

SZIMBOLICITÁS MINT A TRANZSCENDENCIA
LAKHELYE – EGYETEMES LÉTSÉMA CHOPIN OP. 48.
NO.1. C-MOLL NOKTÜRNJÉBEN –

Motto: „Mennyivel több a szépség, mint csak a szépség”!
(Balázs Béla: Halálesztétika)

I. A sejtéstől a megértésig avagy a titokteljes ésszerűsége

Mozart-könyvemről¹ beszélgettünk a Fidelio Classic komolyzenei rádió alkalmi stúdiójában, az Operaház Székely Bertalan Termében. Miután tisztáztuk, milyen előnyei és milyen hátrányai lehetnek a képtelen vállalkozásnak, hogy ugyanis zenei képzettséggel nem rendelkező elemző egy teljes zenei életmű bemutatására vállalkozik, az operaénekesként indult műsorvezető, Ókovács Szilveszter nekem szegezte a kérdést: mégis mi lehet a biztosítéka, hogy elemzéseim mélyebb tanulságokat is megfogalmazhatnak, mint merőben szubjektív élmények rögzítését? Élő-szerű adás részese lévén, sítetve tettem egy utalást arra, hogy Mozart zenéje – egyetemes gyökerű esztétikai fenomén lévén – nem nélkülözheti a vonatkozásokat az emberi szellem számára megnyilvánuló igazságok abszolút, azaz egyetemes, vagy ha tesszik: transzcendens alapjával. Minthogy azonban a körülmények okán e fölvetés hitelt érdemlő kifejtésével mégiscsak adósa maradtam Szilveszternek, Maczelka Noémi professzor asszony nagylelkű felkérésének eleget téve most teszek kísérletet esztétikai módszerem demonstrálására.

A Chopin-bicentenárium alkalmából kínálkozó tematika külön is örömmel tölt el, mert miközben egyik legkedvesebb zeneművemmel foglalkozhatom, módom nyílik talán megvilágítani esztétikai megismerésünk nézetem szerint legizgalmasabb kérdéskörét, a szimbólumhasználat, az emberi szimbolicitás jelenségét.

A kérdés művészetértelmezésünket, ily módon pedig a művészet adekvát vagy inadekvát voltának kérdését érinti, lényegbevágó. Léteznek-e mélyebb gyökere és igazolása mindama affektusoknak, amelyeket a zene ébreszt bennünk? Kapcsolatban áll-e létezésünk mélyrétegeivel, s – amennyiben így volna – alkalmas-e vajon az egyetemeshez kapcsolni egyszerű

¹ Marton Árpád: A Mozart-galaxis. Gerhardus Szeged 2009

szellemünket? A problematika csak látszólag egyszerű. Ha alig is akadnánk olyasvalakire, aki szomorúnak minősíti a Török indulót, a Szabadkőműves gyászzene hallatán ellenben nevezhetnékje támad, az esztétikai megokolás számára mindenképpen szilárdabb alapokat kell találnunk.

Ahogy minden analitikus munkát, vizsgálatunkat ezúttal is primér tapasztalatunk összegzésével érdemes megkezdeni. A zenei élmény jellegéből fakad, hogy első reflexióinkban jelentős szerepet nyerne a szubjektív-intuitív elemek. Második lépésünk lehet a szerkezeti-esztétikai számbavétel, míg végül – amennyiben megfigyeléseink erre alkalmat adnak – lehetőségünk nyílik majd a műelemzés során leszűrt tapasztalatok mérlegre vételére egyetemesebb szinten, más szóval: a mű mint esztétikai fenomén értékelésére szélesebb horizonton. Ha vizsgálódásaink ezen a szinten is megnyugtató eredményt hoznak, úgy módszerünk helytálló volta is igazolást nyer. Összegezve tehát: az esztétikai élmény által ébresztett, implicit sejtéseink a formai elemzés eredményeképpen megalapozást, explicit megfogalmazást nyerhetnek. Úgy is fogalmazhatnánk: az esztétikai reflexió elvezet bennünket a titokteljes szintjétől a titokteljes ésszerűségének felismeréséig. E folyamat válhat – némileg heideggeri szóhasználattal élve – a Transzcendencia a jelenségek világában való rejtetten-feltároló lakozásának felismerésévé. Csak amennyiben a mű belső összefüggésrendszere megnyugtatóan igazolta elemző módszerünk helyességét, kereshetjük előzetes ítéletünk további igazolásait a mű keretén kívül álló valóságok világában. Bízom benne, hogy a következő elemzés végén erre is módunk nyílik majd.

