*Joscelyn Godwin*

# SZELLEMI ÁRAMLATOK A ZENÉBEN*

Jóllehet a zene az elmúlt nyolc évszázad alatt éppen olyan komoly változásokon ment keresztül, mint a többi művészet, nem mindig tükrözi olyan egyértelműséggel korszakainak külső szellemi klímáját, mint a festészet, az építészet vagy az irodalom. Ez a zene „benső voltának" köszönhető: talán kevésbé tűnik úgy az észlelő számára, hogy „odakint van", mint bármely más művészeti ág. Így sokkal kevésbé hajlik a látható tér világának tárgyainak és eseményeinek leírására, melyek olyanok, mintha az emberi nem belső történetének szimbolikus járulékai volnának. Frithjof Schuon így ír erről:

> „A művészetek közötti aránytalanság oka az, hogy az intellektuális hanyatlás – mégpedig nem az inventív, hanem a szemlélő intelligencia hanyatlása – sokkal közvetlenebbül jelenik meg a vizuális művészetekben, melyekben az intellektuális elemek erősen érintettek, mint az auditív vagy »ismétlésen alapuló« művészetekben, melyek főként ama plasztikus szubsztancia sokféle és különböző állapotait – és így szépségeit – exteriorizálják, ami a lélek."[1]

Nem számíthatunk tehát arra, hogy a zenében a vallásosság vagy a szellemi hanyatlás nyilvánvaló jeleire bukkanunk. Jelentésének legjava a hallgató hallásában rejlik.

A zeneszerzés ráadásul többnyire kevésbé tudatos tevékenység, mint más művek alkotása. Természetesen a zeneszerzőnek ismernie kell technikáját és tudatosan kell követnie az általa választott formákat, de zenéjének jelentése gyakran csupán homályos, sőt akár elhibázott elgondolás; homályos, mert a jelentés a szavak vagy képek pontossága fölött áll, s talán olyan szinten, ahol gondolatai rendszerint nem tartózkodnak. Pontosan ez a helyzet Wagner esetében: a hagyományos legenda általa való felhasználása és az erő, amellyel zenéje a drámát közvetíti, nem szükségképpen illeszkedett valamiféle „ezoterikus" értéshez; és személyes magatartása sem volt mindig olyan, hogy bizalmat ébresszen saját megvalósítása tekintetében.[2] A zene közelebb állhat az ideákhoz, amelyek minden művészetet nemzenek; és a kegyelem különös ajándéka által az ideák megjelenhetnek olyan személyen keresztül is, aki nem látja őket. A zeneszerző e „papi" funkciója, eltérő módon, különösen erősen megmutatkozik Mozart esetében: bevallása szerint egy egész szimfónia jelent meg előtte a maga teljességében, egyetlen szempillantás alatt, és neki csak le kellett írnia. De nem minden zeneszerző van tisztában zenéjének ősképeivel.

---

* *Studies in Comparative Religion* (Pates Manor, Bedfont) 5. évf. 2. sz. (1971. tavasz) *(A szerk.)*

[1] Frithjof Schuon: *The Language of the Self*. Madrasz, 1959, Ganesh, 133. o. Marco Pallis és Macleod Matheson fordítása.

[2] Lásd Robert Donington megvilágító erejű tanulmányát, a *Wagner's Ring and its Symbols* címűt (London, 1963, Faber), amely a jungi pszichológia általános kontextusán túl több metafizikai kérdésre is kitér.

Tapasztalásaik rendszerint időbeli vonatkozásaikra korlátozódnak, amelyekben az archetípusok nyelv formájában nyilvánulnak meg: hiszen a zene ugyanolyan nyelv, mint az angol vagy a matematika. Csupán egy másik módja olyan tudás megfogalmazásának, amely egy más, igazabb szinten informális. A zeneszerző vagy a hallgató azonban annyira elmerülhet a zene nyelvészetében, hogy annak informális aspektusa elszökik előle, annak ellenére, hogy magát e nyelvet nagyon érdekfeszítően alakíthatja vagy értékelheti. Napjainkban a hivatásos zeneirodalom legnagyobbrészt e szinten mozog, az akadémikus filozófiához hasonlóan nyelvtan iránti megszállottságot, és azt az illúziót tükrözve, hogy az értelem ott található, és sehol máshol. Az ilyen emberek a *quadrivium* tudományait a *trivium* elemi szintjére redukálják.

✣

Ahhoz, hogy felleljük a zenei szituációt, amely minden értelemben „tradicionálisként" írható le, és egyensúlyban marad a fejlődéssel és változással szemben, a korai középkorra kell visszatekintenünk. A keresztény Nyugat hagyományos szent zenéje a gregorián ének, a nem-összhangzó, liturgikus dallam korpusza, amelyet állítólag Szent Gergely alatt, a hatodik század második felében kodifikáltak, és amelyet a következő hatszáz év alatt szórványosan kiegészítettek. Mivel a szentség e korából semmilyen zenei jelölés nem maradt fent, ésszerű feltételezni, hogy a repertórium közlése nagyrészt, ha nem egyenesen kizárólag szóbeli volt, és hogy az egyházi énekesek az „írástudatlanok" nagy befogadóképességű memóriájával rendelkeztek. Azt is feltételezhetjük, hogy az ének kisebb, regionális és egyéni változásoknak volt kitéve, melyet az írás szolidifikációja tilossá tesz. A napjainkban élő zenészeknek nehéz elképzelniük olyan állapotot, melyben a kotta teljesen benső volt, olyannyira függünk a nyomtatott oldalaktól, ami elkerülhetetlenül újabb torlaszt képez tudatunk és a zene ideája között.

A hanghoz képest egy hangszer az előadóművész tapasztalatát is közvetíti, de valószínű, hogy a legkorábbi egyházi zenében kevés helyet adtak a hangszereknek. Kották és hangszerek nélkül az ember olyan volt, mintha meztelenül énekelne Istene előtt: a zene egyfajta ősi állapotban létezett. Nem mintha a hangszerek ismeretlenek lettek volna: a katedrálisokban bizonyosan használtak orgonát, s az összes beszámoló tanúsága szerint középkori gyermekségében rendkívül ormótlan és félelmetesen hangos volt: olyan különleges alkalmakra szolgáló eszköz, mely az éneknek a masszívság és a román építészet kétségbevonhatatlanságának jellegét kölcsönözte, amelyben visszhangzott.

