

lélek érzéseit és hangulatait.” (*Allgemeine Aesthetik*. Berlin, 1846. 18. §, 101.)

A. v. Dommer: „A zeneművészet feladata, hogy érzéseket, az érzések révén pedig képzeteket váltson ki bennünk.” (*Elemente der Musik*. Leipzig, 1862. 174.)

Richard Wagner: „A hang a szív közege, művészileg tudatossá tett nyelve pedig a zeneművészet.” (*Das Kunstwerk der Zukunft*. 1850. Gesammelte Schriften, III. 99.) Későbbi írásaiban persze még ködösebbekké válnak Wagner definíciói; mivel számára a zene azonos a „kifejezés művészetével” általában (in: *Oper und Drama*. Gesammelte Schriften III. 343.), amely pedig a „világ eszméjeként” képesnek tűnik fel a szemében „a dolgok lényegének megragadására úgy, ahogy azok közvetlenül megnyilvánulnak.” stb. (*Beethoven*. 1870. 6. skk.)

2

A zene tartalmát nem „érzések ábrázolása” adja

Az elméletből, amely az érzéseket nyilvánítja a zenei ¹ hatás *végcéljának*, részben következtetik, részben ennek az elméletnek a kiigazítására állítják fel a következő tételt: az érzések alkotják azt a *tartalmat*, amelyet a zeneművészetnek ábrázolnia kell.

Valamely művészet filozófiai vizsgálata a szóban forgó ² művészet *tartalmára* igyekszik rákérdezni. A művészetek tartalmi különbözősége és ezzel összefüggő megformáltságuk alapvető különbözősége szükségszerűen következik azoknak az *érzéseknek* a különbözőségéből, amelyekhez az egyes művészetek kötődnek. Minden művészethez hozzátartozik valamilyen eszmekör, amelyet az illető művészet ábrázol a maga kifejezési eszközével – hanggal, szóval, színnel, kővel. Az egyes műalkotás eszerint az érzéki megjelenésben szépként testesít meg egy meghatározott eszmét. Ez a meghatározott eszme, az őt megtestesítő forma és a kettő egysége alkotják a szépség fogalmának ama feltételeit, amelyektől egyetlen művészet tudományos megalapozása sem válhat meg többé.

A képzőművészeti és a költői műalkotások tartalma ³ kifejezhető szavakkal és visszavezethető fogalmakra. Azt mondjuk: ez a kép egy virágáruslányt ábrázol, az a szobor egy gladiátort, ez a költemény pedig Roland egyik tettét. Az így meghatározott tartalom többé vagy kevésbé tökéletes

összeolvadása a művészi jelenséggel ad alapot aztán a műalkotás szépségéről alkotott ítéletünkhöz.

⁴ A *zene tartalmaként* meglehetősen egyetértéssel az emberi *érzések* teljes skáláját jelölték meg, mivel úgy vélték, az *érzésekben* rátaláltak a fogalmi meghatározottság ellentétére, és ennél fogva képesek helyesen megkülönböztetni a zenét a képzőművészet és a költészet eszményétől. Ennek értelmében a hangok és művészi összefüggésük pusztán csak az anyagot, a kifejezés eszközét alkotják, és a komponista ezek segítségével ábrázolja a szerelmet, a bátorságot, az áhítatot, az elragadtatottságot. E gazdag változatosságot mutató *érzések* olyan eszmék, amelyek a hangzás földi testét öltik, hogy zenei műalkotásokként keljenek vándorútra a világban. Ami pedig egy *érzéki* dallam vagy egy elmés harmónia kapcsán gyönyörködtet és felemel bennünket, az nem is maga a dallam vagy a harmónia, állítják, hanem az, amit ezek jelentenek: a gyengédség suttogása vagy a harci kedv viharzása.

⁵ 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 suttozni, viharzani, zúgni, – a szeretetet és haragot azonban csak a mi szívünk teszi hozzá.

⁶ Meghatározott *érzések* vagy affektusok ábrázolása egyáltalán nem sajátos képessége a zeneművészetnek.

⁷ Az *érzések* ugyanis nem izoláltan vannak jelen a lélekben, úgy, hogy kiemelhetők volnának onnan egy olyan művészet által, amelynek nem adatott meg a többi szellemi tevékenység ábrázolása. Éppen ellenkezőleg, az *érzések* fiziológiai és patológiai előfeltevések függvényei, képzetek és ítéletek feltételéhez, azaz épp az értelmes és ésszerű gondolkodás egész területéhez vannak kötve, mely területtel egyébként oly szívesen állítják szembe az *érzést* mint a vele ellentéteset.

⁸ Mi tesz mármost egy *érzést konkrét meghatározott érzéssé?* Vágyakozássá, reménnyé, szerelemmé? Talán az *érzés* pusztán erőssége vagy gyengesége, a lélek belső hullám-

zása? Semmiképpen. A lelki felindulás lehet azonos is különböző *érzések* esetében, de különbözhet is ugyanazon *érzés* kapcsán a különböző egyénekben, más-más időpontokban. Csak az – erőteljes *érzés* pillanatában talán öntudatlan – képzetek és ítéletek bizonyos mennyisége alapján képes lelkiállapotunk összesűrűsödni konkrét meghatározott *érzéssé*. A remény *érzése* elválaszthatatlan egy boldogabb állapot képzetétől, amelyről feltesszük, hogy el fog következni, és amelyet összevetünk a jelenlegi állapottal. A mélabú az elmúlt boldogságot veti össze a jellel. Ezek egészen meghatározott képzetek, fogalmak. *Nélkülük*, a *gondolkodás* ezen apparátusa nélkül nem nevezhető a jelenbeli *érzés* sem „reménnyé”, sem „mélabúnak”, ezt csak az említett apparátus teszi egyáltalán lehetővé. Ha elvonatkoztatunk ettől az apparátustól, akkor az *érzésből* csak egy meghatározatlan felindulás marad, nem több, mint a jó vagy rossz közérzet általános *érzete*. A *szeretet* nem gondolható el a szeretett, individuális személy képze nélkül, a szeretet tárgyának birtoklására, magasztalására és boldogítására irányuló vágy és igyekezet nélkül. Nem a lelki felindulás pusztán mikéntje, hanem a fogalmi magja, valóságos, történeti tartalma teszi a szeretetet *szeretetté*. *Dinamikáját* tekintve a szeretet *érzése* éppúgy lehet lágy, mint viharos, boldog vagy fájdalmas, s mégis mindig szeretet marad. Önmagában ez a belátás is elegendő annak megmutatásához, hogy a zene csak e különféle kísérő tulajdonságokat képes kifejezni, a dolgot magát, azaz a szeretetet, soha. Egy meghatározott *érzés* (valamely szenvedély, egy affektus) mint olyan soha sem létezik valóságos történeti tartalom nélkül, mely utóbbi pedig csakis fogalmakban adható meg. Elismerik, hogy a zene mint „meghatározatlan nyelv” nem képes a fogalmak visszaadására – de vajon felhozható-e bármi is pszichológiai azzal a következtetéssel szemben, hogy egyúttal meghatározott *érzések* kifejezésére sem képes? Hiszen az *érzések meghatározottságát* éppen fogalmi magjuk biztosítja.

Azt a kérdést, hogy miként *kelthet* (bár nem szükségszerűen) a zene mégis olyan *érzéseket*, mint mélabú, derű és hasonló, csak később kívánjuk megvizsgálni, ott, ahol a zene szubjektív benyomásáról lesz szó. Itt csupán azt kellett

elméleti szempontból megállapítanunk, hogy képes-e a zene meghatározott érzések *ábrázolására*. Erre a kérdésre tagadó választ kellett adnunk, mivel az érzések meghatározottsága nem választható el olyan konkrét képzetektől és fogalmaktól, amelyek kívül esnek a zenei megformálhatóság határán. Ezzel szemben *eszmék* egy bizonyos körét képes a zene a lehető leggazdagabban ábrázolni a maga legsajátabb eszközeivel. Idetartoznak az őket felvevő szervnek megfelelően közvetlenül mindazok az eszmék, amelyek az idő, az erő, a mozgás, az arányok hallható változásaira vonatkoznak, tehát a kibontakozás, az eltorzulás, a sietés, a megtorpanás, a művészi egybeszövés, az egyszerű előrehaladás és más effélék eszméje. – Valamely zene esztétikai kifejezését nevezhetjük továbbá kecsesnek, lágynak, hevesnek, erőteljesnek, törékenynek, frissnek: szintiszta eszmék ezek, amelyek megfelelő érzéki alakot ölthetnek a hangkapcsolatokban. Ennélfogva ezeket a tulajdonságokat jelölő szavakat közvetlenül alkalmazhatjuk *zenei* képződményekre, anélkül, hogy azt az etikai jelentést is velük gondolnánk, amellyel ezek a szavak az ember lelki életének vonatkozásában rendelkeznek, és amely igen gyorsan átítatja a zenét közkeletű eszmétársításokkal, úgyhogy ezt a jelentést szokás szerint össze is tévesztik a tiszta zenei tulajdonságokkal.