Gondolatmenetünk akkor bizonyulhat érvényesnek, akkor oszlathatja szét a fantazmagória gyanúját, ha maguknak az esztétikai fenoméneknek világában rátalálunk az elemző reflexiónk működésében tetten érhető szellemi dinamizmusra. Ha tehát a módszerünkben alkalmazott dialektika nem az elemző ész kényszerképzete, hanem maguknak a jelenségeknek belső, kibontandó és kibontakozásában tetten ért dinamikus önmeghaladása. A szellem hegeli önmozgása.

A régebbi esztétika ide vonatkozó terminológiája – sajnos – túlon túl kétértelművé kopott a teoretikus viták közepette. Pedig éppúgy a zenében megragadható feltétlen elementáris élménye éppúgy kiviláglik Daniel Schubart 1791-es megállapításából: „nem holmi hangzavar, hanem zenei egész, amelynek részei mint a szellem lávakitörései kapcsolódnak újra egésszé”, mint Eduard Hanslick „befejezett forma” téziséből, mely „szoros összefüggésben volt a zenének a világegyetem metaforájaként való értelmezésével.”²

² DAHLHAUS; Carl: Az abszolút zene eszméje. Typotex Bp. 2004; 17; 35. vö. HANSLICK; Eduard: A zenei szép. Typotex Bp. 2007

Miként tárgyiasítható mégis – a romantikus fogalmi eszköztár kétértelműségeinek mellőzésével – az esztétikai élmény ama, mégiscsak metafizikus rétege, mely a szellemet a Teljesség közvetett tapasztalatában részesíti? E komplex, ám az emberi szellem érdeklődése számára egyedül elégséges jelenség gyökerét a szimbólumok, az emberi szimbolicitás jelenségében vélem felfedezni. Szimbólum annyit tesz, mint: egybevetni. A szimbólum mindig a megnyilvánuló és a rejtett egybeesésének dinamikus színtere.

Szimbólumnak tekintek minden jelenséget, amely a szemlélet mint viszonyulás előtt saját mivoltában foglalt és a szemlélet irányában megnyilvánuló viszonyrendszert tár föl. Minden szimbolikus értékű viszonyrendszer önmagánál magasabb rendű valóságra utal: metafizikus. Minden valóban mély viszonyulás transzcendens alapú. Minden valódi szimbólum lényegéből eredően transzcendentális.³ Esztétikai síkon szimbólum az, ami benső viszonyulásaiban képes magát a vonatkoztatottságot állítani a szemlélet elé mint az emberi tudat számára fölfogható legmagasabb rendű, transzcendens, a Transzcendens megjelenésére nyíló létvalóságot.

Hadd szemléltessem gondolatmenetemet immár a művészeti jelenségek konkrétabb példájával. Minden műalkotás a párbeszéd mozgását indítja meg: esztétikai elemek, tárgy és téma, mű és közege, alkotás és befogadó e párbeszédesség legnyilvánvalóbb vonatkozásai. A műalkotás tehát már az első, a primér befogadói szinten alkalmasnak látszik a szimbólum rangjára. A részletesebb esztétikai elemzés a párbeszédesség mélyebb és egyúttal mélyebb értelmű megnyilvánulásait tárhatja föl. Legismertebb példája ennek az arány. Az arány jelenségében egy jelenség alkotóelemei lépnek egymással párbeszédés viszonyba. További, immár transzcendens érvényű lépése elemzésünknek a szemlélet előtt feltárult arányok adekvát voltának elemzése. Ismeretesek az aranymetszés fogalmának kritériumai: a tökéletes arány nem egyéb, mint egy jelenség alkotóelemeinek benső, egymásra irányuló, ezáltal önmagukat egymásban igazoló és egyetemesebb összefüggésbe állító komplex vonatkozási rendszere. Minden jelentős mű ezen az alapon válhat szellemi tartalmak hordozójává, ahogyan Carl Gustav Jung mondja: „Úgy kell szemlélni tehát a műalkotást, mint az összes előfeltételt megragadó, teremtő alakulást. Értelme és reá jellemző sajátosságai önmagában nyugszanak és nem külső előfeltételeiben; igen, akár azt is mondhatnánk, olyan valami, ami az embert és személyes diszpozícióit csak táptalajként használja, erejét a maga szabta törvényeknek rendeli alá, és magát