Amennyiben a dallam harmonizált volt, ez csak „párhuzamos organum" révén történt, minden hang ugyanazt a dallamot énekelte egymástól egy kvart, egy kvint vagy egy oktáv távolságra. A gótikus építészet korszakának elején születik meg a valós polifónia, vagyis a zenei szólamok.[3] Ahogyan Suger apát ablakai a Saint-Denis-székesegyházban átengedik a fényt, ugyanazon tizenkettedik században a legkorábbi polifonikus

***„A zene közelebb állhat az ideákhoz, amelyek minden művészetet nemzenek; és a kegyelem különös ajándéka által az ideák megjelenhetnek olyan személyen keresztül is, aki nem látja őket."***

[3] A szorosan vett többszólamúság kezdetei meglehetősen koraiak és homályban maradnak. A szokott rendeltetéssel a késő tizenkettedik századi párizsi Notre-Dame iskolája tekinthető kiindulási pontnak. A téma teljes kifejtéséhez lásd Gustave Reese *Music in the Middle Ages* című könyve (New York, 1940, Norton) 9. fejezetét.

zene színt és fényt ad a komor éneknek. Jellemző erre a zenére, hogy a nagyon hosszú hangokkal játszott cantushoz egy szólóénekes díszített melódiát társít, úgy hasítva át a hagyományos formán, mint a többszínű ablakok, gótikus fantáziával cserélve fel a román rögzítettséget.

✣

A hagyományos világi zene táncokból és dalokból áll: a szórakozás és a „*l'art pour l'art*" zenéje ez. Természetesen mindkettő létezett a korai középkorban, de a trubadúrok és a *trouvère*-k – e hozzávetőleg 1100-as évektől kezdődő, Provence-ban és Észak-Franciaországban virágzó költő-zeneszerzők – előttiekről keveset tudunk. Fő témájuk az udvari szerelem volt, a saját útján járó nemes mindenkor legkedveltebb témája. A népszerű zene valószínűleg hasonlított azokra a későbbi dalokra és táncokra, melyeket már lejegyezve találunk: többnyire inkább ritmusos kíséretet, semmint harmonizálást igénylő, lendületes, hármas ütemű, egyszerű dallamok. A többszólamú zene korszakáig a szent és a világi két birodalma megmaradt a maga helyén, amint ez olyan civilizációban szükséges, ahol léteznek profán törekvések. Ideális társadalomban természetesen a világi művészet mint olyan nem létezne: az egész élet át volna hatva szentséggel. De a középkori Európa dekadensebb körülményei között meg kellett tenni bizonyos felosztásokat a szentség tartománya tisztaságának megőrzése érdekében.

Amikor a polifónia lehetőségeit a világi zene átvette, eleinte alapként megőrizte a hagyományos gregorián énekdallamokat. A késő tizenharmadik század francia motettáiban egy gregorián énektémát egy vagy több, szabadon, nem-liturgikus szövegekre komponált szólam kísér. Gyakori, hogy a két hozzáadott szólam szövege különbözik ugyan, de hangulatuk harmonizál. Olykor az egyik szöveg szakrális témájú latin, míg a másik francia nyelvű világi költemény, a tenor szólam pedig olyan gregorián dallamot ad elő, amelynek szövege, ha ténylegesen nem is kiénekelt, valószínűleg jól ismert volt. A területek efféle ötvözése azt mutatja, hogy a két világ nem is állt olyan messze egymástól, mint később. Minthogy a gregorián ének áthatotta a tizenharmadik századi világi zenét is, így a „hétköznapi életet" még mindig *sub specie æternitatis* élték. Amíg a befolyás az ellenkező irányba nem áramlott, és az egyház nem fogadott el olyan eszméket, amelyek a világi tartományban születtek, a zene nem szolgálta kevésbé a Tradíciót. Még így is, a vallásos mindig hajlott arra, hogy távol maradjon a világi fejleményektől; másik lehetősége, hogy „lépést tartson az idővel", ám idők és zenéik olyanok, hogy rosszul alkalmazkodnak Isten szolgálatához. Az egyházi zeneszerzőket minduntalan kísérti a régieskedés, ami elgondolásaik szerencsétlen korlátozását jelenti, hacsak nem egy másik kor szellemi stílusának természetes „visszacsapódásai", mint J. S. Bach esetében. Ráadásul régieskedésükben gyakran olyan kor stílusához térnek vissza, amely nem megfelelőbb, mint kortársaiké. Amikor a templomban klaszszikus vagy romantikus stílusban írt zenét használnak, a hatás általában szerencsétlen: Mozart vallási zenéje például az operaház stílusát költözteti a székesegyházba, ahogy korának egyházépítészete is.[4] Mindennek megvan a maga helye, de az egyházi hatóságok nem mindig ismerik el ezt a tényt. Ők is haladnak az idővel, amint az ma túlságosan nyilvánvaló.

[4] Mozart leginkább „vallásos" műve valójában a *Varázsfuvola*, amelynek messzemenően és széles körben félreértett cselekménye nem más, mint egy spirituális út ábrázolása, a szabadkőműves szimbolizmus felhasználásával. Erről lásd Jacques Chailley *The Magic Flute. Masonic Opera* című könyvét (angol változat: New York, 1971, Knopf).

Az összhangzatos zene kialakulása olyan esemény volt, mint a festészetben a vele egyidejű realista perspektíva kezdetei. Ez a ráadás, mely mintha a zene a harmadik dimenziója volna (a dallamot és a ritmust tekintve a másik kettőnek) a Nyugatra jellemző, legalábbis a ráhelyezett hangsúly nagyságát illetően. Hasonlóképpen, és nagy általánosságban szólva, a festészetben a perspektíva és a realizmus ugyanígy idegenek Keleten. Anélkül, hogy indokolatlanul spekulatívak akarnánk lenni, elmondhatjuk, hogy amíg a realista festészet csak a fizikai világot próbálja reprodukálni, a polifonikus zene a szférák harmóniáját imitálja, és a különbség az eredményekben válik nyilvánvalóvá. A több szólam összhangzása, melyek mindegyike dallam, de mindegyikük harmonizál a többivel, a planéták legszebb képét mintázza, mintha az Állatövön keresztül utaztukban összetetten – összhangzó vagy másféle – egymásrahatásaikkal énekelnének. Marco Pallis további értelmezéseket kínál:

> „Azt gondolom, hogy a keresztény többszólamúság zenéje, az egységes szándékot különböző időzítésekben és elhelyezkedésben kifejező részek ellenpontozásos összekapcsolásával, olyan hordozó volt, amely különösen alkalmas a »mennyei kórus« ideájának, valamint a népek és személyek sokszínűségének megjelenítésére, akik mind arra törekszenek, hogy kinyilvánítsák Isten dicséretét és hozzájárulását a Krisztusban és Krisztus által feltárt igazságokhoz. A maga helyén sokatmondó homofón szerkezet nem képes illusztrálni e dinamikus összhangot, ahogy Európa legjobb polifón iskolái tették."[5]

Elképzelhető, hogy a többszólamúság akkor vált szükségessé, amikor az emberek elvesztették képességüket, hogy hallják és értékeljék az egyetlen hangjegyben rejlő harmóniákat.[6]

A többszólamúság korszaka, nagyjából 1200 és 1600 között, ebből a szempontból egységet képez. Mint minden, ami érdemes a zene elnevezésre, a Természet húrján alapul: a rezgés jelenségén, amelyből az alapvető hangközök, következésképpen pedig a modusok és skálák származnak.[7] A középkor időszaka ezzel az új dimenzióval való örömteli kísérletezés ideje volt; és természetesen néhány kísérlet sikeresebb volt, mint mások.

