

ANGI ISTVÁN

ZENÉTŐL ZENÉIG

Közéleti írásaink realizmusára vall, hogy — különösen az utóbbi években — művelődési életünk zenei problematikáját a *zenei anyanyelv* fogalma köré csoportosították. Ugyanakkor ez a csoportosítás nem jelentette, amint hogy nem is jelenthette, sem a felvetett problémakör módszeres taglalását, sem magának a zenei anyanyelv fogalmának sokoldalú tudományos magyarázatát. Publicisztikai-akkumulációs tevékenység volt ez, amely zeneszociológiai, zeneesztétikai kérdésfeltevések hosszú sorát jelölte ki és amelyet, úgy véljük, a továbbiakban át lehet és át is kell alakítanunk ismeretterjesztő-analitikus tevékenységgé, hogy módszeresen és tudományosan is elemezzük mindazt, amit eddig felvetettünk és a zenei anyanyelv fogalma köré csoportosíthattunk.

Az alábbiakban ennek szükségességét próbáljuk igazolni.

1. Zene és közlés

A zenei közlés, metaforikus pontatlanság árán ugyan, de túllép a nyelvi közlés határait. A zenei közlés sajátossága, hogy egyfajta egyetemes közlés irányában halad. Nemhiába szokták mondani: a zenei nyelv „internacionális”. Valóban, a zeneművészet elsősorban a MI bensőségességét sugallja.

A zenei nyelv egyetemes, ám ez az egyetemesség a zenei nyelv partikularitásában nyilvánul meg. E partikularitás elemzése azért problematikus, mert maga a kifejezés — *zenei anyanyelv* — előbb született meg, mint a hordozott jelentés tudományos elemzése. Önmagában véve ez a fogalom nem sokkal tartalmasabb, mint a középkori várak szerelmi legendáit körülölelő *virágnyelv*, a *szirmok nyelve*. A „zenei nyelv” metaforikus kifejezés, mint „Van Gogh színeinek nyelve”, a „diszítőművészet nyelve” stb. Pontossá tételéhez ismernünk kell a összetevőinek, a *zenének* és a *nyelvnek* jelentésbeli hasonlóságait és különbségeit is.

„A nyelv gondolatokat kifejező jelek rendszere, és ezért összehasonlítható az írással, a süketnéma ábécével, a szimbolikus szertartásokkal, az udvariassági formákkal, a katonai jelzésekkel. Csak éppen a legfontosabb e rendszerek közül¹ — állapítja meg de Saussure, a modern nyelvtudomány első képviselője. Tegyük mindjárt hozzá L. Wittgenstein következtetését a nyelv és a gondolat kapcsolatról: „A gondolat értelemmel bíró kijelentés. A kijelentések összessége a nyelv. A kijelentés a valóság egy képe... A hanglemmez, a zenei gondolat, a kotta, a hanghullámok ugyanabban a belső leképezési viszonyban állanak egymással, mint amely a nyelv és a világ között fennáll. Valamennyiöknek közös a logikai felépítése.”²

Tehát a zenei nyelv és a beszéd *tartalmi* hasonlósága: logikai felépítésük közössége. Innen a zenei kifejezésekben megjelenített gondolatok-érzések egyetemes-sége, általános érvénye is. Ezért autentikus Mozart akkor is, ha a Singspiel nyelvé-től eltérő ezoterikus színekben fejezi ki magát, például az *A-dúr hegedűverseny* harmadik tételében. És ezért egyetemes Glinka is az *Aragón Jotában*, Brahms — *Magyar táncokban*. Hiszen valamennyiük zenéje logikai felépítésében egyetemes. De mégis mozarti, glinkai vagy brahmsi e zene mondanivalója. Mert a művészi nyelv — műalkotások nyelve: a mozarti zene nyelve, a brahmsi zene nyelve, a bartóki zene nyelve. Vagy pontosabban: Mozart stílusa, Brahms stílusa, Bartók stílusa.

2. Zene és stílus

A stílus: az egyetemes zenei közlés belső tagozódása: az egységen belül ható különbségek közössége. Ezek a különbségek jelzik a zenei közlés *történelmi, társadalmi, egyéni* szervezettségét, azt a potenciált, amely lehetővé teszi, hogy a zenei közlésben rejülő eszme valósággá, művészi valósággá teljessédjék ki.

