

RÁNKI ANDRÁS

Prahács Margit zeneértés-koncepciója*

Zeneértésről szólván két dologról beszélhetünk. Egyrészt arról, miként tekintünk a zenére a művészeti gyakorlat, a kultúra egészén belül, másrészt arról, miféle módzatai lehetnek a zenei tapasztalásnak, e tapasztalat tudatossá válásának. Tárgyunkhoz azzal a kérdéssel is közelíthetünk, hogy mi a zene a közösség vonatkozásában, és miként jelenik meg, mit jelent az egyén számára. Voltaképpen mindkét megfogalmazás esetében arra keressük a választ, hogy milyen általános funkciók kapcsolódnak a zenéhez, és hogy a befogadás egyéni aktusát milyen sajátosságok jellemzik? Látható, hogy az imént sorolt kérdésekben polarizált általános és egyes vagy kollektív és individuális mozzanatok korántsem izolálhatók egymástól, sőt a köztük fennálló kapcsolatok miatt egyik pontra vonatkozóan sem tehetünk érvényes állítást úgy, hogy annak következményeit vagy előfeltételeit ne lehetne, kellene kimutatni a másikban.

A megközelítés elméleti lehetőségeinek efféle részletezése azért sem jogosulatlan, mert az esztéta Prahács Margit – s ez filozófiai igényeit jelzi – a zeneértés előbb felsorolt valamennyi vetületét figyelembe vette. Teoretikus munkásságának két alappillére az 1925-ben a Budavári Tudományos Társaság által kiadott *A muzikalitás lelki feltételei* című bölcsészdoktori disszertációja, illetve az 1935-ben napvilágot látott esztétikai főmű, amely *A zeneesztétika alapproblémái. Forma és kifejezés a zenében* címmel jelent meg a Királyi Magyar Egyetemi Nyomda gondozásában. Mondhatjuk, hogy a két mű egyazon gondolati építmény megformálását szolgálja. A *Muzikalitás* inkább a lélektani oldalra helyezi a hangsúlyt, mindamellett egyértelműen jelentkezik benne a szélesebb filozófiai-művészetelméleti kontextusteremtés igénye, amely a *Zeneesztétikában* teljesedik ki. A két munka között eltelt tíz évben, illetve a későbbiekben az alapeszme mit sem változott – ezt igazolják az

* A tanulmány az MTA BTK Zenetudományi Intézetében a „Lendület” 20–21. Századi Archívum és Kutatócsoport által rendezett „Évfordulók nyomában 2014” című konferencián elhangzott előadásom szerkesztett változata. Kérdéseikért, megjegyzéseikért ezúton mondok köszönetet Tallián Tibornak és Dalos Annának.

életmű további elméleti írásai, amelyek olykor még szövegazonosságot is mutatnak az 1935-ös *Zeneesztétikával*.¹ Prahács zeneesztétikai elgondolásai egységes képet mutatnak, amelynek egyes elemei – hol határozottabban, hol elmosódottabban – a napi kritikáiban is felsejlenek.

A teoretikus életmű módszertani alapvonalai Ernst Meumann *Az esztétika rendszere* című művéről írt 1925-ös könyvismertetésben² jelennek meg először. A kísérleti pszichológus esztétikai koncepcióját Prahács többek között azért méltatja, mert az összekapcsolja a műalkotások befogadása során föllépő lélektani folyamatokat vizsgáló pszichológiai esztétikát a műalkotások tárgyi tulajdonságait kutató objektív esztétikával. Ez az eljárás – mondja Prahács – azért tekinthető üdvösnek, mert lehetővé teszi, hogy az esztétikai értékek elvont világa és az esztétikai értékeket létrehozó konkrét műalkotások között lévő kapcsolat tudományos igényű vizsgálódás tárgya legyen. Tíz évvel később a *Zeneesztétika* már programszerűen hirdeti a kutatás e két irányának szükségszerű szintézisét:

A tisztán zenei logikával, formai szempontból való magyarázat nem elég a zene értelmezéséhez, mert a művészi akarás sohasem elégszik meg a forma öncélúságával: ez csak eszköz a művészi élmény kifejezésére. Ezért szükséges még az a szintézis, aminek segítségével a zenei dinamikát pszichikai erők szimbólumának fogjuk fel, a külső megjelenésből, a formából visszakövetkeztetünk a zenei formafolyamat tulajdonképpen elhívójára, mozgatójára: a benső tartalomra.³

Prahács esztétikai elmélete alapvetően egy megkettőzött világ metafizikai koncepciójával operál. Eszerint az ember által érzékelhető történelmi valóságot mindig és minden vonatkozásban a töredékesség, a tökéletlenség jellemzi, ahhoz pedig, hogy

¹ Prahács Margit igen kiterjedt publikációs tevékenységet folytatott 1948-ig. Zenekritikáinak legjava a *Napkelet* című folyóiratban jelent meg, amelynek rovatvezetője is volt. Mindemellett tudományos igényű könyvismertetőket, -bírálatokat és önálló tanulmányokat is közölt többek között a *Magyar Művészet*, *Budapesti Szemle*, *Magyar Szemle*, *Zenei Szemle*, *Magyar Zenei Szemle*, *A Zene*, illetve az *Athenaeum* című folyóiratokban. Zeneesztétikai tájékozódásának, illetve elméleti alapkoncepciójának legfontosabb – alább címmel és bibliográfiai adatokkal listázott – dokumentumait a Magyar Filozófiai Társaság folyóirataként megjelenő *Athenaeum* hasábjain adta közre: „Dr. Erich Stern: *Einleitung in die Pädagogik*”, 10 (1924/4–6): 60–63; „Meumann Ernő: *Az esztétika rendszere*”, 11 (1925/4–6): 138–139; „Johannes von Kries: Wer ist musikalisch? Gedanken zur Psychologie der Tonkunst”, 13 (1927/3–4): 217–220; „Hans Mersmann: *Angewandte Musikästhetik*”, 14 (1928/1–2): 98–100; „Forma és kifejezés a zenében”, 18 (1932/1–4): 48–62 [ezt lényegében áttemeli a *Zeneesztétikába*]; „Franz Koch: *Goethes Stellung zu Tod und Unsterblichkeit*”, 18 (1932/5–6): 253–256; „Pauler esztétikai problémái”, 19 (1933/6): 324–333; „Rudolf Schäfke: *Geschichte der Musikästhetik*”, 20 (1934/1–3): 105–107; „Raymond Bayer: *L'esthétique de la grace*”, 21 (1935/1–4): 150–151; „Baránszky-Jób László: *Bevezetés az esztétikába*”, 21 (1935/5–6): 315–316; „Liszt Ferenc idealizmusa”, 22 (1936/3–6): 191–204; „A zenei kifejezés objektív értéke. A M. Filozófiai Társaság vitaülése 1939. március hó 7-én”, 25 (1939/3): 197–214 [vitaindító és hozzászólások].

