

A ZENEI ALKOTÁS ÉS HATÁS LÉLEKTANÁRÓL.

I.

Vannak a zene pszichológiájának elemi kérdései, a melyek a hangok pszichológiájának szélesebb birodalmába tartoznak. Ezek közül a legtöbb kísérletezéssel is hozzáférhető, sőt egyik-másik épen ez úton való kutatás folytán már sokat haladt a megoldás felé. Ilyen a konsonancia és diszsonancia kérdése, melynek irodalma rövid évtizedek alatt csinos könyvtárrá szaporodott.

Vannak azonban a legszorosabb értelemben vett *zene*-pszichológiai kérdések, a melyek összetett voltuknál s egyéb körülményeknél fogva majdnem beláthatatlan időkre csupán introspekcióval közelíthetők meg. Ilyen a zenei alkotásnak, interpretálásnak s a zenehallgatásnak pszichológiai lefolyása, melyekről ha egyáltalán akarunk szólni lélektani szempontból, az introspekción kívül nincsen út számunkra, ez úton való kutatásnak tekintve természetesen az ily kérdésekben rendezni szokásos ankéteket, melyek voltaképen másodkézből vett introspekciók kiegészítve az írónak önmagán tett megfigyeléseivel. Világos, hogy e kutatómód értékéhez szó fér, de nem szabad felednünk, hogy az e téren való komoly vizsgálódás első lépéseit teszi és így botlások, tévedések nem lehetnek kizárva. Másrészt azonban a módszer kezdetleges volta mellett is el kell ismernünk, hogy kellő körültekintéssel és kritikával alkalmazva legalább a fővonásokban való helyességre elég garanciát nyújt s a részletkérdésekben való esetleges hibákat a tapasztalat tényeinek lassan felgyűlő nagyobb tömege ki fogja korrigálni.

Azt hiszem, hasznos és talán szükséges is lesz körülírni, hogy mit érthetünk és mit értsünk e kifejezésen: zene.

Vannak igen demokratikus hajlamú esztétikusok, a kik szeretik e szó értelmét kitágítani. Pilo Mario* ilyenformán mondja: »... zene minden oly hangzás, mely bármiféle organikus lénynek akusztikai gyönyörűséget okoz.« Így azután a muzsikusok közé sorozódik a nyári estén boldogan ciripelő tücsök, a napfénytől ittasan zümmögő légy, a morajló vízesés, a süvítő szél és a locsogó patak.

Végre is ilyen nagy általánosságra nincs szükség. Senki sem tagadja, hogy a természet hangjai között vannak zenei elemek, de a mi belőlük a sok egyéb, nem zenei hang hozzáadásával származik, az mégsem zene, legalább is bajos annak nevezni, mert ezt a szót már lefoglaltuk egyébre. Elég valószínű, hogy az emberiségnek az a szellemi produktuma, a mit ezzel a szóval jelzünk, alapanyagául ezeket a természethangokat használta valamikor fejlődése kezdetén, de mai formájában attól annyira távol van, hogy külön nevet érdemel. Ezt a fejlődést kell legalább igen durva vonásokban áttekintenünk, hogy a szó értelmében megállapodjunk.

A zene minden mai valószínűség szerint emotív eredetű. Minden állat, mely muzsikál, emócióból csinálja. Az ember már a beszédtanulás előtt ad zenei hangokat emócióinak kíséretéül, a gyermeket, és a kultúrátlan embert is ideértve azon a föltételezett fejlődési fokon, mikor még a beszédtanulás előtt állott. Azért nincs igaza Spencernek, mikor a zenét a »beszéd emotív elemeiből« származtatja, mert az emotív elem a beszédben őseredetibb, mint a beszéd maga, maradvány, mely csak keresztülvonul a beszéd fejlődésén s önálló, saját evolúción megy keresztül.

Az emotív hangokból azonban az állatvilág nem, csak az ember fejleszt zenét. Egy fontos tényező az, a mi ezt a fejlődést megindítja, a ritmus föllépése. Az organizmusnak fölös energiája szükségtelen mozgásokra készíti az embert, melyek — különösen, ha sokan végezik őket együtt — az időben pontos periodikus elrendezkedést, ritmust vesznek fel. (Wallaschek.***) Ha a szervezetnek ily állapota erősebb emóciójú hangulatokkal esik egybe — mint például a diadalmas törzsfő üdvözlésére kivonult vad népcsoport esetében — akkor a ritmikus ugrálásokkal kísért örömkialtások és mindenféle botokkal, tányérokkal, dobokkal való ritmikus lármázás elibénk állítja a mai hatalmas

* Psychologie der Musik. 1906. 21. lap.

*** The origin of music. Mind. 1889.

orkesztereink, kórusaink, operai, drámai művészetünknek ősi formáját. A kooperáció tehát nagyon fontos a fejlődés megindításában ezen a téren is.

A zenefejlődésnek két fő lépést kellett ezután megtennie. Egyik a folytonos hangsorból fix hangfokok kiválasztása a melódia-képzés céljaira s a másik az együtthangzás szépségbeli törvényeinek a megállapítása. Mindenik feladatnak van több lehetséges megoldása.

