zeneesztétikailag kulcsfontosságú tételt, amely szerint az új operaműfaj a maga *zenei* felépítésében viszonylagos autonómiával rendelkezik, s ezért — cselekményes elemeinek minden gyarlósága ellenére —, éppen dallamvilágának szabad kivirágzása révén, utoléri, sőt túlszárnyalja az új operaműfaj kezdeteinél is, későbbi fejlődésénél is csodált mintaképnek számító antik muzikét.

Az *ethosz-karakter* jól ismert újkori sorsa ez: felújítják, hogy megmásítsák. A zenei karakter így veszti el költői-etikai konkrétságát, nyomatékos egyértelműségét, és így válik az autonómiáját kivívó modern, polgári zene gyakorlatában *affektuózus karakterré*. Az *Esztétika* ennek a metamorfózisnak a polgári ideológiában lehetséges legmagasabb rendű megfogalmazása és tudatosítása.

Hegel ezen az elméleti alapon mindmáig egyedülálló filozófiai éleselméjűséggel jellemezte a mozarti dallamot, Szabolcsi Bence kifejezésével „Nyugat zenéjének ezt a magábanálló csodáját".[72] E jellemzés középponti gondolata: Mozart megszüntetve is megőrzi és a modern-önálló zene birodalmában a vezetőt megillető trónra ülteti a klasszikus antikvitás művészeti eszményét, azt a pátoszt, amely az egyén és az emberi nem, az individualitás és a szubsztanciális egységén alapul. A klasszikus dallam, ahogyan talán a leggazdagabban Mozartnál kivirágzik, ebben az összefüggésben a kadenciálisan tagolt affektusvilág művészileg adekvát kifejezése: mértéket tart, hogy esztétikai-humanizáló hatása csorbítatlan maradhasson. „A zene: szellem, lélek,

[71] Saint-Évremond a demitologizáló-ateista világlátás és a klasszicista művészetszemlélet nevében még nemet mondott az operának, amely szerinte a maga „csodás" elemekben gazdag fantasztikumával és szerkezeti heterogénségével inkább az antikmitologikus tragédiához, mint a modern, Corneille- és Moliére-típusú drámához áll közelebb; az opera-műfajban költő és muzsikus szövetkezik, hogy nagy fáradsággal rossz művet alkossanak. (Saint-Évremond: *Dissertation sur l'opéra*, Paris 1678.) A „modernek" olyan vezéralakjai, mint Perrault és Fontenelle viszont éppen az új polgári művészet fejlettségének és az antikvitáshoz viszonyított magasabbrendűségének bizonyítékát látják az opera új típusú — zeneileg önmagára hagyatkozó, öntörvényű — formai tökéletességében, a „csodás" elemeket megtűrő fantasztikumában. Fontenelle szerint az idő majd igazolja az „újakat", s bebizonyosodik, hogy az opera éppoly magasrendű műfaj, mint az antik tragédia. (Charles Perrault: *Parallèle des Anciens et des Modernes*. Paris 1693. — Bernard Fontenelle: *Oeuvres diverses*. La Haye 1736.)

[72] Szabolcsi Bence: *A zene története*. Zeneműkiadó, 1962. 279. o.

amely közvetlenül önmagáért csendül meg, s önmagának hallásában kielégültnek érzi magát. Mint szépművészettől azonban a szellem mindjárt azt követeli tőle, hogy miként magukat az indulatokat, úgy kifejezésüket is fékezze meg; ne hagyja, hogy a szenvedélyek bacchantikus tombolása és kavargó tumultusa ragadja magával, ne álljon meg a kétségbeesés meghasonlottságában, hanem a jókedv ujjongásában éppúgy, mint a legnagyobb fájdalomban is szabad és áradásában boldog legyen. Ilyen jellegű az igazán eszményi zene, a dallamos kifejezés Palestrina, Durante, Lotti, Pergolesi, Gluck, Haydn, Mozart műveiben."[73] Egy pillanatra sem kétséges: Mozart maga is a klasszikus humanizmus jegyében állította realista *ars poeticájá*nak középpontjába a mérték-elvet. Imént idézett levele így indokolja Ozmin F-dur áriájának hangnemváltozását: „Az olyan ember ugyanis, aki ilyen heves dühbe gurul, áthág minden rendet és mértéket; magánkívül van — így tehát a zenének is magánkívül kell lennie. Mivel azonban a szenvedélyek kifejezését, akár hevesek, akár nem, sohasem szabad az utálat mértékéig túloznunk, s a zene még a leghátborzongatóbb helyzetben sem szabad hogy a fület sértse, hanem mégis ki kell hogy elégítsen — vagyis mindig *zene* kell hogy maradjon: ezért nem választottam az F-durhoz (az ária hangneméhez) idegen hangnemet, hanem rokon-hangnemet; de mégsem a legközelebbit, d-mollt, hanem távolabbit: a-mollt."[74] Hegel az esztétikai mértéknek ezt a klasszikus formáláselvét persze nemcsak a hangnemkarakterisztika vonatkozásában figyeli meg és mutatja fel, hanem — mint erre más összefüggésben már utaltunk — abban az egyensúlyban is, amelyet a mozarti *oeuvre*-ben dallam és harmónia, érzéskifejezés és formai architektonika, különböző hangzáskarakterű hangszerek „drámaian koncertáló" szerepeltetése[75] stb. között felfedez. A Mozart-zene titka ezek szerint a plasztikus sokoldalúság, az élet totalitását intenzíven és artikuláltan felidéző dimenzió-gazdagság. Hegel elemzése ilyen módon visszautal az *Esztétika* bevezető fejtegetéseihez, amelyekben a művészeti szép lényegét, ti. azt a művészetileg egyedül releváns módot, ahogyan az eszme érzékileg átcsillog az alakon, kapcsolatba hozza ama nyugodt derűvel és „tartással", amely még a tragikusan pusztuló hősök lelkivilágából sem hiányozhat, amely még a bukásban is az emberi jellem elpusztíthatatlan erejéről tanúskodik.

