

KÉT ZENEESZTÉTIKAI KIADVÁNYRÓL

A belgrádi Nolit Könyvkiadó 1980-ban *Savremena estetika muzike* címmel jelentette meg *Ivan Focht* írásait.

A fochti zeneesztétika és zenefilozófia ezen bemutatása a szerzők köré és nem a problémák köré csoportosul. A könyv a XIX. század második felétől, a zeneesztétika, mint önálló tudományág megalakulásától a mai napig tartó periódust öleli fel.

Az esztétika, mint a filozófia egyik ága, többnyire a zene, mint az egyetlen referens megkerülése alapján „fejlődött”: vagy spekulatív volt olyannyira, hogy egyetlen művészeti ágra sem volt érvényes, mint Kanté, vagy csak annak egyes megnyilvánulási ágaira támaszkodott (főleg az irodalomra és a festészetre), mint Hegelnél és Crocenál. Azok az irányzatok, amelyek hosszabb távon a zenéhez tartoztak, a platonizmus és pitagoreizmus, a schellingizmus és bergsonizmus, valamint a fenomenológia és herbartizmus voltak. Ezért ebben a könyvben is ezek kaptak legtöbb helyet.

A válogatásba nem kerültek bele az alkalmazott zeneesztétika képviselői sem, mint pl. Hugo Reimann, mert ők egyáltalán nem is vetik fel a kérdést: Mi a zene? — akár azért, mert cleve önmagában adottnak, ismertnek vélik (pozitivizmus), akár azért, mert a kérdés különös összetettsége és nehézségei folytán szándékosan elkerülik annak megválaszolását, vagy pedig mert gyakorlati emberek lévén az ilyen spekulatív kérdésekre egyszerűen rá sem ismernek.

Az érem harmadik oldalára maguk a zenészek kerültek, akik szívesen elmélkednek érdeklődésük tárgyáról. Többségükből azonban hiányzik a két legfontosabb: a filozófiai műveltség és a metodikus, szisztematikus hozzáállás a problémához; velük a legnehezebb. Sokuk annyira következtelen, hogy még megfigyeléseik érdekessége és fontossága mellett sem lehet megközelíteni őket egyetlen irányból sem. Többségük ab ovo gondolkodik, mintha soha senki még nem gondolkodott volna előttük a zenéről. Ez egyrészt pozitívum, mert mindenféle előítélettől men-

tes, ugyanakkor túl sok „igazságra” találunk rá, még hozzá olyanra, amelyeket más szerzők már előbb és jobban, érthetőbben, általánosítva megfogalmaztak. Érdekes, hogy a zeneszerzők nagy része, ha zenéjében objektivista is, elméletben szubjektivistává válik. Ennek oka leginkább a módszери hiányosság. Bizonyos rendszerességgel és világossággal bír Busoni és Strawinsky nézetelméleti fejlődése, ezért ezeket a könyv írója figyelembe is vette.

Máskülönben, éppen a zenészek az okai annak, hogy a korszerű nézetek áttekintése nem összpontosulhatott néhány kulcsprobléma köré. Mert számukra a legérdekesebb mindig a másik, érdeklődésük nem módszeres abban az értelemben, hogy egyetlen közös probléma köré összpontosulna. Nem tartoznak egyetlen filozófiai iskolához sem, legtöbbször ők maguk lesznek az „iskola” egy személyben, ezért nem áll módunkban őket valahová besorolni. Hozzájuk hasonlóan, aszimmetrikusan, hullámokban ír és gondolkodik Jankeleviç is.

A marxisták sajnos, akárcsak maga Marx is, a legkevesebbet foglalkoztak a zene filozófiájával. Ezért ez a válogatás pusztán Blochra szorítkozik.

Habár szép számban vannak, a pozitivisták ugyancsak elvéve jelennek meg a könyvben, mert ők sem érintik a zene központi kérdését. Mint ahogy a pozitivista biológus számára nem létezik az „élet”, csak az „élő szervezetek” sokaságának megjelenési formái, úgy a pozitivista zenész számára sem létezik a zene, csak számtalan egyedi zenei darab — mű. Egy képviselőjük, S. Langer mégis helyet kapott, mert zenei szemantikájával formális divathullámot váltott ki és elég nagy befolyásával a zenei kutatások egy részét teljesen rossz irányba tereli. A negatív hatás ugyancsak fontos szerepet játszhat tehát.