¹⁰ Azok az eszmék, amelyeket a komponista ábrázol, első sorban és mindenekelőtt zeneiek. Képzeletében felbukkan egy meghatározott szép dallam. E dallamnak önmagán túl nem kell semmi másnak sem lennie. Ahogy azonban minden konkrét jelenség utal a maga magasabb nemfogalmára, az őt mindenekelőtt kitöltő eszmére, és így mind magasabbra és magasabbra, egészen az abszolút eszmére, úgy történik ez a zenei eszmékkel is. Így fogja például valamely *konkrét* lágy, harmonikus kicsengésű adagio szép jelenségformára hozni *általában* a lágynak és a harmonikusnak az eszméjét. Az általános képzelet, ami a művészet eszméit készségesen hozza kapcsolatba a maga emberi lelki életével, ezt a kicsengést még magasabb szinten, például egy önmagában megbékélt kedély szelíd belenyugvásának kifejezéséként fogja felfogni, és talán rögtön tovább is fog emelkedni egészen az örök, túlvilági béke sejtéséig.

A költészet és a képzőművészet is mindenekelőtt valami ¹¹ konkrétumot ábrázol. Egy virágáruslány képe csak közvetve utalhat a leányos elégedettség és igénytelenség általánosabb eszméjére, egy behavazott temető pedig a földi mulandóság eszméjére. Éppígy, csak sokkal bizonytalanabb és önkényesebb értelmezéssel hallhatja ki a hallgató az egyik zenedarabból az ifjúi elégedettség, a másiktól pedig a mulandóság eszméjét; éppoly kevésbé alkotják ezek az absztrakt *eszmék* a zenemű tartalmát, mint az említett képekét; a „mulandóság *érzésének*”, az „ifjúi elégedettség *érzésének*” ábrázolása pedig végezetül szóba sem jöhet.

Vannak olyan eszmék, amelyek maradéktalanul reprezentálhatók a zeneművészettel, s amelyek ennek ellenére mégsem *érzések*ként merülnek fel, ahogy fordítva, olyan vegyes *érzések* is képesek felkavarni a kedélyt, amelyek a zene által ábrázolható egyetlen *eszmében* sem találják meg adekvát jelölőjüket.

Mit képes tehát ábrázolni a zene az érzésekből, ha a tartalmukat nem? ¹³

Csak *dinamikájukat*. Valamely pszichikai folyamat mozgását a zene a következő mozzanatok szerint képes utánozni: gyors, lassú, erős, gyenge, fokozódó, lanyguló. Ez a mozgás, a felindulás azonban csak egy tulajdonság, az érzés egy mozzanata, nem maga az érzés. Rendszerint úgy hiszik, elegendően korlátozható a zene ábrázolóképesége azzal az állítással, mely szerint a zene semmiképpen sem képes megjelölni egy érzés *tárgyát*, de annál inkább magát az érzést, például valamely meghatározott szeretet tárgyát nem, „szeretetet” annál inkább. Ám valójában erre is ugyanúgy képtelen. Nem a szeretetet, hanem csak egy olyan felindulást [Bewegung] képes leírni, amely a szeretetnél, de akár egy másik affektusnál is jelentkezhetsen, ám ez a felindulás az érzés karakterének mindig csak lényegtelen eleme marad. A „szeretet” absztrakt fogalom, akárcsak az „erény” és a „halhatatlanság”. Feleslegesen biztosítják be magukat az elméletírók azzal, hogy a zenének nem feladata az absztrakt fogalmak ábrázolása; erre ugyanis *egyetlen* művészet sem képes. S hogy csak eszmék, azaz eleve név vált fogalmak alkotják a művészi megtestesítés tartalmát, magától érte-

tődik.⁷ Azonban a hangszeres művek az eszméket, így a szeretet, a harag és a félelem *eszméit* sem képesek megjeleníteni, mivel ezen eszmék és a szép hangkapcsolatok között nem áll fenn szükségszerű összefüggés. Ezen eszmék mely mozzanatát képes tehát a zene valóban oly hatékonyan hatalmába keríteni? A *mozgást* (természetesen abban a tágabb értelemben véve, hogy az egyes hang vagy akkord erősödése és gyengülése is „mozgás”). A mozgás [Bewegung] alkotja azt az elemet, amely a zeneművészet és az érzelmi állapotok közös birtoka, s amelyet a zene alkotó módon képes ezernyi fokozattá és ellentétté alakítani.

¹⁵ A *mozgás* fogalmát mindeddig feltűnően elhanyagolták a zene lényegével és hatásával foglalkozó vizsgálódásokban; számunkra azonban éppen a legfontosabbnak és leggyümölcsözőbbnek tűnik fel.

¹⁶ Ami a zenében a mozgáson kívül számunkra még meghatározott lelkiállapotokat látszik festeni, az *szimbolikus*.

¹⁷ Miként a színek, úgy természetből fogva és egymástól elkülönítve a hangok is rendelkeznek szimbolikus jelentéssel, ami minden művészi szándékon kívül és azt megelőzően érvényesül. Minden szín sajátlagos karaktert sugároz: ez nem pusztá rejtjel számunkra, amely a művész révén csupán pozíciót nyer, hanem egyfajta erő, ami természetből fogva titokzatos összefüggésben áll bizonyos hangulatokkal. Ki ne ismerné a színértelmezéseket, egyszerű, általánosan elterjedt formájukban, vagy költői változataikban, amelyre kifinomultabb szellemek emelték őket? A zöldhöz a remény érzését kapcsoljuk, a kékhez a hűségét. *Rosenkranz* a vörössérgában „kecses méltóságot”, az ibolyakékben „filiszteri barátságosságot” fedezett fel, és így tovább.⁸

¹⁸ Hasonlóan a színekhez, a zene elemi anyagai: a hangnemek, az akkordok és a hangszínek számunkra már ön-

⁷Vischer az élet gazdagságaként definiálja a meghatározott eszméket, amennyiben valóságukat fogalmuknak megfelelően gondoljuk el. Mivel az *eszmé* mindig a maga valóságában tisztán és hiánytalanul jelenlévő fogalmat jelöli. (*Aesthetik*. A 11. §-hoz fűzött megjegyzés.)

⁸Karl Rosenkranz: *Psychologie, oder die Wissenschaft vom subjectiven Geist*. Königsberg, 1843². 102.

magukban is *karakterek*. Létezik is a zenei elemek jelentésének egy kissé eltúlzott értelmezőművészete: *Schubart* hangnemszimbolikája, amely a maga módján Goethe színtanának párdarabja. Amde ezek az elemek (hangok, színek) egészen más törvényeket követnek művészi felhasználásuk során, mint amikor egymástól elkülönített jelenségeként fejtik ki említett kifejező erejüket. Ahogy egy történelmi festményen nem jelent minden vörös örömet számunkra, minden fehér pedig ártatlanságot, éppúgy nem fog egy szimfóniában minden *Asz-dúr* ábrándos, minden *b-moll* pedig emberellenes hangulatot ébreszteni, sem minden hármashangzat meglegedettséget, minden szűkített szeptimakkord pedig kétséget. Esztétikai talajon, magasabb rendű törvények közösségében semlegesítődnek az efféle elemektárs önállóságok. A *kifejezéstől* vagy az *ábrázolástól* igen távol áll ez a természetben érvényesülő kapcsolat. Ezt „szimbolikusnak” neveztük, mivel semmiképp sem a tartalom közvetlen ábrázolása, hanem egy attól lényegileg különböző forma. Ha a sárgában irigységet, a *G-dúrban* derűt, a ciprusfában szomorúságot látunk, akkor ez az értelmezés fiziológiai-pszichológiai összefüggésben áll ezen érzések meghatározottságaival, ez az összefüggés pedig egyedül értelmezésünk dolga, de nem tartozik magán- és magáértvalóan a színhez, a hanghoz és a növényhez. Ezért nem mondhatjuk egy önmagában vett akkordról, hogy ábrázol egy meghatározott érzést, és még kevésbé állíthatjuk, hogy ezt egy műalkotás összefüggésében teszi.

A mozgás analógiáján és a hangok szimbolikáján kívül a ¹⁹tiszta zene nem rendelkezik más eszközzel a jelzett cél elérésére.