Mármost éppen a jellemnek ez a totalitása és önmagába összpontosult ereje az, ami Hegel szerint leginkább hiányzik kora *valóban* romantikus drámai zenéjéből. Itt a kulcsa annak, hogy Hegel miért utasította el Weber operáit. Szerinte ugyanis az *Oberon*ban és *A bűvös vadász*ban veszendőbe megy az egyéni affektus szubsztanciális tartalmassága, eltűnik az egyedit és az emberi nem által képviselt általánost egybefűző tartás és pátosz, s mindennek eredményeként poláris ellentéteire szakad maga az affektuskifejezés, az affektuózus zenei karakter is. Nincs többé mozarti derű és „tartás"; „. . . a nevetés és a sírás absztrakt módon szétválhat egymástól, s ebben az absztraktságban hamis módon teszik őket a művészet egyik motívumává; példa erre a nevető kórus Weber *Bűvös vadász*ában. A kacagás általában a visszafojtott nevetés kirobbanása; mégsem maradhat mérséklet nélkül, ha nem akarjuk, hogy az eszmény veszendőbe menjen. Ugyanilyen absztrakt egy hasonló jellegű nevetés

[73] Hegel: Id. mű III. köt. 152. o.
[74] *Mozart-breviárium*, Id. Kiad. 276. o.
[75] Hegel: Id. mű III. köt. 136. o.

Weber *Oberon*jának egyik kettősében . . . Mennyire másként ragad meg bennünket a harsány homéri kacaj, amely az istenek boldog nyugalmából fakad, és csupán derű, nem pedig absztrakt féktelenség! Másfelől a sírás sem szerepelhet az eszményi műalkotásban mérséklet-nélküli sirámként; amilyen absztrakt vigasztalanság például ismét Weber *Bűvös vadászá*ban hallható. A zenében az éneknek úgy kell visszaadnia az örömöt és gyönyört, ahogyan a pacsirta énekel a szabad egekben; a fájdalom és a vidámság kikiabálása még nem zene; még a szenvedésben is a panasz édes hangjának kell átszőnie és derültté tennie a fájdalmakat, hogy úgy érezzük, érdemes így szenvedni, hogy ilyen panaszt hallassunk. Ez az édes dallam, ez az ének valamennyi művészetben."[76]

Semmi kétség: e sorok a romantikus opera jellemformálásának egyik lényeges oldalát világítják meg. Hegel úgyszólván a romantikus zene születésének pillanatában már felismerte, hogy a klasszikus formák bomlása nem egyszerűen a technikai ügyetlenség jele, nem az esztétikai „tökély" szubjektív és formai tagadása,[77] hanem egy új világhelyzet új világlátásából, az egyéni szenvedély egyre extatikusabb önkiéléséből, a jellem szubsztanciális tartásának fellazulásából következik. (Nietzsche Wagner-kritikája voltaképpen ezt a hegeli oppozíciót újítja majd fel.) Másfelől az sem kétséges, hogy a weberi romantikus opera szerkesztéselveinek elutasítása megintcsak nem Hegel személyes ízlésének állítólagos korlátoltságával függ össze; tőle függetlenül Goethe ugyanilyen megfontolások alapján állt idegenül szemben Weber „túlfűtött", „deprimáló" zenéjével. A főszempont Goethénél is a zeneileg egyneművé tett, affektuózus karakter védelme: „ma minden és mindenki *ultra* . . .", „már senki sem ismeri magát, senki sem ragadja meg azt az elemet, amelyben mozog és működik, azt az anyagot, amelyet feldolgoz . . ."[78] Az autonóm zenei karakter belső meghasonlása és küszöbön álló pusztulása: ez tehát az a pont, amelynek felismerésében Goethe és Hegel romantikakritikája találkozik. Ebben az összefüggésben ismételten utalnunk kell Schiller és Körner levelezésének arra a részletére, ahol Körner azt a polarizációt, amelyet Hegel kifejlett formájában Webernél kifogásol, az egész újkori zenét

[76] Uo. I. köt. 163. o.

[77] „A művészeti tudat és ábrázolás bizonyos fokán ugyanis a természeti alak elhagyása és eltorzítása nem akaratlan technikai gyakorlatlanság és ügyetlenség, hanem szándékos megváltoztatás, és ez abból a tartalomból fakad, amely a tudatban van, s amelyet a tudat megkövetel. Ebből a szempontból van olyan tökéletes művészet, amely technikai és egyéb tekintetben teljesen tökéletes lehet a *maga meghatározott* szférájában, s mégis fogyatékosnak látszik magának a művészetnek fogalmához és az eszményhez képest." Hegel: Id. mű I. köt. 75. o.

[78] *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*. II. köt. Id. kiad. 305. o. — Az esztétikai megformálás különösségét felfedező Goethe már 1808. okt. 30-án kelt levelében panaszkodik „néhány fiatal tehetség" — Arnim, Brentano és a dán romantikus Oehlenschläger — ábrázolásmódjára, amelyben „minden belevész a formátlanba és a jellegtelenbe". (Uo. I. köt. 221. o.) Ugyanebben a levélben arra kéri Zeltert, zenei tanácsadóját, hogy jellemezze néhány szóval „az ifjú zenészek eltévelyedését", Zelter 1808. nov. 12-én kelt válasza megerősíti Goethének azt a feltevését, hogy a zene területén is kezdik semmibe venni a forma és a karakter specifikációjával kapcsolatos esztétikai követelményt; holott Zelter szerint e követelmény a zenére nézve talán fokozottabb mértékben érvényes, mint a képzőművészetre vagy a költészetre. (Uo. 226. o.) Mindezzel vö. Goethe 1826-ban elhangzott nyilatkozatát P. A. Wolff *Preziosa* c. színjátékának Weber által komponált zenéjéről: „Az ilyen elpuhult, szentimentális dallamok deprimálnak engem; erőteljes, friss hangokra van szükségem, hogy összeszedjem magam . . ." — Idézi Mittenzwei: Id. mű. 184. o.

