

## Mit jelent a zene?

A zene alapértelme mindig csak jelképes (szimbolikus) lehet és állandóan változik a kultúrákkal, korokkal és stílusokkal.

Kínában a zene ősidőkben a hierátikus szervezet fontos tagja, ott a hangnemeknek és dallamoknak határozott és kötött vonatkozása van nemcsak túlvilági dolgokkal, de csillagokkal, meteorológiával, égtájakkal is. Az ilyen szellemi szerkezet *mágikus* hatást tulajdonít a hangok világának, a maga elemei voltában. A zenei szerkesztésmód később úgy Kínában, mint Hellaszban szorosan összefügg a társadalmi erkölcsökkel, s így a régi kultúrnépeknél a zene elsőrendű tényezője a nevelésnek. Hogy a zene örök szabályosságoknak, a Világegyetem törvényeinek világos tükré, vetülete, azt épűgy hirdették az ókori kínaiak, mint a görög pythagoreánusok. Platonról és iskolájáról tudjuk, milyen fontos államfenntartó erőt tulajdonítottak a mértékletes (nem orgiasztikus) zenének. Aristoteles töredékesen fennmaradt „Politeia“-ja abban látja a zene rendkívüli jelentőségét, hogy emberi jellegeket („ethos“-okat) képletez, „utánoz“ s ezáltal ragadja magával a hallgatót; ezért jelentős szerinte a zenetanítás, mint a jellemnevelés eszköze. Az ókori kultúrnépek zenében époly fontosságot tulajdonítottak a matematikai számításoknak (húr hosszúságok alapján), mint akár a csillagászatban. Ez a racionális elem később azután szintén átment a középkori keresztyén zenetudatba. Utóbbi kialakulására nézve még fontosabb az a fordulat, amely Szent Ágostonnak a zenéről szóló könyvében, a VI. fejezet során beáll, amikor a nagy egyházatya az emberi lélekmozgások és a zene mély összefüggéseit kifejti.

A keresztyén spiritualizmus, a lélek univerzális, központi hatalma teljesen átformálja a zene jelentőségét, értelmét. Míg az antik világban csak éppen *egyik* vallásos művészet a többi között a kultikus zene, most középpontba kerül, uralkodóvá lesz, mint a *lélek* reprezentációja. Nem plaszticitása és külső rendeltetése teszi a keresztyén dalkincs velejét, mint az ókori dallamokét, hanem befeléforduló jellege, titkos sugallata, hangulati mélysége. Csak az elmélet őrzi továbbra is ókori mintáit: a középkori, szkolasztikus bölcsélet számára még mindig a zene az, amely mértéke lehet az égi és földi rend összefüggésének. Innen nyeri egyrészt gyakorlati hatalmát, másrészt hierarchikus tekintélyét a középkori muzsika. Ez volt a legáltalánosabb alap, amelyen azután a legkülönfélébb zeneirányok építkezhettek. Rendkívül sokféle, heterogén képletező módszer tolongott egybe, egymás hegyénhátán, egyszerre és egymással váltakozva a középkori zeneképzelet

mezején, a zeneérzék folytonos, kisebb-nagyobb módosulásai szerint. A módosulások állandó forrása pedig az, hogy a világi (profán) élet belehat az egyházi szervezetbe. Már a hymnika is arra vall, hogy a tisztán zenei elemnek, a szövegtől függetlenebb, népi származású szerkezetnek — tehát a zenei naturalizmusnak, eredeti értelmében — széles szerepe támad az előkelő, magas Gregoriánium mellett. Még határozottabb a természetes, népies forrású és világi jelentésű zene előtörése a *trubadur*-költészetben. Hogy a zene szerelmes, játszi, hódoló stb. is tud lenni profán értelemben, az itt jut először nyílt elismerésre a keresztyén kultúrában. Mindez persze csak az udvari formalizmus merev típusain belül, minden egyéniesség nélkül. A többszólamúság első századaiban nem tudnak még egyébre törekedni a mesterek, mint objektív harmónia jelképezésére. A XIV. századtól aztán lényeges helyet szorít magának a világi zenegondolkodás is az egyházzenei elméleti traktátusokban. Ez lép fel világosan az *esztétika* fokozódó önállóságában, amikor 1300 körül felismerik a művészi forma rendjének azonos jelentőségét a világrénddel; ez a felismerés a művészet emancipációjának útját nyitja meg, míg eladdig általában csak szolgálati szerepet engedélyeztek a művészetnek. A világi (szerelmi) és egyházi (vallásos) zenejelképezés *szintézise*, egybeforrása jelentkezik még a liturgikus többszólamúságban is az *ars novától* kezdve (így a németalföldi, burgundi iskolákban, XIV—XV. század). De még mindig individuális különlegességek nélkül, személyes megragadottság, személyes meghatottság, egyéni kényszerűség híján. A középkori zene teljes értelme *kollektivistikus*.