³ Marton Árpád: A cirkusz metafizikája. Kézirat, 1. o.

olyanná formálja, amilyené ő maga akar lenni”⁴, ami voltaképpen egybeesik Gadamer híres gondolatával „a szép aktualitásáról”⁵. Ami pedig az arány univerzális érvényességét illeti, érzük itt be csupán a felhangok sorának példájával, amelyek az aranymetszés szabályait követik. Harmónia és diszharmónia eszerint egyetemesen kódolt érzeteink.

Mindezzel új, másodlagos értelmet adtunk Dürer nevezetes kijelentésének: „csak az arány teszi a szépet”. Az arány vonzása a szemléletre épp abban áll (és épp ebben lép túl a klasszikus esztétika külsődleges eszmefogalmán), hogy – titokteljes, rejtett módon – az összefüggések transzcendálásával provokálja a szellemet! Hogy pedig a valóban szellemi érvénnyel bíró esztétikai jelenségek csakugyan minden esetben dinamikus párbeszédesség megvalósítói, azt hadd szemléltessem pár művészeti fogalommal: rím, szonett, szonátaforma, metafora⁶, triptichon... Mindnek lényege a benső egymásra-vonatkoztatottság: egyetlen pusztá hang is rezgések, polarítások dialektusával válik ki a semmiből.

Erdemes külön is rávilágítanunk szimbólum-fogalmunk egy matematikai/logikai vonatkozására. Gyakran fordul elő, hogy a szemléletünk elé tártuló művészeti jelenség a hármasság jegyében áll. Az említett szonátaforma éppúgy, mint az irodalmi keretesség, mely a dramaturgiában a flashback alakját ölti, hármasság az alapja a logika alapelveinek, a szillogizmusnak, antropológiánk triádiálisan épül test, lélek és szellem hármasságára, de aligha véletlen, hogy a hármasság képezi a hegeli dialektika alapképletét is. Tézis, antitézis és szintézis logikai lánc láthatólag az emberi elmének legmegfelelőbb szellemi konstrukció – a Jung által a konjunkció tükrében szemléltetett, a jelenségek dualitásán, dichotómiáján felülkerekedő indi-

⁴ Az analitikus pszichológia és a költői műalkotás kapcsolatáról. in.: JUNG; Carl Gustav: A szellem jelensége a művészetben és a tudományban. Sclor, Bp. 2003 2003, 70.

⁵ Vö. GADAMER; Hans-Georg: A szép aktualitása. T-Twins Bp. 1994, : „a művészi szép, a műalkotás jelentése olyasvalamire utal, ami a látható és érthető látványban mint olyanban nincs közvetlenül benne. ...a találkozás különösségében nem a különös válik tapasztalhatóvá, hanem a tapasztalható világnak és az ember világban elfoglalt léthelyzetének teljessége, sőt a transzcendenciával szembeni végessége is. ...a szimbólumszerű s kiváltképp a szimbolikus a ráutalás és az elrejtés megszüntethetetlen egymás elleni játéka alapul. ... a szimbolikus nemcsak utal a jelentésre, hanem

jelenlevővé is teszi. ...itt az utalásnak egy paradox módja következik be, amely azt a jelentést, amelyre utal, egyúttal önmagában testesíti meg, sőt kezeskedik érte. ...ezért a szimbolikusnak vagy a szimbólumszerűnek a lényege épp abban áll, hogy nem egy értelmileg elérhető jelentéscélra vonatkozik, hanem önmagában tartalmazza jelentését.” (i.m. 51; 52; 53; 55; 59. o.) A szimbolicitás kérdésköréhez ld. még MARTON Árpád: A felettes Mi. Gerhardus, Szeged 2009. 110-113. p. és lábjegyzetei