A műalkotás premisszája, mondja Hegel, a *kellő forma*.³ Hozzátehetjük: a kellő forma feltétele a *stílus*. Persze a szó pozitív értelmében: a szonoris közlések zeneileg adekvát szelekciójában és modellálásában. Éppen ezért a stílus objektív is, szubjektív is. *Objektív*, mert egy egyetemesen elsajátított és használt jelrendszer (tonális keret) alapján áll. *Szubjektív*, mert megnyilvánulása mindig egyénített, akár közösségi, akár egyedi az alkotásmódja. Ebből következik, hogy a stílus a *hagyomány* és az *újítás* dialektikájában él: a már objektíválódott tradicionális keret közös vagy egyéni felfrissítésében, gazdagításában, korszerűsítésében. Éppen ezért készenkapottságában egy kicsit mindig „alkotmányos”, alkalmazásában — radikális. E kettősségét végső soron a „modor” és „stílus” szintjein lehet disztin-gálni. Puccini anekdotikussá enyhült szigora tanítványai iránt egyben a stílus dialektikus létezésének találó jellemzése is: senkit sem vett fel, aki a klasszikus szerkesztésmód törvényeit ne ismerte volna, de mindenkit eltanácsolt, aki ezeket be is tartotta.

Átfogóbb értelemben a stílus a közlésmódok különbsége. A zenei közlés stílusában nem a beszéddel rokonítható, hanem az irodalommal. Mert a beszéd stílusa mindennapi, reális módon is létezik, az irodalomé, a zenéé pedig csak művészi módon. A beszéd stílusa megelőzi az irodalmit, és együtt is létezhet vele; a zenének viszont csak őstörténete van: jelenében egyedülálló közlésrendszer. Ebben rejlik intimitása is.

3. Zene és intimitás

A zenei nyelv művészi nyelv, mint a költészet, a tánc nyelve. Az irodalom nyelve is művészi nyelv, amint művészi nyelv a grották reneszánsz kori ornamentikája, a rembrandti aranylós-sárga tónus, a gótikusan ívelő-szárnyaló cantus firmus, a dojnák hanglejtése, az ősi magyar népdalok ereszkedő kvintelése.

De a zenei nyelv még intimitásában is egyetemes, akár az imádság. Valahogyan úgy, ahogy Kafka gondolta a költészetről: „A költői kitalálás tömörítés, lényeggé alakítás... A költészet felébreszt. A költészet tehát a valláshoz közelít? Ezt nem mondanám. De az imához igen.”⁴ Kafka ideogrammatikus óhajta — „az imádság egy formájaként írni”⁵ — impliciten benne rejlik a zenei nyelv himnikus bensőségességében is. Ha például zenei nyelven „monologozálunk”, dúdolgatunk,

csak nagyon ritkán intonálunk egyszeri és saját szerzeményeket. Legtöbbször valamilyen ismerős dallamot idézünk fel — gyakran teljesen öntudatlanul, és csak később azonosítjuk önmagával, majd egyéni gondolatainkkal-érzéseinkkel. Pontosabban: saját érzéseinket, gondolatainkat véljük benne felismerni. Ezek a dallamok a zenei nyelv mozgásának diszkrét mozzanatai: a megszakítotttság állapotai, amelyek műalkotássá sűrűsödhetnek, és mint ilyenek elfedik a folytonosság szükség-szerűségét: a nyelvtanulását.

4. Zene és ízlés

A művészetben — többnyire, és ez elég baj! — nem nyelvet tanulunk, hanem műalkotásokat veszünk birtokba. Ez egyéni zenei életünk útja a gyermekdaloktól, a népdalkultúrán át a műzenéig, a nagy művek elsajátításáig. A műalkotások megismerése eredményezi tehát a zenei nyelv elsajátítását, majd ez a „nyelvismeret“ visszahat a zene megismerésének folyamatára. Ezért a zenei nyelv elsajátításának kérdése, hasonlóan a többi művészi nyelv megtanulásának kérdéséhez, sok vonatkozásban az ízlés esztétikai problémájához szorosan kapcsolódó kérdés. És mikor a giccszene-fogyasztás túlzásai ellen szólunk, akkor tulajdonképpen a zenei nyelv elsajátítását is befolyásoljuk — ezzel egyidőben pedig a művészi ízlést is alakítjuk; az értékek felé, a népzene és a komoly zene felé irányítjuk az érdeklődést. Így vezetnek el a zenei nyelvvel kapcsolatos kérdések a tömegkultúra kérdéseihez.

5. Zenei nyelv és tömegkultúra

Az egyetemes tartalmak, a nagy horderejű eszmények esztétikailag a kultúra történetében először majdnem mindig a nép művészetében jutnak kifejezésre: benne partikularizálódnak. Ezért a népművészet megismerése (főleg a zene esetében) egyben a stílusérzék, a művészi ízlés kincsestárának elsajátítása is, amely sok esetben megelőzheti (és jó is, ha megelőzi) a nagy művészi alkotások megismerését, birtokbavételét. Ilyen értelemben kell a nép művészetének „nyelvi“ elsajátítását az anyanyelv — a zene esetében *zenei anyanyelv* — megszerzésének és művelésének nevezni. Ebben a vonatkozásban jelentkezik a művészi nyelv HO-GYAN-ja: mint az egyetemes MI (eszme) partikularitása.

A művészi eszme nyelvi partikularitásának pedig konkrét dinamizmusa van. A zene esetében különösen.

