

vetésben, mint mulékony habok zúgása, a három üvegajtón keresztül – mint fekete dagály a hirtelen kitágult égbolt alatt – egyszer csak közeledni látják a meghívottak egész tömegét, amely végtelenül lassan hömpölyög, egy homályos összeesküvés drámai lépteivel, először nem értenek semmit, nem hiszik, hogy ez a bolondos felvonulás nekik szól, egymásra néznek, kicsit még mindig mosolyognak; mosolyuk azonban egyre növekvő megdöbbenésbe hajlik, és mivel nem tudnak elmenekülni, de még csak hátrálni sem, hátukat a dívány háttámlájának vetve, már nem is megdöbbenve, hanem lesújtva, kezüket ösztönösen felemelik, mintegy feltartóztatandó a tömeget, amely egyre csak közeledik, és végül szörnyűséges módon fölújuk tornyosul.” (558.)

A céltalan, baljós tömeg bemutatása, amely lassan, bár érthetetlen indokkal mégis megtalálja célját, de leginkább a jelenetet leíró hosszasan hömpölygő, indázó mondatok epikus áradása a magyar irodalmi hagyományban, Krasznahorkai olvasása után, bizonyosan egészen más befogadói viszonyulást kíván és tesz lehetővé, mint az eredeti szöveg poétikája megkívánta humorisztikus reflexió.

De a magyar kiadás csúcspontja, talán akaratlanul is, a KILAKOLTÁS, amely az olasz gyűjteményes kötet utolsó, Pirandello életében nem publikált darabja, s amely eredetiben inkább emlékeztet egy egyfelvonásos monológ jól megírt vázlatára: a szöveg a színpadkép rövid és pergő mondatok segítségével felskiccelt bemutatásával indít, majd következik az apja által prostitúcióra kényszerített lányanya – rövid szerzői instrukciók szabdalta – monológja az immár halott apa ágya mellett.

A magyar fordítás azonban valódi novellát teremt: az elején nem színpadot fest gyors mozdulatokkal, hanem világot épít ponttól pontig feszülő mondatokkal. Aztán nem instrukciókat ad a színészeknek, hanem kiléptet a monológból, lelassít és árnyal. S a lányanya szabdalt, csapongó, az információkat fokozatosan adagoló szövegéből lassan olyan tragédia bomlik ki, amely olasz nyelven előadva talán valóban megtörténhetett egy városi bérházban, de magyarul szinte bizonyosan ama hajdúsági Görbe utcában zajlott le, amelyről Tár Sándor írt hasonlóan feszes, rövid és alattomos gyomor-görcsöt okozó mondatokkal.

Megköszönve nekik a klasszikus szerző magyaráztát, de leginkább kortársá avatását, ideillesztem a fordítók névsorát (és útmutatá-

sul a fordított szövegek számát): Füsi József (3), Lengyel Péter (1), Lukácsi Margit (21), Nemeskürty István (3), Rónaky Eszter (5), Sermann Eszter (10), Szénási Ferenc (1), Vörös Eszter (6).

Mátyus Norbert

## A HANGOK ÉS A FORMÁK

Eduard Hanslick: *A zenei szép.*

*Javaslat a zene esztétikájának újragondolására*  
Fordította, a jegyzeteket készítette  
és az utószót írta Csobó Péter György  
Typotex, 2007. 365 oldal, 3200 Ft

„Zenéről írni olyan, mint építésze tről táncolni” – mondja az ismert graffiti. A zeneesztétika az a tudomány, amely ezt a (kötél)táncot járja. A XX. század egyik legmeghatározóbb zeneesztétája, Carl Dahlhaus a graffitiben megfogalmazott paradoxon mögött álló jelenséget a következőképpen írja le: „A zeneesztétika nem valami népszerű stúdium. Zenészkörökben arra gyanakodnak, hogy elvont szöszaporítás, 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 nehézségekkel.”<sup>1</sup> A graffiti névtelen szerzője föltehetően a nagyközönség soraiból lépett a falhoz, hogy felfirkantsa mondatát. Ám Dahlhauszal folytatva: „...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 ködös messzeségben lebegnek, túl a zene köznapi gyakorlatán. Józanul szemügyre véve, ezek a problémák nagyon is megfoghatók, élők és közvetlenül jelenvalók.”<sup>2</sup> Eduard Hanslick műve egyike ama ritka könyveknek, amelyek témái nem „a ködös messzeségben lebegnek”, hanem olyan problémákat tárgyalnak, amelyek valóban „élők és közvetlenül jelenvalók”. A széles nagyközönség felől közelítve a kérdéshez: valóban olyan magától értetődő-e, hogy miképpen hallgatunk zenét? Amennyiben a kérdésre adott válasz nemleges, úgy felmerül a következő kérdés: Miként tudunk megnyilatkozni zenei tapasztalatainkról? Ha más-

