https://doi.org/10.71099/mz.21191

Szabó Balázs

MI IS HÁT AZ A STÍLUS?*

Egy fogalom útja Molnár Antal életművében

Összefoglalás

A magyar zenetudomány történetének egyik legtágabb szellemi horizontú alakja, Molnár Antal zeneesztétikai és zenetörténeti írásaiban több alkalommal különböző szempontok szerint foglalkozott a stílus fogalmával, annak sokrétű összefüggéseivel. A tanulmány a fogalom értelmezésének változásait, az interpretáció elmélyülését mutatja be a zenetudós műhelyében az 1910-es évek közepétől keletkezett írásoktól az 1971-ben megjelent *Gyakorlati zeneesztétika* zárófejezetéig, egy-egy utalás erejéig a kortárs magyar szakírók munkáira is kitekintve.

Kulcsszavak: Molnár Antal, zeneesztétika, stílus

Mélyen tisztelt hallgatóság! Vagy egy évtizede lehet, hogy mély beszélgetésbe merülve két fiatal férfi sétált együtt a budai tavaszban. Arcukon avval a túlzott komolysággal, aminőre csak a fiatalság képes, a tetterők legbuzgóbb idején, amikor nincsen megoldhatatlan vagy túl magasra srófolt föladat. Csodálkozni fognak, ha elárulom, miről tárgyaltak. Arról, hogy Németországban nagyszabású művészeti stíluskutató munka indult, hogy képzőművészeti téren máris vannak számottevő eredményeink Dvořák, Riegl, Worringer és mások műveiben. A beszélgetés megállapította továbbá, hogy mindaddig csak hiú, legföllebb szellemes vagy intuitíve ráhibázó marad a művészettörténeti kutatás, amíg tisztára biografikus és adatföltáró téren mozog, s hogy nem lehetséges művészettudomány *stílustudomány* nélkül. Mi is hát az a stílus? Mindazon mozzanatok és sajátságok összessége, melyek a műalkotás formáját létesítik. Ez persze nagyon tág és kevéssé megfogható meghatározás. Ugyanilyen volt a két társalgó fejében, mi is az, aminek véghezviteléhez kötik a művészettudomány életképességét. Nem mintha éppen tudatlanok lettek volna! Jól ismerték ők mindazt, amiről csak tudomásuk lehetett, csak azt nem látták még akkor, hogy minden tudomány alá van vetve az idők változandóságának, és hogy nem lehetséges *abszolút* stílustudomány sem. Hittek a stílusok egyértelműen lehetséges meghatározásában, nem láttak bele a föladat végtelen relativitásába, úgy voltak vele tehát, mint általában a tettrekész emberek a megoldandó föladattal. Mert hát mi a tett lényege? Vakság a lehetetlenséggel szemben és hit a lehetőségekben. Akad olyan energetisztikus bölcselet is, mely szerint egyáltalán nem is más a meggyőződések értéke, mint a bennük rejlő életerő és tettre sarkalló erő. Nekem más a nézetem. Hiszem és vallom, hogy a gondolat – még tévelygései közepett is – valami végső Igazság felé tör, melyet elérni nem lehet ugyan, de amely olyan, mint a Nap: éltet, melegít és olyan, mint

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság *Stílusok, korszakok, átmenetek* címmel rendezett konferenciáján 2024. október 12-én tartott előadás bővített változata.

> a Végső Jóság: elrejti ugyan arcát, de mégis folyton érezteti, hogy van, s hogy mi érette vagyunk. Ez a homályos tudat őrködött akkor is gondolataim fölött, amikor műtörténész társammal együtt a tavaszi alkonyórán Buda utcáit szegtük. És persze én voltam az, akinek társam búcsúzáskor a következő komoly megbízást adta: „Meg kell csinálnod!" Már tudniillik a zenei stílustant.[1]

Ez az inkább novellába vagy filozófiai esszébe, mintsem zenetudományi szakmunkába illő hosszú bekezdés indítja Molnár Antalnak a Budapesti Ének- és Zenekaregyesület rendezésében 1930. február 21-én, március 18-án és május 10-én megtartott, „A zenetörténet megvilágítása" összefoglaló címet kapott előadássorozatának harmadik, „Stílusok" című felolvasását. Az egyik szereplő maga Molnár – az 1920 körül datált „tavaszalkonyi esztétizálás" másik résztvevőjének, az ismeretlen műtörténésznek a figurájába baráti köréből az az idő tájt húsz év körüli Tolnay Károly vagy a harmincas évei felé közelítő Hauser Arnold egyaránt beleképzelhető.

A stílus fogalma – Molnár jószerivel beláthatatlan méretű életművének egyik fontos cantus firmusa – már másfél évtizeddel az idézett előadás előtt, az 1914-ben megjelent *A zenetörténet szelleme* lapjain felbukkant, ahol a fiatal tudós a három nagy európai zenenemzet, az olasz, a német és a francia kapcsán a nemzeti stílus mibenlétét vizsgálta.[2] A következő évtizedben az egyaránt népszerűsítő céllal készült *Az európai zene története 1750-ig*,[3] illetve *A zeneművészet könyve*[4] kapcsán Molnár áttekintette az európai zene addigi történetét – az 1923-ban kiadott *A zenetörténet szociológiája* bevezetésében így imponáló ismeretanyag birtokában próbálkozhatott meg egy definíció megalkotásával:

> A művész koronként és egyénenként, az őt körülvevő és munkájának föltételeit megszabó környezetviszonyok szerint más-más alakban teremti a Szépet, és pedig – természetesen – nem tárgyát tekintve, hanem a *formálásmódot*, mellyel föladatát megoldja. A formaalkotás szelleme, melynek speciális mivoltából a művészi munka minden mozzanata önkényt következik, a *stílus* nevet viseli. Így tehát a stílusok fölismerése és elemzése az esztétika azon eszköze, melynek fonalán *a Szép érvényesülésének törvényeihez* vezet, a műtörténet célja pedig a stílusok történetének megismerése, vagyis annak fölkutatása, *minő változó szellemben valósul meg* az idők egymásutánjában a Szép inkarnációja.[5]

Molnár ismerteti – egyben erős kritikával szemléli – Hans Joachim Mosernek a *Zur Methodik der musikalischen Geschichtsschreibung* című dolgozatában megjelenő időstílus, népstílus, egyéni stílus, illetve az egyes művek sajátos vonásait jelentő Werk-stílus fogalmait.[6] Rámutat, hogy a korokon felül álló egységes, stabil, a művelődés lényegét jelentő kizárólagos, idealisztikus törekvés egy „közös mag"

1 Molnár Antal: *A zenetörténet megvilágítása*. Budapest: Attila-nyomda R.-T., 1933, 22.
2 Uő: *A zenetörténet szelleme*. Budapest: Franklin-Társulat, 1914, 73–79.
3 Uő: *Az európai zene története 1750-ig*. Budapest: Franklin-Társulat, 1920.
4 Uő: *A zeneművészet könyve*. Budapest: Dante Könyvkiadó, 1923.
5 Uő: *A zenetörténet szociológiája*. Budapest: Franklin-Társulat, 1923, 9.
6 Moser, Hans Joachim: „Zur Methodik der Musikalischen Geschichtsschreibung", *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Vierzehnter Band*. Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke, 1920, 130–145.

meghatározására, amely „Európában a keresztyén szellem és az itteni népek eredeti erkölcseinek különleges keveredésében nyilvánul meg", nem lehetséges az egymásra következő korok által létrehozott fejlődés mobilis, materialisztikus szempontjának érvényesítése nélkül. Enélkül csupán a már így is áttekinthetetlen mennyiségű adat tovább halmozása zajlik, s elmarad azok valódi értelmezése.[7]

Megjegyzi, hogy míg a képzőművészetek kutatása már jelentős eredményekkel rendelkezik a téma komplex tárgyalásában, addig a zenetudomány még a kezdeti lépéseknél tart. Ezen a ponton Guido Adler két hatalmas léptékű könyve, a *Der Stil in der Musik* (1911), és a *Methode der Musikgeschichte* (1919) jelentőségét hangsúlyozza,[8] az utóbbi ellen azonban komoly kifogást is emel:

> A munka leginkább széles általánosságokban mozog; a teljesség kedvéért pedig gyakori módszertani axiómáival fárasztja az olvasót. Főképp arra ügyel, hogy a megoldás bonyolultságára, nehéz mivoltára mutasson rá és óvjon az elhamarkodottságtól. Nem vezet rá konkrét igazságokra, csak az utat igyekszik előírni, melyen mások fölkutathatják azokat.[9]

Az elért eredményeket összefoglalva úgy véli:

> A stíluskutatás alapján álló legtöbb tudós az egyes korok társadalmi fejlődésének lelki eredményeit csak adottságokként kezeli és nem kutat le gyökereikig. A stílustudomány teljessége azonban megkívánja, hogy pontosan ismerjük az elemzett mű társadalmi vonatkozásait is, helyesebben szólva: a keretet, melybe életföltételei bele voltak ágyazva. E kiegészítő munkálatot kívánja a művészettörténet szociológiai része elvégezni, vagyis hozzá akar járulni a stílustudomány hézagtalan kiépítéséhez. Nemcsak ma és nemcsak Európában érzik a szociológiai szempont fontosságát a művészettel összefüggésben.[10]

A kortárs zenetudomány kapcsán megjegyzi:

> A stíluskutatás kezdetlegessége folytán vagyunk kénytelenek ma még egyelőre oly korfölosztásokkal megelégedni a zenetörténetben, melyek kizárólag a technikai szempontot érvényesítik (l. Schering, Tabellen). Bár a technika változásai nagyjában követik a lényeges stílusváltozásokat, de nagy tévedésekre adna alkalmat, ha a technika külsőségeit (akkordhasználat, zárlati formulák, hangszerelés, lejegyzésmód stb.) összetévesztenénk a stílus lényegével. […] Ha a fiatal zenetörténeti tudománnyal szemben egyelőre nem lehetünk is túlságosan követelőek, de az ellen már ma is tiltakoznunk kell, hogy kultúrtörténeti és technikai szempontú kormegjelöléseket váltakozva használjon, mintha azok egyjelentőségűek volnának.[11]

Hugo Riemann *Handbuch der Musikgeschichte* című munkájának címadásait nézve valóban jogos a fenti észrevétel:[12] míg a „Die Musik des Mittelalters. Der altkirchliche liturgische Gesang; Das zëntrale Mittelalter; Die Ars Nova" („A középkor

7 Molnár: *A zenetörténet szociológiája*, 22–24.
8 Adler, Guido: *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.; Uő: *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919.
9 Molnár: *A zenetörténet szociológiája*, 28.
10 Uott, 28.
11 Uott, 110–111.
12 Riemann, Hugo: *Handbuch der Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904.

zenéje. A régi egyházi liturgikus ének; A centrális középkor; Az ars nova") címek jól körülhatárolható időszakokra utalnak, addig a „Das Zeitalter der Renaissance bis 1600" („A reneszánsz kora 1600-ig") fejezetcím egy általános érvényű fogalomra koncentrál, a „Das Generalbasszeitalter. Die Monodie des 17. Jahrhunderts und die Weltherrschaft der Italiener" („A generálbasszus kor. A XVII. század monódiája és az olaszok világuralma") cím pedig egy kompozíciós technikát állít a középpontba.[13]

Molnár önálló fejezetet szán a nemzeti zenekultúrák bemutatásának,[14] valamint a zene és a társadalmi rétegek mozgásdinamikája közötti kapcsolatnak.[15] A művészet fejlődésének törvényszerűségeit így összegzi:

> […] *minél előbbre haladunk a társadalmi fejlődés követésében, azaz minél demokratikusabb a társadalom berendezése, annál szabadabb a formaszerkesztés, annál összetettebb az elemek használata (vagyis: annál szabadabb és egyúttal fejlettebb a formatechnika), annál intenzívebb a népi elemek fölhasználása, annál egyénibb és nemzetibb a stílus, a technika általános kiegyenlítődésének és nemzetköziségének, a stílusok kölcsönhatásának állandó fokozódása mellett* (a művészetfejlődés szociológiai törvénye). Hozzátehetjük ehhez, hogy nagyobb tömegek kulturális szerepének növekedtével a fejlődés tempója is bizonyára állandóan gyorsul. Az itt közölt törvény az egyes korszakok alkotásainak *összességét* reprezentatív egésznek tekinti és így vonatkozik a fejlődés általános menetére. Nem alkalmazható tehát egyugyanazon korból kiragadott bármely két művészi termék összehasonlítására; egyes korszakokon belül ugyanis a fejlődés hullámzásai (fluktuációi), főleg a korvégi hanyatlás alkalmával időleges visszafejlődést is állíthatnak elő, melyek azonban a törvény általános érvényességét nem érintik.[16]

