

# TANULMÁNY

Csobó Péter György

## AUTONÓMIA ÉS KIMONDHATATLANSÁG

*Zenefilozófia és zenetudomány határmezsgyéiről*

Az esztétikai szféra autonómiájának a gondolata a 18. század második felében született meg, elválaszthatatlanul a klasszikus esztétikai rendszerek létrejöttétől. A beköszönő modernitás, amely különálló, autonóm szférák összességéként kezdte értelmezni önmagát, individualizmusa és racionalizmusa következtében úgy tartotta, hogy csak annak van létjogosultsága, ami emancipálódik más területektől, és aminek a létezése megindokolható racionális érvekkel. Ennek értelmében kezdték mindazt, ami a széppel, az érzékelés kitüntetett formájával kapcsolatos, egy önálló, másoktól független területnek tekinteni, miközben olyan jelenségek formáltak igényt önálló érvényességre, mint a műalkotások (szemben a természet alkotásával), az esztétikai ízlésítéletek (szemben a logikai ítéletekkel), az esztétikai tapasztalat realitása (szemben az empiria realitásával) és hasonlóak. A zenei autonómia meghatározására csak a 18. század legvégén indultak kísérletek, ami összefüggött a zene kulturális rangjáról és kommunikációs súlyáról alkotott előítéletek átalakulásával.

A zenei autonómia, vagyis az önmagában megalapozott és igazolt művészet eszméje azt jelentette, hogy a zenére mint egyféle, a pragmatikus realitástól különvált, önmagáért való világra tekintettek. Legfőképpen a zene anyagának a természete motiválta, hogy a zenei autonómia paradigmatis jelentőségűvé vált a 19. századi művészetfilozófiában. Hiszen a zene realitáshoz fűződő kapcsolata (még egy naiv miméziselmélet számára is) sokkal kevésbé egyértelmű, mint a többi művészeté. A zene sem pontosan leképezni nem tud, sem tagadni, nem lehet vele érvelni, de még „közlés” vagy „beszéd” mivoltában is homályos marad. Azért lett a benső, a „meghatározatlan szubjektivitás” legadekvátabb művészeti médiuma, mert a lelki életnek a zenével szoros összefüggésbe hozott tartományai a racionalista filozófiai tradícióban már jó ideje hasonlóképpen problematikus viszonyban álltak a pontos megjelenítés, a leképzés, a diszkurzív megragadás normáival. Ahogy a 18. század közepétől az individualizált és internalizált érzés, úgy a zene és autonómiája is arra a fájdalmas ellentmondásra alapozódott, miszerint az emocionális és a zenei öntapasztalás ugyan a közvetlenség és a teljesség valóságát adja, ugyanakkor a racionális, fogalmi megragadástól megtagadja magát. Míg egyfelől a zenei autonómia gondolata azt implikálta, hogy a zenei értelem elsősorban nem kívülről adódik, hanem a mű belső szerkezetéből, a részek egymáshoz és az egészhez

való viszonyából nő ki,<sup>1</sup> másfelől az autonóm zenei tapasztalat a szubjektum önmegtapasztalásának sajátos (bizonyos elképzelések szerint egyenesen szuverén) módjává is vált. Az autonómia gondolata magában foglalta továbbá a zene ontológiai differencia specifikájának, sajátos művészeti elveinek, recepció formáinak a meghatározási igényét csakúgy, mint zene és fogalmi nyelv viszonyának, a zenei közlés mibenlétének a problémáját.

De mi a helyzet ezzel az autonómiával ma? Ha valaki ma nekünk szegezi a kérdést: mi tesz valamit zenévé, akkor nagyjából azt válaszolhatjuk neki, hogy ez nem feltétlenül a hangzó jelenség tulajdonságain, illetve előállításán múlik, mint inkább azon, hogy miként hallgatunk valamit. Hiszen a legösszetettebb zenei struktúra is lehet pusztá zajhátter, és akár strukturálatlan zajok is válhatnak művészeti produkció részévé. Vagyis: valamit először is zenének kell tartanunk, hogy valóban az lehessen. Úgy tűnik, a kérdés, hogy „mi zene”, lényegében azt megelőzően eldől, mielőtt valami felcsendülne. Ez az előzetesség persze nem a természetben (a környezet hangjaiban vagy a génjeinkben) van determinálva, hanem jórészt kulturálisan. A kulturális kontextust pedig újfent akusztikai fenomének – ugyanakkor konceptusok bonyolult struktúrája teszi ki, s mindezek ráadásul történeti változásnak vannak alávetve.

Igyekszem továbbra is óvatos maradni, és úgy fogalmazok: a zene a *megszólítás aktusában* létezik. Méghozzá kettős hermeneutikai felszólításként: hogy *valamit „zeneként” halljunk* – és hogy *a zenét „valamiként” halljuk*. Egyrészt teljesítenünk kell egy kulturális előfeltételt, egyfajta „mentális előzetesség” kritériumát: tudnunk kell, hogy zenét hallunk. Ez a szempont az utóbbi évtizedek úgynevezett „kultúra-tudományi” mozgalmában ahhoz a tézishoz kapcsolódik, hogy nincs eredendő vagy természetes viszonyunk sem a világhoz, sem önmagunkhoz, sem a kultúrához. Sajat világunk döntően társadalmi-kulturális közvetítéseken keresztül hozzáférhető a számunkra. Valamit zeneként hallani azt jelenti, hogy akusztikai fenomének történeti-kulturális kontextustól függő választékában körvonalazódik számunkra egy sajátos utalás-összefüggés *egy valamilyen világra*. Másrészt pedig teljesítenünk kell egy szemantikai normát. A hétköznapi tapasztalat többnyire könnyedén boldogul ezekkel, a reflexió és az analízis számára azonban nem csekély kihívást jelentenek.

A második norma mindig is egyfajta kommunikációelméleti kontextusba helyeződött: az, hogy a zenét „valamiként” halljuk, azt jelenti, a zene közlés, melyben valami megosztja magát velünk hallgatóival. A zene, vegyük alapul bármely formáját is, mindig a társadalmi kommunikáció része. A zene artikulált (vagy éppen artikulálatlan) hangok időbeli sorozata révén „mond” valamit. Így vagy úgy, de *tagolt közzététel* – akárcsak a nyelv. Még a legnyersebb hanganyag is, amint valamilyen művészeti eljárás részévé válik, közlésként artikulálódik. A közlés mindig vektoriális, és irányultságában megszólít minket, nekünk pedig kezdenünk kell valamit a megszólítotttságunkkal.

1 Lásd ehhez: Carl Dahlhaus: „Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik”. In: Rudolf Stephan (szerk.): *Die Musik der sechzigsten Jahre*. Mainz: Schott, 1972, 90–99.

Persze önmagában sem azzal a kulturálisan kondicionált tudással, hogy „ez zene”, sem pusztán az akusztikus jelenség „közlésjellegével” nem definiáljuk kielégítően a zenét. Jóformán minden hangjelenségben „közlődik” valami. A földre hulló tárgyak is „közlik” magukat velünk az általuk keltett hangok révén. A közlés meghallása egy értelmező viszony létesítésében áll, a fül eredendően értelmező érzékszerv. Az értelmezés feladata, hogy differenciákat vigyen a hallható gazdag mezejébe, az autonómiagondolat pedig egyetlen felosztó differenciát ebbe a már differenciált mezőbe. Hogy „mi zene”, úgy tűnik, ezen a felosztó differencián múlik, a hallás, még inkább a hallgatás sajátos értelmezésmódján, amelynek „autonómnak” kell lennie a fül eredendő értelmező tevékenységén belül.<sup>2</sup> Az értelmező fül sajátos beállítódása, a hallhatóhoz fűződő viszony mindig kulturálisan kondicionált módja nyitja meg tehát a mindenkori „zenei” mezejét. A hallás értelmezésmódjának a sajátossága pedig a *reflexivitas* különböző formáinak bonyolult szötte-sébe ágyazódik.