6. Zene és tett

A zene nemcsak közlés. Esztétikai létfeltétele több: saját nyelve határain túl-lépő emberi cselekvés — tett. A zene az emberi lét egyik esztétikai módja: az ember saját lényegét hordozó cselekedetei közé tartozik a táncsal, költészettel, festészettel, retorikával, szobrászattal egyetemben.

A zene azonban, szemben az előbbiekkal, nemcsak a legelvontabb művészi kifejezés, de a leginteriorizáltabb belső tevékenység is. Ebben a tevékenységben rejlik a *zenei képzelet* és a *zenei gondolkodás*, a *zene befogadása* és a *zene megalkotása* is.

Zenélésünk cselekvő énünk szimbolikus léte: jelekké komprimált tevékenység, amelyben a zene a művészi közlés partikuláris határait a végsőig feszíti. A zenei szimbólumok jelentései az eredeti cselekvés dimenzióin is „felülkerekednek”: „befejeznek” egy elindított cselekvés-élményt, „felidéznek” egy már elmúltat, „megidézhetnek” egy még eljövendőt... Mert a zene nemcsak élményközlés — a zene mindig magának az élménynek szimbolikus-metaforikus jelentkezése: a zene maga az élmény, az átélt tett.

7. Zene és alkotás

A zene — értékkel rendelkező tett: alkotás. A zenei nyelv nem csupán kivonatható közlésrendszer, aminthogy az irodalmi nyelv és a költői nyelv sem az. Létezésük módja maga a műalkotás. Az affektus-elmélet első híveitől napjainkig, Platóntól Aszafjevig, az intonációs képletektől az asszociációs szótárokig sem sikerült a nagy kísérlet: a zenei alkotások nyelvét szótári keretbe fogni. Persze e kísérletek csődje nem a zenei nyelv *objektív* törvényszerűségeinek esetleges hiányából következett — hiszen a tonális keret törvényeitől az elemi formák plaszticitásának determináltságáig és ezen is túl akad ilyen törvény éppen elég —, hanem a zene dialektikájának *szubjektív* félreértéséből: ugyanis a nyelvi mozgás folytonosságát elfedő diszkrét mozzanatok — a műalkotások — elemzésénél megrekedt a zenei nyelv értelmezése. Az alkotás nagyságának birtoklási vágya feledtette a megalakítás körülményeit. Jó ideig a műalkotások morfológiai elemzése az analitikus oldalt abszolutizálták. Máshol⁶ igyekeztünk kifejtetni, hogy a zenei közlés is, az összes többi művészi közléshez hasonlóan az emberi általánosító erő egyik formája, és mint ilyent folytonosságában csak ennek az általánosító erőnek a történetén belül lehet elemezni. Mert a zene egyszerre nyelv és alkotás: tanulmányozása tehát episztemológiai kérdés is, amelyet dialektikusan egészít ki minden morfológiai, szemiotikai és szemantikai kérdésfeltetés.

8. Zene és világnézet

A zene: tevékenység; a valóságról vallott felfogásunkat formáló esztétikai tevékenység. Ezért a többi művészettel együtt a zene is a világnézet egyik megnyilvánulása: a valóság zenei képe. Igaz, hogy a zenénél pontosabban megfogalmazott világnézetet is ismerünk. Ilyen példaként nem is szükséges rögtön sem a filozófia, sem a filozofikus társadalomtudományok felé fordulnunk, mert fogalmi, illetve képi konkrétsága miatt az irodalom vagy a festészet is határozottabban világnézeti, mint a zene. Emez utóbbi tűnékenysége és ebből fakadó bensőségessége miatt a művészileg kifejezhető ideológia talán legelvontabb formája. A zene elvontságát Lukács György a *zene meghatározatlan tárgyiasságában* látta.⁷ Erről már Hegel így ír: „Ez a tárgy nélküli bensőség mind a tartalom, mind a kifejezés-mód tekintetében a zene *formális jellege*. A zenének is van ugyan tartalma, de sem a képzőművészet, sem a költészet értelmében; mert ami hiányzik belőle, az éppen az objektív kiformalódás, akár valóságos külső jelenségek formáivá, akár szellemi szemléletek és képzetek objektívtásává.”⁸ A zenei forma elemzésében magát járatlannak tartó Hegel észrevételeit ebben a vonatkozásban tökéletesen igazolták a későbbi kutatások eredményei. Így Becking az objektív kiformalódás zenei specifikumát a struktúra egyértelmű expresszivitásának *ritkaságában* látja, és úgy jellemzi mint a *zene* és a *nyelv* közötti fő különbséget: „Vannak ugyan