Az életműben nem egyedi eset, hogy a tudományos munkát egy népszerűsítő jellegű, az érdeklődő olvasóközönséget egy-egy problémáról közérthető stílusban informáló írás követ: *A zenetörténet szociológiája* után 1928-ban a Dante könyvkiadó gondozásában jelent meg a *Bevezetés a zenekultúrába*. A „cikkek és előadások konglomerátumaként" jellemzett könyvben „A zeneesztétika kultúrája" címmel Molnár a zeneesztétika alapfogalmait tárgyalja,[17] s kísérletet tesz egy újabb stílusdefiníció megfogalmazására:

> Stílus fogalmazásmódot, szerkesztésmódszert jelent és az esztétikai szférán belül műalkotásonként époly változatlan adottság, mint maga a Szép fogalma. Ha a műalkotások aprólékos tulajdonságait is számításba vesszük, akkor annyi stílus van, ahány műalkotás. Minden egyes műalkotás önmagában rejti a maga stílusának speciális törvénykezését. (Épezért helyesen *bírálni* csak ugyanazon stílustörvények alapján lehet, amelyeket a műalkotás önmaga számára speciálisan magába rejt.) De ha csupán fontosabb vonásokat veszünk számításba, kénytelenek vagyunk egyéni, helyi, nemzeti és korszakbeli stílusokat is megállapítani, melyek közös kategóriákat adnak a műalkotások egy-egy kisebb vagy nagyobb csoportja számára. Ezek a stíluskritériumok is mind változatlan adottságoknak tekintendők az esztétika területén belül és fölismerhetők a formabeállítás kü-

13 Molnár: *A zenetörténet szociológiája*, 111–112.
14 Uott, 113–130.
15 Uott, 156–169.
16 Uott, 169.
17 Uő: *Bevezetés a zenekultúrába.* Budapest: Dante Könyvkiadó, 1928, 150–175.

> lönböző módozatain. De ha föltesszük a kérdést, hogy *miért* ilyenek vagy amolyanok ennek vagy annak a stílusnak formaföltételei, akkor ki kell lépnünk az esztétika területéről és meg kell keresnünk az alkotásmód egyéni és korszerű indokait; így jutunk a művészet lélektani, kultúrtörténeti és szociológiai magyarázásaihoz, vagyis ez esetben a lélektan, a történelem, a szociológia *az esztétika segédtudományaiként* szerepelnek.[18]

Néhány oldallal később a stílus meghatározásához konkrét paramétereket is ad:

> A zenei stílusok két legfőbb meghatározója, miként használják a repriz (ismétlődés) és a tonalitás eszközeit. Fontos stílus-kritérium még a *zeneszövet* belső megformálásának sokféle változata: errenézve a legfontosabb alapokat *Mersmann* rakta le összefoglaló módon az „Angewandte Musikaesthetik"-ben. E föltételek figyelembevételével bármely stílus tisztára esztétikai alapon, minden kultúrtörténeti vagy lélektani kapocs alkalmazása nélkül, egyértelműen meghatározható.[19]

A következő fejezet („A zenetörténeti kultúra") ismét sorra veszi a kor legismertebb zenetörténeti összefoglalásait, Köstlin, Rolland, Dent, Kretzschmar írásait. Újra előkerül Guido Adler *Der Stil in der Musik* című könyve, amelyet Molnár „szép munkaként" értékel, ám megismétli: a szerző „összehordja a főzéshez szükséges anyagot és odarakja a szakácsnak, azonban ő maga egy szemernyi ételt sem készít el". Adlert ugyanakkor némileg fel is menti, jelezvén: „A szerző tudatában van ama rengeteg nehézségnek, mit a stíluskutatási tudomány fiatal volta elébe zúdít, maga sem reméli, hogy többet adhat egyes problémák fölvetésénél."[20] Bírálatában mindazonáltal konkrétumokra is kitér: például a romantikus, individuális és nacionális stílus tárgyalásánál a nagy összefüggések bemutatásának hiányára. Véleményét így summázza: „A könyv végeredményül nem a probléma szoros megragadásának hatását adja, hanem a probléma körül tett séta hatását." Ugyanakkor elismeri, hogy Adler termékeny gondolatokkal járult hozzá a diskurzushoz: például a zenei stílusok szorosan összefüggenek a nemzeti irodalmak nyelvezetével; a művész egyéniségének kifejezése erősen függ a korszak stílusfejlődésének aktuális állapotától; valamint a legegyénibb mű is a kor általános igényeit fejezi ki.[21]

Molnár ezután a stílus fogalmának modern megközelítésére irányuló programot hirdet meg:

> Az ilyen általánosságokban mozgó munkák időszaka lejárt. Nincs többé szükségünk annak leszögezésére, mily *nehéz* a stílus-megállapítás, hanem szükségünk van az új stílus-szemlélet pozitív eredményeire. Ma már mind több és több helyen vezetik be azokat a *zenetörténeti* szemináriumokat, melyek célja: stílus-elemzés. Volt idő, amikor jó sváda, ügyes elbeszélő készség még zenetörténész látszatát biztosíthatta az előadónak; ma a művelt Nyugaton már csak egyetlen főkritériuma van annak, zenetörténész-e valaki: hogy egyértelműen meg tudja határozni az egyes stílusok belső és külső, szellemi és technikai föltételeit, összetevőit és pontosan szét tudja választani egymástól a különböző stílusokat.[22]

18 Uott, 159–160.
19 Uott, 163–164.
20 Uott, 177–178.
21 Uott, 179–180.
22 Uott, 180.

A korszerű követelményeknek megfelelő munkák közül kettőt emel ki: az 1924-ben megjelent *Mozart-Jahrbuch*ot, benne Jöde, Gerber, Blume tanulmányaival;[23] illetve Szabolcsi Bencének a magyar zenetörténet kutatásában mérföldkőnek számító, a kutatás módszertanát megalapozó „A régi magyar zenetörténet problémái" című tanulmányát.[24] A folytatásban Walter Dahms Schubert-monográfiájának apropóján fogalmazza meg a módszertant és a tartalmat általában illető véleményét, amelynek záró megjegyzései bizonyára ma is sokakat vitára ingerelnének:[25]

> Minek írunk tehát históriát? *Történelmi adatok csoportosítása és feldolgozása alapján a magunk világfelfogását akarjuk hirdetni.* Sőt, már a történetírás hivatásáról szóló eme tanításunk sem lehet más, mint világfelfogásunk lecsapódása. Aki a történész, az lesz a történetírása. S minél igazabban képviseli a tudós az *általános* emberi gondolkozás és érzésvilág legkiemelkedőbb tulajdonságait, minél több közös vonása van az emberiség legnagyobb jótevőivel (aminők a nagy vallásalapítók, próféták, legkiválóbb papok, legnagyobb klaszszikus filozófusok és művészek), annál inkább közeledik az egyetlen lehetséges *objektivitáshoz*. Történelmi objektivitásnak tehát nem a tények u. n. elfogulatlan mérlegelését nevezzük („elfogulatlanság" csak személytelenség lehetne, az pedig nincsen), hanem azt a történelem-szemléletet, mely az író szubjektív tulajdonságait az örök igazságok és értékek szolgálatába helyezi. Az örök igazságok és értékek hierarchiája Isten fogalmában csúcsosodik; *történelmi tárgyilagosság csakis az istenhit alapján lehetséges*.[26]

Mindezek után a jelen tanulmány kiindulópontjának választott 1930-as előadás nem hoz érdemi újdonságokat. Molnár lakonikusan kijelenti: „A zene stílustanával mai napig is adós maradtam."[27] –, majd az ismert problémák taglalásába kezd, a zenetudomány aktuális fejlettségi állapotára hivatkozva megvalósítandó tervekről beszél. („Most még csak a tapogatódzó kezdet első megmozdulásait éljük.")[28] A probléma fontosságát mindazonáltal erőteljesen hangsúlyozza: „aki zenetörténettel foglalkozik, annak előbb-utóbb rá kell jönnie, hogy tudományos kutatás e téren részletes esztétikai elemzés, stílusmeghatározás nélkül nem lehetséges. Ezért és csakis ezért követelő szükség, hogy a zenei stílustudomány kiépüljön. Más okot felhozni nem tudok, de jobb okot nem is ismerek."[29]

Molnár szerint a kutatásnak egy idő után az Európán kívüli területekre is ki kell terjednie, ám egyelőre az európai zenetörténet feldolgozása is éppen elég feladatot ad, nem utolsósorban a stíluskutatás speciális nehézségei miatt. Először a korstílus kérdését vizsgálja, amelynek nagy vonalakban lévő tárgyalását lényegében rendben találja, ám a részletekbe merülve igencsak magasra teszi a lécet:

---

23 *Mozart-Jahrbuch – Zweiter Jahrgang*. Hrsg. Hermann Abert. München: Drei Masken Verlag, 1924.

24 Szabolcsi Bence: „A régi magyar zenetörténet problémái", *Budapesti Szemle* 197/570. (1924. december), 285–302. Molnár a „Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte" címmel a *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7. és 8. évfolyamában (1924–1925, 1925–1926), két részben megjelent német nyelvű változatra hivatkozik.

25 Dahms, Walther: *Schubert*. Berlin–Leipzig: Schuster & Loeffler, 1912.

26 Molnár: *Bevezetés a zenekultúrába*, 192–193.

27 Uő: *A zenetörténet megvilágítása*, 22.

28 Uott, 23.

29 Uott, 24.

„De fölmondja szolgálatát a tudományunk, ha csak egyetlen stílusbeli részletkérdésre is pontos, kimerítő választ kérünk, például hogy mi a különbség teszem *Bach* és *Graupner* szvit-alakítása közt vagy a *Bach*-kantáták és a *Mattheson*-kantáták stílusa közt."[30] A következő nagy témakör a műfajok és műformák jelentősége: Molnár itt is inkább problémákat vet fel, eseti példákra hivatkozva, mintsem megoldásokat kínálna. Az előadás „stílusa" már-már színpadias: „Vagy pillantsunk bele abba az üvöltő káoszba, mely az opera műforma terén mereszti hajunkat!"[31] – mondja a visszaemlékezések szerint hallgatói körében igen kedvelt tudós, akinek népszerűségéhez az ehhez hasonló kitételek minden bizonnyal érdemben járultak hozzá. Harmadjára a nemzeti stílusok kérdésköre kerül elő, amelyet „egyelőre sűrű homály föd", egy bekezdésnél többet nem is kap, ahogyan az egyéni stílus problematikájáról is csak rövid áttekintést ad az előadó. A kis- és nagymesterek, a zenei köznyelv és benne a nagy alkotók egyéni megnyilvánulásai képezik a további főbb kérdésköröket.

Az előadás lezárásában Molnár a műstílus és a korstílus fogalmainak tisztázását sürgeti, Bach és Händel zenéjének különbségeit tárgyalva. A záróbekezdés megpendíti a könnyűzene kérdését, amelyet etikai szempontból is meg kell vizsgálni.

Az előadás tanulmányváltozata 1933-ban szerzői kiadásban jelent meg, kevés figyelmet keltve. Ezen a ponton jegyzendő meg, hogy Molnár műveinek fogadtatása a szakma és a nagyközönség részéről általában nem volt egyöntetűen kedvező, a mindenkori ellenvélemények pedig igencsak érzékenyen érintették őt. Erről a *Magyar Zene* 1991-es évfolyamában megjelent „Egy autor nyilatkozik" című, feltehetően az 1950-es években készült írása tanúskodik,[32] amelyben saját magáról egyes szám harmadik személyben szólva, ironikus-keserű kommentárok kíséretében összegzi munkásságát. A kortársakra vonatkozó megjegyzések olykor rendkívül kritikus és minden bizonnyal nem is mindig helytálló képet festenek az említett személyekről – ugyanakkor olyan információkkal is szolgálnak, amelyeket csak Molnár tudhatott: életművének tanulmányozása e szöveg ismerete nélkül aligha lehetséges.

