

*Hollókői Lajos Bálint*

## A zene a hegeli eszme érzéki ragyogásában

Hegel életében zajlott a nyugati zenetörténet egyik meghatározó, ha nem legmeghatározóbb változása. Születése és ifjúkora alatt virágzott a klasszikus stílus, míg berlini professzori évei alatt már a zenei romantika korszakát tartották számon. A klasszika és a romantika között nem valamiféle átmenet ment végbe a zenében, mint mondjuk a barokk és a klasszika között, hanem paradigmaváltás történt. Miközben olyan szabályok és elvek jelentek meg, amelyek nem következtek az elődök munkásságából, más elvek és szabályok eltűntek. Átalakult a zenészképzés: míg korábban a mester-tanítvány kapcsolatra épült a zenészek, zeneszerzők bevezetése a zeneéletbe, addig a romantika korában ezt a szerepet a konzervatóriumok vették át, amelyek rendszerezett pedagógiai és didaktikai elvek szerint működtek. A koncertéletben szerepet kaptak a korábbi korok szerzői, amely addig a nyugati kultúrkörben elképzelhetetlen volt. A romantika alatt „harcolta ki” önállóságát a zene a művészi ágak között. A zene, a zeneélet, és a zenéről való gondolkodás tehát radikálisan megváltozott. Talán érzékletes példa erre Schubert *Rémkirályán*ak kézirata. Schubertig az a szokás volt érvényben, hogy a tragikus történéseket – például valakinek a halálát – hangosan, jelentőségteljesen énekelték. Schubert ezt betartva, fortissimót írt a dal utolsó soraihoz, az „és karjában a gyermek már halott” szövegrészhez. Majd áthúzta a dinamikai jelzést és kiírta a pianissimót. Ez a megoldás nem következett a korabeli zenei hagyományokból, holott a nyugati kultúrkörben évszázadokon keresztül az élő hagyományok adták a zenei élet gerincét. A zeneszerzés, előadás, majd hogyanem az egész zenei élet arra épült, amit az elődök hagytak az aktuális generációra. A romantika szakított ezzel a szemlélettel, és ez tette szükségessé, hogy a zenét elméleti szinten is új alapokra helyezték. A romantika előtt és alatt virágkorát élte a zenéről szóló diskurzusok fóruma. Zeneteoretikusok, filozófusok, írók és költők, ugyanúgy részt vettek ebben, mint zenészek és publicisták. A vitában részt vevő gondolkodók tág csoportjának, illetve újszerűségének eredménye, hogy a vélemények nem egységes fórumon ütköztek. Rekonstruálásukhoz nem pusztán a kérdéssel kapcsolatos elméleti munkákat szokás felhasználni, hanem levelezéseket, vagy akár regényeket is – és mint a tapasztalat mutatja, teljes joggal.

Hegel aktív résztvevője volt kora zenei életének. Kapcsolatban állt a kor vezető teoretikusaival: Reichardt, Thibaut és Zelter mind személyes ismerősei voltak. Rossini és Weber zenéje ugyanúgy ismert volt számára, mint Mozart vagy Bach muzsikája. Jelen volt a Máté-passió felújított előadásán, lelkes hallgatója volt a heidelbergi zártkörű Palestrina-koncerteknek, s Berlinben is a Palestrina-kultusz őszinte hívének bizonyult (ZOLTAI 2007). Hegel – a lehetőségekhez mérten – elméleti és gyakorlati szinten egyaránt lépést tartott a zeneélet változásaival. Mint tudjuk, berlini éveiben négy ízben tartott előadást *Esz­té­ti­ka vagy a művészet filozófiája* címmel: 1820/21-ben, 1823-ban, 1826-ban és 1828/29-ben. Talán nem túlzás azt állítani, hogy ez volt az a kilenc év, amikor a zenei paradigmaváltás a leginkább tetten érhető volt, melynek nyomán a zene-

élet annyira megváltozott, hogy a zenéről szóló vitákat alapjaiban kellett átértékelni, hogy továbbra is azt lehessen állítani, a zenéről szólnak.

Munkámban arra vállalkozom, hogy a hegeli zeneesztétika megfontolásait a kor zenével kapcsolatos vitáiba beleágyazva és ennek tükrében rekonstruáljam. Nem törekszem autentikus Hegel-kép kidolgozására, írásomban az 1835-ös esztétikát veszem alapul. Azzal a kérdéssel sem foglalkozom, hogy Hegel zeneesztétikája hogyan kapcsolódik gyakorlati szinten korának zeneéletéhez, vagyis nem térek ki például olyan kérdésekre, hogy miért nem említi Beethoven nevét, vagy miért nem kap komolyabb szerepet Hoffmann. Célom az, hogy bemutassam: Hegel megérezett valamit kora zenei változásainak lényegéből, és olyan elméleti kérdésekre keresett választ, amelyeket a rivális elméletek nem is érzékeltek. Első lépésben bemutatom Hegel korának zenei világát, kiemelve a fontosabb eseményeket és tényeket. Ezek után ismertetem a korabeli vitákat és a mögöttük rejlő kérdéseket, illetve válaszokat. Végül kibontom Hegel álláspontját, a viták keresztüzében elhelyezve.