fenyegető veszélyként jellemzi, s ezzel Hegelhez hasonlóan tanulságos bepillantást nyújt a modern polgári zeneművészet és zenefelfogás legmélyebb problematikáját alkotó ellentmondásba: „Mindenesetre van a modern zenében valami puhaság, valami buja hajlam arra, hogy csiklandozza a fület, anélkül hogy kielégítené a szivet és a szellemet — ami ellen kötelességünk tiltakozni. De a másik véglet az lenne, ha ezért pusztán a nyers északi erőre szorítkoznánk. A zenében sem pusztán a bonyolult területén rejlik a fenséges, és vannak szép formák, amelyeket helyes, de száraz rajzzal nem érhetünk el."[79]

Ezek után nem maradhat semmi kétség afelől, hogy a hegeli *Esztétikában* legmagasabb rendű formájában megfogalmazott klasszikus zenefelfogás történetileg ugyanolyan egyszeri és hasonlíthatatlan kulturális jelenség, mint maga a német klasszikus művészet. Az egyik oldalon — kialakulástörténetét tekintve — a felvilágosodástól elhatárolja az a tény, hogy az affektustartalmakat, a zenei ábrázolás affektuózus alapjellegét már nem a XVIII. századi zeneelmélet ismeretes mechanikus merevségével tudatosítja, s a zenei formaelemek egyértelmű, konkrét — „szótáresztétikai" — értelmezése helyett az affektuózus karakter lehetséges jelentéskörzeteit igyekszik meghatározni, ahogyan ezek a jelentéskörzetek legáltalánosabb szinten a szilárd tonális viszonyításrendben kiformálódtak s a zenemű sajátos formai felépítettsége révén konkretizálódnak. A másik oldalon — a polgári művészet forradalom utáni ellentmondásos fejlődését tekintve — a romantikától is elkülönböződik, mert még szembe tudott szegülni a polgári társadalom személyiségbomlasztó tendenciáival, amelyek a zenei karaktert szétfolyóvá, alaktalanná és teljességgel meghatározhatatlanná oldják, s az egyközpontú tonális tájékozódás biztonságát éppúgy megrendítik, mint a plasztikusan sokrétű, dimenziógazdag klasszikus formákat magukat. A polgári társadalom előrehaladó fejlődése ilyen módon átmeneti periódussá — Lukács György szavával: klasszikus intermezzóvá — teszi ezt a dialektikus zenefelfogást. Ámde történeti értelemben vett átmeneti volta nem csorbítja a vállalkozás nagyságát és a megoldás messze világító értékeit. *A klasszikus zeneesztétika* ebben a tekintetben a kortárs művészet — Goethe és Schiller, Mozart és Beethoven — magaslatán áll: *a klasszikus zene esztétikája.*

Zenei gyakorlat és zeneelmélet egymásra találása mindamellett még ezen a csúcsponton sem teljesen zavartalan. Hegel zeneesztétikája éppen dialektikus megalapozottsága révén a mozarti zenével kongeniális filozófiai produktum ugyan, de világnézeti alapállásának ellentmondásossága, a dialektikus módszert az azonosságfilozófián nyugvó rendszer Prokrusztész-ágyába kényszerítő idealisztikus alapjellege elméletileg is, történetileg is problematikussá teszi a végső megoldásokat.

Hadd utaljunk itt először röviden a történeti tájékozódás problematikájára. Az eddig kifejtettekből logikusan következik, hogy az a kritika, amely Hegel Mozart-centrikus zenefelfogásával kapcsolatban konzervativizmust, vagy éppenséggel valamiféle felvilágosodás-ellenes, arisztokrata regressziót emleget, mindenképpen tarthatatlan, felszínes és hamis. A Mozart-zene eszményítése mögött ugyanannak a polgári-klasszikus humanizmusnak világ- és emberlátása rejlik, amely humanizmus a hegeli zeneelmélet alaptételét, a kadenciálisan megformált interjekciókra vonatkozó elgondolást világnézeti-

[79] Idézi Mittenzwei: Id. mű 532. o.

leg meghatározza.[80] Ezért a romantikus opera formáláselveinek hegeli bírálata is sok vonatkozásban jogosult: azon a felismerésen nyugszik, hogy a klasszikus zene formavilágának bomlása nem az egyéni tehetség hiányának jele, hanem a polgári korszak, „a művészet vége" terminussal jelölt új periódus problematikusságával — pontosabban: az új korszak művészi világlátásának ellentmondásosságával — függ össze. Ha viszont mindez egybekapcsolódik a Rossini-típusú egykorú olasz opera feltétlen igenlésével, akkor ez a tény önmagában is jelzi a történeti megítélés felemásságát. Mert itt Hegel mintha felfüggesztené azoknak a helyes megállapításoknak érvényét, amelyeket az önálló hangszeres zene belső problematikájával, nevezetesen az önállósuló élvezetjelleg kétarcúságával kapcsolatban tett. Másrészt: miközben Hegel szemet húny a klasszikus operaforma Rossini-féle olasz-romantikus továbbfejlesztésének bizonyos problémái felett, aközben képtelen meglátni-meghallani a Mozart-féle klasszikus komponálásmód továbbfejlesztésének beethoveni megoldástípusát. Itt nem egyszerűen személyes-életrajzi adatokról van szó; az a tény, hogy Hegelnek sem *Esztétikájá*ban, sem zenei élményeiről beszámoló leveleiben nem találkozunk Beethoven nevével, önmagában még semmit sem bizonyít; végtére egyértelműen máig sincs tisztázva, hogy Hegel — akár Zelter révén — mit tudott Beethovenről és mit ismert a Beethoven-életműből. A perdöntő számunkra ezúttal az a tény, hogy a zeneelmélet hegeli tárgyalása mindenkor megmarad a hangrendszer és a forma különböző — statikus-dinamikus, dallami-harmóniai stb. — elemeinek *egyensúlyi* állapotát idealizáló — és ebben is Mozart-központú — szemlélet keretein belül, és a beethoveni formáláselvek megragadására végső soron képtelennek bizonyul. Ismételjük: *végső soron.* Mert nem kétséges, hogy például az akkordok rendszerének hegeli analízise közeljár a „fájdalmon át az örömhöz" elvén alapuló jellegzetes beethoveni formálás leírásához; gondoljunk csak a disszonáns szeptim és nóna akkordoknak korábban már említett értelmezésére.[81] Ennek ellenére: az elmélet hangsúlya a hegeli filozófiában és esztétikában általában, a zeneesztétikában különösen és közvetlenül érzékelhetően az ellentétek *egységének* — pontosabban: az ellentétes mozzanatok *kibékülésének* — elvére helyeződik, s ez elméletileg szűk mozgási teret enged olyan Mozarton túlmenő formálásmódok esztétikai méltánylására, mint amilyen a beethoveni alkotómódszert meghatározó „harc a tonikáért", a művészi küzdelem a modern élettények megjelenítése során szétrepedező forma konfliktusokat magában foglaló egységéért, az új élettartalmakat és életérzéseket kifejező motivikus munka koncentráltságáért és lakonikusságáért stb. Gondoljunk itt csupán Beethoven op. 14. 2. számú szonátájának tematikai dualizmusára, amelyet maga a komponista jellemzett a „kérlelés" és az „ellenszegü-