A zenetörténet megvilágítása Molnár (ön)értékelése szerint nem volt egyéb, mint „magántudósi előtanulmány a későbbi Zeneesztétikához" – bár rögtön hozzáteszi, hogy Szabolcsi Bence 1936-ban megjelent *Bevezetés a zenetörténetbe* című könyvéig „ez a silány küllemű sajtótermék képviselte nálunk a históriai belátás, disztingválás és haladás magaslatát, muzikális vonatkozásban."[33]

Nyilván nem véletlen, hogy a tanulmánnyal egy időben, 1930/31-ben Szabolcsi Bence és Tóth Aladár szerkesztésében megjelent kétkötetes *Zenei lexikon* második kötetében a „Stílus" szócikket a problémakör szakértőjének addigra már joggal

30 Uott, 26.
31 Uott, 27.
32 Uő: „Egy autor nyilatkozik", *Magyar Zene* XXXII/1. (1991. március), 52–80.
33 Uott, 65.

számító Molnár jegyzi.[34] Az ismertetett szövegek inkább kérdéseket feltevő fogalmazásmódjától szögesen eltérően a műfajnak megfelelően tömör szöveg lényegében nem más, mint húsz változatos szempontrendszert érvényesítő definícióváltozat felsorolása:

> **Stílus** (lat. íróvessző, tollszár) eredetileg írásmódot, fogalmazásmódot jelent, az esztétika számára általában jelenti bármely művészetben a szerkezet tulajdonságainak összességét vagy az ezekben megnyilvánuló modort. 1. Egész kultúrákra vonatkozólag beszélhetünk pl. indiai, kínai, ógörög, európai S.-ról. 2. Földrajzi elhatárolás céljából északi, déli stb. S.-ról. 3. Nemzeti jelleg meghatározására francia, magyar, német stb. S.-ról. 4. Korszerű vonások megjelölésére különféle kor-S.-okról, akár általánosságban, pl. középkori S., akár specializálva, pl. román, gót, renaissance, barokk stb. S., és ezek alosztályai, mint korai, késő gótika, újromantika, késő romantika (a 19. században) stb., amikor is egy-egy időszak legáltalánosabb S.-át tekintjük. Ilyenek a gregorián zene különféle kor-S.-ai, a németalföldi iskolák, az olasz iskolák stb. különféle kor-S.-ai, ilyen az ars antiqua, ars nova S.-a, stb. (l. ezeket külön-külön). 5. Technikai alapszerkezet szempontjából megkülönböztetünk a zenében polifón (kontrapunktikus), homofón (harmónikus) és monódikus S.-t (l. ezeket). 6. Alkalmazási módjukat tekintve: egyházi, világi, templomi (*da chiesa*), kamara (*da camera*), hangverseny-, színpadi, udvari, szalon- stb. S.-t. A kamara-S. különbségeire nézve l. *Kamarazene* és *Házi zene*. 7. Műfaj szempontjából ismerünk opera-, oratórium-, kantáta-, ballett-, szimfonikus, koncert- stb. S.-t. 8. Az előadóközeg szempontjából ének- (vokális) és hangszeres (instrumentális) S.-t, tisztára énekes (kíséret nélküli, *a cappella*) S.-t., orgona-, zongora- stb. S.-t. – A S.-fogalmak gyakran kapcsolódnak egymással, pl. a *clavecin*-S. 17–18. századbeli francia zongora-S.-t jelent, a *korál*-S. 17–18. századi német egyházi (evangélikus) orgona v. ének-S.-t., a *stile osservato* (kötött, szigorú S.) 17–18. századi katholikus egyházi a cappella-S.-t jelent a 16. század római modorában, a *stile rappresentativo* a 17. század első felében divatozott opera- (vagy oratórium-) S.-t, *stile concertato* 17. és részben 18. századi szolisztikus modorú, hangszerkíséretes S.-t jelent; megkülönböztetjük a műfajok (opera, szonáta, szimfónia stb.) és ezek alfajainak különféle kor-S.-ait is. 9. Egyes zeneszerző-csoportok speciális S.-a is elterjedt fogalom, pl. a korai romantikusok S.-a (értve ezalatt Spohr, Weber, Schubert stb. S.-közösségeit). 10. Egyéni S.-ról (a „le style: c'est l'homme" alapján) névszerint beszélünk, pl. Beethoven-S., gyakran kor-S. vagy csoport-S. helyettesítésére is, pl. Palestrina-S. (16. századi római egyházi S. helyett). 11. Az esztétikai hangvétel személyi jellege szempontjából van lírai, leíró (deskriptív), epikai és drámai S. 12. A természethez való viszony jellemzésére valamely irányt vagy művet naturalisztikus (verisztikus) vagy absztrakt stílusúnak mondunk. 13. Az önálló vagy kölcsönzött S. jellemzésére valamely irányt vagy művet eredetinek vagy tradicionális, archaizáló, akadémikus, klasszicisztikus, eklektikus stílusúnak mondunk. 14. Egyes művek S.-a: mű-S. („Werktstil") vagy forma-S. 15. A fogalmazás alapjellegére nézve van *al fresco* (széles vonalkezelésű) és részletező (minuciózus) S. 16. A technikai részletbeállításra nézve van deklamatorikus, melodikus (énekben: *bel canto*), virtuóz, díszítő (ornamentális), melizmatikus, polychorikus, kötött vagy szabad szólamozású, imitatorikus, fugális stb. S. 17. A mű vagy irány uralkodó jellege (S.-karaktere) szerint van ünnepélyes, fenséges (v. ö. *Seidl*: Vom Musikalisch-Erhabenen 1887), méltóságteljes, hevületes (patetikus), szenvedélyes, exaltált, lendületes, hősies, rajongó, pásztori, intim, graciózus stb. S. Monteverdi (1638) megkülönbözteti a *stile concitato*-t, *temperato*-t és

34 Molnár Antal: „Stílus". In: *Zenei lexikon. A zenetörténet és zenetudomány enciklopédiája,* I–II. Szerk. Szabolcsi Bence és Tóth Aladár, Budapest: Győző Andor kiadása, 1930–1931, II/529–530.

molle-t (izgatott, mérsékelt és lágy, odaadó S.-t). 18. A mű tartalmi és tartami méreteire vonatkozik (a festészeti *maniera grande* mintájára) a grandiózus, hatalmas, nagy, széles és a kis, miniatűr stb. S. 19. Figyelembe vesszük az olyan történelmi S.-elnevezéseket is, amelyek inkább az egykorú esztétikát jellemzik, így (a már említetteken kívül) *stile sueto* a 17. században szabad hangszeres S.-t, *stile recitativo* deklamáló ének-S.-t, *stile espressivo* vagy *misto* az oratórium ének-S.-át, *gáláns* S. a 18. század első felében kialakult, könnyed előkelőségű hangszeres S.-t, *érzelmes* S. (empfindsamer Stil) a 18. század második felének szentimentális (főleg német) S.-át jelentette (vö. *Bäcken*: Handb. der Musikwiss. I.); Berlioz *style enorme*- (szertelen S.-)nak nevezte a maga egyéni S.-át stb. 20. A formaszerkezet ellentétes kategóriái vezetnek a klasszikus és romantikus S. fogalmához (l. azokat). – S.-ok egymásrahatásából *kevert* S.-ok származnak.

Molnár a szócikk zárórészében francia, német és angol szakirodalomra hivatkozik, illetve megemlíti Gál János irodalomtörténész *A stílusdefiníciókról* című, 1926-ban Budapesten kiadott munkáját. A konklúzió – egyik-másik meghatározással együtt – már ismerős:

A zenei S.-tan a képzőművészeti S.-tan hatása alatt csak újabban van kialakulóban; a S.-meghatározás, -összehasonlítás (S.-kritika) tudománya (l. ott) kezdő állapotban van még. – Képzőművészeti és zenei stílusok közösségeire nézve v. ö. *Molnár* A.: A zenetörténet szociológiája 1923. IV. fej.[35]

A közvetlenül Molnár szövege után olvasható, hivatkozott „Stíluskritika" szócikket Guido Adler írta.[36] Rövid kutatástörténeti összefoglalás (egyben a zenetudomány tudományos diszciplínává válásának leírása) után a szerző saját könyvei, a *Der Stil in der Musik* és a *Methode der Musikgesichte* tartalmi kivonatát közli (a fejezetcímek felsorolásával), majd kijelenti:

A zenét úgy fogja fel, mint valamely kor egész szellemi életének szerves részét, mely kölcsönös hatásban, függőségi viszonyban áll a nemzeti és nemzetközi fejlődéssel s a teljes társadalmi élet folyamataival.[37]

Adler továbbá figyelmeztet:

A zenetörténetnek azonban nem szabad függőségi viszonyba kerülnie a rokon tudományokkal, főként az irodalom- és művészettörténettel. A maga erejéből, tisztán zenei szempontok alapulvételével – amellett más, lélektani és esztétikai meggondolások felhasználásával – kell célja felé haladnia, vigyázva, nehogy mellékvágányra terelődjék.[38]

További feladatot jelent a „zenei stílus korszakainak megállapítása", amelyre a *Handbuch der Musikgeschichte* (1924), mindenekelőtt annak *Periodisierung der abendländischen Musik* című alfejezete tett kísérletet.[39] A zárómondat egyértelműen fogalmaz:

35 Uott. 530.
36 Adler, Guido: *Stíluskritika,* uott, 530–531.
37 Uott, 530.
38 Uott, 530–531.
39 Adler, Guido: *Handbuch der Musikgeschichte.* Frankfurt am Main: Frankfurter Verlags-Anstalt , 1924.

> Vannak természetesen más törekvések és módszerek is; kétségtelen azonban, hogy a stíluskritika olyan módszer, amely valóban hivatott a zenei formák végső alapjainak feltárására, zenei kultúrák legmélyebb gyökereinek feltárására.[40]

Magától értetődik, hogy Molnár és Adler szócikkei között szoros tartalmi kapcsolat van: erre például közös terminus technikusok (pl. *stile rappresentativo*, *stile misto*, *stile osservato*) használata utal – nem kizárt, hogy Adler szövegének fordítása is Molnár munkája.[41] Érdekesség, hogy a *Zenei lexikon* Bartha Dénes szerkesztésében 1965-ben megjelent, immár háromkötetes átdolgozott új kiadása átveszi ezt a három és fél évtizeddel korábbi szócikket,[42] ám elhagyja az eredeti szöveg talán homályosnak vagy éppen elavultnak érzett 12., 14. és 18. definícióját, valamint a szakirodalomjegyzéket. Az Adler-féle „Stíluskritika" szócikk ebből a kiadványból teljességgel elmarad.

A Molnár-életmű kronológiájához visszatérve: *A zenetörténet megvilágítása* népszerűsítő célú társa az 1935-ben szerzői kiadásban megjelent, a Magyar Pszichológiai Társaság felkérésére tartott „Zeneesztétika és szellemtudomány" című előadás tanulmányváltozata, amely már a nagy összefoglalás, a kétkötetes *Zeneesztétika* közvetlen előzménye.

Az opus magnumnak tekintett *Zeneesztétika* keletkezéséről Molnár a következőket nyilatkozta Bónis Ferenc mikrofonja előtt:

> A Zeneesztétika, ha nem szerénytelenség ilyen kifejezést használni, monumentális munka, melyet 1910-től kezdve terveztem. Még emlékszem, hogy mindig volt nálam a belső zsebemben egy notesz, amelybe időnként jegyzeteket írtam, azzal a tudattal, hogy ennek a jegyzetkészítésnek a vége nem lehet más, mint egy esztétika megfogalmazása. Valahogy ösztönösen az volt a szenvedélyesen átélt érzésem, hogy egy olyan országban, amely egy Bartókot és egy Kodályt produkált – hozzátehetem még Weiner Leót és Dohnányi Ernőt –, ott a zeneesztétikai tudománynak és gondolkodásmódnak azt a hihetetlen fokú laicitását, hiányát, félresikerültségét, amit napról napra észlelnem kellett a kritikában, azt meg kell szüntetni. […] Áttanulmányoztam nemcsak Kanttól, de még régebbről az európai filozófiának a hozamát és mindazt, ami a zenére és a művészetekre vonatkozik, és igyekeztem kialakítani egy egyéni szempontot, levonni a konzekvenciát mindabból, ami az európai bölcseletben a zenefilozófiát jellemezte. Ezt alkalmaztam a zenére, és itt aztán természetesen egyáltalán nem helyeztem központba se Bartókot, se Kodályt, hanem magát a muzsikát Platóntól kezdve. […] Annyiban volt új jelenség, hogy zeneesztétikát magyar nyelven addig nem írtak, illetve azok a könyvek, amelyek ilyen címmel megjelentek, azok csak praktikus útmutatók voltak, inkább akusztikus vonatkozásban. Magának a zenei szerkezetnek, tehát a formának a szempontja majdnem teljesen kiesett. Én ezt a központba helyeztem mint a zeneművészet legfontosabb problémáját, úgyhogy ez Magyarországon úttörőnek nevezhető.[43]

40 Uott, 531.

41 A lexikon nem jelzi a külföldi szerzőktől származó szócikkek fordítóját.

42 Szabolcsi Bence–Tóth Aladár: *Zenei lexikon. Átdolgozott új kiadás*. Szerk. dr. Bartha Dénes, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965, III. k., 406–407.