A középkor zenei „forradalma" az *ars antiquá*ról az *ars nová*ra való áttérés volt. Az *ars nova* elsősorban az *Ars novae musicæ*, Philippe

[5] Marco Pallis 1971. április 1-jén kelt levele a szerzőnek; Pallis úr szíves engedélyével idézve. A „mennyei kórus" egyik késő tizenötödik századi zenei leírásáról lásd Edward Lowinsky: Ockeghem's Canon for 36 Voices. In Gustave Reese – Robert J. Snow (szerk.): *Essays in Musicology in Honor of Dragon Plamenac*. Pittsburgh, 1969, University of Pittsburgh Press. [Marco Pallis egy írását magyar nyelven „A zenei polifónia metafizikájáról" lásd a *Tradíció* évkönyv 2002-es számában. *(A szerk.)*]

[6] További gondolatokért e témáról, sok egyéb változó értékűvel együtt, lásd Elsie Hamilton „The Nature of Musical Experience in the Light of Anthroposophy" és Ferdinand Rauter „The Fall of Music" című tanulmányait, mindkettő a *Music. Its Occult Basis and Healing Value* című, Lionel Stebbing által összeállított kötetben (2. kiadás: East Grinstead, Sussex, 1961, New Knowledge Books).

[7] Egy húr vagy a hang más támasza számos egyidejű frekvencián vibrál, melyek egymáshoz számtani sorozatként viszonyulnak: így egy bizonyos hangmagasságra hangolt húr halkan, ám többé-kevésbé észlelhetően az alapfrekvencia kétszeresét, háromszorosát, négyszeresét, ötszörösét stb. is megszólaltatja. Ez ad az így keletkező oktáv, kvint, kvart és terc hangközöknek ismerős jelleget és „összhangzást": öntudatlanul halljuk ezeket minden egyes alkalommal, amikor egyetlen hang megszólal, ám rendszerint hangszínként, semmint különálló hangokként gondolunk rájuk.

de Vitry (1292–1361), Meaux püspökének értekezése által javasolt tökéletesített lejegyzés révén vált lehetővé, és az 1320-as éveket követően tanúja volt a korábban szinte kizárólag hármas ritmikához és gregorián alaphoz való ragaszkodás lazulásának. A ritmust megszabadították bizonyos sztereotipizált, egészen hármas – s így, mint a Szentháromság, „tökéletes" – formuláktól, hogy kettős vagy „tökéletlen" csoportosításokat is beiktassanak. Ezzel egyenértékű mozzanat a festészetben Giotto körülbelül időben is egyező kezdeményezése: hasonlóképpen terjesztette ki a művész számára nyitott lehetőségek körét a hagyományon alapuló modellek elhagyása révén. Ettől az időszaktól kezdődően egyre több, inkább egyéneknek tulajdonított, mintsem anonim kompozíciót találunk, eltérően attól, ami korábban, a tizenharmadik századig szabály volt. Amikor a hagyományos művészet korlátait kiterjesztik vagy elhagyják, az önkifejezés lehetőségei magukkal vonják a művészeket, eltávolítva őket ama Önvaló kifejezésétől, amely kevés helyet ad neveknek és egyéniségeknek. Ám e tendenciák ellenére a korszak, mely a többi művészet számára reneszánsz volt, a zenében inkább az állandóság időszaka. A tizenötödik század során a konszonancia és a disszonancia világos megkülönböztetésén alapuló harmonikus nyelvezet kovácsolódott, s ez kitartott a tizenhatodik század jórészében. Természetesen eszköz- és szokásbéli változások terjedése is végbement, ám a növekvő egyéniséggel és vitathatatlan zsenialitással rendelkező zeneszerzők megjelenése mellett is változatlanok maradtak a művészet tantételei: a zene továbbra is az égi harmóniák ideális tükre volt, amelyet folyvást sokasodó invenciók bősége képviselt.

A többszólamúság időszaka tanúja volt a szent és a világi zene közötti megkülönböztetések eltűnésének, túl a szövegbéli különbözőségek nyilvánvaló voltán. Az egyházi zenét egyre kevésbé alapozták a gregorián ének dallamaira, gyakorlatilag 1600-ig pedig a hagyományos gregorián énekben való lehorgonyzottságtól is elszakították. Az egyház isteni jóvátételként adta a világnak a többszólamúságot, de bizonyos méltóságvesztéssel immár úgy döntött, hogy követi a világot ébredésében, ahogy az a továbbiakban a maga „horizontális" irányában felfedezte ezt az új ajándékot.

***„Kották és hangszerek nélkül az ember olyan volt, mintha meztelenül énekelne Istene előtt: a zene egyfajta ősi állapotban létezett. Nem mintha a hangszerek ismeretlenek lettek volna".***

Ismeretes, hogy sok középkori zene, például Guillaume de Machaut (1300–1372) művei, számtani sémák által szerkesztett. Amint a gótikus építészet terében, a zene arányai ekkor oly módon elrendezettek, hogy gyakorta hármasságokon alapuló mintákat alkossanak. Kevés kutatást végeztek ennek okait illetően; és a zenetudósok közötti általános közmegegyezés szerint pusztán a középkori tisztaság- és rendszeretet következtében alakult így. Más, ennél mélyebb elképzeléseket szorgalmazott a németalföldi reneszánsz zeneszerző, Jacob Obrecht (1450–1505) két miséjének kiadója, M. van Crevel egy rendkívül alapos, mélyreható és megvilágító erejű elemzésben, amelyben joggal nevezi ezeket a jövőbeli középkori és reneszánsz zenetörténeti kutatások *„rosette-i kövének"*.[8] Van Crevel úgy találta, hogy Obrecht rendkívüli számszimbolikát használt e misék megalkotá-

[8] Jacob Obrecht: *Missa sub tuum præsidium*. Szerk. M. van Crevel. Amszterdam, 1959, VNM. És uő: *Missa Maria zart*. Szerk. M. van Crevel. Amszterdam, 1964, k. n.

sánál, amelyek *„a Fibonacci-féle és egyéb számtani sorozatokhoz fűződő kapcsolatokon kívül”* utalásokat tartalmaztak Platón *Timaios*ának számaira, a kabbalisztikus számokra és a keresztény numerológiára is. Mindezt a zenére – és valljuk meg, gyönyörű zenére – alkalmazta, annak tudatos kísérleteként, hogy *„utánozza a Természetet annak működési módját illetőleg”*: a képzelet és a szigor nászában, mely a tájékozatlan hallgató számára csupán fantáziának tűnik. Ezek a felfedezések természetesen kevés hatást gyakoroltak a tudományos világra, amely ellene van az efféle „miszticizmusnak”. Jelenleg azonban a zenei ezoterizmus szimpatikusabb és értőbb megközelítésével találkozhatunk, hiszen elődeink bölcsességét maguk a bizonyítékok súlya kényszeríti ránk. Végül is meglepő lenne, ha a zene nem tükrözné a reneszánsz érdeklődését a hermetizmus és a platonizmus iránt.