Már attól függően ugyanis, hogy milyen szilárd kritériumokat állítunk fel, akár 30 szerző művét is tartalmazhatná a könyv, de akár ketőt is: Hanslickét és Blochéét. Ők ketten képviselik a pólusokat, amelyek köré vagy közé eszmeileg sorolható a többi szerző. Még az árnyalatbeli különbségeket is egészen érthetően érzékelhetjük a különböző elméletekből, mint kisebb vagy nagyobb eltéréseket az egyik vagy másik pólustól. Mert Hanslick és Bloch nemcsak a két ellentétes tábor képviselik, hanem az egyedüli, két lehetséges típusát a zenéről való gondolkodásnak: mint a zenéről önmagáért és mint a zenéről értünk. Mint a zenéről, amelynek nincs arca, túlvilági, másik oldalról pedig, mint a zenéről, amely evilági, dramatikus, patetikus arca az embernek.

Mi a zene? Mi az elsődleges, a forma vagy a tartalom? Nehezen található ma olyan egyén, aki pozitivistaként és kritikátlanul állítaná, hogy a zene a szűz hangjaival adatott bármiféle szellemi háttér nélkül. Még nehezebb volna a tiszta forma, avagy a tiszta tartalom filozófiáját képviselni. Ezt még Hanslick, a formalizmus megalapítója sem tette. Amint valaminek a céljáról vagy meghatározásáról beszélünk, feltételezünk valami mást is, amelyet még ki kell tölteni. Az a másik válik a figyelem középpontjává, azaz a logikai priusává és nem maga

a dolog, amit elsődlegesen magyarázni kívántunk. Ebből kifolyólag Hanslick nem kívánja a zenét valami más közvetítése által megmagyarázni — intenció segítségével —, hanem egyedül és kizárólag önmagából a jelenségből kiindulva. Ezt az esztétikai momentumot, amely magában a zenében rejlik, de nem tartalmazza a külső, megadott zenei rendeltetését, nevezi Hanslick „zeneileg szépnek”. Egyetlen, a tárgyától elvonatkoztatott földöntúli érzelem nemcsak hogy nem létezik, de el sem képzelhető. Senki sem tagadhatja, hogy a hallgatóban ne jelentkeznének érzések, de ezek:

- konkrétak, „esethez kapcsolódnak”,
- véletlenszerű asszociáció termékei (szubjektívak, nincs objektív támpontjuk a műben),
- nem képviselik a zene célját, epifenomenálisak.

Az, ami a zenehallgatás közben keletkezett érzéseknek konkrétságot kölcsönöz, vagy a nem adekvát zenehallgatás vagy a zenén kívüli momentumok következménye (a mű címe, programja, színpadi-dramatikai kerete, az énekes szavai . . .). A költészet, festészet, vallás, privát asszociációk — mind tehát eleve amuzikális tényezők — voltak azok a médiumok, amelyek a zenébe az érzést beviszik. A vokális zene éppen ezért — nagyon fontos — nem lehet egyértelmű kritériuma a zenének. „Arra, amit a tiszta hangszeres zene nem tud véghezvinni, nem mondhatjuk, hogy a zene tudja, mert csak a hangszeres zene a tiszta, abszolút művészete a hangoknak . . .” (Hanslick)

Minden szerző (Danckert), volens nolens, pitagoreussá válik, amint megállapítja, hogy a zene zene marad függetlenül az emberi asszisztenciától. Az ember pitagoreus, amint megállapítja az állandóságot — az idő múlásától függetlent, azokat a viszonyokat, amelyeket a zenében a számokon keresztül ismerhetünk meg. Miért éppen a szám? — kérdehetné valaki: Mit keres egy matematikai fogalom a zeneművészetben? Hogyan lehet egy lelki folyamatot a természettudományok egzakt nyelvére lefordítani? A válasz olyan tág, hogy szorítkozzunk egyelőre csak ennyire: ha a szám nem is őszkedete mindennek, azaz, ha a pitagoreusoknak és velük a modern elméleti fizikának nincs is igaza a szám mindenhatóságát illetően, azért mégis úgy tűnik, Danckert sikerrel bizonyítja be, hogy akkor bár a zenének a kezdete.