² Prahács Margit, „Meumann Ernő: *Az esztétika rendszere*”, *Athenaeum* 11 (1925/4–6): 138–139.

³ Prahács Margit, *A zeneesztétika alapproblémái. Forma és kifejezés a zenében* (Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1935), 6.

a dolgok lényege, illetve tökéletes formája elérhetővé váljon, meg kell haladni ezt a léthierarchiában alacsonyabb szinten álló realitást. A *Zeneesztétika* lapjain a töredékesség alapélményének és az emberi cselekvések művészeti produkciót is meghatározó főmotívumának összefüggését Pauler Ákosra hivatkozva így foglalja össze:

[...] minden emberi tevékenységre végeredményben az elégedetlenség hajt. Minden emberi alkotás kiegészítése akar lenni a tökéletlen valóságnak. A művészt is az a sóvárgás hajtja az alkotásra, hogy ezzel a tökéletlen valósággal szemben olyan világot teremtsen magának, ahol kiemelkedve a mulandó élet fájdalmas sodrából, a dolgok a maguk valódi lényegükben nyilvánulnak meg. És ez a törekvés a maga legmagasabb megnyilatkozásában mindenkor a minden értéket teljes mértékben magába foglaló, a végtelen tökéletességű Abszolútumra vonatkozik.⁴

A töredékesség és tökéletlenség tudata – vélekedése szerint – a fejlődés, gyarapodás tapasztalatából származik: az egyéni és társadalmi gyakorlat, valamint az ennek révén főlhalmozódott tudás is azt mutatja, hogy fiziológiai, érzelmi, szellemi téren egyaránt folyvást valami felé törekszik az ember. Ennek oka a hiány, a hiány következménye pedig az örök vágyakozás. Vágyakozás, sóvárgás a teljesre, tökéletesre.

Szemmel látható a romantikus színezetű platonikus tájékozódás, amely még inkább nyilvánvalóvá válik azáltal, hogy Prahács az abszolútumhoz való fölemelkedést, a végtelenség iránt való vágyódást a platóni Erósszal azonosítja.⁵ Vagyis azzal a vonzódással-törekvéssel, amely végső soron a kézzel fogható fizikai realitás elemei, illetve az ezek között érzékelhető viszonyok fölé emel minket. Természetesen a *phüszisz* meghaladásához nem elegendő a pusztán sóvárgás és fogékonyság. Szükség van valamiféle tárgyra is ahhoz, hogy Erósz megnyilvánulhasson. Ahogy ennek Platón *Lakomájában* a szerelem, a szép testek után való vágyakozás az alapvető formája, úgy Prahácsnál a művészetek, illetve a műalkotások befogadása során átélt élmények jelentik majd a mindennapi, töredékes valóságból való elemelkedés lehetőségét és eszközt. Az összehasonlítás még tovább vihető: ahogy a vágy és hiány összefüggésének elemzéséből kiinduló Szókratész a *szümpozion* résztvevői számára megvilágítja a szerelemtől, szépségtől a legfőbb jó ideájához vezető utat, Prahács is annak demonstrálásán fáradozik, hogy bizonyossá tegye: a kifejezés tökéletességét fölmutatni képes műalkotás megtapasztalása az abszolútum, a legmagasabb rendű szellemiség hazájába vezet, ahol az önmagában nyugvó teljesség honol. Végül, de nem utolsó sorban az is említésre méltó hasonlóság, hogy az antik hagyományok felé is tájékozódó Prahács „a zenekultúra egyetlen és legfontosabb feladatának” – Platónnal és Arisztotelésszel együtt – „[a] nemes, idealisztikus lendületekre fogékony kedélyvilág kifejlesztésé[t]” tekinti,⁶ amelynek gazdagsága, kiműveltsége a nemes gondolatokra és cselekedetekre való érzékenység és hajlandóság záloga. A szép így elvezet a jóhoz, és ezzel együtt a műalkotás tapasztalata túlmegy az esztétikum szféráján.

⁴ I. m., 78.

⁵ Prahács Margit, „Pauler esztétikai problémái”, *Athenaeum* 19 (1933/6): 333.

⁶ Prahács Margit, *A muzikalitás lelki feltételei* (Budapest: Budavári Tudományos Társaság, 1925), 49.