A zene, úgy tűnik, elválaszthatatlan a *megértéstől*. Igaz, azt, amit meg kell vagy meg lehet értenünk, s vele együtt annak módját, ahogyan ezt a zeneileg adott értelmet megértjük, korántsem egyszerű körülhatárolni. A zene 19–20. századi hermeneutikai hagyománya e kérdésben kettős csapáson haladt: *nemcsak van valami a zenében, ami érthető, hanem a zene ad is nekünk valamit, ami érthető*. Az immanens és transzcendens zenei értelem megkülönböztetése, előkeresésük módja, illetve egymáshoz való viszonyuk jó néhány problémát vetett fel, amelyek számos frontvonalat építettek ki többek között struktúra és jelentés, opacitás és transzparencia, élvezet és reflexió között, de intézményesen is, zeneesztétika és zenetudomány, illetve az utóbbi kettőn belüli elképzelések között is.

Először is: korántsem egyértelmű, mekkora ennek a megkülönböztetésnek a történeti érvényessége. Első pillantásra úgy tűnik, az artistikus zene státuszára és társadalmi gyakorlatára utal a 19. századi polgári kultúrában. Arra az eszményi szubjektumra, aki műértő és műkedvelő egy személyben. Ez azonban idealizált kép, Thomas Mann vagy Bernard Shaw-t juttatja eszünkbe, hiszen a 19. század zeneértésében – e széles társadalmi értelemben véve – a hangsúly alapvetően a kifejezőerőre esett, míg a struktúra bizonyos értelemben a komponista magánügyének számított, s jóformán alig tartozott a közönségre. Korántsem egyértelmű tehát az *immanens* és *transzcendens* zenei értelem ügyében, hogy ha egyáltalán, úgy ki-nek, mikor és hogyan vált kérdéssé az egyik, illetve a másik? Azonban nemcsak az így értett recepciótörténet, a zene mindenkori hallgató-alanya szempontjából vetődik fel ez a kérdés, hanem a reflexió, az elméletalkotás felől is, különös tekintettel a zenetörténetre. Ugyanis ha e megkülönböztetést definíciószerűen kezeljük, lát-szólag problematikussá válnak a zene olyan gyakorlatai, mint a zajzene, az aleatorika vagy az elektroakusztikus zene bizonyos fajtái és mások. Miután ma úgyszól-

---

2 Az olyan radikális lázadások ez ellen az autonómia ellen, mint a bruitizmus vagy Cage esztétikai „ideológiája”, valójában nem tudták megszüntetni ezt a differenciát, igaz, radikalizmusukkal a határok reflexiójára készítetik mind a művészi gyakorlatot, mind a művészetfilozófiát.

ván bármi lehet zene, ahogy Thierry de Duve fogalmaz, a művészetben eljött az *abszolút bármi* kora, ami ugyanakkor mégsem jelenti azt, hogy bármi lehet művészet,<sup>3</sup> egyre gyakrabban találkozunk olyan zenei jelenségekkel, amelyek egyenesen negligálják az immanens értelem megjelenítésének a normáját. Igaz, az értelem másik formájától, amely ekkor valamilyen művészi konceptus vagy ideológia alakját ölti, aligha mentesíthetők. Az értelmezés normájából fakadó kettős hermeneutikai követelmény, amely az autonómiagondolat következtében elválaszthatatlannak tűnik a közlés zenének tekintett típusától, nehézségek elé állítja a reflexiót. Lemondani róla egyet jelent annak beismerésével, hogy az, amit zenének nevezünk, és az, ami nem több pusztá hangzó történésnél, megkülönböztethetetlen egymástól, fenntartása ugyanakkor kényszerű redukciókhoz és kizárásokhoz vezet, például az érzéki élvezet javára a reflexió redukálásához vagy egész zeneszerzési technikák kirekesztéséhez.

Másodszor: a fenti megkülönböztetés Janus-arcúvá formálta a zeneesztétika 19. századból kisarjadó hagyományát, életre hívta a forma-, illetve tartalomesztétika oppozícióját, melyben az utóbbi mint kifejezés-, illetve érzésesztétika öltött testet. Ez a látszólag belterjes esztétikai vita ugyanakkor – közvetett és közvetlen utakon egyaránt – kihatással volt a zenei analízis technikáira, ezen keresztül pedig arra a tudományos diskurzusra, amely a 19. század folyamán nyerte el ma is többé-kevésbé fennálló kereteit, és amely a „zene tudományaként” identifikálta önmagát. A zene ontológiai státuszának, nyelvi jellegének, a zenében immanens és a benne közölt, hozzá képest mégis transzcendens értelemnek a kérdéseire adott válaszok mind a mai napig hatással vannak rá, miként pozícionálják magukat, vagy pozícionálnak a különböző zenetudományi iskolák.

A transzcendens zenei értelem fogalma jó ideje összekapcsolódott a *kifejezés* fogalmával. Ez a fogalom is óvatosságra int. Ez is fenyegeti a történetiség szuverén elvét. Mert a kifejezés tartalmát akár érzésekben, akár egy olyan nem kevésbé elvont fogalomban adjuk meg, mint például a schopenhaueri „akarat”, elillan a történeti kontinuitás elve. Ahogy Danto fogalmaz: „[a] kifejezés relativizálja, az egyéni művészhez köti a művészetet. A művészet története a művészetek egymás mellé állított élettörténeté[vé]” válik.<sup>4</sup> Ugyanis – és ez a második veszély vagy probléma, amelyet a kifejezés fogalma magával hoz – a zenét kifejezésnek tekintő felfogás egy olyan interpretációs normát állít fel, amely nemcsak ismeretelméleti szempontból teljesíthetetlen, de problematikus a zenei közlés természetét illetően is. E norma ugyanis arra hív fel minket, hogy értelmező tevékenységünk során eredendő tekintettel legyünk az alkotó elméjére (elmén a szubjektum kognitív képességeinek, emocionális hátterének, akaratú és ösztönszerű törekvéseinek együttesét értve). Persze a közlésnek mindig kell, hogy legyen „alanya”, ennek azonosítása azonban a zene esetében komoly nehézségekkel jár. Az alany-állítmány relá-

3 Thierry de Duve: „Bármi lehet”. In: *Változó művészetfogalom. Kortárs frankofon művészetelmélet*, ford. és szerk. Házas Nikolett, Budapest: Kijarat, 2001, 62–94.

4 Arthur C. Danto: „A művészet vége”. In: *uő: Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*, ford. Babarczy Eszter, Budapest: Atlantisz, 1997, 118.

ció nem magától értetődően van jelen a zenei közlés folyamatában. Épp ezért a szubjektum, amely a zenei közlés „mögött” áll, többféle alakot is ölthet, olyannyira, hogy inkább tűnik fantomnak, amelytől szívesen szabadulnánk, mégsem tudunk. Empirikus alakváltozata láthatóan aligha alkalmas rá, hogy vállain hordozza az esztétikai autonómia terhét. Más alakváltozatai lehetnek immanensek, egy téma, akár egy „formanyelv”, például „a tonális nyelv”, vagy transzcendensek, például a történelmet és a társadalmat mozgató elv. Ez utóbbi esetben a zenei jelenségben egy olyan összefüggés jut „kifejezésre”, amely eredendően zenén kívüli, de amelynek jelenlétét e jelenségben inherens mozzanatokkal kell tudni alátámasztani, elkerülendő az önkényes interpretáció veszélyét.

