

# Zene

A magyar szó eredete a *zeng*, *zeneg* ige; tartalma kiterjed mindenre, ami a hangzásvilágban dallamos, ritmikus, ekképpen többé-kevésbé megformált, rendezett. A széles körben elterjedt muzsika szó jelentése magyarul némileg szűkebb a zenénél, elsősorban a ténylegesen felhangzó zenefolyamatra utal, ezen belül is a könnyedebb, egyszerűbben megformált zenére. A „muzsika” (mint valamilyen modern nyelvben szereplő alakváltozata) a latin *musica* szóból ered, amelynek előzménye a görög *musziké*, amely a *muszikosz* („a múzsáknak szentelt művészetek iránt elkötelezett és azokban jártas”) melléknév egyes számú nőnemű nominatívusza. A nyelvtani nem abból ered, hogy az -iké végű görög mellénevek mellé odaértendő a *tekhné* (mesterség) vagy *episztémé* (tudomány) szó. A szó első említése Pindaros (Kr. e. 522/518–442/438) *Hieróniszürakosziói keléti* („A szürakuszai Hierónló versenyzőnek”, közismerten *I. olimpiai óda* 1, 15) szövegében található, ahol a *muszikasz* jelentése „dalok”. A *musziké tekhné* („a zenével kapcsolatos gyakorlati tudás, amely a múzsákhoz tartozik”) idővel *musziké* formában rövidült. „Ami a Múzsákat és az egész *muszikét* illeti, úgy tűnik, hogy nevüket a vágyakozásról és a kutatásról és filozofálásról kapták.” (Platón: *Kratülosz* 406a, a szerző ford.). E játékos szófejtés által Platón a zene és a filozófia szoros kapcsolatát akarta hangsúlyozni, s amennyiben a múzsák főnév görög alakja (*Múzsza*) valóban a gondolkodást kifejező *men-gyökből* ered, annyiban a zene és a filozófia összekapcsolása nem alaptalan. Az ógörög *musziké* több-rétű fogalom. Nemcsak az énekes és hangszeres zenére, hanem a táncrea és a költészet tanulmányozására, gyakorlására és előadására is kiterjedt. A Püthagoraszhoz tulajdonított felfogás szerint maga a világegyetem zenei tény, zeneileg, harmonikusan működik, sőt hallható módon felhangzik, hangzik; a cél e harmonikus működéssel összhangba hozni az emberi lelket, azaz zeneivé tenni, a kozmikus harmóniában részletetni, ahhoz hozzájárulni. Az analogikusan felfogott kozmikus zene felfogása áthatotta a görög és a hellenisztikus gondolkodást, s ennek kifejeződését a legfontosabb szerzők műveiben feltaláljuk. Néhány fontosabb helyet említve Platónnál (*Timaios*, 35–36 és *Törvények*, 889d); Arisztotelésznél (*Peri uranu* [magyarul uő: *Az égbolt*], 2009, 290–291 [a hallható égi zene cáfolata]); Caius Plinius Secundus (Kr. u. 23/24 – Kr. u. 79) *Naturalis historia* („Természettörténet”) c. művében (2, 22, 84); Cicero *De re publica* c. munkájában (magyarul uő: *Állam*; elsősorban a Scipió álma c. ismert részben, de szá-

mos, más szerzők által megőrzött töredékben is); a korábban Plutarkhosznak (46–119) tulajdonított *De musica* („A zenéről” = egyes kiadásokban a szerző *Éthika* c. gyűjteményének VI. könyvében, újabban csak külön kiadva); végül Ptolemaiosz *Harmonika* („Harmóniatan”) c. művében, ahol a zene végső forrása a „legmagasabbrendű okokban” rejlik, az isteni szférán belül az égitestekben, a halandó szférán belül az emberi lélekben, mivel csak ezekben van meg az elsődleges – vagyis a lineáris – mozgással együtt a racionalitás is (uo. III/4). Késői tudóstársa, Macrobius (370–430) a kozmikus zene asztronómiai kifejtését is elvégzi (uő: *Commentarii in somnium Scipionis*, II. könyv [„*Kommentár Cicero Scipio álma c. munkájához*”], szerk. Jacobus Willis, 1970). A görög, a hellén és a római zene hangzását nem tudjuk rekonstruálni, mivel egyrészt a zenedarabok szájhagyomány útján terjedtek, másrészt a kottázás nehézkes volt, s kevés efféle dokumentum maradt fenn, noha Boethius átfogóan tárgyalja a görög és latin hangjegyzítést (lásd uő: *De institutione musica* [„A zenéről”, IV, 3; magyarul részlet: Vikárius László: Boethius a háromféle muzsikáról. A *De institutione musica* I, 2 fordítása. *Muzsika*, 2005, február, 48, 2, 15. old.]; lásd továbbá Henderson, Isobel: *Ancient Greek Music* [„Ógörög zene”] = Wellesz, Egon ed.: *The New Oxford History of Music* [1957; „Új Oxford zenetörténet”] I, 336–403. old.). A *musziké tekhné* (a zene gyakorlata) a filozófiát is tartalmazta. Püthagoras számára mind a matematika, mind a filozófia a zene szerkezeti természetéből születik. A zenei hangolás politikai-etikai hatásainak megértéséből következő regulatív mértékkel Platón ugyanezen jól temperált mértékre alapozott ideális zenei államot alkotott meg (vö. Brann, Eva: *The Music of the Republic* [2004; „Az Állam zenéje”]; Kennedy, J. B.: *The Musical Structures of Plato’s Dialogues* [2011; „Platón dialógusainak zenei szerkezete”). Hasonló módon Arisztotelész is a zenei harmónia etikai eszményét idézi meg erény-felfogásában (*Éthika Nikomakheia*; magyarul: *Nikomakhoszi etika*, 1997, 1131a–1134b), ahol a *musziké* hatását mind az individuum, mind a közösség szintjén elemzi. Mindkét klasszikus szerző bemutatja, hogy mely hangsorok (harmónia) mikor és mire alkalmazhatók, melyek a kedvező és kedvezőtlen hatásaik, ill. melyiket milyen esetekben szükséges tilalom alá helyezni. A zenei nevelés az ógörög *paideia* jelentős része, amelynek során a gyermek először hangszeres, később szöveget kísérő zenét tanult. Mind-ebben a *kalokagathia* eszménye fejeződik ki, a „szép és

