

KRÚDY GYULA ÁTUTAZIK SINISTRA KÖRZETEN

Reggel ilyenkor már dér szürkül az erdő alján,
csipkebogyóérés idején tompulnak a színek,
egy-egy nyírfalevél rebegő sárgája ragyog csak.
Ősz közepén idegen hangoktól zeng a bozótos,
résnyire nyílik az árkok csöndje, a nyirkos odúkban
erjed a tészta avar, bogarak hemzsegnek a kőből
összerakott, mohabélésű pihenőhelyek öblén.
S míg a mezőkön még egyszer nekibuzdul az élet,
északról jön a tél, dermesztő széllel üzen be:
hogya temetnek az oldalban, csattognak a zászlók,
és a vivők vállán megroppan a tölgyfa koporsó.
Este a füst szaga száll még fel, szakadozva, a völgyből,
majd a szelek babrálnak a tűzhely holt hamujában,
majd jégverte üszök kéklík csak megkövesedve.
Távolodó, tornyoktól ékes, habszerű felhők,
elmerülőben az est lila leplei közt az időre
emlékeztetnek, vonulóban – vissza? előre? –
így múlik le az élet rólunk is, darabokban.

Carl Dahlhaus

AZ ABSZOLÚT ZENE MINT ESZTÉTIKAI PARADIGMA

Zoltai Dénes fordítása

A zeneesztétika nem valami népszerű stúdium. Zenészkörökben arra gyanakodnak, hogy elvont szószaporítás, amelynek nincs sok köze a zene realitásához; a zenehallgató nagyközönségnek nincs bizalma hozzá, mert olyan filozófiai reflexiónak véli, amelyet a beavatottakra kellene bízni, nem gyötörve az elmét fölös feladatok megoldásával. Ám ha érthető is az ingerült gyanakvás azzal az üres szócsépléssel szemben, amely zeneesztétikának mondja magát, mégis téves az az elképzelés, hogy a zeneesztétikai problémák valahol a kódos messzeségben lebegnek, túl a zene köznapi gyakorlatán. Józanul szemügyre véve, ezek a problémák teljesen megfoghatók, élők és a jelenhez kapcsolódók.

Aki túlzó és terhes követelésnek tartja, hogy hangverseny előtt el kelljen olvasnia Liszt Ferenc vagy Richard Strauss műsoron szereplő szimfonikus költeményének iro-

dalmi programját; aki egy dalesten legszívesebben sötét teremben hallgatná a zenét, ahol eleve olvashatatlanok a programfüzetben kinyomtatott dalszövegek; aki feleslegesnek tartja, hogy egy olasz nyelvű opera-előadás előtt emlékezetébe idézze a drámai cselekmény fő vonásait – más szóval aki a hangversenyen vagy az operában nem sokra becsüli a nyelv szerepét a zenében, az egyfajta zeneesztétikai kérdésben foglal állást; döntéséről ugyan azt hiheti, hogy saját egyéni ízléséből következik, ám valójában benne olyan általános, átfogó tendencia jut kifejezésre, amely az utóbbi másfél században vált elterjedtté, habár horderejét, zenei, kulturális jelentőségét máig sem ismerték fel igazán. Túl az egyénen és az egyén esetleges vonzalmain, itt nem kevesebbről van szó, mint a zene fogalmának mélyreható megváltoztatásáról; itt nem pusztán a zenei formák és technikák terén mutatkozó stílusváltásról van szó, hanem arról, hogy alapvetően átalakult maga a zene, mindaz, amit a zene jelent vagy aminek a zenét tekinteni szokás.

Azok a hallgatók, akik az imént leírt módon közelednek a zenéhez – Thomas Kuhn tudománytörténetből kölcsönzött kifejezésével élve –, egy zeneesztétikai „paradigmához” igazodnak: egy modellfogalomhoz, mégpedig az „abszolút zene” modellfogalmához. Mármint a zenei észlelést és gondolkodást irányító paradigmák, alapelképzelések kérdése az egyik fő témaköre annak a zeneesztétikának, amely nem vész a spekulációk ködébe, amely tisztázni akarja a mindennapos zenei szokások mögött rejlő előfeltevéseket.

Hanns Eisler, aki igyekezett komolyan venni a marxizmust a zenében és a zeneesztétikában, az abszolút zene fogalmát úgy jellemezte, hogy az a „polgári korszak” rögeszméje, azé a korszaké, amelyet ő maga megvetett és mégis örökségének tartott. *„A koncertzene és társadalmi formája, a hangverseny a zenei fejlődés egyik történeti korszakának terméke. Sajátosságának kiformalódása összefügg a modern polgári társadalom kialakulásával. A szavak nélküli, vulgárisan »abszolútnak« is nevezett zene uralkodó szerepe, a zene elválása a munkától, a komolyzene különválása a könnyűzenétől, a hivatásos zenészeké a műkedvelőktől: mindez tipikus vonása a kapitalista korszak zenéjének.”*¹ Habár a „modern polgári társadalom” igencsak homályos kifejezés, Eisler jól érezte, hogy az „abszolút zene” nem egyszerűen a szöveg nélküli, önálló, „zenén kívüli” funkciókhoz vagy programokhoz nem kötődő zene „időtlen”, történelem feletti szinonimája, hogy a szóban forgó terminus olyan eszmére utal, amelyben meghatározott történelmi korszak összegezte a zene lényegéről kialakított gondolatait. Eisler – eléggé meghökkentő módon – „vulgárisnak” nevezi az „abszolút zene” kifejezést; ennek kétségkívül gonoszkodó éle van: egyfajta bosszú a szóhasználatért, amelyben Eisler, egy filozófus apa gyermeke, jó érzékkel ismerte fel a fellengzősséget – azt a konnotációt, miszerint az a zene abszolút, amely az abszolútumot sejteti.