Ugyancsak a XIV. századtól figyelhető meg az *egyéniesség* jelentőségének rendkívül lassú, fokozatos és eleintén alig észrevehető kibontakozása, az ú. n. reneszánsz során. Ezáltal válik a művészet az alkotómester eszméjének függvényévé (ahogy *Cusanus* a képzelőerővel összefüggésben kifejti), a zene belső egyéni *élmények* jelképévé. Ilyen élmények az individualizmus csirázó idején: Isten utáni vágyakozás, a Végtelennel való egyesülés, a szerelem világmozgató hatalma stb. Most már mindinkább a művészi tárgyba való spontán beleélés, áthasonulás hangolja a mestert, nem pedig előre meghatározott, általános érzések magasrendű képviselője. Mint mondtuk, ez a folyamat igen lassú s csak fokozatosan vezet át a teljes individualizmusba („barokk” stílus), de már Josquinnél oly erősen érezhető, hogy egykorú műkedvelőknek is feltűnik. Döntően jelzi e változást a *szolisztikus* zene kifejlődése a XVI. század folyamán, úgy énekes, mint hangszeres téren; stilsztikailag a polifónia és homofónia kiegyeztetéseként ismerjük ezt az átalakulást. A homofón irányú solo-zene pedig az „egyéni érzelmek” (affektusok) szerve. A protestantizmus óta erősen átnépszerűsödő zene amúgyis megkívánta a technikai leegyszerűsödést, a népszerűsítéshez való szándékos közeledést, amit a régebbi arisztokratikus-hierátikus zene *elvíleg* kizárt. Így kerül be a zenébe az egyéni érzelmek változatos képletei mellé a természetesség, a naturalisztikus zeneképzelet szimbolikája, mind kevésbbé csak úgy elvétve,

mind inkább célzatosan. Így alakulnak át a formák statikusból dinamikus jellegűvé s válik a zene általában megnyugtatóból felvillanyozó, „lelkes“ (entuziasztikus), szenvedélyes művészetté. (Az „érzés“, a „szív“ elsődlegessége a középkori misztikusoktól jut G. Bruno bölcséletébe, ahol az új korszellemet tisztán jelzi. Brunónál a *művészi akarat* modern fogalma is fellép már.) A zene objektív és szubjektív tényezői közül az utóbbiakra kezd tehát átfordulni a hangsúly; míg a középkori zenében még az objektív elem uralkodott, ott a hangviszonyok jelképes átérzését általános (többnyire teológiai) gondolatok irányították, — most a lelkiség egyéni elemeire vonatkoztatják a zenét. (Ezért is vallják a régebbi fajtát „száraznak“, tudósnak, mint *Glareanus*, vagy kivált „lélek nélküli testnek“, mint *Pietro della Valle*.) Miként a fogalmak értelme megváltozik, úgy másul át a zenei beszédmódé is. A naturalizmus magjaira pedig csíráztatón hat a színpadi (és általában a nyilvános, reprezentációs ének-) zene, melyben a beszéd értelmi hangsúlyait aprólékos árnyalással kellett muzsikává fokozni (*affetto*). Erre aztán a madrigálstílus aránylag differenciálatlan hangulatképleteit pontosan körvonalazott hangulat-típusokban gazdag stílus váltja fel a XVII. században. Ide céloz a zenei stilisztika, amikor a barokk megindulását az opera kezdeteivel társítja egybe. Az új stílus célzata pedig, hogy magával ragadjon, meghasson, lelkesítsen, búsítson vagy felderítsen. Csak ettől fogva fűződik a zeneélvezet a hallgató teljes lelki áthasonulásához, beérzéséhez, szimpatétikus izgalamához, ahhoz az állapothoz, melyben az érzéki és szellemi áthatottság legalábbis egyenlő mértékű. Addig az észszerűség, a „raggione“ serpenyője lenyomta a másikat a zenehallgatás mérlegén, most mind inkább a *hallóérvék lélektani primátusával* számol a kultúra. És csak ettől fogva beszélnek művészi ihletről (inspirációról) modern értelemben.