A reneszánsz zene lényegileg középkori maradt a szellemében, és szentségi tartománya, miközben a legszigorúbb értelemben már nem volt tradicionális, még mindig általánosan megfelelt rendeltetésének. Ám nem volt mentes a hatalom cenzúrájától sem: Marcell pápa, 1555-ös rövid pápaságára emelkedésekor cenzorálta a többszólamú zenét, amelyben elhomályosítják a liturgia szavait (mert minden szólam különböző időpontokban énekli azt). Mindazonáltal, ha a liturgia betűje olykor el is veszett, kevesen vitatnák, hogy szellemét ez a zene is kifejezi: amennyiben tükrözi korát és „a lélek állapotait” ábrázolja, úgy talán következtethetünk arra, hogy az emberi lélek nem mozgott olyan gyorsan, mint az emberi elme. Palestrina és kortársai egyházi zenéje egyfajta fényteli nosztalgia: jobban illik a gótikus boltívekhez, mint a reneszánsz kupolákhoz és ormokhoz: valóban, közötte és ama festmények között, amelyek ugyanakkor a Sixtus-kápolnát díszítették, egyáltalán nem volt közös mérték. Talán bizonyos benső nyugalmat biztosított a nyugtalan és zavaros időszak emberei számára.

✣

A zene valóságos „reneszánsza” az 1600-as évek körül kezdődött. A legmélyebb változás, ami a művészetben bekövetkezett, hogy a lét állapotainak ábrázolása helyett egyre inkább a változás folyamatainak körvonalazására adta a fejét. Charles Williams mondta, hogy *„az összes halláson alapuló művészet arra törekedett, hogy az emlékezésből a közvetlen látvány állapotába meneküljön”*, habár az utóbbi évszázadokban a zeneszerzők kevés tanújelét adták e törekvésnek. Olyan művészetet, amely elkerülhetetlenül időbeli, képtelennek gondolhatnánk arra, hogy egyszerűen „a létről” szóljon, ám ez nem így van: a művészet diadala, hogy állandó mozgását az időtlen állapot tükrévé teheti, amelyből az ideák születtek. (Ez természetesen pontosan annyira a hallgató műve is, mint a zeneszerzőé.) Erre az eszményre különösen a statikusabb misében, nevezetesen Byrd, Palestrina, Vittoria valamint a korábbi flamand zeneszerzők közül néhány, különösen Josquin des Près és Ockeghem misetételeiben találunk rá – a Kyrie, a Sanctus és az Agnus Dei egyszerű affektusokat, semmint képsorokat írnak le. De a kontraszt kísértése, a zenei anyag sokoldalúságának való behódolás egyre erősebbé vált. A Credo esetében például egy gregorián ének vagy egy korai tizenötödik századi mise objektív módon mondja el a történetet: a Hitvallás általi megérintettség ezerszer fontosabb, mint hittételeinek felsorolása, és kísérlet sem történt azok zenei ábrázolására. Ám a tizenhatodik századtól kezdve e téma (és a Gloria) drámaibb megjelenítését találjuk: az *„Et incarnatus”*-nál hirtelen csend támad; a *„Crucifixus”* a kétségbeesés mélységeit érinti; az *„Et resurrexit”* pedig olyan hatással tör ki, melynek ereje tagadhatatlan, de zavaró a hangulat és

a zene egységére nézve. A darab már nem az állapot, hanem a folyamat ábrázolása: egyfajta szent dráma. Párhuzamot kell látni a keresztrefeszítés festészeti ábrázolásának fejlődésében, amint a megtestesült Isten kora középkori, nyitott szemű, istenségének tudatában lévő, az anyag keresztjére karjait akarattal kiterjesztő képétől a realista reneszánsz Krisztusig, a puszta emberig jut, amint egy faállványon függ. A metafizikai igazság emberi tragédiává válik, amely érzelmileg – talán – megindítóbb, ám többé nem hű a megtestesült Istenhez.

A zenében a leleményesség növekedése azután magával hozta a különlegesség, a változás és az izgalom iránti lelkesedést. A későbbi madrigálok különösen a szófestésben, valamint az érintettségek festői és szélsőséges kezelésében való örömlelésről tanúskodnak: a zene a szöveg betűjét követi. *„A hangjegyek a zene teste, de a szöveg a lelke"* – írta a madrigalista Marc'Antonio Mazzone 1569-ben.[9] E tendencia kibontakozását a többszólamúság legjobb eseteiben visszaszorították, s igazi virágzását az operában találta meg, amely a zenei „reneszánsz" – vagy közkeletű kifejezéssel a barokk kor (itt 1600 és 1750 között) – leglényegibb formájának tekinthető. Mint a képzőművészeteknél, a reneszánsz impulzusa az ókorból eredt, ebben az esetben a Camerata, firenzei dilettánsok egy csoportjának spekulációi nyomán. Még ma sincs kielégítő mód a görög hangjegyírás fennmaradó töredékeinek megfejtésére, sem arra, hogy megtudjuk, miként adták elő a görög dráma szövegét és zenéjét; ám a dráma előadásának modellezése során a Camerata monofón szövegelőadás mellett döntött, egyetlen hangot használva, egyszerű, húros hangszerkísérettel. Ez nagy szabadságot ad a szólóénekesnek érzelmek kifejezésében, amit más, többszólamú részek jelenléte sem akadályoz; a polifóniát valójában kerek perec úgy ítélték el, mint ami romboló a szavak értelmére nézvést. *„Korunk zenéjének két osztálya van: az egyiket ellenpontnak hívják, a másikat pedig a jó éneklés művészetének nevezzük"* – így Giovanni de Bardi, a Camerata házigazdája.[10] Míg az ellenpont művészetét a középkori obskurantizmus termékének tekintették, a szófestés túlzásait ugyanolyan nevetségesnek tartották a korabeli madrigálokban.[11] Ami eleinte így kialakult, az egy puristáknak és a régiségek rajongóinak való művészet volt: olyan opera, amely jobbára szavalásból állt, melyet néhány egyhangú kórusbetét szakított meg, amelyekben az összes hang együtt, egyetlen szöveget szavalt.

Az opera monódikus stílusának megteremtése a nyugati zene egyik fordulópontja volt. A Camerata elképzelései, ha nem is a gyakorlatuk, kis ideig nyitva hagyták azt a lehetőséget, amely, ha megragadják, nagyon eltérő kibontakozási irányt eredményezett volna: valódi monodikus, tudniillik mindennemű kíséret nélküli stílus használata esetén a görögök zenéjéhez közeledtek volna; s talán begyógyították volna azt az óriási szakadékot, amely immár elkülönítette az európai zenét a világ többi részétől, és újra felfedezhették volna az egyszólamú éneket mint inspirációs forrást, ez lévén a sajátjukhoz legközelebb álló nyugati zene. Néhány évszázados összhangzatos zene azonban süketté tette az emberek fülét a monofónia lehetőségeire, a monódiák pedig kezdettől fogva dualisztikusak voltak: dallamból és húros kíséretből álltak. Hamarosan kiderült, hogy a

[9] Idézi Gustave Reese: *Music in the Renaissance*. New York, 1959, Norton, 400. o.
[10] Oliver Strunk: *Source Readings in Music History*. 3. köt. New York, 1965, Norton, 293. o.
[11] Lásd uo. a 316. oldaltól.

polifóniát nem ölték meg: az történt, hogy az összhangzatok, melyek korábban a melódiák összefonódásából eredtek, innentől fogva egyszerűbben is elérhetők, nevezetesen típusában igen, aktuális hangjában azonban nem kifejezetten meghatározott húrok által. A barokk korban a zeneszerzőnek többé nem kellett sokat ügyeskednie a kívánt összhangzások és disszonanciák előállításához: a basso continuo és a számozás megadásával a csembaló, az orgona vagy a lantjáték gondoskodott erről. A kényelem számottevővé vált, ám a polifónia szimbolikája gyakorlatilag elveszett: zenénk egy lépéssel távolabb került a szférákétól.