Ha a hangok természetéből ilyen könnyen levezethető, ²⁰hogy a zene képtelen meghatározott érzéseket ábrázolni, úgyszólván érthetetlen, miért nem tudatosult ez még inkább a tapasztalat útján. Kísérlelj csak meg valaki világos okokkal bebizonyítani, hogy mely affektus alkotja annak a hangszeres darabnak a tartalmát, amely az érzések oly sok hűrját pendíti meg őbenne. A próba elengedhetetlen. – Hallgassuk meg például Beethoven *Prometheus nyitányát*. Amit a művészetbarát figyelmes füle a hangok folyamatos

egymásutánjában a nyitányból észrevesz, nagyjából a következő: az első ütem hangjai, miután az alsó kvartra lépnek, akár a gyöngyszemek, gyorsan és halkan felfelé peregnék, ez pontosan megismétlődik a második ütemben; a harmadik és negyedik ütem ugyanezt a menetet nagyobb terjedelemben vezeti tovább, a magasba lövellő szökőkút gyöngyöző cseppjei lefelé hullanak, hogy a következő négy taktusban kidolgozzák ugyanazt a figurát és ugyanazt a képalakzatot. A hallgató szellemi érzéke előtt felépül tehát a *dallamban* az első és második ütem közötti szimmetria, majd e kettő és a következő két ütem közötti, végül kibontakozik az első négy ütem mint egy nagy ív és a rákövetkező négy ütem azonos nagyságú, az előbbinek megfelelő íve közötti szimmetria. A *ritmust* markírozó basszus az első három ütem kezdetét mindig megjelöli egy ütessel, a negyediket kettővel, s ugyanígy a következő négy taktusban. Itt tehát a negyedik ütem különbözik az első háromtól, e különbség a következő négy ütem ismétlése révén szimmetrikus lesz, és a korábbi egyensúlyt nem felborító új vonásként megörvendezteti a fület. A témán belüli *harmónia* újfent megfelelést

Viol. I.

{ Viol. II.
Viola.
Bassi.

etc.

mutat egy nagy és két kis ív között; az első négy ütembeli *C-dúr* hármashangzatnak az ötödik és hatodik ütemben a *szekundakkord* a megfelelője, a hetedik és nyolcadik ütemben pedig a *kvint-szextakkord*. Ez a kölcsönös megfelelés a dallam, a ritmus és a harmónia között egy olyan szimmetrikus és mégis változatos képet hoz létre, amelynek a különböző hangszerek hangszínei és a hangerősség változásai még erősebb kontúrt kölcsönöznek.

Mindazonáltal az imént jelzetten túl további *tartalmat* ²¹ nem áll módunkban felismerni a témában, de a legkevésbé vagyunk képesek egy olyan *érzést* megnevezni, amelyet ez a téma ábrázol, vagy amelyet fel kell ébresztenie a hallgatóban. Az efféle boncolgatás a hús-vér testből csak a csontvázat hagyja meg, s csak arra jó, hogy tönkretegyen minden szépséget, de egyúttal elejét is vegye a helytelen okoskodásnak.

Ugyanígy áll a dolog minden más hangszeres motívummal, mint ezzel a teljesen véletlenszerűen kiválasztottal. A zenebarátok nagy része egyszerűen a régebbi „klasszikus” zene jellemzőjének tekinti az affektusoktól való idegenkedést, és eleve elismeri, hogy J. S. Bach *Woltemperiertes Klavier*-ja negyvennyolc prelúdiumának és fúgájának egyikeben sem fog tudni senki sem kimutatni egyetlen olyan *érzést* sem, amely azok tartalmát alkotná. Bármily dilettáns és önkényes is ez a megkülönböztetés – ami abban a körülményben leli meg magyarázatát, hogy a régebbi zenében az öncélúság még félreismerhetetlenebbnek, az értelmezhetőség nehezebbnek és kevésbé csábítónak tűnik fel –, önmagában akár már ez is bizonyíthatná, hogy a zenének nem *kell* érzéseket felkeltenie, és tárgyává tennie. A fentiek szellemében mármint ki kellene zárunk a figurális zene egész területét. Ha azonban egy elmélet csak azzal a fondorlattal tartható fenn, hogy semmibe veszi a művészet nagy, történetileg és esztétikailag megalapozott műfajait⁹, akkor az az

⁹Az olyan Bach-rajongók, mint *Spitta*, ennek persze épp a fordítottjára törekednek, mivel ahelyett, hogy mesterük javára magát az elméletet tagadnák meg, a mester fúgáit és szvitjeit éppoly ékesszóló és pozitív érzelmkitöréssel interpretálják, mint egy érzékeny Beethoven-rajongó mestere szonátáit.

elmélet rossz. A hajónak akkor is el kell süllyednie, ha csak egyetlen lék van is rajta. Akinek ez nem elég, az kiütheti a hajó egész fenekét is. Játssza csak el Mozart vagy Haydn valamely szimfóniájának egy témáját, egy beethoveni adagiót, egy scherzót Mendelssohntól, Schumann vagy Chopin valamelyik zongoradarabját, leggazdagabb tartalmú zenéink törzsanyagából; vagy akár Auber, Donizetti, Flotow nyitányainak legnépszerűbb motívumait. Ki lenne oly merész, hogy e témák tartalmaként egy meghatározott érzést mutasson fel? Valaki azt mondja majd: „szerelem”. Lehetséges. Másvalaki „vágyakozásra” gondol. Talán. Megint más „áhitatot” érez. Senki sem cáfolhatja. És így tovább. De vajon egy meghatározott érzés *ábrázolását* jelenti-e mindez, miközben senki sem tudja, mi is van ábrázolva? A zenedarab szépségről és szépségeiről valószínűleg mindannyian egybehangzóan fognak vélekedni, a tartalomról mindenki másként. Ám *ábrázolni* annyi, mint világosan, szemléletileg bemutatni egy tartalmat, „odaállítani” azt a szemünk elé. Az efféle alapfogalmakat nem lehet elég szigorúan venni. Hogyan is tekinthetnénk mármost a művészet örök vita tárgyát képező, legbizonytalanabb, túlságosan is sokértelmű elemét éppen annak, amit a művészet *ábrázol*?

- ²³ Szándékosan választottunk példaként *hangszeres zenei szerzeményeket*. Mert ami a hangszeres zenéről állítható, az általában érvényes a zeneművészetre. Ha a zene valamely általános meghatározottságát vizsgáljuk, mintegy lényegét és természetét jellemzendő, határait és irányát megállapítandó, akkor csakis a hangszeres zenéről eshet szó. Arról, amire a *hangszeres* zene nem képes rá, sohasem szabad állítanunk, hogy a *zene* képes rá; mivel csak a hangszeres zene tiszta, abszolút *zeneművészet*. S a kérdés kapcsán, hogy értékét és hatását tekintve a vokális vagy az instrumentális zenét kell-e többre tartanunk – olyan tudománytalan eljárás ez, amelyben többnyire a dilettáns egyoldalúsága a szó –, minduntalan el kell ismerjék, hogy a szövegre komponált zenedarab nem tartalmazza tisztán a „zeneművészet” fogalmát. Egy vokális kompozícióban sohasem választható el olyan pontosan a hangok hatásossága a szavakétól, a cselekménytől, a díszlettől, hogy szigorúan meghatározhat-

nánk, mennyivel járultak hozzá az ilyen műhöz a művészetek külön-külön. Sőt, azokkal a feliratokkal vagy programokkal ellátott zenedarabokat is el kell utasítanunk, amelyekben a zene „tartalmáról” van szó. A zene erejét ugyan megnöveli egyesítése a költészettel, határait azonban nem táágítja ki.¹⁰

A vokális kompozíció esetében olyan szétválaszthatatlanul egybeforrott produktummal van dolgunk, amelyből többé már nem lehet meghatározni az egyes összetevők arányát.