## A KOR ZENEI ÉLETE

Áttekintésemben a Mozart halála és az utolsó esztétikai előadás közötti időszakot vizsgálom, külön kiemelve az esztétikai előadások alatti időszakot. A kiindulópont választása több szempontból is indokolt: Mozartot ugyanis minden szempontból klasszikus szerzőnek szokás tekinteni, miközben sok romantikus szerző is elődjének tekintette, és zenetörténetileg is összefüggésbe hozzák a romantikával. Gondoljunk csak a Chopinre és Wagnerre tett hatására. Emellett Mozart kiemelt szereplője Hegel esztétikájának, a pusztán hangszeres zene értékelésénél éppúgy megjelenik, mint a kísérőzene elemzésénél. Az esztétikai előadásokban cím szerint is említett opera, a *Varázsfuvola* 1791-ben, Mozart halálának évében született. Mozart személyének kiemelése Hegel művében többek között azért izgalmas, mert – mint említettem – e zeneszerző mind zenei, mind elméleti szempontból komoly hatást gyakorolt a romantikára. Haydn például 1809-ben halt meg, s annak ellenére, hogy jóval túlélte Mozartot, zenéje nem mozdult el a romantika irányába. Hoffmann megfogalmazása szerint Haydn zenéje még az eredendő bűn előtt fogant. Míg Mozart a zenéjével korlátokat feszeget, és gyakran megjelenik benne a forradalmiság, addig „Haydn önmaga által kialakított művészi személyisége, könnyed és természetes emberközelségével, nem ment el a rombolóan forradalmi tartalom megfogalmazásáig [...]” (ROSEN 1977, 444). Haydn még élt, amikor Beethoven letépte az *Eroica* borítóját – ám zenéjében Haydn nem törekedett olyan eszmék megjelenítésére, mint Beethoven. Schubert 1815-ben írta meg a *Rémkirályt*, s tulajdonképpen ekkor kötelezte el magát a romantika mellett. Művét Goethének is elküldte, ő azonban nem szentelt különösebb figyelmet a megkeresésnek. Ugyanebben az évben tartották a nagyhatalmak a bécsi kongresszust, azzal a céllal, hogy lezárják Napóleon ténykedését a kontinensen, s száz évre békét kössenek. A konferencia estéin újfajta tánc – a keringő – jelent meg, amely nem pusztán a nyugati világ tánc-fogalmát formálta át radikálisan, hanem egyúttal természetesen a tánczenéét is.

1821-ben születik meg a német romantikus opera, Weber *Bűvös vadásza*. Újítások jellemzik a szövegezést, a cselekmény sűrűségét és a zenét – például megjelenik benne a vezérmotívum. 1822 és 1824 között Beethoven megírja a kilencedik szimfóniát. E művében ugyanúgy újítással él, mint kései vonósnégyeseiben (megjelenik a kórus az egyik szimfóniában), azokkal ellentétben viszont, az utolsó szimfóniájával komoly sikert ér el. 1826-ban meghal Weber, 1827-ben pedig Beethoven, majd 1828-ban Schubert is. További fontos esemény az 1829-es Máté Passió-bemutató. Az, hogy Mendelssohn színpad-

ra vihette Bach művét, egyértelmű tetőzése annak a hatalmas változásnak, amely a nyugati zenében végbement. Korábban nem játszották holt mesterek műveit. A különböző műveket konkrét alkalmakra szánták, s nem léteztek halhatatlan alkotások – általában még a szerző életében „elavultak”. Harnoncourt szavaival élve, ez egyfajta egészséges fejlődéstudatból táplálkozott, miszerint ami régi, az meghaladott; így az, hogy Bach műve elhangozhatott, azt jelentette, hogy már a köznapi gondolkodás szintjén is elfogadottá vált az örök zenei érték fogalma. Az egyszeri és megismételhetetlen előadás helyett az időtlen zenei mű került a középpontba. Hegel jelen volt a Máté Passió felújított előadásán, ugyanúgy, ahogy a forradalom eseményeit is személyesen követte.

Nehéz lenne amellett érvelni, hogy Hegel a fenti változások minden rezdülését megérezte volna, s esztétikájában kellően reagált is a zeneélet mérhetetlen gazdagságára. Kérdés továbbá, hogy valóban erre vállalkozott volna-e Hegel. Ha azt gondoljuk, hogy esztétikájában konkrét műveket akart hozzáférhetővé tenni olvasója számára, akkor igazat kell adnunk Adornónak, és a vállalkozást elhibázottnak kell tekintenünk. „Kant és Hegel voltak az utolsók, akik – gorombán szólva – még nagy esztétikát tudtak írni anélkül, hogy valamit is megértettek volna a művészetből. Addig volt ez lehetséges, amíg átfogó normák szerint tájékozódtak a művészetben, amíg e normák az egyedi művészetben nem váltak kérdésessé, amíg nem tette őket cseppfolyóssá a mű immanens problematikája.” (ADORNO 1970, 495.) Ám ha úgy olvassuk Hegelt, hogy összhangba akarta hozni elméletével a kor zeneélettől kapcsolatos elméleti vitáit, akkor értelmezésünk termékeny lesz.

A kor zenei vitáit három kérdés mentén bontom ki. Az első kérdés, amelyre akkoriban választ kerestek, a zene mint művészi ág önálló létének jogosultsága volt. A középkorban a zenét a festészettel rokonították, s a zene felépítését, szerkezetét a festészet eszköztárával közelítették meg, mondván a zene ugyanarra törekszik, mint a festészet – megjelenít bizonyos dolgokat, mint például a tenger morajlását, a madarak énekét. A felvilágosodás zenefelfogása ugyan szakított ezzel az elképzeléssel, de a zenét továbbra is valamihez, mégpedig a költészethez társítva értelmezték. Hegel korára jelent meg az az igény, hogy a zenét, mint autonóm művészi ágat kezeljék. A második központi kérdés, a hangszeres zene szerepe a zene egészén belül. Korábban az énekelte, szöveggel ellátott zenét tekintették a szó teljes értelmében vett zenének: a szöveg adta meg a zene tartalmát. Ahogy Dahlhaus írja: „A beszédnyelv nélküli zene ennek folytán redukált, lényegében korlátozott érvényű zenének számított: hiányos létmódja vagy pusztán árnyéka volt annak, ami voltaképpen zenének tekinthető.” (DAHLHAUS 2004, 14.) A kérdés tehát az volt, hogy a hangszeres vagy a szöveggel ellátott zenét kell előnyben részesíteni a zene meghatározásában. Az utolsó kérdés a zene tartalmát érintette: mire irányul a hallgató figyelme, amikor zenét hallgat, illetve mi az, ami a szerző fejében megfogalmazódik. Ez természetesen maga után vont a kérdést is, hogy az előadóknak milyen szempontok szerint kell interpretálniuk a művet. Bár külön kérdésként nem taglalom, ahol szükséges kitérek arra, hogyan magyarázták az elméletek a zene eredetét. Fontos továbbá a zene és a nyelv kapcsolatának megemlítése. A következőkben kifejtett elméletek mindegyike markáns álláspontot fogalmaz meg e kérdésekkel kapcsolatban, melyek mentén a viták frontvonalai is jól szemléltethetők.