jó” szerinti nevelés, amelynek eredménye a tökéletesen *muszikosz* személyiség („múzsai személy”, azaz úriember, *gentleman*), aki természetesen a zenéhez is ért. Arisztótenosz (cca. Kr. e. 354–300), Arisztotelész tanítványa és a peripatetikus iskola vezetője zeneelméletében központi szerepet tulajdonított az érzékiségnek, amely Arisztotelész számára a lélek tanulmányozásának része volt. Arisztótenosz azonban az érzékiségben egy mélyebb képességet tételez, ti. az intuíciót (*xüneszisz*, egészszleges felfogás, megértés, lásd *Harmonika sztoikheia* [*Elementa harmonica*, „A harmónia elemei”], II, 38–40). Ezt úgy határozza meg mint a lélek azon képességét, amely az érzéki észlelést, az értelmet és az emlékezetet közös felfogásban egyesíti, és amely kifejezetten a zeneértésben jelentkezik. Szerinte a *xüneszisz* lényegileg különbözik a külsődleges megértéstől. Ez utóbbi a kottázók sajátja, akik egy dallamot képesek leírni, noha a leírás mindig külsődleges, és nem adja vissza a dallamot annak sajátos részleteiben, s főképpen nem a maga valójában. A külsődleges zeneértés képviselőit itt általában a püthagóreus irányzattal azonosítják,

amely a zenét számtani arányok rendszerének állította. Ám a zene valódi felfogását csak az említett egészszleges-intuitív *xüneszisz* képes elérni, amely nem külső számításokban jelentkezik, hanem „mélyen a lélekbe merült” (uo., II, 40); olyan képesség, amely az intellektuális megértést a hallás által közvetített anyag közegében alkalmazza. Mint ilyen, egyszerre ad magyarázatot arra, hogy a zeneszerző képes zenét alkotni, és arra, hogy a hallgató képes a zenére reagálni. Szent Ágoston zenéről írt fiatalkori műve (*De musica*. Magyarul uő: A zenéről = Vanyó László (szerk.): *Aurelius Augustinus Fiatalkori művek*, 1986, 441–667. old.) nemcsak a hellenisztikus zeneelmélet összefoglalása, hanem ennek biblikus-keresztény értelmezése, ill. továbbvezetése az európai középkor és újkor zenefelfogásaihoz. Miként a korábbi hagyományban, Ágostonnál is matematikai tudomány a zene, de egyben minden, a zenével összefüggésbe hozható művészet tudománya is. Így az értekezés jó része a költészetről, a metrumról, a verslábakról stb. szól, s csak kevésbé a hangszeres zenéről. A korábbiakat (Platón, Ptolemaiosz, Plu-

Laurent  
de La Hyre,  
A zene allegóriája,  
1649,  
Metropolitan  
Múzeum,  
New York  
© Wikimedia  
Commons



tarkhosz) visszhangozva Ágoston is szól az isteni örök muzsikáról, amelyet csak értelemmel (értelem és ész) lehet felfogni. E muzsikában az angyalok és üdvözültek egyaránt részesednek, ők állítják elő. „A földi jelenségek alávetettjei az égieknek s így időszakainak körforgása az egymásutánisága révén úgyszólván társul a világegyetem énekéhez (*carmen uni versitatis*).” (Ford. Nádasdy Alfonz, i. m., 641. old.; a fordítást javítottuk). E felfogás tehát a „szférák zenéje” verziója azzal a különbséggel, hogy a zene ősforrása maga Isten, aki itt örök zene (örök metrum, vers, muzsika). A lélek eltért ettől az örök muzsikától, állapotja ezért rendetlen vagy rendezetlen (metrum nélküli), vagyis bűnös, de amennyiben visszafordul Istenhez, helyreállíthatja magában az örök muzsika rendjét, ami az erényekben fejeződik ki. A zene tehát „a jól modulálás tudománya”, „a jó szabályozás ismerete” (i. m., 453. old.). Boethiusnál a hellenisztikus zenefelfogás hangsúlyosabb, mint Ágostonnál. A zene három fajtája: *musica mundana*, *musica humana* és *musica instrumentis* (uő, i. m., I, 2). A világi vagy kozmikus zene a hagyományos szférák zenéje felfogás összefoglalása, mely Boethius szerint emberi füllel nem hallható. Mindazonáltal észlelhető, szellemileg vagy intellektuálisan felfogható. Az emberhez fordulva fedezzük fel a második fajta zenét, mivel az ember fizikai, lelki és szellemi felépítése részek összhangzata, ill. ezen összhangzat lehetősége, amennyiben törekszünk rá. Végül a külső, felhangzó instrumentális zene külön szakág, amelynek részleteivel a szerző aritmetikai alapon behatóan foglalkozik. Ahogyan Ágoston szerint a zene érzékelése két ellentétes minőségű tapasztaláshoz vezethet, ti. egyrészt az istentiszteletben felemelő lehet, másrészt negatív jelleggel a híveket rosszra is vezetheti, úgy Aquinói Szent Tamásnál is hasonló felfogást találunk. Szerinte a zene az utóbbi ágostoni megállapításhoz hasonló érvek miatt felesleges és kerülendő, de az istentiszteletben való erejét a lelkek üdvössége érdekében (a Biblia és a tekintélyes atyák álláspontjának megfelelően) használni szükséges (uő: *Summa theologiae* [magyarul uő: *A teológia foglalatja*, 1994–], 2a 2ae, q91, a2). Avicenna a zenét – görög forrásait követve – mint matematikai tudományt osztályozta. Továbbá a zene jelenségi formáját, a zenei jelenségek emberre való hatását, és azok imitativ-expresszív aspektusát igyekszik megmagyarázni *Kitábal-sifá* [„Gyógyítás könyve”] c. művében (vö. Shehadi, Fadlou: *Philosophies of Music in Medieval Islam* [1994; „A középkori Iszlám zenefilozófiái”], 4. fejezet). Ám Avicenna felfogása nem örvendett egyértelmű recepciónak az iszlámban, mivel ortodox csoportok élesen elvetették a zenei kifejezés minden formáját. Ezzel még összefért a Korán egyes szúráinak kantálása, ill. a műezzin imára hívó éneke, de a szekuláris zene e szempontból is elvetendő volt és maradt. Végül egyes közösségek, különösen a szúfik, meditációs zenét