⁶ Metafora és szimbólum kapcsolatáról ld.: RICOEUR; Paul: Az élő metafora. Osiris 2006, 349.sköv.

viduációs folyamat is ezt mutatja. Gadamer ezért tekintheti a Szentháromság eszméjét „a gondolkodás provokálása és az emberi felfogás határait túllépő ígélet” lévén „az európai gondolkodás szüntelen éltetőjé”-nek.⁷

Az előttünk fekvő Chopin-darab hármas tagozódása első ránézésre is nyilvánvalóvá válik. Lássuk, a részletesebb formai elemzés milyen szintjeit tárja fel a művet alkotó kompozíciós elemek benső viszonyrendszerének: tekinthető-e szimbólumnak, egyetemes létséma hordozójának a szó fentebb körülírt értelmében az op. 48. no. 1-es c-moll noktürn? Az percig sem lehet kétséges, hogy a szimbólumok jelenségére vonatkozó érvelésünk a zenei fenoménekre is érvényes: Heidegger – önmagában is költői, azaz: szimbolikus – megállapítása: „A nyelv a lét háza. A nyelv hajlékában lakozik az ember”⁸ minden további nélkül kiterjeszhető a zenére annak nyelvi jellege alapján⁹ – mi több, Schopenhauerrel szólva a legmagasabb szinten várhatjuk a szimbolicitás megvalósulását a zenei jelenségektől, hisz – mint mondja – a többi művészetek „csak az árnyékról szólnak, a zene magáról a lényegről.”¹⁰

II. A c-moll noktürn szimbolicitása

Kezdjük elemzésünket intuitív zenei élményünk körülírásával. E visszatéréses szerkezetű kompozíció egy komor gyászinduló méltóságával lépdel az első témában.¹¹ A basszus egyhangú harangkondulásokat ismételt monoton, közönyös hidegvérűséggel:

The image shows a musical score for Chopin's Nocturne in C minor, Op. 48, No. 1. The score is written for piano and voice. The tempo is marked 'Lento'. The key signature is C minor. The score includes a first ending bracket and a 'F. Ch' (Finis) marking. The piano part features a steady bass line with chords, and the vocal part is marked 'mezza voce'.

⁷ Vö. GADAMER; Hans-Georg: A szép aktualitása. T-Twins Bp. 1994, 14. o.

⁸ HEIDEGGER; Martin: Levél a „humanizmusról” in: „Költőien lakozik az ember” T-Twins/Pompeji 1994. 117.

⁹ Heidegger tágan-metaforikusan vett nyelv-fogalmához ld.: Út a nyelvhez. In: id. mű 223. sköv.

¹⁰ SCHOPENHAUER; Arthur: A világ mint akarat és képzet. 52.§

¹¹ Barbara SMOLEŃSKA-ZIELIŃSKA (Chopin. Európa 2009, 230-231.) hasonló affektusokat rögzít: a főtéma kapcsán „méltóságos indulórol” beszél.

Az első szakasz melléktémájában (9-16. ütem) valamicskét kiderül ugyan az ég:

- de a gyászkonvás rendületlenül kísért, és a szakasz végére vissza is helyezi jogaiba a tragikus főtémát (17-24. ütem).

Azazhogy: nevezük ezt inkább tragédiába hajlónak! A későbbiekben kiderül, miért e megkülönböztetés. A fájdalom egyelőre valamifajta külső, objektív tényezőnek tetszik. Márpedig – állítja Balázs Béla a Halálesztétikában „a halál mint nemlét, életkontúr, a priori feltétele az öntudatnak, a meghalás csak a posteriori. A halál az általános, a meghalás a személyes.”¹² A tragikus jelenség soha nem nélkülözheti a személyesség átéltségét, a fájdalom bensővé válását! A szakasz visszatérése ezt bizonyítja majd.