43 Molnár Antal: „Pályám emlékezete". In: uő: *Eszmények, értékek, emlékek*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 169–177., ide: 174–175.

Vajon milyen magyar nyelvű irodalomra utalhatott? Szerkesztőként működött közre Kovács Sándor *Hátrahagyott zenei írásai* 1928-as kiadásában, amelyben három esztétikai tárgyú dolgozat kapott helyet.[44] Ismernie kellett Kovácsnak a *Zeneközlöny*ben, majd különnyomatban 1911-ben megjelent *A zeneesztétika problémái* című írását is, amely egyébként önálló alfejezetet szentel „A zenei forma problémája" kérdéskörének.[45] 1916-ból való Lavotta Rezső *Zeneesztétiká*ja (Budapest: Németh József, 1916), 1917-ből Kabay Kálmán *Prolegomena a zene esztétikájához* (Budapest: Pfeiffer F., 1917) című munkája. A Zeneakadémia zeneesztétika-tanárai közül Siklós Albert adott ki *Zeneesztétikai jegyzetek*et 1921-ben.[46] 1935-ben jelentette meg a Királyi Magyar Egyetemi Nyomda Prahács Margit *A zeneesztétika alapproblémái. Forma és kifejezés a zenében* című könyvét.[47] Siklóstól az 1928/29-es tanévben dr. Molnár Géza vette át a tárgy oktatását, az ő halála után pedig Kókai Rezső, aki 1938-ban publikálta az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola Segítő Egyesülete támogatásával *A rendszeres zeneesztétika alapelvei.* Első rész: *Gyakorlati zeneesztétika* címet kapott, a főiskolán tankönyvként használt dolgozatát.[48]

Molnárnak a kortárs magyar esztétikai irodalmat „praktikus útmutatóknak" minősítő véleménye Siklós Albert *Esztétikai jegyzetei*re és Kókai dolgozatára nagy vonalakban igaz, bár előbbi könyv utolsó részében egyoldalas rövid alfejezetek tárgyalják „A stílus a művészetekben" és „A zenei stílusok" problematikáját,[49] majd a különböző zenei korszakok rövid ismertetése következik. Kókai általános bevezetés után valóban a zenei hang, a hangrendszer, a konszonancia és disszonancia, valamint a zenei formatan kérdéseit helyezi középpontba, ám mint a cím mutatja: „Első részről" volt szó, amelyet nem követett folytatás. Molnár értékelése Prahács alapos munkájára nézve már kevéssé érvényes, aki szintén az esztétika főbb problémaköreit áttekintő fejezettel indít, majd a melódia, harmónia, ritmus fogalmainak tisztázása után a fontosabb zenei formákkal és műfajokkal foglalkozik, végül a szöveg és zene, az opera kapcsán a zene és dráma összefüggései, a zene kifejezőképessége állnak vizsgálódásai fókuszában. A második fejezet végén azonban rövid alfejezet szól a stílus kérdéséről, a harmadik fejezet pedig

44 *Kovács Sándor dr. hátrahagyott zenei írásai.* Szerk. Molnár Antal, Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1928.

45 Uő: „A zeneesztétika problémái", *Zeneközlöny* IX/14. 1911. június 15., 441–457.; különnyomat Budapest: Deutsch Zsigmond és Társa, 1911.

46 Siklós Albert: *Zeneesztétikai (zenetudományi) jegyzetek.* Budapest: Rozsnyai Károly Könyv- és Zeneműkiadása, 1921.

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

48 Kókai Rezső: *A rendszeres zeneesztétika alapelvei.* Első rész: *Gyakorlati zeneesztétika.* Budapest: Az Orsz. Magy. Kir. Zeneművészeti Főiskola Segítő Egyesületének kiadása, 1938. Kókai kinevezését Molnár ingerülten fogadta, a „Zeneesztétika és szellemtudomány" megjelenése kapcsán a következőket írva: „Kiemelendő, hogy a Zeneművészeti Főiskola akkori esztétika-tanára, Kókai Rezső, elismerésével adózott a hozzá is elküldött ouvrage-nak. Ez a körülmény annyiban pikáns, hogy a szerző részéről megtisztelésnek kendőzött figyelmesség inkább a kontárnak akart szólni, orra alá dörgölve azt, aminek hiányában csak hitvány nepotizmus ültethette őt a katedrára, – no ki helyett? Tessék kitalálni!" Vö. Molnár: *Egy autor nyilatkozik*, ide: 66.

49 Siklós: *Zeneesztétika*, 146–147.

áttekinti az európai zene nagy korszakait a reneszánsztól Bartókig és Kodályig, többek között Honeggert és a jazzt is érintve.

Figyelemre méltó mellékszál: 1935-ben Bartha Dénes jelentkezett *Egyetemes zenetörténet. Stílustörténeti összefoglalás* című kétkötetes munkájával.[50] A szerény külsejű, 134 oldalas könyv azonban – mint előszavából kiderül – nem esztétikai szakmunka, hanem zenetörténet-jegyzet a főiskola hallgatói számára, amely az ókortól Verdi életművéig vezet végig az európai zene történetén. A címben jelzett stílustörténeti megközelítés leginkább abban érhető tetten, hogy Bartha kevéssé a nagy alkotók életrajzára, sokkal inkább a nagy zenei korszakok váltakozására, illetve azok legfontosabb műfajtörténeti vonatkozásaira koncentrál.

Mindazonáltal vitathatatlan, hogy Molnár vállalkozása minden elődjét felülmúlóan nagyszabású koncepciót valósított meg: az első, „Általános rész" 377, a „Gyakorlati zeneesztétika" 772 oldal terjedelmű, számtalan problémakört érintve, a szerzője gondolkodását meghatározó szellemtörténeti iskola szemszögéből.[51]

A „magnum opus" keletkezéstörténete izgalmas olvasmány: Siklós Albert halála után Molnár vette át a Zeneművészeti Főiskolán a tanárképzőszak „zenetan" tárgyának gondozását, amelynek keretében a gyakorlatban is bevezette a stílustan oktatását. Egy lelkes hallgatója, Wertheimer Ilona családja jó viszonyban állt Hegedűs Lóránt volt pénzügyminiszterrel, a Baumgarten-díjat kiadó bizottság elnökével: erőteljes lobbizásuk eredményeképpen kapta meg Molnár az esztétikai nagydíjat, amely lehetővé tette számára az *Esztétika* első kötetének magánkiadását.

Mint kiderül, a Baumgarten-díj adományozása nem kis ellenállásba ütközött, amely mögött Molnár elsősorban Tóth Aladárt és körét látta, akik a bizottság tagjait, Babits Mihályt és Schöpflin Aladárt is ellene fordították:

> Hegedűs aperte kinyilvánította: vagy elfogadják ajánlatát vagy lemond! Igen ám, de a Zeneesztétika még csak épp készülőben volt. S a becsvágyó szerző azzal óhajtotta bizonyítani, hogy érdemes a megtiszteltetésre, meghazudtolva a fámát. Sietett hát elkészülni a monumentális művel; tető alá is hozta az Egyetemi Nyomda közreműködésével, azonban csak I. részét. – Az elmondott machináció rendkívül keserű szájízt hagyott hátra, Basch dr. azóta még fagyosabban fogadta szerző köszöntését, Schöpflin szóba sem állt vele többé. Mert fehér tógában járni körül és hozzá ilymódon nyomatni előre: valóban képtelen hamisság! Aránylag még Babits engesztelődött ki leginkább: akkor kezdődött súlyos rákbaja és megbocsátott még ellenségeinek is. Legkevésbbé bocsátott meg a zeneírói gárda. Egyszerűen szemethúnyt a szégyenletes huszárcsíny előtt és gondoskodott a még szorosabbra vont határzárról. Képzelődő magántudósok még valahogy elviselhetők, de – csempészek?!
>
> Világos tehát: szerzőnek – mint a francia mondás tartja – nem volt ideje röviden írni. A *Zeneesztétika* bölcseleti része hosszadalmas, sokszor ismétli magát, nélkülözi a végső leszűrést és simítást. Mire elkészült, már kimerítette a terjedelmet, amelyre még

50 Bartha Dénes: *Egyetemes zenetörténet. Stílustörténeti összefoglalás,* I. évfolyam: *A legrégebbi időktől 1680-ig;* II. évfolyam: *1860-tól 1900-ig*. Budapest: Az Orsz. M. Kir. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Segítő Egyesülete, 1935.

51 Molnár esztétikai munkásságának általános értékelését ld. Demeter Tamás: *A társadalom zenei képe – A magyar zeneesztétika szociologizáló hagyománya*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2017 „A pozitivizmustól a szellemtörténetig" címet viselő harmadik fejezetében, 55–99.

futotta a kiutalt költségből. Le kellett hát zárni ideiglenesen a munkát s a II., fontosabb, gyakorlatibb rész egy további kötetre maradt. Ennek anyaga csak a bombázások idején, 1944-ben merült ki, a munka ezzel végleg lezárult és azóta is őrzi fiókbörtönét. A kézirat első példánya elveszett az ostrom alatt, másodpéldánya átvészelt.

Maga a mű bizonyára jelentős, máskülönben aligha mondta volna rá Szabolcsi Bence, hogy olybá tűnik neki, mintha egy letűnő zenekultúra menekülne ki vele, az elveszett Éden késő sugáraként, puszta szigetre. Szerencse, hogy hatástalanságát mentik a megjelenése óta egymást érő diluviumok. Címét Kókai felvette az esztétika-tankönyv jegyzékébe; ez is valami. És ami még érdekesebb: vagy 300 elfogyott az I. kötet 500 példányából! Mégpedig megvásároltan. Vajjon kik és hogyan olvashatták?! Semmi nyoma. Plotinostól Husserlig felöleli az égető problematikát, megoldja az Idő-képzet formai hatásának kérdését, világnézet és művészi alkotás összefüggéseiről döntő megállapításokra jut, szondálja az anyagot a formától, forma és formális keret között feltárja az áthidalhatatlan űrt, reflektort lövel a stílusok fejlődő lényegére, kellő helyére szorítja az akusztikai akadékoskodást, gondoskodik az akadémizmus röntgenfölvételéről és í. t. A kéziratos II. rész aztán lebocsátkozik a Leviáthán gyomrába és sorraveszi működő szerveit. Jónásnak tehát épp elég dolga akadt a cethalban, mielőtt az partra köpte volna. A teljes mű? Mit mondjunk róla? Szubjektíve arra a balga érzésre vezet, hogy talán érdemes volt megszületni érte. Objektíve pedig: nyilván alapja lehet bármi további hasoncélú kutatásnak, ha ilyenre még egyáltalán sor kerülhet.[52]

A munkát valóban erősen befolyásolták a háborús körülmények: önéletírásában Molnár így emlékezett:

Igen emlékezetes, ahogyan a Gyakorlati zeneesztétikán dolgoztam; folyvást szirénázás szakította meg a munkát, le kellett közben rohanni a légóba, ott kivárni a vészt, majd gyorsan föl az V. emeletre, ahol kiterítve várt a félbehagyott kéziratpapír.[53]