alkalmaznak a mai napig, amely táncsal kísért önkívületi állapot beállítását segíti elő (vö. Shiloah, Amnon: *Music in the World of Islam* [1995; „Zene az iszlám világban”]). Ebből is következik, hogy a klasszikus zenei kultúra nagyszabású továbbfejlesztését a klasszikus zenei hagyományt befogadó, azt a középkori egyházi zenében gazdagon kifejlesztő, majd a világi zene ezernyi formájában felvirágoztató keresztény világ produkálta. A XVIII. sz.-tól Rousseau mellett Johann Gottfried Walthernál (1684–1748), Johann Matthesonnál (1681–1764) és más zeneszerzőknél a zene maihoz hasonló definícióival és leírásaival találkozunk. Walther szavaival: „A *musica poetica* vagy zenei alkotás matematikai tudomány, amely által hangjegyek kellemes és helyes harmóniáját jegyezzük fel a célból, hogy később elénekelhető vagy lejátszható legyen, s ekképpen a hallgatóságot Isten imádatára indítsuk, valamint élvezettel töltsük el a szellemet és a lelket. ... S azért nevezzük ezt *poeticának*, mert a zeneszerzőnek nemcsak a nyelvet kell értenie, ahogyan a költő is teszi, amikor a szöveget aláveti a metrumnak, hanem valóban alkotnia kell, dallamot létrehoznia, amiért is *melopoétának*, azaz zeneköltőnek is nevezzük.” (Idézi Bartel, Dietrich: *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* [1997; „*Musica poetica: Zeneretorikai szövegek a német barokk zenében*”], 22. old.; a szerző ford.). Leibniz szerint a zene által előidézett érzéki élvezet a világegyetem racionális szerkezetének a zenén keresztüli nem-tudatos észleléséből ered (uő: *Principes de la Nature et de la Grâce Fondés en raison* [1714; magyarul uő: *A természet és a kegyelem ésszerűen megalapozott elvei = Uő: Válogatott filozófiai írásai*, 1986, 291–305. old.]). A korszakra jellemző zenefilozófiai viták kezdetben a zenei imitáció vagy utánpótlás kétféle típusára összpontosítottak. Az egyik a nem-zenei dolgok imitációja (erdő, tenger, szél stb.), a másik az emberi érzelmek imitációja. Az utóbbi a korszak zenei gyakorlatában a hangszeres (abszolút) zeneművek sokasodásának következménye volt, amelyek annak kidolgozásával kísérleteztek, hogy a nem-szöveges zenei alkotások hogyan képesek bármit is imitálni, ill. miben különbözik az imitáció és a kifejezés (expresszivitás). Itt jelenik meg az az érv, mely szerint a zene, a költészet, a művészetek a kiemelkedő, rendkívüli, erős érzelmeket, eseményeket, személyiségeket képesek igazán megjeleníteni. A francia enciklopédisták a zenét ebben az értelemben értették imitativ művészetnek. Az enciklopédia első kiadásában az aláírás nélküli Zene szócikkben olvassuk, hogy ugyan a kortárs zene tökéletesebb a görögökénél, ámde felszínesebb is; míg a görög zene nem volt más, mint a „minden dolgok rendje” (lásd Rousseau, Jean-Jacques et al. [eds]: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [1751; „*A tudományok, a művészetek és a mesterségek enciklopédiája, avagy ésszerű szótára*”], 1re

éd., Tome 10, 902. és 898. old.). D'Alembert szerint: „A zene nem közönséges vagy természetes, hanem súlyos nyelv, amely ezért képtelen semleges dolgokat vagy köznap gondolatokat kifejezni; természete szerint arra alkalmas, hogy energikusan jelenítsen meg eleven benyomásokot, mély érzelmeket, erős szenvedélyeket, illetve az ezeket előidéző tárgyakat lefessen.” (d'Alembert, Jean le Rond: *De la Liberté de la Musique* [„A zene szabadságáról”] = uő: *Œuvres complètes de D'Alembert* [„Összes művei”], 1821, I, 530–531. old.) Herdernél a zene az egymásutániságra, míg a képzőművészet a térbeli együttlétre vonatkozó imitáció. Ugyanő szkeptikus a zene matematikai természetével szemben, mivel a matematika kauzálisan nem magyarázza a zene által eredményezett érzelmi hatást. Ez a fajta hatás gyengíti a korábbi felfogás hitelét, mely szerint a zenei kifejezés imitáció lenne. A zene és a nyelv egymástól való távolodásáért a hangszere zene elterjedését tartotta felelősnek. Herder a zene kifejező ereje kapcsán a zene és a nyelvek közös jellegéről érvel (uő: *Kritische Wälder* [1769; „Kritikus ligetek”], I, §16 skk.), miként Rousseau is, aki azt állította, hogy a zene és a természetes nyelvek közös forrásból, az érzelmek kifejezésére használt nyelvből fejlődtek ki (uő: *Essai sur l'origine des langues* [1755; magyarul uő: *Esszé a nyelvek eredetéről*, 2007], 12. fejezet). Ami a zenei jelenségek magyarázatát illeti, a Rousseau és zeneszerző kortársa, Jean-Philippe Rameau (1683–1764) közötti ellentét hasonló a harmónia arisztoxenoszi és püthagoreus megközelítései közötti ellentétéhez, vagyis az intuitív (benső) és az analitikus (külső) felfogás különbségéhez. A zene imitációs jellege Rousseau-nál úgy merül fel, hogy az nem a tárgyakra, hanem érzelmekre vonatkozik. Ez tehát – párhuzamosan az emberi bensőség romantikus kiemelkedésével – döntő átalakulást jelentett: a zene tárgya a külsőtől a belső felé fordult. A XVIII. sz.-i affekció-felfogás vagy érzelmentan (érzelem) szerint a zene a retorika és a szónoklás elveinek alkalmazásán keresztül képes a hangokat az érzelmekkel társítani. Ahogy a hangszere (abszolút) zeneirodalom fejlődött, és egyre több nem-szöveges zenemű keletkezett (szöveg nélküli táncdaloktól kezdve a szimfóniákig), a dal szerepe is egyre csökkent. A zenei alkotások egyre bonyolultabbá, összetettebbé, soktétélessé, a hangszerek fejlődésével, új hangszerek megjelenésével egyre instrumentálisabbá váltak. Ennek hatására az imitációról szóló elméletek fokozatosan átadták a helyüket a zenei kifejezést, az expresszív jelleget hangsúlyozó elméleteknek, amelyek a XIX. sz.-tól kezdve napjainkig foglalkoztatják a zenefilozófusokat, a zenepszichológusokat és más kutatókat. Kant kritikai műveiben a zenét más módon tárgyalja, mint a művészet többi formáját; nála a zene átmeneti jellegű, maradandó anyag, és maradandó tárgy nélküli, esetlegesen művészetként jelenik meg. Rejtett matematikai