képp nem megy, legalább próbáljunk meg táncolni róluk. Én mégis inkább írnék minderről ama könyv magyar megjelenése okán, amely, többek között, a zenei befogadás esztétikájának legtöbbször vitatott klasszikusa. A tény, hogy a mű immáron magyarul is olvasható, önmagában jelentős. Amennyiben egy recenzióban kellőképpen magasra lehet tenni a mércét, akkor azt mondanám, hogy e könyv a zenéről valaha írt egyik legjelentősebb munka. Szerzője azonban nem a legdivatosabb zenei írók között szerepel. Írásai közül magyarul korábban a nem túl bizalomgerjesztő *MEGBUKOTT ZENEKRITIKÁK*<sup>3</sup> című kötetben jelent meg néhány idézet, valamint egyik Wagner-kritikájának hosszabb részlete olvasható egy zenetörténeti válogatáskötetben.<sup>4</sup> Hanslick főműve teljes szövegének megjelenése előtt a fordító, Csobó Péter György a *Vulgo* című folyóiratban, illetve a maga által szerkesztett és fordított zeneesztétikai szöveggyűjteményben adott közre összesen három fejezetet.<sup>5</sup> Mielőtt a lényegi kérdésekre térnénk, nem fölösleges néhány szót szólni kevésbé ismert szerzőnkről és főművéről.

Eduard Hanslick (1825–1904) prágai születésű bécsi zenekritikus, zenetörténész és -esztéta. Apja a prágai egyetem könyvtárosa és esztétikaprofesszora. Pályáját zongora- és jogi tanulmányokkal kezdi Prágában, s már húszas éveinek elején zenekritikákat publikál egy prágai folyóiratban. Mindeközben sorra megismerkedik a kor jelentős zeneszerzőivel: Schumannnal, Berliozsal, Wagnerrel, Liszttel, illetve a kritikai és művészetelméleti élet fiatal képviselőivel. 1846-tól Bécsben él, és 1848-tól ő a *Wiener Zeitung* vezető zenekritikusa. A forradalmi idők után demokratikus közéleti publicisztikájában a sajtószabadság, a vallási türelem és a zsidóemancipáció eszméit hangoztatja. Mint jogi doktor hivatalnokként él, és e kenyérkereset mellett írja zenekritikáit. Igen alaposan dolgozik, minden egyes hangverseny előtt áttanulmányozza, zongorán átjátssza a partitúrákat, sokszor a próbákra is eljár. Főművét meghökkenítően fiatalon, 1854-ben, 29 évesen jelenteti meg, s amint a későbbiekben ki fogok térni rá, olyan neuralgikus pontjain szűrja meg a zenei alkotás és befogadás évszázados elméleti alapjait, hogy neve rögtön széles körben ismert lesz. A *ZENEI SZÉP* végigkíséri Hanslick egész pályáját, életében még kilenc kiadás lát napvilágot, és ezeknek szinte mindegyikében kisebb-