Mint ahogy már a bevezetőben említettem, a pitagoreizmussal párhuzamosan — egyenrangú ellenfélként fut a platonisták tábora. A művészi formákról beszélve Busoni megállapítja, hogy azok tartósabbak, ha mind jobban közelednek az egyes művészetfajták lényegéhez. Ez a lényeg, mint antereális értelmezett: a zene fogalma (ideája) minden konkrét zenei forma megelőzője, mert bármilyen megvalósított forma értéke csak annak alapján értékelhető, hogy többé vagy kevésbé felel meg annak a fogalomnak, amelyben megjelenni szándékozik. Ha zenei formáról van szó, az annál jobb, minél tisztább zeneileg. Ebben a Busoni-féle tisztaságban a platonai eszmében való részvétel elmélete gyökeres. Ahogyan minden reális háromszög csak annyiban az, amennyiben

megfelel a háromszög fogalmának, úgy egy hangegység csak annyiban zenei, amennyiben adekvát és közeli a zene fogalmához. Ez a fogalom tehát megelőzi a zenetörténetet (illetve, ha a történelem tudomány), a zene teljes reális múltját. Ahhoz, hogy tudjuk, igazi zene-e egy közvetlen akusztikailag adott (előadás) vagy akusztikailag elképzelt (partitúra) hangsorozat, tudnunk kell, mi is a zene egyáltalán — tudni, azaz érezni a lényegét. Ezáltal adott a platonizmus nemcsak elméletben, hanem a mindennapi életben.

Lényegében platonista minden olyan művészetfilozófia, amely a művészt nem tartja igazi alkotónak, hanem felfedezőnek vagy vulgárisan valami már létező regisztrálójának. A valódiság, hitelesség, az unikum a le nem írt, de létező ősz-zenéje lehet, míg ugyanakkor minden, a művész általi lejegyzés másolat, avagy platoniasan: részvétel az ideában.

Az állítás, hogy minden munka valójában az önmagában létező tárgy átalakítása, fontos gnoszeológiai implikációkat hordoz magában. Marx tanítása a gyakorlatról kétségkívül azt is magába foglalja, hogy az önmagában való tárgy értünk való tárggyá történő átalakítása folyamán csak addig a pontig hatol a megismerés, ameddig az átalakítás folyamata jutott — azaz, megismeri az átdolgozottat. Az átformált pedig nem az elsődleges. (Más kérdés, hogy az embereket többnyire nem is érdekli, mi a magában való tárgy, ha nincs kilátásban egy olyan lehetőség, amely az értünk való megformálás szükségességét irányozza elő.)

Habár talán sohasem leszünk képesek meglátni legalább egy részletét a magában való tárgynak, létezését mégis fel kell tételeznünk, mint ahogyan Kant tanította. Hasonlóan fel kell tételeznünk egy magában való zene létezését — valamint, ami a tudatunktól független, mert ha nem tennénk, sohasem lehetnénk bizonyosak afelől, hogy amit művelünk, az a tiszta realitás, valami, amelynek objektív támpontja van és nem saját fikció és projekció. Az önmagában való zene, zenei „lény”, létezése nélkül — tudattól függetlenül — nem volna számunkra zene sem, azaz a zene története.

Így tehát a mutatkozó — belső hallással megfogott — ideális zenét a szerző fokozatosan transzformálja még annak leírása előtt. A folyamat befejezhetetlen, mert még akkor is változást szenved az anyag, amikor a hallgatóban tudatosul. Minden egyes esetben végtelen a folyamat, mert egyazon alkotást lehetetlen két különböző alkalommal azonosan akceptálni. Ez éppen az, amire Platón mondta: az utánzat utánzata.

Azért, ha jobban belegondolunk, itt van a pitagoreizmus is. Azzal, hogy elvonatkoztat, absztrahál, viszonyít, egyetemesít, egyúttal kizárja a specifikus „evilági” tényezőket, a predefiniáltságot — tehát az eleve meghatározottat láttatja — a kozmosz egységes, komplementer rezgéseit. A viszonyok pedig közvetlen kapcsolatba hozhatók a méréssel. De vajon nem része-e az egésznek a különös, a globálisan egységesnek a benne rejlő eltérő? De igen. Része-e az univerzumnak az ember?! És ha tőlünk független elv, energia-anyag viszony szerint zajlik is a fizikai

lét, kizárható-e mind az a többlet, amelyre a holt természet nem képes? Világos, hogy nem tagadhatjuk meg önmagunkat. Busoni azt mondja: a zene nem képes kifejezni egy társadalmi helyzetet, konkrétan a szegénységet. Ugyanakkor képes a szegény ember elégedettségét kifejezni. Etikai probléma ugyan: mindannak ellenére, hogy szegény, elégedett. De vajon a szegénység, amely társadalmilag definiált, nem az emberiség jellemzője éppúgy, mint az elégedettség, boldogság, düh, szerelem? Hol van az univerzumban szegénység, nincstelenség — vagy ha úgy tetszik, teljes energiahány? Még az energiaminimum elve is arról beszél, hogy a szubmikroszkopikus világban az elemi részecskék energiája sohasem lehet abszolút nulla. De ha már az univerzális elvbe nem férnek bele sem az érzelmek, sem a társadalmi helyzet(kép)ek (ember—ember kapcsolat jellemzője), akkor hogy jön tisztelt Busoni úr ahhoz, hogy egyiket (érzelem) a zene képes megfogalmazni, a másikat (társadalmi vagy anyagi helyzet) ezzel szemben nem! Arról nem is beszélve, hogy a szegénység talán legsúlyosabb esetét nem is vontuk be a játékba: a lelki, szellemi, kultúrszegénységet. Ha lehet az egyiket, akkor a másikat is lehet vagy pedig egyáltalán nem lehet egyiket sem.

