

2

A fogalomtörténet kerülőútjai

Az „abszolút zene” terminus története meglehetősen különös. Maga a kifejezés nem Eduard Hanslicktól származik, ahogyan ezt újra és újra állítják, hanem Richard Wagnertől. Az abszolút zene fogalmának fejlődésére egészen a XX. századig a Wagner esztétikájában – apologetikus és polemikus formulák homlokzata mögött – megbúvó bonyolult dialektika nyomta rá bélyegét.

Wagner 1846-ban Faust-idézetekből és azok esztétikai kommentárjaiból „programot” montírozott össze Beethoven *Kilencedik szimfóniájához*. E programban a negyedik tétel hangszeres recitativójáról az olvasható, hogy „az abszolút zene korlátait már-már áttörve mint erőteljes, érzellemmel teli beszéd lép szembe a többi hangszerrel, döntést sürgetve, s végül maga is énekelt témába megy át.”³² A „döntés”, amelyre Wagner itt gondol, a „meghatározatlan”, objektum nélküli hangszeres zenének a tárgyilag „meghatározott” vokális zenébe való átlépését jelenti. A tisztán hangszeres zenének Wagner „végtelen és határozatlan kifejezést” tulajdonít; egy lapalji jegyzetben Ludwig Tiecket idézve, aki a szimfóniák-ból „a lélek legmélyéből feltörő, kielégíthetetlen, önmagából messzire kalandozó és magába visszatérő vágyakozást” vélte

kihallani.³³ A hangszeres zenének az az elmélete, amelyre az abszolút zenéről szólva Wagner hivatkozik, a romantikus metafizika volt. A „végtelen és határozatlan kifejezés” azonban nem maradhatott a szellemvilág nyelve; véges és határozott kifejezéssé kellett válnia, tehát mintegy le kellett szállnia a földre. „Minden meglévő és elgondolható dolog kezdete és alapja a valóságos érzéki lét.”³⁴

Wagner esztétikáját mindamellett törésvonalak hálózák be. Már a nyelv is ellentmondásról árulkodik: ellentmondás, hogy Wagner egyfelől az abszolút zene „korlátairól” beszél, másfelől viszont arról, hogy az abszolút zene a „végtelent” fejezi ki. Ez az ellentmondás az ítélet belső meghasonlottságát jelzi. Az említett *Program* bevezetésében Wagner hangsúlyozza, hogy a Goethe-idézetek nem a *Kilencedik szimfónia* „jelentését” jelölik, hanem csupán valamilyen azzal analóg „lelkihangulatot” akarnak előhívni a hallgatóban; mert egy olyan hermeneutika, amely tisztában van saját határaival, kénytelen elismerni: „a magasabb rendű hangszeres zene lényege az, hogy hangokban fejezi ki, ami szavakkal kifejezhetetlen.”³⁵ Az érvelés – ha nem is feltűnően – ellentmondásos: a programokat érezhetjük elégtelennek – „a hangszeres zene lényegéhez” felérni képtelennek –, miközben a hangszeres zenéből a vokális zenébe való átmenetben a hangnak a szó általi „megváltását” dicsérjük. Amikor viszont a hangszeres zene meghatározatlansága a szavakkal „kimondhatatlan” – vagyis a kimondhatatlanság-toposz hagyományos terminusával: „a magasabb rendű” – kifejezésévé magasztosul, hogy aztán mint „határozatlan”, mint „döntésre” készítő nyerjen meghatározást, nos, akkor lehetetlen nem észrevenni az értékhangsúly megváltozását. Hogy Wackenroder kifejezésével éljünk: „a merész, szavak nélküli zene” ilyen módon 1846-ban Wagnernél csakúgy, mint a XVIII. század elején, lefokozódik, a nyelvnél alacsonyabb szintre kerül.

Alig néhány évvel később, *A jövő műalkotásában* (1849) és az *Opera és drámában* (1851) az „abszolút zene” terminusa, amely a *Program*ban még alig észrevehetően és szórványosan fordult elő – más szóval a szavaknak az a tartománya, amely az „abszolút zene”, „az abszolút hangszeres zene”, „abszolút hangnyelv”, „abszolút dallam” és „abszolút harmónia” kifeje-

zéseket fogja át – átlényegül: a zenei dráma meghatározására irányuló történetfilozófiai és történetmitológiai konstrukció központi fogalmává válik. „Abszolútnak” Wagner, polemikus hangszúllyal, most az „összművészettől” különvált „részművészeteket” nevezi. (A drámától emancipálódott, szavak nélküli pantomim „néma, abszolút színjáték”.³⁶) Az „abszolút” szó új jelentésárnyalata, amint ezt Klaus Kropfinger felismerte,³⁷ nyilván Ludwig Feuerbach filozófiájának hatására alakult ki. „Abszolút zene” Wagner szerint a „különvált”, a nyelvben és a táncban rejlő gyökereitől elszakított és ezért rossz értelemben absztrakt zene. Wagner, aki a zenei drámától a görög tragédia újjászületését remélte, ahhoz az antik eredetű zeneesztétikai paradigmához fordult vissza, amelytől a hangszeres zene romantikus metafizikája a XVIII. század végén polemikusan elhatárolódott. Hogy a szó csorbítatlan értelmében zene legyen, igazi zene, a harmóniának, a hangok közötti összefüggésnek meg kell őriznie kapcsolatát a *rhütmossal* és a *logossal*, vagyis a rendezett mozgással és a nyelvvel. Mindez Wagner számára a következőket jelenti: a zenei drámában a zene a színpadi akcióval – mint testet öltött mozgással – és a költői szöveggel összefonódva működik; a zene csak ezáltal juthat el a tökéletesség fokára, amelyet abszolút zeneként képtelen lenne elérni. Az „összművészeti alkotás”, sarkosan fogalmazva, a „voltaképpen zene”; míg az a zene, amely „abszolút”, amely különvált a nyelv és a színpadi akció általi megalapozottságtól, hiányos létmód, *modus deficiens*.

A „régí igazság” restaurálásának vágya (ami Monteverdinél és Glucknál forradalmi következményekhez vezetett), mégsem jelenti a közvetlen hagyomány megtagadását. Wagner 1846-ban a *Kilencedik szimfóniához* írott programban egyrészt a szimfónia romantikus metafizikájában kereste a támaszt, másrészt a *Kilencedik szimfónia* kórusfináléjára hivatkozva igyekezett túlhaladni ezt a hagyományt. Ezért aztán 1850 körüli reformírásaiban, amelyek – jóllehet polemikus szándékkal – hozzájárultak az „abszolút zene” terminus meghonosodásához, Wackenroder, Tieck és E. T. A. Hoffmann eszméje nemcsak megszűnt, hanem meg is maradt: „feloldódott” [autgehoben].