A kifejezés fogalmában rejlő veszélyek, a szerzővel, sőt, a „beszélővel” szemben autonómmá váló zenei textus kérdései radikálisan szembesítenek minket nemcsak az immanens és transzcendens zenei értelem, hanem átfogóbban az értelmezés és a jelentésadás problémájával is. Adorno ezt írja 1948-ban *Az új zene filozófiájának* bevezetőjében: „A zene kifejezés-hordozó elemeinek átalakulása anyaggá, [...] ma olyan radikálissá vált, hogy egyenesen magának a kifejezésnek a lehetőségét kérdőjelezi meg. Saját logikájának következménye a zenei jelenséget jelentésteliből egyre inkább közetszerű, önmagában átlátszatlan létezővé változtatja. [...] A haladó zene igazsága inkább abban látszik megőrződni, hogy az értelem szervezett hiátusa révén cáfolja a szervezett társadalom értelmét, mely társadalomról máskülönben mit sem akar tudni, semmint abban, hogy [ez a zene] képes önmagából pozitív értelem birtokába jutni. A haladó zene a jelenlegi körülmények között meghatározott tagadásra rendeltetett.”<sup>5</sup>

Adorno a kifejezést nem stílusként érti, hanem olyan sajátosan kódolt válaszként, amelyet egyszerre határoz meg egy zenében immanens és egy hozzá képest transzcendens problémátörténet, ezért a kifejezés fogalmának nála van története, s ez a történet, elérkezvén saját végéhez, látszólag kiűz minden értelmet a zenéből, a kompozíciós anyag pusztá nyersanyaggá változik. A kifejezést, a zene adornoí nyelvserűségének a kulcskategóriáját a kompozíciós anyag történeti változásfolyamata, saját belső „logikája” a nyelvi jelleggel együtt kiszorítja a zenéből. Ami azonban az immanens zenei értelem elsorvadásához, „szervezett hiátusához” vezet, annak megvan a maga transzcendens értelme, ugyanis lényegbevágó racionalitás- és társadalomkritikai felismerések lehetőségét hordozza. Adorno alap gondolata szerint ugyanis a zene anyagában, „nyelvében” bekövetkező immanens válto-

---

5 Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, 28. – Adorno számára az autonómia-gondolatból, amelyet egyszerre tekintett a művészet béklyójának és megkerülhetetlen feltételének, a zene esztétikai tapasztalatát megragadni igyekvő filozófiai reflexió szuverenitása vált hangsúlyossá. Az „új zene” látszólag végtelenen magukba zárt, magukban álló művei ekként nyertek nála emfatikus értelemben vett szuverenitást, társadalom- és racionalitáskritikai potenciált. Ez szembefordulást jelentett mind az autonómia 19. századi értelmével (a formaesztétikával éppúgy, mint a szubjektív kifejezés elvével), mind az avantgárd művek korai kritikájával, miszerint azok egyfajta értelmetlen, az élettől eltávolodott autonómiát képviselnek. Megőrizte azonban a művészet autonómiájának azt az értelmét, mely szerint a műalkotások a kultúra, a társadalom, a szubjektum, ráció és mítosz dialektikájának sajátos, sőt, kizárólagosan potens reflexiói.

zások egyúttal mindig egy hozzájuk képest transzcendens értelem rejtjelezett manifesztációi. A kompozíciós anyag, szemben a puszta nyersanyaggal, mindig történeti fejlődés eredménye, s ennek a zenei anyagnak a dialektikája a történelem reáldialektikájának a párhuzama. Társadalom és zene immanens változásai ezért egy tőről fakadnak. „...maga az 'anyag' leülepedett szellem, társadalmilag, az emberi tudat által előzetesen megformált tényező. Mint önmagát elfeledett, egykori szubjektívitásnak az anyag objektív szellemének megvannak a maga saját mozgástörvényei. Az, ami az anyag pusztán saját alakulásmenetének tűnik, a társadalmi folyamattal egy tőről fakadván és mind egyre e folyamat nyomaival teletűzdelve valójában ugyanazt az értelmet követi, mint a valós társadalom, még akkor is, amikor a kettő már mit sem tud egymásról, és egymást kölcsönösen támadja.”<sup>6</sup>

Mi ad azonban alapot ahhoz, hogy bármilyen, nem a struktúrában, nem a zenei textusban immanens értelemmel ruházzunk fel egy olyan jelenséget, amelyet „az értelem szervezett hiátusa” jellemez? Mi óvhatja meg az ilyen irányú értelmezést az önkényesség vagy a „rossz absztrakció” veszélyétől? Adorno példája jól szemlélteti a zeneértelmezés e két formájának sajátos problémáját, egyfelől tételezésük, megkülönböztetésük, másfelől összefüggésük kérdését. Ugyanakkor az ellenében felhozott érvek további tanulságokkal szolgálnak. A kritikák egyik típusa az adornói analízis konkrét technikájára irányult, miszerint az sokszor önkényesen és reflektálatlanul használja a zeneelmélet fogalmait. Ahogy Diether de la Motte fogalmazott: „Az, aki így hallgat zenét, így képes szeretni, ily módon értelmezni és szavakba foglalni a zenét, de a kotta előtt kudarcot vall, talán a dilettánsnak az a kihalófélben lévő típusa, akinek a zenei kultúra egykor a vállain nyugodott, s akinek kihalását keservesen siratnunk kell.”<sup>7</sup> Az adornói értelmezői autoritást érő másik kritikátípus szerint rendkívül nehéz, ha nem egyenesen lehetetlen pontosan megadni, hogy miként is funkcionál a zenei és a társadalmi struktúra közötti kapcsolat. Mert míg egyfelől mi sem tűnik természetesebbnek, mint hogy valamely zenében próbáljuk érzéklni és megkeresni egy meghatározott kor „szellemét”, a kort mozgató és feszítő problémákat, azaz hogy a zenét mégiscsak egy meghatározott társadalmi és kulturális kontextus részeként értelmezzük, másfelől mi sem kevésbé magától értetődő, mint az ehhez szükséges homológ struktúrák előfeltételezése mind a zenében, mind a társadalomban. E kritika szerint Adorno éppúgy, mint a 90-es években őt újra felfedező követői az amerikai zenetudományban, reflektálatlanul hagyják a kérdést, hogy alapvetően hogyan, milyen feltételek között képes a zene bizonyos neki tulajdonított jelentések hordozójává válni. Ennek kielégítően megalapozott elmélete nélkül pedig minden értelmezői stratégia az önkényesség és reflektálatlanság gyanújába keveredik. Ez a kritika éri (talán a leglátványosabban) Susan McClaryt, jóllehet elméleti krédója szerint minden lehetséges tudás, így az is, amelyik tiszta és immanens zenei jelentésről be-

6 Uott, 39. sk.

7 Diether de la Motte: „Adornos musikalischen Analysen”. In: *Adorno und die Musik*, szerk. Otto Kolleritsch, Graz: Universal Edition, 1979, 63.

szél, kizárólag megállapodás kérdése, pusztán egyfajta konvencionális bölcsesség része. Kritikusai szerint McClary úgy bánik a jelentésekkel, mintha azok mindenkor kontextusukon kívül, előre rögzítve volnának, és, akárcsak valamiféle kódok, arra várának, hogy feltörjük és megértsük őket.<sup>8</sup>

Ez utóbbi talán zenefilozófia és zenetudomány érintkezésének legérzékenyebb pontja. A reflexivitás fent említett bonyolult struktúrája itt most egyetlen lényegi kérdéssé látszik egyszerűsödni: *a zene értelmet jelenít meg, miként lehetséges ez?* Mi játszhat, és minek kell szerepet játszania abban, hogy a zenei közlésfolyamat *értelemközlésként* legyen számításba vehető? Melyek a zenei értelemtapasztalás feltételei, és egyáltalán, miféle tapasztalatról van itt szó? E „transzcendentális” kérdés vizsgálatának nem a megismerőerők kondicionáltságának távlatából szeretnék nekifutni, hanem egy nagyon is kézenfekvő, épp ezért tradicionális szempont felől: hogy tudniillik *a zene nyelv*. Zene és diszkurzív nyelv viszonyát vizsgálva néhány példán keresztül azt szeretném szemléltetni, hogy a zenének a fogalmi nyelv felől megkísérelt magyarázatai bizonyos értelemben szükségképpen *elnémítják önmagukat*. Pontosabban azt, hogy e modellek perspektívája és argumentációs stratégiája egy olyan feltételhez kötődik, nevezetesen a „kimondhatatlanság” toposzához, amely e modellekből lényegszerűen marad értelmezhetetlen. Végig kell gondolnunk, mi rejlik e mögött, és mi következik mindebből az értelmezés és a zenefilozófia lehetőségeire nézve.