nagyobb változtatásokkal él, így az *ultima manus* kiadása az 1902-es lesz. De a mű a későbbiekben – noha természetszerűleg egyre inkább veszt naprakészségéből – az 1990-es történeti-kritikai kiadással együtt összesen 22 kiadást ér meg. A legkorábbi recenzióktól a mai napig írt monográfiáig a Hanslick-irodalom központi műve A *ZENEI SZÉP* maradt. Hanslick már a megjelenést követő második évben jelentős szakmai sikerként könyvelheti el művét, mert a bécsi egyetem elfogadja habilitációs írásnak, és kinevezik a zenetörténet és zeneesztétika egyetemi magántanárává, majd rendkívüli egyetemi tanárrá. Előadásai népszerűek, ő vezeti be az egyetemi előadásokon, akkoriban szokatlan módon, szemléltetőeszközként a zongorát. Tanítványai kifejezetten humoros előadói stílusára emlékeznek vissza. 1861-ben életre szóló barátságot köt Brahmszal, akinek művei fogják jelenteni Hanslick számára a zenei formafolyamat kibontásának mintapéldáit. Nem is véletlen, hogy az 1860-as években meginduló wagnerizmus egyik legélesebb hangú kritikusa Hanslick lesz. A tradicionálisabb, rossz, de ismert kifejezéssel élve a „konzervatív romantika” lipcsei iskolájának szerzőit – Mendelssohnt, Schumannnt, Brahmsot tekinti mértékadó komponistáknak, míg a „progresszív romantika”, más néven az Új Német Iskola weimari ága – Lisztel és Wagnerrel az élen – erős ellenkezést vált ki belőle. Zenekritikáiból is kibontható zeneesztétikájában Wagner és Brahms zenéjét egymás ellenpólusává teszi. Így jut el legnevezetesebb, noha feltehetően nem annyira óhajtott szerepköréhez: ő lesz Wagner legnagyobb kritikai ellenfele. Persze Wagner is viszszaeszkap, ennek egy példája, hogy a *MESTERDALNOKOK* (1868) Beckmessere az első változatban Hans Lick névre hallgatott... 1878-ban Bayreuthban megnézi a teljes *RING*-et, majd jelen van a *PARSIFAL* ősbemutatóján 1882-ben. Mindkét művet igen éles kritikával illeti. Kritikus munkásságának záróköveként adja közre zenekritikáinak gyűjteményes válogatását *DIE MODERNE OPER* címmel kilenc kötetben, melynek utolsó darabja 1900-ban jelenik meg.

E. T. A. Hoffmann nevezetes Beethoven-recenziójától<sup>6</sup> kezdve a zene művészetelméleti és esztétikai diskurzusává a tisztán instrumentális zene válik paradigmává. Ez a változás a XVIII. századhoz képest hallatlanul nagy jelentőségű, s ennek lesz majd később, az 1840-

es, 1850-es évektől kezdve neve az „abszolút zene” terminus, amelyet szélesebb körben Hanslick vezet be. A korábbi barokk és klasszicista zenefelfogásban a vokális zene paradigmatis. A hangszeres zene az 1770-es évek tájékán Charles Burney kifejezésével élve nem több, mint „*innocent luxury*”, egyfajta „ártatlan játszadozás”, „édes évszázad”, a felesleg művészi luxusa. Ahogy Dahlhaus írja: „*Míg a hangszeres zenét kezdetben, a XVIII. században a common sense esztétái mintegy a nyelv alatti, »kellemes zörejnek« tartották, addig a művészet romantikus metafizikája már nyelv fölötti nyelvvé nyilvánítja.*”<sup>7</sup> A zenei hermeneutika órája fordul a századfordulón, és az uralkodó zenei paradigma a tisztán hangszeres zene lesz. Ebben természetesen óriási szerep jut annak a stílusbeli átrétegződésnek, amely éppen a bécsi „klasszikus triász” életművében jut el csúcspontjára. Ez a zene már nem a Burney-féle ártatlan felesleg művészete. A ZENEI SZÉP-ben a tiszta hangszeres zenére fókuszál Hanslick is. Számára – hogy a fentebb idézett Dahlhaus-leírásra utaljak – a zenéről való gondolkodás írásos produktumainak nagy része vagy az „*elvont szószaporítás*”, vagy pedig a „*fölös nehézségekkel*” megterhelt „*filozófiai reflexió*” termékei. Nézőpontjának alapját egyfelől a gyakorló zenész anyagszerű gondolkodása adja művészetéről, noha nem volt hivatásos muzsikusként, másfelől a művészet-elmélet-író erre adott reflexiója. A zenész sok esetben filozófiailag nem reflektál,<sup>8</sup> a művészetelmélet-író nem gondolkodik anyagszerűen. Ez a kettős feszültség hozza létre azt a teret, amelyben Hanslick valóban kötélháncot jár a zenei jelenségek világában. Érdemes az abszolút zenének a romantika óta érvényben lévő bizonyos mai hallgatói elvárásait szemügyre venni, hogy ily módon közelítsünk e 150 éves könyv aktualitásához. Nehéz lenne tipológiáját adni a zenehallgatási szokásoknak, noha erre Adorno kísérletet tett a BEVEZETÉS A ZENESZOCIOLÓGIÁBA című művének második fejezetében – az azonban biztos állítható, hogy a klasszikus zenét hallgató nagyközönség, amely operába, koncertekre jár, lemezeket hallgat, a zene emocionális hatása miatt keresi fel a zenei befogadás emez intézményesült formáit. Ezért a zene sajátos célját ebben az érzelmi dimenzióban keresi. Ez a zenehallgatói magatartás azonban nem modern jelenség. A zeneesztétika története azt mutatja, hogy a zene mint az