## AFFEKTUSELMÉLET

A szóban forgó elméletek központi céltáblája a felvilágosodás affektuselmélete volt. Mind a zene önálló voltát, tartalmát, mind a nyelvvel való kapcsolatát az általánosan elfogadott

affektuselmélet elképzelésével szemben dolgozták ki, amely mindaddig a legnagyobb magyarázóerővel bíró elméletnek számított. A felvilágosodáson belül is kiemelném Rousseau szerepét, hiszen ő volt az, aki Kantra, és ezáltal Hegel korának zenefelfogására a legnagyobb hatást tette a kérdésben. A felvilágosodás a zenét a nyelvből származtatta. Ez az elképzelés azon a megfigyelésen alapult, hogy a beszédnyelvben képesek vagyunk akár szavak nélkül is kifejezni magukat. A beszédhang tónusa, annak modulációja jelzi a beszélő bizonyos affektusait, és affektusokat kelt a hallgatóban. A zene erre épül rá, és dallamaival, modulációival nem-verbális közlésként működik. A zene ebben az értelemben az affektusok nyelve, „az affektusok kifejezésének, és másokkal, a hallgatókkal való megosztásának művészete; sajátosságait a beszédnyelvvél való összehasonlítás hivatott megvilágítani” (ZOLTAI 2000, 167). A felvilágosodás nem önálló művészi ággként tekintett a zenére, hanem a költészettel társította, tekintve, hogy az szintén affektusokkal dolgozik. A két művészet közötti különbséget abban látták, hogy míg a költészet képes pontosan megadni tárgyát a szavak által, s a költemény által keltett affektust pontosan hozzárendelni valamiféle tartalomhoz, addig a zene pusztán affektusokban tudja kifejezni magát. Egy zeneműnek nincs saját tartalma. Ebből adódóan a felvilágosodás az énekelt zenét helyezte előtérbe, hiszen ott a szavak képesek meghatározni a tartalmat, amelyhez az affektusok hozzárendelhetők. Az elmélet természetesen a hangszeres zenét is képes volt elemezni, de minthogy abban nem tudott tartalmat meghatározni, pusztán az affektusok mentén taglalta. Ezen elképzelés eredményeképpen volt lehetséges, hogy „Carl Stamitz és Haydn szimfóniai sokkal inkább egy olyan hangversenyélet keretei között jöttek létre, amely eleinte nem esztétikai autonómia és metafizikai emelkedettség megteremtésére, hanem egyfajta társasági érzéskultúra kialakítására törekedett [...]” (DAHLHAUS 2004, 147). Mindezek alapján a hallgató figyelmének arra kellett irányulnia, hogy a zene bizonyos részei milyen affektust akarnak számára sugallni. Az affektuselméletből tehát egyfajta „szótáresztétika” elfogadása következett, amely bizonyos zenei megoldásokhoz bizonyos affektusokat rendelt; e szótár minél tágabb ismerete pedig egyenesen arányos volt a hallgatott zene befogadásának kifinomultságával.

## KANT

A zenéről való gondolkodást Kant esztétikája lendítette tovább, annak ellenére, hogy – Zoltai szavaival élve – a filozófus zenei tapasztalatai olykor a nevetségesség határát súroló módon szűk körűek voltak. Tény azonban, hogy Kant ismerte a zenével kapcsolatos filozófiai és esztétikai irodalmat. Saját nézetei javarészt a felvilágosodás zenefelfogására támaszkodtak, ám ezt a felfogást nem pusztán újragondolta, hanem bizonyos részeiben tovább is gondolta. Egyetértett azzal a feltevessel, miszerint a zene a beszédnyelvből származtatható, és nem-fogalmi közlésként értelmezhető. „A költészet mögé, *ha a vonzó ingerről és az elme mozgásáról van szó*, azt a művészetet helyezném, amely a beszélőművészetek közül hozzá áll a legközelebb, és nagyon természetes módon egyesülhet is vele, nevezetesen a *hangművészetet*.” (KANT 2003, 244–245.) A szótáresztétika elfogadása helyett azonban a vezető affektus gondolatát és a megkomponáltság elvét helyezte előtérbe. Azzal, hogy megkülönböztette a fogalmat az eszmétől, lehetőséget adott arra, hogy a nem szöveges zenét is esztétikai tartalommal ruházhassák fel. „Ugyanakkor, miután ezek az esztétikai eszmék nem fogalmak és nem meghatározott gondolatok, az érzetek összetételének formája (a harmónia és a dallam) a nyelvi formáktól eltérően csak arra szolgál, hogy az érzetek proporcionált összehangolásán keresz-

tül [...] kifejezze egy kimondhatatlan gondolati gazdagság összefüggő egészének esztétikai eszméjét, megfelelően bizonyos témának, mely az adott műben uralkodó affektust jelenti.” (KANT 2003, 245.) Az uralkodó affektus vagy vezető affektus kiemelése élesen elhatárolja Kantot az affektuselmélettől. A vezető affektust tekinti a zenemű voltaképpeni tartalmának, s ezen nem pusztán egy a mű egésze által kiváltott affektust ért, hanem egy esztétikai eszmét. Összegezve Kant zenéről vallott nézeteit azt mondhatjuk: továbbra is kitartott a zenének a költészettel való társítása mellett, a hangszeres zene kérdésében ugyanakkor nem foglalt egyértelműen állást. „Bizonyos megjegyzésekből arra következtethetünk, hogy megérezett valamit abból a paradigmaváltásból, ami a XVIII. század utolsó és a XIX. század első évtizedeiben a zenei gyakorlat terén végbement: többször is említi a „szöveg nélküli”, tehát tisztán instrumentális zenét; ám ennek megítélésében elméletileg konzisztens álláspontra nem jutott.” (ZOLTAI 2000, 169.) Végezetül úgy gondolta, hogy a hallgatónak alapjában véve a vezető affektusra kell figyelnie, amely a mű egészében meg jelenik számára. Ezzel a gondolattal Kant lehetőséget teremtett arra, hogy olyan elméletek szülessenek, amelyek teljes mértékben szakítanak az affektuselmélettel, s amelyek a zene lényegét nem az érzésekben keresik.