— írja — a zene történetében olyan esetek, amikor bizonyos zenei formák egyértelmű kifejezéssé válnak (az olasz operában, Wagnernél stb.). Figyelemre méltó, hogy egy adott rendszer legmagasabb rendű elemeinek gyakran misztikus jelentésük van. De általában a zenében a nyelvtől eltérően a hangrendszer önmagában jelentős, a hangrendszer, amely elszakíthatatlanul összefügg a világszemlélettel.⁹ Ami viszont a tartalmi oldal elemzését illeti, úgy véljük, a hegeli mondanivaló nem igényel kommentárt, legfeljebb kiemelését: „a zene tulajdonképpen feladata abban áll, hogy bármilyen tartalmat ne úgy mutasson be a szellemnek, ahogyan ez a tartalom általános képzetként a tudatban van, vagy ahogy mint meghatározott külső alak a szemlélet számára már különben is létezik, vagy a művészet által megfelelőbb megjelenést, hanem úgy, ahogyan a *szubjektív bensőség szférájában megelevenül*. Ennek a magába burkolt eleven életnek hangokban való megszólaltatása vagy kimondott szavakhoz és képzetekhez való hozzáillesztése s a képzeteknek ebbe az elembe való belemerítése, *hogy az érzés és az együttérzés újraszülésenek* — ez a zenére váró nehéz feladat.”¹⁰

Ebben a „nehéz feladatban“ a zene világnézeti feladata is benne foglaltatik: az érzés és együttérzés újraszülésében. Vagyis abban, hogy a zenei monológ kollektivizálódjék, hogy amint Adorno mondja, a zene mindig többszámúban éljen; ne csak azt mondja én, hanem azt is, hogy mi.

Enescu szavai jutnak eszünkbe: vibráljon a lelked a valóság ütemére, és tedd, hogy a hallgatódé is a tieddel együtt rezonáljon!

9. Zene és különös

A zenei nyelv területe ezért is a művészi különös területe. Itt a „különösség egyrészt nyilvánvaló átalakításként minden egyedi fölé emelkedik, és — éppen ennek az általánosításnak az útján — arra tör, hogy minden partikuláris jelenségből kiemelje a tipikus vonásokat; a zenét e tekintetben az különbözteti meg a többi művészettől, hogy azok a tipikusokat a — helyes ábrázolás esetén — gondosan átrostált egyediségekkel egységes összefüggésben ábrázolják, míg a zenében a tipikus mint olyat formálják meg anélkül, hogy az egyediség szférájába lenyúlának. Másrészt a zenében — főként az irodalomtól eltérően — az általánosságot nem kell egy specifikus stilizálási folyamat segítségével különössé konkretizálni, hanem a különösség képviseli az általánosság megjelenítésének itt elérhető legmagasabb fokát.”¹¹ Persze a zeneesztétika történetében találunk példát arra is, hogy a konkrét egyediség, és arra is, hogy az elvont általánosság kifejezését tartották külön-külön a zenei nyelv fő feladatának. Az egyesbe való individualizálás doktrínája az *affektus-elmélet* volt, amely azáltal, hogy a különböző érzelmek kifejezésére megfelelő dallamfordulatokat, ritmus-figurációkat írt elő, tulajdonképpen sztereotip formulákba merevítette a zenei kifejezést: a művészi nyelvet köznyelvvé dologiasította, és mint ilyent már eleve halálra ítélte a beszéd konkrétságával szemben. Ezért volt túlfeszített a barokk affektus elmélete, és jogos E. Hanslick pozitívista ítélete a „zene patológus hallgatásáról”.¹² Mert a zenei nyelv individualizálja ugyan az érzelmeket, de olyanformán, hogy összetevőiből, a hangokból jelrendszert alkot, amely azonban csak nagyon közvetetten utal az élet konkrét tárgyainak a visszaadására.

A konkrét—általános visszaadásának elérhető legmagasabb foka a zenében az *intonáció*, amely egy bizonyos eszmei tartalom általánosan érvényes, de egyben *egyéni* jellegű és történelmileg konkrét ábrázolásának zenei megfelelője. Az intonáció az *egyetemes* szintjén a tárgyválasztás lehetőségét hordozza, az *egyéni* szint-

jén pedig — a felhasznált zenei kifejezőeszközök művészi alkotássá szervezését. Ezért, ha az intonációval szemben állított követelmények nem lépik túl a művészi különös területét, akkor valóban a művészi nyelv feladatkörével van dolgunk. Így válik a modern zenetudomány egyik központi kérdésévé éppen a hangvétel elmélete.