A tágabb filozófiai környezetet jelentő platonizáló művészetmetafizika fényénél világosan látszik, hogy jóllehet a műalkotás a maga sajátos megformáltságában is különös figyelmet érdemel, mégis az általa kiváltott pszichikai folyamatok, az egyénre és közösségre gyakorolt hatás az, amely Prahács szerint a művészet létjogosultságát, funkcióját és méltóságát meghatározza. A mű mint „szellemi alkotás is csak úgy nyer értelmet, ha az embernek az emberhez vezető útját egyengeti”.⁷

Nem tűnik jelentéktelen mozzanatnak a zene emberformáló, humanizáló hatásának e következetes hangsúlyozása. Különösen akkor nem, ha arra gondolunk, hogy a zenei alkotások és a befogadói viszonyulás megítélésének lehetőségei között a 20. század első felében fölerősödött a technikai alternatíva, háttérbe szorítva a nevelés-nemesítés vagy éppen a szórakoztatás kategóriáival leírható humán vonatkozásokat. A sorelvű szerkesztés schönbergi koncepciójában például a Reihe alapján megalkotott hangrendi struktúra eleve olyan belső vonatkozásgazdagságot tesz lehetővé, amely – ha ihletett módon és megfelelő zeneszerzői szaktudással kerül megformálásra – önmagában, a befogadótól függetlenül mérhető, objektív művészi értéket képvisel.⁸ Ez a tendencia a zeneértésről alkotott adornói elképzelésben éri el tetőpontját, amelyben a mű formai kvalitásainak befogadói reakcióktól függetlenített objektív értékelése is háttérbe szorul, és a zeneértést kizárólag az határozza meg, hogy a hallgató milyen mértékben képes a kompozíció reprodukálására.⁹ Épp a mű mint tárgy technikai megalkotottságát túlhangsúlyozó tendencia az, amely – párosulva a dallam- és harmóniaalkotásnak azokkal a módjaival, amelyek mellőzik az érzésekben megalapozott és rögzített tonális vonatkoztatási középpontot – Prahács számára elfogadhatatlanná teszi a schönbergi és az azzal rokon új zenét.

Újra itt állunk a racionális korszakok eszménye, az „ars inveniendi” előtt. Nem az inspiráció, hanem a tudás, a kigondolás a fő. Ilyen művekkel bőven találkozunk a modern zenében. A nagyszerű technika, a raffinált virtuozitás az érzelmi, az ösztönéletert teljesen racionalizálják s így a zenét lehúzza transzcendens magasságából, a legmélyebb lényegében forgatják fel.¹⁰

Külön vizsgálat tárgya lehetne az a kérdés, hogy Prahács milyen zenével, művészetrel kapcsolatos Schönberg-írásokat, nyilatkozatokat ismerhetett, illetve ismert ténylegesen. Ezekből ugyanis egyértelműen kiolvasható, hogy Schönberg szerint az inspirációnak, intuíciónak és emóciónak igen fontos szerepe van a kompozíciók megalkotásában.¹¹

⁷ Prahács, *A zeneesztétika alapproblémái...*, 74.

⁸ Lásd például az 1951-ben eredetileg angol nyelven megjelent *Style and Idea* című kötetbe fölvetett írásokat. Németül: *Stil und Gedanke* (Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1989).

⁹ Lásd Theodor Wiesengrund-Adorno, „A zenével kapcsolatos magatartás típusai”, in uő., *A művészet és a művészetek* (Budapest: Helikon, 1998), 306–322.

¹⁰ Prahács, *A zeneesztétika alapproblémái...*, 212–213.

¹¹ Lásd például Arnold Schönberg, „Herz und Hirn in der Musik”, in uő., *Stil und Gedanke...*, 186–207.

Prahács a művészetek humán vonatkozásának meghatározó voltával kapcsolatos meggyőződése miatt tartja elengedhetetlennek a művészeti befogadás szubjektív oldalának, vagyis a recipiensben lezajló eseményeknek a vizsgálatát. Ami azonban elindítja e folyamatot, az a fizikailag fennálló, a realitás világába tartozó opus. E tény, illetve – mint Prahács mondja – az ember értékracionalizálásra irányuló „természetszerű törekvése”¹² szükségessé teszi, hogy a művet magát mint a befogadás objektív oldalát is tanulmányozzuk.

Mind az 1925-ös *Muzikalitás*ban, mind az 1935-ben megjelent *Zeneesztétiká*-ban Prahács magától értődő bizonyossággként állítja, hogy a zene kitüntetett helyet foglal el a művészetek között. Erre az a meggyőződés ad alapot, miszerint a zene az esztétikummal asszociált anagogikus hivatás betöltése szempontjából minden más művészetnél hatékonyabb. E tulajdonsága nemcsak a különféle művészeti ágakhoz képest emeli megkülönböztetett rangra, hanem a zenéről való beszéddel szemben is különös nehézségeket támaszt.

Jól tudjuk, hogy a zeneesztétikus áll a legnagyobb nehézségek előtt, midőn a zenének az összes művészetek között egyedülálló, közvetlenül az egész embert magával ragadó hatását, az egyetlen rendelkezésre álló eszközzel, a szavak gyöngé erejével állítja szembe. Viszont éppen a zene az a művészet, amelyben a szellem legmagasabb szárnyalása, legnagyobb absztrakciója az akusztikus formákban, az összes kifejező formák között a legeleveníbb, az érzékekre a legerősebb hatást gyakoroló formákban jut kifejezésre.¹³

Vagyis a zene képes a leginkább arra, hogy magával ragadja a befogadót.¹⁴

Az elementáris hatás okát Prahács abban látja, hogy a zene az érzelmek nyelve. Ez egyrészt magában foglalja azt a meggyőződést, hogy az alkotó érzelmvilágából születik meg a hangzó mű, másrészt hogy a szerző alkotásban kódolt érzelmeit mint belső formát maradéktalanul és szükségszerűen közvetíti a külső, objektív forma a befogadó felé. A zeneművészet és az emberi érzelmvilág szoros rokonságának igazolása három meghatározó gondolatból építkezik.

Az első a zenének az érzelmvilágból való eredeztetésére vonatkozik. Eszerint a zene a „legszubjektívebb művészet, amely lényege szerint formáját és tartalmát nem

¹² Prahács, *A zeneesztétika alapproblémái...*, 9–10.