Az *ítélőerő kritikájának* nem konkrétan a zenére vonatkozó részei is komoly szerepet kaptak a zenéről való gondolkodásban. „A *reflektáló* ítélőerő felvétele, a *szép analitikájának* fő következtetései, az esztétikumnak mint az érdek és fogalom nélküli, ám szubjektív jellegében is általános jellegű tetszés tárgyának meghatározása, a szép művészeteknek mint a zseni művészetének jellemzése, a szépségnek mint az erkölcs szimbólumának koncepciója, egyszóval az esztétikum öntörvényűségének kanti elmélete a zenéről és a zenében való gondolkodást is gyökeresen átformálta: az autonómiájáért küzdő zeneművészet olyan filozófiai dimenziójú elméleti támasztékot kapott, amelyet korábban csak a nagy antik filozófia adhatott az egykorú művészeti gyakorlatnak.” (ZOLTAI 2000, 166.) Meghatározónak bizonyult az a gondolata, miszerint a szép művészete, az utánzás minden formájával szakító zseni művének elméletében teljeseedik ki. Kant továbbá annak lehetőségét is megteremtette, hogy a zene fogalomnélküliségét ne hiányosságként kelljen értelmezni.

Talán Kant zenével kapcsolatos gondolatainak tisztázatlansága eredményezte, hogy elméletére támaszkodva radikálisan eltérő elképzelések alakultak ki a zenével kapcsolatban. Mindazonáltal abban a legtöbb elmélet egyetértett, hogy a zenét önálló művészetként kell értelmezni: vagy egy fejlődés eredményeként, vagy eleve adott módon. Kant elméletének komoly vonzereje abban nyilvánult meg, hogy képes volt a zenét bizonyos mértékben elválasztani a nyelvtől, miközben elfogadta a zene eredetére vonatkozó, akkoriban a legplauzibilisebbnek tűnő magyarázatot, a beszédnyelvből való származtatást. Szintén komoly hatása volt annak, hogy Burke mellett esztétikai alapkategóriává tette a fenségést, lehetőséget teremtve ezzel egy újfajta, de esztétikailag értelmezhető zeneértelmezés kifejtéséhez.

## HERDER FEJLŐDÉSELMÉLETE

Herder már amellet érvel, hogy a zene teljes mértékben önálló művészet, és a legteljesebb zenének a pusztán hangszeres zenét tekinti. Elfogadja ugyan azt a feltevést, hogy a zene eredete valamiképpen az utánzásban rejlik, ezt a gondolatot viszont egy sajátos fejlődéselmélettel egészíti ki. „Az tehát, hogy a zene az énekből származik, Herder szemében nem zárja ki, hogy télosza, amelyben lényege megmutatkozik, az abszolút [pusztán hangszeres] zene legyen.” (DAHLHAUS 2004, 86.) A zene mint művészet, alap-

vetően társadalmi tevékenység, így a társadalmi fejlődés következtében akár lényegét tekintve is képes megváltozni. Alapjait a természetben – a beszéd hanglejtésében, a mozgó ember taglejtésében, az énekekben és a táncban – találjuk, és elemi formájában a zene elválaszthatatlan a kedélytől, az érző lélek energiáinak kifejezésétől. Az affektuselmélet ezt az alapot rögzíti, s emiatt társítja a zenét a költészettel, az érzelmi hatások kifejtésénél pedig ezért nem tulajdonít nagyobb szerepet a zenének. Emiatt kell mindig szövegnek társulnia a zenéhez, hogy tartalma is lehessen. Herder továbblép és azt mondja, hogy ez az alap kiegészül a zene fejlődéstörténetével, amely fejlődés végcéljaként a zene nem pusztán elszakad a szövegtől és önállósul, hanem első lesz a művészetek között. „Az abszolút zene ennyiben nem csak a zene fejlődésének végcélja, hanem magának a művészetnek voltaképpen eszméje [...]” (ZOLTAI 2000, 173).

Történeti megközelítését azzal kezdi, hogy bemutatja a szép különböző megítéléseit a különböző korokban és kultúrákban, annak kiemelésével, hogy az eltérések ellenére a szépre törekvés mindenütt közös, valamint képesek vagyunk befogadni a más korok és kultúrák által közvetített szépséget. Ezt a tényt úgy értékeli, hogy annak ellenére, hogy a különböző korok és kultúrák műalkotásai másképp jelenítik meg a szépet, az emberek, vagyis a befogadók igényei és elvárásai azonosak kell legyenek. „És vajon az a tény, hogy az ízlés minden égtájon, a belélegzett levegővel együtt újjáalakul, az ízlésnek ez a próteuszi jellege nem éppen azt bizonyítja-e, hogy csak egyetlen szépség van, ahogyan csak egyetlen tökély, egyetlen igazság létezik? Tehát a szépség eszménye minden művészet, minden tudomány, a jó ízlés számára egy és ugyanaz, s ez az eszmény minden népnél, minden korban minden szubjektumban és minden alkotásban megtalálható.” (HERDER 1987, 93.) Vagyis a műalkotások – így a zeneszerzemények is – sajátos lelki beállítódást igényelnek, hogy szépségüket teljes egészében be tudjuk fogadni. „A zeneértés ezek szerint nem a természetutánzás tudatosításával, hanem a lélek legmélyén rejlő érzések kifejezésének szükségletével van összefüggésben.” (ZOLTAI 2000, 172.) Azzal, hogy a szépet kiemeli a fogalmiság kereteiből és lelki szükségletként értelmezi, megteremti annak lehetőségét, hogy a zene végérvényesen elszakadjon a szövegtől. A zenéhez társuló fogalmi tartalom esztétikai szempontból semmilyen szerepet nem kap – pusztán a zene által kiváltott mély lelki rezdülések azok, amelyek lényegesek lesznek. Fejlődésmélete azt az ívet írja le, ahogyan a zene ehhez a lehetőséghez eljut. Az utánzás gyakorlatias útján elindulva, folytonosan kiegészülve a lelki szükségletek kifejezésével, a zene eljut arra a szintre, hogy pusztán hangszeres eszközökkel olyasmit fejezzen ki, amit fogalmakkal nem lehetséges. „Herder az *áhitattal* magyarázza, hogy az önálló, a szótól és a taglejtéstől különvált zene nem feltétlenül kelt hiányérzetet a befogadóban, ahogyan még Kantban is ilyen hiányérzetet keltett; az önállósuló, a szövegtől emancipálódó zene éppenséggel metafizikai méltósággal ruházta fel a művészetet.” (ZOLTAI 2000, 173.)