Az opera gyors elterjedése azt mutatta, hogy a tökéletes profán formát hozták létre: Monteverdi 1607-es *Orfeo*jában a recitativo, az arioso, az aria, a duett, a kórus és a hangszeres közjáték minden ismerős jellemzője megvan; s a század közepére a zene újra fölénybe került a szavakkal szemben, míg az opera jó úton haladt afelé, hogy Európa legfőbb nyilvános szórakozási formájává váljék. Azelőtt az egyetlen hely, ahol az emberek rendszeresen hallották a hivatásos zenészek előadásait, a templom volt; a jómódúbb nemesség kivételével, amely megengedhette magának, hogy házában zenészeket tartson, a jó zene mindenki számára szinte kizárólag a vallással volt társítandó. Mondhatjuk, hogy az opera megjelenésével a *vaisjá*k ráleltek saját zenéjükre, és már nem függtek többé a *bráhmaná*kétól.

Ha az ízlést nem valamely magasabb tekintély határozza meg, arra törekszik, hogy a saját szintjére álljon, ami a könnyedség és szórakoztatás ízlése. Zenei értelemben a normákat a nemesség példája a magasban tartotta; de a modern Európában a nemes ízlés gyakran a virtuozitás és bizonyos pompázatosság mérsékelte frivolságot és sekélyességet jelentett. Az opera témái általában klasszikusak voltak, és gyakran ostobán kezelték azokat, gyakorlatilag *de rigeur* hepienddel. Különböző kísérleteket tettek a megreformálására, melyek általában a szavak nagyobb hangsúlyozására irányultak, és a francia opera e tekintetben összességében kiegyensúlyozottabb volt, mint az olasz: valójában az előbbiben megmaradtak a régi ellenpontos művészet nyomai, ami Jean-Jacques Rousseau-t arra indította, hogy *„a barbárság és a rossz ízlés relikviájaként”* ítélje el, *„amely csak úgy maradt fent, miként gótikus templomaink kapuzatai, azok szégyenét megörökítendő, akiknek volt türelmük megalkotni”*.[12] Az opera azonban



*Reneszánsz mesterek*
*(16. századi illusztráció)*

sok szépség forrásává lett, és emlékezetes fejezete a felfedezésnek, amit az ember a világi lehetőségek terén tett. Ma a múlt pompás nagyszerűségei egyikeként tekintünk vissza rá: a barokk opera modernkori új életre keltése mindig megindító élmény, még ha (az istenek leereszkedését szolgáló) „gépek", a fényűző díszletek és a kasztráltak túlvilági énekhangja, egy eltűnt kor udvari vígasságai nélkül is alkotjuk azt újra.

✣

Az opera túlzásai, csakúgy, mint a barokk palotáié, szobraié és kárpitjaié egyaránt részei voltak a gigantikus és a csodálatos kultuszának: természetes reakció volt ez arra a tényre, hogy a művészetet emberi méretekre kurtították. De mint ellentétes szélsőségnek, hajlama volt az aprólékos és felületes díszítésre, mely a zenében éppen annyira megnyilvánult, mint a vizuális művészetekben, azzal a különbséggel, hogy az előbbiben általában az előadóművész spontán leleménye volt, akinek így lehetőséget biztosított az invencióra, valamint annak felelősségét is ráruházta, hogy „körítést" adjon a zenei kosztnak, amely gyakran rendkívül böjti volt. Egy szűk érzelmi tartományon belül a rokokó díszítés különlegesnek tűnővé teszi a hétköznapi dolgokat. Egy szék vagy egy teáscsésze érdekessé válik, mert a szem követheti aranyozásának vagy festésének mintáit, míg az elme lassan elvész alakjainak káprázatában. Ám ez a tapasztalat ugyanazon a szinten zajlik le, mint a hétköznapi életé (feltéve, hogy „hétköznapi élet" alatt valami nem-szellemit értünk): a cikornyák a művész ábrándjai és szeszélyei, és metafizikailag értelmetlenek. Mindenesetre kellő figyelemmel szemlélve minden ugyanolyan lenyűgöző lesz, mint Leonardo üres fala. Másrészt a tradicionális társadalmak erősen díszített művészete más, mint csupán a Természet kifinomult összetettségének és érdekességének utánzása: a Han-kori bronzok cirkalmai, a mogul művészet geometriai mintázata és az indiai templomok különféle szobrai messze többek puszta díszítésnél: a természet ciklikus erőinek, Isten univerzuma geometriájának és az istenség mindenható jelenlétének jelképei. Egy másféle összehasonlítás a zen buddhizmus hétköznapi tárgyakhoz való hozzáállásán alapulhat. Egy teáscsésze vagy egy fuvola dallama itt is a tapasztalat intenzívebbé tételének eszköze lehet, ám a létezést átható lényeg megvalósításának sokkal magasabb értelmében. E célból a zen eleganciája az egyszerűségé, az őszinteségé és a célra való alkalmasságé. A modern európai díszítőművészet dicsőíti az ember teremtő géniuszát, de elfelejti, hogy csak Isten kimeríthetetlen, mégis rendezett képzelőerejének szimbóluma; és a legjobb esetben is a *radzsasz*, a kiterjedés tendenciájának megnyilvánulása.