De az intonáció több, mint zenei törvényszerűség: összekapcsolja a művészi nyelveket; mindenekelőtt a zene, a tánc, a költészet nyelvét. Aszafjev írja a beszéd hangvételéről: „Az intonáció révén a beszédben is közvetlenül fejeződik ki az ember érzelmi állapota, amit akkor is érzékelünk, ha ismeretlen nyelven folyó beszélgetést hallgatunk.“¹³

A szöveg—dallam kapcsolatában pedig már Diderot kimutatta a szoros intonációs közösséget: „Mi a zeneszerző vagy a dallam mintája? A szaválás, ha a minta élő és gondolkodó... Úgy kell tekinteni a szaválást, mint valamely vonalat, s a dallamot, mint egy másik vonalat, amely rákigyózik az előbbire.“¹⁴

De hasonlóan vagyunk a táncsal is: „lejtése“ szintén az érzelmi állapot „metaforája“. És a vizuális kifejező mozgás hallhatóvá alakítható: minden látható gesztusnak hallhatóvá transzformálható változata van. A mai technika elektro-akusztikus berendezései a mozgást hangzássá alakíthatják, és így az, ami régen csak színesztéziás képzetek vagy narkotikus állapotok során vált lehetségessé, ma a kifejező mozgások reális „halmazállapot-változásává“ lépett elő. Ha tegnap még a vers zenéjében gyönyörködtünk, ma holnap már a táncos „zenerajzát“ hallgathatjuk, és fordítva, a zene vizuális gesztusait élvezhetjük.

10. Ethosz és affektus

A zeneyelvi különös területének birtokbavétele az *ethosz* és *affektus* zenei dialektikájának felismeréséhez kapcsolódik.

A zene valóságtükrözése kettős tükrözés, tanítja Lukács György: a valóságot kifejező érzelmek tükre, vagyis a „képmás képmása“.¹⁵ Mert a hallható kifejező mozgásokból szublimálódott zenei nyelv mindenekelőtt a lélek belső mozgását tükrözi. De ez a tükrözés kettős: a lélek dinamikáját kifejezve magát a társadalmi mozgást fejezi ki, ha mégoly elvontan is.

A modern marxista zeneesztétika egyik alapelvét éppen ebből az összefüggésrendszerből építi ki Zoltai Dénes *A zeneesztétika történetében*, amikor a zenei esztétikum történetét az egyén és a társadalom, pontosabban az egyéni érzelem (affektus) és a társadalmi magatartás (ethosz) dialektikus kapcsolatában elemzi.

Persze ez a kapcsolat végső fokon a mindennapi létben tükröződik. De tükröződhet benne úgy is mint egy szinkretikus egység esztétikai vetülete — a népzeneben; és úgy is mint a munkamegosztásból következő, szórakoztatóipari termék (jóval kisebb esztétikai fajsúllyal) — a könnyűzenében.

11. Zene és mindennapi lét

A könnyűzene esztétikai súlyvesztése a XX. században kortünetté éleződött. Valahogyan az történt a könnyűzenével a mindennapi létben, mint ami a beszéddel a civilizáció történetében. A nyelvről Herder helyesen mondotta: „A legelső nyelv a világ hangjaiból állt. A magára a tárgyra vonatkozó gondolat még a cselekvő és a cselekvés között lebegett: a hangoknak kellett jelölniük a dolgot, ahogy a dolog adta a hangot is; az igékből lettek tehát a névszók és a névszóból igék lettek.“¹⁶

De ez a nyelv párhuzamosan az ember elvonó crejének növekedésével fokozatosan elveszti közvetlen expresszivitását. A beszéd költőisége szükségszerűen tudományos közlésekké, napi információkká rövidült a kultúrák évezredei során, a szórakoztató műfaj metaforái ezzel szemben csak sztereotíp sablonokká degradálják a zenét; előbbi a tudományos munka, a tevékeny lét magaslatára emelkedik, utóbbi a mindennapi időtöltés kompromisszumos ballasztjává egyszerűsödik.

Ez a zene a kispolgár életében a „hallgatásnak azokat a hézagait tölti ki, amelyek a szorongástól, hajsztától és tiltakozásmentes engedelmességtől deformált emberek között támadnak”.¹⁷ Tehát hazudik ez a zene, látszatot sugall megmentő valóság helyett; közösséget hoz létre, de csak a kiürült szubjektumok magányosságának közösségét.

A könnyűzene — nem a zenei giccsről van szó! — szórakoztató jellege csak akkor válik társadalmilag is valóban hasznossá, ha az esztétikum birodalma felé közelít. Ez az igény fokozott a szocialista társadalomban.

Századunkban ezzel a közeledéssel a dzsessz és a többi, népi fogantatású műzene kísérletezik.

12. Zene és dzsessz

A dzsessz előtörténete egyben az amerikai négerek története: ahogyan „amerikaivá” vált az afrikai rabszolga, úgy vált zenei anyanyelvük, a blues is Amerika, majd az egész világ közkincsévé. Persze J. E. Berendt teljes joggal veti fel a kérdést: vajon a dzsessz nem Amerika ellen keletkezett-e?¹⁸ Leroi Jones, a jelenkori Amerika egyik legismertebb néger írója a beavatottak hitelességével mondja: „Mind den igazi dzsessznek a blues a szülőanyja, a blues korát pedig lehetetlen pontosan megállapítani, mindenesetre nem idősebb, mint a négerek jelenléte az Egyesült Államokban. A blues tösgyökeres amerikai zene, a fekete bőrű ember produktuma Amerikában, vagy pontosabban, ahogy én látom, a blues nem létezne, ha az afrikai rabszolgák nem váltak volna amerikai rabszolgákká.”¹⁹