Összegezve Herder elképzelését a zenéről azt mondhatjuk, hogy a zenét nem egyszerűen önálló, a költészettől teljesen elvált művészetnek tekinti, hanem a művészetek között is meghatározó művészetként gondol rá – a zenén belül is kiemelt szerepet adva a hangszeres zenének. A fejlődés egyik állomásaként legitimálja ugyan a zenét a költészethez társító elképzelést, de mivel a zenei fejlődés céljaként explicit módon a hangszeres zenét jelöli meg, nem mondhatjuk, hogy a kettőt egyenrangúnak tekintené. A szöveges zene fogalmi tartalma és a hangszeres zene által keltett *áhitat* között kvalitatív különbség van, nem pusztán fokozati. Az *áhitatban* – amelyet a hangszeres zene befogadásánál meghatározónak tart – a hallgató felülemelkedik a prózain, a hét-

köznapin, és saját lelkének mélyén rejlő, nem fogalmi tartalmat ragad meg. Azt viszont kiköti, hogy a hangszeres zene esetén hallgatásához zenei érzékre is szükség van.

## A ZENE ROMANTIKUS ELMÉLETE

A fenti vitákban bevezetett fogalmi apparátus tette lehetővé, hogy a szentimentális zeneesztétikából, vagyis a zenét egyfajta „lelkendező pszichológia” eszköztárával magyarázó elméletből létrejöjjön a zene romantikus elmélete, amely alapvetően nem Kanttal vagy Herderrel, hanem az affektuselmélettel szállt harcba. Annak ellenére, hogy általában egy elméletként kezelik, valójában több szerző lazán összekapcsolódó elméletéről van szó. Ezek közös vonása, hogy míg korábban a hangszeres zene fogalomnélküliségét hiányosságnak tekintették, addig ezen elméletek szerint éppen ebben rejlik a művészi rangja – ezt a rangot azonban nem egyfajta fejlődés eredményeként vívta ki magának, hanem a zene számára eleve adott. Feltételezték, hogy az emberi léleknek vannak olyan érzései, indulatai, amelyeket csakis a zene képes játékba hozni a maga meghatározatlanságával, fogalomnélküliségével. Az elméletek közötti különbségek abból adódtak, hogy az emberi lélek ilyen irányú igényeit másképp próbálták meghatározni: vagy egyfajta pietizmusban gyökerező érzelem-vallásosság mentén, vagy a *fenséges* metafizikájára épülő esztétikával.

A romantikus elmélet érzelem-vallásosság irányának egyik jeles képviselője Wackenroder volt, aki nem fordított különösebb figyelmet a zene eredetének pontos magyarázatára. Nem arra törekedett, hogy a zene szerkezetéről és működéséről érthető és mindenki számára alkalmazható magyarázatot adjon, hanem egy olyan érzelmvilágot próbált behatárolni, amelyet az arra fogékony zenehallgatók megélhetnek: ebben látta a zene művészi mivoltát. A zene mint művészet feladata az, hogy az érzéseket ne a hallgató lelkének saját rezdülései révén, hanem esztétikai kontempláció során, saját jelentéseként tárja fel a hallgató előtt. Az affektuselmélet legnagyobb hibájának azt tartotta, hogy a maga szótárestétika mivoltával az érzéseket egy a célra alkalmatlan fogalmi keretbe próbálta belekényszeríteni. Az affektuselmélet egyfajta társasági érzéskultúra mellett kötelezte el magát. Arra irányította a figyelmet, hogy a zene hasonló érzéseket keltsen a hallgatókban, ezáltal gazdagítsa a közös élményvilágot. Wackenroder felfogása szerint a zenének el kell választania az érzelmeket a „földi” létezésüktől, attól a kevert közegtől, amelyben születtek, s a maguk tiszta voltában kell megragadnia őket. Nem egy meghatározott fájdalmat kell bemutatnia, hanem a fájdalmat. Pusztán a hangszeres zene képes arra, hogy az érzéseket a maguk konkrét közege nélkül ragadja meg. Dahlhaus szavaival élve, Wackenroder „szakralizálja” a zenei érzéskifejtést. Elméletének kiemelt fogalmai a ’végtelen’, az ’örökkévaló’; a zene ugyanis végső soron ezeknek a „jelenlétebe” emeli a hallgatót – a hangszeres zene hallgatása közben ténylegesen érzékeljük az örökkévalót. A fentiekből logikusan következik, hogy Wackenroder felfogása szerint a zene lényegi használata a vallási használat. Az emberi lélek igényli bizonyos – vallási értelemben kardinális – érzések tiszta megélését, amit ebben a formában csak a művészet, ezen belül is a hangszeres zene képes tapasztalatként felkínálni.