[80] A hegeli elgondolás ezúttal is párhuzamos irányban halad Goethe elképzeléseivel, aki 1797. december 30-án így ír Schillernek a *Don Juan* weimari előadásáról: „Ha ott lehetett volna legutóbb a *Don Juan* előadásán, megvalósítva látta volna minden reménységét az operát illetően. De ez a darab páratlan is a maga nemében, s Mozart halála minden reménynek véget vetett, hogy valaha is láthatunk még valami hasonlót." Idézi R. Rolland: *Zenei miniatűrök.* Zeneműkiadó I. köt. 288. o.

[81] Vö. Hegel: Id. mű III. köt. 141. o. Talán még egy jellemző példát erre: „A zenei kompozíció merészsége ezért elhagyja a pusztán konszonáns továbbhaladást, ellentétekhez megy tovább, felkelti a legerősebb ellentmondásokat és disszonanciákat, saját hatalmát az összhang megannyi hatalmának felkavarásával bizonyítja be, s ugyanakkor biztos abban, hogy el tudja csendesíteni e hatalmak harcát s ezáltal megünnepli a dallam megnyugvásának kibékítő győzelmét." (Uo. 146. o.)

lés" vitájának, „két elv" harcának.[82] Az érett Beethoven-kompozíciók éppen ezért keltik egyedülállóan mély és roppant energiákat hordozó koncentráltság benyomását,[83] mert éppen a szélső pólusok összefogott ábrázolásának folyamatában, a statikus egyensúlyi állapot szüntelen megingatásában és dinamizálásában teremtik meg a forma egységét. Nincs itt terünk annak megmutatására, hogy a klasszikus zenei formálásnak ez a beethoveni típusa hogyan függ össze a forradalmi jakobinizmus Thermidor utáni megmentésével, s egyáltalán: hogy e megmentés, egy *plebejus* karakterű klasszikus-polgári művészet megteremtése miért járhatott csak a zenében és csak a beethoveni életműben teljes művészi sikerrel. Csupán jelezni szeretnénk itt, hogy a német nyomorúsággal súlyosbított polgári viszonyok kedvezőtlenségét a goethei—schilleri klasszikus költői gyakorlat csak a plebejus-forradalmi álláspont feláldozásával tudta leküzdeni, és — kiváltképp Schiller — nem is minden művészi problematikusság nélkül. Hangsúlyozottan ellentmondásos maradt viszont a német klasszika amaz elméleti-filozófiai erőfeszítése, amellyel a Thermidor utáni korszakot gondolatilag igyekezett megragadni és feldolgozni. Gondoljunk Goethe és Beethoven kapcsolatára, arra az egységen belüli ellentétességre, amely személyes kapcsolatukban csakúgy, mint politikai-világnézeti állásfoglalásaikban megnyilvánult. A feltehetően koholt „teplitzi eset"[84] korántsem csupán az egyéni jellemvonások különbözőségére vet fényt, hanem legenda-voltában is hű képet ad a korszak legnagyobb költőjének és zenészének művészi lehetőségeiről és e lehetőségeket valóra váltó esztétikai tudatosságáról is.

Hegel megtorpanása a beethoveni művészet új típusú klasszicizmusa, plebejus hangsúlyú realizmusa és humanizmusa előtt éppen ezért általános tünet. Egyrészt jelzi, hogy a polgári zene és a polgari filozófia útjai csak egy pontig futnak párhuzamosan; míg a polgári zene — Beethoven életművében — lényegében közvetlenül folytathatta és a korszak legmagasabb rendű művészeti öntudatának fokára emelhette a felvilágosodás és a Mozart-féle klasszika művészi gyakorlatának eredményeit, addig a polgári filozófia Thermidor utáni fejlődése — mint ezt Hegel életművében láthatjuk — csak bizonyos korlátokon belül, az idealista alaprendszer által korlátozott keretek között képes a korszak ellentmondásos fejlődési dialektikája tudatosítására. Másrészt tanúsítja azt is — és a jelen összefüggésben, a zeneesztétikai gondolat fejlődését tekintve ez kiváltképpen fontos körülmény —, hogy a kor művészeti csúcsteljesítményének, a Beethoven-stílusnak esztétikai tudatosítása ezen az alapon szükségképpen problematikus és felemás marad. Hegel kifogásolja, hogy „a mai drámai zene gyakran erőszakos kontrasztokban keresi a hatást olyképpen, hogy művészi szempontból egymással harcban levő, ellentétes szenvedélyeket kényszerít együvé a zenének ugyanabba a folyamatába",[85] majd

[82] Beethoven beszélgetése Schindlerrel 1823 telén. Részletesen elemzi Markusz: Id. mű 292—309. o.