¹⁰Gervinus újította fel a vokális és instrumentális zene rangjáról folytatott vitát *Händel und Shakespeare* című könyvével (1868). Azzal azonban, hogy az „énekművészetet” nyilvánította a valódi és igaz zenének, a „játékművészetet” pedig „minden bensőességétől eltávolodott külsőleges műalkotásnak”, fiziológiai ingereket szolgáló fizikai eszköznek, éles eszének minden erejével mégis csupán azt bizonyította, hogy valaki egyszerre lehet művelt Händel-rajongó és furcsa tévedések foglya a zene lényegét illetően. Senki nem utasította vissza találójában e tévedéseket, mint *Ferdinand Hiller*, akinek Gervinus könyvét érintő kritikájából kölcsönözzük az alábbi találó szöveghelyeket: „A szó a legkülönfélébb módokon kapcsolódik a hanghoz. A legegyszerűbbtől, a hangokban még félig elbeszélte recitativótól el egészen egy Bach-kórusig vagy Mozart valamely operafináléjáiig – az összekapcsolódások micsoda sorozata! De csak a recitativóban – akár önállóan lép föl, akár csak mint felkiáltás szakítja meg az énekes darab menetét – képes a szöveg a zene erejével azonos mértékben megragadni a hallgatót. Mihelyt azonban a zene a maga teljes mivoltában megjelenik, a szót, a különben mindenható szót, messze maga mögött hagyja. A bizonyíték, mondhatnánk, *sajnos*, túlságosan is kézenfekvő. Ha szépen zenésztük meg, még a legrosszabb költemény sem képes csökkenteni a kompozíció keltette örömet, azonban még a legnagyobb költői mestermű sem mentheti az unalmas zenét. Mily kevés érdeklődést kelt egy oratórium szövege, ha olvaszuk; alig értjük, hogyan is szolgálhatott anyagul a zseniális zeneszerző számára több óras, fület, szívet és lelket betöltő zenéhez. Hiszen, még tovább menve, az esetek többségében a hallgatónak egyáltalán nem áll módjában egyidejűleg felfogni a szavakat és a dallamot. A hagyományos hangzóknak, amelyekből egy mondat összetevődik a nyelvben, meglehetősen gyorsan kell egymással összekapcsolódnuk, hogy ezáltal, az emlékezet révén egyben tartva, a szellemben megértésre leljenek. A zene azonban már első hangjával megragadja a hallgatót, és magával sodorja, anélkül, hogy időt, úgyszólván lehetőséget adna számára visszatérni a hallottakhoz.” Majd így folytatja tovább Hiller: „Lopódzson a fülünkbe a legnaivabb népdal, vagy zengjen felénk ezer torokból Händel Hallelujája, az, ami bennünk érzéki ingert vagy lelkesedést kelt, az első esetben az éppen csak hogy előbukkanó dallamcsíra bája lesz, az utóbbiban pedig a hangok egész világának egyesített elemeiből áradó erő és pompa. S hogy ott a kedvesről, itt az égi birodalomról van szó, vajmi keveset tesz hozzá ama előbbi, közvetlen hatáshoz; ez ugyanis tisztán zenei természetű, s akkor sem maradna el, ha a szavak megértésére nem volna sem módunk, sem lehetőségünk.” (*Aus dem Tonleben unserer Zeit. Neue Folge.* Leipzig, 1871. 40. skk.)

Ha a *költészet* hatásáról esik szó, senkinek sem fog eszébe jutni, hogy *operával* illusztrálja; nagyobb mértékű tagadásra, de ugyanarra a belátásra van szükség ahhoz, hogy a *zeneesztétika* alapvető meghatározásai során azonos módon járjunk el.

²⁵ A vokális zene megvilágítja a költemény rajzolatát.¹¹ A legpompásabb és a legfinomabb, ezen felül szimbolikus jelentéssel bíró színeket ismertünk fel a zenei elemekben. Ezek akár egy középszerű költeményt is a szív legbensőségesebb feltárulkozásává változtathatnak át. Ennek ellenére az énekes darabokban mégsem a hangok *ábrázolnak*, hanem a szöveg. A rajzolat, nem pedig a kolorit határozza meg az ábrázolt tárgyat. A hallgató absztrakciós képességére utalunk itt, amelynek valamely drámai hatású dallamot tisztán zeneileg, azaz minden költői meghatározástól *eloldódva* kell tudnia megjeleníteni. Például egy nagyon hatásos, drámai dallamban, amely *haragot* hivatott kifejezni, nem találunk magán- és magáértvalóan semmilyen más lelki kifejezést,

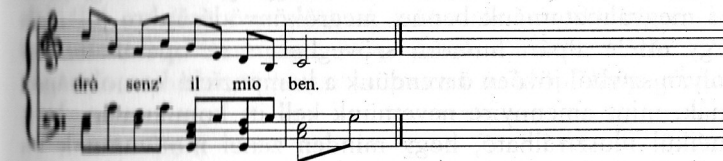
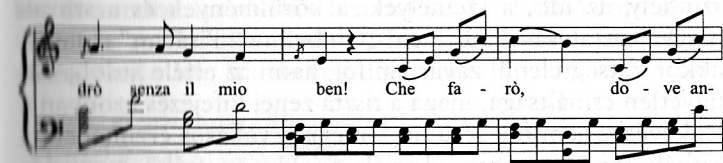
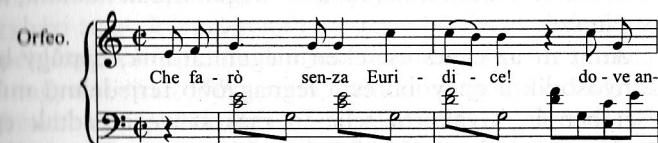
¹¹Ezt az ismert képi kifejezést találónak tekinthetjük itt, ahol, eltekintve minden *esztétikai* követelménytől, még csak a zenének a szöveg szavaihoz fűződő pusztá absztrakt viszonyáról és ezzel együtt annak eldöntéséről van szó, hogy e két tényező melyikéből származik a *tartalom* (tárgy) önálló, mértékadó meghatározása. Mihelyt azonban a zenei teljesítményeknek már nem a minemisége, hanem a mikéntje kerül szóba, a tétel természetesen helytelenné válik. Csupán *logikai* (akár azt is mondhatnánk, „jogi”) értelemben lényegi a szöveg, és járulékos a zene; a zeneszerzővel szemben támasztott *esztétikai* követelmény azonban sokkal magasabb, ez ugyanis önálló *zenei szépséget* kíván, (együttal természetesen olyat, amely megfelel a szövegnek).

Ha tehát már nem azt az elvont kérdést tesszük fel, hogy mit tesz a zene, amikor egy szöveg szavaival bánik, hanem azt kérdezzük, hogyan *kell eljárnia* egy valóságos esetben, akkor nem szabad a zenét oly mértékben függővé tenni a költeménytől, amennyire a színesítő függ a rajzolóától. Amióta *Gluck* az olaszok melodikus túlkapásaival szembeni nagyszabású, szükségszerű reakciójában nem a helyes álláspontra helyezkedett, hanem mindjárt túl is lépett azon (éppúgy, ahogy napjainkban Richard Wagner teszi), szakadatlanul szajkózzák az *Alceste* dedikációjában tett kijelentését, mely szerint a szöveg alkotja a „helyes és jól elhelyezett rajzolatot”, amelyet a zenének csupán ki kell színeznie. Ha azonban a zene a költeményt nem kezeli sokkal magasabb értelemben, mint a pusztá kiszínezés, ha ő maga – egyszerre alkotván magát a rajzot és a színt – nem hoz valami egészen újat magával, amely a szépség ősi erejével növeszt friss hajtásokat, s a szavakat a repkény pusztá támasztóránczozatává alakítja át: akkor az ilyen zene csakis az iskolás gyakorlat vagy a dilettáns örömeinek grádicsára kapaszkodhat fel, a művészet tiszta magaslatára azonban sohasem.

mint a gyors, szenvedélyes felindulást. De talán ugyanilyen helyesen interpretálhatja ugyanez a dallam a szenvedélyek által mozgatott *szerelemnek*, tehát az épp ellentétes érzelmeknek a szavait is.

Míg Orpheus áriája, „*J' ai perdu mon Eurydice, / Rien n'egale mon malheur*”¹², ezeket (köztük J. J. Rousseau-t) indított könnyekre, Gluck egyik kortársa, Boyé, megjegyezte, hogy e dallamhoz éppoly jól illenek, sőt voltaképpen sokkal helyénvalóbbak az ellentétes értelmű szavak: „*J' ai trouvé mon Eurydice, / Rien n' egale mon bonheur*.”¹³

Ideiktatjuk az ária kezdetét, a rövidség kedvéért zongorakivonatban, mégis pontosan az eredeti olasz partitúrának megfelelően: *Vivace*.



¹² „Elvesztettem Eurüdikémet / Semmi nem ér fel boldogtalanságommal!”

¹³ „Megtaláltam Eurüdikémet / Semmi nem ér fel boldogságommal.”