érzések művészete – ilyen vagy olyan, itt nem részletezhető formákban – végigkíséri az európai zenekultúra történetét. A másik, a hangokhoz magukhoz közelebb álló, de absztrakt zenei gondolkodásmód a matematikai típus. E kettő hangsúlyában történetileg változó módon, de elementáris alapját adja a zenei gondolkodás tradíciójának. Hanslick abban a korban írja művét, mikor a zene par excellence az érzések művészeteként manifesztálódik a közönség számára. A matematikai elem – a hangok proporcióin alapuló konstrukció – háttérbe szorul, és az érzékesztétika uralja a zenéről szóló közbeszédet. A hanslicki kritika egyik legfontosabb része arra irányul, hogy a zenét valóban csak és kizárólag az érzések ábrázolásának tekinthetjük-e. Azért van-e a zene, hogy ezeket az érzéseket ábrázolja? Válasza egyértelmű nem. A zene nem ábrázol, mert nincs olyan mintája, amely a klasszikus utánzásfelfogás értelmében megtalálható lenne, kivéve a madárdalt és az efféle egyszerű akusztikus imitációt, de ez önmagában aligha adná a zenei ábrázolást. Másrészt legfeljebb a dinamika tartat számot az érzések felkeltésére. Egy példával élve: „*Ha azt akarjuk, hogy lábunk szilárd talajon álljon, mindenekelőtt kíméletlenül szét kell választanunk az efféle jó ideje összekapcsolt metaforákat.*” *Suttogás? Igen – de semmiképpen nem a »vágyakozásé«.* *Viharzás? Mindenesetre, mégsem a »harci kedvé«.* *A zene valójában csak az egyikkel rendelkezik, a másikkal nem; képes suttogni, viharzani, zúgni – a szeretetet és haragot csak a mi szívünk teszi hozzá.*” (28.) Esetleg azt lehetne gondolni, hogy Hanslick mindezzel szemben a zenematematika mellett érvel, de nem erről van szó. Az esztétikai elem a zenében számára éppúgy megkérdőjelezhetetlen fundamentum, mint az érzékesztétika szószólóinak. A zenei esztétikum esetében az érzés meghatározatlan organonjával szembeállít egy másikat: a fantáziát, azt az organont, amely a zene szemlélésének „szerve”. De nem a szabad fantáziáról beszél – ami másképp fogalmazva a zene által keltett asszociációk végtelen sora lenne –, hanem a zenei formafolyamatok lefutásának képzelet által vezérelt szemléléséről. E szemléletmód a befogadói attitűd hanslicki polarizálása. A kóros (pathologisch) befogadást követő hallgató a maga szenvedélyeit keresi a zenében, akár a zenétől „valamit”, így sértve meg a kanti érdekeltség nélküli tetszés esztétikai impera-