Végül is tehát, mi a zene? Ki tudja-e alakítani az olvasó magában a feleletet a saját megfogalmazásában? Ma még egyetlenegy elmélet sem megdönthetetlen és valószínűleg végső igazságként egy inkább többé, mint kevésbé elfogadható, heterogén összetételű, az eddigi irányzatok pozitív elemeit magába foglaló elmélet alakul ki. Miért fontos ez, kinek van rá szüksége? Csak nekünk, mert értünk van a zene, mi hozzuk létre. Miben rejlik mégis a legnagyobb nehézség? Abban, amit Husserl mondott: „Éppen a legegyszerűbbnek tűnő dolgok mögött húzódnak meg a legnehezebb filozófiai problémák. Miért? Mert az a legegyszerűbb már nem bontható fel összetevőire, már nem magyarázható mással. Egyvalamit nem lehet a maga eredetiségében másvalamin keresztül megérteni; ebben áll, hogy a jelenséget igyekszünk lényegében megfogni és lejegyezni az egyetlen, megismételhetetlen adottságában. Ez az eideitikus szingularitás. Ha a fenomenológus fel akarja tární a jelenség lényegét, éppen arra törekszik, hogy megfogja azt, ami egyedivé, specifikussá és olyanná teszi, hogy valami mással nem magyarázható.” Husserl csak egyetlen kéziratban hagyott esztétika-vázlattal lepte meg a világot, de épp eleget tett ahhoz, hogy világosan kijelölje a módszert: nem használni a saját módszert, hogy megengedhessük a dolgoknak önmaguktól elmondani mindazt, amik.

Zofia Lissa: Estetika glazbe (ogledi) című könyve 1977-ben jelent meg a zágrábi Naprijed kiadásában, amely nagyszerűség tekintetében marad alul az előzőhöz viszonyítva. A kettő mindenképpen jól kiegészíti egymást. Arra újfent nincs lehetőség, hogy behatóbban foglalkozunk a könyv által felvetett összes kérdéssel, de néhányat azért — orientációként — felemlíték, eggyel pedig behatóbban foglalkozom. Nem az a céloom, mint fentebb sem, hogy reprodukáljam annak tartalmát.

Ellenkezőleg. Ki nem mondott vagy félig kimondott összefüggésekre kell ilyenkor felhívni a figyelmet.

Lehet-e mű, alkotás vagy szerzemény a népzene? Azok a személyes jegyek, amelyek egyértelműen meghatározzák a zenemű milyenségét, jellemzőit, karakterisztikus voltát — vagyis azt, hogy rajta keresztül világosan felismerjük a mögötte álló egyént, kétségkívül hiányoznak a népzeneből. Ha valaha rendelkezett is ezekkel a jegyekkel, azokat átalakulása folyamán a mai napig elvesztette. Mi maradt meg? Azok az általánosságok, amelyek éppen egy meghatározott etnikai csoport kultúrájára jellemzőek. Hogy ebben mennyiben található meg az individuum és a közösség szerepe, azt döntse el az olvasó. És próbáljon meg felelni arra a kérdésre is, lehet-e az egyéntől elidegenítettnek vélni a népkultúrát.

Melyek azok a kritériumok, amelyek eldöntik a mű autentikusságát, milyen szerepe lehet a zenei idézetnek a műben; túlhaladták-e egyes kompozíciók a mai értelemben (homályosan) meghatározott mű jellegeit... Nem állunk-e egy magasabb szervezetségi fok előtt, csak még nem ismerjük fel — megannyi kérdésre kereshetjük a választ.

A zene fő jellemzője az időbeliség. Az információszerezés módja, lehetősége, alakja stb. ebben a témakörben még bizarrabb, mint az objektív természettudományokéban. Egy még tágabb idő-probléma: a történelmi folyamat alatt megváltozott zenei szemlélet; értelmezés, befogadóképesség módosulása. A csend és szünet szerepe a műben, annak fázisai. És mindennek a koronája: a zene értékproblémája.