## 1. A zene mint a szónyelv másika

Ennek a modellnek azok a spekulatív nyelveredet-elméletek állnak a háttérében, amelyek szerint a zene nem más, mint egy eredendő nyelv különvált fele. Az eredendő nyelvben a hangzó, expresszív és gesztikus mozzanatok még nem váltak el a fogalmiaktól. A zenének és a kommunikatív (szó-) nyelvnek tehát közös a *nyelvi* gyökere. A beszéd zenei dimenziója képes érzelmek kifejezésére és közlésére szavak nélkül is, mely képességet, a nyelvi kommunikációnak ezt a fogalom nélküli dimenzióját az elkülönülő zene művelte ki. Az odahagyott fél pedig a történelem során egyre inkább a fogalmi dimenzióra redukálódott.

A korai Nietzsche szerint például egy kognitív képesség, az emlékezet az oka, hogy ez a szétválás végbemegy, ugyanis a fogalom mint szimbólum úgy őrződik meg az emlékezetben, hogy egyúttal veszendőbe megy a szó másik aspektusa, a hangzás, a dallam, a ritmus, melyben különben a dolog (azaz a jelölt) lényege szimbolizálódik. Vagyis az emlékezet megfosztja az eredetileg testi jelölőkkel (ritmussal, szájmozgással) áthatott szót hangzó fundamentumától. Ezzel pedig a szimbolizáció folyamán a zene végül a nyelv szupplementumává lesz.<sup>9</sup>

Szükségtelen most kitérni azokra a különbségekre, amelyek ezen az állásponton belül mutatkoznak többek között Rousseau, Wagner vagy akár Georgiades el-

8 Többek között Kofi Agawu, Tia DeNora, Stephen Miles és Nicholas Cook illették ezzel a kritikával.

9 Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente. 1869–1874*. KSA, VII. kötet, Berlin: de Gruyter, 1988, 362.; Lásd ehhez: Corina Caduff: „Vom 'Urgrund' zum Supplement. Musik in der Sprachtheorien von Rousseau, Nietzsche und Kristeva”. *Musik & Ästhetik*, Stuttgart: Klett-Cotta, I. (1997)/3., 37–54.

képzelései között.<sup>10</sup> Erre a gondolati modellelre alapozódott a 19. század legerjedtebb közhelyeinek egyike: a zene felségterülete a szónyelv határain túl terül el. A zene kulturális praxisában éppúgy, mint elméleti reflexiójában úgyszólván egyfajta *sensus communis*ként érvényesült a meggyőződés, hogy a zene olyan, *mintha* beszélne. Mivel pedig az, amit mond, ellenáll a pontos diszkurzív megragadásnak, a zenei interpretáció szükségszerűen ölt szimbolikus vagy allegorikus jelleget.

A kimondhatatlanság romantikus toposza, mely általánosabb értelemben az individuum kimondhatatlanságának problémájába ágyazódott, ugyanakkor, még ha negatív módon is, konstruktívra vált a 19. század zenei hermeneutikájában gyakran felbukkanó „költői” fogalmában. A „költői” vagy „poétikus” olyan intuitív minőséget jelentett, amely műről műre realizálódik a szónyelvi (vagy éppen képi) és az akusztikai alakzatok kölcsönhatásában. A sajátosan zenei értelem artikulálása *rászorul* arra a fogalmi nyelvre, amely természeténél fogva mégis inadekvát ebben a zenei értelemben.<sup>11</sup> Eközben a zeneértelmezés allegorikussá válik, és olyan meglehetősen homályos kategóriák kiszolgáltatottja marad, mint a „részés” vagy az „empátia”. A szimfonikus költemény kapcsán Wagner épp azt fejtegeti, hogy a szónyelv minél részletezőbben, minél teljesebb valójában, például egy differenciált narratíva formájában lép a zene mellé, az utóbbi csak annál inkább elhomályosul. Zene és nyelv, bár genetikusan elválaszthatatlanok egymástól, és ennyiben az utóbbi az előbbi (legalábbis egyik) megszüntethetetlen létoka, viszonyuk Wagner szerint a hangszeres zene e formájában kölcsönös, ugyanakkor elégtelen utalás marad, amely approximatív viszonyban áll egy mindkettőjükhöz képest transzcendens értelemmel. A hallgatás a zene értelméről vagy jelentéséről egyenesen *heurisztikus* jelleget ölt. Ahogy Wagner írja Marie Wittgensteinnek Liszt szimfonikus költeményeinek értelmezéséről: „Mindaz, ami itt következik, egészében valószínűleg nem nyújt majd többet annak némileg körülményesen motivált fejtegetésénél, hogy *lehetetlen bármit is mondani*. Mégis ez az, ami elvezet tárgyunk volta-képpeni lényegéhez.”<sup>12</sup>

A zenei nyelv toposz e modelljéből, miszerint tehát a zene a diszkurzív nyelv egyfajta szupplementuma, kétségtelenül az *érzésetztétika* vált a legismertebbé. Még mindig a 19. század széles körben osztott felfogása szerint a zene, legfőképp a tiszta hangszeres zene egyfajta hangzó bensőségesség, a „meghatározatlan szubjektivitás” hangja, belső szemlélődés, amely fogalom és reprezentáció (képzet) hiányá-

10 Jean-Jacques Rousseau: *Esszé a nyelvek eredetéről*. Ford. Bakcsi Botond, Gödöllő: Attraktor, 2007; Richard Wagner: *Oper und Drama*. 3. rész. Magyarul: *Költészet és zene a jövő drámájában*. Ford. Fischer Sándor. Budapest: Zeneműkiadó, 1983; Thrasylbulos Georgiades: *Musik und Sprache. Das Werden der abend-ländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe*. Berlin etc.: Springer, 1954.

11 Eggebrecht találoan nevezte a zene esztétikai tapasztalatának ezt a minőségét „fogalmilag inspirált fogalom nélküiségnek” Liszt szimfonikus költeményei kapcsán. Hans-Heinrich Eggebrecht: „Symphonische Dichtung”. *Archiv für Musikwissenschaft*, XXXIX. (1982)/4., 223–233., illetve uő: *A nyugat zenéje*. Budapest: Typotex, 2009, 626. (A vonatkozó részt ford. Ignác Ádám.)

12 Richard Wagner: „Liszt Ferenc szimfonikus költeményeiről”. In: *Zene és szó. Zeneesztétikai szöveggyűjtemény*. Szerk. és ford. Csobó Péter György. Nyíregyháza: Bessenyei Kiadó, 2004, 150. (saját kiemelés – Cs. P. Gy.)