A ritmika és harmonika teljes átalakulása következik innár abból is, hogy fokozatosan természettudományira fordul át a gondolkodás. Mert földi realitásra beállított szemlélet számára a méretek és viszonylatok világos, exakt mértékében éppúgy megnyilvánul a formaszépség, mint ennek egyéb feltételeiben. Természetes (népies) ritmus- és összhangépítkezés nyomul be a polifónia teljes formakészletébe és alakítja át ezt a barokk stílusban. Így lép fel az az új-fajta lelki készség, melyet máig zeneérzéknek, muzikalitásnak nevezünk: az ember népi gyökerű reagáló készsége a világosan áttekinthető hangformákra és ezek hangulatvilágára. Azt a formaharmóniát, mely a barokk esztétikájának alapja, immár nem az égi összhang utólagos, mikrokozmosz vetületének tekintik, hanem közvetlennek, az ember természetéből folyónak, melyből visszakövetkeztetnek az égi harmóniára. (Ellenkezőjére fordul tehát a sorrend, uralomra a világi, földi, emberi szellem jut Cardano, Kepler, Galilei stb. működésétől fogva fokozatos kibontakozásban.) Ráció, észszerűség, mint a teljes életstílus átalakítója: odavezet, hogy a formai világosság mellett mind pontosabban körülírt érzelmi típusok jelképeit óhajtsák élvezni

a zenében. Ide csúcsosodik a XVIII. század „racionalisztikus“ esztétikája. Ennek nyomában pedig rengeteg dilettantikus félreértés a hangszeres „programmzenére“ nézve lép elénk az ilyen esztétika árnyékaként. Emberi aktivitás, egyéni lelki tevékenység most a muzsika jelképezni valója; és sohasem a tárgy, mely tevékenységre készítet! Az aristotelesi újraátélés lélektani jelenségéhez kerülünk itt a történelmi spirális felsőbb állomásán („utánzási“ elmélet). Még abban a tekintetben is, hogy a jelképezett szenvedélyek egyelőre csak *tipikusak*, egyoldalúak, merevek; e korban a lélek ellentétes erőit elszigetelten interpretálja élet és művészet, az azok közti belső közlekedés, átídalás még leküzdött vagy csak tudatalatti. (Később aztán, amikor az érzés „felszántja“ a lelket, a régebbi kimért világot „copfosnak“ gúnyolják.) Ahogy a középkori zene gépháza a liturgia volt, úgy az újkorié a tánc. A középkor Istenen át jutott emberségéhez, az újkor emberi érzelmeken át hódol Istennek. Régebben elszigeteltség a zene-művelés életeleme, most nyilvánosság („publikum“, közönség a XVII—XVIII. században alakul ki). Még a reneszánsz idején is oldalsó, mellékes ág a népszerű dal vagy a világi hangszeres formák; a barokk idején már ezek összetétele, a legnépszerűbb műfaj: az *opera* — egyelőre reprezentációs, udvari levegővel telítve — kerül az érdeklődés csomópontjába. És nemcsak lehetőségessé, hanem éppenséggel a kultúra egyik döntő tényezőjévé válik most az esztétikain kívül minden egyéb célzattól független muzsika, az „abszolút“ hangszeres zene. Nemcsak a zene jelképező módszerének kellett szorosan hozzáidomulnia a „lélekmozgásokhoz“, de a hallgatóság részéről is különleges beleélő képességre volt szükség, hogy a zene egyáltalán levetesse a vele egybeforrott testvérművészetek magyarázó, indokoló kapcsolatát. Csak így épülhetett ki — a népi hangszeres rögtönzések nyers vázához kristályosodva — az az új formavilág, mely később a zene képességének tetőfokához vezetett (nagyklasszikus kamarazene és szimfónika). Képletesen szólva: a hangszeres zene „csupa lélek“, kivonattá leszűrt lélek, mindenképp legtisztább dokumentuma a zene bensőséges, befelé forduló célzatának. Ezért is tükrözi az leggazdagabban az individualizmus fejlődését a barokk stíluson belül, ami a naturalisztikus-népi vonások állandó erősödésével jár együtt, utóbbiak pedig a *nemzeti* sajátságok fokozott kidomborodásával. A régi liturgikus zene formájáért jórészt a szövegtartalom volt felelős; a barokk hangszeres formák teljes felelősségét (úgy erkölcsi, mint esztétikai értelemben) már az alkotó egyéniség viseli. (A rokokó idején aztán valóságos kultusza támad az egyéni „ízlés“-nek.) Ebből következik, hogy a megnyilvánulásbeli konvenciókhoz való kötöttség is jobban meglazul a XVII. századtól fogva, a közlésmód szabadabb — és szabadságra irányuló állandó fejlődésében később sem lankad alá. Már a barokk idején módjában áll a zenének meglepnie a hallgatót, ismeretlen művészi szférákba ragadni el. (Míg a középkori zene inkább csak megerősítette szokott várakozásában.) Ez az út vezet el a további korok szubjektív művészi önvallomása, magaleleplezése felé,

— eredetiségben pedig a magános egyéniség, sőt egyénieskedés és szecesszió felé.