A *jövő műalkotása* ajánlása Ludwig Feuerbachnak szól; Wagner az ő 1843-ban megjelent könyvének, *A jövő filozófiájának* címét veszi át vagy parodizálja. És Wagner vitája Beethoven „abszolút zenéjével” pontos analogonja Feuerbach vitájának az „abszolút filozófiával”.³⁸ Az „abszolút filozófia” nem más, mint a hegeli spekulatív gondolkodás, az antropológiai gondolkodású filozófus torzító perspektívájából tekintve, aki a filozófiát a túlfeszített metafizika fellegeiből le vagy vissza akarja hozni az ember hús-vér egzisztenciájának empirikus talajára. Az „abszolút filozófia” az „abszolútum” filozófiája, földi-humánus gyökereitől elszakítva és ennyiben másfajta értelemben „abszolút” filozófiaként magyarázva vagy denunciálva. A metafizikai igényben szerinte fel kell ismerni és le kell leplezni a fikciót; a hegeli spekuláció elleni polémia nyelvi vehikuluma az „abszolút” szó kettős jelentése. Ám azt a vallásos-metafizikai tartalmat, amelyet Hegel fogalmakban ragadott meg, Feuerbach nem egyszerűen megtagadja vagy semmisnek nyilvánítja, hanem a hús-vér ember számára bizonyos értelemben vissza is szolgáltatja: az ugyanis az ember ősi tulajdona, amelyet a teológiai és filozófiai dogmatika tőle „elidegenített”. A közvetlen hagyomány, a metafizikai tradíció tehát – ugyanúgy, mint a hangszeres zene wagneri elméletében – „feloldódott”: megőrződött, de át is alakult, s éppen ezáltal voltaképpen önmagához jutott vissza.

„Abszolút dallam” – „légygököket hajtó zene”: Wagner ezekkel a szavakkal jellemezte Rossini stílusát. Míg Rossini zenéje Heinrich Heine szerint a restaurációs korszak szellemének vagy szellemtelenségének a kifejezése volt, addig Wagner gunyoros párhuzamot vont az „abszolút monarchia”, a Metternich-féle állam és az „abszolút dallam” között.³⁹ S hogy a „minden nyelvi-költői alapjától elszakadt” operaáriát köznevetség tárgyává tegye, ilyen szitokszavaktól sem riadt vissza: „élettelen és lélektelen divatáru”, „visszataszító”, „leírhatatlanul undort keltő”.⁴⁰

Ennélfogva az abszolút zene fogalma a hangszeres zenén kívül a „nyelvi-költői alapjától elszakadt”, a nyelv fölött lebegő vokális zenét is magában foglalja. Másfelől pedig az a hangszeres zene, amelyre a tánc nyomja rá a bélyegét,

szigorú értelemben nem abszolút. (Wagner szóhasználata mindazonáltal nem teljesen következetes, és nem is nagyon lehet az, mivel az „abszolút zene” kifejezés nála csupán negatív gyűjtőfogalom, amelyet az határoz meg, hogy a „zenei dráma” ellentéte: a hangszeres zene akkor „abszolút”, ha „különvállik” a tánctól, valamint akkor, ha a táncot, amelynek formáját megőrzi, „kiszakítják” a zenei drámából.)

Az „abszolút hangszeres zene”, ahogyan azt Wagner értette, a szó szigorú értelmében a „már nem” a tánc által és „még nem” nyelv és színpadi akció által meghatározott zene. A „végtelen elvágyódás”, amelyet E. T. A. Hoffmann Beethoven szimfóniáiban érzékelt, Wagnernél úgy jelenik meg, mint egyfajta boldogtalan átmeneti állapot tudata vagy érzése, amelyben a hangszeres zene eredete már veszendőbe ment, és a cél elérése még várat magára. Wagner tehát korántsem tagadta meg a szimfónia romantikus metafizikáját, csak átértelmezte azt: ami a zenetörténet célja volt, azt pusztán antitézissé, egy dialektikus folyamat közbülső fokává tette. Mint ilyen antitézis, mint ilyen közbülső fok egyszerre elkerülhetetlen és átmeneti. „Haydn és Mozart után egy Beethovennek kellett jönnie; a zene génusza szükségszerű módon kívánta így, Beethoven pedig nem váratott magára: egyszer csak megjelent. Most viszont, Beethoven után, ugyan ki az, aki *ugyanaz* akarna lenni, ami Haydn és Mozart után Beethoven volt az abszolút zene területén? Itt a legnagyobb zseni sem lenne képes bármire is; az abszolút zene génusza ilyesmire már egyszerűen nem tart igényt.”⁴¹

Beethoven pályája „második felében”, vagyis az *Eroica* után,⁴² Wagner szerint bizonyos értelemben túllépett az „abszolút zeneiségen”: azt a „végtelen és határozatlan kifejezést”, amelyre a tiszta hangszeres zene korlátozódik, igyekezett meghatározott, körülhatárolt kifejezéssé átformálni.⁴³ Eközben egyfajta apóriába gabalyodott: annak a hibás, elérhetetlen célnak a megoldását keresve, hogy individualizált, tárgyyszerűen meghatározott kifejezésre kényszerítse a tiszta hangszeres zenét, olyan zenei eszközöket fedezett fel, amelyek később elérhetővé tették a zenetörténet igazi céljának elérését, egy olyan vokális zene megteremtését, amely nemcsak kíséri és illusztrálja a nyelvet, hanem „az érzés számára meg-

valósítja”. Beethoven „tévedése”, mint Wagner fogalmazott, a történelem dialektikáját tekintve a zenedráma lehetőségének a feltétele volt.

Az abszolút hangszeres zene, vagyis a „végtelen elvágódás” kifejeződése Wagner történelemkonstrukciójában, ha szaván fogjuk, elenyészően apró mozzanattá zsugorodik. A régebbi szimfonikus zene (és még Beethoven *Hetedik szimfóniája* is, lévén úgymond „a tánc apoteózisa”) korántsem vált teljesen külön a táncról mint a hangszeres zene gyökeréről; másfelől az *Eroica* és az *Ötödik szimfónia*, amennyiben az individualizált, tárgyilag meghatározott kifejezés felé tapogatózik (anélkül, hogy ténylegesen elérné azt), újra csak túlmegy az „abszolút zeneiségen”; végül a *Kilencedik szimfónia* kórusfináléja a hangnak a szó általi „megváltását” jelenti. Az abszolút hangszeres zene ezek szerint nem annyira egy szilárd körvonallakkal rendelkező műfaj, mint inkább dialektikus mozzanat a zenedráma mint újjászületett tragédia felé ívelő zenetörténeti fejlődésben.

Hogy a „végtelen” kifejezéseként felfogott abszolút hangszeres zene a történeti valóságban, ahogyan azt Wagner látta, aligha volt bármikor is képes arra, hogy tiszta, keveretlen formában jelenjen meg, Wagnert nem gátolta abban, hogy E. T. A. Hoffmann eszméjét – miszerint a szimfónia a modern, keresztény korszak szellemét fejezi ki hangokban – magáévá tegye, habár olyan történetfilozófiai fordulattal, amely Hoffmanntól idegen volt: az a pogányság, amely mellett a Feuerbach-követő Wagner hitet tett, megengedte neki, hogy a keresztény zenéről mint a zenetörténet dialektikájában megszüntetve megörzött [aufgehoben] mozzanatról beszéljen.