ban kizárólag önmagára vonatkozik. Nem az érzéki szemlélet mezejébe tartozik, amely reprezentációkkal referál a külvilágról, hanem a belső szemléletébe, melyben elsősorban a szubjektum affektív-érzelmi folyamatai dominálnak. A zene az érzések nyelve. Hegel szerint mint ilyen azért nyelv, mert hozzákapcsolódik az érzések fogalom nélküli kinyilvánításának és kommunikációjának már a mindennapi beszédben benne rejlő lehetőségéhez (ti. a beszéd hangzó, ritmikus és gesztikus jellegzetességeihez), és mint művészeti forma határtalanul kibővíti az érzések „természetes” nyelvét.<sup>13</sup> Ugyanakkor, vethetjük rögtön ez ellen, épp mivel szétválasztódik a beszéd fogalmi és érzelmi oldala, úgy egy, a barokk affektustanához és zenei retorikájához hasonló szabályrendszer híján elveszítjük a diszkurzív értelmezés kapaszkodóit. A benső emocionális, hangulati állapotainak váltakozásában önmagában nincs diszkurzíve megragadható rend, az érzésnek nincs „logikája”, ezért a nyelv toposz itt metaforikus értelmet nyer. Az érzésesztétika még nem a zene esztétikája, mivel nem a zenei értelem-összefüggés elmélete. Alapvetően ezt a modellt is a kimondhatatlanság vezérli. Schopenhauer szerint a zene ugyan közvetlen hozzáférést biztosít a bensőhöz, „a zenét a bensőnk úgy érti, mint egy általános nyelvet, melynek érthetősége felülmúlja még a szemléletes világét is”, és mint a világ akaratként történő ábrázolása a zene szerinte gyorsabb, pontosabb, szükségszerűbb (!), tévedhetetlenebb a többi művészetnél. Ugyanakkor, olvassuk ugyanott, „ezt a felismerést lényegében lehetetlennek tartom be is bizonyítani; ez ui. feltételezi és rögzíti a zenének mint képzetnek a viszonyát valamihez, ami lényegében sosem lehet képzet, s a zenét oly képmásnak tekinti, amelynek az előképe maga közvetlenül soha nem képzelhető el.”<sup>14</sup> Az érzések és a benső adekvát megjelenítőjeként a zene a fogalmi nyelvvel szemben ugyan a közvetlenség és a teljesség örömét adja, ugyanakkor e közvetlenül adott teljességnek a diszkurzív megragadását a végtelen messzeségébe tolja. „A zene a filozofálni nem tudó lélek titkos metafizikai gyakorlata”, amelyet ha sikerülne fogalmakba foglalnunk, az „a világ kielégítő megismérlése és magyarázata – az igazi filozófia lenne”.<sup>15</sup>

Ám ez a magyarázat, amely legszínvonalasabb formáját Hegel és Schopenhauer esztétikájában nyerte el, nem állt meg az absztrakció eme szintjén, hanem gyakorlati zeneértelmezéssé is vált, azaz konkrétan vélt jelentéstartalmakat kapcsolt a hangzó zene alakzataihoz. Mint jól ismert, legfőképpen erre irányult Eduard Hanslick kritikája, amely ezt a kapcsolatot egyfajta „transzcendentális látszatnak” minősítette.<sup>16</sup> Megint csak feleslegesnek tartom ennek a kritikának a részletes ismertetését. Pusztán arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy ez az érzésesztétikai álláspont nemcsak hogy paradoxonra épül, mivel a közvetlenség kimondhatatlan

13 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Esztétikai előadások* III. Ford. Szemere Samu, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980, 102. skk.

14 Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*. Ford. Tandori Ágnes és Tandori Dezső. Budapest: Európa, 1991, 52. §, 343. sk.

15 Uott, 354.

16 Eduard Hanslick: *A zenei szép. Javaslat a zene esztétikájának újragondolására*. Ford. Csobó Péter György, Budapest: Typotex, 2007.

gazdagságát a zenei analízisben konkrét érzések, affektustartalmak, expresszív fogalmak aprópénzére váltja (azaz ellentét feszül az interpretáció absztrakt tézise és gyakorlati formája között), de ráadásul reflektálatlanul hagyja egy efféle zenei jelentés lehetőségének a feltételeit. Ez a kritika érte az olyan zenetudósokat, mint Peter Kivy, Robert Hatten, Stephen Davies és mások. Ezek a zenetudósok szembe fordultak az angolszász zenetudományak és zenefilozófiának azzal az ortodox formalizmusával, amely a zenei interpretációt a struktúra megértésére, az immanens értelem dekódolására korlátozta, a jelentést, a transzcendens értelmet pedig inadekvátnak minősítette. A jelentést ugyan újra visszahelyezték a zenei textusba, mivel meggyőződésük szerint a formális és az expresszív interpretáció egyazon jelenség megértésének két útja, mindkettő az immanens zenei értelmet tárgyalja, ám e kritika szerint elemzéseikben sajátos problémák adódtak a zenei jelentés lehetőség-feltételeinek reflektálatlansága miatt. Ez a konkrét analízisekben vagy azt jelenti, hogy a formális kategóriák egyszerűen lecserélődnek az expresszívokra, vagy azt, hogy a kétféle elemzés úgy váltja egymást, hogy eközben kölcsönhatásuk módja figyelmen kívül marad.<sup>17</sup>

## 2. A zene mint a szónyelv analogonja

A nyelv toposz második típusában a zene nem a szónyelv másika, hanem *hasonló a szónyelvhez*, illetve a beszédhez. „A zenében van értelem és sorrend, de zenei; a zene nyelv, amit beszélünk és megértünk, mégsem vagyunk képesek lefordítani. Bölcs felismerés rejlik az állításban, miszerint a zeneművekben is vannak 'gondolatok', s miként a beszédben, a gyakorlott ítélőképesség itt is könnyen különbséget tesz valódi gondolat és üres közhelyek között.”<sup>18</sup> Analógia épül itt ki a két terület között, mely analógiában a hasonlóságok tételezése elvileg alárendelődik a különbségek megragadásának. E modell egyik axiómája szerint ugyanis a zene olyan jelrendszer, mint a nyelv, éppúgy van benne grammatika, szintaxis, kifejezési valőrök, sőt, „logika”, mint a szónyelvben, jóllehet egy másik axióma értelmében, ebben az analóg struktúrában mindig egy „csakis zeneileg közölhető” értelem artikulálódik. Az analogikus modell ezért nem boldogul olyan immanens zenei összefüggés tételezése nélkül, mint például a „tonális nyelv”. Bár a kiindulópont szerint a zene fogalom nélküli művészet, a zenei nyelv *grammatikai szintjén* az analógia mégis beazonosít a fogalmakhoz nagyon hasonló értelmes egységeket, amelyek az eltérő kontextusokban nagyjából azonos funkciót töltenek be (pl. azonos szerepű akkordok, bejáratott fordulatok, dallamtöredékek stb.). Az analogikus modell szerint a zenének továbbá van *szintaktikája*. A „tonális nyelv” esetében ez többek között azt jelenti, hogy a tonális centrumra vonatkoztatva hallunk értelemmel telinek olyan jelenségeket mint harmóniai feszültség, feloldás, továbblépés, ellenpontozás, hangnemi kitérők stb. Azaz a zenei folyamat egyes alakzatai, akár csak a fogalmi nyelvben a gondolatok, egy sajátos „zenei logika” irányítása alatt

17 Nicholas Cook: „Theorizing Musical Meaning”. *Music Theory Spectrum*, 23/2. (2001 ősz), 170–195.

18 Hanslick: i. m. 56. sk.

építenek ki egymás között összefüggéseket, s ezeket a formakonstituáló összefüggéseket értjük meg a zene immanens értelmeként.

A grammatikai és szintaktikai hasonlóságok strukturálisak és funkcionálisak, de a szemantika ebben a modellben is kilóg a sorból – míg a nyelv referenciális, addig a zene autoreferenciális, azaz mondás és mondott nem választható el benne egymástól. A zene nyelvszerűen beszél, jelszerűen viselkedik, ám amit mond, és amit jelöl, újra és újra visszatartja, vissza kell, hogy tartsa az értelmezést attól, hogy átlépje az immanens zenei összefüggés határait. Értelemről és jelentésről itt legfeljebb tehát abban az inherens zenei értelemben lehet szó, amelyet a zenei kontextusban betöltött pozíció és funkció határoz meg.<sup>19</sup> Láthatóan mindebből egyenesen következik, hogy a struktúraelemzés prioritást élvez, és vele szemben a jelentés kérdései másodlagosnak vagy (az ortodox, empirikus álláspont szerint) egyenesen mellőzendőnek minősülnek.