tivusát, élvezi az abba való alámerülést, ez az élmény egyfajta narkotikus állapotba hozza, s ezt az elragadtatott állapotot fogja a zene céljának gondolni, miközben a formafolyamatok szemlélése teljességgel elmarad. Az esztétikai befogadás ezzel szemben a képzelet által vezérelt folyamat, amelyet Hanslick a kaleidoszkóppal és az arabeszkkel illusztrál. Ebben az esetben a hallgató lelki szeme előtt végigköveti a zenei folyamatot mint egyfajta rajzolatot, és ebben a koncentrált állapotban „rajzolódni ki” számára a zenei szépség formái. A problémát történetileg megvilágítva érdemes emlékeztetni arra, hogy a korai romantikától kezdve divatos zenei címhasználat, utóbb pedig a liszti szimfonikus költemény, vagyis a tág értelemben vett programzene a legnagyobb mértékben alkalmas volt a kóros zenehallgatás elharapózására, s így nem is véletlen, hogy Hanslick számára ez a zenetípus az abszolút zene elleni merényletként lepleződött le, miközben Liszt és Wagner a maguk átpoetizált zenefelfogását szintén abszolút zenének nevezték, a szó romantikus művészetfilozófiai értelmében. Így aztán ugyanaz a fogalom valójában két gyökeresen ellentétes zenei gondolkodást takar. Hanslick felfogásában a költőileg „aládúcolt” zenemű esetében a cím vagy a program a hallgató elől mintegy elrejt, eltakarja a zenei formafolyamatot, vagy elleplezi annak sekélyességét. Két példával világítanám meg ezt a problémát: ismert, hogy Beethoven igen sokszor nem adott címeket műveinek, e gesztusra a kiadó kérte meg a kelendőség érdekében. Így lett az op. 27/2-es CISZ-MOLL ZONGORASZONÁTA (1801) első tétele „Holdfény” vagy az op. 24-es F-DÚR HEGEDŰ-ZONGORASZONÁTA (1801) „Tavaszi”. Ebben az esetben – Hanslick logikáját követve – a hallgató érzelmi-afektív reakciója a holdfény és a tavasz asszociációitól nem mentesül, mi több, azt gondolhatja, hogy ez az adekvát befogadói attitűd. A másik példa a korabeli szalonzene egyik népszerű darabja, Maria Tekla Baderzewska A SZŰZ IMÁJA című zongoraműve (1856). A zenei folyamat két igen közhelyes anyag hosszan tartó ismételtetéséből bomlik ki. A „jelentést” a cím hordozza, mely az érzékeny (kedő) szalonokban nyilván mindenkit megríkatott. Ez utóbbi példa nyomán azt mondhatjuk, hogy a zenei megmunkálás, a szó eredeti értelmében vett poétika, a zenei alkotás „megcsinálásának” művészete ellehetetlenül. És ép-