[83] Goethe ismert sorai éppen erre a koncentráltságra utalnak: „Sohasem találkoztam nála összefogottabb, energikusabb, bensőségesebb művésszel." Idézi Mittenzwei; Id. mű 505. o.

[84] Beethoven és Goethe teplitzi találkozására gondolunk, kiváltképpen arra a legendásan ellentétes viselkedésre, ahogyan a két művész néha séta közben a császári család közeledésére reagált. A Beethoven-filológia ugyan bebizonyította, hogy Beethovennek az a levele, amelyben erről az állítólagos jelenetről beszámolt, Bettina von Arnim koholmánya. Ennek ellenére: a történet *se non è vero è ben trovato.*

[85] Hegel: Id. mű III. köt. 161. o.

azt állítja, hogy „a ziláltság ilyen kontrasztjai . . . annál inkább ellenkeznek a szépség harmóniájával, minél élesebb jellemzéssel kapcsolnak össze egymással ellentétes elemeket", mert ez esetben — úgymond — „szó sem lehet többé a bensőség élvezetéről és önmagához visszatéréséről a dallamban".[86] Ezek a kritikai megjegyzések a romantikus zenedramaturgián, a weberi operaformán túl természetesen Beethovenre, többek között a korábban említett „két elvre" is vonatkoztathatók — ami persze éppenséggel nem Hegel javára dönti el a vitát.

S a dolog belső logikájánál fogva ez a végső soron világnézeti korlátoltság, nevezetesen a rendszer idealista alapjellegével összefüggő, a „kibékülés" mozzanatának eszményítését is magában foglaló szépség-koncepció természetesen visszahat a mozarti és weberi formavilág önmagában véve helyes megítélésére is. Először is: Hegel — eltérően Herdertől — nem tudja kellőképpen méltányolni a népzene szerepét a klasszikus zenei alkotások létrejöttében. A népdal értékrendje kívül marad zeneesztétikai érdeklődésén, jóllehet a *dalszövegek* összefüggésében ismerte és elismerte Herder kezdeményezéseit és érdemeit a folklór tudományos kutatásában.[87] Ez természetesen nemcsak a Mozart-zenéről felvázolt képet teszi bizonyos tekintetben színtelenné és elmosódottá, nemcsak a klasszikus zene népi jellegének figyelmen kívül hagyásához vezet, hanem elmerevíti az új romantikus zene belső tartalmainak és formáinak értékelését is. Mert hogy Webernél maradjunk: az általa megteremtett XIX. századi német nemzeti opera — keletkezésében is, eszmeiesztétikai tartalmaiban is — a legszorosabban összefügg a Napóleon-ellenes felszabadító mozgalom nagy korélményével, s benne is, miként a Marx által jellemzett felszabadító háborúkban, egyfajta „reakcióval párosuló regenerációt" kell látnunk. Regenerációt ti. annyiban, amennyiben a weberi romantikus operaforma a német földön is érlelődő polgári osztálytudatosság legelső művészeti megnyilvánulásai közé tartozik; innen progresszív és regresszív elemeket egyaránt tartalmazó odafordulása a Herder, majd a német romantikusok által felfedezett német folklórhoz. A hegeli *Esztétika* szellemi érdeklődési körén a népies irányzatnak ez az egyébként persze nem ellentmondás-mentes jelenségkomplexuma úgyszólván teljesen kívül marad. Másodszor: Weber operadramaturgiája — különösen az *Euryanthé*ban — valóban útban van a klasszikus dramaturgia felbomlasztása felé; gondoljunk csupán *ariosó*inak és deklamációinak arra az új típusú, közvetlenül a wagneri zenedráma énekbeszédét előlegező összekapcsolására, amely Weber drámai meloszát jellemzi. A „tartásnak" ez a fellazítása azonban ismét csak két irányba mutató jelenség: a XIX. század nagy polgári és plebejus realizmusát éppúgy előkészíti, mint a dekadenciába áthajló romantika irracionalista élethangoltságát kifejező formáláselveit. Képletesen szólva: Hegel csak a wagneri *Tristan* felé utaló tendenciákat látja Weberben, s a „művészet vége" koncepció eleve elfedi előle a Rossinit túlhaladó, realista zenedrámai szintézisnek Webernél csírázó lehetőségét.

Persze, amikor a romantikus zeneesztétika elutasítja a klasszikus esztétikai felfogással együttjáró történeti tájékozódás ilyesfajta korlátoltságait, akkor kimondottan „jobbról" jövő kritikát képvisel. Mert a történeti és az esztétikai elemzésmód dialektikus összekapcsolását, amelyre Hegel mind-

[86] Uo.
[87] Uo. 332. o.