A XIX. század közép-európai zenekultúrájában – eltérően a kor olasz–francia zenekultúrájától – az abszolút zene gondolata olyan mély gyökereket eresztett, hogy – amint ezt a következőkben kimutatjuk – alapvető igazságáról még Richard Wagner is meg volt győződve, aki pedig szavakban magát az elvet elutasította. És túlzás nélkül elmondhatjuk, hogy az abszolút zene fogalma alapeszméje, tartópillére a klasszikus-romantikus kor zeneesztétikája gondolatépítményének. Jeleztük már, hogy az elv tagadhatatlanul regionálisan körülhatárolt; elhamarkodott viszont az a következtetés, amely magában az elvben is provincializmust vél felfedezni; gondoljunk csak az autonóm hangszeres zene jelentőségére a XVIII. század végén és a XIX. században. Másfelől az abszolút zene XX. századi elterjedése és egyetemessé válása nem feledtetheti velünk azt a történeti tényt, hogy – társadalmi-történeti és nem esztétikai kritériumok alap-

ján – a szimfónia és a kamarazene a XIX. században pusztán enklávé maradt abban a „komolyzenei” kultúrában, amelyet az opera, a románc, a virtuóz mű és a szalondarab képvisel (hogya a triviális zenéről már ne is beszéljünk).

Hogy az abszolút zene fogalma (mérhetetlenül nagy zenetörténeti jelentősége ellenére, amelyhez azután a XX. században társult a külső, társadalmi-történeti jelentősége) a német romantikából származik, hogy pátoszát – a szövegektől, programoktól és funkcióktól „különvált” zene asszociálását az „abszolútum” kifejezésével vagy sejtésével – az 1800 körüli német költészetnek és filozófiának köszönheti, azt először Franciaországban ismerték fel teljesen világosan; Jules Combarieu 1895-ben megjelent tanulmánya kimutatja ezt. A „*penser en musique, penser avec des sons, comme le littérateur pense avec des mots*” („zenében gondolkodni, hangokkal gondolkodni, ahogyan az író szavakkal gondolkodik”) elvét Combarieu szerint „a német fűgák és szimfóniák” ültették el a francia tudatban, amely mindig a zene és a nyelv kapcsolatából indult ki, ha „értelmet” akart felfedezni a zenében.²

Ennélfogva, ha az abszolút zene eszméje – függetlenül alapvető esztétikai jelentőségétől, amely az őt megvalósító művek rangja és történeti hatása okán megilleti – a maga regionális és szociális hatókörét tekintve kezdetben igencsak korlátozott, akkor az Eisler által felvázolt történeti jellemzése inkább túlságosan is nagyvonalú, semmint szűkkeblű. Aligha beszélhetünk az „egész” polgári korszak zeneesztétikai paradigmájáról. A „modern polgári társadalom” originális zeneesztétikájával, ahogyan az a XVIII. századi Németországban létrejött, éppenséggel szemben áll az abszolút zene eszméje; ennek az eszmének társadalmi jellegét nem lehet egyetlen egyszerű formulával kifejezni. A morálfilozófia álláspontjáról – vagyis a XVIII. századi gondolkodás autentikus polgári formájának álláspontjáról – Johann Georg Sulzer az ALLGEMEINE THEORIE DER SCHÖNEN KÜNSTE „zene” címszavában elmarasztaló ítéletet mond az autonóm hangszeres zenéről; ez a mereven elutasító ítélet sajtáságos módon eltér attól a nagyvonalúságtól, amellyel Charles Burney egyfajta „innocent luxury”-ról, „ártatlan luxus”-ról beszélt, s valószínűleg a feltörekvő polgárság morális vakbuzgóságával magyarázható, olyan vakbuzgósággal, amely különbözik az etablírozódott polgárság erkölcsi felfogásának lazaságától: „Az utolsó helyre állítjuk a zene alkalmazását pusztán időtöltés és mintegy a játék céljából. Idetartoznak a koncertek, a szimfóniák, a szonáták, a szólóművek, amelyek általában valamilyen mozgalmas és nem kellemetlen zörejt vagy finom és szórakoztató, bár a szívet hidegen hagyó csevegést reprodukálnak.”³ Féltreismertetlen itt a polgári morálfilozófus ellenérzése a zenei divertissement-nal szemben, amelyet feudálisnak és értelmetlennek tart. Ha Haydn ezzel szemben, ahogyan Georg August Griesinger közli, szimfóniáiban „morális karakterek” ábrázolására tett kísérletet, akkor ez az esztétikai szándék nem kevesebbet jelentett, mint a szimfónia rehabilitációját egy olyan korban, amelynek polgársága a művészetet – elsősorban az irodalmat, de a zenét is – a morál (vagyis a társadalmi együttélés) problémáinak megértésére és tisztázására szolgáló eszköznek tekintette, illetve – amennyiben a művészet ezt a feladatot elhárítja magától – mint gyanús, a polgárság feletti vagy alatti rétegekre jellemző, felesleges játékot elvetette.

Csak a Sulzer által képviselt, a morálfilozófiával összefonódott, originális polgári esztétika ellenében fogalmazódott az a művészetfilozófia, amely a magában zárt, önmagával beérő mű fogalmából indul ki. Karl Philipp Moritz, akinek tételeit Goethe habozás nélkül, Schiller némileg vonakodva helyeselte, 1785 és 1788 között írott tanulmányjaiban a l’art pour l’art elvét hirdette, mégpedig kiélezett formában, ami egyrészt azzal magyarázható, hogy megcsömörlött a művészettel kapcsolatos morálfilo-