¹³ I. m., 11.

¹⁴ A gondolat éppenséggel nem új. Már Platon és Arisztotelész is megkülönböztetett figyelemben részesíti a zenét amiatt, hogy vélekedésük szerint a különféle éthoszok legközvetlenebb megjelenítésére, és ezen keresztül a lélek legközvetlenebb formálásra képes (lásd az *Allam*, illetve *Politika* számos passzusát). Szent Ágoston is kitér a zene lélekre gyakorolt hatására, annak kívánatos és kerülendő módozataira egyaránt (lásd a *Vallomások* hallással foglalkozó rövid fejezetét). A 19. század első felének nagy rendszerfilozófusai közül G. W. Fr. Hegel és A. Schopenhauer is felfigyel a zene különleges hatására (*Esztétikai előadások III, A világ mint akarát és képzet*), a későbbiekben pedig S. Kierkegaard és a 20. század első évtizedeinek Magyarországon komoly visszhangra találó Fr. Nietzsche életművében (a *Vagy-vagy* „A közvetlen erotikus stádiumok avagy a zenei erotikus” című fejezete, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*) játszik megkülönböztetett szerepet e művészeti ág.

az érzéki világból, hanem az emberi lélek legbensejéből meríti”.¹⁵ Prahács számára talán Hegel jelenthette a kiindulópontot,¹⁶ Hegel ugyanis az interjekciót tekintette a zene forrásának, amely „[m]ár a művészetén kívül is a [...] lelkiállapotoknak és érzelmeknek közvetlen, lelegevenebb megnyilvánulása [...]”.¹⁷ A hegeli gondolatmenet szerint a „szubjektív bensőség” eme akusztikus megnyilvánulását azonban sajátosan zenei módon kell megformálni ahhoz, hogy művészetté válhasson. E megformálás, mint Hegel állítja, a szellem és a kedély tartalmainak szerkezeti sajátosságaival mutat megfelelést, azaz – tegyük hozzá – nem a természet látható és hallható jelenségeivel, hanem az ehhez valamilyen módon viszonyuló emberi bensővel.¹⁸ Az a tétel, hogy a természet akusztikus fenoménjei sem a műalkotás anyagául szolgáló hangyi matéria, sem e hangok elrendezése számára nem szolgáltatnak előképet, a Prahács által a *Zeneesztétikában* egy helyen említett¹⁹ Eduard Hanslicknál is fölbukkan. Hanslick *A zenei szép* című művében önálló fejezetet szentel a természet és a zene viszonyának, amelyről minden kertelés nélkül megállapítja, hogy a természet

[...] csupán a nyersanyagot adja, melyből az ember hangot kelt. A tiszta hang minden zene elsődleges és nélkülözhetetlen feltétele. A zene a hangot *dallammá és harmóniává*, a zeneművészet két fő tényezőjévé alakítja. Sem a dallam, sem a harmónia nem lelhető fel a természetben, mindkettő az emberi szellem alkotása.²⁰

[...]

A természet nem adja a kezünkbe egy kész, előzetesen létező hangrendszer művészi anyagát, hanem csak azoknak a testeknek a nyersanyagát, amelyeket mi a zene szolgálatába állítunk. Nem az állatok hangja számít, hanem a beleik, ezért zenei szempontból nem a fülemilének, hanem a birkának köszönhetjük a legtöbbet.²¹

A zene emberi bensőre gyakorolt hatásának prahácsi magyarázatában a második meghatározó gondolat az akusztikus közlőközeg és a művet létrehozó, illetve befogadó lélek időbeliségének azonossága. „Ebben a kifejezésben: »kedélymozgalom« [...] jutunk legközelebb az érzelmi világ legfontosabb sajátságához: a mozgáshoz”.²² Mint

¹⁵ Prahács, *A muzikalitás lelki feltételei...*, 23.

¹⁶ Mindenképpen figyelemre méltó tény, hogy a Prahács számára fontos tájékozódási pontot jelentő Pauler Ákos a maga filozófiai rendszerét összegző, de az európai filozófia problémátörténeti áttekintését is nyújtó jelentős művének *Esztétika* fejezetében Hegel esztétikáját „a spekulatív esztétika [sic!] legnagyobbszabású és lemélyebb alkotásának” nevezi, amely „felveszi a szépség filozófiai vizsgálatának fonalát ott, ahol Plotinos elejtette”. Ezért is tekinti Pauler a „platonizmus esztetikai tanítását rendszerbe szed[ő] és metódikusan [sic!] kifejti[ő]” Plótinossal közvetlen kapcsolatba hozott hegeli esztétikát az esztetikai platonizmus újjáéledésének. Lásd Pauler Ákos, *Bevezetés a filozófiába* (Budapest: Pantheon, ²1921), 173. és 177.

¹⁷ G. W. Fr. Hegel, *Esztétikai előadások III* (Budapest: Akadémiai Kiadó, ²1980), 116.

¹⁸ Vö. i. m., 116–117.

¹⁹ Prahács, *A zeneesztétika alapproblémái...*, 193.

²⁰ Eduard Hanslick, *A zenei szép. Javaslat a zene esztétikájának újragondolására* (Budapest: Typotex, 2007), 114.

²¹ I. m., 119.