A *„szattvikus"* tendenciák azonban szintén jelen voltak e korban. A német protestáns hagyomány például, melynek J. S. Bach az eredménye volt, szakrális zenéjét tekintve korál-repertoárja, vagyis egy melódia-korpusz révén megőrzött némi folytonosságot és alkalmasságot, amelyből a zeneszerzők úgy tudtak inspirációt meríteni, ahogy korábbi évszázadok során a gregorián éneklést használták volna. Ráadásul az ellenpont művészete Németországban elevenebb volt, mint másutt, aminek eredményeképp Bach a világ egy olyan sarkában született, melynek zenei szokásai – amikor épp nem a latin országokéit vette át vagy utánozta – némiképp régimódiak voltak. Úgy látszik, az ő feladata az volt, hogy a francia és az olasz stílus leggyümölcsözőbb vonásait német komolysággal és protestáns jámborsággal egyesítse. Övé az utolsó igazi polifónia: e fél évezreddel előtte megkezdődött korszak „követe". Természetesen Bach

[12] Idézi a *The Oxford Companion to Music* (London, 1938, Oxford University Press) „Bouffons" szócikke.

után is írtak fúgákat: de merné valaki azt mondani, hogy ezek mindig az ő vagy a 16. század zenéjének következményei? Hiszen nincs zeneszerző azóta, akinek a polifónia olyannyira természetes gondolkodásmódja volt, mint Baché. Termését pusztán mennyiségi szempontból végigmérni is arra a következtetésre késztet, hogy a zene már eleve ellenpont formájában érkezett hozzá, jóformán anélkül, hogy ez részéről elmebeli tevékenységet követelt volna. Népszerűsége valószínűleg a polifónia stiláris „korszerűsítésének" köszönhető, ami magasabb dolgok szimbólumának tekinthető: ez utóbbi szempontot öntudatlanul érzékeli a többség, amely mindazonáltal teste és lelke *musica humanájának* alanya, mely összhangzás nem kevesebb, mint a *musica mundana* szimbóluma. Gyakran tűnik úgy az átlagos hallgató számára, hogy a korábbi többszólamú zene nélkülözi a szabályos ritmust, ami Bachnál és a barokk zenében általában oly erőteljes, és amely szükséges ahhoz, hogy élvezhető legyen. Nem értékeli, hogy a korai többszólamú zenében minden szólamnak megvan a maga erős és gyenge ütésekből álló mintája, ami az alatta álló *taktusnak* engedelmeskedik, ettől eltekintve azonban független. Ezért a korábbi zene harmóniájában van valami csodálatosabb annál, mint amit Bach rendíthetetlen üteme felvonultat; mi több, párhuzam vonható olyan költészettel, mint például a *Beowulfé*, amely a „taktuson" kívül az alliteráció és a rendszeresebben kimért verssor végrímje biztosította asszonánc révén szabad ritmust használ. Mindkét művészetben a fluiditás rovására érik el a világos fegyelmet: bizonyos megszilárdulás lép közbe, amely eltávolítja őket a dal és a próza természetes ritmikájától. Mindazonáltal a zene és a költészet rendszeres ritmusának fontossága úgy esztétikai, mint szimbolikus szempontokat illetően tagadhatatlan.

✣

A zenetörténetírás általánosan elválasztást tesz Mozart, Haydn, Beethoven és Schubert úgynevezett „klasszikus" korszaka és a rákövetkező romantika közt. Ez pusztán a konvenció kedvéért van így, hiszen Beethoven személyében tökéletes folytonosság áll fenn a két korszak között. A klasszicizmus szolgáltatta az anyagot: a zenei formákat, különösen a szonátát, a zenekar felépítését, a hangszerek sajátosan ezekre jellemző használatát (ami a barokk korban nagyrészt kölcsönösen felcserélhető volt), valamint a szerkezet változatosságát, amit a *basso continuo* elhagyása kínált. A romantikus korszak valódi hozzájárulása az egyéniség koncepciója, mind a zeneszerzőt, mind a zenei művet illetőleg. Ez olyan volt, mint a klasszicizmus passzív anyagára rádolgozó, megtermékenyítő erő. A romanticizmusban gyökerező eszmék, melyek még ma is erősek, mind az individualizmus felé irányultak: a zeneszerzőnek felismerhető, mindenki másétól eltérő „stílusa" kellett legyen; újításokat kellett hoznia jól kipróbált ösvények bejárása helyett; törekednie kellett remekműveket írni, inkább, mint képességeinek megfelelően komponálni: bár Haydn 104 szimfóniát írt, némelyik jó, némelyik közömbös, Beethoven csak kilencet, s ezek mindegyike csodálatos. Továbbá a zeneszerző célja többé nem az, hogy a zene mesterségét gyakorolja, hanem hogy önmagát kifejezze műveiben: már nem „komponista", aki összeállítja a dolgokat, hanem *Tondichter*, hangköltő. Mindezek a kritériumok arra vonatkoznak, amit a legnagyobb zeneszerzők mindig csináltak: kisebb emberekre alkalmazva kudarcot vallanak. Itt, mint másutt is, a mesterség hagyománya átadta helyét a „művészet a művészetért" felfogásnak, egy olyan lobogónak, amely alá, lett légyenek bár mesteremberek vagy ihletett költők, ama kísérlet jegyében gyűltek össze, hogy a kikerekedett szemű

***„Elképzelhető, hogy a többszólamúság akkor vált szükségessé, amikor az emberek elvesztették képességüket, hogy hallják és értékeljék az egyetlen hangjegyben rejlő harmóniákat."***

közönségnek kiárusítsák legbensőbb lelkük feltételezett kiáradását.

Ez az oka annak, hogy a másodrendű romantikus zene sokkal kevésbé kielégítő, mint a megelőző korok kisebb mestereinek produkciói. Amikor egy, a zseniálisnál alig kevésbé kiváló, kompetens művész hagyományos keretek – mint például a reneszánsz motetta vagy a barokk concerto – között működik, jó eredményeket kap, s műve örömet okoz azoknak, akik kérték és fizettek érte. Egy másodosztályú romantikus zeneszerző azonban ugyanúgy próbálja megteremteni zenéjének formáját és stílusát is, mint ahogyan e formát anyaggal kísérli meg kitölteni, holott adottságai mindössze a művelet utóbbi részére képesítik. A tizenkilencedik és huszadik század tele van ilyen kísérletek törmelékeivel.[13] Nem szükséges hangsúlyozni, hogy e helyzet mennyiben tükrözi azokat az elgondolásokat, amelyek az emberi élet minden részét áthatották abban az időben.

***„Ha a többszólamú zenét sok szálból szőtték, miként a hímzést, a klasszikus zenét, miként egy házat, tömbökből rakták össze."***

Úgy tűnik, a leginkább gyökeresen új formai elgondolás a korszakban az egyetlen darabon belüli ellentétes hatások elképzelése, ami a szonátaforma alapja. Kontrasztokból régen is rengeteg volt: a barokk fő zenekari formája, a concerto grosso például a szólisták és a teljes zenekar közötti kontraszton alapult, az opera *„da capo"* áriája pedig két, egymással több különféle szempontból kontrasztban álló szekciót tartalmazott, A-B-A sorrendben előadva. De mindezekben egy egész szekció alatt fennmaradt a döntő hatás, és nem keveredett más hatásokkal, ahogyan a szonáta témájának építkezésénél előfordul. Egy barokk darab hangulata – első ütemétől kezdve – kiszámítható, míg a szonáta témájáról úgy tartják, kiszámíthatatlan kaland, gyakran két különböző karakter és egymáshoz való különféle kapcsolódásaik története. Ez egy antropomorf forma: emberi érzelmek drámája zenére alkalmazva. Beethoven alkotásaiban a kontrasztok kisebb nagyságrenddel, ám nagyobb bőséggel jelentkeznek: élvezetét leli a hirtelen rohamokban, azonnal *forté*ra emelkedik vagy visszaesik *piano*ra. Az ilyen zenékben kevés a nyugalom, habár a kifejezett érzelmek nemessége nem kérdéses. A lassú témákban és a vidám rondó-finálékban a hatások következetesebbek, de ezek szellemükben korábbi idők hagyatékai.