A *Zeneesztétika* első, „Általános rész" kötete 1938-ban jelent meg.[54] Jóllehet Molnár később úgy nyilatkozott, hogy érdemi reakciókat nem váltott ki, valójában érkeztek rá kritikák. Ezek közül különösen is figyelemre méltó Hamvas Béla írása, aki találóan jellemezte a zenetudós metódusát:

Molnár Antalnak sajátos módszere van. Soha nem határoz meg, nem határol el; nincsenek aforisztikus megjegyzései, elkerüli az éleset és biztosat. Egész anyagát maga előtti hömpölygeti és állandóan az egész masszát gyúrja. Áradó stílus ez: gondolkozásban és kifejezésben egyaránt. Nem szabad várni tőle nyugvópontokat, kiugró helyeket és kilátóhelyeket, szentenciákat és tételeket. Az ember e stílus karakterét csak akkor érti és érzi, ha magára bocsátja: hadd öntse el, hadd zúgjon kedvére, ahogyan és amerre akar. Van ebben valami a prousti káoszból, – füstölgő, gomolygó eszmélkedés, mint a forrásban levő vulkanikus mocsár; gőzölög, puffog, hólyagzik és pillanatonkint változtatja alakját. Miért? Mert a szép nehéz. Minden emlékét, gondolatát, hangulatát, megfigyelését, mindent, amit olvasott és hallott, minden zenét, amit élvezett, elemzett, megértett, magára engedi s ez most így zuhog, ilyen sajátságos súllyal esik és lüktet. Nagy erőfeszítés, amely az egészet mozgásba hozta; küzd és viharzik. Miért? Mert a szép nehéz. Egyetlen mondata sincs, amelyre azt lehetne mondani, hogy igen, vagy nem. Mindig a harmadik eset

52 Molnár: *Egy autor nyilatkozik*, ide: 69–70.
53 Uő: „Önéletrajz, 1968", *Forrás* XXII/7. (1990. július), 65–72., ide:67.
54 Uő: *Zeneesztétika,* I.: *Általános rész.* Budapest: a szerző kiadása, 1938.

áll fenn. Nem lehet sem elfogadni, sem elvetni. […] minden mondat valósággal a mélyből tör fel, valami fellöki vad és rakoncátlan erővel. A gondolatok között nincs rend. Értelemmel e művet az ember hiába is olvassa, csak kétségbeesik szakadatlan és zajgó sűrű ömlésén. Csak behunyt szemmel olvasható, – minden egyebet el kell felejteni és követni az író tűzhányó kirobbanásait. […] Meg kell szokni, hogy az ember ezúttal nem valamilyen rendszeres épületbe lép, hanem elementáris gyónást hallgat meg.[55]

Kollégája munkáját messzemenőkig elismerve Prahács Margit hasonló véleményre jutott:

Annál sajnálatosabb, hogy szerző absztraháló, erősen spekulatív hajlandósága megakadályozza őt abban, hogy egy teljesen átfogó esztétikai rendszerhez jusson. Ez a spekulatív hajlandóság legelőször is a stílusában tűnik ki. Elejétől végig olyan hatalmas gondolat- és szóáradatban fejtegeti problémáit, olyan túlzsúfolt, minden részletesebb tagolást nélkülöző, a gondolatmenet lényegét világosabban ki nem domborító stílussal állunk itt szemben, hogy nem igen lesz nagy azoknak a száma, akiknek ma idejük és energiájuk van a könyv alapos átdolgozására.[56]

A magnum opus keletkezéstörténete ezen a ponton kerülőutat tett, amely a stílusprobléma tárgyalásának szempontjából igen érdekesnek bizonyult. Az *Egy autor nyilatkozik* így írja le az eseményeket:

A Zeneesztétika drámájának szatírjátékaként tekinthető a „Népszerű zeneesztétika" (1940, Széchenyi-könyvkiadó). Históriáim: A hitlerizmus elől menekülve, 1939 őszén megjelent szerzőnél egy berlini kiadócég levitézlett leventéje, Müller Károly. Kiderült róla, hogy rokon. Összeköttetéseket keresett új tevékenységének színhelyén. […] Kisvártatva nagyszabású kiadóvállalatot fog üzembe helyezni, mondotta és kéziratot kért. Meg is kapta, a fentinek képében. A vállalkozás megindult, impozáns helyiségben kopogtak a gépíró-hölgyek, sikamlós regények habozták föl a forgalmat, a nem-habozó publikum bedőlésének következtében. Ily könnyed társaságban került díszhelyre a lazahangú esztétika. Szerződése kedvező volt, több annál: királyi! […] Csak épp honorárium nem csöppent az író számára! Ez volt hát a „módszer". Hogy, hogy nem: vagy két év múlva, amikor már unalmassá kezdett válni a huzavona, szerző elhatározta, hogy végre is felelősségre vonja az igazgató urat. Ekkor azonban miazmás szelek fújtak már. Müller sápadtan ült a hatalmas méretű íróasztalnál, pihegő hírnökök futkostak ki s be, válság ült az arcokon és a rokon – kitűnően ellesve a bankrott-jelenetet mozidaraboktól – egyik stamperli konyakot nyakalta be a másik után. […] A redőnyök hamarosan lehúzattak, a gépírók visszatartott fizetéseiket hiába reklamálták, később Müller börtönbe is került, de valahogy kiszabadult, aztán nyomaveszett. De hát van Becsali-Csárda, van csalogató szépasszony, a művész azzal csal, hogy egy nemlétező világot hitet el az élvezővel, az esztétikus pedig intuíciójára hivatkozik, ami megintcsak ködből készült kasszába vájkál pénz helyett aranyfüstben. Ebből a pénznemből a szokottnál is gazdagabban merít a „Népszerű zeneesztétika". Mulatságos olvasmány, úgy elalvás előttre, ha nem is pótolja a Széchenyi-könyvkiadó „meleg" regényeit.[57]

Tehát az első kötet publikálása és a második kötet Molnár által 1944-re tett befejezése között – a tudományos és ismeretterjesztő művek váltakozásának ismert

55 Hamvas Béla: „Molnár Antal esztétikája", *Esztétikai Szemle* VI/1–2. (1940.), 82–86., ide: 83–84.

56 Prahács Margit: „Molnár Antal: Zeneesztétika. I. Általános rész. Bp. 1938. Szerző kiadása, 377. l.", *A Zene* XXI/5. 1940. (január 2.), 76–77., ide: 76.

57 Molnár: *Egy autor nyilatkozik*, 70–71.

mintázatát követve – 1940-ben a könyvesboltok polcaira került a *Rövid, népszerű zeneesztétika a nagyközönség számára*,[58] amelynek célját írója ekként határozta meg:

> Jelen munka – mint címe is mutatja – nem ad tudományos esztétikai rendszert. Csak ennek néhány elhullatott és közhasználatra szánt, könnyen áttekinthető eredményével szolgál, olyan olvasók okulására, akik a közkeletűbb zenei kérdésekben gyors tájékozódást keresnek.[59]

A stílus problematikáját mindazonáltal Molnár átfogóan tárgyalta, a témára vonatkozó fejezetet a következőképpen építette fel:

> VII. A zenei stílus
>
> a) Művészettörténet és esztétika: egymás kölcsönös ellenőrei
> b) Mi a stílus?
> c) Stílus-osztályozás
> d) Stílus és lángész
> e) Nyelvezet és forma
> f) Az egyéni stílus
> g) Az egyéni stílusok hatása; epigonizmus
> h) Egyéni stílusfejlődés
> i) A műstílus
> j) Anyagstílus
> k) Anyagszerűség; stílus-tetőpont
> l) A múltszázadi romantikus stílus
> m) A romantika kihangzása: impresszionizmus
> n) Az expresszionizmus
> o) Akademizmus
> p) Történeti, egzótikus és rejtőző népi elemek beolvasztása a stílusba
> q) Hangnemköziség és hangnemnélküliség
> r) Eklekticizmus az utóromantikában
> s) Nemzeti stílusok; a nagy dialektikusok, népies és népi stílus[60]

A fejezet negyven oldalt tesz ki: feltűnő az anyag rendezettsége, a szempontoknak az 1930–31-es lexikoncikkre emlékeztetően nagy száma. A fejezeten belül az *a-k* alfejezetek inkább elméleti, a *l-s* alfejezetek inkább történeti jellegűek: ez a felépítés Prahács könyvének struktúrájával rokon. A szöveg kifejezetten olvasmányos, fontos fogalmak tisztázására, majd a 19–20. századi zenetörténet áttekintésén át konkrétumok megragadására tör. Egy újabb definícióval:

> Az esztétikai stílus nem értékfogalom tehát, hanem a műalkotás történelmi formairányát jelző meghatározás. Nem a formaelemek tökéletes összhangja teszi a stílust, hanem a formaelemeknek és egyesülésmódjuknak történelmi sajátossága. […] Stílus: műtörténeti értelemben vett egységet jelent.[61]

58 Uő: *Rövid, népszerű zeneesztétika a nagyközönség számára.* Budapest: Széchenyi Irodalmi és Művészeti R.-T., 1940.
59 Uott, 7.
60 Uott, 140–141.
61 Uott, 98–99.

Nagy szerepet kap a köznyelvnek és a zseni nyelvének, a kor általános stílusának és benne a nagy egyéniség saját stílusának viszonya – ezt a kérdést Molnár eddigi írásaiban is számos alkalommal érintette. Az „Anyagstílus" kapcsán az átiratok kérdése, valamint az eredeti hangzáskép reprodukciója, a historikus hangszerek alkalmazása és az autentikus előadói gyakorlat feltámasztásának problematikája kerül elő: Molnár a modern hangszereken a régi hangzáskép felidézését várja el az előadóktól. Az „Anyagszerűség; stílus tetőpont" című alfejezet kifejti: a kor- és az egyéni stílus harmóniája szavatolja a zene teljes anyagszerűségének kívánatos állapotát, amely a nagy klasszicizmusban, utoljára Beethoven életművében valósul meg. Erről a magaslatról indul a 19–20. század vizsgálata, ismert és mára elfeledett zeneszerzők valóságos légióját felvonultatva, különböző csoportokat képezve belőlük, az olasz, a német és a francia zenén túl Amerikáig és Kelet-Európáig (benne természetesen a magyar zene jelenéig) tágítva a horizontot, hazai részről Bartók és Kodály mellett Kósát, Weinert és Lajthát említve meg. Az etikai szempont hangsúlyozása itt sem marad el: „A formai képesség mindig egyenes arányban áll az alkotó erkölcsi szilárdságával." A zárószakaszban Bartók és Kodály művészete profetikus vízió megalkotására inspirálta Molnárt:

> Úgy mutatkozik, mintha általános európai új zenenyelv volna kialakulóban s ez hasonlóan épülne ki majd a keleteurópai népzenékből, mint valaha a gótikus zene épült a gregoriánból, majd az újkori stílusok mindinkább a nyugati népzenék anyagából. Ilyen látóhatás megvilágításában egy eljövendő magyar zenei hegemónia nem tűnik merőben vágyálomnak, utópiának. Hasonló irányú gondolatokra bíztat a fiatal magyar zeneszerzőgárda ígéretes ereje is (Veress, Székely, Szabó, Pongrácz, Kúti, Kadosa, Horusitzky, Hajdu, Farkas, Dávid, Bárdos, Ádám, Szervánszky, Járdányi stb.).[62]

A magyar zenetudomány történetének „megkésett melódiájaként" *A zeneesztétika* Szabolcsi Bencének és Hernádi Lajosnak ajánlott második, *Gyakorlati zeneesztétika* címet kapott kötete végül 1971-ben kerülhetett az olvasók kezébe.[63] Molnárt és Hernádit jó baráti kapcsolat fűzte össze – ám a tudós viszonya a magyar zenetudományban monopolhelyzetűnek tekintett, ezért bizalmas körben többször kritizált Szabolcsi Bencével már korántsem volt ennyire egyértelmű.[64] Kérdéses, hogy a Szabolcsinak szóló ajánlás békülékeny gesztus vagy a „Még én is itt vagyok!" dacos kiállása inkább – az utóbbi mellett szól több érv.[65]

A *Gyakorlati esztétika* előszavát jegyző Ujfalussy József a kor tudományos elvárásainak megfelelően igyekezett választ adni a megjelenésnek a megírástól számított emberöltőnyi késésére, egyben megtalálni annak helyét az 1970-es évek tudományos

62 Uott, 136.

63 Uő: *Gyakorlati zeneesztétika.* Budapest: Zeneműkiadó, 1971.

64 Vö. Dalos Anna: „A samesz és a csodarabbi. Molnár Antal dokumentumok Hernádi Lajos hagyatékában", MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, 2019. https://zti.hu/files/mza/docs/DalosA_Molnar-Hernadi.pdf (utolsó megtekintés: 2025. október 9.).