²² Prahács, *A zeneesztétika alapproblémái...*, 16.

ahogy Prahács szerint a zene sem más, mint „tisztá mozgásenergiákból szövődő művészet”.²³ Úgy tűnik, a *Zeneesztétikában* kifejtett koncepció szerint az időbeli lefolyás magának az életnek is a legfontosabb attribútuma. Vagyis a ritmikusság jelenti az alkotó, illetve a befogadó által képviselt szubjektum és a műalkotás jelentette objektum közti közvetítést, amely egyúttal az eleve létezőnek az érzéki világ egészét meghatározó, irányító elvével is összekötöttestet teremt. A formalefolyás, a mozgás fiziológiai, pszichológiai és kozmikus dimenziókat összekapcsoló dinamizmusának a prahácsi elméletben kitüntetett szerepét jól illusztrálja az az elgondolás, amely szerint

a zenének azt a legteljesebb átélését, amely a test és lélek összefüggésében az életérés legnagyobb felfokozásában gyökerezdik, a tánc és a karmesteri tevékenység mutatja. Ezek azok a formák, ahol az egyéni lét határai kitágulnak és saját mozdulataink ritmusán keresztül olvadunk át az egész lét hullámzásába. Életritmusunk megnagyobbodásával túlmegyünk önmagunkon, szabadabban, korlátlanul, igazabban nyilvánul meg legbensőbb sajátosságunk.²⁴

Már Hegel is fölhívja a figyelmet a lélek és a zene temporalitásában megragadható közösségére: a zene a benne egymásra vonatkoztatott, arányított pillanatok révén sajátos időbelisége rokonságot mutat a léleknek azzal a képességével, hogy magát önmön tárgyává téve öntudatosra képes válni, vagyis hogy a mássá levés, túlhaladás és differenciált, reflektált identitást teremtő azonosulás időben zajló dialektikus mozgása a zene és az öntudatos szellem szerkezeti azonosságát alapozza meg.²⁵ Ahogyan Hanslick is utal az érzelmek dinamikai meghatározottságainak a zenei mozgásformákkal, változásokkal való kapcsolatára.²⁶ Miként rámutat, éppen ezek azok a mozzanatok, amelyek a zenei ábrázolás lehetőségét megadják, de egyúttal a határait is kijelölik.

A zene és az érzelmi világ szoros összefüggésével kapcsolatos harmadik fő gondolat Prahács nyelvkritikájából származik. Ennek értelmében a szó, a fogalom maga szikár szkéma, amelynek működését kizárólag a logikum törvényei szabályozzák. A nyelv – mint Prahács állítja – az értelemközlő funkcióból és az érthetőség követelményéből adódóan oly módon általános, hogy a megélt, konkrét érzelmi tartalom, de egy, a fogalom elemében mozgó gondolat maradéktalan köz-

²³ I. m., 20. Prahács a mozgásenergia terminusát, ahogyan zeneesztétikájának több alapgondolatát is, a 20. század első évtizedeiben fellendülő, általa energetikusnak nevezett zenemagyarozatból kölcsönzi. Ennek a filozófia fenomenológiai irányzatára reflektáló szemléletnek fő képviselőiként Hans Mersmann és Ernst Kurth-ot többször is megnevezi a *Zeneesztétikában*. Mersmann *Angewandte Musikästhetik* című művéről írt bírálata („Hans Mersmann: *Angewandte Musikästhetik*”, *Athenaeum* 14 (1928/1–2): 98–100.), illetve zeneesztétikai fejtegetései alapján nyilvánvaló, hogy Prahács mind a zenei struktúrák energetikus szemlélettel történő megközelítése, leírása, mind a terminológia tekintetében alapvetően támaszkodik Mersmann és Kurth munkásságára.

²⁴ Prahács, *A zeneesztétika alapproblémái...*, 27.

²⁵ Vö. Hegel, *Estztetikai előadások III...*, 126–127.

²⁶ Vö. Hanslick, *A zenei szép...*, 27–30. Érdemes megjegyezni, a hasonló problémafelvetések és megoldások ellenére Prahács a *Zeneesztétikában* csak egy helyen említi Hanslickot (193. o.). Ott is meglehetősen sommás véleményt mond róla. Ennek oka bizonyára az, hogy Hanslick annak a formalizmusnak a szószólójaként él a zenei köztudatban, amelyet Prahács maga is elutasít.

vetítésére is képtelen önmagában.²⁷ Abból, hogy a szónak mint konvención alapuló hangalaknak a fogalomkódoló része akusztikailag indifferens, Prahács arra következtet, hogy a nyelvi közlés érzelmi tónusai, mindaz, ami egyéni színként jelenik meg e nyelvi közlésben, az akusztikus megvalósulásnak, a nyelvben rejlő zenei tendenciáknak köszönhető.

Tulajdonképpen a szavak, mint érzelmi élmények szimbólumai, annál nagyobb közvetlen érvényességet nyernek, minél inkább ki tudják fejezni a lélek mozgalmasságát. Éppen, mert ehhez a más területről vett hasonlatok, átvitelek elégtelennek bizonyulnak, érzelmeket adekvát módon végső eredményben nem is azzal fejezzük ki beszédben, *amit* mondunk, hanem *ahogyan* ezt mondjuk.²⁸

Természetesen sok igazság rejlik abban, hogy a beszédben az individuális viszonyulás – jóllehet adott esetben tipizálható – módjait javarészt az akusztikai megvalósulás sajátosságai jelzik: például egy mondat modalitása, tudniillik az, hogy állítom vagy éppen kérdezem, többé-kevésbé a fogalomkódoló konvencionális hangalakot az aktuális megvalósulásban egyénítő jegyek, a szupraszegmentumok alapján válik nyilvánvalóvá. És az is fontos megfigyelés, hogy a kimondottakhoz való viszonyulásról, a beszélő pillanatnyi érzelmi diszpozíciójáról is jelentős részben a szó hangzó matériájának e szupraszegmentális szintje tájékoztat. Mégis értelem és érzelem, logikum és emocionalitás szféráinak ez alapján történő merev szétválasztása, a fogalom, a szó és a nyelv hallgatólagos azonosítása, és a nyelv kifejező képességének ilyen előfeltételek mellett történő leszűkítése komoly csapdákat rejt. Az efféle sommás véleményalkotást példázza Wagnernek az *Opera és dráma* című művéből vett idézet, amely szerint

amit a szavakkal kifejezünk, az az értelemhez szól, de minél jobban közeledik a gondolat ahhoz, hogy érzelemmé váljék, annál elégtelenebb lesz a beszéd, mely így a zene kifejezőmódjából akar kiegészítődni.²⁹