Lépjünk azonban hátrább még egy szempillantásra. A noktürn középső szakasza (25-49. ütem) jóval líraibb, lágyabb, álmodozóbb tónust hoz.¹³ Rendre az az érzésem támad, mintha a komor bevezetés után kezdetét venné egy film, amely a boldogság elhagyott tájaira vezet vissza:¹⁴

¹² BALÁZS Béla: Halálesztétika. Papyrusz Book é.n. 26.o.

¹³ SMOLEŃSKA-ZIELIŃSKA elemzésében: korálszerű

¹⁴ FRANK Oszkár elemzésében (A romantikus zene műhelyitkai II. Chopin. Akkord 1999): „Az elhagyott otthon iránti nosztalgiát kifejező (Brahms hasonló típusú darabjait megelőlegező)” leírás szerepel.

A „filmvetítés” azonban zaklatott véget ér, mintha a vásznon megidézett nosztalgikus képek szilánkokra zúzódnának a valóság pörölycsapásai alatt (a 37. ütemtől kezdődően).

Ilyen előzmények után tér majd vissza a mű elejéről jól ismert gyászinduló (50-58. ütem). S épp e visszatérés módja az, amely relativizálja első benyomásra alkalmazott jelzőnk, a tragikus használatát. Első szakasz: tézis; második szakasz – a „filmvetítés”: antitézis – most, a visszatérésben tárul fel a kezdőtéma igazán mély tragikuma. A tézis az antitézis által új tartalmakkal telítődik, a mű „mozgásba hozza előfeltételeit” – a szimbólum hatni kezd! Lássuk részletesebben, lépésről lépésre!

„Gyászindulónk” alapgondolata (1A.) az első négy ütem alatt elhangzik. A következő négy ütemre kiterjedő, variációs megismétlése (1B?) érdekes megfigyelésre ad alkalmat: az első, moll tónusú változatot követi egy bizakodóbb, fénytelibb variáns (2. ütem versus 6. ütem).

Lento. F. Chopin, Op. 48.

13 me 1A. 1B?

Nocturne. 1 5

A periódus első ránézésre zenei kérdés-felelet, de ha közelebbről megnézzük, nyugtalanítónak mondható. Megkísérelhetjük a „helyes sorrend” visszaállítását a 2. és a 6. ütem felcserélésével, ez esetben azonban elvész a periódus feszültsége. Vajon miért a válaszban horkad föl az élettelebb, világosabb változat? A válasz helyett bekövetkező felelet inkább tűnik újabb kérdésnek; lázadásnak a kezdő ütemek nyomasztó visszavonhatatlanságával szemben.

A 9. ütemmel beköszöntő melléktéma (2) megfogalmazása ismét kettős. A 9-12. ütemig terjedő mixolid színezetű daltémát a következő négy ütem mintha figyelmeztetné a basszusban továbbra is ott kísértő gyásztónusra.

Küzdelem ez a gyászsal; a szubjektum bizakodóan fölemeli fejét a sors névtelen hatalmával szemben, de – egyelőre! – alulmarad: a 17. ütemmel újból fölénybe kerülő gyásztéma erején – a 20. ütemtől kezdődően – szilánkokra hullanak, megtörtén hanyatlanak le a bizakodó melléktéma elemei (vö. pl. 11. versus 20.) 9-24.ütem.mp3

A szubjektum harca tehát ezen a ponton veszni látszik. Chopin azonban új, nem várt tartalékokat idéz elő a következő lírai molltémával (3). Szláv-nosztalgikus elégiát hallunk (25-32. ütem), ringatózásának megnyugtató hatását ezúttal a periódust alkotó két variáns „szabályszerű” sorrendje is megerősíti: a visszatérés a tonikára vezet. Feszültséget csupán a kvintváltással majd szakaszosan szekundlépéssel fölemelt újabb visszatérés idéz elő (33-37.).