Valóban, a blues a tiltakozó-beletörődés paradoxonának zeneivé sűrített metaforája, de csak addig, ameddig a népművészet légköréből ki nem szakad. Ettől a pillanattól a dzsessz válaszút előtt áll: vagy komoly zenévé válik (és erre van elég példa), vagy lokálzenévé sekélyesedik, „Easy listening”-gé, kényelmes zenehallgatássá (sajnos, erre még több példa van). A könnyű dzsessz nyelve pedig egyre többet „beszéli”, de mind kevesebbet „mond”. Ez a nyelv a legolcsóbb argónál is haszontalanabb. „A könnyűzene típusainak és formáinak nyers és drasztikus hanyatlását ugyanakkor zenei nyelvük megdöbbentő állandósága kíséri — írja Adorno. — Még ma is a lejáratosztott későromantikus kellektárból kölcsönöz eszközöket; még Gershwin sem egyéb, mint Csajkovszkij és Rachmaninov tehetséges átültetője a szórakoztató zene szférájába. Az anyag fejlődésében, abban, ami a zene felsőbb rétegében több mint 50 év óta végbement, a könnyűzene mind a mai napig nem sok részt vállalt.”²⁰ Tegyük hozzá: ezzel szemben létrehozta a zenei giccsset.

13. Zene és giccs

A zene tartalma — az érzelem, a giccsé — az érzelmesség. „A giccs kivonatolt érzelmesség. Úgy viszonyul az igazi művészethez, mint a limonádé az eredeti gyümölcshöz. A sűrített hangulati készítményt szükség esetén hozzá lehet keverni a műhöz. Konzervben tárolják. De miért olyan jóízű? Miért olyan mély és alapvető

szüksége a kaspolgárnak a giccs? Az érzelmesség elkülönülése a kapitalista társadalom életében lejátszódó tárgyasulás és lélektelenedés kísérő jelensége. Az érzelem leválik a mechanizált valóságról.²¹ Balázs Béla megállapítása sok esetben érvényes a mi könnyűzenénkire is, különösen akkor, ha az esztétikai szükségletek kielégítésében a szükségszerűt összetévesztjük a divattal. „Ha egyszer már megadnók — írja Adorno — a szórakoztató zenének is a kijáró figyelmet, ami különben még az autonóm művészetnek szentelt figyelemnél is fontosabb — hiszen ott maga a lényeg jelenik meg —, akkor lehetővé válna az, hogy felfedezzük a termelőerők történelmi fejlődésének a szórakoztató zene idiómájában lappangó le nyomatait is. Az úgynevezett divatokban ez a fejlődés látszattá degradálódik: mintha a »mindig ugyanaz«-ban a »mindig új« jelentkezne. A divatban nem az a paradox, amint azt sokan vélik, hogy hirtelen törésszerű változást hoz a korizlésbc, hanem az, hogy a történelmi kibontakozás rezdüléseit a lehető legkisebbre csökkentí valamiféle megmerevedett közegben: a divat maga a csigalassúság, amely azonban az örökké-változás látszatát kelti.“²² (Sok tekintetben vitathatók Adorno filozófiai-esztétikai nézetei, de ennek a paradoxonnak a leleplezésében alighanem tökéletesen igaza van.) A könnyűzene kiszabadulását a giccs és a divat béklyóiból persze irányítani lehet és irányítani kell.

14. Zene és erkölcs

Lehet a zene káros is? — évezredes kérdés; gondoljunk a platóni doktrínák megszorításaira az eszményi *Allamban* a mixolid, syntonolid, a ion, lid hangsorokra, pontosabban ezekben a hangsorokban fogant intonációkra vonatkozólag: „Tudjuk: az iszákosság, elpuhultság és lomhaság semmiképp sem illik az őrtállókhoz. S hát melyek a puha és iváshoz való dallamfajták? A ion meg a lid, ezeket hívják puháknak. Fogod-e hát őket alkalmazni harcias férfiak számára?“²³

És ma? A zeneműben meszező életérzés társadalmi funkciója végső fokon ma is erkölcsi funkció. Így például az a *beat*, amely a konvencionális slágert valami divatos ruhába öltözteti, megnöveszti kicsit a haját, és ezzel próbálja eladhatóvá tenni, nem egyéb, mint a középszerűség lázadása, ahogyan Vitányi Iván megjegyzi.²⁴ „Erre lehetőséget ad az, hogy egy beat-zenekarban néhány hanggal valaki már császár lehet, és minden nagyobb képesség nélkül elérheti a siker csúcását.“²⁵ Így zsargonosodhatik el a zenei nyelv mint egykori művészi kifejezés, mondanivalója így ürül ki etikailag egyfajta boldogság-sóvárgás silány eksztatikus pótlékává, szonoris LSD-vé, akusztikai droggá, zaffüggönnyé stb. (Érdemes volna persze részletesen elemezni a beat-mozgalom pozitív törekvéseit és kapcsolatát a mai könnyűzenével, nálunk is. Kétségtelenül van a beatzenének olyan letisztult formája is, amelyet az eksztázis-katarzis dialektikájában méltán sorolhatunk a könnyű műfaj esztétikai esetei közé.)