pen ez volt Hanslick egyik legnagyobb problémája korának zenehallgatási szokásaival: az *odafüles* helyett csak az érzékenykedő hallgatás maradt. Nem véletlen, hogy e nyomvonalon haladva jut el könyvének legismertebbé vált mondatához: „A zene tartalmát hangozva mozgó formák alkotják.” (54.) A híres definíció végzetes lett Hanslickra nézve. E legtöbbet citált mondat közkeletű megfogalmazása valahogy így szól: „a zene nem más, mint hangozva mozgó forma”. Így aztán Hanslickra menthetetlenül rásütötték a formalista bélyeget, ami éppen a korabeli wagnerizmusnak és az azzal karöltve haladó liszti szimfonizmusnak a tökéletes ellenpólusát alkotta. Ha valaki az érzések és a zene kapcsolatának megkérdőjelezhetőnek tűnő felfogása ellen érvel, az nem lehet más, mint szűkkeblű, rideg formalista.<sup>9</sup> Természetesen ennél jóval árnyaltabb Hanslick zene-felfogása. Először is egyáltalán nem tagadja, hogy a zene érzéseket indukál a hallgatóban. De minden ilyen érzelmi hatás merőben szubjektív. Miután az érzések a racionalista emberkép letűntével nem klasszifikálhatók megnyugtatató módon, épp ezért a zenére adott érzelmi reakció sem szavatolja a zene megismerését és jelentését. Hanslick a „zenei jelentést” fantomként írja le, melynek hiába is erednének a nyomába, nem lelnék sehol. Mindennek az az oka, hogy a zenei jelentést a befogadás érzelmi-afektív oldalán keressük, míg az, ami anyagszerűen elhangzik, pusztá vehikuluma a vélt érzelmi jelentésnek. Hanslick épp ezért ítéli el a barokk-klasszicista hagyomány „szótáresztétiká”-ját is, amely – erősen leegyszerűsítve – az egyik oldalon feltételezi a racionalizált affektusok katalógusát, s ezekhez a másik oldalon hozzárendel bizonyos zenei formafolyamatokat, így írva le, hogy ezek rendeltetése amazok ábrázolása. A romantikus érzékesztétika gyakori formája pedig az „főllesleges szószaporítás”, mely a zene által indukált érzésvilágot úgy írja le, hogy mindeközben tudomást sem vesz az elhangzott hangokról. A tartalom és forma analízise során Hanslick rávilágít arra a tényre, hogy a hangok nem egyszerűen hordoznak valamit, amit ha megnevezünk, maga lenne a tartalom, hanem elmesélnek hasonlatával élve a zene olyan pezsgő, mely a palackjával együtt változik. Másképpen: „azok a hangok alkotják egy zenemű tartalmát, amelyekből a mű áll, amelyek mint részek adják ki a mű egészét”. (128.)

Hanslick a mozgó forma fogalmát a vokális zenére is alkalmazza. Legélesebb argumentuma a paródiát, vagyis a szövegcsere alapuló zeneművet érinti. Ebben az esetben az affektív tartalmakat hordozó szöveg bátran kicserélhető, és az azonos zenei anyag ettől még tökéletesen „működőképes”. Bach és Händel számtalanszor élt ezzel az eszközzel, leginkább akkor, amikor a határidő szorította őket. A példák azt mutatják, hogy az érzéstartalom rögtön megváltozik a szövegcsere nyomán, míg a zene által indukált dinamika azonos marad. Így az affektustartalmat nem a zene hordozza, hanem a szöveg. A könyv végén azonban ez a gondolatkör egyre problematikusabbá válik, és egy ponton úgy tűnik, tarthatatlan, ez pedig az opera. Gluck *IPHIGÉNIA*-ja kapcsán írja Hanslick: „...*ezt az »Oresztész« nem a zeneszerzőnek köszönhetjük: a költő szavai, a szereplő megjelenése és mimikája, a jelmez és a festő díszletei – készen csak is ezek állítják elénk Oresztészt. Amit a zenész mindehhez hozzátesz, talán a legszebb mind közül, de éppen ez az egyetlen olyan összetevő is, amelynek semmi köze sincs a valódi Oresztészhez: ez pedig az ének*”. (131.) A mechanikusan működő barokk-klaszszicista operadramaturgia esetében a szövegcsere alapuló érvelés azért helytálló, mert a dramaturgiai pontokat az érzelmi-affektív szituációk jelölik ki, amelyek egy bizonyos *karakterrel* rendelkeznek. Ezt a karaktert a zenei dinamika tökéletesen visszaadja akár két különböző opera zeneileg azonos bosszúáriájában. Hanslick is megengedi, hogy a dinamika a maga sajátosságaival hozzájárul a librettóban kijelölt drámai szituációhoz, még akkor is, ha a szövegtől megfosztott zene ezt a drámai szituációt nem képes ábrázolni a maga érzelmi-affektív teljességében. De az individualizált operahősök minőségi ugrást jelentenek. A fenti sorokat Gluckra vonatkoztatva igaznak találhatjuk, de Monteverdi egyes figuráira nehéz bámulatos módon két leget üt egy csapásra: műve a zenei analitikus gondolkodás, hosszabb távon pedig a zene fenomenológiájának nyit utat, és annak a késő modern-posztmodern zenefelfogásnak lesz elindítója, amely a zenei pszicho-logocentrizmust felváltva a szonocentrikus zeneértelmezést állítja középpontba. Ugyanakkor a könyvet, minthogy nem szaktudományos nyelven íródott, a nagyközönség minden gond nélkül olvashatja. Hanslick semmiképp nem akart rendszeres zeneesztétikát