„A zeneművészet lényegéről szólva”, olvasható *A jövő műalkotásában*, „még szükségünk van a tenger képére. Ha a ritmus és a dallam” – a táncról és a nyelvtől függő zene – „két part, amelyek mentén a zeneművészet érinti és megtermékenyíti a vele ősidők óta rokon művészetek mindkét kontinensét” – értsd: a tánc fogalma magában foglalja a drámai akciót és taglejtést –, „akkor ezek őseredeti eleme a hang, az irdatlanul nagy víztömeg pedig a harmónia tengere. A szem csak a felszínét észleli ennek a tengernek; mélyét csakis a szív mélysége fogja fel.”⁴⁴ „Az abszolút harmóniát”⁴⁵ Wagner

olyan nyelven magasztalja, amely semmiben sem különbözik Tieck, Wackenroder és E. T. A. Hoffmann metafizikai dagályosságától, s ez a dagály nincs igazán összhangban a Feuerbach-i antropológia alaphangjával. „Ebbe a tengerbe az ember valósággal beleveti magát, hogy felfrissülve, a maga szépségében, újjászületve bukkanjon belőle elő; mintha csodásan kitágulna szíve, amikor bepillant a megannyi elgondolhatatlan lehetőséget tartogató feneketlen mélybe, amelyet nem képes a maga teljes mélységében áttekinteni, s amely őt éppen ezért csodálattal és a végtelenség sejtelmével tölti el.”⁴⁶ Az „abszolút harmónia” metafizikája mindamellett nem az utolsó szó „a zeneművészet lényegét” illetően, hanem a zenei drámát, a hangnak a szó általi „megváltását” célul kitűző történelmi dialektika része. Wagner továbbszövi metaforáját. „A hellén ember, amikor hajóval bejárta az ő tengerét, soha nem vesztette szem elől a partokat; a biztos tengerárral vitette magát egyik partról a másikra, annak hátán siklott tova a jól ismert partok között, az evezők dallamos ritmusára – itt az erdei nimfák táncára figyelve, amott az istenek himnuszára fülelve, amelynek szavakból formált körtánc-szerű, érzéki dallamát hegytetőn épült templomokból sodorta felé az enyhe szellő”.⁴⁷ Az antik világban a *harmónia* nem volt „abszolút”, a *rhütmoszhoz* („az erdei nimfák táncához”) és a *logoszhoz* („az istenek himnuszához”) kapcsolódott. Ezzel szemben a keresztény korszak zenéje eszméjét tekintve „abszolút harmónia” volt, amelynek fogalmában Wagnernél csakúgy, mint E. T. A. Hoffmann-nál történetfilozófiailag meglehetősen különös módon átmegy egymásba Palestrina vokálpolyfóniája és a modern hangszeres zene, bármennyire is elkülönültek egymástól a zenei realitásban. „A keresztény ember eltávolodott az élet partjaitól. – Egyre messzibbre vezető, határokat nem ismerő utakon járta be a tengert, hogy végül tenger és ég között határtalanul egyedül legyen.”⁴⁸ Ám a mégoly fenséges keresztény harmóniát is fel kellett hogy váltsa egy újpogány dráma dallama: olyan dallam, amelyhez a zenei eszközöket a beethoveni szimfónia teremtette meg, anélkül hogy ezek voltaképpen értelmét felismerte volna. (Amit a keresztény harmóniát beteljesítő szimfóniában a zeneművészet elért, az a jövő drámájában, abban, amire a szimfónia öntudatlanul tö-

rekedett, „megszüntetve megőrzött” [aufgehoben] mozzanat lesz.) „A természetben minden mértéktelen mértékre vágyik, minden határtalan határokat von maga köré (...) Kolumbusz viszont arra tanít, hogy hajóval járjuk be az óceánt s így kössük össze a föld kontinenseit (...) így aztán annak a hősnek köszönhetően, aki végighajózta az abszolút zene széles, parttalan tengerét, új, még csak nem is sejtett partokat sikerült felfedezni (...) ez a hős pedig nem más, mint Beethoven.”⁴⁹ (A Kolumbusz-metaphorát Wagner többféle értelemben használja. A *jövő műalkotása* mindössze arra utal, hogy miként Kolumbusz felfedezte Amerikát, úgy a *Kilencedik szimfónia* kórusfináléjában Beethoven a hang szó általi „megváltásának” útját-módját tapogatta ki; az *Opera és dráma*⁵⁰ viszont azt a tényt helyezi előtérbe, hogy Kolumbusz egy életen át ragaszkodott ahhoz a tévedéséhez, amely szerint Amerika az általa keresett India, vagyis Beethoven az általa felfedezett zenei eszközöket, amelyek igazában a dráma szó-hang-nyelvének körébe tartoznak, kizárólag ama tévedés jóvoltából tudta kifejleszteni, hogy ezek egyfajta tiszta hangnyelven belüli individualizáló és tárgyilag meghatározott kifejezés eszközei.)

A zenei drámát kikényszerítő történeti dialektika Wagner-nél ugyan különleges hangsúlyt kap, de nem azonosítható a wagneri esztétika egészével. Amit „a tenger képe” kifejez, az „abszolút harmónia”, mint Wagner mondja, „a zeneművészet lényege.” A történetfilozófia pedig – amelyben az abszolút zene egy dialektikus folyamat antitéziseként és közbülső állapotaként jelenik meg – feladatlan ellentmondásban van azzal az ontológiával, amelyben az abszolút zene mint „a végtelen sejtelmé” a dolgok lényegével kerül érintkezésbe. Szakadék tátong az antikizáló esztétika és a romantikus metafizika között: az előbbi hajlik arra, hogy a zene hiányos létmódjává fokozza le a tisztán hangszeres zenét, az utóbbiban az abszolút zene a voltaképpeni zene; az apologetikus konstrukció, amellyel Wagner szeretné saját művét a zenetörténet voltaképpeni céljává emelni, ellentmond a romantikus örökségnek, amelyből a wagneri zenefogalom titkon táplálkozik.

Más megfogalmazásban tér vissza ez az ellentmondás az 1857-ben írott, *Liszt Ferenc szimfonikus költeményeiről* című nyílt levélben, amelyben Wagner utoljára használta az „abszolút

zene” kifejezést. „Íme az én hitem: a zene soha nem lehet más, mint a legmagasabb rendű, megváltó művészet, bármilyen kapcsolatba kerül is más művészetekkel.” (Időközben, 1854-ben Wagner magáévá tette a zene schopenhaueri metafizikáját.) „De éppoly nyilvánvaló, éppoly bizonyos az is, hogy a zenét csak olyan formákban lehet felfogni, amelyeket az élet valamilyen relációjából vagy megnyilvánulásából kölcsönöztünk, amelyek ugyan eredetileg a zenétől idegenek, de csakis a zene révén, mintegy a bennük lappangó zene ki nyilatkoztatása jóvoltából nyerik el legmélyebb jelentésüket.” (Az *Opera és drámából* ismert tételt, miszerint a zene függ a nyelvtől és a tánctól mint „formamotívumoktól”, Wagner a Schopenhauerhez való megtérése után nem akarta feladni.) „Semmi (hangsúlyozzuk: az életbeli megjelenését tekintve a világon semmi) sem kevésbé abszolút, mint a zene, s az abszolút zene élharcosai nyilván nem tudják, miről beszélnek; nyomban zavarba jönnek, ha felszólítjuk őket: mutassanak nekünk egyetlen olyan zenét, amely a formán kívül létezik – formán kívül, amelyet a zene a testi mozgásból vagy a versbeszédből merített (a kauzális összefüggés értelmében).” (A zárójelbe tett kiegészítések, ha egy dolog genezisének és érvényességének megkülönböztetéséből indulunk ki, csaknem visszavonásnak tűnnek: jóllehet egzisztenciájához a zenének zenén kívüli formamotívumra van szüksége, esszen-ciájában abszolút.) „Ebben tehát egyetértünk, és elismerjük, hogy az isteni zenének, hogy megjelenhessék, ebben az emberi világban egy összekötő, sőt, meghatározó-feltételező mozzanatra van szüksége.”⁵¹ Az „abszolút zene” terminusával folytatott vita, miután ezt a terminust 1854-ben Eduard Hanslick felkapta és divatba hozta, nem leplezheti Wagner látnens rokonszenvét az abszolút zene eszméje iránt. A zenének empirikusan, „ebben az emberi világban” megalapozó formamotívumra van szüksége, hogy alakot öltjön; ám ez nem zárja ki, hogy metafizikailag mint „isteni zene” – Schopenhauerrel szólva – „a világ legbensőbb lényegét” mondja ki. Empirikusan a zene „feltételhez kötött” [bedingt], metafizikailag viszont „meghatározó-feltételező” [bedingend]. És annak a lépésnek a megtételétől, hogy a zenei dráma lényegét és szubsztanciáját alkotó „zenekari dallamot” „abszolút