De talán röviden foglalkozzunk egy érdekes tanulmánnyal: „A komikusról a zenében”. A téma iránti hiányos érdeklődés valószínűleg abban rejlik, hogy a komikus a zenében ritkábban bukkan felszínre, mint egyéb művészi megnyilvánulásokban. Vonatkozik ez mind a kvantitatív oldalára — a zenei felépítmény csak ritkán nyújt alkalmat a benne rejlő komikus felismerésére (és ha teszi is, csak röviden és futólag), mind pedig a kvalitatív oldalára, mert a zene többnyire nem is hoz olyan erős komikumot, mint a jelenségek és helyzetek.

A zenében elvileg két csoportba sorolható a komikum genézise szerint. A tiszta zenei, autonóm komikum ritka. Ezzel szemben az indukált, nem zenei jelenségeken alapuló komikum gyakoribb, és könnyebb is felismerni. Mindkettőn belül még egy finomabb szerkezetmegoszlást is megfigyelhetünk: komikum az abszolút és a programzenében, keveredve a nem zenei művészetekkel (színház, irodalom, film, balett).

Itt hívom fel a figyelmet egy esetleges félreértés elkerülése végett a következőkre: Z. Lissa, amikor az abszolút zene komikájára hoz fel példákat, majd kivétel nélkül programzenei idézetekre utal. Nos ez csak látszólag ellentmondás, ugyanis a programzene is jobbra abszolút zene (több benne a nem zenei tartalmi elem). Ha a műnek programja, tartalma van is, hiszen azért az, ami, részleteiben abszolút zene is. Az idézetek, amelyek a programzenéből származnak, abszolútak: nem komikus drámai fordulatokat, történéseket, tárgyakat jelenítenek meg

(mint a dráma, film, opera és mások), hanem komikus „tisztá” zenei fordulatokat, formákat, harmóniákat, asszociációkat (mint amilyet R. Strauss Till Eulenspiegelében találunk, amikor a hős kileheli a lelkét — de a klarinétos is, aki megszólaltatja azt). És még sok más kérdésre ad választ, mint például arra, mennyiben befolyásolja a hallgatót a komikus elem felismerése a zene esztétikai átélésében.

Ezt a könyvet semmiképp sem lehet felfogni a korszerű zeneesztétika zárt rendszereként. Mint ahogy maga a címe is jelzi, a gyűjtemény eléggé eltérő zeneesztétikai problémákkal foglalkozik. Ezek vagy olyanok, amelyekkel eddig még senki sem foglalkozott, vagy olyanok, amelyek ugyan alapjukban ismertek, de szükség mutatkozott újrafogalmazásukra. Indítékai a világ- és társadalmi viszonyok, rohamos fejlődésével való lépéstartás.

E mű olyan kisebb-nagyobb kutatásokat foglal magába, amelyek lengyel, szovjet, német, osztrák, amerikai, francia, jugoszláv és más zenei és esztétikai-filozófiai folyóiratokban jelentek meg az utóbbi 40 évben. A munkák sorrendje itt sem kronológiai elv, hanem belső, tartalmi összefüggés szerint következik. Ezért az olvasó a könyv elején találja majd az 1968-as, A zenemű lényege című írást, és csak később, az 1938-as, A komikus a zenében című értekezést. A könyv ugyancsak nem tartalmazza az írók összes műveit.

Az itt megjelölt munkák mindegyikének közös vonása, hogy filozófiai-teoretikai tárgyköre erősen kötött a zenetörténetihez, azaz a történelem-elméleti aspektushoz. Ennek a dialektikus összefüggésnek a szükségessége döntő szerepet játszott a kutatások módszerességében és éppen ez előlegezi azok marxista karakterét. Alapjában az a tudat határozza meg ezt a módszert, amely összefüggést teremt maga a zene és elmélete, valamint annak előadási és befogadási módja között; a kutatás módja mindig társadalmilag feltételezett, ezért is változó. Ez a módszer egyúttal azon a megismerésen is alapszik, amely megmutatja: a zenekultúra nemcsak Európára terjed ki, hanem megtalálható mindenütt, ahol a társadalmi élet fejlődik, miáltal eltérő megjelenési formákat ölt. Ezt a tényt a korszerű zeneelmélettel foglalkozóknak figyelembe kell venniük.

Ezekből a megismerésekből világlik ki Z. Lissa munkáinak antinormatív jellege: minden írásában arra törekszik, hogy megértse, mi van tulajdonképpen a zenében, nem pedig arra, hogy posztulátumokat alkosson arról, minek kellene lennie benne.