felépítése miatt tartozhat a művészetek közé (uő: *Kritik der Urteilskraft*, 1790; magyarul uő: *Az ítélőerő kritikája*, 1966, §52, B213–215 és §53, B215–222). A zene esztétikailag a költészet után a második helyen áll (uo., §53, B218), de a művészetek között a kulturális-művelődési értékére vonatkozóan az utolsó helyet kapja (uo., §53 B220). Kant formalista hajlama nyilvánvaló, amikor azt állítja, hogy a zenei ízlés tiszta ítéletének megfelelő tárgya a kompozíció, amin a hangok elrendezését érti (uo., §14, B42). Később azt állítja, hogy a zene csupán játszik az érzetekkel, ezzel támasztva alá a zene művészetek között elfoglalt alacsony rangját. Hozzáteszi, hogy egyes szépművészeti alkotások és leginkább a nem-szöveges melódiák szabad szépségek. A szabad szépségek nem szükségeltetnek fogalmakat (uo., §16, B49–50). Kant zenei érvelései mögött egészében véve a szépről szóló elgondolása áll. Ezért első ránézésre formalistának tűnő zenefelfogása nem nevezhető modern értelemben véve formalistának. Ha a zenemű testi hatására figyelünk, a zene pusztán kellemes, de ha a mű formai szerkezetére összpontosítunk, az ízlés ítéleteket tesz lehetővé, és így a zenét szépnek találhatjuk. Ebből következően a zene kellemességi szempontból a legmagasabb helyen szerepel (uo., §53, B220). Nem-formalista érvelései jobban kirajzolódnak, amikor azt állítja, hogy a zene az érzelmek területére vonatkozó esztétikai gondolatokat is képes kifejezni, és ezt a következőképpen teszi: „A nyelv minden kifejezéséhez hozzátartozik egy tónus, mely megfelel a kifejezés értelmének; e tónus többé-kevésbé jelzi a beszélő valamely affektusát, és egyszersmind a hallgatóban is létrehozza az affektust, ez pedig felkelti benne az eszmét is, mely a nyelvben az illető tónussal fejeződik ki; és amiként a moduláció mintegy az érzetek általános, minden ember számára érthető nyelve, úgy a hangművészet egyedül önmagáért véve teljes intenzitásában megvalósítja ezt a nyelvet, ti. mint az affektusok nyelvét, s ily módon az asszociáció törvénye szerint általánosan megoszthatóvá teszi az affektusokkal természetes módon összekapcsolódó esztétikai eszméket” (uo., §53, B219, Papp Zoltán ford.). Kant az elődeivel ellentétben a zenén már mindig tisztán hangszere, azaz abszolút zenét ért. Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818; magyarul uő: *A világ mint akarat és képzet I–II*, 2021) c. művében a zene és az ember, a zene és a világ, a zene és az akarat kapcsolataival nyomatékkal foglalkozik. Érvelése kifejti: „A zene az érzés s a szenvedély nyelve, ahogy a szavak az ész beszédét képezik.” (I, 319. old., Tandori Dezső és Tandori Ágnes ford.). A zene nem az ideának, hanem magának az akaratnak a képzete (ábrázolása); a zene és a világ ugyanannak a metafizikai elvnek, az akaratnak a kifejeződése (uo., 322. old.). A zene abban különbözik minden más művészettől, hogy nem a jelenség, helyesebben az akarat adekvát objektivitása-