végig törekszik, már a korai romantika kezdi feloldani, hogy abszolút és relatív hegeli dialektikáját egyfajta relativista esztétikai szkepszissel váltsa fel. Wackenroder nagyon pontosan megfogalmazta e relativizmus lényegét. Isten számára — írja — „a gótikus dóm éppoly kedves, mint a görögök temploma; a vadak nyers harci zenéje éppoly kellemesen hangzik, mint a művészi kóruszene vagy az egyházi ének".[88] Wackenroder ezt a relativizáló eklekticizmust a művészet igazi szeretetéből fakadó „türelmesség" elveként szeretné elfogadtatni. Eszerint az egyes korok zenei stílusirányzatai teljesen összemérhetetlenek. Minden korszak, minden alkotóegyéniség mást lát meg a világban, és mást hall ki belőle; következésképpen a formamegoldások művészi igazságán vitatkozni értelmetlen dolog. Mennyivel mélyebb, gondolatokban gazdagabb a klasszikus esztétika felfogása! Wackenrodernél, egyáltalán a korai romantikától a modernséget szenvelgő dekadenciáig, a felemelkedés, kivirágzás és hanyatlás korszakai között nincs elvi különbség, mert mindenféle stílusirányzat a kifejezés állítólag irracionális mélységeiből ered. Hegelnél, egyáltalán a klasszikus esztétikában viszont a stíluskülönbségek mögött feltárulnak az egyes „világállapotok", a művészeti fejlődésre nézve kedvező vagy kedvezőtlen korok, amelyek meghatározó jelleggel formálják a zeneszerző világlátását és ezáltal formálásmódját. Ha tehát a hegeli *Esztétika* zenetörténeti szemléletének korlátoltságát tesszük a kritika mérlegére, a kritikai méltatásnak nem az alapkoncepciót, nevezetesen a fejlődés egyenlőtlenségével, az abszolút és relatív dialektikájával kapcsolatos elképzelést kell kifogásolnia, hanem a valóságos negatívumot, a „művészet végével" kapcsolatos idealista konstrukciót és azt, ami e konstrukcióból a jelen és jövő fejlődésirányzatainak megítélésére nézve következik.

A zenetörténeti felfogás ilyesfajta ellentmondásainak felfedése mármost új oldalról világítja meg a hegeli zeneelmélet végső megoldatlanságát. Korábban már felfigyelhettünk arra, hogy a Beethoven-féle szonátaforma megítélése esztétikai szempontból Goethénél is mélyen kérdéses, mert csak az „elementáris" megragadását jelenti, s miközben a *részletek* „végtelen szépsége" előtt fejet hajt, képtelen arra, hogy tudatosítsa a kompozíció egészének jelentéses tartalmát is.[89] Ugyanez a bizonytalanság tűnik szemünkbe, ha Hegel fejtegetéseit olvassuk a zene belső formájáról, a szerkezetről. Hadd húzzuk alá újra a korábban mondottakat: a hegeli pozíció nagyságának és nem gyengeségének jele, hogy felismeri az autonómiáját kiharcoló modern hangszeres zene legmélyebb problematikáját, azt a lehetőséget ti., hogy az önállóság mindenféle tartalom és jelentés tagadásába átcsaphat. Ebben az összefüggésben különleges értelmet kapnak a már idézett sorok: „A mélyebb felfogást . . . abban kell látnunk, hogy a zeneszerző mind a két oldalnak, egy persze kevéssé meghatározott tartalom kifejezésének és a zenei szerkezetnek egyforma figyelmet szentel a hangszeres zenében is . . ."[90]

[88] Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst.* Potsdam 1925. 57. o.

[89] Moser ebben az összefüggésben igyekszik interpretálni Goethe Bach-képét is, de lényegében hibásan és jogtalanul. Mert ha Goethe a Bach-zenéből „az örök harmóniát" hallja ki, amint az „a világteremtés *előtt*" mintegy önmagával társalog, akkor ebből még éppenséggel nem következik, hogy számára ez a zene nem volt több „derengő káosznál". Goethe távol állt attól, hogy igent mondjon a zene Mosernál feltételezett irracionalitására. Vö. Moser: *Goethe und die Musik.* Leipzig 1949. 41. o.

[90] Hegel: Id. mű III. köt. 167. o.

Ámde az egész zenei jelentéstan alapkérdése éppen az, hogy a zeneszerző a „tartalom kifejezését" szükségképpen magában a kompozícióban, a mű *szerkezeti felépítésében* valósítja meg. Kétségtelen persze, hogy a Beethoven előtti zenében a zene „tematikus" anyagának is volt bizonyos viszonylag egyértelmű jelentéstartalma, nem utolsó sorban azért, mert a hangszeres zene önállósulása még nem fedte el a szövegben készen kapott és a hangszeres zene területére többé-kevésbé eredeti jelentésében átvitt karaktereket. Ámde már a kései Mozart-művekben, különösen pedig Beethovennél a kompozíció legfőbb jelentését, „mondanivalóját" egyre kevésbé tudja közvetíteni maga a tematikus elem. A zenei forma runajeleinek kibetűzése ezután elképzelhetetlen a témák analitikus és szintetikus feldolgozásának, a jelentéstanilag egyre hangsúlyosabbá váló szerkesztésmódnak megértése nélkül. Hadd utaljunk itt csupán egy olyan formatani részkérdésre, amely majd a XX. század zenei gyakorlatában és zeneelméletében kerül a viták középpontjába, a szonátaforma úgynevezett kidolgozási részének, a „Durchführung"-nak formateremtő funkciójára. Wiesengrund-Adorno—Schönberg *Összhangzattan*ának egyik megállapításából kiindulva — tanulságosan elemzi a hagyományos „feldolgozás" történeti sorsát: a „Durchführung" a XVIII. század elején még csak kis része, alárendelt mozzanata a szonátának; a forma jelentése ekkor még a tematikus anyag egyértelmű mondandójához kapcsolódik. Beethovennél már más a helyzet. A „feldolgozás" mint a téma szubjektív reflexiója, amely eldönti a téma további jelentésének alakulását, most a formai szerkezet középpontjába kerül, s újszerű, drámai dinamikával szabja meg a mű tartalmainak megformálási módját.[91] Valóban: Beethovennél megszűnik a téma és a feldolgozás különállása. Ez persze nem jelent teljes egybeolvadást, nem jelenti „a *Durchführung* totálissá válását", amelyet Wiesengrund-Adorno az érett schönbergi formában kimutat. A mű témáinak jelentéses karaktere mint *jelentéskörzet* megmarad, de a művel való adekvát befogadása előfeltételezi maguknak a szerkezetelveknek kibetűzését, a szerkezet legmélyebb rétegeiben rejlő jelentéstartalmak maradéktalan felfedését.