3 Poco più lento

25 *sotto voce e sostenuto*

30 *sempre p*

3 kv

33 *pp* *crusc.*

35

dim. *pp* *crusc.* *f* *p*

Érvényes-e a molltéma elringató nosztalgiája? – kérdezi a visszatérés; maradt-e valami abból, amit a „filmvetítés” körén ígezett az imént? A líra, az emlékezés megváltó hatalmának próbája ez: a mélyből ismét felkonganak a kíméletlenség dörejei, és gátját szabják az ellágyulásnak (37 – 38.). A szakasz további része a nyílt és elkeseredett küzdelem képét tárja elénk: a kedves melódia a bölcsődal ringatózása helyett immár darabjaira forgácsoltan lebeg a sötétben gomolygó hullámok taraján (39-49). A fogalmi megragadást segíti, ha felfedezzük a 45. ütem formai hasonlóságát a Tosca híres végzetmotívumával, és talán nem túlzás lázas víziókhöz hasonlítani az ezt váltó kromatikus zuhanómenetet¹⁵:

¹⁵ SMOLEŃSKA-ZIELIŃSKA elemzésében: ideges futamok

The image shows a page of musical notation for Chopin's Nocturne in C minor, Op. 9, No. 3. It consists of three systems of music. The first system begins at measure 44 with the instruction "molto cresc.". The second system starts at measure 46 and features two vocal-like phrases: "Tosca" and "Láz". The "Láz" phrase is circled in grey. The score includes various performance markings such as "riten.", "accel.", "sempre ff", and "f p dim.". The notation is in C minor and 3/4 time.

Pszichológiai értelmezésre váltva a zenei élményt: a noktürn középső szakasza nem volt egyéb, mint az emberi identitást fenntartó képességünk, az emlékezés krízise. Megtart-e a múlt, a nosztalgia a végzet ellenében? – kérdezi a középső szakasz.

A válasz a legmeglepőbb megoldásra jut, Chopin zsenialitásával közelítve minket kérdésünk megválaszolásához: szimbolikusnak mondható-e a c-moll noktürn felépítése, s ha igen, remélhetjük-e tőle transzcendens eszmék kinyilvánítását? Az 50. ütemtől az első téma rekapitulációjának vagyunk tanúi. Ez a visszatérés mégis szembeötlően új tartalmakkal gazdagodott a középrész küzdelmes kitérője után! A visszatérő főtéma (1Av – 1Bv) zaklatott nyolcadokra szaggatása mintha magával hozott volna valamit a középrész bizakodó-lehanyatló dinamizmusából. Immár nem az arctalan objektumot halljuk kongani, hanem az interiorizált sors felfohászkodását halljuk!¹⁶

¹⁶ SMOLEŃSKA-ZIELIŃSKA elemzésében: tragikus kiáltás

I.A.v *Dopplo movimento.*
agitato

50 *pp*

Mennyivel emberibb ez a visszatérés a noktürn komor kezdőütemeinél – pedig azonos téma telítődött új szellemisséggel. Chopin zenéje az emberi léthelyzet legmélyebb paradoxitásával szembesít ezen a ponton: a középrész után valósággal feloldásnak hat a gyászzené visszatérése, ami annyit tesz: a bensővé tett sors – éppen mivel tragikussá válik –, fölébe kerekedik a kívülről jövő rendelkezésnek. Halál és megdicsőülés – mondhatnánk nem túl elegáns hivatkozással. S hogy igazolja-e előfeltevésünket a mű zárata? Érkezik-e a mixolid daltéma (2v) visszatérésére (58-65.) olyan frappáns felelet, amely végérvényesen megválaszolja a 17-24. ütemben a középrész konfliktusára megnyíló felvetést?