A zene alapjelentésének legközelebbi fontos változása akkor áll be, amikor felfedezik és felszínre hozzák a szubjektív lélek titokzatosságát, megfoghatatlanságát, végtelenét. Ez a döntő fordulat a „felvilágosodás“, „érzékenység“, „Sturm und Drang“ kultúrájáé, mely a szorosabb értelemben vett rokokó, majd a nagyklasszicizmus zenéjét szüli 1750 tájától kezdve. Mindent magába foglaló univerzuma most az emberi bensőnek a muzsika, határtalan látkörű, végleteket átfogó és kiegyeztető, eget és poklot felölelő tolmácsa gyónásnak és megtisztulásnak. Nemcsak megadni, felemelni, vigasztalni tud már a muzsika; levetik vele szemben az utolsó fenntartásokat is, belerülnek, mint az üdvösség reményébe, a létezés szépségének örök biztosítékába. Az ily zenétől sokáig nem kívánják már, hogy „tartalmilag“ pontosan körülírható legyen, mert hiszen sejtelmes misztérium a muzsika. Az ily zenével szemben (gondoljunk Mozarttra!) teljes odaadás, szinte szerelem az ember magatartásának ismertető jegye. Mert minden egyházi és világi, hívő és kételkedő erejét, képességét egyaránt beléönti e zenébe az ember. Itt szünik meg az élő egyházi zene lényeges műformai különbsége a többi fajtával szemben. Középpontba a lángeszű egyéniség kulturális akarata kerül, minden lényegre nézve döntő erővel. Művészetben mindez a képzelet (fantázia) egyeduralmát jelenti, az irracionális győzelmét a „ráció“ felett. (Baumgarten működésétől fogva ébred e fordulatra az esztétika.) A régebbi, teológiai vagy bibliai erkölcsi kötöttséget egyénileg kiharcolt, kiérlelt normatív etikai kötöttség váltja fel (Herder, Kant és a zenei nagyklasszicizmus). Amikor pedig ez az álláspont a „végtelenség“ vágyának forrongásaiban meginog, mindinkább túlzásba jut a szubjektivisztikus lelkiesség, egyéni önkénybe csap át, mire aztán az eredetiség káprázatos kaleidoszkópjával igyekeznek betömni a rést, mely a puritán formatókéletesség épületén támadt (Schelling, Schleiermacher és a zenei romantika). A hangulati tipizálás merevségének feloldása következik a szubjektivizmus uralmából; szöges ellentétek jutnak egymás szomszédságába a forma szimbolikus közlései során, épp ez ellentétek harcából és kiegyezéséből áll elő maga a forma; a levés, létezés mozgalmas, de „egytartású“ jelképezése helyett (barokk) a változás, fejlődés végletekben cikázó képletei teszik új stílusában a zenét. (Mint ahogy Hegeltől kezdve a kor bölselete is mindinkább az evolúció szemszögébe helyezkedik.) Most víz és tűz, rossz és jó, Isten és ördög egységes összefoglalásából, az emberi sokrétűség valamely hangulati vetületéből áll elő a zeneforma. Így felel meg ez a lélektani naturalizmusnak is, mely a maga kísérleti ingatagságával csakúgy szellemi központot jelent a XIX. század számára, mint jelentett a szüiárd hierarchikus rend a középkor számára. A naturalizmusnak ez a teljes fölfejlődése vezet pedig párhuzamosan a nemzeti népiességek szándékos elkülönítésére, nem kevésbé a művész-technikai eszközök és a hangfestő programzene végleges kiaknázására is (utóromantika).

Egyéni alkotó önkény és műkedvelő tömegizlés találkozása keltette általában a romantikus programzenét. Ez Liszt és Wagner szellemében még tetőpontján éri a polgári művelődést és nagyjában értékegyensúlyban is van a szolid házizenével (Schumann, Brahms, Franck). Csak a kultúra elatomizálódása, a világnézetek felbomlása züllesztí végkép szét a romantikus formát. Ekkor, a múlt és jelen század határán kezd beállni a legújabb, hatalmas válság, mely napjainkban is érezteti még vulkanikus erejét.

Bizonyos, hogy a mai új zene ismét más alapjelentésű, mint a romantikus és bármely más előző stílus volt, legfőként erős objektívizitikus visszahatása révén a polgári korszak túlzottá lett szubjektívizitikusára. Ha nem is olyannyira, mint a tájékozatlanabb ítélezők tudni vélik, de meglehetősen kiforratlan még ez az új muzsika. A magyarságot pedig elsősorban az érinti az európai zene legújabb fejlődésében, hogy magyar mesterek is tevékenyen szolgálják az alakulóban levő formavilág kikristályosítását. Ha Kodály, Bárdos, Veress nyugati sikereire, Bartók magyar vagy román népi lélekkel telített győzelmes munkáira gondolunk, szinte önként kínálkozik a megfigyelés, hogy itt a keleteurópai lelkiség nagy hivatása kezd útat törni, — hogy napjainkban keleteurópai szellemiség kezd meghatározó lenni az általános kultúra egyik döntő területén.

**Molnár Antal.**