Éppen ezért a komponista feladata sem egyszerűen az, hogy — Hegel megfogalmazásával — „egyforma figyelmet" szenteljen tartalomnak és szerkezetnek, hanem az, hogy koncentrálja figyelmét a közléstartalmakat mélyen és sokoldalúan kifejező jelentéses szerkezet megkomponálására. Mert a zenei alkotásban sem lehet más funkciója az ép és teljes szerkezetnek, mint az, hogy az egyes részek nyomán keletkező hatást rendezze, felfokozza, egymáshoz és az adott tartalomhoz hangolja. A zenei tipizálás sajátos, sok tekintetben újszerű módja ez, amikor is nem a tematikus jellegű dallam és ritmika többé-kevésbé konvencionális, „köznyelvi" formulái biztosítják a zenei valóság- és emberábrázolás realizmusát és kathartikus hatékonyságát, hanem elsősorban maga a komponálásmód: a kombinatív képesség, a variáló és alakító hajlam, a racionalizálásnak alávetett anyag és a belőle épített új forma, amelyben minden mozzanat egy egységből vezethető le stb. Valóban: a zene történetének *beethoveni* pillanata nagy rádöbbenés arra, hogy a zeneművészet esztétikai hermeneutikája egyre kevésbé érheti be a „nyersanyag", az ún. zenei nyelv „szavai" vélt vagy valóságos jelentéskörzeteinek feltérképezésével, a téma és a hangnem hagyományos karakterisztikájával, mivel tar-

[91] Theodor Wiesengrund-Adorno: *Philosophie der neuen Musik.* Frankfurt, a. M. 1958. 56. o.

talom és forma egysége nem másutt, mint a *struktúrában* válik valóságos, esztétikai értéket képviselő, emberi világot felidéző és emberileg hatékony egységgé.

Semmi kétség: a legtágabb értelemben vett „feldolgozás" megnövekedett szerepe, tematikának és alakító feldolgozásnak új viszonya merőben új helyzetet teremt a zenei affektustan klasszikus esztétikai továbbfejlesztése számára. Láttuk, hogy Hegel ezt a továbblépést nem is akármilyen területen tette meg; a „kadenciálisan tagolt interjekció" nála kidolgozott fogalmában tetőződik a német klasszikának az a nagy elméleti törekvése, hogy túlhaladja a felvilágosult affektuselmélet elszigetelt formaelemeket és elszigetelt affektustartalmakat mereven összekapcsoló, metafizikus korlátoltságát, a „szótáresztétikát". Ennek ellenére: a végső megoldással Hegel is adós maradt. Nem lehet teljesen véletlen, hogy zeneelméleti fejtegetéseiben kritika nélkül átveszi az ún. barokkban kialakult és a felvilágosodásban tovább szilárdult hangnemkarakterisztikát, amely még direkt egyértelműséget tételez fel egy-egy hangnem és egy-egy konkrét érzelemtípus között. Még kevésbé véletlen, hogy hermeneutikája elakad a zenei szerkezet differenciáltabb jelentéstana előtt, s — mint ezt az imént láthattuk — terminológiailag is, elvileg is hajlik arra, hogy tartalom és szerkezet viszonyát egyszerű egymásmellettiségnek fogja fel. Úgy hisszük ezek éppoly sokatmondó tünetek, mint a Mozart-központú történeti tájékozódással összefüggő értetlenség Beethovennel és az új, Weber által meghonosított operával szemben. Semmi kétség: miként Goethe, Hegel sem volt képes arra, hogy a Mozart-féle kompozíción túlmenő új — akár beethoveni értelemben klasszikus, akár weberi értelemben romantikus — formáláselveket igazi lényegükben és ellentmondásosságukban felfogja.

A közvetlen és felszíni okra a filozófus maga is többször utalt: laikusnak tartotta magát a zene dolgaiban, s úgy érezte, felkészültsége kevés ahhoz, hogy műértőnek számítson. Ámde ez teljességgel felszínes válasz a fő problémára. Hiszen most csak tovább bonyolódik a kérdés: hogyan szakadhat el egyáltalán egymástól a műélvező és a műértő álláspontja? Miféle új típusú kulturális munkamegosztás bukkan elénk e tényben? Hegeltől nem volt idegen ez a mélyebb kérdésfeltevés sem. Tudta, hogy a hangszeres zene önállósulása nem marad hatás nélkül a zeneművek korábban esztétikai követelményként emlegetett közérthetőségére nézve. Így jellemezte a „dilettáns" és a „műértő" között kialakuló különbséget: „A *laikus* kiváltképpen az érzelmek és képzetek érthető kifejezését, az anyagszerűt, a tartalmat szereti a zenében, s ezért előszeretettel fordul a kísérő zene felé; a *műértő* ellenben, akinek számára hozzáférhetők a hangok és hangszerek belső zenei viszonyai, a hangszeres zenét szereti, amely a művészetnek megfelelően használja az összhangzatokat, a dallamok egybefonódását és a változó formákat; egész valóját maga a zene tölti be . . ."[92] Ez a polarizáció mármost lényegesen több, mint alkotói aktivitásnak és befogadói szemléletnek régóta ismert elkülönböződése; Hegel tisztán látja, hogy ezúttal maga a zenefelfogás, az esztétikai értékelés is polarizálódik. Az egyik oldalon fellép a „szakmai" szemlélet technicizmusa és formalizmusa; a műértőt „közelebbről az érdekli, hogy a hallottat összehasonlítsa az általa ismert szabályokkal és törvényekkel, hogy teljesen megítélhesse és élvezhesse a teljesítményt, habár a művésznek újat kitaláló

[92] Uo. 166—167. o. Megjegyzendő, hogy Hegel, mint korábban, itt is a vokális zenét nevezi „kísérő zenének".