15. Zene és népzene

A zene esztétikai elsajátításában a könnyűzene önmagában nem sok segítséget nyújt: a szórakozás jogát kielégíti, de az értékekből fakadó kötelelsségre már nem utal. Az alap kérdése a döntő: a hovatarozás, a közösséggel azonosulni tudás lehetősége, az, hogy miképp számolunk kötelelsségeinkkel. Nyilván felvetődik a kérdés: értjük-e azt, amivel számolnunk kell. Vagyis mi a viszony az érték (esetünk-

ben a zenei érték) és az értés, az alkotás, és, amint mondani szokás, a *közérthetőség* között. „Mi az oka — teszi fel Szabolcsi Bence a kérdést —, hogy bizonyos körökben a zenei nyelv általánosabbá, egyetemesebb érvényűvé, mondjuk így: közérthetőbbé válik?” És így válaszol: „Bizonyára olyan szükségletekből fakad, amelyek ilyenkor az emberek nagyobb csoportjait egyesítik. Közös élmények emlékei, közös neveltetés, közösen átélt csapások, szenvedések vagy megenyhülések ilyenkor döntő szerepet játszanak; amit az emberek ilyenkor közölni kívánnak, az nyilván első-sorban azokra a közös élményekre vonatkozik, s abból von le bizonyos érzelmi konzekvenciákat, akár harmóniát, akár diszharmóniát, akár örömet, akár bánatot, akár nyugalmat, akár nyugtalanságot.”²⁶

A közérthető zenei nyelv anyanyelvűvé lehet, amint ezt a népművészet, a népzene esetében látjuk. A *nyelv* és a *zene* kapcsolata itt bensőséges és mély. Az anyanyelv a népdalban közvetlenül őrzi mindazokat a zenei megformálásra alkalmas hanglejtéseket, amelyek magát az anyanyelv expresszivitását hordozzák. A népdalt ezért tekinthetjük jogosan zenei anyanyelvnek. És az a zenei metafora lesz hozánk legközelebb álló, amely anyanyelvünk intonációját szublimálja, és ezen át, most már felfokozottan, a zene eszközeivel sugallja az érzelmeket.

De hovatovább leszűkül a népdal közösségi funkciója. Történelmi tünet, hogy a városi ember számára legtöbbször már csak egzotikum a népzene. Ugyanakkor a mai ember számára nélkülözhetetlen a zene; és ha nem népdallal, akkor a keze ügyében levő egyfajta pótlékkal elégíti ki szükségletét. Így válhat a standard könnyűzene, szalonzene, a „sláger” a zenei anyanyelv szurrogátumává, amely aztán kiszorítja a népdalt és legtöbbször az összes komoly zenei műfajokat is. Jegyezzük meg, nem általában a könnyűzene fogyasztása a legnagyobb baj, hanem a könnyűzene *kizárólagos* fogyasztása. Először biztosítani kellene a közösségi funkciókat legadekvátábban hordozó népdal elsajátítását, majd a serdülőkorban, ha kedve van rá, bárki elsajátíthatja a könnyűzene, szalonzene, dzsessz, beat teljes arzenálját is.

16. Zene és nevelés

Szabadon választhatjuk-e meg zenei anyanyelvünket?

Az egyén beleszületik a társadalomba — kulturális alakulása is determinált. Így zenei kiképzése is. Anyanyelvűvé az a zene válik, amelyet társadalmi környezete elérhetővé tesz számára. Ez a lehetőség a mi társadalmunkban hatalmas információ-köteggé nőtt: az iskola, a család, a baráti kör, a munkahely társadalmi mezőjében, a rádió és a tévé, a koncerttermek és operaházak műsorai között válogatni mindenki számára kényszerűséggé lett. A választás felelősségteli, komoly döntés — hacsak nem akar valaki élete végéig „dadogni” vagy „nagyothallani” a zene nyelvén.

És a zenei anyanyelv megválasztásának szabadsága nagymértékben a zenei nevelés függvénye. A zenei anyanyelv kialakítása az esztétikai nevelés szerves része: a gyermekdalok birtokbavételével kezdődik, és a népi melosz teljes befogadásáig tart.

De zenei anyanyelv *minden* olyan zenének az élő ismeretét, felhasználását is jelenti, amelyet közvetlenül — legtöbbször már gyermekkorban — magáénak vall az egyén. És, mint láttuk, ez a nyelv taníthat jóra, de rosszra is; nem elvontan és közömbösen tudósít, hanem alternatíva elé állít: *vagy* zenei közhelyek, *vagy* igazi eszmék birtokosává tehet.