zófiai elmélkedésektől, másrészt sürgető szükségét érezte, hogy az esztétikai kontempláció során megszabaduljon a munka és az élet – nyomasztónak érzett – polgári világtól. „*A pusztán hasznos tárgy tehát önmagában nem egész, nem tökéletes; ilyené csak akkor lesz, amikor bennem eléri célját, amikor bennem tökéletessé válik. – A szépség szemlélete során viszont a célt magamból visszafordítom magába a tárgyba: úgy szemlélem a tárgyat, mint olyasmit, ami nem bennem, hanem önmagában tökéletes, ami tehát önmagában egész, és ami nekem önmagáért véve szerez élvezetet; ilyenkor a szép tárgyat nem annyira magamra, mint inkább önmagára vonatkoztatom.*”⁴ De nemcsak a horatiusi „prodesse” minősül művészettől idegennek, hanem a „delectare” is; a döntő nem a művészet által nyújtott élvezet, hanem az általa követelt megismerés. „*Nem annyira nekünk van szükségünk művészetre, hogy az élvezetet szerezzon, mint inkább a szépnek van szüksége ránk, hogy felismerjék.*”⁵ A Moritz által posztulált, a műalkotáshoz egyedül illő magatartás az önmagáról és a világról megfélelmező esztétikai kontempláció, amelyet Moritz olyan bensőséggel ír le, hogy hangja elárulja a pietista eredetet. „*Miközben a szép teljesen magára vonja tekintetünket, egy időre elvonja a figyelmet önmagunkról, és odahat, hogy látszatra elveszünk a szép tárgyban; önmagunknak ez az elvesztése, ez az önmagunkról való megfejeltekzés – éppenséggel ez a legnagyobb mértékben tiszta és önzetlen élvezet, amelyet a művészet szerez nekünk. Egyéni, korlátolt létezésünket átmenetileg feláldozzuk egy magasabb rendű létezés oltárán.*”⁶

Hogy az esztétikai autonómia gondolata, amikor az elsődlegesen a költészethez és a festészethez vagy a szobrászathoz igazodó általános művészetelméletből a zeneesztétikára is áterjedt, éppen a „zenén kívüli” funkcióktól és programoktól elvált hangszeres zenében találta meg a maga adekvát tárgyát – nos, ez utólag visszatekintve csaknem magától értetődőnek tűnik, ám akkoriban, amikor végbement, inkább meglepő volt. Mert a fogalom, objektum és cél nélküli hangszeres zene a polgári gondolkodás számára, amint ezt Jean-Jacques Rousseau invektívái és Sulzer megvető megjegyzései mutatják, semmitmondónak és üresnek számított – a mannheimiek Párizsban aratott sikerei és Haydn növekvő hírneve ellenére. És a hangszeres zene elméletének kezdetére jellemző az önállótlanság, az ellenfél kategóriáiban fogva maradt apologetika. Johann Mattheson 1739-ben a hangszeres zenét mint „*hangzatok beszédét [Klang-Rede] vagy hangnyelvet*”⁷ jellemzi. Ezzel a hangszeres zene igazolására tesz kísérletet: érvelése szerint a hangszeres zene „*voltaképpen*” a lényegét tekintve ugyanaz, mint a vokális zene. A hangszeres zenének is az a dolga, hogy meghassa a szívet, vagy hogy az értelem beszéd másaként hasznosan működtesse a hallgató képzelőerejét. A hangszeres zene képes is erre. „*Ekkor élvezetet szerez! Ekkor több művészetet és élénkebb képzelőerőt igényel, ha szavak segítségével nélkül kell létrehozni ezt az élvezetet.*”⁸

Ha a hangszeres zene korai, még önállótlanság, a vokális zene modelljéhez igazodó védelmezése az affektuselmélet és az érzésetesztétika formuláira és toposzaira támaszkodik, akkor [...] a hangszeres zene önálló elméletének fejlődésében az a tendencia érvényesül, amely szembefordul a zenének „a szív nyelve”-ként történő érzelmes jellemzésével, vagy legalábbis ezeket a megfogható affektusokat „absztrakt”, lebegő, világtól elvonult érzelmekké értelmezi át; olyan tendencia ez, amely Novalisnál és Friedrich Schlegelnél egyfajta arisztokratikus beállítódással társul: polemizáló indulattal a XVIII. század végén uralkodó, bornírtnak érzett társas élet és érzésvilág kultúrájával szemben. Az érzelmesség jegyében létrejött érzésetesztétika – csakúgy, mint a vele szorosán összefüggő, morálfilozófiai jellegű művészetelmélet – sajátosan polgári jelenség. És csak ezzel az érzésetesztetikával – mint a haszonelvűség doktrínájával – szembefordulva jött létre az autonómia elve, amelynek társadalmi jellege ennek folytán el-

lentmondásos. Az autonómiaelv jegyében azonban a hangszeres zene – eleddig a vokális zene pusztá árnyéka és hiányos létmódja – zeneesztétikai paradigma rangjára emelkedett – mindannak foglalatává, amit a zene jelent. Ami eddig a hangszeres zene fogyatékoságának tűnt, e zene fogalom- és objektumnélkülisége, azt most előnyvé nyilvánították.