A nyolcadokra szaggatott főtéma utolsó visszatérésében (a 66. ütemtől) mintha erőre kapna ez a tragikus képlet – feszültségtelivé, eksztatikussá teszi egyebek mellett a 68. ütemben újonnan fellépő témavariáns a D-re rugaszkodó önérzetre ébredésével, míg a 70. ütemben visszakisértő lázmotívum egybeforr a főtéma derűs epizódjának (vö. 11. ütem) felidéződésével: a veszteség individuációja, bensővé válása befejeződött:

A 76. ütemmel érkező Coda jelentéstartalma magáért beszél. A noktürn gyászos alaptémájának utolsó kondulásait újdonság, légiesen könnyed téma feledtetni el. Súlytalanul fölfelé szállongó irama mintha egy föltebbi dimenzió jelenlétét érzékeltetné. Csupán szerkezeti tekintetben nincs semmi szükség erre a váratlan kilépésre a noktürn tragikus atmoszférájából: a 75. és a 77-78. ütem minden további nélkül egymásba kapcsolható, lezárt.

Mi lehet eme esztétikai összegzés tartalma, amely mintegy visszatekint az alkotásra, és mintegy relativizálja az átélte küzdelmeket? Schopenhauer gondolatát jutatta eszükbe, aki szerint „A meghalás pillanata hasonló egy nehéz, nyomasztó álomból való fölébredéshez.”¹⁷ Helyesen járunk el, ha – ismét primér zenei érzetünkre hagyatkozva – „új kezdetnek” nevezzük ezt a zenei kilépést? De hiszen mindkét terminus jóval inkább utal a filozófia-teológia, semmint a zene körébe! Megeshet, hogy érvényes azon olvasatunk, mely a transzcendencia megjelenésének azon speciális esetét érzékeli itt zenei lenyomatban, amit hagyományosan a meghalás illetve az „átszenvedülés” fogalmakkal írunk körül? Ha fenntartható ez az olvasat, úgy a vá-

¹⁷ SCHOPENHAUER; Arthur: A halálról. Hatágú Síp Alapítvány Bp. 1992, 14. (némi rövidítéssel)

ratlan coda filozófiai-teológiai jelentéssel bír: a halál utáni létezés bizonyosságát fejezi ki! Persze Chopin hangjai csupán kérdeznek; csupán megengednek egy feltevést – mi azonban megkísérelhetjük, hogy zárlatának fényében behelyezzük a c-moll noktürnöt egy egyetemesebb, immár az esztétikain túli relációba.

III. „A zenén túl”

Arra vállalkoztunk, hogy az esztétikait mint a jelenségek önmozgásában kibomló szellem lakhelyét mutassuk be. Utolsó kérdésünk, vajon az alkotás arányrendszerében – szimbolicitásában -tetten ért vonatkoztatottság rendelkezik-e a lét tágabb dimenzióira is érvényesíthető tartalmakkal? Igazolható-e E. T. A. Hoffmann maximája, miszerint a zene „tárgya a végtelen”¹⁸ Anélkül, hogy „az abszolút zene eszméje”¹⁹ körüli évszázados esztétikai vita labirintusába tévednénk, szükségünk van olyan igazolásra, amely pusztán sejtésünket kikezdetlenebb alapokra állítja, elhelyezi az emberi megismerés keretében.

Más szóval: joggal helyezzük-e egymásra zenei élmény és általános lét-tapasztalat sémáit? Fedi-e egymást transzcendens úgy, amint a műalkotás viszonyrendszerében megnyilvánul azon megjelenésével, amint azt a létünk alapjaira rákérdező filozófiai reflexió tárja fel? Vonatkozásba állítható-e a zenei fenoménban – a szimbolicitás jelenségében - megtapasztalt határelmény a létünk alapjánál lüktető, transzcendens határelmény²⁰.

Ennek bizonyítása a kérdés természetéből adódóan csakis analóg, kívülről jövő, konnotatív vagy heteronóm módon lehetséges. Választott művünk megkönnyíti a kérdés eldöntését, minthogy tárgya már első zenei érzetünk alapján is rokonságot látszott felmutatni az egzisztenciális határelményel, amelyet közönségesen a vég, a halál, a gyökeres kérdés fogalmaival illetünk. Személyes megérzéseinkben ugyan megerősítenek az idézett, tekintélyes Chopin-elemzők következtetései, témánk fölvetésekor azonban az elemzett mű logikájára visszavezethető igazolást tűztünk célul. Lássuk tehát a noktürn tartalmi ívét.