Az irodalmi hagyomány és különösen a költészet eredményeit szem előtt tartva már-már az abszurditás határát súrolja az a megállapítás, hogy

az opera, lényege szerint, kettős tolmácsolást fejez ki: egyiket a szavak, másikat a hangok nyelvén. Egyformán nyújt táplálékot az értelmünk és érzésünk számára, vagyis mindegyik azt fejezi ki, amire a másik nem képes.³⁰

Prahács olyannyira végletekig hajtja a nyelvnek a fogalom általánosságából és logikai természetéből kiinduló kritikáját, hogy megfelelkezik arról, hogy a konvencionális értelmű szavak összefűzéséből nem konvencionális gondolatok is származhatnak, hogy a nem konvencionális szóhasználat, illetve a nem konven-

²⁷ Lásd Prahács, *A zeneesztétika alapproblémái...*, 14–15.

²⁸ I. m., 16–17.

²⁹ I. m., 17.

³⁰ I. m., 50.

cionális szavak használata akár az érzelmek megfogalmazása terén is miféle kifejezésbeli, művészi lehetőségeket rejt magában.

Az elméletalkotásnak ezen a pontján a zene az érzelmekből születő és az érzelmekhez szóló hangok olyan költeményeként áll előttünk, amelynek kitüntető és túlbecsülhetetlen feladata az, hogy hallgatóját kiemelje a mindennapok „szürke prózájából”,³¹ hogy a befogadó tekintetét az őt körülvevő realitás tökéletlen világából a teljesség felé irányítsa.³²

Prahács Margit zeneértés-koncepciójának eddig vázolt fő irányai a zene tartalmi megértését taglaló gondolatmeneteiben kapcsolódnak össze. Miként a művészeteknek és eminens módon a zenének szerinte az a feladata, hogy a lelket nemesítse, a kedélyvilágot gazdagítsa, és ezáltal fogékonyra tegye az embert a jóra, úgy a zene értő befogadása is csak a lélekre gyakorolt hatással összefüggésben értelmezhető.

Ahogy korábban már szó esett róla, Prahács hangsúlyozza, hogy a zene működés-módjának megértéséhez vizsgálni kell a befogadói szubjektum konkrét műegyeddel való kapcsolatát is. Ugyanis – mint mondja – az esztétikai élmények magyarázatához nem elegendő csupán a befogadóban lezajló pszichikai folyamatok vizsgálata. A pusztán a befogadói oldalra összpontosító esztétikai álláspontot Prahács a romantikával azonosítja, „ahol az ember beleérzési képessége játssza a főszerepet”.³³ Ennek a zeneszemléletnek az egyik döntő ismérveként azt említi, hogy hitvallói nem

tárgyhoz fűződő, határozott érzelmekről, hanem a fantáziát erősebben vonzó misztikus, homályos, titokzatos hangulatokról beszélnek.³⁴

Prahács ezzel szemben határozza meg az értő zenehallgatás objektív feltételeit. Egy már korábban is idézett passzus tanúsága szerint a mű minden paraméterének változását, e változás sajátyszerűségét, mozgalmasságát magában foglaló

zenei dinamikát pszichikai erők szimbólumának fogjuk fel, a külső megjelenésből, a formából visszakövetkeztetünk a zenei formafolyamat tulajdonképpeni előhívójára, mozgatójára: a benső tartalomra.³⁵

Zeneesztétikai nézetei szerint tehát a mű olyan konkrét érzelemből születik, amelyre a forma szükségszerű módon utal vissza, így a zenehallgatás adekvát módját a

³¹ Prahács Margit, „Liszt Ferenc idealizmusa”, *Athenaeum* 22 (1936/3–6): 192.

³² Ez nemcsak a már fent említett, a személyiség korlátain való túlelmelkedést feltételező bekapcsolódást jelenti a létezés hullámszámba, hanem egyfajta tételes gyarapodást is, amelyet a művészeti befogadásnak tulajdonított megismerő funkció tesz lehetővé az öntudatossá válásban, az önfeltárásban és ezen keresztül az emberi lényeg minél teljesebb reflexiójában. Ez az erősen Hegelre emlékeztető koncepció tükröződik Prahács művészetek történetéről tett megállapításában is: „[a] művészetek története ebből a szempontból nem egyéb, mint egy szukcesszív hadjárat a benső világunk minél erősebb öntudatának meghódítására.” (Prahács, *A zeneesztétika alapproblémái...*, 75).

³³ Prahács, „Hans Mersmann: *Angewandte Musikästhetik*”..., 98.

³⁴ Prahács, „Liszt Ferenc idealizmusa”..., 193.

³⁵ Prahács, *A zeneesztétika alapproblémái...*, 6.

befogadóban megjelenő és a szerzőt alkotásra sarkalló érzelmek megfelelése fémjelzi. A zene érzéki, külső, hangzó felszínének és belső formájának, tartalmának egyértelmű összefüggését állító fiziognómiai elmélet akkortájt nem volt egyedülálló.³⁶ Eszerint a formához hozzátartozó legapróbb részmozzanatok is mind tartalmi módon szervesülnek a kompozíció egészébe, a formafolyamat pedig – miként az abszolút zenéről szólva Prahács megjegyzi –

olyan, mint egy őszinte ember arckifejezése, mely híven tükrözteti vissza a lelkében végbemennő indulatokat. Itt tehát bátran beszélhetünk a kifejező eszközök szimptomatértékéről.³⁷

Vagyis a mű egésze és az ezt létrehozó részek gazdagsága, ezek egymáshoz való viszonyának sajátosságai egyaránt fontosak a műnek mint érzéki megformáltsága révén sajátosan artistikus értékekkel rendelkező és mint jelentést hordozó produktumnak a fölfogása szempontjából. Prahács itt voltaképpen az „egység a sokféleségben” ősrégi esztétikai alapgondolatát fogalmazza újra,³⁸ és állítja a fiziognómiai karakterológiai elképzelés szolgálatába.