Persze sok mindenre nem jut itt most idő. Például annak tüzetesebb vizsgálata, hogy a zene nyelvi modelljébe lényegszerűen íródik bele egyfajta történeti index és egy sajátos dinamika, amely a nyelv absztrakt szabályai és konkrét megvalósulásaik közt érzékelhető termékeny feszültség, normasértés vagy éppen destrukció alakzatainak keresztül rajzolja ki a tonális zenei nyelv történeti kontinuumát.<sup>20</sup> Érdemes volna megvizsgálni e zenetörténeti modell logikáját és a mögötte rejlő hermeneutikai kör kérdését. Ahogy a „zenei gondolat” és a Forkeltől Schönbergig gyakran felbukkanó „zenei logika” fogalmát is. Ez a zenei logika, ahogy Hegel fogalmazott, „a látszat és a forma logikája, mely az igazi következtetésekkel szemben nem állja meg a helyét”,<sup>21</sup> így pedig leginkább rafinált metaforának tűnik, hiszen a zenei grammatika lefoglalta a klasszikus logika alsó két szintjét (az arisztotelészi kategóriatant és „hermeneutikát”), a szillogisztikának pedig nyilvánvalóan nincs zenei megfelelője. Az e kérdésekre adott válaszok lényegesen finomítanak a fenti vázlatot. Itt azonban most nem a részletes elemzés a célom, hanem hogy kimutassam, implicit vagy explicit módon ezt a modellt is az a „kimondhatatlanság toposz” hordozza, amely egyfajta irracionális feltételként érvényesül a zenéről való beszédben.

Akárhogy is, a nyelvi analógia, pontosabban a nyelvszerűség fogalma involválja a struktúra elsőbbségét a jelentéssel, az analízisét a reflexióval szemben. Ugyanakkor nem nehéz érveket felhozni a strukturális elemzés „tisza immanenciája” ellen, amely a jelentést vagy transzcendens értelmet e szubsztanciális struktúrával és a benne inherens értelemmel szemben önkényes akcidenciának, pusztán kontingenciának tekinti.

19 A zene autonómiájának egyik támasztópillérét ekként az adta, hogy a külső, pragmatikus funkciók a mű belső funkcióivá értelmeződtek át – jegyzi meg erről Dahlhaus: *Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik*, 93.

20 E szempontot érvényesítik modellértékűen Eggebrecht és Thrasylbulos Georgiades a preklasszikus és klasszikus zenei nyelv alakzatainak elemzésében. Lásd ehhez továbbá Albrecht Wellmer: *Versuch über Musik und Sprache*. München: Carl Hanser Verlag, 2009, 28. skk.

21 Hegel Felix Mendelssohnhoz írott levelét idézi Adolf Nowak: „Musikalische Logik – philosophische Logik”. In: *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang*. Közr. Christoph Asmuth–Günther Scholtz–Franz-Bernhard Stammkötter, Frankfurt am Main: Campus, 1999, 178.

Először is: az a fogalmi mátrix, amelyet az empirikus leírás, legyen bármily óvatos is, a zenei nyelv konkrét jelenségeinek a jellemzésére használ, elkerülhetetlenül magával hozza a *szónyelv tropikusságát* – azaz a „jelentés fantomja” óhatatlanul is visszalopódzik még a legtisztábbnak vélt formális analízisbe is.

Másodszor: a visszalopódzó fantom, megint csak elkerülhetetlenül, *nem-zenei fogalomkörökbe* ágyazza a leírást. Így például a szonátaforma korábban elfogadott immanens szervezőelvének, a tematikus-motivikus összefüggés rendjének voltaképpen irodalmi narratívák, a regény- és a drámaszerkesztés módozatai adták a konceptuális kereteket. Majd amikor e forma megragadásában a hangnemi struktúra kapta a főszerepet, e keretek funkcióját egyfajta energetikai fogalmi mátrix vette át (olyan kategóriákkal, mint feszültség és oldás, hangnemi vonzáskörzet stb.).

Harmadszor: a kérdés – hogy voltaképpen mit is ragadunk meg ezekkel az analogikus kategóriákkal, azaz hogy a hangzás tapasztalatát, a „zene nyelvét”, ha egyáltalán, milyen mélységben éri el (és, tegyük hozzá, predeterminálja) az analízis nyelve – felvetődik az *analizáló nyelv struktúrája* kapcsán is. Carl Dahlhaus egy 1973-as tanulmányában éles szemmel figyelt fel erre a kérdésre. Írásában nagyszerűen tárja fel az elemzés nyelvi „elfogultságát”, szükségszerű önkényét, amelyet azonban a zenei tapasztalat voltaképpen elemezhetetlen közvetlenségével szemben pozicionál. Dahlhaus egy (önmagában egyébként meglehetősen kérdéses) adekváció elvű nyelvfogalmat vesz alapul, amely felől a zenei analízis általános jellemzőjének tekinti, hogy grammatikai struktúrája nem korrelátuma az esztétikai alakzatnak. „A zene eredendő tapasztalata, amit egy elemző (bár a rekonstrukció fáradságos) hozzáférhetővé tehet a zenei érzékelés nyelvhez kötött rétegeinek eltávolításával, nem tartalmazza a zenéről szóló beszéd grammatikai struktúrájából eredő alany-állítmány relációt. Az a nyelv, amelyen a zenei analíziseket megfogalmazzák, elfedi a tényt, hogy a zene mindenekelőtt szubjektum nélküli folyamatként jelenik meg; a főnévhasználat annak a primer módnak az átformálása, ahogyan hangzó fenomének adottak számunkra.”<sup>22</sup> Az analízis nyelvének jószerivel kényeszerű „multi-perspektivikussága”, amelyet Dahlhaus az *Eroica* első tételének Walter Riezler-féle elemzésével szemléltet, egyszerre mediális és történeti kényszer szülötte, s amely Dahlhaus szerint olyannyira elidegeníthetetlen részévé vált az esztétikai tapasztalatnak, hogy „inkább elkerülése, semmint használata hatna mesterkétebbnek”. Ugyanakkor a tanulmány a zene „eredendő” tapasztalatáról, melyet korábban a zenélés bizonyos gyakorlati szituációihoz rendelt, hallgat. Az elemzőből e fáradságos munka Sziszüphoszt farag. Esztétikai tapasztalat és reflexió közvetíthetetlenül kerül szembe egymással, miközben az utóbbi mégis az előbbi kimondhatatlanságának homályban hagyott feltétele mentén formálja meg saját kijelentéseit. Ez az analogikus modell ellentmondása *in nuce*.

Mindezzel arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy a „zenei nyelv” toposzai magukban hordoznak egy feloldhatatlannak tűnő ellentmondást, ugyanis a szónyelvi

22 Carl Dahlhaus: „A zene megértése és a zenei analízis nyelve”. In: *Zene és szó*, 230.

kontroverzia vagy analógia folytán szükségképpen feltételezik, *egyúttal* megragadhatatlannak tekintik azt az eredendő tapasztalatot, amelyben a zene részesít bennünket. Amennyiben tehát a zenei tapasztalatot a legtágabb értelemben véve valamilyen értelem megtapasztalásának tekintjük, és ehhez az értelemhez a szónyelvi kontroverzia vagy analógia tradicionális modelljeiben próbálunk hozzáférni, egyfajta „logikai” hibát követünk el. Ugyanis egy olyan referencia felől próbáljuk meghatározni a „zene nyelvét”, amelynél a kisebbik baj, hogy maga nem referenciális, de amelyben ráadásul a fogalmi nyelv inkompetens. A fogalmi nyelv perspektívájából felvetett modellek előfeltételezik saját ellentétüket ahhoz, hogy egyáltalán megfogalmazhassák pozícióikat. Ez az axiomatikus vakfolt ezért a zenéről való beszéd különféle apóriáihoz vezet, melyek legszembetűnőbb formájukat a jelentésadás reflektálatlanságában öltik.

Ez a fajta zenéről való beszéd ott látszik hagyni valamit a zene tapasztalatában. Bizonyos értelemben persze minden elemzésnek és zenefilozófiának elintézetlen jellege van. Mintha az esztétikai autonómia, amellyel a reflexió igyekezett felruházni tárgyát, olyan árnyék volna, amelyet épp a reflexió vet, és amelyet át kellene ugrania, hogy tárgyhöz férhessen. Mintha a zene autonómiája egyfajta esztétikai vagy ontológiai intaktsággá változott volna a szónyelv toposzokon alapuló reflexió előtt. Gorgó-fővé, mely minél szemléletesebb alakot ölt, annál inkább kifejti bénító hatását.