A c-moll noktürn tematikus vázlatát imígyen összegezhetjük: a halál kíméletlen – mondhatni: tényszerű – fellépése (1-8.); küzdelem a halál ellen

¹⁸ HOFFMANN; E.T.A.: Kreisleriana. in: Fantáziadarabok Callot modorában i. Cartaphilus 2007, 51.

¹⁹ Vö. DAHLHAUS; Carl: Az abszolút zene eszméje. Typotex Bp. 2004

²⁰ Vö. JASPERS; Karl: A filozófiai gondolkodás alapgyakorlati. Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó 2000, 173.

(9-24.); reménykedés a múlt, a nosztalgia erejében (25-32.); kételkedés (33-36.); heroikus küzdelem avagy az emberi identitás krízise (37-49); a sors interiorizációja avagy elfogadás (50-75.); megváltás (76-78).

Halálélmény, hét szakaszban.

Talán több véletlen egybeesésnél, hogy a zenei-pszichológiai szakaszok szekvenciája párhuzamot mutat a neves tanatólogus, Elisabeth Kübler-Ross által leírt haldoklási fázisokkal. Ezek: Elutasítás és izoláció; Düh-irigység-örjögő harag; Alkudozás; Veszteségérzés; Belenyugvás.²¹ Az egyes szakaszokat jellemző attitűdök hullámzása jól nyomon követhető az elemzett noktűrben. Hogyan is fogalmaz Balázs Béla? „Az életontudatnak feltétele a halál, vagyis a művészetnek feltétele a halál. *A halál az élet formája*. ...Amiből az 'egészet', a szubsztanciát érezzük, abban ott a halál.”²² Amennyiben az élet egészét transzcendentális szimbólumnak²³, a halált pedig transzcendencia-élménynek fogadjuk el, pszichikai tapasztalat és esztétikai élmény egybeesése döbbenetes erővel igazolja a chopini szellem egyetemességét.

Coda

Míg az op.48.no.1. c-moll noktűrnt elemeztem, legendás felvételének hallgatása közben lelkiekben ott időztem Rév Livia párizsi hangszere mellett. Remélem, hogy elemzésem visszaadhat valamit a zenei értelmezés titkáiból, amit az ütemről ütemre végigjátszott Chopin-etűdök interpretációjából és a hozzájuk fűzött magyarázatokból elleshettem.

Dolgozatomat Édesapám, Marton József emlékének ajánlom. Jelen konferenciaelőadás előkészületei közepette kísértük el a Chopin-coda hangjaiban feltáruló transzcendens birodalom kapujáig.

²¹ Vö. KÜBLER-ROSS; Elisabeth: A halál és a hozzá vezető út. Gondolat 1988

²² BALÁZS Béla: Halálesztétika. Papyrusz Book é.n. 20; 23. o.

²³ Ebben az értelemben pl. Max SCHELER: „a személy ...egy magát folytonosan végrehajtó (lényegszerűen meghatározott) aktusrendszerkezet. ...A világ-, ön- és istentudat szétszakíthatatlan strukturális egységet alkot”. (Az ember helye a kozmoszban. Osiris-Gond 1995. 57; 108. etc.) vö. JASPERS (i. m. 179.sköv.): „Kilépve a szubjektum-objektum megosztottságból, az alany és tárgy közös alapját jelentő átfogóhoz jutunk. ...Itt az egyén ...az átfogó egyik sajátos létmódja által tulajdonképpeni tudatként kapcsolódik az általa elgondolt tárgyakhoz, itt létként a környezethez, egzisztenciaként a transzcendenciához. Sem objektum, sem szubjektum, hanem maga is átfogó, mégpedig a mindent átfogó átfogójában levő egzisztencia átfogója.” Vö. Carl Gustav JUNG: „Az úgynevezett élet rövid epizód két nagy titok között, amely igazából csak egy.” (in: Gondolatok az életről és a halálról. Kossuth 1997, 81.)