nak a képmása, hanem közvetlenül magának az akaratnak a képmása, és így „a világ minden fizikaival szemben a metafizikai, minden látszattal szemben az önmagában való dolgot képviseli. A világot tehát éppúgy nevezhetnénk testet öltött zenének, ahogyan testet öltött akaratnak.” (uo., 317. old.). Szerinte a zene a legmagasabb helyet foglalja el a művészetek között. „[H]a, tegyük fel, sikerülne valami maradéktalanul helyes, hiánytalan és részletekbe hatoló magyarázatot adni a zenének, tehát oly kimerítő elismérlését annak, amit a zene kifejez, fogalmakba foglalhatnánk, ez így azonnal a világnak is elegendő megismérlése és magyarázata lenne fogalmakban, vagy, ami más szavakkal ugyanezt teszi, az lenne az igazi filozófia [...]” (uo., 325. old.). Kierkegaard szerint a zene eleme az idő, s csupán abban a pillanatban létezik, amelyben előadják. Bár ez tökéletlenségnek tűnhet a többi művészeti ágakkal szemben, valójában „ez a bizonyítéka annak, hogy a zene magasabb, szellemibb művészet.” (Kierkegaard, Søren: *Enten-Eller*, 1843; magyarul uő: *Vagy-vagy*, 1994, 56. old.) Nézete szerint a zene abszolút tárgya az érzéki zsenialitás (érzékiség) mint eszme, melynek művészi megragadására egyedül a zene képes. Az eszmeként felfogott érzéki zsenialitásnak a neki megfelelő formával való tökéletes egysége Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) *Don Giovanni* c. operájában valósul meg (uo., 47. old.). Schelling és Hegel a zene esztétikai értékéről érvelve a temporalitást mint különös zenei jelleget emeli ki. Schellingnél a zene szükséges formája az időbeli egymásutánosság, ezzel szemben az építészetben az egymásutánosság térbeli, azaz egymásmellettség. Ő az első, aki a zenét leválasztja az ókori felfogásról (lásd Ágoston fentebb idézett dialógusát), mely szerint a zene a költészettel összefonódik, s ekképpen alkotják a *poiészis* világát. A zene mint önálló művészet megjelenése döntő fordulat a zene értelmezésében. Schopenhauer Richard Wagner (1813–1883) művészetére való hatása közismert. Wagner Beethovenról szóló értekezésében (*Beethoven*, 1870) írja, hogy Schopenhauer volt az első filozófus, aki egyértelműen meghatározta a zene helyét a művészetek között. Hegel szerint az én (önmagam) az időben jön létre, a zenei hangok is időben léteznek. Ez a közös közeg teszi lehetővé, hogy a zene erőteljes hatást gyakoroljon érzelmi életünkre (uo.: *Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835; magyarul uő: *Esztétikai előadások*, 1980, III, III, 2). Újszerű meglátása, hogy zenei jelenségekben a zene anyaga nem választható külön annak hangzásától. Korábbi gondolkodókkal szemben a zene hármas tagolása is felmerül: az előadó elkülönül a szerzőtől és a hallgatótól (uo.). Nietzsche *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872; magyarul uő: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, 1986) c. művében a zene esztétikáját tárja fel, amely az apollóni és dionüszoszi hatások között széteső világról tanúskod-

dik; a zenében a dionüszoszi elem dominál. Poszthumusz kiadott fiatalkori írásában Arisztoksenoszra és zenei ritmusokra is hivatkozik. Későbbi írásában a zene és a nyelv kapcsolatáról vallott korábbi nézeteinek teljes elutasítását látjuk; változó filozófiai nézetei tükrében a zenével kapcsolatos felfogása is átalakul. Egy ponton túl már nem az antik tragédia újjászületését látja Wagner zenéjében. A csupán hangszeres zenéről úgy érvel, hogy az csupán a zene költői nyelvvél és kifejező gesztusokkal való kapcsolatából érthető. Csak ezeken az asszociációkon keresztül lehetséges, hogy a hangszeres zene értelmet nyerjen (uo.: *Menschliches, Allzumenschliches*, 1878; magyarul uő: *Emberi, túlságosan is emberi*, 2000; 4. főrészt, §215–216). Husserl a zenének csak futó megfigyeléseket szán; a legismertebb az időtudat elemzésének illusztrálása egy dal- lam érzékelésének tapasztalásával (uo.: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* [1928; 2000, „Előadások a belső időtudat fenomenológiájáról”). A fenomenológia módszertanával Roman Ingarden (1893–1970), Waldemar Conrad (1878–1915), Alfred Schütz (1899–1959), a későbbiekben Thomas Clifton (1935–1978) értekezett a zene mivoltáról. Ingardennél a zene nem egészen temporális; a zeneművek nem azonosak az előadásaikkal, inkább intencionális tárgyak. Míg az előadások időben húzódnak, a zenemű nem temporális tárgy. Schütz a zenefilozófiában kevésbé érintett és a napjainkban gyakrabban felmerülő nézőpontot képvisel. Szerinte a zenei tárgy többváltozós összetétele az, ami lehetővé teszi a zeneszerző, az előadó és a hallgató közötti kapcsolatot; a közös zenélés során a résztvevőknél a tapasztalások belső időben való áramlása közös (Schütz, Alfred: *Making Music Together. A Study in Social Relationship* [„Együttzenélés. Tanulmány egy társadalmi viszonyról”), *Social Research*, 18, 1, 1951, 95–96. old.). Wittgenstein nem dolgozott ki a zenéről külön elméletet, de 1938-as és későbbi előadásaiban és írásában gyakran használ zenei példákat. Többször hivatkozik a zenére, amikor a beszélt nyelv működését igyekszik megvilágítani. Szerinte a zene megértése abban is megnyilvánul, hogy képesek vagyunk megfelelő összehasonlítást végezni a zene és a zenén kívüli valóság, különösen a nyelvi valóság között. Egy zenei frázis leírható kérdésként, vagy emlékeztethet minket arra az intonációra, amelyet akkor használunk, amikor egy bizonyos mondatot kimondunk (uo.: *Philosophische Untersuchungen*, 1998; magyarul uő: *Filozófiai vizsgálódások*, 1998, §527). Az esztétikai érték általában, és a zene értéke konkrétan nem redukálható egy tárgy hatására. Így egy műalkotás nem azért értékes, mert valamilyen érzelmet közvetít, hanem azért, mert önmagát közvetíti. Egyes késői érvelései pragmatikusak: a zene megértése attól függ, hogy képesek vagyunk-e használni és megfelelően leírni olyan módon, amelyet végső soron az életmódunk