- ²⁸ Mindazonáltal kötve hiszem, hogy ez esetben a zene-szerző mentségére szolgálna azt állítani: a zene ennél bizony jóval határozottabban képes a szívemarkoló fájdalom kifejezésére. A több száz közül már csak azért is választottuk éppen ezt a példát, mivel egyrészt azt a mestert érinti, akinek a legnagyobb pontosságot tulajdonítják a drámai kifejezésben, másrészt pedig mivel több generáció csodálta ebben a *dallamban* a mélységes fájdalomnak azt az érzését, amelyet az e dallamhoz kapcsolt *szavak* mondanak ki.
- ²⁹ Még a jóval meghatározottabb és kifejezőbb énekes helyekről is, ha elválasztjuk őket a szövegüktől, legfeljebb csak *találgathatjuk*, hogy milyen érzést fejeznek is ki. Olyan sziluettekre hasonlítanak, amelyeknek eredetijét többnyire csak akkor ismerjük fel, ha már megmondták nekünk, kiről is van szó.
- ³⁰ Amit itt az egyes eseteken megmutattunk, éppúgy bebizonyosodik a nagyobb és a legnagyobb terjedelmű művek esetében is. Gyakorta teljesen más szöveget adtak egész énekes daraboknak. Ha Bécsben Meyerbeer *Hugenottáit* a színhely, az idő, a személyek, a körülmények és a szavak megváltoztatásával adják elő „Ghibellinek Pisában” címmel, akkor kétségtelenül zavaróan fog hatni az efféle átdolgozás ügyetlen csinántsága, maga a tiszta zenei kifejezés azonban a legkevésbé sem fog sérülni. S mégis a vallásos érzületben, a hitbéli fanatizmusban akarják a „Hugenották” mozgatórugóját látni, amely teljesen hiányzik a „Ghibellinekből”. Luther korálja nem hozható fel mindez ellen: az ugyanis idézet. Mint zene minden hitvalláshoz illik. – Vajon az olvasó soha nem hallotta még ki Mozart *Varázsfuvola* nyitányának fűgált allegrójából civakodó zsidó kereskedők négyesét? Mozart zenéje, anélkül, hogy egyetlen hangjegyet is megváltoztatnánk benne, megrökönyödésünkre jól illik egy efféle alpári humorú szöveghez, s az operában épp olyan szívből jövően örvendünk a kompozíció komolyságának, mint amennyire nevetnünk kell itt komikumán. Vég nélkül illusztrálható, hogy minden zenei motívumnak és minden emberi affektusnak mily tág a lelkiismerete. Joggal tekinthetjük a zeneileg legkevésbé elhibázható hangulatok egyikének a vallásos áhítatot. Számtalan olyan német falusi

és községi templom létezik, ahol a színeváltozást Proch *Havasi kürtjével* vagy *Az alvajáró záróáriájával* (a „karjaimba” rész kacér decimaugrásával) és hasonlókkal kísérik az orgonán. Minden Itáliába utazó német meglepetéssel hallja a templomokban Rossini, Bellini, Donizetti és Verdi legismertebb operamelódiait. Az ilyen és még világiasabb darabok, ha valamennyire is meghittén hangzanak, távol állnak attól, hogy áhítatában megzavarják a gyülekezetet, éppen ellenkezőleg, ott rendszerint minden a legkülsőségesebb momentumra épül. Ha azonban a zene önmagában képes volna tartalomként ábrázolni a vallásos áhítatot, akkor épp oly lehetetlen volna egy ilyen quid pro quo, mint az, hogy a szónokló pap Tieck egyik novelláját vagy a kancellár parlamenti beszédét recitálja a maga prédikációja helyett.

Egyházi zenénk legnagyobb mesterei bőséggel szolgáltattak példákat tételünkhöz. Különösen *Händel* járt el e téren igen nagyvonalúan. *Winterfeld* kimutatta, hogy a *Messias* leghíresebb és ájtatos kifejezőmódjuk miatt csodált részletei közül sok azok közül a világi, zömében erotikus duettek közül került a műbe, amelyeket *Händel* (1711–1712-ben) *Mauro Ortensio madrigáljaira* írt a hannoveri választófejedelem-herceg számára. A második duetthez –

„No, di voi non (v)ou' fidarmi,
Cieco amor, crudel belta;
Tropo siete menzognera
Lusinghiere delta!”***

= komponált zenét *Händel* változatlan hangnemben és dallammal használta fel a *Messias* első részének egyik kórusában: „Mert egy gyermek születik nekünk.” – Ugyanezen duett harmadik részének – „So per prova i vostri inganni”**** – dallama megegyezik a *Messias* második részének kórusával: „Mindnyájan mint juhok eltévelyedtünk”. A No. 16-os madrigál (duett szopránra és altra) lényegében

*** „Nem bízhatom benneteket, / Vak Ámor, kegyetlen Szépség; / Túlságosan hazug a nyelvetek, / Ti hízeltő istenek!”

**** „Jól ismerem már csalfaságod!”

teljesen megegyezik a *Messias* harmadik részének duettjével: „Halál, hol a te fullánkod?”; – ez előbbi szövege így szól:

„Si tu non lasci amore
Mio cor, ti pentirai,
Lo so ben io!”*****

³² J. S. Bach zenéjében fellelhető számos más példa közül hadd emlékeztessék csak a *Karácsonyi oratórium* valamenyi madrigalisztikus darabjára, amelyeket, mint ismeretes, szerzőjük egészen különböző alkalmi világi kantátákból vett át jóhiszeműen. Továbbá *Gluck*, akiről azt tanítják, hogy zenéjének magas fokú drámai igazságát csakis azáltal érte el, hogy minden hangjegyet pontosan az adott szituációhoz igazított, mivel dallamát magának a versnek a hanglejtéséből merítette, – nos ez a *Gluck Armidájába* nem kevesebb, mint öt zenedarabot vett át korábbi olasz operáiból.¹² Látható, hogy az *énekes* zene, amelynek elmélete sohasem képes a zene lényegének meghatározására, gyakorlatilag sincs abban a helyzetben, hogy meghazudtolja a hangszeres zene fogalmából nyert alaptételeket.

³³ Az a tétel, amit cáfolni igyekeztünk, egyébiránt olyanira az elterjedt esztétikai-zenei szemlélet szerves részévé vált, hogy egyúttal minden leszármazottja és oldalági rokona is hasonló sérthetlenségnek örvend. Ide tartozik a látható tárgyak vagy a zörejjelenségek zenei utánzásának elmélete. Különösen nagy bölcsséggel egyfolytában azt bizonygatják a „hangfestészet” kérdésével kapcsolatban, hogy jóllehet a zene képtelen lefesteni a területén kívül eső *jelenséget* magát, de nagyon is képes jelezni azt az *érzést*, amelyet a jelenség kelt bennünk. A zene csak a külső jelenség utánzására törekedhet, a jelenség által kiváltott sajátos *érzés* utánzására azonban sohasem. A hópelyhek szállingó-

***** „Ha nem hagyod, hogy / A szívem szeressen, megbánod még, / Jól tudom!”

¹²Vö.: E. Hanslick: *Die moderne Oper*. Kritiken und Studien. Berlin, 1875. 16.

zását, a madarak röptét, a napfelkeltét csak annyiban vagyok képes zeneileg megfesteni, amennyiben analóg, e jelenségekkel dinamikus rokonságot mutató hallásérzeteket keltek. A hangok magasságában, erősségében, gyorsaságában, ritmusában egyfajta *alakzat* kínálkozik a fülnek, s az ezen alakzat által keltett benyomás olyan analógiát mutat a meghatározott látásészlelettel, amilyen a különböző nemű *érzéki* érzetek között mutatkozhat. Ahogy fiziológiailag az egyik *érzék* egy bizonyos határig „helynöke” lehet a másiknak, úgy helyettesítheti esztétikailag az egyik *érzéki* benyomás a másikat. Mivel a térbeli és az időbeli mozgás között, egy tárgy színe, finomsága, nagysága és a hang magassága, hangszíne, erőssége között jól megalapozott analógia áll fenn, így lehetséges a gyakorlatban egy tárgy zenei megfestése; azt kívánni azonban, hogy hangokkal ábrázoljuk azt az *érzést*, amelyet a szállingózó hó, a kukorékoló kakas, a cikázó villám hív elő bennünk, az egyszerűen nevetséges.