zsenialitása itt gyakran zavarba hozhatja a műértőt is, aki éppen ezt vagy azt a továbbhaladást, átmenetet stb. nem szokta meg."[93] A másik oldalon „a puszta műkedvelőnek ritkán válik előnyére ez a zenével való elteltség, őt nyomban elfogja a vágy, hogy a maga számára kitöltse a hangoknak ezt a látszólag lényeg nélküli áramlását, hogy szellemi támpontokat találjon a továbbhaladás megértéséhez, s egyáltalán határozottabb képzeteket és közelebbi tartalmat keltsen benne mindaz, ami belecsendül lelkébe. Ebben a vonatkozásban számára a zene szimbolikussá válik; mikor azonban megkísérli elkapni a jelentést, hirtelen továbbsuhanó talányos feladatok előtt áll, amelyek nem mindig fejthetők meg s egyáltalán a legkülönfélébb módon értelmezhetők."[94] Profétikus sorok ezek, minden bizonnyal. Hegel a maga korában egyedülálló tisztánlátással ismerte fel a későpolgári zene és zeneelmélet válságát, azt a meghasonlást, amely „abszolút zene" és „programzene" elkülönbződésével kezdődött és — úgy tűnik — napjaink polgári zenei produkciójában tetőződik. Ámde ennek az ő korában még csak csírázó meghasonlásnak beethoveni értelemben vett leküzdését képtelen volt elméletileg, tudatosan megérteni és általánosítani. Ezzel akarva-akaratlan elzárta maga előtt a zenei formaprobléma megoldásához vezető egyetlen utat. Zseniális nekilendülés után végül fogva maradt a tartalom és a forma, a téma és a szerkezet, a szöveges jelentéstartalom és az autonóm formakultúra hamis alternatívájában.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА НЕМЕЦКОЙ КЛАССИКИ

Денеш Золтаи

В настоящей работе, которая представляет собой одну из глав монографии автора «Этос и аффект», посвященной проблемам истории музыкальной эстетики, анализируются и систематизируются мысли относительно проблем теории музыки великих представителей немецкой классической философии. Исходным пунктом служат для автора касающиеся музыки рассуждения «Критики способности суждения». В них Кант примыкает к просветительской теории аффектов, и с одной стороны, развивает ее далее, предвосхищая учение о значениях композиторного единства, с другой стороны, ставит ее под сомнение специфической оценкой гуманизирующего воздействия музыки. Гердер более последовательно, чем Кант, придерживается традиций просвещения, однако, его позиция более ограниченна, чем позиция Канта: им остаются незамеченными внутренние противоречия музыкального проявления современной интимности. Гораздо более развитую, диалектическую позицию представляет Гёте, который в качестве соответствия *Теории цвета* перечислил отвлеченные формальные элементы музыки, очертив учение об их значениях, центральное место в котором занимает человек. В этой связи автор анализирует спор Гёте и Цельтера об эстетической сущности тональности моль. Вершина классической немецкой эстетики и в области музыкальной эстетики — «Эстетика» Гегеля. В ней на самом высоком уровне проявляется герменевтическое стремление, направленное на то, чтобы разгадать во внутренних структурных специфических чертах материального субстрата музыки, «ее однородной среды» конфигурирующиеся в них человеческое содержание, акции и страсти. Для Гегеля главнейший формосозидательный принцип — субъективная деятельность содержательного Selbst. Однако, идеалистическая система искажает развертывающиеся таким образом эпохальные открытия; Гегель отсылает музыку в элемент чистой временности. В работе подробно говорится о противоречивом отношении Гегеля к музыке его времени; автор показывает, что хотя моцартовско-центричная ориентация и делает возможным открытие неопределенной предметности музыки,

[93] Uo. 167. o.
[94] Uo.

эстетическую конкретизацию кёрнеровского принципа характеристического и т. д., однако, гегелевское понятие примирения отрезает путь к пониманию Бетховена, а вместе с этим делает невозможным и понимание более глубоко лежащего строя значений композиционной структуры. Однако, несмотря на это, гегелевская эстетика представляет собой вершину буржуазной мысли в области эстетического учения о значениях в музыке.

THE AESTHETICS OF MUSIC IN GERMAN CLASSICISM

by *D. Zoltai*

This study forms one of the chapters of a monograph on the history of the aesthetics of music. The full work, soon to be published under the title Ethos and Affect ("Ethosz és affektus") analyzes and systematizes the musical theories of the great representatives of German classical philosophy. The author's starting point is the analysis of the Critique of Judgment from the viewpoint of music. In these questions Kant's work becomes related to the "Affect" theory of the Enlightenment. On one hand he advances it, thus making contributions to the semantics of compositorial unity and on the other hand he raises doubts when passing specific judgment on the humanizing affect of music. Although Herder more consistently adheres to the traditions of the Enlightenment than does Kant, his stand is more short-sighted than Kant's. He did not notice the contradictions inherent in the musical representations of modern intrinsicality. Goethe represents a much more advanced and dialectical stand. He listed as the complement of the colour theory the anthropocentric semantics of the abstract element of form in music. The author from this angle approaches Goethe's and Zelter's debate on the aesthetic essence of the minor mode. Even in regard to music Hegel's aesthetics is the zenith of classical German aesthetics. There appears in it the hermeneutical attempt to demonstrate at the highest level the actions and passions, the configurations of human contents in the inner structural features of the "homogeneous medium" of the material substrate of music. To Hegel the most important principle of form in music is the subjective activity of the meaningful Selbst. But the idealistic system distorts the thus developing, epoch-marking identification. Hegel relates music to pure temporality. The study discusses in detail Hegel's contradictory relation to the music of his age. The author proves that the Mozart orientation allows the discovery of the indeterminate lateriality of music, the aesthetic concretization of the characteristic Körner principle, but Hegel's concept of tranquility blocks the way to the understanding of Beethoven and together with this hinders the approach of the more underlying system of meaning of the structure of the composition. Thus Hegelian aesthetics is also the highest point of bourgeois thinking in the field of the aesthetic semantics of music.