A zene romantikus elméletének metafizikai megközelítését Tieck és Hoffmann elméletét ismertetve mutatom be. Annak ellenére, hogy akárcsak Wackenroder, a hangszeres zene meghatározatlanságát nem hiányosságnak, hanem erénynek tekintik, és a zene által kifejezett transzcendens érzéseket helyezik a középpontba, egészen más úton jutnak el erre a következtetésre. Mivel a meghatározatlanság lehetőséget ad arra, hogy a zene olyan

tapasztalatokat biztosítson a hallgatónak, amelyeneket a hétköznapi tapasztalat nem tesz lehetővé, ők egy olyan esztétikai megközelítést dolgoznak ki, amely kategorizálja az érzelmeket, viszont nem vesz „szakrális” irányt. Elméletük a művészet középpontjába a „költőit” állítja, mondván minden művészet erre törekszik. A *poétikus* fogalmával a *próza*it állítja szembe – egy a meghatározottól a meghatározatlanhoz vezető ívet bemutatva. Viszont „a *költői kifejezés* egyáltalán nem arra utal, hogy a zene függne a költészettől, hanem valamennyi művészet közös szubsztanciáját jelöli, amely még Tieck és Hoffmann szerint is a zenében, mégpedig a hangszeres zenében testesül meg legtisztábban” (DAHLHAUS 2004, 73). Elfogadja az affektuselmélet azon részét, miszerint a vokális zene olyan érzelmeket jelenít meg, amelyek a hallgató lelki világában értelmezhetők, sőt azt is, hogy a pusztán hangszeres zene által közvetlenül kiváltott érzelmek is értelmezhetők affektusokként. Ám ezt a hangszeres zene esetében hibás értelmezésnek tekinti. A vokális zene valóban alá van rendelve a konkrét kifejezésének, ám a hangszeres zene már saját törvényei szerint íródik. „És mégis, éppen az önkény, a féktelen imagináció, amellyel Tieck a prózai logikát megsérti, teszi az exegézist olyan költői szöveggé, amely az olvasóval megsejteti: az abszolút zene hallgatójának különleges tapasztalatban van része; ez a tapasztalat egy-egy pillanatra legyűri, magával ragadja a hallgatót, de tartósan nem rögzíthető. A zenei benyomás mulandó, de ellenállhatatlan; a költői parafrázis maradandó, de nem elégséges.” (Uo. 76.) Olyan érzéseket ragad meg, amelyek fogalmilag nem megragadhatók, és az elmélet metafizikai része ezen érzések létének igazolására irányul. Nem állítja viszont középpontba a szakrális értelemben kiemelt érzelmeket, ehelyett az egyszeri hallgatónak szán komoly szerepet. A zenét „nyelven túli nyelv”-nek értelmezi, amelyben a hallgató saját „lelkének mélyén” rejtőző érzéseit teszi hozzáférhetővé saját maga számára; vagyis a zene nem egyfajta egyetemes dolog felé viszi a hallgatót, hanem a maga konkrét létében ragadja meg. A hangszeres zene tehát a hallgatót a hétköznapi életében nem érzékelhető, de lelkének ténylegesen létező részébe vezeti át.

A romantikus elméleteket összegezve azt mondhatjuk, hogy mindkét irányzat a hangszeres zenét tekinti a voltaképpen zenének, és olyan esztétikai megközelítést dolgoz ki hozzá, amely a hangszeres zenét tekinti a művészet csúcának. A hallgatónak nem azokra a konkrét érzelmekekre kell figyelnie, amelyeket a zene hallgatása fizikailag kivált belőle, hanem az olyan tiszta érzések megélésre kell összpontosítania, amelyeket a hétköznapi tapasztalat nem tesz számára hozzáférhetővé. Az elméletek közötti különbség abban áll, hogy az érzélem-vallási felfogás transzcendens érzések megélését ajánlja fel lehetőségként. Olyan – bizonyos érzések megélésére vonatkozó – lelki igényeket feltételez, amelyeket csak a zene képes kielégíteni azáltal, hogy tapasztalatként kínálja fel a kívánt érzést, tekintve, hogy a transzcendens csak érzésekben lehet adott. A metafizikai elmélet feltevése szerint a zene annak kifejezésére törekszik, amire a hétköznapi fogalmi apparátusunknak nincsenek szavai, de az emberi lélekben adottak; vagyis a hangszeres zene tartalmának meghatározásához nem kettőzi meg a világot.

## HEGEL

Nagyvonalakban ezek a viták ölelték körül az esztétikai előadások születését. Az affektuselmélet már nem volt tartható. Nem pusztán a fenti elméletek keresztüzében vértett el, de a zeneélet is olyan változásokat hozott, amelyekre az affektuselmélet már nem tudott választ adni. A fenti elméletek – még ha nem is igaz elméletként tekintettek rájuk – olyan mértékben finomították a zenék közötti különbségeket, olyan megkülön-

böztetéseket vezettek be, amelyekre az affektuselméletnek nemhogy fogalmai nem voltak, de még csak nem is érzékelték azokat. A zeneéletben pedig olyan művek születtek, amelyek egyértelműen eltértek az affektuselmélet elképzeléseitől. Ugyanakkor a fenti elméletek sem tudták maradéktalanul betölteni szerepüket, mégpedig azért, mert nem voltak szinkronban a zeneélettel. Kant például tagadta a zene önálló voltát, holott erre egyértelmű igény volt. A többi elmélet, miközben arra vállalkozott, hogy a hangszeres zenét kiemelve alárendelt szerepéből, oda vert éket, ahová intuíciónk a legkevésbé sem szeretne – zene és zene közé. A hangszeres zenét minőségileg eltérőnek tekintették a szöveges zenétől, gyökeresen más befogadást feltételezve a két zene esetében. A koncertélet viszont nem mozdult el a hangszeres zene előtérbe helyezése felé, ráadásul a *Bűvös vadász* szöveges volta ellenére lépett fel a romantikus zene igényével. Ezek után Hegel arra vállalkozott, hogy olyan képet adjon a zenéről, amelyben önálló művészi ágként jelenik meg, és eközben egységes módon lehet értelmezni.