A zeneértés tekintetében kettős követelménnyel állunk tehát szemben: az egyik a műalkotás eseményeinek minél részletesebb érzékelése, a másik az érzékletek funkcionális, viszonyító értékelésének képessége.³⁹ Hangsúlyozni kell azonban, hogy a zenei elemek összetartozásának, azaz a zenei csoportképződés, formakifejlés menetének, törvényszerűségeinek felismerése, követése Prahács elgondolása szerint nem értelmi, analitikus tevékenység, hanem az érzékekben van megalapozva.

Ahogy egy arc fiziognómiáját nem lehet felépíteni az egyes vonások felsorolásából, hanem az egész benyomása, az egységben látott titokzatos képessége adja a lényeg, a karakter megismerését, úgy a zenében is az egyetlenség titka a részeknek az egészhez való viszonyában rejlik. [...] A formának témákra, periódusokra stb. való felbontása, szóval racionális felfogása éppen olyan élettelen absztrakciókra vezet, mintha az élő valóságot pusztán fogalmakból akarnák megérteni.⁴⁰

Prahács tulajdonképpen az esztétikai eszme kanti koncepcióját alkalmazza itt a zenei befogadás elemzésében: a formaalkotó elemek egységes egészzé rendeződve sajátos képet alkotnak, amely aztán a befogadói interpretációk hosszú sorát indítja meg. Az esztétikai eszme fogalmi megközelítésével kapcsolatos kanti gondolatmenet is érezteti hatását Prahács koncepciójában: az esztétikai eszme szemléleti

³⁶ Elég talán, ha csak a számos zenei tárgyú írást is publikáló Rudolf Kassnerre és fiziognómiai világképére utalunk. A bécsi kultúrfilozófus, esztéta a fiatal esszéista Lukács Györgynek éppen úgy példaképe volt, mint a szellemtörténeti tájékozódású Hamvas Bélának (akinek Beethoven 7. szimfóniájáról írt munkáját még Szabolcsi Bence is idézte). Kassner számos esszékötete megtalálható például Lajtha László könyvtárban is.

³⁷ Prahács, *A muzikalitás lelki feltételei...*, 40.

³⁸ I. m., 24.

³⁹ I. m., 24–25.

⁴⁰ Prahács, *A zeneesztétika alapproblémái...*, 28.

egysége nála is olyan típusú tartalmi gazdagsággal rendelkezik, amely a fogalmi elemzés számára kimeríthetetlen. Ezért is lehetségesek a különböző interpretációk. „A legnagyobb szellemek kimeríthetetlen gazdagságát jellemzi, hogy minden kor, minden egyén megtalálja bennük a maga sajátos tükörképét.”⁴¹

Amikor az adekvát befogadói magatartás Prahács-féle koncepciójáról beszélünk, voltaképpen a művek érzéki felfogásának olyan módjáról van szó, amely különféle zenei stílusokban szerzett jártasságot, egyfajta érzéki, szemléleti kondicionáltságot is feltételez, és amely nem azonos a kompozíció formatani, zeneelméleti elemzésének és a reprodukciónak a képességével. A zeneértés objektív feltétele, azaz a mű – mondjuk így – tárgyi gazdagságát minél inkább közelítő meghallása, a sajátosan megalkotott anyag követése mellett azonban számolni kell a szubjektív oldal elengedhetetlen kritériumaival is: egyrészt a hallottak egységbe foglalásának képességével, másrészt a lélek rezonáló képességével, azaz a hallottakra való fogékonysággal. Ez utóbbi szubjektív feltétel arra vonatkozik, hogy képes-e a hallgató a zene emocionális tartalmát intuitív módon megragadni, illetve hogy az ily módon fölfogott zene képes-e a hallgató teljes személyiségét mozgásba hozni.

Vélekedésem szerint ezen a ponton Prahács Margit egy hallgatólagos feltétellel is számol, jóllehet ennek szabatos megfogalmazására írásaiban valamiért nem kerül sor. A mű közvetítette konkrét érzelmekkel történő minél nagyobb fokú azonosulás követelménye – számomra úgy tűnik – nem igazán fér meg a műalkotás mint totalitás felfogásának kritériumával. Ha ugyanis a befogadót teljesen magával ragadják az érzések, vagy a műre magára nem tud koncentrálni, vagy beleőrül az egyes formarészek által keltett, teljes mértékben, reálisan átélt érzések váltakozásába. Erre való tekintettel meg kell különböztetnünk a valóságosan fölkorbácsolt érzelmeket az érzelmek egyfajta megfigyelő átélésétől. A zenei műalkotás veleézésének, azaz szubjektivitásunk, teljes személyiségünk műre irányultságának utóbb említett formájában egyfajta esztétikai distanciával állunk önnön érzéseinkkel szemben.⁴² Épp ez óvja meg a hallgatót a váltakozó lelkiállapotok okozta esetleges tébolytól, és teszi lehetővé a műalkotás totalitásként való befogadását. Ez utóbbi azért kiemelkedően fontos Prahács számára, mert a romantikától örökölt végtelenség, teljesség iránti vágy a művészetek és így a zene által való kielégítésének lehetőségét éppen a műalkotás lekerékített, zárt egészként való átélésében látja.⁴³ Prahács esztétikai elméletében a zene értő befogadásának kulcsmozzanata az az érzelmi

⁴¹ I. m., 76.