Át kellene hát ugranunk a saját árnyékunkat, hogy megragadhassuk a zene autonómiáját? Az autonómia alapvetően mégiscsak azt jelenti, hogy azonosságok és különbségek révén kell megragadnunk jelenségek egy bizonyos körét mint zenét. Talán messzebb jutunk, ha ezt az imperatívuszt nem a különbségek, mint inkább az azonosságok felől közelítjük meg. A zene autonómiájának eddigiekben tárgyalt apóriái, úgy tűnik, abból fakadtak, hogy ez a gondolat abszolút különbséget tételezett zene és nem zene között, ugyanakkor ezt a különbséget csak a fogalmi nyelv analógiáján vagy „meghatározott tagadásán” keresztül volt képes megjeleníteni, miáltal immanens ellentmondásokba szaladt, és vagy elnémult, vagy reflektálatlanná vált. Az, amit William J. Thomas Mitchell a képek státusza kapcsán fogalmaz meg, vagyis hogy a tiszta médium gondolata egyike a modernitás központi utópiáinak,<sup>23</sup> a zenei autonómia kérdése kapcsán is megfontolandó. Lehet, hogy

23 William J. Thomas Mitchell: „Kép/elmélet”. In: *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai.* Ford. Tóth Zsófia Anna, Szeged: JATE Press, 2008, 127. – A mitchelli elméletből merítő Lawrence Kramer azt állítja, a zenét a 19. századtól egyenesen kiebrudalták abból a kommunikációs modellből, amelyben a „kép/szöveg” (*imagetext*) kapta a főszerepet. Zene és kép/szöveg e radikális elkülönítése vezetett aztán oda, hogy elválasztották a zenét a jelentéstől és a realitás mindazon véletlenszerűségeitől, amelyekbe a jelentés ágyazódik. Ezzel szemben Kramer szerint zene és kép/szöveg valójában inkább társak, semmint egymás másikai. Mindegyik folyvást megsérti a másik határait, legfeltűnőbben a „kevert médiában”, amelyet Kramer korunkban a zene elsődleges megjelenési formájának tart. Innen tekintve a tiszta hangszerezés zene a kivétel, nem a szabály, szemben az abszolút zene konceptuális tendenciájával, amely a 19. század kezdetétől arra irányult, hogy a zene általában vett paradigmájává váljék. Lawrence Kramer: *Musical meaning: toward a critical history.* Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2002, 145. skk.

messzebb jutunk, ha feladjuk a „tisztá zenei” tiszteletre méltó elvét, és a zene ontológiai státuszát és interpretációs lehetőségeit inkább a különböző érzéki móduszok, médiumok, tapasztalati és kommunikációs formák kölcsönhatásaiban keressük.

Ehhez azonban aligha tudunk lemondani a nyelvről. Ha Heidegger és Gadamer nyomán azt állítjuk, hogy a világhoz egyáltalán csak valamilyen nyelv módzataiban lehet viszonyunk, és a zenét is egy efféle viszonyulásnak tekintjük, akkor, a fenti csapdákat elkerülendő, ki kell tágítanunk a nyelv fogalmát. Valahogyan abban az értelemben, ahogy Benjamin írja: „szellemi tartalmak mindenféle közlése – nyelv, ahol is a szó általi közlés csupán egy különös eset”.<sup>24</sup> Azt az értelmet, amely a zenei közlésfolyamatban artikulálódik, tehát nem kizárólag csak a fogalmi nyelv fenti értelemben vett relációiban lehet vizsgálat tárgyává tenni. Ehhez először is birtokba kellene venni, pontosabban teoretikusan belakni a nyelven kívüliség pozícióját, amely, mint arra Wittgensteintől Heideggeren át Foucault-ig már oly sokan rámutattak, minden nyelvről való gondolkodás alfája és ómegája. Ugyanis nyelvvel bírni olyan átfogó viszonyt jelent a világhoz, amelyet a nyelvi referenciákból nem lehet rekonstruálni. A zenéről alkotott nyelv toposzok immanens ellentmondása, a „kimondhatatlan” fantomja, úgy tűnik, egy megfordítás révén mégis tematizálhatóvá válik. Tekintheünk a zene bizonyos tapasztalatára úgy is, mint azoknak a nyelven kívüli pozícióknak az egyikére, ahová a fogalmi nyelvnek újra és újra ki kell lépnie, hogy egyáltalán nyelvként működhessen. A zene – sajátos létmódja szerint – azon területek egyike, amelyek már mindig is betartják a nyelvet abba a kívüliségbe, amelyből a nyelv felépíti belső tereit. Wittgenstein ezt írja a *Tractatus*hoz készített jegyzeteiben: „Vajon a 'nyelv' az 'egyetlen' nyelv? Miért is ne létezhetne egy olyan kifejezőmód, amely révén úgy lennék képes beszélni a nyelv-ről, hogy az számomra valami mással való koordinációban jelenhetne meg? Tegyük fel, a zene egy efféle kifejezőmód.”<sup>25</sup>

De vajon mire megyünk egy efféle kifordítással az autonómiaprobléma két központi kérdése kapcsán? Miféle zeneontológia következik mindebből, és még inkább, milyen lehetőségeket kínál mindez a kétféle zenei értelem transzcendentális kérdésének a megválaszolására?

Az előbb azt mondtam, hogy a fogalmi nyelv bizonyos prediszkurzív tapasztalatok kívüliségébe kényszerül, hogy egyáltalán a jelentések otthonosságát építhesse körénk. E tapasztalásmódok ma talán legtöbbször tárgyalt formája a képi tapasztalat. A középkori iniciálékban és miniatúrákban például ma sokan már nem parergont vagy illusztrációt látnak, hanem a szavakkal elbeszélte történetek alternatíváját, amely a képek sajátos módján jelenít meg gondolatmeneteket, miközben kiegészíti, vagy éppen ellenpontozza, akár felül is írja a szöveget. Hasonlókép-

24 Walter Benjamin: „A nyelvről általában és az ember nyelvéről”. Ford. Szabó Csaba. In: uő: „A szírének hallgatása”. *Válogatott írások*. Budapest: Osiris, 2001, 7.

25 Wittgenstein feljegyzését idézi Andrew Bowie: „Was heißt 'Philosophie der Musik'”? In: *Musikphilosophie*. Szerk. Ulrich Tadday, München: Edition text + kritik, 2007 /Musik-Konzepte, Neue Folge, Sonderband/, 7.

pen beszélhetünk a materiális tárgyak prediszkurzív tapasztalatáról, mely sokkal finomabbnak, differenciáltabbnak és árnyaltabbnak tűnik minden nyelvi leírásnál. Nicholas Cook egy 2001-es tanulmányában a zenei jelentés modelljét az anyagi kultúra vizsgálatához kapcsolódva igyekezett felvázolni.<sup>26</sup> A múzeumi installációk néma narratívája alkalmasabb mintának tűnik a szemében a zenei jelentésképzés modellezésére, mint az irodalmi narratívák tradicionális átkölcsönzése. Cook, Daniel Miller nyomán, a materiális tárgyakat ontológiailag diszkrét, egyben potenciális tulajdonságokaságként határozza meg, amelyből a mindenkori társadalmi-kulturális kontextus kiválaszt (aktualizál) egy meghatározott metszetet. A zenei „tárgyak” ugyanakkor – Nelson Goodman terminusa szerint – allográfikusak, azaz nincs független egzisztenciájuk, lévén egyaránt függenek partitúráktól, előadásoktól és felvételektől. Ennek folytán Cook szerint a zenemű a zenei tapasztalat elemi szintjén, minden lehetséges jelentés oksági szintjén „potenciális jelentések instabil aggregátumát”, egyfajta „szemiotikai potenciálnyalábot”, „materiális nyomok végtelen sorozatát” alkotja, melyből kulturális kontextustól függően termelődnek ki a mindenkori jelentések.<sup>27</sup>

Hadd időzzem még röviden ennél az elképzelésnél. Cook két úton halad tovább. Az egyiket azt járja körül, milyen feltételek mellett jut az analízis jelentések birtokába. A zenei nyomok végtelen sorozatában feltáruló potenciális jelentésmezőből mindig *intermediális aktusok* aktualizálnak konkrét jelentéseket. Vagyis: a zene magában rejt lehetséges jelentések körét, amelynek valamely metszetét egy, a zene mellé társuló másik médium aktualizálja. Ebben az általános értelemben nem különbözik a mozgókép funkciója a fogalmi nyelvtől.<sup>28</sup> Legyen szó bármely médium közreműködéséről, a jelentésartikuláció sajátossága, hogy az értelmezés – mint potenciális jelentések aktualizálása – többnyire észrevétlen marad. Mondhatnánk, egyfajta transzcendentális látszat áll az analízis reflektálatlanságának hátterében, mely látszatot a jelentés artikulációjának feltételeiről alkotott meta-teória, a filozófiai reflexió képes leleplezni.