Hegel részletesen foglalkozik a zene és a költészet kapcsolatával, a korabeli viták egyik központi kérdésével. Elfogadja, hogy a zene komoly rokonságot mutat a költéssel, de tagadja, hogy ennek a rokonságnak komoly magyarázó ereje lenne. „Másképp harmadszor a zene leginkább a költéssel rokon, mivel mind a kettő ugyanazt az érzéki anyagot, a hangot használja. De e két művészet a legnagyobb mértékben különbözik is egymástól mind a hangok feldolgozásának módját, mind a kifejezőmódot illetően.” (HEGEL 1980, 111.) A költészet hanghasználatát az különbözteti meg a köznapi beszédétől, hogy míg a köznapi beszédben a hangok közömbösek ama képzetek szellemi tartalma iránt, amit kifejeznek, addig a költészetben ez a közöny megszűnik. Viszont míg a költészetben a hangok a szavak által kifejtett konkrét tartalomhoz társulnak, s annak erősítésére szolgálnak, addig a zene a hangokat saját elvei szerint működteti, gyökeresen más tartalmat megjelenítve. „Ha most nézzük a különbséget a hang költészeti és zenei használata között, azt látjuk: a zene nem szorítja le a hangzást beszédhanggá, hanem magát a hangot önmagában teszi elemévé, úgyhogy mint hangot célként kezeli.” (Uo. 112.) Ezzel a megkülönböztetéssel a háttérben kezdi el vizsgálni a szöveges zene esetében a tartalom kérdését. Egészen Kantig tartotta magát az az elképzelés, hogy a szöveg adja meg a zene tartalmát, s azok az elméletek, amelyek a hangszeres zene sajátos tartalmát keresték, azt állították, hogy amennyiben szöveges zenéről van szó, a tartalom továbbra is a szövegben fogalmazódik meg – csak abban az esetben jelenhet meg a zenei tartalom, ha nincs hozzá szöveg. Ezzel szemben Hegel azt mondja, hogy a zene a szöveg mellett is megőrzi önálló voltát, és a szöveges zenénél a két különálló művészet egyensúlyára kell figyelni. Ezt egyrészt a zeneéletben megfigyelhető tényekkel bizonyítja, másrészt azzal, hogy a zenének saját jelentést ad – mint azt a későbbiekben kifejtem. „Ahol a zene művészebb kialakuláshoz jut, ott a szövegből amúgyis keveset vagy semmit sem értenek, különösen a mi német nyelvünkben és kiejtésünk mellett. Ezért zeneietlen irányzat az, amely a szövegre helyezi az érdeklődés fókuszát.” (Uo. 114.) Kiemeli az olasz operahallgatási gyakorlatot, mely szerint a közönség beszélget, s az emberek bizonyos zenei részek közben szakítják meg a diskurzust, azaz nem a szövegre figyelnek.

Külön kitér arra, hogy a hang természeti jelenség voltának ellenére a zene megértését, tartalmának meghatározását nem a fizikai hang elemzésével, vagy a zene természettel való párhuzamba állításával kell magyarázni. A zene saját szabályai szerint rendszerezi a hangokat, teljes mértékben a saját elvei szerint működik. Rámutat, hogy a testek rezgése a fizikai világban kialakít egy szabályrendszert, amelyet a felhangrendszer biztosította együttrezgések kiemelésével alapul lehetne venni a zene magyarázatánál. A

„mélyebb zenének” viszont szembe kell mennie ezekkel a szabályokkal, hogy kifejező erejét működtethesse (uo. 145–146). A zenei műalkotás továbbá, éppen amiatt, hogy hangokból áll, a hallgató elméjében jelenik meg műalkotásként. Bár a térben is megjelenik, mint hang, időbeli változásait viszont a hallgató értelmezi egységes műalkotássá. Ebből adódóan a zene nem hozhat létre objektív műalkotást; így képes közvetlenül hatást tenni a hallgatóra, s emiatt lesz a zene „ereje elemi hatalom”. „Ez az elem a szubjektumot nemcsak ennél vagy annál a különöségtől fogva, vagy pusztán egy meghatározott tartalommal ragadja meg, hanem egyszerű valójánál, szellemi létezése centrumánál fogva belevonja a műbe és őt magát is működésbe hozza.” (Uo. 119.)

A hang hegeli értelmezése első ránézésre összhangban van a zene romantikus elméletével. Mindkét elképzelés kiemeli, hogy a zene saját szabályrendszerén keresztül, pusztán a hangok segítségével képes közvetlenül eljutni a hallgatóhoz, és ami a legfontosabb, mindkét megközelítés ebben látja a zene elemi erejét. Azzal viszont, hogy más úton jutnak erre a következtetésre, Hegel biztosítja magának a lehetőséget, hogy elhatárolódjon a romantikus elmélettől, s felhívja a figyelmet annak hibás következtetésére. A romantikus elmélet azt állítja, hogy a hangszeres zene ugyanarra törekszik, mint a költészet, vagyis érzelmek megjelenítésére. A költészet, fogalmilag kötött lévén, konkrét érzelmeket képes megjeleníteni. A hibás következtetés így egyfelől abból adódik, hogy abból a tényből, hogy a pusztán hangokból álló zene nem képes konkrét érzelmeket megjeleníteni, arra következtetünk, hogy nem-konkrét érzelmeket jelenít meg, vagyis olyan érzelmeket, amelyeket fogalmilag nem tudunk kifejezni. Hegel azokat a helyzeteket hozza fel példaként, amelyekben a zenének „mágikus erőt” tulajdonítottak: Orpheus és Tyrtaios zenéjét. Mindkét esetben kiemeli, hogy szükség volt a konkrét képzet megjelenéséhez, hogy a zenék kiválthassák a hozzájuk fűzött reményeket. A konkrét hatás kiváltásához szükség van a konkrét tartalomra. Másfelől azt is hibának tartja, hogy a zene tartalma-ként értelmezik a zenének a hallgatóban való közvetlen megjelenését. A zenének, annak ellenére, hogy már pusztán a hangok által szellemi létezésének centrumánál vonja be a műbe a szubjektumot, szüksége van még valamiféle tartalomra. „Ezért nem szabad ízetlen nézetet táplálnunk a zenének mint olyannak mindenhatóságáról, amelyről a régi írók, szentek és profánok egyaránt, annyi csodás történetet beszélnek el.” (Uo. 121.) A tartalom nélküli zene vagy a hangzásával és érzéki zengzetességével bűvöli el a hallgatót, vagy valamilyen értelmi elemzés tárgyaként jelenik meg – de nem úgy, ahogyan a művészet mint művészet jelenik meg számunkra.