zeneként" jellemezze, Wagnert – úgy tűnik – csak az tartotta vissza, hogy az *Opera és drámában* egyfajta polemikus – Rossinivel és Meyerbeerrel vitázó – és kritikai-dialektikus – a beethoveni szimfóniát történetfilozófiailag relativizáló – szóhasználat mellett kötelezte el magát. Ráadásul Hanslick a szóban forgó terminust a „sajátosan zenei” elméletének kontextusába illesztette, s Wagner minden bizonnyal úgy érezte, hogy ez az álláspont ellentétes mind a Feuerbach, mind a Schopenhauer által inspirált esztétikával.

Ezért míg Wagner egyfelől a romantika ditirambikus hangján beszélt Beethoven abszolút hangszeres zenéjéről, hogy aztán másfelől pusztá átmeneti lépcsőfokká nyilvánítsa azt, amelyen a zene világszellem a zenedrámához vezető úton túllép, addig Hanslick, magáévá téve az „abszolút zeneművészet” wagneri terminusát, éppen fordítva, E. T. A. Hoffmann ama tételéhez nyúl vissza, mely szerint a tiszta hangszeres zene a „voltaképpen” zene és a zenetörténet célja. Ám Hanslick a szimfónia romantikus metafizikáját a „sajátosan zenei” esztétikájává mérsékli: ez az esztétika a hegelianizmus 1850 körüli bukása után, a kijózanodás szellemében egyfajta száraz empirizmus modorában mutatkozott be. „Amire a hangszeres zene nem képes, arról nem mondhatjuk, hogy a zene képes; mert csak a hangszeres zene igazán tiszta, abszolút zeneművészet.”⁵²

Mindamellet – részben legalábbis – csalóka látszat, hogy az „abszolút zene” terminus Hanslicknál teljességgel elvesztette metafizikai auráját s nem fejez ki mást, mint azt az igényt, hogy a szöveg, funkció és program nélküli zene a „voltaképpen” zene. A *zenei szépről* szóló értekezés első kiadása (1854) egyfajta dicshimnusszal zárul, amely arról árulkodik, hogy a „formalista” Hanslick ragaszkodó tisztelettel viseltette a hangszeres zene romantikus metafizikája iránt. (Ebben érezhető ugyan a „hívó” metafizika „épületes” szimbolikává szelídülése, de nehéz egyértelműen tetten érni.) „A zeneművészetben megjelenő szépet ez a szellemi tartalom a hallgató lelki világában is egy sor nagy és szép eszmével köti össze. A hallgatóra a zene nem pusztán és abszolút módon legsajátabb szépségével hat, hanem egyszersmind úgy is, mint a világ-egyetemben végbemenő nagy mozgások hangzó képmása.

Mely és titkos természeti vonatkozások révén a hangok jelentése jócskán túlnő önmagán, s ily módon az emberi tehetség által megteremtett művekben érezzük a végtelent is. Mivel a zene elemei: a hang, a hangzás, a ritmus, a hangerő az egész világegyetemben megtalálhatók, azért a zenében az ember újra rátalál az egész világegyetemre.”⁵³ Robert Zimmermann bírálta ezt a felfogást: „Fejtegetéseiben Hanslick továbbmegy és kijelenti, hogy ezek a tiszta hangviszonyok önmagukon kívül még valami mást megjeleníthetnek, például az abszolútum sejtéséig fokozódhatnak. Mi ezt feleslegesnek érezzük. Az abszolútum nem hangviszony, következésképpen szerintünk nem is zenei.”⁵⁴ E kritika hatására Hanslick elhatározta, hogy a zárórészt – valamint egy hasonló tartalmú passzust a harmadik fejezetből, amelyre idézett mondatában Zimmermann utalt – elhagyja.⁵⁵ Mindamellet ez a kihagyás nem jelenti annak beismerését, hogy pusztán filozófiai díszítőelemről van szó, amelynek elhagyása nem befolyásolja az érvelés szerkezetét. Elég visszapillantani a zeneesztétikai „formalizmus” előtörténetére, hogy felismerjük: Hanslick központi kategóriája, a magában tökéletes, befejezett forma [vollendete Form] az esztétika fejlődésében szoros összefüggésben volt a zenének a világegyetem metaforájaként való értelmezésével.

A Hanslicknál ki nem mondott, de a háttérben ható érvelést, amely a zenei forma fogalmat metafizikai igénnyel kapcsolja össze, Karl Philipp Moritz és August Wilhelm Schlegel fejtette ki (Moritz *A szépség alkotó utánzása* című tanulmányában [1788], A. W. Schlegel *A szépirodalomról és a szépművészetéről* tartott berlini előadásában [1801]). Moritz szerint a nem valamilyen rajta kívüli – gyakorlati, erkölcsi vagy érzelmi – célt szolgáló, hanem önmagáért létező műalkotás „önmagában tökéletes, befejezett [vollendet] egész,” olyan egész, amely – Schelling kifejezésével – megmarad „a szépség fennkölt közömbösségében.” Ám az egyetlen magában tökéletes, befejezett egész nem más, mint a természet egésze, a világegyetem. A művészetnek (a zártság elérése érdekében) a természet mint egész képmásaként és analogonjaként kell megjelennie. „Mert a dolgoknak ez a nagy összefüggése mégiscsak az egyetlen, igazi egész; benne minden egyedi egész a dolgok feloldhatatlan összekapcsolódása okán, csak

elképzelt [eingebildet] valami” – vagyis egyfelől „fiktív”, másfelől „a zseni által beleképezett (informatus) valami” –; „ám ennek az elképzelt valaminek is egészként, a képzetünkben meglévő nagy egészhez hasonlóan kell megképződnie, és olyan örök, szilárd szabályok szerint, amelyek megkövetelik, hogy minden oldalról saját középpontja legyen és saját létezésén nyugodjon.”⁵⁶ Moritz tehát a művészet autonómiáját, funkcióktól való függetlenségét a magában véve tökéletes eszméjének közvetítésével egybekapcsolja a műalkotásnak a világegyetem metaforájaként való értelmezésével.

Ez mindazonáltal nem jelenti azt, hogy Hanslick zeneesztétikai formafogalmát – érthetősége érdekében – vissza kellene vezetni a Goethe-korszak művészetmetafizikájára. Ám a „magában tökéletes” moritzi kategóriájának felelevenítése valószínűsíti, hogy Hanslick metafizikai exkurzusa, amelyet a második kiadástól kezdve mintegy elfojtott, kapcsolatban állhat a könyv központi tételével, mely szerint a zenei forma „belülről alakító szellem”,⁵⁷ jóllehet ez az összefüggés nem annyira logikailag kényszerítő erejű, mint inkább hagyomány alapján kézenfekvő. Az „abszolút zeneművészet” fogalmában Hanslicknál is metafizikai implikáció rejlik, amely aktualizálható volt: az az implikáció, hogy a zene éppen azáltal, hogy mint tisztán hangszeres zene funkcióktól, szövegektől és programoktól „különválik”, az „abszolútum” képmásaként tud megjeleníteni. Az emfatisztikus értelemben vett formafogalmat, amelynek segítségével Hanslick megtette a döntő lépést a hangszeres zene romantikus metafizikájának túlhaladására, egy fél évszázaddal később August Halm felújította és szabatosabbá tette, majd Halmhoz kapcsolódva Ernst Kurth az „abszolút zene” felmérhetetlen magasságába emelt fogalmával kapcsolta össze; ez a formafogalom egyrészt a romantikára emlékeztet, másrészt Schopenhauer és Nietzsche 1900 körül uralkodó esztétikájának köszönhetette pátozát – Kurth 1886-ban született.