Jóllehet, emlékezetem szerint, minden zenei elméletíró ³⁴ hallgatólagosan következtet és épít is arra a tételre, hogy a zene képes meghatározott *érzések* ábrázolására, némelyeket bizonyos helyes *érzék* mégis megakadályozott abban, hogy maradéktalanul elismerjék ezt a tételt. Zavarta őket a *fogalmi* meghatározottság hiánya a zenében, és e tételt ilyen formán alakították át: a zeneművészet feladata úgymond nem a meghatározott, hanem inkább a „*meghatározatlan érzések*” felkeltése és ábrázolása. Ésszerűen csakis az érthető ezen, hogy a zenének az *érzés* mozgását kell magában foglalnia, elválasztva ezt a mozgást az *érzés* tartalmától, attól, amit *érzünk*. Azt kell tehát magában foglalnia, amit mi az *affektusok dinamikai* mozzanatának neveztünk, s amelyről elismertük, valóban a zenéhez tartozik. A zeneművészet ezen eleme azonban nem „meghatározatlan érzések ábrázolása”. Mivel „meghatározatlan ábrázolni” ellentmondás. A lélek mozgásai mint önmagukban, tartalom nélkül vett felindulások, nem tárgyai a művészi megtestesítésnek, mivel ez utóbbi a nélkül a kérdés nélkül, hogy *mi* mozog, vagy mit mozgatnak, semmihez sem tud kezdeni. Ami a fenti tételben helyes, vagyis a benne rejlő követelmény, hogy a zene ne ábrázoljon meghatározott *érzést*, pusztán csak egy negatív

momentum. Mi hát a pozitív, az alkotó mozzanat a zenei műalkotásban? Egy meghatározatlan érzés mint olyan, nem *tartalom*; amennyiben pedig a művészetnek hatalmába kell kerítenie a tartalmat, akkor minden azon múlik, hogyan lesz e tartalom *megformálva*. Azonban minden művészeti tevékenység lényegét tekintve az *individualizálásban* áll, abban, hogy a meghatározatlanból meghatározottat, az általánosból különöset képez. A „meghatározatlan érzések” elmélete ennek épp az ellenkezőjét követeli. Itt még rosszabb a helyzet, mint az előző tétel esetében; el kellene hinnünk, hogy a zene ábrázol valamit, mégsem tudjuk soha, mit. Igen egyszerű innen egy apró lépést tennünk annak felismerése felé, hogy a zene nem ábrázol semmiféle, sem meghatározott, sem meghatározatlan érzéseket. De vajon mely muzsikos mond le arról a tulajdonról, amelyet művészte ősidők óta tartó birtoklás révén szerzett?¹³

³⁵ Mindabból, amit eddig megállapítottunk, némelyek talán arra következtetnek, hogy a meghatározott érzések ábrázolása olyan eszmény a zene számára, amelyet maradéktalanul elérni ugyan soha nem képes, de amelyhez mindjobban közelednie lehet és kell is. Az efféle szemlélet meglehetősen elterjedtségéről árulkodik az a sok fennhéjázó szóbeszéd, amely szerint a zene igyekszik áttörni határozatlanságának korlátait és konkrét nyelvvé válni, továbbá az is, hogy előszeretettel dicsőítik az olyan szerzeményeket, amelyekben érzékelik, vagy érzékelni vélnek ezt az igyekezetet.

³⁶ Ám még a zenei érzésábrázolás lehetőségének vitatásánál is perdöntőbb annak a felfogásnak a megcáfolása, amely az

¹³ S hogy milyen abszurdításokhoz vezet az a helytelen elv, miszerint minden zenedarabban fellelhető valamely meghatározott érzés ábrázolása, és a még helytelenebb: amely a zenei műformák minden fajtája számára szükségszerű tartalomként előír egy sajátos érzést – megláthatjuk az olyan bölcs férfiak műveiből, mint amilyen *Mattheson*. Alaptételéhez – „minden dallam kapcsán a kedély valamely felindulását kell fő célunkká tennünk” – hűen tanítja a következőket *Der vollkommene Capellmeister*-ében (230. skk.): „A courante-ban a remény szenvedélyét kell előadni.” „A sarabande nem fejezhet ki más szenvedélyt, mint a *tiszteletet*.” „A concerto grossóban a *gyönyör* vezeti a sereget.” A chaconne-nak „*megelégedettséget*”, az ouverture-nek pedig „*fennköltiséget*” kell kifejeznie.

érzésábrázolásban jelöli meg a zeneművészet *esztétikai elvét*.

Az, ami a zenében *szép*, akkor sem esne egybe az érzések ³⁷ pontos ábrázolásával, ha ez utóbbi *lehetőséges* volna. De tételezzük fel ennek lehetőségét egy pillanatra a gyakorlati meggyőződés kedvéért.

Ezt a fikciót nyilvánvalóan nem tehetjük próbára a *hang-* ³⁸ *szeres zenén*, amely már önmagában is lehetetlenné teszi a meghatározott affektusok kimutatását. Csakis az *énekes zene* jöhet szóba, amely az előrajzolt lelkiállapotok kihangsúlyozásában illetékes.¹⁴

A zeneszerző számára előzetesen adott szavak itt eleve ³⁹ meghatározzák az ábrázolandó tárgyat; a zene pedig rendelkezik azzal az erővel, amely e tárgyat életre kelti, kommentálja, s többé vagy kevésbé az individuális bensőség kifejezését kölcsönzi neki. A zene ezt a mozgás lehető legnagyobb mértékű karakterizálásával és a hangokban rejlő szimbolika felhasználásával éri el. Ha a zene legfőbb szempontként nem saját jellegzetes szépségét, hanem a szöveget tartja szem előtt, akkor azt nagymértékben individualizálhatja, sőt azt a látszatot teremtheti, hogy csakis ő maga jeleníti meg valóságosan azt az érzést, amely előzetesen, ugyan fokozhatóan, de alapvetően megváltoztathatatlanul már benne rejtett a szavakban. Ez a tendencia a hatás tekintetében valami ahhoz hasonlót ér el, mint az affektusok állítólagos „ábrázolása egy bizonyos zenedarab tartalmaként”. Feltéve, hogy a zeneművészetnek ama valóságos és e vélt ereje egybevág, hogy az érzésábrázolás lehetséges, egyszersmind ez adja a zene tartalmát, akkor következetesen eljárva azokat a szerzeményeket kellene a legtokéletesebbeknek tartanunk, amelyek ezt a feladatot a *legbiztosabban oldják meg*. De ki ne ismerne olyan zeneműveket, amelyek ilyen

¹⁴ Vokális zenéről frott kritikáiban a szerző (és alaptételeit helyeslő más kritikusok) a rövidség kedvéért és kényelmességből gyakran használt olyan szavakat mint a hangok „kifejezése”, „leírása”, „ábrázolása” és hasonlókat. Használatuk nagyon is megengedett, ha szigorúan tudatában maradunk, hogy ezek nem tudatlanképpen, hanem a szimbolikus és dinamikus kifejezésre korlátozódó terminusok.

tartalom *nélkül* érik el a legnagyobb szépséget? (Elég, ha Bach fúgáira és prelúdiumaira emlékeztetünk.) Ennek fordítottjaként pedig léteznek olyan vokális kompozíciók, amelyek a legpontosabban, az imént megvilágított határokon belül kísérelnek meg lefesteni egy meghatározott érzést, s amelyekben minden más elvet maga mögött hagy az ilyen ábrázolás *igazsága*. Közelebből szemügyre véve a dolgot arra az eredményre jutunk, hogy a minden mást figyelmen kívül hagyó alkalmazkodás az efféle zenei ábrázoláshoz gyakran fordított viszonyban áll a maga önálló szépségével, hogy tehát a *deklamációs-drámai pontosság* és a *zenei tökély* csak az út felét teszik meg közösen, azután azonban szétválnak.

⁴⁰ A legvilágosabban mutatja meg ezt a *recitativo* mint az a forma, amely a legközvetlenebbül és egészen az egyes szó hangsúlyáig idomul a deklamációs kifejezéshez, s nem törekszik többre, mint hogy hű lenyomata legyen meghatározott, gyakran gyorsan változó kedélyállapotoknak. A főnti tan igazi megtestesítőjeként a recitativónak kellene lennie a legmagasabb rendű, legtökéletesebb zenének; valójában azonban a zene a recitativóban teljességgel szolgai sorba süllyed, és elveszíti minden önálló jelentését. Annak egyik bizonyítéka ez, hogy a meghatározott lelki folyamatok kifejezése nem esik egybe a zene feladatával, hanem végső konzekvenciáját tekintve gátlón szemben áll vele. Játsszunk csak el egy hosszabb recitativót a szavak nélkül, s kérdezzünk rá zenei értékére és jelentésére. Ezt a próbát *minden olyan zenének* ki kell állnia, amelynek *kizárólag* mi tulajdonítjuk az említett hatást.

⁴¹ Ennek érvényessége semmiképp sem korlátozódik kizárólag a recitativóra, ugyanis a legmagasabb rendű és legérettebb művészeti formák még inkább megerősítik, hogy a *zenei szépség* minduntalan kitér a *sajátosan kifejezendő* elől, mivel az előbbi önálló kibontakozást, az utóbbi pedig szolgalelkű alárendelődést kíván.