65 Például a zenei köznyelv és az egyéni stílus összefüggésének vizsgálatában Molnár évtizedekkel előzte meg a témáról „A zenei köznyelv problémái" címmel 1966-ban publikáló Szabolcsit: ellenérzéseit a nála jóval sikeresebb kollégája iránt egyéb tekintetben is a zenetudomány számos területére Magyarországon először lépő szakember öntudata táplálhatta.

kontextusában. Ez nem bizonyult éppenséggel könnyű feladatnak: Molnár esztétikai munkásságát Vitányi Iván egy 1968-ból való megjegyzése még így értékelte:

> Közvetlen zeneesztétikái tárgyú munkái *(Zeneesztétika, Népszerű zeneesztétika)* már nem elsősorban érdekesek számunkra. Érdekes és tanulságos munkák ugyan, de míg szociológiai vonatkozásokban Molnár Antal a reális társadalmi viszonyok elemzésével mindig közvetlenül érintkezik a marxista metodológiával, addig esztétikájában sokkal kevésbé találjuk meg a marxista esztétika konkrét hatásának jeleit. Sorra veszi a zenei hallás, hangrendszerek, tartalom, stílus stb. kérdéseit, jelentős például, hogy a hallásnak, a hangrendszereknek esztétikai vonatkozásban is önálló jelentőséget tulajdonít, sőt mint *Fizika és muzsika* c. könyvében mondja, elsősorban esztétikait, de nem jut el a marxista esztétika általános kérdésfeltevéséhez.[66]

Ujfalussy természetesen mindent elkövet, hogy legitimálja Molnárt:

> Molnár Antal zeneesztétikájának „gyakorlati" kötete olyan korban kívánkozott nyilvánosságra, amikor Magyarországon az esztétikai, kiváltképpen a zeneesztétikai ítéletalkotásnak már és még nem volt köztudott, érvényes filozófiai mértéke. Az egykorú irányzatok, vélekedések, nézetek a polgári világban már régen maguk mögött hagyták a nagy klasszikus rendszerek egyelvű kategóriaszisztémáit. A dialektikus és történelmi materializmus filozófiai hitele még nem szilárdult meg, és megszilárdulásának számos aktuális politikai tényező is útjában állott.[67]

Magyarán: Molnár munkája „beszorult" egy elmúló és egy születőben lévő világ közé. A publikálás elmaradásához Ujfalussy szerint nagyban hozzájárult a mindenkori zenész-szakmának a zeneesztétika problémái iránt tanúsított „közömbös, szkeptikus vagy éppen fölényesen elutasító" magatartása is. Ugyanakkor a 70-es évek elején már nem volt akadálya a könyv megjelenésének – Ujfalussy mindenesetre gondosan megválogatott argumentumokkal vonult fel Molnár védelmében:

> Így vesszük és adjuk kézbe becses és élő, maradandó tudománytörténeti dokumentumként zeneesztétikai összefoglalásának gyakorlati részét, amelynek megállapításai zömükben előzményei lehetnek egy lelkiismeretesen és alaposan kutató marxista esztétikának. Zeneesztétikai gondolkodásunk ugyanúgy hivatkozhatik rá, haladott szemléletű polgári elődjére, ahogyan a magyar történeti és folklórtudományi irodalomban, Bartók, Kodály, Szabolcsi és mások írásai között számos elődöt talál zenetörténeti és folklór-kutatásunk. A kötet egyben azt is tanúsítja, hogy a magyar zeneesztétikai gondolkodás folyamatosságában a látszat ellenére nincs hézag. A pozitivista zenetörténeti és folklorisztikus szemléletmód, az esztétikai szkepticizmus és a didaktikai gyakorlatiasság hegemóniája idején is élt a magyar zenetudományosság esztétikai lelkiismerete. Nem mondott le egy pillanatra sem arról az igényéről, hogy nagyszabású áttekintésben foglalja össze a zene lényegét, jelentését széles körű európai tájékozódás alapján a magyar közönség számára. Számos eredményt nyújt át készen vagy félig készen a mi zeneesztétikai gondolkodásunknak, nagy korszak nagy tanújaként örökíti tovább azt a meggyőződést, hogy a zene jelentéshordozó, etikai fontosságú társadalmi jelenség, amelynek

66 Vitányi Iván: „A magyar zenetudomány kezdetei, Kovács Sándor és Molnár Antal", *Muzsika* XI/11. (1968. november), 19–20., ide: 20. Érdekesség, hogy három évvel később Vitányi véleménye Molnárról már jóval pozitívabbnak bizonyult: a *Gyakorlati zeneesztétikát* „valóban rendkívüli alkotásként" jellemezte, s hangsúlyozta: „a lényeget illetően esztétikai felfogása nem áll ellentétben a marxizmussal". Vö. Vitányi Iván: *A zenei szépség*, Budapest, Zeneműkiadó, 1971, 225.

67 Molnár: *Gyakorlati zeneesztétika*, 11.

> gyakorlata a filozófiai szintű megértés nélkül sekélyes prakticizmusba fullad, és végül önmagát sorvasztja el.[68]

Mesteri érvelés: egyfelől elismeri a jelentős tudományos teljesítményt, másfelől megfelel az ideológiai elvárásoknak. Molnár egyszerre bizonyul a nagy idők nagy tanújának és a magyar zenetudományosság „esztétikai lelkiismeretének"; munkája pedig tudománytörténeti dokumentumnak, amely „haladott szellemű polgári elődje" a marxista zeneesztétikának, ugyanakkor a zene lényegének nagyszabású áttekintése, széles körű tájékozódás alapján.

Molnár önértékelése – legalábbis részben – igazolja ezt a megközelítést:

> Álláspontja nem idealisztikus a Lenin által rohadtnak mondott értelemben; inkább fölötteáll az -izmussal körülhatárolt irányoknak: a matériával nemkevésbé számol, beleértve a fejlődő időszerűséget, mint a szellemmel, mely időfeletti. Nem tagadja a materializmus igazát, ahol az helyénvaló, csak tágabb, univerzálisabb látószögből, lehetőleg minden oldalról, szférából és szintről tekint a jelenségekre.[69]

A *Gyakorlati zeneesztétika* fogadtatása egyértelműen pozitívnak volt mondható: a kritikák közül kiemelkedik Kroó Györgynek az *Élet és Irodalom*ban megjelent lelkes hangú recenziója:

> Hiszen Molnár Antal esztétikája nemcsak azért gyakorlati, mert konkrét példák ezreivel (ha nem tízezreivel) érvel, bizonyít, ösztönöz, hanem azért is, mert muzsikus-írás, egy nagy tudós felkészültségével megírt, zenével átitatott esztétika, nemcsak tudományos mű, hanem műalkotás, zenéből fakad, zenét sugároz magából, csak olyan ember írhatta, akinek az élete egyet jelentett a muzsikával. Molnár Antal nem elméleti megfontolásokból indul ki – tehát éppen nem idealista, bár 1948-ban ezért nem jelenhetett meg a már kiszedett könyve –, hanem a hangzó zenéből, annak anyagi-szellemi, értsd: zenei mivoltából, és gondolatmenetének útja mindig a fülön át vezet az értelmező agyhoz. Ebben az értelemben materialista. De ez a materializmus az anyag természetének ismeretét, átélését, mondhatnám, az író és a tárgy „egyneműségét" jelenti, vagyis nem röghöz köt, csupán biztonságot ad a szellemnek, természetessé teszi annak szárnycsapásait. Ezért is szólhat oly közvetlenül hozzánk, ezért beszélhet mindig oly bizalmasan a lényegről. És sem önmagát, sem a zenét nem kell igazolnia, meggyőződése annyira tapasztalati, hogy számára, számunkra is magától értetődődnek tűnik. Hiába mondogatom magamban, hogy kritikai rovatba készülő méltatás hitelét veszti, ha ennyire egyoldalú dicséretté válik. Nem tudok szabadulni attól az érzéstől, amit ez a rengeteg tudás vált ki belőlem. Ma, a kiváló specialisták korában egészen ritka, különös élmény egy ilyen könyvvel való találkozás. Nem is tudom, mit bámuljak inkább írójában, a zene minden ágában való jártasságát-e, pedagógiájának bölcsességét, írásművészetének fölényét, vagy az esztétikai irodalom kiváló ismeretét? Leginkább mégis azt szeretem ebben a könyvben, hogy mindentudása ellenére nem béklyóz le, hanem felszabadít. Ha él is a kategóriák, a meghatározások, más szóval a tudomány doboz- és kartoték-nyelvével, szkepszisét nem rejti véka alá s fölényes-ironikusan tudatja az olvasóval, hogy mindez csak körülírása, gyarló megközelítése a szavakkal megfoghatatlan zenének. Vagyis ez az esztétika nem az esztétika, hanem a zene primátusát, igazát vallja.[70]

68 Uott, 12–13.

69 Molnár: *Egy autor nyilatkozik*, 70.

70 Kroó György: „Molnár Antal Gyakorlati zeneesztétikája", *Élet és Irodalom* XVI/2. (1972. január 8.), 13.

A *Gyakorlati zeneesztétika* megjelenése azonban egy izgalmas filológiai kérdést is felvet. A kötet már idézett előszavában Ujfalussy József így ír a közvetlen előzményekről:

> Molnár Antal zeneesztétikai összefoglalásának első kötete, az elméleti rész 1939-ben jelent meg, a szerző kiadásában. Második kötete, a Gyakorlati zeneesztétika, már 1940-ben elkészült, de a háború miatt nem jelent meg. Kiadása a háború után került ismét napirendre. Ki is szedték 1948-ban, de közönség elé akkor sem kerülhetett. Mindmáig kéziratban hevert. Meglétéről – baráti értesüléseken kívül – csak az adott hírt, hogy szerzője tartalmi vázlatát tanulmányainak gyűjteményes kiadásában tette közzé. (Írások a zenéről, Budapest: Zeneműkiadó, 1961).[71]

Az említett tanulmánykötet függeléke Molnár összeállításában 1909-től kronologikus rendben sorolja fel megjelent írásait, valamint publikálatlan dolgozatait.[72] A Függelék harmadik alfejezetének címe: „A szerző 'Gyakorlati zeneesztétika' c. kéziratban lévő könyvének felépítése".

A közölt szinopszis valóban a *Gyakorlati zeneesztétika* tartalmát tükrözi – ám míg a többi fejezet esetében a leírás szinte száz százalékban egybevág a végleges verzióval, a stílusfejezetről itt mindössze ennyi olvasható:

X. Stílus
1. Alapfogalmak
2. Korstílus
3. Nemzeti stílus
4. Egyéni stílus és műstílus
5. Műfaji tájékozódás[73]

Kiáltó az ellentét az előzmények részletezettsége és a zárófejezet vázlatossága között. Ennek egy magyarázata lehet: 1961-ben Molnár még nem döntött a stílusfejezet végleges formájáról. Így azonban kétségessé válik az állítása, hogy a *Gyakorlati zeneesztétika* teljes szövegét 1944-re valóban befejezte, s a kötet 1948-ra nyomtatásra készen állt – vélelmezhető, hogy a stílusfejezet 1971-ig még számos részletében módosult. Bizonyosat a kézirat ismeretében lehetne mondani, ha az egyáltalán még rendelkezésre áll.