Túlzás nélkül beszélhetünk itt zeneesztétikai paradigmaváltásról, az esztétikai alapképzeléseknek a maguk ellentétébe fordulásáról. És egy olyan derék nyárspolgár számára, amilyen Sulzer volt, a hangszeres zene jelentőségének valósággal elképesztő megnövekedése (ezt a változást már a Johann Abraham Peter Schulzról származó SZIMFÓNIA fejezet jelezte Sulzer összefoglaló művében, az ALLGEMEINE THEORIE DER SCHÖNEN KÜNSTÉ-ben) csak bosszantó paradoxon lehetett. Az „abszolút zene” eszméje – az önálló hangszeres zenét ettől kezdve „abszolútnak” nevezhetjük akkor is, ha maga a terminus csak fél századdal később honosodott meg – azt a meggyőződést jelzi, hogy a hangszeres zene, éppen fogalom-, tárgy- és célnélkülisége következtében, tisztán és zavartalanul fejezi ki a zene lényegét. Nem az a perdöntő, hogy létezik, hanem az, hogy minek tartják. A hangszeres zene – mint pusztá „struktúra” – önmagáért kezekedik; eltávolodva a földi világ affektusaitól és érzéseitől, „*önmagáért véve elkülönült világot*” képez.⁹ És nem véletlen, hogy ugyanaz a szerző, E. T. A. Hoffmann szól egyrészt elsőként a zenéről mint emfatikus értelemben vett „struktúráról”,¹⁰ és proklamálja másrészt, hogy a hangszeres zene a „vontaképpeni” zene, hogy tehát a nyelv a zenében bizonyos értelemben „kívülről jövő” kiegészítés. „*Ha a zenéről mint önálló művészetéről beszélünk, akkor mindig csak a hangszeres zenére volna szabad gondolnunk, amely egy másik művészet segítségével, egy másik művészettel való keveredés minden formáját elutasítva a művészetnek a csakis benne felismerhető vontaképpeni lényegét mondja ki.*”¹¹ Az a tétel, hogy a hangszeres zene – a funkció és program nélküli hangszeres zene – a „vontaképpeni” zene, időközben a zenével való mindennapos foglalkozást meghatározó trivialitássá kopott anélkül, hogy tudatosult vagy akár megkérdőjeleződött volna. Amikor azonban új volt, kihívó paradoxonként kellett hatnia, mivel élesen ellentmondott egy régebbi zenefogalomnak, amelyet évezredek hagyomány erősített meg. Ami ma magától értetődőnek tűnhet, mintha a dolog természetében lenne előírva: hogy tudniillik a zene hangzó jelenség és semmi más, hogy tehát a szöveg a „zenén kívüli” mozzanatok sorába tartozik, nos, az történeti jellegű, két évszázadnál nem régibb teoréma. És ezt a történeti jelleget azért hangsúlyozzuk, hogy teret nyissunk ama belátásnak, miszerint ami történetileg létrejött, az a jövőben is változhat, azt tehát nem kell természeti adottsággként elfogadnunk; vagy pedig azért, hogy ezáltal mélyebben értsük meg a ma uralkodó zenefogalom lényegét, tudatosítva eredetét, tehát azokat az előfeltevéseket, amelyek életben tartják, és hátterét, amelyből kiemelkedik.

A régebbi zenefogalom, amellyel szemben az abszolút zene eszméjének érvényre kellett jutnia, az az antikvitásból származó és a XVII. századig soha kétségbe nem vont elképzelés volt, hogy a zene – ahogyan azt Platón megfogalmazta – harmóniából, rhütmoszból és logoszból áll. Harmónián hangok szabályozott, racionálisan rendszerbe foglalt kapcsolatát, rhütmoszon a zene időrendjét (ez az antikvitásban a táncot vagy a megformált mozgást foglalta magában), logoszon a nyelvet mint az emberi ész kifejezését értették. A beszédnyelv nélküli zene ennek folytán redukált, lényegében korlátozott érvényű zenének számított: hiányos létmódja vagy pusztá árnyéka annak, ami vontaképpeni zenének tekinthető. (Ha a nyelvvel összefonódott zene fogalmából indulunk ki, akkor a vokális zenén kívül a programzene is igazolható: ekkor ugyanis a

programzene nem az „abszolút” zene másodlagos „irodalmiasítása”, a program pedig nem „kívülről jövő” kiegészítés, hanem emlékeztetés a logoszra, amelyet a zenének mindig magában kell foglalnia, hogy maradéktalanul önmaga legyen.)

Arnold Schering még a XX. században is ragaszkodott a régebbi zenefogalomhoz; ezzel magyarázható törekvése, hogy „rejtett programokat” fedezzen fel Beethoven hangszeres műveiben. Szerinte „csak 1800 körül jelent meg az alkalmazott (valami mással megtámasztott, máshoz igazodó) és az abszolút zene dualizmusának kísértete az európai zenetudatban, vészjósló módon és komoly konfliktusokat előidézve. Ettől kezdve már nem egyetlen, oszthatatlan zenefogalomról van tudomása az embereknek, mint volt az atyák nemzedékének, hanem kettőről, s hamarosan megindul a vita a két zenefogalom rangjáról és történeti elsőbségéről, valamint az őket meghatározó határfogalmakról és rendszerükről”.¹² Az abszolút zene eszméjének töretlen uralmáról nem beszélhetünk. Haydn és Beethoven ellenére a XIX. században egyes esztétikai írók, így Hegel, később Gervinus, Heinrich Bellermann és Eduard Grell továbbra is bizalmatlanok a nyelvtől emancipálódott, abszolút hangszeres zene iránt. Rossz szemmel nézik a hangszeres zene „mesterkélttségét” vagy „fogalomnélküliségét”: az előbbit a „természetességtől”, az utóbbit az „észől” való eltérésnek tartják. Mélyre nyúlik annak a hagyományos előítéletnek a gyökérzete, amely szerint a zenének, hogy ne váljon kellemes, de a szívet és az értelmet hidegen hagyó zörejjé vagy kifürkészhetetlen szellemnyelvvé: igazodnia kell a beszédnyelvhez. S amennyiben nem vetik el az „abszolút” zenét – vagyis azt a hangszeres zenét, amely megveti a hangfestészetet, s amely „a szív nyelve”-nek sem tekinthető –, olyan hermeneutikánál kötnek ki, amely olyasmit erőszakol a „tisztá, abszolút zeneművészetre”, amitől az meg akart szabadulni: programot és jellemzést. Ha a hangszeres zenét kezdetben, a XVIII. században a *common sense* esztétái mintegy a nyelv *alatti* „kellemes zörejnek” tartották, akkor a művészet romantikus metafizikája már egy nyelv *fölötti* nyelvvé nyilvánítja. Elfojthatatlan azonban a vágy, hogy egy köztes szférába, a nyelv területére vonják.