határoz meg. A kortárs zenefilozófia elsősorban a zene természetével, értékével és a zenei tapasztalással foglalkozik. A zenefilozófiai kérdések mögött az az alapvető zenei tulajdonság rejlik, amely szerint a zene ontológiailag nem fogalmi, hanem inkább szemléleti (tapasztalati). Problémaként merül fel tehát, hogy a zene egyáltalán megérthető-e, létezik-e zenei megértés. A zenészek beszámolóí alapján többféle zenei megértés is létezhet. Így a zene kapcsán elméleti és tapasztalati vonatkozású megértésről is lehetne beszélni. De a tiszta zene kapcsán a nyelvi, fogalmi megértéshez hasonló jelleget, ill. tulajdonságokat nehéz azonosítani. Továbbá mivel a fogalmi hiányzik a tiszta zenéből, a fogalmi megértés mögötti jelentésekről sem tudunk beszélni. Ha létezik zenei megértés, annak zenei jelentésekre kell vonatkoznia, amelyet beszélt nyelvekkel nemcsak nehéz, hanem szinte lehetetlen meghatározni. Több filozófiai nézet a beszélt nyelvek és egy feltételezett zenei nyelv közötti párhuzamokat és hasonlóságokat igyekszik felsorolni, és így módon a zenei nyelvet kiemelni vagy a zene nyelvi jellegét alátámasztani. A modern hermeneutika e témában nyújthat segítséget, főleg ha a hermeneutikus párbeszédet sikerül áthelyezni a zenei párbeszédbe, amely a zeneszerzőnek, majd a zenei előadónak a zeneművel való foglalkozása során alakul ki a zenész és a zenemű között, ahol a zenész a zeneművön keresztül önmagával folytat párbeszédet. A zenefilozófiában két fő irányzat a zeneesztétikai írások során formálódott meg. Az egyik oldal Eduard Hanslick (1825–1904) formalizmusát követi, mely szerint a zene csupán hangstruktúrákból áll, amelyek temporálisak, tehát érzéki tapasztalás tárgyai. A másik oldal szemantikus felfogást képvisel, mely szerint a zenének a formákon felül tartalma is van, amely egyfajta sajátos szemantikára utal, tehát a zenének nyelvezete, nyelvi jellege van, sőt egyesek szerint a zene maga is sajátos nyelv, bár eddig nincs meghatározva, hogy milyen. A szemantikai megközelítés további típusa a narratíva felőli megközelítés, de ebben nincs explicit meghatározás arról, hogy mi alkotja a zenei narratíva tartalmát. Az előadók többsége, bármelyik zenei műfajról is beszélünk, a zenei közlésről, a zenei kommunikációról számol be. Van, aki a zenén keresztül „beszél” a közönségéhez. Az ilyen jellegű beszámolók arra utalhatnak, hogy az előadó zenei tapasztalása sokban hasonlíthat a természetes beszédhez. Van olyan előadó, aki könnyebben kommunikál a zenén keresztül, mint a tagolt, felhangzó beszéddel. Egyes filozófusok a XX. sz. utolsó évtizedeiben arra törekedtek, hogy meghatározzák a zene definíciójához szükséges feltételeket. Az első kettő: szerkesztettség (rendezettség), ill. hangállomány. Mivel a természetben és mesterségesen is többféle hang létezik, amelyek nem alkalmasak zene megalkotásához, a kettőhöz hamarosan társult a tonalitás, a hangmagasság és a ritmus

definíciós eleme. Ezzel kapcsolatban felmerülő filozófiai problémák a következők: a tonalitás ontológiai problémához vezet az atonális zene esetében és olyan hangok alkalmazásában, amelyek a *sound art* és a zene határterületére szorítkoznak; a hangmagasság, más szóval a zenei hang nem természetes eredetű, inkább mesterséges abban az értelemben, hogy emberek hangszereken vagy hangszálakkal hozzák létre; a rendezettségre használt fogalom, a „ritmus” nem helyes, mert a *ritmika* az általános zenei tulajdonság és nem a ritmus, amelyből többféle létezik, pl. a természetes beszédben is. Az első feltétel fő problémája: minden hang alkalmasnak tűnik arra, hogy bekerüljön egy zenei előadásba, így a hangok alapvető zenei jellemzőinek meghatározása nehéz. Az ilyen feltétel védelmezői a tonalitás kifinomult intencionális vagy szubjektív elméleteihez fordulnak annak érdekében, hogy leküzdjék ezt a problémát. Ha egy hang zenei jellemzői nem intrinzikusak, hanem valamilyen módon a hang előállításának vagy befogadásának módjához kapcsolódnak, akkor két megkülönböztethetetlen hang közül csak az egyiket minősíthetjük zenének. Ha csak az esztétikai feltételt fogadjuk el a tonalitás feltétele nélkül, a költészet problémájával szembesülünk: a nem zenei, esztétikailag szervezett hangokkal. Innen indul a vita, hogy mit tartunk elemi, alapvető feltételnek, ill. zenei tulajdonságnak. Figyelembe kell-e venni a zene nyelviségét, figyelmen kívül lehet-e hagyni a zene művészeti mivoltát, és kizárólag az emberi cselekvések, a nyelv és a tapasztalás területeire fókuszálni? Stephen Davies (1950–) szerint „egy megfelelő definíciónak el kellene térnie a zene összetett természetétől, és csak a zene szándékos, strukturális, történelmi és kulturális aspektusaira kellene hivatkoznia.” (Uő: On Defining Music [„A zene meghatározásáról”], *The Monist*, 95, 4, 1 október 2012, 539. old.). Jean Molino (1953–) szerint „a zene fenoménjét, akárcsak a nyelvét vagy a vallását, nem lehet helyesen meghatározni vagy leírni, hacsak nem vesszük figyelembe a zene hármas létmódját: mint önkényesen elszigetelt tárgyat, mint valami előállítottat és mint valami észlelt dolgot. A szimbolikus sajátossága nagyrészt ezen a három dimenzióon nyugszik” (uő: Musical Fact and the Semiology of Music [„A zenei tény és a zene szemiológiája”], *Music Analysis* 9, 2, July 1990, 113–156. old.). Javaslat az, hogy a zene definícióját befolyásoló tényezők sokasága végtelen, ezért a definíciók és az alapfogalmak rendszerezése szükséges. A tiszta (abszolút) zenét a szöveges zenétől elválasztva tiszta zenei ontológiához juthatunk. Az abszolút zenében nincs szöveg, tehát a zene nem kísér szöveget, és nem szöveg ihlette, ill. nem követ szöveg alapú programot. Az utóbbi típusba általánosan a zenei lírikus művek tartoznak, amelyek vagy szöveget kísérik (opera, oratórium, dal stb.), vagy szöveges programot követnek (programzene, szim-