⁴² Lépünk tovább a recitativo deklamációs elvétől az opera drámai elvéhez. Mozart operáinak zeneszámai teljes összhangban állnak szövegükkel. S ha ezek közül a legkomplicáltabbakat, a finálékat szöveg nélkül hallgatjuk, akkor

ugyan a köztes tagok némileg homályosak maradnak, a fő szólamok és azok egésze azonban önmagában is szép zene lesz. Ezért a drámai és a zenei követelmények egyöntetű kielégítése tudvalevőleg joggal számít az opera eszményének. De azt, hogy az opera lényege éppen ebből kifolyólag a drámai pontosság elvének és a zenei szépség elvének örökös *harcában* áll, miközben az egyik szüntelenül elismeri a másikat, nos ezt tudomásom szerint kimerítően még soha nem fejtették ki. Nem az az irrealitás teszi az opera elvét ingataggá és nehezen elfogadhatóvá, hogy minden cselekvő személy *énekel* – az efféle illúziókkal könnyedén megbékél a képzelet –, hanem inkább mind a zenét, mind a szöveget egymás örökös felülmúlására vagy önmaga megadására kényszerítő kötöttség eredményezi, hogy az opera, hasonlóan az alkotmányos államhoz, két törvényesített hatalom szüntelen harcán alapul. Ez a küzdelem, amelynek során a művésznak hol az egyik, hol a másik elvet kell győzelemre segítenie, alkotja az opera valamennyi fogyatékoságának kútfejét, egyúttal érvényteleníti a művészet mindama szabályait, melyek épp az *opera* vonatkozásában hivatottak a döntő szó kimondására. Ez azzal a következménnyel jár, hogy a zenei és a drámai elveknek szükségszerűen keresztelniük kell egymást. Csak hát mindkét egyenes elég hosszú ahhoz, hogy az emberi szem számára belátható távolságon belül *párhuzamosnak* tűnjenek.

Ugyanez érvényes a *táncra*, miként minden balettben ⁴³ megfigyelhető. Minél inkább elhagyja formáinak szép ritmusát, hogy a gesztikuláció és a mimika révén *beszédesse* valjon, meghatározott gondolatokat és érzéseket fejezzon ki, annál inkább közeledik a puszta pantomim formátlan jelentésszerűségéhez. A drámai elv fokozása a táncban szintúgy megsérti a tánc plasztikus-ritmikai szépségét. *Egészen* úgy, mint a szóban előadott dráma, vagy a tiszta hangszeres zene, soha nem fog előttünk állni az opera. Ezért a valódi operakomponista célja az lesz, hogy legalább valahányszor csak lehet, összekapcsolja és közvetítse a kettőt, de az soha sem, hogy valamely elvnek engedelmessé aránytalanul túlsúlyra juttassa az egyiket vagy a másikat. Ha kétségek között is, de az operaszerző a zenei elv javára fog dönteni,

mivel az opera mindenekelőtt zene, nem pedig dráma. Ezt könnyen lemérhetjük azon, hogy mily különböző szándékkal közelítünk egy drámához, s az ugyanarra a szűzsére írott operához. A zenei rész elhanyagolása mindig sokkal érzékenyebben érint bennünket.¹⁵

⁴⁴ A *gluckisták* és *piccinisták* közötti híres vita legnagyobb művészettörténeti jelentősége számunkra abban áll, hogy annak során első ízben öltött kielégítő nyelvi formát az *opera* belső konfliktusa, amely két tényezőjének, a zeneinek és a drámainak az összeütközéséből fakad. Persze ez anélkül történt, hogy tudományos formában tudatosították volna a döntés felmérhetetlen elvi jelentőségét. Annak, aki veszi a fáradságot, miként e sorok írójának is, megéri visszamenni egészen e zenei vita forrásaiig.¹⁶ Ugyanis azt fogja tapasztalni, hogy ott a gorombaság és a hízelgés közötti gazdag skálán felsorakozik a szellemes francia vitakultúra egész bajvívó kelléktára, egyszersmind olyan kiskorúság uralkodik az elvi részek felfogásában, s az elmélyültebb tudás oly mértékben hiányzik, hogy ezek az évekig elhúzódó viták egyetlen *eredménnyel* sem szolgáltak a zeneesztétika számára. – A legkitűnőbb koponyák: *Suard* és *Arnaud abbé* Gluck oldalán, ellenében pedig *Marmontel* és *La Harpe*, a

¹⁵Igen jellemző Mozart arról szóló megjegyzése, hogy milyen a *zene költészetéhez viszonyított helyzete* az operában. Tökéletes ellentétben *Gluck*-kal, aki a zenét alá akarja rendelni a költészetnek, Mozart úgy véli, hogy a költészet legyen a zene engedelmes leánya. Az operában döntően a zenének tulajdonít nagyobb hatalmat ott, ahol azt a hangulat kifejezésére használják. Mozart arra a tényre hivatkozik, hogy a jó zene feledtetni a leghitványabb szövegeket is – egyetlen olyan eset sem említhető, ahol ennek fordítottja fordult volna elő; azonban ez is vitathatatlanul a *zene természetéből* és lényegéből következik. A zene, már csak annak köszönhetően is, hogy közvetlenül és minden más művészetnél erőteljesebben megragadja és igénybe veszi az érzékeket, pillanatokra háttérbe szorítja azt a benyomást, amelyet a költői ábrázolás képes előidézni a nyelv révén; továbbá a zene, mindeddig meg nem magyarázott módon, oly felkavaró erővel fejt ki közvetlen hatást a hallóérzéken keresztül a képzeletre és az érzésre, amely az adott pillanatban ugyancsak túl szárnyalja a költészet erejét. Vö.: O. Jahn: *Mozart*. Bd. III. Leipzig, 1858. 91.

¹⁶E vitairatok legfontosabbjai megtalálhatók a következő gyűjteményben: *Memoires pour servir a l'histoire de la Revolution opérée dans la musique par Mr. le chevalier Gluck*. Naples et Paris, 1781.

Gluck felett gyakorolt kritikán túllépve ismételten eljutottak ugyan addig, hogy megvilágították az *opera drámai* elvét és ennek viszonyát a zenei elvhez, csakhogy ezt a viszonyt úgy kezelték, mint az *opera* egyik tulajdonságát a sok közül, nem pedig mint az *opera* legbensőbb életelvét. Sejtelmük sem volt arról, hogy e viszony meghatározásától függ az *opera* egész léte. Figyelemre méltó, hogy különösen Gluck ellenfelei néhányszor milyen közel állnak ahhoz a ponthoz, ahonnan akár teljes egészében átlátható és legyőzhető volna a drámai elvben rejlő tévedés. *De La Harpe* a következőket írja a *Journal de Politique et de Littérature* 1777. október 5-ei számában: „On objecte, qu'il n'est pas naturel, de chanter un air de cette nature dans une situation passionnée, que c'est un moyen d'arreter la scène et de nuir à l'effet. Je trouve ces objections absolument illusoires. D'abord, dès qu'on admet le chant, il faut l'admettre le plus beau possible, et il n'est pas plus naturel de chanter mal, que de chanter bien. Tous les arts sont fondées sur des conventions, sur des données. Quand je viens à l'opéra, c'est pour entendre la musique. Je n'ignore pas, qu'Alceste ne faisait ses Adieux à Admète en chantant un air; mais comme Alcete est sur le théâtre pour chanter, si je retrouve sa douleur et son amour dans un air bien melodieux, si je jouirai de son chant en m'interessant à son infortune.”* Hinnénk-e, hogy maga *La Harpe* nem ismerte fel, mily nagyszerű, szilárd talapzatra lelt itt? Ugyanis nem sokkal ezután harcot indít *Agamemnon* és *Achilles Iphigénia*-beli kettőse ellen, mivel szerinte „semmiképpen sem fér össze a két hős méltóságá-

* „Ast az ellenérvet hozzák fel, hogy egy ilyen jellegű áriát szenvedélyes helyzetben nem természetes dolog énekelni, hogy ez félbeszakítja a jelenetet és lerontja a hatást. En ezeket az ellenvetéseket abszolút illuzórikusnak tartom. Először is, ha elfogadjuk az éneklést, a lehető legszebb formájában kell elfogadnunk, hiszen rosszul énekelni sem természetesebb, mint jól. Minden művészet konvenciókra épül. Ha operába megyek, azért teszem, hogy zenét halljak. Tudom, hogy *Alkésztisz* nem áriát énekelve búcsúzik *Admétosztól*, de minthogy *Alkésztisz* azért van a színpadon, hogy énekeljen, ha fájdalmát és szerelmét dallamos áriában hallom kifejezésre jutni, énekét úgy élvezem, hogy eközben szerencsétlen sorsa iránt is feltámad bennem az érdeklődés.” (Szabó László fordítása)

val, ha egyszerre beszélnek". Ezzel elhagyta és elárulta azt a szilárd fundamentumot, a *zenei* szépség elvét, az ellenfél elvét pedig hallgatólagosan, úgyszólván öntudatlanul elismerte.