Mindazonáltal az abszolút zene eszméje – fokról fokra és minden ellenállás ellenére – a XIX. század német zenekultúrájának esztétikai paradigmájává vált. A repertóár és a műkatalógus tekintetében a romantikus és a posztromantikus korszakban ugyan aligha beszélhetünk a hangszeres zene egyeduralmáról; az a hatástörténeti tény, hogy operákon, valamint néhány oratóriumon és dalon kívül elsősorban a hangszeres zene élte túl korát és őrizte meg mindmáig hatékonyságát, nem feledtetheti a vokális zene egykori túlsúlyának tényét. Másfelől kétségbevonhatatlan tény az is, hogy a kor zenefogalmára egyre inkább az abszolút zene esztétikája nyomja rá a bélyegét. Mi több, ha még Hanslick ellenfelei is úgy beszéltek a vokális zenén belüli szövegről, mint „zenén kívüli” elemről, akkor a „formalizmus” elleni csata elveszett, mielőtt elkezdődött volna, mivel Hanslick azzal a szókészlettel, amelyet a vele folytatott vitában ellenfelei használtak, máris győzelmet aratott. (A „tisztá, abszolút zeneművészet” egyeduralmához mint a zenéről való gondolkodás fő paradigmájához vezető fejlődés kezdetben semmiképpen nem volt korrelációban az irodalmi műveltség felbomlásával, mint a XX. században. Mint ezt a továbbiakban kimutatjuk, az abszolút zene eszméje a XIX. század első felében olyan esztétikához kapcsolódik, amelynek vezető kategóriája a „költőiség” kategóriája – a költőiségé, amely nem „irodalmiság”, hanem a különböző művészetek közös szubsztanciája. És ha Schopenhauer, Wagner és Nietzsche esztétikájában, tehát a század második felének uralkodó művészetelméletében a zene nem egyéb, mint a dolgok „lényegének” kifejezése, szemben a fogalmi nyelvvél, amely csu-

pán a „jelenségekhez” tapad, akkor ez az abszolút zene győzelmét bizonyítja ugyan a zenedráma doktrínáján belül, de semmiképpen nem jelenti azt, hogy a költészet elhanyagolható lenne azért, mert a zene pusztá vehiculuma.)

Az abszolút zene 1800 körül kialakult elmélete a szimfónia szemléleti modelljét tartotta szem előtt: Wackenroder A MAI HANGSZERES ZENE LÉLEKTANA vagy Tieck SZIMFÓNIAK című írásában csakúgy, mint azokban a vázlatos gondolatokban, amelyeket E. T. A. Hoffmann fejtett ki a zene romantikus metafizikájáról, Beethoven ÖTÖDIK SZIMFÓNIAJÁT tárgyaló „recenziója” bevezető részében. És ha Daniel Schubart már 1791-ben olyan szavakkal jellemez egy hangszeres zenei darabot, amelyek E. T. A. Hoffmann Beethoven magasztaló ditirambusaira emlékeztetnek, akkor itt ugyanúgy egy szimfónia lobbantja fel a lelkesedés lángját, még ha csak Christian Cannabich szimfóniája is: a mű „nem holmi hangzavar, hanem [...] zenei egész, amelynek részei mint a szellem lávakitörése kapcsolódnak újra egésszé”. Kamarazenéről egyelőre nincs szó. „A hangszeres zene elismerten legmagasabb fokának”, mint ezt Gottfried Wilhelm Fink még 1838-ban is állítja Gustav Schilling ENCYKLOPÄDIE DER GESAMMTEN MUSIKALISCHEN WISSENSCHAFTEN-jében, a szimfóniát tekintették.

Másfelől az az értelmezés, mely szerint a szimfónia „egy szellemvilág nyelve”, „titokzatos szanszkrit írás” vagy hieroglifa, nem az egyetlen kísérlet volt arra, hogy megértsék az abszolút, tárgy és fogalom nélküli hangszeres zene lényegét. Ha Paul Bekker 1918-ban, egy republikánus érzelmeiktől túlfűtött korban azzal a szándékkal magyarázta a szimfóniát, hogy „a zeneszerző a hangszeres zenével egy tömeghez szóljon”,¹⁴ akkor ezzel – valószínűleg nem tudatosan – egy a klasszika korából származó értelmezéshez kanyarodott vissza. Heinrich Christoph Koch MUSIKALISCHES LEXIKON-jában 1802-ben, tehát az EROICA előtt már ez volt olvasható: „Mivel a hangszeres zene általában nem egyéb, mint az ének utánzása, azért a szimfónia a kórust helyettesíti, s ennek folytán célja ugyanaz, mint a kórusé: egy egész tömeg érzelmének a kifejezése.”¹⁵ Ellentétben a romantikusokkal, akik a hangszeres zenében a „voltaképpen” zenét fedezték fel. Koch, a klasszika teoretikusa ragaszkodik ahhoz a korábbi felfogáshoz, hogy a hangszeres zene a vokális zene „absztrakciója”, nem pedig fordítva, a vokális zene nem egyfajta „alkalmazott” hangszeres zene. (Carl Philipp Bach 1801-ben az *Allgemeine musikalische Zeitung*ban közölt írása szerint kimutatható, hogy „a tiszta zene nem pusztá burka az alkalmazott zenének, nem attól elvonatkoztatott zene”.)

E. T. A. Hoffmann híres mondása, mely szerint a szimfónia „mintegy a hangszerek operájává lett” – ezt a mondást Fink még 1838-ban is idézi – látszólag ugyanazt állítja, mint a Koch-féle jellemzés.¹⁶ Félreértés azonban azt hinni, hogy Hoffmann 1809-ben, tehát egy évvel Beethoven ÖTÖDIK SZIMFÓNIA-járól szóló „recenziójának” megírása előtt meg lett volna győződve róla, hogy a hangszeres formákat, esztétikai megértésük érdekében, vokális modellekre kell vonatkoztatni. E. T. A. Hoffmann inkább azt akarta mondani, hogy a szimfóniát ugyanaz a rang illeti meg a hangszeres zenében, mint az operát a vokális zenében; másrészt arra céloz, hogy a szimfónia „egy zenei drámához” hasonlít.¹⁷ A „hangszerek drámája” kifejezés pedig Wackenroderre és Tieckre utal;¹⁸ Hoffmann láthatóan az ő közös művükhöz, a PHANTASIEN ÜBER DIE KUNST-hoz kapcsolódik, s nem másra gondol, mint a zenei karaktereknek egy szimfóniatételen belüli „szép kuszaságára” (Tieck szavai). Az affektusok káosza, amellyel Christian Gottfried Körner az éthosz egységének követelményét szegezte szembe, mindamelllett pusztán felszíni jelenség. A felszínes szemlélet nyomán olyan benyomás keletkezik, mintha ilyenkor „teljesen hiányozna az igazi egység és a belső összefüggés”; a „mélyreható tekintet”

viszont látja, hogy egy szép fa, a rügyek és a levelek hogyan hajtanak ki egyetlen magból; ez pedig Hoffmann szerint közös jellemvonása a beethoveni szimfóniának és a shakespeare-i drámának, tehát a romantika számára paradigmatisz drámatípusnak.¹⁹ A „hangszerek drámája” kifejezés tehát esztétikai analógia, amely Shakespeare-re emlékeztet, és arra a „magasfokú átgondoltságra” utal, amely a szimfónia látszólagos rendtelensége mögött meghúzódik.