Wagner nyílt levele Liszt Ferenc szimfonikus költeményeiről, mint már említettem, felemás álláspontot képvisel, amennyiben az „abszolút zene” terminusa elleni polémiája nem egyéb, mint retorikus homlokzat, amely mögött rejtett rokonszenv húzódik meg az abszolút zene eszméje iránt; ez az

eszmé előbb Tieck, majd a romantikus metafizikát recipiáló Schopenhauer közvetítésével jutott el Wagnerhez. Friedrich Nietzsche után az 1870-es évek elején – abban az időben, amikor Nietzsche és Wagner barátsága még zavartalan volt – ugyanez a meghasonlás jelentkezik más formában. Nietzsche Wagner dicsőítésére közreadott tanulmányaiban – *A tragédia születése a zene szelleméből* (1871) és a *Richard Wagner Bayreuthban* (1876) című írásokban – nincs szó „abszolút zenéről”. Egy Nietzsche által nem publikált töredékben azonban, amelyet később *A zenéről és a szóról* címmel adtak ki, s amelyet szerzője nyilvánvalóan 1871-ben vetett papírra, ez olvasható: „Mit tartunk hát arról a félelmetes esztétikai babonáról, hogy Beethoven a Kilencedik negyedik tételével mintegy ünnepélyes vallomást tesz az abszolút zene hatáiról, mi több: kaput nyit egy új művészet előtt, amelyben a zene képessé válik akár a kép és a fogalom ábrázolására, s ezáltal hozzáférhetővé válik »a tudatos szellem« számára?”⁵⁸ A polémia éle félreismerhetetlenül az ellen a Beethoven-értelmezés ellen irányul, amelyet Wagner *A jövő műalkotása* és az *Opera és dráma* című írásaiban adott elő (még akkor is, ha a támadás közvetlen tárgya Franz Brendel Liszt-apologetikája volt).

Az az esztétikai alaptétel, amelyből Wagner az *Opera és drámában* – az operahagyománnyal vitatkozva – kiindult, a dráma funkciójává nyilvánítja a zenét. „Az opera-műfaj tévedése abban állt, hogy a kifejezés egyik eszközét (a zenét) céllá, a kifejezés célját (a drámát) viszont eszközzé tette.”⁵⁹ Így aztán Wagnerrel való tudatos, kihívó szembefordulásnak tekinthető, amikor *A zenéről és a szóról* című töredékében Nietzsche így ír: „különös jogbitorlás”, ha a zenét „képek és fogalmak sorának szolgálatába állítják, eszközként használják azok nyomtatékosítása és megvilágítása céljából.”⁶⁰ (Hogy ez a programzene Brendel-féle elméletét pellengérezi ki, csakúgy, mint a Beethoven-értelmezésről szóló iménti passzus, nem változtat azon a tényen, hogy a zenei dráma wagneri esztétikájára is vonatkozik, aminek Nietzsche nyilván tudatában volt.) Nietzsche ellenvetése nem kevesebbet jelent, mint azt, hogy a zene nem eszköze a drámának, hanem fordítva: a dráma a zene kifejezése és példázata. Schopenhauer, írja Nietzsche, „a zenéhez való viszonyát tekintve a drámát teljes

joggal úgy jellemzi, mint sémát, mint példázatot egy általános fogalomhoz.”⁶¹ A zenéből a dolgok lényege hangzik fel, míg a dráma csupán a dolgok megjelenését reprodukálja. Míg Wagner „drámán” elsődlegesen színi akciót értett – „nem drámai költeményt, hanem valóban szemünk előtt végbemenő drámát”⁶² –, addig Nietzsche megvetéssel szól a színházról: „Így aztán persze az opera a legjobb esetben sem más, mint jó zene és csakis zene, s a közben lejátszódó hókuszpókusz nem más, mint a zenekar – elsősorban a legfontosabb hangszer, az énekhang – fantasztikus álruhába öltöztetése, amelytől az igazi értő kacagva fordul el.”⁶³

A zenéről és a szóról szóló töredékben dokumentálódó esztétörténeti szituáció zavarba ejtően paradox. Az a megvető gesztus, ahogyan Nietzsche a színházat elintézi, a későbbi Wagner-kritika központi motívumának, a „színészkedés” és az „őszinteség hiány” vádjának megelőlegezése. A Nietzsche contra Wagnerben, egy renegát gúnyiratában ez áll: „Mint látható, lényegileg antiteátrális alkat vagyok, lelkem mélyén megvetem a színházat, ezt a par excellence tömegművészetet, ahogyan manapság minden művész megveti.”⁶⁴ „Ismerjük a tömegeket, ismerjük a színházat.”⁶⁵ Másrészt a szcenikai – és a nyelvi – oldal lefokozása az operában Schopenhauer esztétikájából származik, amelyet Nietzsche Wagner Schopenhauer iránti lelkesedésére támaszkodva recipiált és továbbélezett, majd a *Trisztánra* átvitt, jöllehet a szóban forgó lefokozást Schopenhauer Rossini és – Wagnerrel szólva – az „abszolút dallam” dicsőítésére használta. A zene, mondja *A világ mint akarat és mint képzet* szerzője, „soha nem a jelenséget, hanem csakis a belső lényegét, minden jelenség magánvalóságát, magát az akaratot mondja ki. (...) Ebből adódik, hogy képzeletünk oly könnyen izgalomba jön a zenétől, s máris igyekszik amaz egészen közvetlenül hozzánk szóló, láthatatlan és mégis oly élénken mozgalmasság szellemvilágot megformálni, hús-vér alakba önteni, tehát egy analóg példában megtestesíteni. Itt keresendő az énekeszó és végül az opera eredete; az opera szövege éppen ezért mindig alárendelt helyzetben marad, sohasem válhat fődologgá: nagy melléfogás, bosszantó fonákság lenne, ha a zene a kifejezés puszta eszközévé válna.”⁶⁶ A „szellemvilág”, amelybe Scho-

penhauer érzése szerint a zene juttatja el a hallgatót, E. T. A. Hoffmann *Dachmistanjára* és *Atlantisára* emlékeztet; Schopenhauer esztétikája, fő vonásait tekintve, nem egyéb, mint az abszolút zene romantikus metafizikája, amely az „akarat” metafizikájának kontextusában nyer filozófiai értelmezést.