A másik út visszavisz minket a „kimondhatatlan toposzának” lehetséges megfordításához. Cook szerint részünk van a tiszta potencialitás tapasztalatában, azaz hozzáférünk a zenéhez mint az artikulált jelentéseken inneni értelemkomplexumhoz. A zene ezen a szinten árnyalatokat, nüánszokat közvetít, de konkrét tartalmak, például emóciók nélkül. A zenei tapasztalat reflexió előtti szintje ez, a potenciális jelentéseknek mint tiszta nüánszoknak a tapasztalata. Ezek némelyike kultu-

---

26 Cook: i. m.

27 Érdekes azonosságok és különbségek mutatkoznak e téren Cook elképzelése és Ingarden zeneontológiája között. Mert bár az, amit Ingarden „identikus zenemű” alatt ért, inkább ahhoz áll közel, amit Goodman „autográfikusnak” nevez, vagyis bizonyos ontológiai önállóság jellemzi, ugyanakkor ez az identikus mű önmaga határozza meg a „látványok” ideális rendszerét, vagyis észlelésének lehetséges kereteit, s ennyiben hasonló a Cook-féle „potentialitás-mezőhöz”. L. Roman Ingarden: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1962, 3–136.; részletei magyarul: *Zene és szó*, 247. skk.

28 Cook két példája egy Citroën-reklámspot és néhány interpretációs modell Beethoven 9. szimfóniája első tételének reprízéről.

rálisan determinált (azaz: csak bizonyos kultúrákban hordozza egy valóságos jelentés lehetőségét), más részük pedig „transz-kulturális”. A zene primer tapasztalata tehát nem több mint a jelentéskonstitúció lehetőségének megnyílása konkrét sajátosságokkal rendelkező akusztikus jelenségekben, melyek mindaddig diszkontinuusak és inkohereusak, míg az értelmezés nem hierarchizálja és egységesíti őket valamilyen lehetőség szerint.

Ez a tetszetős elképzelés már kimozdulni látszik a zenei értelemtapasztalatnak és jelentéskonstitúciónak azokból a zsákutcáiból, amelyeket az imént röviden szemügyre vettem. A zene közvetlen tapasztalata nem reflexív, de reflektálható. Valódi lehetőségfeltétel, amelynek a vizsgálata további szempontokkal árnyalható. Például azzal, hogy miként kapcsolódik össze ennek a potenciálnak a tapasztalata bizonyos szomatikus érzetekkel, a saját testnek az érzéki módusok eredendő intermodalitásából fakadó tapasztalati formáival. E téren akár Dewey esztétikája, akár Helmut Plessner mindmáig alig méltatott zeneantropológiája tartogat még jó néhány lehetőséget.<sup>29</sup> Ennek kapcsán érdemes volna továbbá újragondolni a fenséges kategóriájában rejlő lehetőségeket is.<sup>30</sup> Vagy annak az időtapasztalatnak a formáját, amelyben ez a primer tapasztalatként értett potencialitás részesít minket, hiszen, írja Adrew Bowie, „az intelligibilitás, ami minden megismerés elengedhetetlen feltétele, összefügg a ritmusnak mint az értelem fogalom-előtti formájának a konkrét tapasztalatával.”<sup>31</sup>

A filozófia mindig is annak a kísérlete volt, hogy elszámoljunk önmagunk előtt azokkal a feltételekkel és lehetőségekkel, amelyek szerint értelmes és koherens módon tudjuk koncipiálni saját világunkat. Ez alól az a gondolkodás sem lehet kivétel, amely a zenére irányul, feltéve, hogy a megértést e gondolkodás elidegeníthetetlen részének tekinti. A zenefilozófia itt most egy átfordítási kísérlet gesztusában öltött alakot, amely a zenével oly szorososan asszociált kimondhatatlanság toposzát a reflexiót elnémító előfeltevéseiből a zenéről való beszéd lehetőségévé igyekezett átváltoztatni.

29 Lásd: John Dewey: *Art as experience* (1934); illetve Helmut Plessner: *Gesammelte Schriften*. Közr. Günter Dux – Odo Marquard – Elisabeth Ströker, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. VII. kötet: *Ausdruck und menschliche Natur*; illetve III. kötet: *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes* (1923).

30 Zene és fenséges viszonya különösen nagy jelentőségre tett szert az autonómiagondolat utolsó nagyszabású kritikai reflexiójában, Adorno posztumusz esztétikájában: Theodor W. Adorno: „Ästhetische Theorie”. In: uő: *Gesammelte Schriften*, 7. kötet, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

31 Bowie: i. m. 12.; lásd még: Andreas Luckner: „Musik – Sprache – Rythmus. Bemerkungen zu Grundfragen der Musikphilosophie”. In: *Musikphilosophie*, 34. skk.



---

## ABSTRACT

---

PÉTER GYÖRGY CSOBÓ

AUTONOMY AND INEFFABILITY.

---

*About Demarcations of Philosophy of Music and Musicology*

Philosophers of music often say musicologists don't understand in fact very exactly what they describe, whereas musicologists time and again assert that philosophers aren't competent in music interpretation. The paper discusses the relationships between musical meaning and the traditional concept of musical autonomy to attempt to illuminate the background and the causes of this old debate. The reasoning around this problem goes back to the 19<sup>th</sup> century. To explain how musical text can have meaning, and what kind of meaning music in general can have, in the 19<sup>th</sup> century traditional music interpretation invoked the concept of ineffability. This concept was based on the specific relation of music and language, and grounded in the concept of absolute music's non-conceptual character, and accordingly of the autonomy of music. So there arose a tension between 'form' and 'expression', between the immanent formalist relations of musical structure and the dynamic expressivity of music with reference to an object external to it. However, every traditional variant of ineffability – the concept of music as a supplement of language and that of a „specific musical language” are analysed here – had to presuppose a primary musical experience and at the same time proclaim it inaccessible. The assumption of an absolute difference between music and non-music (objects, meanings, ideas, discourse, etc.) was – by every indication – a „logical failure” of music interpretation. So it seems to be a more acceptable concept of the possibility of musical meaning, if we abandon the respectable principle of „pure musical”, and look for possibilities of music interpretation in the interaction of the disparate sensual modality, mediums and forms of communication.

---

**Péter György Csobó** (1969) is a musical aesthetician. He graduated from the University of Debrecen as a philosopher (in 1994) and a historian (in 1993). He received his PhD degree in music aesthetics from the same institution (his dissertation was entitled „Theories of the Phenomenology of Music. The philosophical reflections of hearing from sensorial sounds to the identical musical piece.” 2005). His main fields are the theory of music interpretation and the philosophy of hearing. He regularly presents papers at conferences, publishes articles and studies, and translates classical German texts in music aesthetics into Hungarian. Since 1994 he has taught aesthetics, musical aesthetics, ethics and philosophy at the College of Nyíregyháza and as a guest teacher at the University of Piliscsaba and the University of Debrecen. At present he is working on a Hungarian translation of *A Philosophy of the New Music* by Adorno.