A stílus kérdése az 1940-es évek utáni évtizedekben is foglalkoztatta a tudóst: ezt többek között az 1963-ban megjelent, előadásainak szövegét tartalmazó *A zenéről* című tanulmánykötet bizonyítja, amelyet a „Stíluselemzés" című rövid szöveg indít.[74] A dolgozat a zenei korszakokat felvázoló bevezetés és egy rövid szociológiai kitekintés után (lényege: a polifon zene a kollektív társadalmi berendezkedés, míg a homofónia az egyéni érzésekben bővelkedő szociális állapot kifejezése) érzékletes hasonlattal folytatódik. Egy zeneművet csak kulturális kontextusának ismeretében lehet teljesen megismerni – mondja Molnár –, hasonlóan

71 Molnár: *Gyakorlati zeneesztétika*, 9. Ujfalussy adatolása hibás, a *Zeneesztétika* első kötete 1938-ban jelent meg; Molnár maga pedig 1944-re tette a második kötet befejezését.
72 Molnár Antal: *Írások a zenéről. Válogatott cikkek és tanulmányok*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961.
73 Uott, 279.
74 Uő: *A zenéről. Népszerű előadások*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1963, 5–9.

ahhoz, ahogyan egy táj megismerése sem történhet pusztán a térkép alapján: közvetlen kapcsolatban kell lépni vele, benne kell élni annak mindennapjaiban, hogy pontos fogalmat lehessen alkotni kultúrájáról. Egy életművet is csak a saját korában elhelyezve lehet teljességgel megérteni. A rövid, már ismerős gondolatokat felsorakoztató írást szellemes szójáték csendíti ki:

> Szinte beláthatatlan a kínálkozó anyag! Végére járni aligha lehet. De nem is azon fordul meg a dolog. Mindig az akaraton, az elmélyedés mértékén, az emberi magatartáson. Nemcsak a stílus az ember, ahogy a francia mondja, hanem az elemzésmód is. Analízisében éppúgy feltárul az egész ember. L'analyse c'est l'homme! Az analízis maga az ember![75]

E kis intermezzo után következik a *Gyakorlati zeneesztétika*. A stílusfejezet felütése mintegy az elmúlt évtizedek munkájának összefoglalására szólít fel: „Hátra van még végül, hogy a stílusra vonatkozó elszórt megjegyzéseinket összefüggően rendezzük és kiegészítsük" – írja Molnár.[76] Az ezúttal már több mint száz oldalas fejezet a következőképpen épül fel:

X. Stílus

a) Alapfogalmak
  α) Általános áttekintés
  β) A stilizálás alapkategóriái
  γ) Stílushullámzás

b) Korszakok
  α) Általános megjegyzések
  β) Román stílus, gótika és reneszánsz
  γ) Barokk
  δ) Rokokó és nagyklasszicizmus
  ε) Polgári romantika
  ζ) Új zene

c) Nemzeti stílus

d) Egyéni stílus és műstílus

e) Műfaji tájékozódás
  α) Színvonal
  β) Abszolút és programzene
  γ) Énekes és hangszeres zene
  δ) Polifónia és homofónia
  ε) Egyházi és világi stílus
  ζ) Együttes szerint
  η) Egyéb műfaji osztályozások

Az évtizeddel korábbi szinopszist tehát számos alfejezettel bővítette ki Molnár, aki alapos kutatástörténeti összefoglalással indít, több stílusdefiníciót felsorolva, utána a zene és az aktuális világnézet kapcsolatának vizsgálata következik, majd a zenetörténeti stílus kritériumainak külső és belső, általános és egyéni feltéte-

75 Uott, 9.
76 Uő: *Gyakorlati zeneesztétika*, 636.

leit veszi számba, a korstílus leírására törekedve. Már itt feltűnő a repertoárral való intenzív kapcsolat: Molnár valósággal ontja az izgalmas utalásokat. A naturalizmus és az impresszionizmus összevetése a következő nagyobb szakasz főtémája; a „Stílushullámzás" című alfejezet a klasszicizmus és a romanticizmus ellentétét bontja ki: az előbbit a szerkezet, a rend, az összefoglaló szándék, az utóbbit a részletek uralma az egész felett, a rombolás, a kísérletezés jellemzi. Ilyen értelemben klasszikus Ockeghem és Josquin; Palestrina és Lassus; Bach, Vivaldi és Händel; illetve a bécsi klasszikusok köre. Romantikus Dufay, az új műfajokat teremtő kora 17. század, maga a romantika, vagy éppen a 20. század expresszionizmusa. Molnár ugyanakkor felhívja a figyelmet arra, hogy a két irányzat nagyon gyakran egyszerre van jelen: például Beethoven és Cherubini egyaránt kortársai a korai romantika alkotóinak. A zene két alapvető aspektusát a folyamatosság és az összefoglalás fogalmaiban jelöli ki végül a zenetudós.

Költői szépségű, számos utalással átszőtt képsorozat festi a különböző zenei korszakokat, gondosan válogatott kottapéldákkal illusztrálva az elmondottakat. Egy jellemző példa:

> […] minden egyes kornak megvan a maga központi mondanivalója, ez pedig a kultúra teljes szellemének ama tényezője, melyet a korszak időszerűen képvisel. Ez szüli a közlés égetően kínzó akaratát. Következik azonban a hallgatásmódok különbözőségeiből, hogy stílusonként más-más hatást is várnak a művektől. Luther szerint (Lobrede auf die Musik) az ellenpontozó szólamok „mintegy mennyei körtáncot járnak", hatásuk pedig „heves csodálat". A XVI. század már ismét mást kívánt a zeneművektől. Marenzio kromatikája oly időknek szól, melyek inkább valamiféle lelki megrázkódtatást várnak a muzsikától. Csakhogy ezt az ambíciót még bizonyos fölényesen fékezett, arisztokratikus lelki hierarchián belül kell elképzelnünk. Plebejikusabbá, megríkatóvá, édes könnyek, résztvevő döbbenetek közvetlen kiváltójává csak a rokokó idején válik a zene. A barokk még bévül vérzik, ujjong, vértezett külső alatt; páncélja pedig szigorú fegyelem. Ez olvad aztán föl a rokokó tavaszán, mint kikeletkor a vizek jégpáncélja. A szívek forrósága ekkor gejzírként tör ki, miután századokig csak fékek alatt melegített. A reneszánsz idején érző embernek lenni: előkelő luxus; a barokk idején: nehéz kötelesség; a rokokó idején: megtalált otthon. Ettől fogva aztán már csak nemesedik vagy korcsosul a telibe jutott emberiség, aszerint, hogy mire rendezi be otthonát, szentéllyé teszi-e minden sarkát avagy lelki laboratóriummá.[77]

Szembetűnő a zenei stíluskorszakok körének kiterjesztése a *Népszerű zeneesztétiká*ból még hiányzó 19. század előtti korszakokra, amelyekkel kapcsolatban Molnár korrektül elismeri a gregorián és a korai többszólamúság tárgyköreiben való csekélyebb tájékozottságát. A későbbi korok leírása azután pazar bőséggel hivatkozik a remekművek és a nagy alkotók mellett ma már alighanem csak a specialisták által ismert kismesterek sorára, félelmetes anyag- és szakirodalom-ismeretről téve tanúbizonyságot.

A „Műfaji tájékozódás" című alfejezet a könnyű- és komolyzene, abszolút és programzene, énekes és hangszeres zene, polifónia és homofónia, egyházi és világi

77 Uott, 638.

stílus dichotómiáit állítja középpontba. „Az együttes szerinti felosztás" a különböző funkciójú és karakterű zenék, valamint a hozzájuk társított apparátus kérdését vizsgálja: Molnár szerint az egyház hagyományához erősen kötődő énekkar szerepeltetése az ünnepélyesség kifejezése, míg az orgiasztikus jelentéskörhöz hangszeres, elsősorban zenekari hangzás társul. Az egyéb osztályozások a különböző kis műfajok (rapszódia, intermezzo, egyes tánctípusok) kérdését járják körül, megállapítva, hogy „1. nincsen egyértelmű műfaj, mely parancsolóan megszabná a műalkotás formáját, vagyis a műfaji elnevezések formai értelme ingadozó; 2) a műfajok egymásba nyúlnak, keverednek."[78] A fejezetet az oratórium, majd az opera műfajproblémáinak tárgyalása zárja.

A *Gyakorlati zeneesztétika* zárófejezete a stílus kérdésével évtizedeken át foglalkozó írások valamennyi fontos témáját érintve valóban összefoglalja Molnár e tárgyról vallott nézeteit. Tulajdonképpen ez lenne egy magnum opus feladata – ám a szöveg olvasója, miután magához tér a vízesésként rázúduló adatok, címek, nevek, felvillanó asszociációk okozta káprázatból, hiányérzettel küzd. Mintha a szöveg nem lenne befejezve: míg egyes alfejezetek önálló tanulmányszámba mennek, addig mások inkább nagyra nőtt lábjegyzetre emlékeztetnek, egy arra érdemes gondolatmenet rögzítésének. Egyes, korábban figyelmet keltő tézisek eltűnnek: így például a magyar zene eljövendő hegemóniájának grandiózus képe szertefoszlik, Bartók és Kodály éppen csak említést kapnak a „Nemzeti stílus" eszméje kapcsán. Mintha az életének kilencedik évtizedébe lépő Molnár a zenetörténet nagy folyamatait már fontosabbnak érezné ifjúkora ideáljainál, a „Zene" ügyét előbbre helyezvén a „Magyar zene" ügyénél.[79]

A legjobban azonban az ejtheti gondolkodásba az olvasót, hogy a stílusfejezet – az azt megelőző „IX. A zene mint társművészet" alfejezettel együtt – a *Gyakorlati zeneesztétika* hatalmas korpuszában *Függelék*ként jelenik meg. Ez az 1961-es szinopszisból még nem derül ki, bár már itt is feltűnő, hogy az utolsó két fejezethez Molnár nem tervezett jegyzetapparátust csatolni. A korábbi írásokban a stílusproblematika mindig a főszövegben foglalt helyet, egyenrangúan más témákkal.

Aligha valószínű, hogy a stílus kérdését a pályája utolsó szakaszához érkező tudós kevéssé tartotta volna fontosabbnak más problémáknál – erre a fejezet több mint száz oldalas terjedelme a legerősebb cáfolat. Az alapos kidolgozásra szánt idő hiányáról sem lehet ez esetben szó. A magyarázatot máshol kell keresni.

„Mi is hát az a stílus?" – tette fel a kérdést Molnár 1930-ban. A fiatalkori írásokban konkrét válaszok születtek: „A formaalkotás szelleme, melynek speciális mivoltából a művészi munka minden mozzanata önkényt következik, a *stílus* nevet viseli." Vagy: „Mindazon mozzanatok és sajátságok összessége, melyek a műalkotás formáját létesítik." Vagy: „Stílus fogalmazásmódot, szerkesztésmódszert jelent és az esztétikai szférán belül műalkotásonként époly változatlan

78 Uott, 731.

79 Erre utalt is a Bónis Ferenccel folytatott beszélgetésben: „Ezt alkalmaztam a zenére, és itt aztán természetesen egyáltalán nem helyeztem központba se Bartókot, se Kodályt, hanem magát a muzsikát Platóntól kezdve." Vö. uő: *Pályám emlékezete,* 175.

adottság, mint maga a Szép fogalma." Vagy: „Stílus: műtörténeti értelemben vett egységet jelent."

Egyik-másik definíció kétségkívül visszhangot vet a kortársak hasonló meghatározásaiban: „A stílus legrövidebb és legpontosabb meghatározása talán ilyenforma lehetne: stílus az egy időben győzelmes, általánosan elterjedt és általánosan ható forma. És mint ilyen, históriai kategória is egyszersmind: egyszeri és soha vissza nem térő jelenséget fedő fogalom" – írja Lukács György.[80] „A stílus az alkotóból fakad, tehát nem egyéb, mint a művész vagy a kor individualitásának nyilvánulása a műalkotásban. Végső elemzésben abban a világ- és életfelfogásban gyökerezik, amely egyrészt a művész egyéniségéből, másrészt korának szellemé-ből fakad" – mondja Prahács Margit.[81] „A zenének a különböző történeti korszakok szerinti különböző megnyilvánulásait *zenei stílusoknak* szoktuk nevezni" – tanítja Kókai Rezső.[82]

Mármost a stílusproblémát Molnár esztétikai gondolkodásának és életművének egésze felől megvilágítva talán válasz adható a stílusfejezet kapcsán felvetett kérdésekre. Ehhez Ujfalussy József 1999-ben megjelent *Molnár Antal esztétikai szemlélete* című dolgozata ad jó kiindulópontot. Tanulmánya bevezetésében Ujfalussy leszögezi:

> Végül, ha azt is megkérdezik, hogy miért Molnár Antal zeneesztétikai szemléletéről és miért nem zeneesztétikájáról beszélek, azt válaszolom, hogy megítélésem szerint az, amit Molnár Antal zeneesztétikájaként ránk hagyott, az részben több, részben kevesebb a zeneesztétikánál. Kevesebb, mert nem zárt, homogén zeneesztétikai rendszer. Több, mert sokkal szélesebb kiterjedésben és sokkal több oldalról ismertet meg a maga igen tágas zenei és kulturális áttekintésével.[83]

A stílus összetett problematikája valósággal kiált egy „igen tágas zenei és kulturális áttekintés" után, mint ahogyan kézenfekvő az is, hogy a fogalom értelmezése igazán gyümölcsöző a zene*történet* perspektívájából lehet, nem pedig valamely a történetiséget háttérbe szorító absztrakt esztétika szempontjai szerint. Molnár számára ez nyilván egy pillanatig sem volt kétséges: a kortársak könyveit jellemző kitételével párhuzamosan („praktikus útmutatók voltak, inkább akusztikus vonatkozásban") nyilván tudatosan mutatott rá saját írásainak sokkalta szélesebb szellemi alapjaira.