Igy, mint minden választás, a zenei anyanyelv megválasztása is végső fokon erkölcsi kérdés. A zenei alternatívák elemzésében George Enescu mondja ki talán legtömörebben az igazságot: nem ismerek könnyű-, illetve nehéz zenét, csak jót vagy rosszat.

A jó egysége a széppel zenei síkon is az antik „Aranykor“-t idéző népművészet birodalmába vezet. A népzene — kalokagathia, amely a zenei jelzések ősi közösségében erkölcsileg biztonsággal, esztétikailag hitelesen megtanít mindazoknak a nagy eszményeknek a felidézésére és megértésére, amelyeknek valamennyi humánus kultúra mindig is aktív hordozója volt.

Metaforikus kifejezésünk — a *zenei anyanyelv* — így töltődik fel a népművészet tartalmi jelentéseivel, formai jelzéseivel, és így tesz eleget társadalmi hivatásának.

17. A zene — az zene

A zenei nyelv a nagy művekben él. Életképességének próbája pedig mindig az, hogy a mű az „emberiség emlékezetét“ jelenidejűvé tudja-e tenni. De erre csak a „nagy filozófiákban“, „nagy művészetben“ objektívált emlékezet képes, amely egyedül alkalmas „belsőleg előkészíteni az embereket a szabadság birodalmára“.²⁷

És ebben áll a zene zeneisége: az emberi érzékeket mélységesen interiorizálja, „teoretikussá“ teszi őket — ugyanakkor érzéki marad: a valóság partikularitásait építi újra és újra a racionalizált érzelmek hullámhosszán.

JEGYZETEK

¹ Ferdinand de Saussure: Bevezetés az általános nyelvészetbe. Budapest, 1967. 33.

² Ludwig Wittgenstein: Logikai-filozófiai értekezés. Budapest, 1963. 125—126.

³ Hegel: A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai. Első rész. A logika. Budapest, 1950. 214—215.

⁴ Gustav Janouch: Gespräche mit Kafka. Fischer-Bücherei. Idézi Roger Garaudy: Partatlan realizmus. Lásd a Partatlan realizmus? című kötetben. Budapest, 1964. 157.

⁵ Kafka: Jegyzetek, uo.

⁶ Angi István: Betűk az általánosítás történetében. Korunk, 1972. 4.

⁷ Lukács György: Az esztétikum sajátossága. Budapest, 1965. I. 666—668, 682—686; II. 361—364.

⁸ Hegel: Esztétikai előadások. Budapest, 1956. III. 106.

⁹ Idézi Roman Jakobson Zenetudomány és nyelvészet című cikkében. Lásd Roman Jakobson: Hang—jel—vers. Budapest, 1969. 285.

¹⁰ Hegel: Esztétikai előadások, III. 115.

¹¹ Lukács György: Az esztétikum sajátossága, II. 341.

¹² Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-schönen. Leipzig, 1910. 120.

¹³ A. N. Sochor: Muzika kak vid iszkusstva. Moszkva, 1961. 46.

¹⁴ Diderot: Rameau unokaöccse. Budapest, 1958. 70.

¹⁵ Lukács György: i.m., II. 340—341; 356—357.

¹⁶ Idézi Ernst Fischer: A nélkülözhetetlen művészet. Budapest, 1962. 24.

¹⁷ Theodor W. Adorno: Fétis-karakter a zenében és a zenehallgatás regressziója. Lásd Adorno Zene, filozófia, társadalom című kötetében. Budapest, 1970. 229.

¹⁸ Joachim Ernst Berendt: Das Jazzbuch. Frankfurt/M.—Hamburg, 1953. 12. Idézi Pernye András: Leroi Jones és a blues. Lásd utószó Leroi Jones könyvéhez: A blues népe. Modern Könyvtár, 185. Budapest, é.n. 287.

¹⁹ Uo. 30.

²⁰ Theodor W. Adorno: Könnyűzene. Lásd i.m. 412—413.

²¹ Balázs Béla: A látható ember. Budapest, 1958. 196. Idézi Hermann István: A giccs. Budapest, 1971. 10.

²² Theodor W. Adorno: Zene és társadalom közvetettsége. Lásd i.m. 449.

²³ Platon: Az állam. III. könyv, 10. Idézi Szabolcsi Bence: Régi muzika kertje. Budapest, 1957. 21.

²⁴ Vitányi Iván replikája Kovács András riportfilmjéből: Eksztázis 7-től 10-ig. Lásd Valóság, 1969. 4., 60.

²⁵ Uo.

²⁶ Szabolcsi Bence: A zenei köznyelv problémái. Budapest, 1968. 15.

²⁷ Lukács György: Az emberi gondolkodás és cselekvés ontológiai alapzatai. Lásd Lukács György: Utam Marxhoz. Budapest, 1971. II. 563.