A zene, mondja Schopenhauer skolasztikus terminussal, „universalia ante rem”;⁶⁷ és Nietzsche magáévá teszi ezt a tételt.⁶⁸ És ő az, aki ebből félreérthetetlenül levonja a következtetést: a zenedráma szubsztanciája a „zenekari dallam”, a „szimfónia” – tehát „abszolút zene” mint az „abszolútumnak”, az „akaratnak” a kifejezése. Habár a *Trisztán és Izoldának*, az „opus metaphysicum”-nak cselekményre és költői szövegre van szüksége, de csak azért, mert egyetlen hallgató sem tudná lelkileg elviselni a művet, ha az annak mutatkozna, ami: szimfóniának. „Az igazi zenészekhez intézem a kérdést: el tudnak-e képzelni olyan embert, aki szöveg és színpadkép segítsége nélkül, pusztán hatalmas szimfonikus tételként képes lenne magába fogadni a *Trisztán és Izolda* harmadik felvonását, anélkül hogy a felszárnyaló, a zenének kitárulkozó lélek görcsös feszültsége elakassza lélegzetét?”⁶⁹ Nietzsche mint szimfóniát hallgatta a zenedrámát; minden egyéb „hókuszpókusz” vagy védőpajzs.

A Wackenrodertől, Tiecktól és E. T. A. Hoffmanntól Schopenhauerén át továbbhagyományozott tételt, mely szerint a hangszeres zene a „voltaképpen” zene, Nietzsche átviszi Wagner zenedrámájára (ahogyan Schopenhauer Rossini operájára vitte át). Feledésbe merül, hogy a zenedráma eredetileg az ezzel ellentétes zeneesztétikai paradigmán, azon a meggyőződésen alapult, hogy a zene *harmóniából*, *rhythmoszból* és *logoszból* tevődik össze. Másfelől Nietzsche a *Trisztán* révén olyan zenei tapasztalatra tett szert, amelynek köszönhetően számára a schopenhaueri doktrína, miszerint a zene „a világ legbensőbb lényegét” mondja ki, megfogható értelmet kapott, s nem maradt absztrakt spekuláció. Az abszolút zene eszméje E. T. A. Hoffmann számára Beethoven *Ötödik szimfóniája* révén vált tapasztalattá, a hangszeres zene wackenroderi és tiecki metafizikájára vonatkoztatva Beethoven művét; Nietzsche Wagner *Trisztánjában* ébredt rá erre az eszmére, arra, hogy a zene éppen azáltal tesz szert a maga metafizikai

meghatározására, hogy egyre inkább elhatárolódik az empirikus feltételekhez kötöttségektől – funkcióktól, szavaktól, cselekményektől, végül pedig evilági, megfogható érzésektől és affektusoktól is.

Az „abszolút zene” terminust Nietzsche mintegy szaván fogja: mindenekelőtt a zenének a nyelvtől való emancipálódásával, különválásával hozza összefüggésbe. „Minden egyes nép zenéje éppenséggel a lírával együtt jön létre, s jóval azelőtt, hogy felmerülhetne az abszolút zene gondolata, a lírával együtt halad végig fejlődése legfontosabb lépcsőfokain.”⁷⁰ Az abszolút zene a történetileg későbbi, metafizikailag azonban az eredeti. És az a polemikus jellegű mondat, miszerint „esztétikai babona”, hogy a *Kilencedik szimfóniában* megmutatkoznak „az abszolút zene határai”, afirmatív formában azt jelenti, hogy az abszolút zene nem szorítható határok közé. Wagner *Trisztánja* Nietzsche esztétikájában „abszolút zene”.

Nietzsche a zeneszerző Wagner exegétjaként látszólag szigorú kritikával illeti Wagnert, a teoretikust. Valójában azonban 1871 táján még egyetértés volt közöttük az esztétikai elvekben, s ez az egyetértés csak azért nem vált teljesen nyilvánvalóvá, mert Wagner visszariadt attól, hogy egyértelműen visszavonja az *Opera és drámából* ismert alaptételeket. Abban, hogy a zene a dráma funkciója vagy annak kellene lennie, két évtizeddel az *Opera és dráma* után már régen nem hitt. Az 1870-es Beethoven-tanulmányban, a Schopenhauer-recepciónak ebben a központi dokumentumában ez áll: „A zene olyannyira közvetlenül érthetően mondja ki a gesztus lényegét – a gesztus [Gebärde] a szcenikus-mimikus akció egészének rövidítésére szolgáló terminus –, hogy amikor a zene teljesen betölti lelkünket, arcunkról eltűnik a gesztus intenzív észlelésének minden jele, úgyhogy végül értjük a gesztust, anélkül hogy látnánk.”⁷¹ A Feuerbach-rajongóból, aki az ember hús-vér egzisztenciáját – a drámában tehát a látható akciót – hangsúlyozta, Schopenhauer-tanítvány lett, aki a zenei dráma „zenekari dallamából” a folyamatok „legbensőbb lényegét” hallotta ki. Azt az esztétikai-dramaturgiai programot pedig, amelyet Wagner a *Ring* megkomponálása előtt vázolt fel, részben keresztülhúzták azok a tapasztala-

lok, amelyekre a *Trisztán* komponistája szert tett. 1872-ben *A „szendráma” elnevezéséről* című írásában drámáit Wagner „a zene láthatóvá vált tetteinek” nevezi⁷². A zene a „lényeg”; a dráma ennek a lényegnek – hegeli szóval – „érzéki látványát” tárja elénk. És 1878-ban Wagner dühödt undorral beszél a „kosztüm- és sminkvilágról”, mi több: azt a „láthatatlan színházat” emlegeti, amelyet – a „láthatatlan zenekar” analógiájára – ki kellene találni.⁷³ A teatromán zeneszerző az őt kiábrándító színház realitásából egy álmoképbe vonul vissza, ahogyan ezt Nietzsche *A tragédia születésében* felvázolta. A megálmodott színház „legbensőbb lényege” azonban a szimfónia; a zene metafizikájához vezető út pedig, amelyre Wagner most rátért, kézenfekvő volt, mivel visszaút volt: Wagner mindvégig megőrzött valamit a hangszeres zene romantikus metafizikájához való ragaszkodásból, még az 1850 körüli reformírásokban is, még az esztétikai rendszeren belüli törés árán is. Igaz, amikor a zenét olyan szubsztanciává nyilvánította, amelyből a dráma táplálkozik, nem „abszolút zenéről” beszélt; a szó polemikus élű használatának emlékét nem lehetett kitörölni. Ám az az eszme, amelynek megjelölésére a terminust kitalálta, titokban az ő eszméje is volt.

A XIX. század végére jellemző zeneesztétikai köznyelvben – amely mint minden köznyelv, a jelszavak szintjén befogadott bizonyos fogalmakat, de hagyta, hogy feledésbe merüljenek a fogalmakat életben tartó problémák – az „abszolút zene” terminus úgy jelenik meg, mint az egyfajta „tisztán formális” hangszeres zene semmitmondó címkéje, amely az abszolút zenét megkülönbözteti egyfelől a programzenétől, másfelől a vokális zenétől. Jellemző a szóhasználat Ottokar Hostinsky *A zenei szép és az összművészeti alkotás a formális esztétika nézőpontjából* című könyvében⁷⁴, amely közvetíteni próbált Wagner és Hanslick között. A Hostinsky érvelésében lappangó lehetőség, amely az abszolút zene differenciáltabb fogalmának kifejtését eredményezhette volna, kihasználatlan maradt.