Az érzésesztétika kritikája a zeneszerzőről alkotott képzeteket sem kerüli el. A szubjektív élmény hangokba transzformált kliséje a pre-

romantika óta a legszélesebb körben ismert. Utalva a fenti példára: ha egy műből „*a harci kedv viharzása*”-nak érzése törne elő, akkor a vulgárromantikus értelmezés számára ez a szerző élményvilágával hozható összefüggésbe. Hanslick azonban itt is megengedve, hogy a komponista érezhetett, gondolhatott bármit – ahogy a hallgató is érezhet, gondolhat bármit –, azt mondja, hogy műve alkotásakor a hangok maguk kötétték le a figyelmét, nem pedig az a lelkiállapot, amelyben feltételezett módon vagy valóban volt. Így természetszerűen válik a hanslicki zeneesztétika műközpontúvá, amely szerint a mű befogadása során nem annak átélésére, hanem vizsgálatára van szükség. Ezen a ponton születik meg a modern zeneesztétika és a későbbi zenetudomány analízisfelfogása. Az értő befogadás ízekre szedi a műalkotást, s így keresi arra a választ, hogy mi-  
ben áll az adott mű sajátosan zenei szépsége. Ezáltal pedig affektív értelemben is átsajátítja az elemző a művet, hiszen a zene által indukált érzések nem fantomok. De ez az átsajátítás az elemző szubjektív élményvilágához tartozik, ami nem azonos a zenei mű értelmezésével. Hanslick zenefelfogása nem meglepő módon a természettudományok mintájára pozitivistá jellegű. Éppen az ő munkája nyomán alakul ki az a tendencia, hogy a műkritikának természettudományos alapokra kell helyezkednie, s ezen a ponton jelenik meg az az igény, hogy az esztétikát felváltsa a művészettudomány. A könyv alcímében jelzett „javaslat” valójában ezt a programot hirdeti meg. Lehet, hogy mégis pusztán a „beavatottakhoz” szólna e javaslat, s csak és kizárólag a zeneesztétika és/vagy a zenetudomány számára releváns? Egy könyv nyilvánvalóan nem változtatja meg egyetlen nemzedék művészethez való viszonyát sem, míg arra viszont képest, hogy egy új tudományos diskurzust indítson el. Hanslick azonban bámulatos módon két leget üt egy csapásra: műve a zenei analitikus gondolkodás, hosszabb távon pedig a zene fenomenológiájának nyit utat, és annak a késő modern-posztmodern zenefelfogásnak lesz elindítója, amely a zenei pszicho-logocentrizmust felváltva a szonocentrikus zeneértelmezést állítja középpontba. Ugyanakkor a könyvet, minthogy nem szaktudományos nyelven íródott, a nagyközönség minden gond nélkül olvashatja. Hanslick semmiképp nem akart rendszeres zeneesztétikát

írni, ugyanakkor rendszerben gondolkodott. Ehhez társul erősen pedagógiai ihletettségű éthosza, amely kerüli az akadémiizmust. Műközpontú zenei gondolkodásmódjában a zenehallgatót rá akarja bírni a tudatos zenehallgatásra, a kritikust az elmélyült elemzésre, a zeneszerzőt pozíciójának világosabb kijelölésére. A mai olvasónak e felsorolásban egyvalaki bizonyonnyal hiányzik: az előadó. Noha Hanslick tisztában van a zene eredendő reprodukтивitásával, az a tény, hogy az előadó-művészetről mint e reprodukтивitás hordozójáról nem beszél, annak tudható be, hogy kora még mindig abban a zenei tradícióban állt, amelyben a zeneélet legfontosabb kérdéseit a jelen művei alkották. Azaz az autonóm előadó-művészet önállóbb, mint bármikor korábban, de még nem vált le egészen a komponálásról, noha a differenciálódás már erősen megindult.<sup>10</sup>