A szimfónia „a hangszerek operája”: az idézett mondást Fink 1838-ban némi habozás után tette magáévá, hogy aztán továbbgondolja vagy – mint ő maga vélte – pontosítsa: „a nagy szimfónia egy dramatizált érzés-novellához hasonlít”; a szimfónia „pszichológiai összefüggésében kifejtett, hangokban elbeszél, drámai módon előadott történet egy lélekben egybeforrt tömeg valamely érzelmi állapotáról, amely tömeg egy jelentékeny esemény ösztönzésére, a népképviselő formáiban, az egész folyamatba bevont hangszerek közvetítésével egyénileg juttatja kifejezésre a maga lényeges érzését”.²⁰ Fink eklektikus – a lírait, az epikait és a drámaidit egybeemerkölő – jellemzésének szemléleti modellje nyilvánvalóan Beethoven EROICA-ja. És ugyanez a mű inspirálta Adolf Bernhard Marxot is 1859-ben az „ideálzene” elméletének kidolgozására. (Némi túlzással azt mondhatnánk, hogy a romantikus-„költői” szimfóniaexegézis Beethoven ÖTÖDIK-ére, az ifjúhegelianus-„karakterizáló” exegézis a HARMADIK-ra, az újnómet-„programatisz” magyarázat pedig a KILENCEDIK-re hivatkozott.) Az EROICA Marx szerint „az az alkotás, amelyben a zeneművészet önállóan – költői szóhoz vagy színpadi cselekményhez nem kapcsolódva – és egy önálló művel először lép át a megformálás és a meghatározatlan lelki rezdülések és érzelmek játékából a világosabb és meghatározottabb tudatba, ahol nagykorúvá válik, és a többi művészet egyenrangú testvéreként foglal helyet”.²¹ (A zene „egyenrangúsága” a költészettel és a festészettel központi gondolat a programzene Liszt által megfogalmazott apológiájában is.) A Beethoven-interpretációt hordozó esztétikai-történetfilozófiai konstrukció Marxnál a „képességpszichológia” triadikus sémáján, a lelkierőknek érzékre, érzésre és szellemre való felosztásán alapul. A fejlődés első és primitív fokát ezek szerint „a hangok pusztán játéka” képviseli, a második, magasabb fokot „a meghatározatlan lelki rezdülések és érzelmek” kifejezése, ám a fejlődés szükségképpen túllép ezen az utóbbin is. A zene csak akkor éri el a saját története által eleve kijelölt célját, ha „az érzelmek szférájából” átmege „az eszme szférájába”. „Ez történt meg Beethoven művében.”²² Az EROICA-ban beteljesül a zene története. Az az „eszme” pedig, amelynek „érzéki látszása” a szimfóniát egyáltalán a szó emfatisz értelmében vett művészeté emeli, Marx szerint nem más, mint „egy pszichológiai, természetileg szükségyszerű fejlődésé váló életkép”.²³ A romantikus metafizikát Marx az ifjúhegelianizmus szellemében az égből lehozza a földre.

Az „életkép” kifejezés, amely mint a szimfónia jellemzésére szolgáló műszó Friedrich Theodor Vischer ESZTÉTIKÁ-jában újra megjelenik,²⁴ igazi kulcsfogalom lesz a szimfónia az abszolút zene poétikáját felváltó új elméletében. Először is: a bármiféle funkciótól, szövegtől és végül bármiféle affektustól is „különvált”, „abszolút” zene fogalmát – miután ez a fogalom az ifjúhegelianusok és az újnómetek felfogásában a Beethoven-interpretáció céljaira alkalmatlannak tűnt – Marx az érzéki mozzanatra redukált, „pusztán formai” zene képzetévé laposítja, olyasmivé, amelyben – a „képességpszichológiát” furcsamód a történelemre rávetítve – éppenséggel a zene fejlődésének első fokát vélték felfedezni. Másodsor: ha a zeneileg szellemi a hangszeres zene romantikus metafizikájának értelmezésében a „tiszt, abszolút zeneművészetben” mint a „végtelen”, az abszolútum „sejtésében” fejeződik ki, akkor Marx a „karakterisztikus” zene, Brendel pedig éppenséggel a „programzene” számára tartja fenn a szellemi jelleg kifejezését; ők

az ilyen zenében fedezik fel a „*haladást*” a „*meghatározatlan*” érzések kifejezésétől a „*meghatározott*” eszmék ábrázolása felé. (Tagadhatatlan, hogy a Marx-féle esztétika autentikus hagyományhoz kapcsolódik: a „*karakterábrázolásra*” való törekvéshez, Körner értelmezésében véve e szót; a „*karakterábrázolás*” ebben az értelemben a klasszikus szimfónia egyik fő vonása, Beethovennél csakúgy, mint Haydnnál.) A ködbe vesző „*költői jelleg*” helyett Marx a határozott körvonalú „*karakterisztikus*”-ban, Brendel éppenséggel a részletezően „*programszerű*”-ben kereste a szimfónia lényegét. (A hangszeres zene metafizikája 1850 táján halottnak és eltemetettnek tűnt; ám hamarosan új életre támadt a Wagner, majd Nietzsche által közvetített Schopenhauer-renaisszánszban.)