⁴⁵ Minél következetesebben akarjuk tisztán tartani az opera *drámai* elvét, megvonva tőle a zenei szépség éltető erejét, az opera annál szárnyaszegettebbé válik, miként a kalitkába zárt madár. Szükségszerűen vissza kell térni egészen a tisztán *elbeszélt* drámához, mely révén legalább bebizonyosodik, hogy az opera valóban *lehetetlen*, ha benne a legfőbb hatalmat nem a zenei elvnek juttatják (maradéktalanul tudatosítva ennek valósággal ellenkező természetét). A valóságos művészi gyakorlatban mégsem tagadták meg soha ezt az igazságot, és magának a legszigorúbb drámaszerzőnek, Glucknak, aki bár helytelen elméletet állít fel – az operazene ne legyen más, mint felfokozott deklamáció –, a gya-

¹⁷Nem állhatom meg, hogy ne idézzem itt Grillparzer és Moritz Hauptmann néhány találó megjegyzését: Grillparzer szerint „értelmetlen dolog a zenét a költészet pusztá szolgáltatóléányává tenni az operában”, majd így folytatja: „ha csak azért lenne zene az operában, hogy még egyszer kifejezze azt, amit a költő egyszer már kifejezett, akkor inkább kíméljétek meg a hangoktól... Dallam! Aki ismeri közvetlenül az égből merített örödet, melyet a fogalom szófejtése nélkül keblet áthatón újra az égbe emelsz, az sohasem fogja a zenét a költészet szolgái utánzójává tenni. S ha hatalmad ismerője a költészetnek adja is az elsőbbséget (amely, úgy hiszem, meg is érdemli ezt, miként az érett férfikor a gyermekivel szemben), mégis önálló, független birodalomnak fogja elismerni a zenét, a költészet testvérének, s nem szolgájának vagy gyámleányának.” Alapítétként Grillparzer a következőt kívánja leszögezni: „Egyetlen operát sem szabad a költészet szempontjából szemlélni – innen nézve ugyanis minden *drámai*-zenei kompozíció értelmetlenség, hanem csakis a zene nézőpontjából.”

Egy másik helyen Grillparzer ezt mondja: „A szöveg szavaihoz való pontos illeszkedés csak annak a komponistának fog könnyen menni, aki zenéjét mechanikusan állítja össze; ezzel szemben az, akinek a zenéje szerves élettel, önmagán alapuló szükségszerűséggel rendelkezik, könnyen összeütközésbe kerül a szavakkal. Ugyanis minden tulajdonképpeni melodikus témának megvan a maga belső törvénye az alakításra és fejlesztésre, amely törvény a voltaképpeni zenei számára szent és sérthetetlen, s amelyet nem adhat fel a szavak kedvéért. A zenei prózaíró bárhol nekikezdhethet a munkának, és bárhol felhagyhat vele, mivel a darabok és részek könnyedén felcserélhetők és másként rendezhetők; akinek azonban van érzéke az egészhez, az vagy egészet ad, vagy hagyja az egészet. Ezzel nem a szöveg elhanyagolásáért akarunk szót emelni, csupán megértést kérni azért az egyes esetekben, úgyszólván igazolni

korlatban mégis elég gyakran érvényre jut *zenei* természete, ami mindannyiszor műve nagy előnyére válik. Ugyanez érvényes Richard Wagnerre is. Összefüggésünk szempontjából csupán azt kell erőteljesen kihangsúlyoznunk, hogy Wagner fő tézise, melyet az *Opera és dráma* első kötetében fejt ki – „az operaműfaj tévedése abban áll, hogy egy eszközt (a zenét) céllá, a célt (a drámát) pedig eszközzé teszi” –, úgy ahogy van, helytelen alapon nyugszik. Mivel az az opera, amelyikben a zene mindig és ténylegesen csak a *drámai kifejezés eszköze*, zenei torzszülemény.¹⁷

Wagner (eszközökről és célról alkotott) tételéből többek ⁴⁶ között az is következne, hogy minden komponista súlyos jogtalanságot követett el, amikor középszerű szövegekhez és szituációkhoz a közepesnél jobb zenét kísérelt meg írni, miként ennek értelmében mi is súlyos jogtalanságot követünk el azzal, hogy ezeket a zenéket szeretjük.

az ilyen bánásmódot. Ezért még mindig értékesebb *Rossini* gyermekded enyelgése, mint *Mosel* prózai értelemmajmolása, mely utóbbi azért tépi cafatokra a zene lényegét, hogy utána dadoghasson a költő üres szavainak. Ezért vethetik gyakran a *Mozartok* szemére a szöveg megsértését, míg a *Gluckoknak* soha. S ezért is van, hogy a zene olyannyira ajnázott karakterisztikus vonása gyakran nagyon is negatív érdem, amely többnyire arra korlátozódik, hogy az örömet a szomorúság hiányával fejezik ki, a bánatot a vidámság hiányával, a lágyágot a keménységgel, a haragot pedig a szelídség hiányával, a szeretetet fuvolákkal, a kétségbeesést pedig bőgőkkel kísért trombitákkal és dobokkal. A zeneszerzőnek a szituációhoz kell hűségesnek maradnia, a *szavakhoz* nem; ha zenéjében jobbra bukkan, mindig túl kell lépnie a szöveg szituációján.” Nemde olyanok ezek az évtizedekkel ezelőtti aforizmák, mintha Wagner elméleteivel és a Walkür-stílussal vitakoznának? Grillparzer a közönség természetének mélyére pillant e mondatával: „Rendszerint azok követelnek az operától tisztán drámai hatást, akik ezzel szemben egy drámai költeménytől zenei hatást várnak, azaz vakon ható erőt.” (IX. 144. skk.)

Hasonlóképpen fogalmaz M. Hauptmann Otto Jahnhoz írott egyik levelében: „Számomra (Gluck operáinak hallgatása közben) minden, mely csak a komponista szándékában állt, igaznak kellett feltűnjön, de nem zeneileg igaznak, hanem csak a szó szerint igaznak, és ezáltal a dolog nem ritkán zeneileg nem igazgá lesz; a szó röviden lezár, a zene ki akar csengeni. A zene mégis mindig magánhangzó marad, amelyhez viszonyítva a szó csak mászhangzó, és a hangzólyal itt is, mint egyébként mindig, a magánhangzónak kell rendelkeznie, a hangzónak, nem az együtthangzónak. De a zenét, bármennyire szóból is, mindig önmagáért valóvá téve halljuk, így tehát azt önmagáért is kell hallgatni.” (Brieft an Spohr etc., kiadta: F. Hiller. Leipzig, 1876. 106.)

- ⁴⁷ A költészet egyesítése a zenével és az operával balkézről kötött frigy. Minél közelebből vesszük szemügyre ezt a morganatikus házasságot, amelyre a zenei szépség lép a számára meghatározottan előírt tartalommal, annál csalókébbnek tűnik fel előttünk felbonthatatlansága.
- ⁴⁸ Hogyan lehet tehát, hogy bármely énekes darabon végrehajthatunk olyasféle kisebb változtatásokat, amelyek az érzésábrázolás helyességét a legkevésbé sem érintik, a motívum szépségét mégis azonnal tönkreteszik? Ez lehetetlen volna, ha ez utóbbi az előbbin alapulna. Hogyan lehetséges továbbá, hogy némelyik énekes darabot, amelyik pedig kifogástalanul kifejezi a szövegét, mégis elviselhetetlenül rossznak tartunk? Az érzéselv álláspontjáról ez megmagyarázhatatlan. Mi marad meg hát a zeneművészeti szépség elvéül, miután az érzéseket mint erre alkalmatlanokat elutasítottuk?
- ⁴⁹ Egy egészen más, önálló elem, amelyet rögtön közelebből is szemügyre kívánunk venni.

3

A zenei szép

Munkánk mindeddig tagadásra épült, mivel csupán ¹ annak a téves előfeltevésnek az elhárítására törekedtünk, hogy a zenei szép lényegét érzések ábrázolása adja.

Most tehát pozitív tartalommal kell megtöltenünk az ² eddigi vázlatot, megkísérelve választ adni arra a kérdésre, milyen természetű is a zeneművészet szépsége.

Ez a szép sajátosan zenei. Ezen olyan szépet értünk, ³ amely nem függ rajta kívüli tartalomtól, nem is igényli azt, és egyedül a hangokban és azok művészi összekapcsolódásában rejlik. Önmagukban vonzó hangzások értelemmel teli kapcsolódásai, összehangzásuk, ellentétük, kergetődzésük, egymásratalálásuk, nekilendülésük és elhalásuk – ez az, ami szabad formákban szellemi szemléletünk elé lép, és mint szép tetszik.

A zene őseleme a *jóhangzás*, lényege a *ritmus*. ⁴ Ritmus nagyobbban mint valamilyen szimmetrikus építmény összhangja, kicsiben mint az egyes tagok időmérték szerinti változóan törvényszerű mozgása. Az anyagot, amellyel a zeneező dolgozik, és amelynek bőségét nem lehet kimerítően elgondolni, az összes *hang* alkotja, mindama bennük rejlő lehetőségekkel együtt, amelyek révén különböző dallamok,