A könyv magyarítása remekbe szabott munka, és Csobó Péter György nem állt meg pusztán a fordításnál. Mivel a történeti-kritikai kiadást használta a fordítás alapjául, a jegyzetapparátusban rendre idézi a különböző kiadások során végzett szerzői változtatásokat. E jegyzetapparátus szövegmagyarázataival igen értékes részét adja a könyvnek. A terjedelmes utószó pedig minuciózusan körüljárja A ZENEI SZÉP recepciótörténetét. Így a magyar kiadásban a 137 oldalas főszöveg egy 365 oldalas könyvébővül. A nem túl gazdag magyar zenei könyvkiadás egy világhírű könyv világszínvonalú kiadásával lett gazdagabb.

### Jegyzetek

1. Carl Dahlhaus: AZ ABSZOLÚT ZENE ESZMÉJE. Ford. Zoltai Dénes. Typotex, 2004. 7.
2. Uo.
3. MEGBUKOTT ZENEKRITIKÁK. Összegyűjtötte és sajtó alá rendezte Ormay Imre. Zeneműkiadó, 1958.
4. ÖRÖK MUZSIKA – ZENETÖRTÉNETI OLASMÁNYOK. Összeállította Barna István. Zeneműkiadó, 1958, 1978<sup>2</sup>. 370–380.
5. Az első két fejezet in: *Vulgo* VI. 1–2. 119–157. A harmadik fejezet in: ZENE ÉS SZÓ – ZENEESZTÉTIKAI SZÖVEGNYITMÉNY. Bessenyei Kiadó, Nyíregyháza, 2004. 113–145.
6. E. T. A. Hoffmann: BEETHOVEN V. SZIMFÓNIAJA. In:

E. T. A. Hoffmann: VÁLOGATOTT ZENEI ÍRÁSOK. Szerk. és ford. Várnai Péter. Zeneműkiadó, 1960. 105–123. 7. Dahlhaus: i. m. 15.

8. Ebben az összefüggésben érdekes Brahms, a Hanslick által legnagyobbra értékelt kortárs zeneszerző bon mot-ja, miszerint „egy igazi muzsikusként legalább annyit kellene olvasnia, mint gyakorolnia”.

9. Ezzel, de más összefüggésben értelmezhető a mű magyar fordításának eddigi hiánya is: a II. világháború után a marxista esztétika és az ideologikus zenepolitika a művészeti aktivizmus elvárásának jegyében diszkreditálta.

10. Ehhez lásd: Pernye András: ELŐADÓMŰVÉSZET ÉS ZENEI KÖZNYELV. Zeneműkiadó, 1974. Különösen 259–367.

Pintér Tibor

## S MI VAN AKKOR, HOGYHA C?

*Richard Rorty: Filozófiai és társadalmi remény*  
Fordította Krémer Sándor és Nyíró Miklós  
*L'Harmattan, 2007. 332 oldal, 2800 Ft*

Tudjuk, ha önmagunktól nem, akkor Nietzsche-től, hogy minden filozófia önéletrajz. De, ténném hozzá, ezt nem minden filozófus vallja be magának. Manapság azonban, különösen a hatvanadik évüket jócskán betöltve, filozófusaink nagy kedvveléssel adnak kulcsot olvasóik kezébe. Arra biztatnak minket, hogy önéletrajzuk fényében olvassuk filozófiájukat. Persze mindent fordítva is olvashatjuk. Rorty is, mint mindannyian, a jelenből, azaz a végeredményből tekint a múltra, s azokat az eredeti élményeket tartja ebben perdöntőnek, melyek filozófiáját egyfajta stilizált önéletrajzzá változtatják. Nincs szó itt Ödipusz-komplexusról, sem gyermekkori megaláztatásokról, sem az olvasás korai szerelméről, de szó van Trockijról és a vad orchideákról.

A most magyarra fordított, angolul 1999-ben megjelent kötet (az előszóttól eltekintve) ezzel az önéletrajzzal köszönt be.

Rorty édesapja az amerikai trockizmus vezető személyisége volt, barátaim információja szerint az egyetlen katolikus trockista. A trockizmus volt Amerikában „a” szovjetellenes kommunizmus, lelkes hívekkel, de minden támo-