A zene tartalmát Hegel a szubjektív bensőségben látja. A zene szubjektív voltát a fentiek fényében állítja. „A bensőség azonban *kétféle* lehet. Egy tárgyat a maga bensőségében felfogni ugyanis egyfelől azt jelenti, hogy a tárgyat nem megjelenésének külső realitásában, hanem *eszmei jelentése* szerint ragadjuk meg, másfelől azonban jelentheti azt is, hogy valamely tartalmat úgy fejezünk ki, ahogyan az az *érzelem* szubjektivitásában jelenik meg. A zenében mind a két felfogásmód lehetséges.” (Uo. 148.) A zene közvetlen módon vált ki érzelmeket a szubjektumból és képes egész lényét kitölteni. Ha szöveges zenéről van szó, természetesen a szöveg eligazítja a hallgatót – egy passió hallgatásánál tudja, hogy mikor milyen szenvedésre kell gondolnia. A zene feladata viszont nem az, hogy a szöveghez idomulva többé-kevésbé fájdalmas hatást keltsen, vagy ehhez hasonló érzelmeket váltson ki a hallgatóból, hanem az, hogy a hallgatóban az adott érzelmek „legbensőbb mivoltát” jelenítse meg tapasztalatként. „Így a zeneszerző kedélyének is, hogy a zenemű képes legyen ilyen hatás előidézésére, teljesen bele kell élnie magát a dologba és csakis a dologba, nem pedig pusztán

a dolog szubjektív érzésébe, s egyedül a dolgot kell a hangokban megelevenítenie a belső érzék számára.” (Uo. 148–149.) A hangszeres zene ugyanúgy a szubjektív bensőséget fejezi ki, a zene saját szabályaira és törvényeire támaszkodva. Hegel amellet, hogy beilleszti elméletébe a romantikus elméletek érzelmekkel kapcsolatos elképzeléseit, ezt úgy teszi meg, hogy ugyanezt a lehetőséget a szöveges zene számára is fenn tartja, azaz nem korlátozza pusztán a hangszeres zenére. Ezen a ponton különbözteti meg egymástól a laikust és a műértőt. A laikus számára a zene ugyanúgy a szubjektív bensőséget fogalmazza meg tartalomként, ismereteinek korlátolt volta miatt azonban a szöveges zenében ezt könnyebben ragadja meg. A szöveg megkönnyíti számára a zene megértését. Ezzel szemben a műértő, mivel ismeri a zene szabályait és törvényeit, a hangszeres zenét is könnyen megérti, s ezen ismeret birtokában a hangszeres zenét szívesebben is hallgatja. Ennek fényében elemzi a zenei előadás lehetőségeit és az előadó kötelességeit.

Hegel elmélete arra vállalkozik, hogy úgy ragadja meg a zenét, hogy egyúttal a kor zeneéletének igényeit és elméleti felvetéseit összhangba hozza egymással. A hangszeres zene mindenkéül – de legfőképp a szöveges zene fölé – emelése nem pusztán hétköznapi intuíciónknak mond ellent, hanem a kor zenei gyakorlatának is. A hangszeres zene térhódítása nem jelentette a szöveges zene háttérbe szorulását. Gondoljunk csak arra, hogy a romantika meghatározó műfajai között a dal és az opera központi helyen állt. Hegel – ha Schubert dalait nem is ismerte – Weber operáiról biztosan tudott, márpedig Weber *A bűvös vadással* arra vállalkozott, hogy a zenéjében is tartalmat fejezzen ki. Hegel pontosan látta, hogy csakis az a zenefelfogás lesz összhangban a zenei élettel, amely a hangszeres és szöveges zene lényegét ugyanabban találja meg, és nem ver éket a zene két ága közé. Ugyanígy annak is megtalálta az okát, hogy miért alakult ki különbség a zene két ágának követői között.

Olyan magyarázatot tudott adni a zenére, amely magában foglalta a rivális elméletek által bevezetett megkülönböztetéseket, így kellően cizellált volt, s egyben összhangban állt a kor zeneéletével. A zenét önálló, tökéletesen autonóm művészetként definiálta. A hangszeres zenét ugyanazzal a tartalommal tudta megtölteni, mint a szöveges zenét amellet, hogy finom különbséget tett a tartalom megjelenésének módjában, és mindehhez a zenehallgatás lehetőségeit is hozzáigazította. Zenefelfogása talán a kor legkompromisszum-keresőbb elmélete volt.<sup>1</sup>

#### IRODALOM

- ADORNO, Theodor W. 1970. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.  
 DAHLHAUS, Carl 2004. *Az abszolút zene eszméje*. Ford.: Zoltai Dénes. Budapest: Typotex.  
 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich 1980. *Estztikai előadások III*. Ford.: Szemere Samu. Budapest: Akadémiai.  
 HERDER, Johann Gottfried 1987. *Viertes kritisches Wäldchen in Herder Werke II*. München – Wien.  
 KANT, Immanuel 2003. *Az ítélőerő kritikája*. Ford.: Papp Zoltán. Budapest: Osiris.  
 ROSEN, Charles 1977. *A klasszikus stílus*. Ford.: Komlós Katalin. Budapest: Zeneműkiadó.  
 ZOLTAI Dénes 2000. *A zeneesztétika története*. Budapest: Kávé Kiadó.  
 ZOLTAI Dénes 2007. *Hegel, új olvasatban*. <http://www.korunk.org/oldal.php?ev=2007&honap=4&cikk=2773>.

<sup>1</sup> Köszönöm Tózsér János kommentárját.