Ritkán fordul elő, hogy a hallgató megkérdőjelezze az általa jól ismert zene alapjait: boldogan belevész a drámába és elringattatja magát a zeneszerző által kifejezett változó érzelmek révén. Csak alkalmanként csodálkozik majd rá, mint talán Schubert néhány lassú témája esetében, hogy a zeneszerző miért érzi kötelességének, hogy a mennyei nyugalmat ellentétes, erőszakos zenei betéttel törje meg. Kétségtelen, hogy Schubert így érzett: élete kemény volt, elmélkedéseit talán ismétlődően világi aggodalmak szakították meg. De az ember sajnálja, hogy korának szelleme arra ösztönözte őt, hogy ezt el is mondja nekünk.

Beethoven géniusza az érzelmi állapotok gazdagságában és nemességében állt, melyeket képes volt kifejezni, valamint a szerkezet logikájában, az elkerülhetetlenség érzékelésében, amellyel érveit képes volt nyomatékosítani (és darabjainak legtöbbje szintén érv). De talán túlságosan mestere volt a zenéjének: nem mindig hagyta, hogy az természetes sajátosságait kövesse. Egy olyan műben, amilyen a kis zongoraszonáta, az Op. 75,

[13] Az emberek örömmel vesznek részt olyan régizenei koncerten, amelynek zeneszerzői meglehetősen ismeretlenek a számukra, bízva abban, hogy a zene javarészt jó lesz. Másfelől képzeljük el olyan koncert vonzerejét, amely ismeretlen tizenkilencedik századi zeneszerzők műveiből áll.

amitől állítólag el volt ragadtatva, szívet megolvasztó dallammal indít, amely csak négy ütemen át tart, majd új elképzelések zavarba ejtő bőségében szóródik szét, melyek közül egy sem hasonlít hangulat és egyezik inspiráció tekintetében. „Igen – mondhatják egyesek –, ez a mi földi életünk efemer voltát jeleníti meg: nem sokkal előbb ízleljük meg az örömöket, mielőtt elvennék tőlünk". „Tökéletesen tisztában vagyunk ezzel – válaszoljuk –, s pontosan ezért nincs szükségünk arra, hogy Beethoven tájékoztasson minket e tényről." Ez egyúttal általánosságban is a valódi érv mindenfajta antropomorf művészettel szemben: azt mondja, amit már amúgy is tudunk. Semmi olyat nem nyerhetünk belőle, amit a mindennapi élet elfogulatlan és intelligens szemlélése ne tárna elénk, kivéve talán a „karosszékutazás" előnyeit olyan helyekre és érzések terrénumára, amelyeket személyesen nem látogattunk meg. A vallási művészet – ezzel pontosan ellenkezőleg – azt mutatja meg, amit a legtöbben nem tudunk, és így nyitja meg elménket a több-mint-emberi lehetőségek irányába, arra utalva, hogy mivé is válhatunk (vagy tudtunkon kívül mik is vagyunk).

Schuon a már idézett tanulmányban azt írja:

> „A tizenkilencedik század elején a zene szintje olyannyira megváltozott, hogy valójában a vallás vagy a misztika egyfajta helyettesítőjévé vált;[14] még inkább, mint a megelőző korok profán zenéjében, az érzelem mindennemű emberi és morális gyengeség alól való irracionális felmentés funkcióját kezdte betölteni".

A magunk részéről hozzátennénk, hogy a zene ezidőtájt kezd negatív, sőt gonosz tartalmakat is kifejezni. A fájdalom ugyan a legkorábbi idők óta a zenei kifejezés témája volt, a kegyetlenség vagy az áhítat hiánya azonban nem; mindegy, milyen szavak hangzottak el olykor a barokk operában, a zene egyfajta áldásként szólalt meg fölöttük, ellenállva annak, hogy azokhoz hasonló mélységekbe alászálljon. (A leginkább elborzasztó zenei hangzás a 18. században, úgy tűnik, a szűkített szeptim volt: a legmagasabb feszültség csúcspontján való elkerülhetetlen előfordulása ma kis híján nevetést vált ki belőlünk, akik a későbbiekben ilyesféle dolgokat sokkalta realisztikusabban kifejezve hallottunk.) De amennyiben a zene valláshelyettesítővé is vált, jobb volt, mint a semmi: Beethoven együttérzésről, sztoicizmusról és testvériségről szóló üzenete óriási értékű, és a kora- illetve a korunkbeliek számára egyaránt szükséges volt, mivel az ilyen érzések mögötti szellemi indíttatás eltűnését legalább egy humanista indíttatásnak pótolnia kellett. Kilencedik szimfóniája sokak számára egyfajta vallássá vált, és hát léteznek messze rosszabb istenek is. Utolsó éveinek alkotásai ráadásul úgy magaslanak ki egy igazi vallási érzülettől gyakorlatilag mentes korszakban, mint a lélek legkedvezőtlenebb és legellenségesebb feltételek mellett kivívott, Isten irányában való csodálatos mozgása. Kortársaival, a romantikus költőkkel a „halhatatlanság hírüladásában" osztozott; ám a művészet és a saját elméje korlátai megakadályozták abban, hogy maximálisan eltökélt lépést tegyen ebbe az irányba.[15] Abban a korban kevés ember mert így tenni, s akik igen, mint William Blake vagy Thomas Taylor, azokat általában őrültnek tartották, ilyen feltételek mellett pedig egyetlen zenész sem remélhetett megélhetést.

[14] E folyamat jól dokumentált leírását illetően lásd Helmut G. Koenigsberger: Music and Religion in Modern European History. In *The Diversity of History. Essays in honor of Sir Herbert Butterfield*. London, 1970, Routledge & Kegan Paul.

[15] Míg a korábbi zene általános vagy faji típust testesített meg, Beethoven saját személyisége teljességét fejezte ki, annak mindenféle változatában. Ez egyszerre oka korlátjainak és nagyszerűségének.

Akadt ugyan néhány más őrült is, aki olvasta Blake-et és Taylort, a zenét azonban nehezebb elvinni a közönséghez, mint az irodalmat.

✣

A mai átlagos zenehallgató számára a „(komoly)zene" általában a romantikus zenét jelenti. E korszak kompozícióiban találja meg azt, ami kívánalmainak a leginkább megfelel: a modern zene számára kakofón, a korai pedig egyhangú és „geometrikus", még ha vannak is, akik kedvelik az efféle jellegzetességeket. A tizenkilencedik század volt az utolsó, mikor a zeneszerzők indíttatása és a hallgatók tetszése találkozott, így e század zenéje, illetve a későbbiekben is e kifejezésmóddal élő zene az utolsó, időben hozzánk legközelebb álló olyan zenetípus, amelyet a mai közönség is készséggel befogad.