A „tisztá, abszolút zeneművészet”, a „sajátosan zenei” hanslicki esztétikája Hostinskynál úgy jelenik meg, mint egy olyan átfogóbb rendszer része, amelyben az „abszolút” hang-

szerez zenét és a költőileg-dramaturgiailag motívált vokális zenét egyenlő jogok illetik meg: mint a zene egy-egy paradigmáját. Az abszolút zene – eltérően Hanslick proklamációjától – nem képviseli a „voltaképpeni” zenét, és nem is a zene fejlődésének korábbi, alacsonyabb foka, ahogyan Wagner gondolta. Hostinsky az „abszolút, tisztán formális, objektum nélküli” zenét⁷⁵ az építészettel és a diszjóművészettel, az „ábrázoló, tartalmas, objektív” zenét pedig a szobrászattal és a festészettel hasonlíttja össze, hogy kimutassa: egyetlen „tisztá zeneművészet” nem létezik, a zenében csak egy „tisztá stílus” két lehetsége létezik.⁷⁶ Másrészt Hostinsky felismeri – s e felismerésének következményei zavarják az esztétikai rendszer áttekinthető egyszerűségét –, tévedésen alapul az a szemrehányás, hogy Wagner „szétrombolta” a zenei formákat. Különbiséget tesz a fejlődés három foka vagy három típus között: az első az „abszolút” hangszerez zene „architektonikus” formája, a második a konvencionális opera színhulló, potpourrivá zúllított formája, a harmadik a wagneri zenedrámák újra magában egységes, de már nem az „abszolút” zene „architektonikus” elvében megalapozott formája. Éppen tisztán zenei nézőpontból, a nagy architektonikus formákra való tekintettel azt látjuk, hogy a hagyományos stílusban komponált opera rendkívül tökéletlen, összefüggéstelen tákolmány, s amire Wagner törekszik, az egyáltalán nem korlátozódik arra, hogy a zenei kifejezést alárendelje a drámaköltő művészi szándékainak, hanem magában foglalja az összművészeti alkotásban részt vevő zeneművészet emancipációját is, szabadulását egy rég letűnt, a hangszerez zene fejlődése által már régóta túlhaladott ízlés béklyójából, magában foglalja a korábbinál egységesebb zenei forma szabad kibontakozását. – Hogy ez a forma teljesen másféle lesz, mint amilyenek az abszolút zene hagyományos formái, az a dolog természetéből következik.⁷⁷

Az „abszolút zene” terminusának a hangszerez zene „architektonikus” formájára való korlátozása a két „tisztá stílus” Hostinsky-féle elméletén alapul (s ha az értekezések retorikai slkját tekintjük, megfelel Wagner és Hanslick szóhasználatának). Ám éppen ott, ahol Hostinsky jelentékeny felismerésre jut, törés érezhető esztétikai rendszerében. Az a felismerés,

hogy a zenei forma Wagner zenedrámáiban nem kizárólag költőileg-dramaturgiailag megalapozott, de nem is „architektonikusan” egybeszerkesztett (ahogyan Alfred Lorenz még az 1920-as években hitte), keresztezi a két „tisztá stílus” elméletét, amelyben egyfelől az „ábrázoló”, a szobrászathoz és a festészethez hasonlítható zene, másfelől az „abszolút”, „architektonikus” zene egyszerű dichotómiát alkot. Mert Wagner zenei formája nem „architektonikus”, de másfelől nem vezethető vissza maradéktalanul költő-dramaturgiai mozzanatokra sem, ez a zenei forma – legalábbis részlegesen – „abszolút”. Az abszolút zene Hostinsky érvelésében látszólag ható eszméje viszont – ugyanúgy, mint magánál Wagnernél – nem kerül a terminológia felszínére. Az „abszolút zene” kifejezés elmosódott marad.

Abban a világban, amely Hanslick tételei nyomán a „formalisták” és a „tartalomesztétika” hívei között kirobbant, a „tisztá, abszolút zeneművészetet” az egyik párt mint a „voltaképpeni” zenét dicsőítette, a másik viszont a fejlődés alacsonyabb fokának és perifériális területnek minősítette, vagy éppenséggel mint magában a dologban vagy a róla alkotott véleményekben rejlő esztétikai tévedést éliélte. Hermann Kretzschmar 1902-ben ezt írja *Javaslátok egy zenei hermeneutika kidolgozására* című munkájában: „Azt a nézetet, hogy a zene csakis zeneileg hat, el kell utasítani, fel kell ismerni, hogy az „abszolút zene” által kiváltott öröm esztétikailag tisztázatlan dolog.” „Az abszolút zene ugyanolyan képtelenség, mint az abszolút költészet, vagyis metrumot és rímet használó költészet – gondolatok nélkül.”⁷⁸ (Nem tudni, hogy „abszolút költészelet” Kretzschmar Stéphane Mallarmé költeményeit értette-e, tehát egy, az ő esztétikai tudatában meglevő jelenség ellen harcolt-e, vagy csupán egy agyrém felidézéssel akarta demonstrálni az abszolút zene abszurditását, mivel hrodalmi tájékozatlansága folytán nyilvánvalónak tartotta, hogy az abszolút költészet valóságától elrugaskodott képtelenség.)

Figyelemre méltó, hogy a „tartalomesztétika” hívei is átvették Hanslicktól a „zenei” és a „zenén kívüli” mozzanatokat megkülönböztetését⁷⁹, s nem tértek vissza a korábbi, a hangszerez zene romantikus metafizikáját megelőző esztétikai pa-

radigmához, tehát ahhoz a tételhez, hogy a „zene” a *harmónián* és a *rhithmoszon* kívül a *logoszt* is magában foglalja. Azt az álláspontot, amelyhez a dolog lényegét illetően regaszkodtak, a terminológiát tekintve észrevétlenül feladták. Aki egy dal vagy egy opera szövegét a „zenén kívüli” todalékok közé sorolja, akarva-akaratlan magáévá teszi Hanslick központi tételét.

Egy olyan „abszolút” zene eszméjét, amely nem „architektonikus”, azt az eszmét, amely már Hostinskynál is kirajzódik, bár anélkül, hogy félreérthetetlenül megfogalmazódna, 1906-ban *A zeneművészet új esztétikájának vázlat*a című írásában Ferruccio Busoni exponálta olyan emfátikus, kihívó módon, amely az „abszolút zene” fogalmának új színezetét adott. „Abszolút zene! Amit a törvényhozók e fogalmon értenek, az talán a lehető legtávolabb van a zenében megmutakozó abszolútúttól.”⁸⁰ Az esztétikai köznyelvben „abszolútnak” nevezett zene Busoni szerint nem érdemli meg nevét; nem méltó arra a névre, amely „az abszolútum érzéki látszását” kívánja jelölni egy „különvált”, béklyóktól mentes zenében. A nap mint nap „abszolútnak” mondott zenét „inkább architektonikusnak, vagy szimmetrikusnak, részekre tagoltnak kellene nevezni.”⁸¹ Busoni egy „szabad” zenét hirdet meg, amely különvált a hagyományos formáktól, s ennnyben „abszolút”. „A felszabadítás akarata töltötte el Beethovent, a romantikus forradalmárt. (...) A teljesen abszolút zenéig még ő sem jutott el, de mibenlétét egy-egy pillanatra megsejtette, például a *Hammerklavier-szonáta* fűgájának bevezetésében. A zeneszerzők általában az előkészítő és közvetítő tételekben (előjátékokban és átmenetekben) juttattak legközelebb a zene igazi természetéhez, amikor úgy érezték, hogy figyelmen kívül hagyhatják a szimmetrikus viszonyokat, amikor öntudatlanul is szabadon kezdtek lélegezni.”⁸² Az abszolút zene Busoni szeme előtt lebegő fogalma emlékeztet a „zenei prózá” Arnold Schönberg által kifejtett eszméjére (a zenei próza csíraformáit Schönberg is a klasszikus művek „előkészítő és közvetítő tételeiben” ismeri fel és e tételekből idézi).⁸³ „A zenében megnyilvánuló abszolút” Busoninál tehát az emancipáció pátoaszával lép fel; a terminus által kifejezett különválasz pedig éppen azt hagyja vissza szétlőtt burokként, ami a

konvencionális szóhasználatban az „abszolút zene” lényegét alfoja: az „architektonikus” formát.