fonikus költemény); idetartozik az is, ha a zenedarabot adott szöveg, ill. más művészeti alkotás ihlette. A tiszta zene esetében merülnek fel a legnehezebb filozófiai kérdések. Pl. a csupán hangokból álló zenei folyamat miért és hogyan vált ki érzelmet az előadóban és a hallgatóban? Ebben a kontextusban milyen oksági viszonyokról beszélhetünk? Ontológiai kérdések közül már az ókortól kezdve vitatott kérdés a zenei szünet vagy csend. Ha csak a rendszerezett (szerkesztett) hangoknál maradunk, nem kell-e figyelembe venni a nem-hangokból álló pillanatok? Vajon a csend hozzátartozik a zenéhez? Szélsőséges kísérletek, mint pl. Erwin Schulhoff (1894–1942) *In Futurum*-ja vagy John Cage (1912–1992) 4'33" c. műve a zenei hangnélküliséget veszik alapul. Többek szerint ezek a darabok a fentebb említett szükséges feltételek hiánya miatt nem zeneművek, csupán alkotások. A zene ontológiájával a XX. sz.-ig kevesen foglalkoztak. Jelenleg a kortárs ontológiai viták mellett episztemikus jellegű kérdések is felmerülnek, amelyek középpontba helyezik a zeneművet, ritkán megkülönböztetve azt az általános értelemben vett zenétől. Emiatt a zeneművészet definíciójával kapcsolatban felmerülő nézeteltérések feloldhatatlanok maradnak. A kérdések és a viták különböző filozófiai irányzatok felől érkeznek: a fő vita metafizikai, az úgynevezett fundamentalista vita, amely az univerzálék problémájához hasonlít. A témával foglalkozók főleg realisták, ami azt jelenti: a zene léte különbözik (noha nem független) a leírt vagy előadott zeneműtől. A zenemű többször előadható; ám maga az előadás az adott konkrét módon megismételhetetlen. Minden előadása más, és a zenemű nem azonos annak előadásaival (instanciáival). A zenemű ezen jellege ellentétes a szépművészeti alkotásokkal, de hasonlít a színművekre, azzal a különbséggel, hogy a színművek elolvasva értelmezhetők és élvezhetők, míg a zenei írás elolvasva nem vezethet hasonló értelmezéshez, nem eredményezhet élvezetet. Kérdés, hogy a zenemű azonos-e a kottájával, kottaképével. Idealisták (pl. Robin George Collingwood [1889–1943]) szerint a zeneművek képzeletbeli tárgyak és tapasztalatok. E felfogás cáfolata lehet, hogy egyazon zenemű nem lehet végtelen számú, és egy zenemű tapasztalása élő előadáson és felvételen hallva azonos. David Davies (1950–) zeneművészeti ontológiájának cselekvésemélet-alapú megközelítése szerint a zeneművek szerzői cselekvések (*Art as Performance* [2004; „A művészet mint előadás”). Érvéle szerint a zeneművek cselekvéstípusok, és nem konkrét cselekvések. Ezek az idealista felfogások azonban nem alkalmazhatók a zene ontológiájának azon részében, amely az előadó és a befogadó kapcsolatát képezi. A XXI. sz.-ban újfajta zenei entitást feltételezünk: olyan történelmi individuumot, amelyet a fizikai dolgok, például partitúrák és előadások testesítenek meg, de nem ezek alkotnak. Jelenleg azon el-

mélet dominál, mely szerint a zeneművek absztrakt tárgyak. Ez áll legközelebb az intuitív zenefelfogásunkhoz is. Az általánosabb elmélet szerint a zeneművek egyenesen örök létezők, amelyek idő és tér fölött léteznek. E felfogás szerves része, hogy a zeneművek az emberi cselekvések által válnak reális (tér- és időbeli, felhangzó) létezőkké. A zenei ontológiában a viták zöme visszavezethető általános metafizikai kérdésekre, mint pl. lét és létező, valóság és realitás viszonyainak kérdéseire. Egy másik probléma a zeneművek ontológiai többszörösségéből fakad: amíg nem sikerül tisztázni a zenemű fundamentális ontológiai természetét, nem juthatunk előre a zeneművek megjelentetésével (megszóltatásaival) kapcsolatos kérdésekben. Ebben az összefüggésben a zenei autentikusság kérdéssel találkozunk. A kortárs viták az előadásokra fókuszálnak. Elfogadott, hogy a leírtak (lekottázottak) „tökéletes” megszóltatása autentikussághoz vezet. Tiszta szonocisták számára ez elégséges (Kivy, Peter: *Orchestrating Platonism* [„A platonizmus hangszerelése”] = Nilstun, Tore – Persson, Ingmar (eds), *Aesthetic Distinction* [1988; „Esztétikai kiválóság”], 42–55. old.). Hangszín alapú (timbral) szonocisták a zeneszerzői szándék szerinti hangokat és hangszíneket követelnek (Dodd, Julian: *Works of Music: An Essay in Ontology* [2007; „Zeneművek: Ontológiai esszé”). A zeneesztétikai vita szélesebb körű vitát tükröz a formalisták (empiristák vagy strukturalisták) és kontextualisták között. A formalisták szerint a mű legfontosabb tulajdonságai belső tulajdonságok, amelyek a mű keletkezésének történelmi és művészeti kontextusát nem ismerő hallgató számára is hozzáférhetőek. A kontextualisták szerint a mű lényegében a keletkezési kontextushoz kötődik. A másik terület, amely független lehet a fundamentalista vitától, a komparatív ontológia. Ahogyan a különböző történelmi korszakokból származó klasszikus művek ontológiailag különbözőek lehetnek, úgy a különböző kortárs hagyományokból származó művek is. A magasabb szintű ontológiai vitákban eddig elhanyagolt téma a zeneművek elemeinek (pl. a dallamoknak, harmóniáknak és ritmusoknak) a természete, valamint az, hogy ezek hogyan állnak össze komplex egésszé (egész és rész). A jazz és népzene ontológiájával kapcsolatos kutatások középpontjában az improvizáció természete, különösen az improvizáció és a kompozíció közötti kapcsolat áll. Nem minden zene előre megkomponált művek előadása. Bár a jazz és a népzene nem feltétlenül rögtönzés alapú, és nagyon kevés jazz-, ill. népzene-előadásból hiányzik bármiféle előzetes kompozíciós folyamat, az improvizáció központi szerepe ezekben a zenetípusokban kihívást jelent a zenei ontológus számára. A témával az utóbbi néhány évtizedben kezdtek intenzívebben foglalkozni. Továbbá több vita folyik a zene esztétikai és művészeti értéke kapcsán, ami Kantig vezethető vissza. A legtöbb filozófus