Tény, hogy a stílussal foglalkozó szövegeiben az európai zene sok évszázados gyakorlatával és repertoárjával való élő kapcsolat teszi az olvasóra a legmeghatározóbb benyomást. A komponistákra és művekre tett utalások garmadáján túl ez a zenei szerkezet, a forma vizsgálatában éppen úgy megmutatkozik, mint a zenei élet és a társadalom szociológiai összefüggéseinek mélyreható elemzésében, sőt az etikai vonatkozások felvetésében. Nyilván az sem véletlen, hogy a Molnár hivatkozta irodalom túlnyomó többségében zenetörténeti szakmunkákat sorakoztat.

---

80 Lukács György: „Megjegyzések az irodalom történetéhez". In uő: *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Budapest: Magvető Kiadó, 1977, 400.

81 Prahács: *A zeneesztétika alapproblémái*, 81.

82 Kókai: *A rendszeres zeneesztétika alapelvei*, 13.

83 Ujfalussy József: „Molnár Antal esztétikai szemlélete". In: *Zenetudományi dolgozatok 1999*. Budapest: A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete, 1999, 305–310., ide: 306.

A zeneszerzői és aktív hangszeres muzsikusi előélettel a zenetudományba érkező tudós esetében ez a megközelítés persze nemcsak iskolázottság, hanem alkat kérdése is: Ujfalussy – Krooval egybehangzóan – teljes joggal jelenthette ki:

> Mindenekelőtt azonban azt kell tudomásul vennünk, hogy Molnár Antal zenészként közeledett az esztétikához, tehát filozófiai választását, hovatartozását is erősen megszabni látszik zenei tájékozódása.[84]

Ugyanakkor egyértelmű, hogy a szakzenészekénél sokkalta tágasabb látókörrel rendelkező, egyetemes érdeklődésű, az egyes művészeti korszakok lényegének, egymásra következésük törvényszerűségeinek megértésére, kissé patetikusan: a Végső Igazság elérésére törekvő, előbb a pozitivizmus, utóbb sokkal inkább a szellemtörténeti iskola követőjének bizonyuló Molnár számára a pálya vége felé haladva, egy alapjaiban megváltozott világ számára idegen alapelveihez üggyel-bajjal (lényegében: nem) igazodva egyre kilátástalanabbnak tűnhetett a stílus fogalmát annak minden lehetséges aspektusával elszámolva, általános érvénnyel megragadni. Elgondolkodtató, hogy az 1930/31-es zenei lexikonban még valóságos definíciótűzijátékkal káprázta tó tudós évtizedekkel később, magnum opusában már nem fogalmaz meg újabb saját, axiomatikus meghatározást. Helyébe az előzményekből bár következő, ám fogalmilag mégis elmosódottabb gondolatmenet lép:

> Látható, a stílus *több*, mint az egy kalap alá tartozó művek tulajdonságainak összessége. Formában jelentkező, általános érvényű világnézet, világérzés, hitvallás, kulturális tudat, kultúrateremtő ösztön egyszerre; de mivel alkotó egyéniséghez kötött: időhöz, korhoz, a társadalomnak egybizonyos szerkezeti állapotához is kötve van. *Elvont*, időtlen, történelemből kiemelt stílus nem lehetséges.[85]

A végső, összefoglaló, a fogalom szűkebb értelemben vett „paramétereit" megadó definíció hiánya, valamint a fejezet kiegyensúlyozatlan szerkezete talán annak a belátásnak a jele, hogy a „Mi is hát az a stílus?" kérdésére évtizedek munkája után, a szakirodalom és a zenetörténet átfogó ismeretével, mégoly alapos kutatás és gondolkodás árán, megannyi figyelemre méltó eredmény birtokában sem adható adekvát válasz, a folyton újabb problémákat felvető értelmezési folyamat végső soron lezárhatatlan, a nagy mű – talán szükségszerűen – befejezetlen marad?

Molnár többször idézett önvallomásának rezignált bevezető mondatai mintha ezt a dilemmát tükröznék:

> Az ember éppoly kevéssé érzi megírottnak műveit, mint elmúltnak az életét. Ezek csak tények, amelyeket megszokás alapján konstatálunk. Tulajdonképp nincsen élő fogalmunk róla, inkább afféle, logikával konstruált ítéletünk. Mintha másvalakiről volna szó s hivatalból kellene hozzászólnunk a tényálladékhoz. Mi magunk sohasem fejezzük be, ami ránk tartozik. Más az, aki befejez – minket. (A halál.) Amíg csak élünk, folytatólagosnak érezzük egész mivoltunkat, írásainkkal együtt.[86]

84 Uott, 306.
85 Molnár: *Gyakorlati zeneesztétika*, 636.
86 Uő: *Egy autor nyilatkozik*, 52.

E gondolat nyomán, a stílusfogalom az életműben bejárt útjának végpontjára érve talán nem éri meglepetésként az olvasót, hogy a kiindulópontnak választott 1930-as előadás szövegében – mindenekelőtt a zárómondatokban – már ott rejtőzött a négy évtizeddel később kimondatlanul is megerősített felismerés:

> […] minden tudomány alá van vetve az idők változandóságának, és hogy nem lehetséges *abszolút* stílustudomány sem. […] A stílus legvégső kérdéseire persze sohasem kaphatunk feleletet. Hogy *mi* a muzsika lényege, hogy miért ragad meg életérzésünk gyökerében: örök probléma marad és maradjon is. Mert hiszen ez a kérdés mélyen bele van ágyazva a létezés metafizikai titkaiba.[87]

Irodalomjegyzék

Adler, Guido: „Stíluskritika". In: *Zenei lexikon. A zenetörténet és zenetudomány enciklopédiája*, II/530–531.

Bartha Dénes: *Egyetemes zenetörténet. Stílustörténeti összefoglalás,* I. évfolyam: *A legrégebbi időktől 1680-ig;* II. évfolyam: *1860-tól 1900-ig*. Budapest: Az Orsz. M. Kir. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Segítő Egyesülete, 1935.

Dalos Anna: „A samesz és a csodarabbi. Molnár Antal dokumentumok Hernádi Lajos hagyatékában", MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, 2019, https://zti.hu/files/mza/docs/DalosA_Molnar-Hernadi.pdf.

Demeter Tamás: *A társadalom zenei képe – A magyar zeneesztétika szociologizáló hagyománya*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2017.

Kókai Rezső: *A rendszeres zeneesztétika alapelvei.* Első rész: *Gyakorlati zeneesztétika.* Budapest: Az Orsz. Magy. Kir. Zeneművészeti Főiskola Segítő Egyesületének kiadása, 1938.

Kroó György: „Molnár Antal Gyakorlati zeneesztétikája", *Élet és Irodalom* XVI/2. (1972. január 8.), 13.

Kovács Sándor dr. hátrahagyott zenei írásai. Szerk. Molnár Antal. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1928.

Kovács Sándor: „A zeneesztétika problémái", *Zeneközlöny* IX/14. (1911. június 15.), 441–457.; különnyomat: Budapest: Deutsch Zsigmond és Társa, 1911.

Lukács György: *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Budapest: Magvető Kiadó, 1977.

Lukács György: „Megjegyzések az irodalom történetéhez". In: uő: *Ifjúkori művek (1902–1918)*, 385–421.

Molnár Antal: „Egy autor nyilatkozik", *Magyar Zene* XXXII/1. (1991. március), 52–80.

Molnár Antal: *Bevezetés a zenekultúrába.* Budapest: Dante Könyvkiadó, 1928.

Molnár Antal: *Eszmények, értékek, emlékek*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.

Molnár Antal: *Az európai zene története 1750-ig*. Budapest: Franklin-Társulat, 1920.

Molnár Antal: *Gyakorlati zeneesztétika*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.

Molnár Antal: *Írások a zenéről. Válogatott cikkek és tanulmányok*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961.

87 Uő: *A zenetörténet megvilágítása*, 22. és 32.

Molnár Antal: „Önéletrajz, 1968”, *Forrás* XXII/7. (1990. július), 65–72.
Molnár Antal: „Pályám emlékezete” In: uő: *Eszmények, értékek, emlékek*, 169–177.
Molnár Antal: *Rövid, népszerű zeneesztétika a nagyközönség számára.* Budapest: Széchenyi Irodalmi és Művészeti R.-T., 1940.
Molnár Antal: „Stílus”. In: *Zenei lexikon. A zenetörténet és zenetudomány enciklopédiája*, II/529–530.
Molnár Antal: *Zeneesztétika,* I.: *Általános rész.* Budapest: a szerző kiadása, 1938.
Molnár Antal: *A zeneművészet könyve*. Budapest: Dante Könyvkiadó, 1923.
Molnár Antal: *A zenéről. Népszerű előadások*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1963.
Molnár Antal: *A zenetörténet megvilágítása.* Budapest: Attila-nyomda R.-T., 1933.
Molnár Antal: *A zenetörténet szelleme*. Budapest: Franklin-Társulat, 1914.
Molnár Antal: *A zenetörténet szociológiája.* Budapest: Franklin-Társulat, 1923.
Prahács Margit: *A zeneesztétika alapproblémái. Forma és kifejezés a zenében*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1935.
Hamvas Béla: „Molnár Antal esztétikája”, *Esztétikai Szemle* VI/1–2. (1940), 82–86.
Siklós Albert: *Zeneesztétikai (zenetudományi) jegyzetek*. Budapest: Rozsnyai Károly Könyv- és Zeneműkiadása, 1921.
Szabolcsi Bence–Tóth Aladár: *Zenei lexikon. Átdolgozott új kiadás*. Szerk. dr. Bartha Dénes. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965.
Ujfalussy József: „Molnár Antal esztétikai szemlélete”. In: *Zenetudományi dolgozatok 1999*, 305–310.
Vitányi Iván: „A magyar zenetudomány kezdetei, Kovács Sándor és Molnár Antal”, *Muzsika* XI/11. (1968. november), 19–20.
Vitányi Iván: *A zenei szépség*, Budapest, Zeneműkiadó, 1971.
Zenei lexikon. A zenetörténet és zenetudomány enciklopédiája, I–II. Szerk. Szabolcsi Bence és Tóth Aladár, Budapest: Győző Andor kiadása, 1930–1931.
Zenetudományi dolgozatok 1999. Budapest: A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete, 1999.

ABSTRACT

Balázs Szabó

'WHAT IS THAT STYLE?' – THE JOURNEY OF A CONCEPT IN THE OEUVRE OF ANTAL MOLNÁR

One of the most intellectually broad-minded figures in the history of Hungarian musicology, Antal Molnár, dealt with the concept of style and its multifaceted connections on several occasions and from various perspectives in his writings on musical aesthetics and music history. This article presents the changes in the interpretation of the concept and the deepening of its interpretation in the musicologist's work from his writings produced in the mid-1910s to the closing chapter of *Practical Music Aesthetics,* published in 1971, with occasional references to the works of contemporary Hungarian aestheticians.

Balázs Szabó studied musicology from 1995 to 2000 at the Liszt Academy, where he was awarded a doctorate with his dissertation *Forma és jelentés Bartók hegedűszonátáiban (Form and meaning in Bartók's Violin Sonatas)*. His main areas of research are the music of Bartók and Kodály, Hungarian music history and protestant church music. Since 2002 he has been a lecturer and associate professor at the arts department of the Széchenyi István Egyetem (University) in Győr.