Miközben Busoni – alig másként, mint Debussy – a hagyományon alapuló zenei formákban pusztá burokokat látott, béklyókat, amelyekből igyekezett kitörni, vele csaknem egyidejűleg, 1913-ban August Halm – a zenei formát inkább ontológiallag, mint történetileg értelmezve, tradícióhoz kötöttségét inkább támasznak, mint akadálynak érezve – valósággal mérhetetlen magasságba emelte a zenei forma eszméjét. Am a „forma” magasba emelése ugyanúgy az „abszolút zene” nevében történt, mint alábecsülése, lefokozása. Eduard Hanslick tétele, miszerint a forma szellem, a szellem pedig forma, Halmnál végletes megfogalmazásban tér vissza: a „tartalom-estétika” hveinek az ellenvetését, hogy a „formalizmus” a „pusztán technikai” elembe kapaszkodik, megfedkezve arról, ami „szellem”, Halm úgy teszi magáévá, hogy apológiába fordítja át a polémiát: provokatíván kijelenti, hogy a „pusztán technikai” nem egyéb, mint a „szellem”. „Már most bevallom: szeretném kimutatni, hogy a zenei, a technikai, a művészi itt is” – Beethoven *d-moll szonáájában* (op. 31/2) – „érdekesebb, mert lényegesebb és sajátosabb.”⁸⁴ Persze azt meséli róla [Beethovenról], hogy szonáájában és szimfóniájában nemcsak zenét látott, hanem »többet«, vagyis a zenén kívül még valami más is. (...) Azt akarjuk, hogy Beethoven zenefilozófiai homályossága legyen a vezetőnk, nem pedig Beethoven zenei világossága?”⁸⁵

1913-ban *A zene két kultúrájáról* című értekezésében Halm ahhoz a hanslicki rigorizmushoz kapcsolódott, amely a „sajátosan zenei” esztétikájából kizárt bármiféle metafizikai elkalandozást; Bruckner-könyvében viszont – ugyanúgy, mint Hanslick *A zenei szépről* első, még „tisztázó” korrekciók nélküli kiadásában – a forma emfátikus fogalmát metafizikai, sőt, vallásos exkurzusokkal kapcsolta egybe.

A „formához való hűségben”⁸⁶ Halm szerint „maga a zene szelleme”⁸⁷ van jelen, az a szellem, amely nem annyira a zeneszerző szubjektív szelleme, mint inkább valami objektív szellem, amely „parancsol a zeneszerzőnek”.⁸⁸ Ami „a forma életében” hirt ad magáról, az „szellemi törvény”.⁸⁹ És a hangszerez zene éppen mint „a forma törvényét” beteljesítő,

nem pedig mint zenén kívüli tartalmakat ábrázoló abszolút zene emelkedik túl önmagán, jut vallásos jelentéshez. Olyan fellengzősséggel, amelyet tíz évvel később maga is szkeptikusan ítélt meg⁹⁰, Halm a bruckneri *Kilencedik szimfónia* ajánlásához („a jószágos Istennek”) a bruckneri szimfonikus művészet egészére vonatkozó értelmezést társít: „A művészet új vallása jön létre, s Bruckner egész szimfonikus műve olyannyira ezt a létrejövételt szolgálta, hogy az az ajánlás, amely Bruckner szimfóniájának élén áll, nemcsak egy mű élén (legalábbis nem egyes művek élén) állhatna.”⁹¹

Az „abszolút zene” terminust, úgy tűnik, Halm kerülte. Majd csak Ernst Kurth Bruckner-könyvében, amelynek esztétikai elvei Halmhoz kapcsolódnak, szolgál az „abszolút” szó kettős értelme arra, hogy a romantikus metafizika hagyományainak megfelelően a zeneileg autonóm és abszolút szimfonikus művészetet, éppen „különváltsága” okán, az „abszolútum” kifejeződéseként jellemezze. Kurth a szó emphatikus-dialektikus használatát kifejezetten leválasztja arról a józan szóhasználatról, amelyre Hanslick hajlott. „Vagy feltételezzük, hogy [az abszolút zene] mindössze azt jelenti, hogy a zene különvált az énektől, a hangzás önállósult az énekléstől, ahogyan ez az „abszolút” (vagyis „különvált”) szó megválasztásának nyilvánvalóan alapjául szolgált; vagy elfogadjuk azt a felfogást, hogy létezik valami eredendően különvált, túl az emberi énekhangon és az emberi lelken, valami, amit a lélek kitapogathat magának, ami mintegy a hang pályáin köröz a lélek fölött, megegyezően valamilyen érzékfölötti történés mozgáspályájával.”⁹² „E pontról nézve világosan felismerjük, hogy az »abszolút« szónak két jelentése van; technikailag ezt jelenti: az énektől különvált; szellemileg azt akarja mondani: az embertől különvált.”⁹³ És ez a kettős értelem arra ösztönözte Kurthot, hogy értelmezze át azt a Halm által megfogalmazott tételt, miszerint Bach és Beethoven „a zene két kultúráját”, két egymással ellentétes kultúráját képviseli, s e két kultúrának egy harmadikban való szintézisét Bruckner teremtette meg. A beethoveni zene Kurth szerint „technikai tekintetben »abszolút«”; ezzel szemben „szellemi tekintetben” Bachnál markánsabb „a személyestől való különválásra irányuló törekvés.” „Brucknerben azután a zene” – a technikai érte-

lemben „abszolút” zene is – „a tiszta világerőkben való legnagyobb fokú feloldódásához jut, amely Bach óta számára megadatott”.⁹⁴

Wagner annak az „abszolút zenének” a tudatát, amely mint „zenekari dallam” a zenei dráma szubsztanciáját alkotta, az „összművészeti alkotás” – az elsődlegesen drámának tekintett összművészeti alkotás – homlokzata mögé rejtette, másfelől viszont explicit módon sohasem vonta vissza a szimfónia végének kihívó tételét. Ezzel szemben Kurth, jóllehet zenei tekintetben Wagner és Schopenhauer szellemében érzett és gondolkodott, nem riadt vissza attól, hogy sajátos történetfilozófiai állítással alapozza meg Bruckner-apológiáját. Ezzel Wagnerrel az „énekhez kapcsolódó zene” ugyanúgy abszolút zenévé akar lenni, „mint ahogyan egykor a németalföldi vagy római stílusú egyházi zene láthatatlanul magában hordozta az abszolút zene utáni vágyakozást, sőt, titkon már a zene törvényeit is.”⁹⁵ Ez a történetfilozófiai konstrukció romantikus eredetű. Hogy Palestrina vokálpolyfóniájában és Beethoven szimfóniáiban ugyanannak a modern, keresztény korának a szelleme nyilvánul meg zeneileg, ez E. T. A. Hoffmann intuitív felismerése, azé a Hoffmanné, aki ezáltal történetfilozófiai mélységet adott a hangszeres zene romantikus metafizikájának. És ha Kurth ugyanilyen viszonyt vél felismerni Wagner és Bruckner között, akkor nem kevesebbre gondol, mint arra, hogy a már Halm által felidézett „művészetvallás” jegyében a zenedráma és a szimfónia – az „abszolút zene” eszméjének két különböző kifejeződéseként fogva fel őket – átmegegyésbe.