a műalkotások értékét a művekben rejlő értéknek tekinti, abban az értelemben, hogy a mű értéke a mű által nyújtott tapasztalathoz kötődik. A műalkotásokat tehát nem pusztán eszközként, valamilyen cél elérésének feltételeként értékelik, hanem önmagukért vagy önmagukban. Felmerül a kérdés, hogy mi az, ami a műalkotás által nyújtott tapasztalatban értékessé teszi azt. Abban lényegileg konszenzus van, hogy az „élvezet” és talán a kanti „gyönyör” a kérdésre adott válasznak nem elhanyagolható részét képezi. A zenefilozófiában kortárs vitákat öt főcsoportba lehet foglalni: 1. Az érzelmek kifejezése a zenében és a hallgató erre adott válasza. 2. A zenei tapasztalás, a zenei megértés és a zene értéke, ideértve a zenei elemzés helyét és azt, hogy milyen tapasztalat és tudás előfeltételezett a hozzáértő hallgatóban. 3. A zene és az ideológia, az etika és az identitás közötti összefüggések. 4. A műveket felfedezik vagy létrehozzák? Hangszerelésük szerepel-e identitásfeltételeik között? A mű identitása függ-e a zeneszerző identitásától, valamint a zenemű hogyan kapcsolódik az előadásaihoz? 5. Általában az előadás természete, kreativitása, lehetőségei. A kortárs gondolkodók a zene szélesebb skáláját veszik számításba, pl. a jazzt és a rockzenét. A hangfelvételekre való reflexió mindkét kontextusban új perspektívákat hozott a zenei ontológia és előadás vitájába. Időközben az összehasonlító zenetudomány és az etnomuzikológia relevanciája is bekerült az érdeklődés fókuszába. A zeneelmélet (ezáltal a zenetudomány) a nyugati zene elválaszthatatlan részét képezi. Magyarországon a zenetudomány és a zenetudományi gondolkodás mindmáig nincs szisztematikusan vizsgálva. A XX. sz.-ban egyes témakörökben, ill. zenetudósokról és zeneszerzőkről készült egyedi kutatásokkal, kötetekkel, konferencia-előadásokkal találkozunk. A szisztematizálás több lépésben a XX. sz. végén indult meg. 1974-ben a Magyar Tudományos Akadémia a korábban széttagolt zenetudományi és népzenei kutatásait egyesítve létrehozta a Zenetudományi Intézetet. Addig a Bartók Archivum képviselte a zenetudományi kutatásokat. A Magyar Tudományos Akadémia Lendület-programjának keretében 2012-ben Dalos Anna (1973–) vezetésével létrejött a „20–21. századi ma-

gyar zenei archívum és kutatócsoport”, amelynek elsődleges célja, hogy összegyűjtse, archiválja, elemezze és értelmezze, valamint kutathatóvá tegye a XX. sz.-i magyar zene dokumentumait. A magyar zenetudományi bibliográfiában jelenleg több mint kétezer leírás, ill. hivatkozás található. A kutatás és adatgyűjtés eredményeképpen világossá vált, hogy a XX. sz. elején jelentős mennyiségű zenetudományi írás keletkezett különböző szakágakban. A Zenetudományi Intézetben több osztály is működik. A Bartók Archivumnak pl. kettős funkciója van: egyrészt központi Bartók-gyűjtemény, a primer forrásoktól a szekunder irodalomig terjedő gyűjtőkörrel; másrészt kutatócsoport, a Bartók Béla (1881–1945) életrajz- és életműkutatások nemzetközi centruma. *Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadása* is itt készül. További osztályok: A Magyar Zenetörténeti Osztály (feladatköre az 1500 utáni egyetemes és magyar zenetörténet kutatása); a Népzene- és Néptánc-kutató Osztály és Archivum; ill. a Régi Zenetörténeti Osztály és a Zenetörténeti Múzeum. A zenetudomány több területe közül Magyarországon a következőket művelik: zenetörténet-írás, népzene-kutatás, zeneesztétika, analízis-zeneelmélet. Szabolcsi Bence a magyar zenetudomány alapító atyjának tekinthető. Kókai Rezsőt (1906–1962) és Molnár Antalt kiemelkedő zeneesztétikai kutatóknak tekinthetjük. A század második feléből két zeneesztétát emelhetünk ki: Zoltai Dénes filozófust, akinek számos műve jelent meg a zeneesztétika körében; ill. Ujfalussy Józsefet (1920–2010), aki ugyancsak számos zenetörténeti és zeneelméleti művet publikált. Munkássága a század második felében több zenetörténésznek és zenetudósok felkeltette az érdeklődését, mások mellett hozzá kapcsolódott Kroó György (1926–1997), Somfai László (1934–), Tallián Tibor (1946–), ill. Wilhelm András (1949–2022). Bartha Dénes (1908–1993), Kókai Rezső (1908–1993), Gombosi Ottó (1902–1955), Lendvai Ernő (1925–1983) és Rajeczky Benjamin (1901–1989) zenetudományi tevékenysége nemcsak önmagában jelentős, hanem alkotásaikról szisztematikus kutatások keletkeztek, amelyek ma is nemzetközi hatással folynak.

#### TOVÁBBI IRODALOM

- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (1854); magyarul uő: *A Zenei Szép* (2007);
- Cooke, Deryck: *The Language of Music* (1959);
- Alpers, Philip (ed.): *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music* (1987);
- Levinson, Jerrold: *Music, Art, and Metaphysics* (1990);
- Scruton, Roger: *The Aesthetics of Music* (1997);
- Swain, Joseph, P.: *Musical Languages* (1997);
- Ridley, Aaron: *The Philosophy of Music* (2005);
- Hindrichs, Gunnar: *Die Autonomie des Klangs* (2014).