Az abszolút zene eszméje nem a vonósnégyes, tehát a par excellence kamarazene, hanem a szimfónia szemléleti modellje szerint fejlődött ki. Ennek alapja nem annyira a dolog természete, mint inkább egyfajta esztétikai reflexió, amely publicisztikaként a szimfóniára mint a nyilvános hangverseny műfajára orientálódott, miközben a magánjellegű zenekultúrához tartozó vonósnégyes árnyékban maradt. Beethoven a kvartettben, némi habozással ugyan, már a század elején azt az átmeneti formát kereste, amely a nyilvánosság felé mutat; az opus 59-be mintegy bele van komponálva a műfaj társadalmi jellegének megváltozása, míg az opus 95-ös QUARTETTO SERIOSO eredetileg nem a nyilvánosság elé szánt alkotás volt. És mégis: Robert Schumann MÁSODIK KVARTETTREGGEL című írásaiban (1838) az olvasható Karl Gottfried Reißinger egyik művéről, hogy az „*olyan kvartett, amelyet gyertyák fényében és szépasszonyok társágában kell meghallgatni – tehát szalondarab –, míg az igazi beethoveniánusok (Beethovener) lezárlják az ajtót, és úgy izlelnek-élveznek a részletekben dúskálva minden ütemet*”.²⁵ Az 1830-as években beethoveniánusoknak nem egyszerűen a Beethoven-pártiakat, hanem elsősorban a kései Beethoven-opusok rajongóit nevezték. Ám az ezoterikusság, amely éppen akkor válik a vonósnégyes jellegzetességévé, amikor – eltérően a Reißinger-féle szalondarabtól – zavartalanul juttatja kifejezésre a „*tiszta, abszolút zeneművészet*” lényegét, egy ideig akadálya volt annak, hogy az abszolút zene eszméje, amely inkább írók, semmint zeneszerek eszméje volt, a köztudatban ahhoz a műfajhoz kapcsolódjon, amely belső kritériumok alapján erre predesztináltnak tűnt. Jellemző az is, amit Carl Maria von Weber írt Friedrich Ernst Fesca kvartetteiről: a zeneszerző már a műfaj megválasztásával bizonyítja, hogy őt: „*a művészet mai, felszínességre hajlamos korszakában ama kevesek közé számíthatjuk, akik komolyan veszik a művészet legbensőbb lényegiségének stúdiumát*”.²⁶ Másfelől azt mondja a „*kvartett-stílus*”-ról, hogy az „*inkább a művészet társas, háziisan komoly körébe tartozik*”.²⁷ Más szavakkal: „*a művészet legbensőbb lényegisége*” éppen ott tárul fel, ahol az ember elzárkózik a világtól, a nyilvánosságtól.

Ferdinand Hand műve, A ZENEMŰVÉSZET ESZTÉTIKÁJA nem filozófiai igényességével vagy különösen mély zenei felismeréseivel válik történetileg jelentékeny munkává, hanem azért, mert a művelt emberek 1840 körüli „normáltudatát” képviseli. Hand ugyan még mindig a szimfóniában látja „*a hangszeres zene kulminációs pontját*”,²⁸ ám a vonósnégyest a következőkért tartja nagyra: „*az újabb zene kivirágzása, mert a harmónia leg-tisztább eredménye [...] Akit átjárt a harmónia lényege és hatékonysága, az egyfelől tökéletesen megalapozottnak tartja Weber mondását, miszerint a vonósnégyes a gondolati jelleg a zenében, másfelől belátja és elismeri, hogy egy ilyen művet a szellemi tevékenység teljességével alkot meg a művész, fogad be a hallgató*”.²⁹ (A „harmónia” itt a „tiszta kompozíció”, a művészet artifizciális voltának szinonimája.) Egy ideig a szimfónia, a hangszerek „drámája” még a hangszeres zene legfőbb műfajának tűnik (a drámához hasonlatosan, amely a legfőbb műfaj a XIX. század poétikájában). Ha viszont a vonósnégyes a „*gondolati jelleget*” kép-

viseli a zenében, akkor fokozatosan az abszolút zene foglalatává kell válnia, mégpedig abban a mértékben, ahogyan az abszolút zene eszméje egyre kevésbé a metafizikai mozzanatot, az abszolútum sejtését és egyre inkább a specifikusan esztétikai mozzanatot hangsúlyozza – azt a gondolatot, hogy a forma a zenében – szellem és a szellem a zenében – forma. Karl Köstlin szerint – ő írta Friedrich Theodor Vischer *ESZTÉTIKÁJÁNAK* specifikusan zeneelméleti részeit – a vonósnegyes „*a tiszta művészet gondolati zenéje*”: „*A két oldal, a formális és a materiális*” – vagyis a „művészies” és a hanganyagában „árnyyszerű” – „*végül egyesül egymással, s ez azt eredményezi, hogy ez a zene – a vonósnegyes – a lehető legszellemibb – szellemi pedig nem etikai értelemben, hanem a gondolatiság értelmében, az érzéken naturalista életteljesség ellentétéként; hogy ez a zene az élet zajos lármájából az eszményi lét csendes árnyékvilágába vezet át bennünket*” – a század kezdetére jellemző hívővallásos metafizika itt már vigaszul szolgáló fikcióvá halványul –; „*hogy ez a zene az önmagába, saját rejtett érzelmi életébe visszavonult, ezt az érzelmi életet önmagával belsőleg szembeesítő szellem érzékiség nélküli világába vezet; hogy ez a zene a hangszeres zenének éppen ezt az eszmei oldalát realizálja, a tiszta művészet gondolati zenéjét képviseli, amelyből persze hamarosan visszavágyunk a hangokban naturalista módon gazdagabb dallamok teljes realitásába*”.³⁰ A „tiszta művészet” fogalmában, ahogyan azt Köstlin használja, módosul a „művészet” jelentése: a régebbi jelentés, miszerint a „művészet” a technikai-artificiális és „tudós” jelleg, a „tiszta letétmód”, a reiner Satz foglalatára, átadja helyét egy új jelentésnek, miszerint a művészet a zene esztétikai lényegének értelmében vett művészeti jelleg. És a szótörténet láthatóan egy eszmetörténeti és társadalomtörténeti változás reflexe: a szó formális értelmében vett „tiszta művészetet”, aminek a vonósnegyest mindig is tekintették, az 1850-es években esztétikai értelemben vett „tiszta művészetnek” fogadják el, „*az eszme érzéki látszása*” (Hegel) tiszta kifejeződésének a zenében. Hanslick 1854-ben adta közre „*a zenei szépről*” szóló értekezését.