A klasszikus korszakban és a huszadik század első felében az áttekinthető forma még a zene domináns eleme volt. Fel kell tételeznünk, hogy Beethoven idejében bárki, aki egyáltalán ismerte a zenét, képes volt követni és követte is az alapformákat és az azokat elrendező hangnemeket, s ez olyan értelmi kerettel látta el, amelyen belül élvezhette az érzéki tartalmat. Ha a többszólamú zenét sok szálból szőtték, miként a hímzést, a klasszikus zenét, miként egy házat, tömbökből rakták össze. A változás és a kontraszt minőségei tehát egyértelműbben megalkotottak a későbbi zenében. A klasszikus darab formája a barokk zene döntő hatásához hasonló feladatot teljesített: legalapvetőbb szinten mindkettő arról biztosított elképzelést a hallgató számára, hogy mi történik. Azonban már Beethoven zenéjében egyre szabadabbá váltak a formák, a kulcsváltások pedig kevésbé kiszámíthatóvá lettek, és ez a hallgatóság zavarbaejtésére szolgált. A klasszikus szonáta vagy szimfónia kezdetén a hallgató pontosan tudja, mire számíthat, és ennek mértékében kívül áll rajta a zene: képletesen szólva bármikor tehet egy lépést hátrafelé, s a művet a maga egészében áttekintve szemlélheti. De egy hangkölteményben vagy egy szokatlan szimfonikus mozzanatban a hallgató a tengeren találja magát és a zene kegyére van bízva; hacsak nem ismeri már előre, passzívan kell várnia, hogy úgy ringatózzék, ahogy a zeneszerző diktálja. A művet nem, csakis saját belső állapotait tudja áttekinteni. A forma már nincs ott változatlan referenciapontként, a tapasztalat minden. Az áramlás, vagyis a folyamatos változás elképzelése radikálisan tizenkilencedik századi; és bár sohasem követelt alapvető és mindenáron való ragaszkodást a zeneszerzők részéről, a legtöbb ember manapság annyira kondicionálódott általa, hogy még a szigorúan formalizált zenét is hajlamos formátlan folyamatként hallani.

A tizenkilencedik században megnyitott lehetőségek, melyek nagyrészt a formai konvenciók elhagyása révén valósultak meg, lehetővé tették, hogy az instrumentális zene végre teljesen a változás állapotainak ábrázolásával foglalkozzék. A közönség agyaggá vált a zeneszerzők kezében, hagyva, hogy mindennemű intellektuális erőfeszítésre való ösztönzés hiányában érzelmeik és fantáziáik teljesen elszabaduljanak. Mondhatjuk, hogy a zeneileg képzett emberek mindig képesek lesznek a zenét érzelmi és formátlan minőségében is megérteni, és hogy a romantikus szerzők gyakran intellektuálisabbak szándékaikat, mint hatásukat tekintve. De mi a zene Szerelmeseinek képzetlen többségéről beszélünk: és ez az oka annak, hogy ők a romantikus zenét szeretik.

✣

Mintha az iparosodás, a növekvő rútság és a tizenkilencedik századi materializmus elleni lázadásukban a szerzők gyakran törekednének egy jobb világ ábrázolására. A szellem kegyelme által a zenének alkalmanként megadatott, hogy

– talán világosabban, mint valaha – világába a változás azon aspektusából tekintve engedjen bepillantást, amely érzésként megérinti az embereket. Válaszképpen az emberi észlelések egyre növekvő érthetetlenségére, e dolgok világosabbá váltak, például a romantikus költészet és talán egyes impresszionista képek esetében. Némely későromantikus zene tiszta miszticizmus – ez pedig Monteverdi, Händel vagy Mozart leginkább kifinomult arculatairól is aligha mondható el. Éppen úgy, ahogyan korábban az ezoterikus tudás azok javát szolgálván terjedt – és terjed még mindig –, akiknek szükségük volt rá, a zene számára megadatott, hogy amennyire a rendelkezésre álló eszközökkel lehetséges volt, az Istent kereső lélek törekvéseit és állapotait fejezze ki. A megkínzottság és a vágyakozás jegyei Franck és Mahler zenéjében, avagy Brucknernél és Szkrjabinnál az extáziséi, egész nyilvánvalóan szellemi küldetések ábrázolásai, akár véghez vitték ezeket maguk a zeneszerzők, akár nem.

E lehetőségek a huszadik század elején érték el csúcspontjukat, amikorra a zeneszerzők rendelkezésére álló technikai eszközök teljes mértékben megfeleltek kívánalmaiknak. A harmonikus lehetőségek köre – és inkább a harmónia ereje, mint a dallamé és a ritmusé az, ami ez irányba mozgat minket – kiterjesztetett az atonalitás határára, arra a pontra, ahol értelmetlenné válik, mégis, hogy a legegyszerűbb eszközök is használhatók, azt Mahler, talán az utolsó nagy lélek mutatja a zenében. A zenekar kimeríthetetlen dinamikai és színskálával rendelkező eszközként érte el a betetőzését. Nem csoda, hogy a zenetörténetet gyakorta „haladásnak" nevezték: a jelenlegi „tökéletességhez" vezető „tökéletesítések" sorozataként; és az evolúciójellegű hiedelmek, amelyek akkoriban oly erősek voltak, támogatták e nézetet. Ám oly sok rendelkezésére álló anyaggal a legtöbb zeneszerző leginkább saját egójának lehető legnagyobb „eredetiséggel" való kifejezésében volt érdekelt. Az állandósítás, megszilárdítás és egyesítés vágyával szemben álló kísértés, a kísérletezésé, rendkívül erős volt. Amennyire érvényes és érdemes feltételes módban megtett utat emlegetni, a zenének az 1600-as évek óta először lett volna alkalma arra, hogy megálljon a „fejlődésben", és önvizsgálat révén elkülönítse ama lehetőségeit, amelyek igazi átszellemítéshez vezethetnek.[16] Újra az emberi nemet szolgálhatta volna, de ehelyett a zeneszerzők, akiket koruk markában tartott, izolacionizmusuk és egoizmusuk révén egyszerre csak váratlanul az ellenkező irányba mozdultak el. A perem elérétett; s ahelyett, hogy a szerzett tapasztalatokat integrálandó visszatekintettek volna, hogy felmérjék az idáig vezető utat, legkülönbözőbb művészek még a peremen túli határtalan szakadék szabadságát is követelték. „*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo.*"[17]

***„(…) a zene számára megadatott, hogy amennyire a rendelkezésre álló eszközökkel lehetséges volt, az Istent kereső lélek törekvéseit és állapotait fejezze ki."***

*Ford. Molnár András*

[16] Hasonlóképpen az első világháborút megelőző negyven év viszonylagos politikai békéje állandóbb békéhez is vezethetett volna; hiszen a kollektív karmikus tendenciák elkerülhetetlen következményei kibomlásuk módjában még mindig bizonyos választást tesznek lehetővé.

[17] Vergilius: *Aeneis* VII. 312. Jókai Mór fordításában: *„Hát ha az égieket nem: a poklokat is megeresztem"*. A *„megeresztem"* itt mozgósítás, megmozgatás értelmű. *(A szerk.)*