⁴² Az érzéseknek az esztétikai befogadás helyzetében történő átélésének problémájával E. Hanslick is foglalkozott *A zenei szép* című művében. Az általam reális átélésként említett esetet Hanslick a zenehallgatás patológikus módjaként aposztrofálja. A probléma már Arisztotelész *Poétikájában*, az újkorban pedig Edmund Burke *Filozófiai vizsgálódások a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően* című művében is fontos szerepet játszik.

⁴³ A műfogalom efféle konzervativizmusa némi magyarázatot ad Prahácsnak a stílustörténeti fejtegetések során megnyilvánuló egyértelmű ízléskonzervativizmusára, melynek következtében a 20. századi új zene és az érett reneszánszt megelőző korok zenei termékei egyaránt mintha kizorulnának zenetörténeti horizontjáról.

reakció, amit a zenére emocionálisan nyitott személyiség az akusztikus formafolyamat részletgazdag meghallása alapján benne megképződött és átélt műegészre mint esztétikai eszmére ad válaszként.

Ezen a ponton vissza kell utalnom a művészeti produkció érzelmekből történő eredeztetésére: a prahácsi koncepció szerint az értő befogadás során egyúttal azokkal az érzelmekkel is azonosulunk, amelyeket az alkotó formába öntött. Ezzel összefüggésben az a gondolat is megjelenik, hogy az interpretációk helytállósága a szerzőt alkotásra indító érzelmek mind teljesebb megismerésén és átélésén múlik. Prahács feltehetőleg azért ragaszkodik ehhez az elgondoláshoz, mert az esztétika és a jól kimunkált esztétika talaján álló kritika feladatának a műalkotás kiváltotta lelki élmény misztériumának megfejtését tekinti. A műalkotások lényegét jelentő belső formát, vagyis az emocionális tartalmat valamiféle igazságként akarja felmutatni, amely igazság fogalma azonban kizárja az esetlegességet. A szerző lelki diszpozíciója, kifejezni szánt érzelmei kínálkoznak az egyetlen olyan biztos pontként, amelyre egy efféle korrespondencia-elven alapuló esztétikai igazságelmélet fölépíthető. Ezt a gondolatot az teszi problematikusá, hogy a műértés és interpretáció-értékelés önkényességének vagy éppen a normativitásának alapjául szolgálhat.

Hasonlóképpen fenntartások fogalmazhatók meg a mind a *Muzikalitás*, mind a *Zeneesztétika* szövegében egyaránt megnyilatkozó korszellem-elmélettel kapcsolatban. Prahács szellemtörténeti tájékozódásáról tanúskodik az a tény, hogy a zenei befogadással, zeneértéssel kapcsolatos fiziognómiai-karakterológiai elgondolásait történelmi dimenzióba transzponálja. A belső forma mozzanata itt az uralkodó bölcseleti áramlatokban lecsapódó, azokból leszűrhető korszellemé terebélyesedik, míg a külső forma dimenziója a műegyedek által felmutatott alaki hasonlóságok alapján szintetizálható korstílussá növekszik. Bár a stílustörténeti eszme-futtatások kétségkívül nagy ambíciókról árulkodnak, és – ahogy egy elejtett megjegyzésében Ujfalussy József is utal rá⁴⁴ – „számos zeneileg helyes megállapítás”, valamint sok igen invenciózus megfogalmazás akad bennük, mégis kritikával kezelendő az az elmélet, amely szerint bizonyos korok, népek szellemi termékeinek, kulturális gyakorlatának mozgatói egy-egy emblematikus gondolatban, jellemvonásban megragadhatók. És még ha így volna is, tartható-e az a szemlélet, hogy a korszellem mindenképpen a filozófiából párolható le? Nem lehetséges-e, hogy egy-egy kor, korstílus, nép vagy nemzet szellemi arcélét tekintve éppúgy meghatározók, vagy éppen fontosabbak a tudománytalan hiedelmek, ha egyáltalán beszélhetünk a kultúra olyanfajta egységességéről, amelyben kor, korstílus, nép, nemzet mértékadó fogalmak lehetnek?

Prahács Margit zeneesztétikájában a 19. századi romantikus idealizmus számos eleme fedezhető fel, amelyek azt olykor túlságosan és reflektálatlanul szubjektivistikussá teszik, fiziognómiai-karakterológiai szemlélete pedig alapvetően normatív

⁴⁴ Ujfalussy József, „Lukács és a magyar zenetudomány”, in *Lukács György és a magyar kultúra. Tanulmánygyűjtemény*, szerk. Szerdahelyi István (H. n.: Kossuth Könyvkiadó, 1982), 30.

jelleget kölcsönöz neki. A stílustörténeti vizsgálódások számos esetben éppen a történetiség vonatkozásában mutatnak naivitást és némi felületességet, mert bennük a kultúrát létrehozó erők sokdimenziós volta sikkad el. Mégis meg kell hagyni, hogy Prahács zeneszemlélete – különösen a 20. században eluralkodó szakosodásra és technicizálódásra való tekintettel – tartalmaz elvitathatatlan értékeket is. Zeneértés-konceptiójának akár ma is megszívlelendő tanulsága az, hogy az érzés a kultúra múltjához és jelenéhez való teljes értékű hozzáférés egyik lehetséges módja. Ugyanis az érzés olyanvalami, amely – közösség és egyén vonatkozásában egyaránt érvényes módon – személyes üggyé teheti a mű alkotta valóságot. A zeneértés, zeneérzés Prahács-féle koncepciója azért érdemes mindenképpen a figyelemre, mert középpontjában nem az értelem által szétagolható, számszerűen kimutatható, adatolható, különféle mennyiségi meghatározottságokkal jellemezhető és reprodukálható viszonyok állnak, hanem a mindezekhez a maga sokféleségében viszonyulni képes és sokszor minden elméleti erőfeszítés ellenére is talányos emberi.