Amikor Hanslick a hangszeres zene romantikus metafizikáját a „*specifikusan zenei*” esztétikájává tompította, összekapcsolva azzal az axiómával, hogy a forma a zenében – szellem, esélyt és lehetőséget teremtett arra, hogy a vonósnegyes a „*tiszta, abszolút zeneművészet*” paradigmájaként jelenjen meg. Mindez nem jelenti azonban azt, hogy az abszolút zene eszméjében kihunytna a metafizikai mozzanat szikrája. A Wagner által közvetített Schopenhauer-renaisszánszban az 1860-as évektől kezdve újra előtérbe lép a metafizikai mozzanat. És Beethoven kései kvartetteiben – ezek nem utolsó sorban a Müller fivérek tevékenységének jóvoltából ugyanez idő tájt hatoltak a zenei köztudatba – az artificciális-eszoterikus mozzanat elszakíthatatlan a metafizikai-sejtelmes mozzanattól. Ezért Beethoven kései vonósnegyesei Nietzsche számára az abszolút zene legtisztább kifejeződései. „*A zene legmagasabb rendű megnyilvánulásainál akaratlanul is durvának érezzük bármiféle képszerűség és analógiaként előráncigált affektus feltételezését: ahogyan például Beethoven utolsó kvartettei valósággal fittynek a szemléletesség bármiféle formájának, egyáltalán az empirikus valóság egész világának. A legfőbb, magát valóban kinyilvánító Istennel szemközt – Nietzsche itt Dionüszoszra gondol – már jelentéktelen, zavaró külsőség a szimbólum.*”³¹ 1870 táján Beethoven kései kvartettei az abszolút zene eszméjének paradigmájaként jelennek meg – annak az eszmének a paradigmájaként, amely 1800 táján mint a szimfónia elmélete jött létre, s amely szerint a zene éppen azáltal, hogy „különválk” a szemléletestől és végül még az affektívától is, az „abszolútum” kinyilatkoztatása.

Jegyzetek

- 1.** Hanns Eisler: MUSIK UND POLITIK. SCHRIFTEN 1924–1948. Leipzig, 1973. 222. o.
- 2.** Arnold Schering: KRITIK DES ROMANTISCHEN MUSIKBEGRIFFS. In: VOM MUSIKALISCHEN KUNSTWERK. Leipzig, ²1951. 104. o.
- 3.** Johann Georg Sulzer: ALLGEMEINE THEORIE DER SCHÖNEN KÜNSTE. Leipzig, ²1973. Reprint: Hildesheim, 1967. III. kötet, 431. sk. o.
- 4.** Johann Karl Philipp Moritz: SCHRIFTEN ZUR ÄSTHETIK UND POETIK. Herausgegeben von Hans-Joachim Schrimpf. Tübingen, 1962. 3. o.
- 5.** Uo. 4. o.
- 6.** Uo. 5. o.
- 7.** Johann Mattheson: DER VOLLKOMMENE CAPPELLMEISTER. Hamburg, 1739. Reprint: Kassel, 1954. 82. o.
- 8.** Uo. 208. o.
- 9.** Wilhelm Heinrich Wackenroder: WERKE UND BRIEFE. Heidelberg, 1967. 245. o.
- 10.** Klaus Kropfinger: DER MUSIKALISCHE STRUKTURBEGRIFF BEI E. T. A. HOFFMANN. Kassel, 1973. 480. o.
- 11.** Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: SCHRIFTEN ZUR MUSIK. Herausgegeben von Friedrich Schnapp. München, 1963. 34. o.
- 12.** Schering: i. m. 90. o.
- 13.** Gustav Schilling: ENCYKLOPÄDIE DER GESAMMTEN MUSIKALISCHEN WISSENSCHAFTEN. Stuttgart, 1838. Reprint: Hildesheim, 1974. VI. kötet, 547. o.
- 14.** Paul Bekker: DIE SINFONIE VON BEETHOVEN BIS MAHLER. Berlin, 1918. 12. o.
- 15.** Heinrich Christoph Koch: MUSIKALISCHES LEXIKON. Frankfurt, 1802. Reprint: Hildesheim, 1964. 1386. o.
- 16.** E. T. A. Hoffmann: i. m. 19. o.
- 17.** Uo. 24. o.
- 18.** Wackenroder: i. m. 226. és 255. o.
- 19.** E. T. A. Hoffmann: i. m. 37. o.
- 20.** Schilling: i. m. 548. o.
- 21.** Adolf Bernhard Marx: LUDWIG VAN BEETHOVEN. Berlin, ⁴1884. I. kötet, 271. o.
- 22.** Uo. 275. o.
- 23.** Uo. 274. o.; vö. még A. B. Marx: DIE MUSIK DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS UND IHRE PFLEGE. Leipzig, ²1873. 52. o.
- 24.** Friedrich Theodor Vischer: ÄSTHETIK ODER WISSENSCHAFT DES SCHÖNEN. München ²1923. V. kötet, 381. o.
- 25.** Robert Schumann: GESAMMELTE SCHRIFTEN ÜBER MUSIK UND MUSIKER. Herausgegeben von Martin Kreisig. Leipzig, 1914. 338. o.
- 26.** Carl Maria von Weber: SÄMTLICHE SCHRIFTEN. Herausgegeben von Georg Kaiser. Berlin, 1908. 337. o.
- 27.** Uo. 339. o.
- 28.** Ferdinand Hand: ÄSTHETIK. Jena, 1841. II. kötet, 405. o.
- 29.** Uo. 386. o.
- 30.** F. Th. Vischer: i. m. 338. o.
- 31.** Friedrich Nietzsche: ÜBER MUSIK UND WORT. In: SPRACHE, DICHTUNG, MUSIK. Herausgegeben von Jakob Knaus. Tübingen, 1973. 25. o.