Mindenki tudja, hogy az összes hangok (»hang«-on sohasé akarok zörej hangot érteni) egy vonalú sorba rendezhetők egy tulajdonság alapján, melyet a nyelv térszimbolizmusa »magasság«-nak nevezett el. Ebben a sorban a hangok rezgésszámaik növekedésével »emelkednek« s bizonyos rezgésszámon alul és felül többé nem hangok ránk nézve, hanem mozgástünetemények. Ezt a hangsort folytonosnak tekinthetjük, azaz kell tekintenünk olyan értelemben, mint azt a fizikában a folytonosság hipotézise magyarázza, mely szerint a hangkontinuumban nincsenek legközelebb eső elemek, mert az 1 rezgésben különbözőknél közelebbi szomszédok a $\frac{1}{2}$ rezgésben különbözők, ennél közelebbiek a $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$. A stb. rezgésben különbözők, a mely közelítés bármilyen fokú lehet ama körülménynél fogva, hogy nincsen legkisebb valódi tört.

Azonban hallószervünk nem megy el bizonyos megkülönböztetési fokon túl. A leggyakorlottabbak $\frac{1}{5}$ rezgésben különböző két hangot még meg tudnak különböztetni a nélkül azonban, hogy megmondhatnák, *melyik* hang volt a magasabb (valószínűleg a felejtésnek az első pillanatokban való rohamossága miatt, melynek oly csekély különbség esetében az ítézés reakció ideje elég arra, hogy kiejtse a szorosabb körülírást: *melyik* magasabb s marad belőle annyi, hogy az *egyik* magasabb. (Wolfe* hangemlékezeti kísérleteiből következtethető.) Vannak azonban egyének, a kik nagyobb különbségű, a hangkontinuumban messzebb eső hangokat sem tudnak kellő biztossággal megkülönböztetni.

Az éneklés, az emberi gégefő szerkezete folytán, s a véletlenül feltalált primitív hangszerek használata bizonyos hangtávolságokat, intervallumokat fixál. Az együttenéklés, zenélés ezeket az intervallumokat lassan egyenlő magasságúvá is teszi. Az éneklés alkalmazkodik a hangszerekhez, melyeknek legerősebb befolyása van a lassankint kikristályosodó hangfokok megmaradására, azok magasságbeli elrendezésére s így a melódiák

* Wundt: Philos. Stud.

alapjául szolgáló skálák állandósulására. Így lesznek tudatosabb az emberben a fül számára állandókul mutatkozó intervallumok, a melyeknek fizikai« sajátsága az, hogy rezgésszámaiknak *hányadosa* állandó.

A görög zene több ilyen (különböző magasságból kiinduló) hangsort használt, melyek egymást követő hangjainak rezgés-viszonya pontosan meg volt állapítva s melyeknek hangjaiból a dallamokat formálták. A hasonló nevű hangsoroknak megfelelőleg voltak dór, eol, frigiai és lídiai melódiáik és még több ezekből módosított skálákból alkotottak. Ebből a szempontból gazdagabb volt a zenéjük, mint a mienk, melynek végeredményképen csak egy skálája van, az u. n. »félhangokból« álló kromatikai.

A mi mai zenénk gyökerei a keresztény egyház alapköveibe nyúlnak vissza, pápák és főpapok állapítottak meg skálákat, egyházi emberek vallásos buzgóságból komponáltak az istentisztelet fényének emelésére. Az igazi polifónia, a zene sokhangúsága itt kezdődik, s itt lesz tudatossá a szükséglet a szukcesszív hangok, melódia mellett a szimultán hangzásnak, a harmóniáknak kezelésében is rendet, egyöntetűséget teremteni. Ez a rendezkedés aztán túlkapásokba téved. Nehézkes, nagy apparátusú zenetudomány fejlődik ki s a zeneszerzés matematikai feladattá válik. A harmóniakezelés törvényeinek bölcs ismerője mesterkéltsegekbe téved. Az egybefonódó szólamok összekuszálódnak, a harmóniák egymásrakövetkezése lesz a fő és nagyon mindegy, hogy milyen hangok esnek véletlenül a szopránba. A »punctum contra punctum-ban elvész a melódia, újra kell feltalálni.

Ennek az óriási, elméletileg annyi gonddal kidolgozott apparátusnak (melynek eredendő szempontjai pedig *szép* hangzásbeli kellékek voltak), a népzene melódiáival történt szerencsés házasságából származott a mi mai zenénk. Bach megnemeseítette az elfajult kontrapontot s elébe állította a követendő ideált: *külön* is szép melódiáknak az *egyszerre hangzásban* való szépsége, így a dallam visszafoglalva az őt megillető helyet, a zene, legalább is *ez* a zene elérte Beethovenben a legmagasabbat, a mit elérhetett. A Wagner-zene, a mi tartalmat kényszerít a zenébe, az legalább is a zenére nézve hanyatlás-kor, vagy egy *más művészetnek*, a melodramának újraszületése.

Tehát zenének ma az emberi szellemnek ezt a produktumát nevezzük, mely a folytonos hang-kontinuumból kivá-

lasztott ilyen és ilyen hangfokokból épített dallamokat a kontra pont megneemesedett mai formájának segítségével díszíti, kidolgozza, nagy egészekké konstruálja, melynek közhelyeit a fülünk megszokta, originalitásait kívánja, azokban gyönyörködik. *Lehetséges* és van más zene is, ha sokkal alacsonyabb fejlődési fokon is, más alapintervallumokkal, de ma *ez* a legmagasabb fejlődésig jutott zene, ebben élünk, nevelődünk, erre épül a verkli és a szimfonikus zenekar, ezekre az intervallumokra gyakorolja be hangszárait az énekes, szóval ha zenéről beszélünk, erre a zenére gondolunk. Azért én a következőkben mindig ezt a zenét fogom a »zene« szón érteni.

II.

A zene pszichológiája tulajdonképpen három szereplő lelki világának az analízisét foglalja magában, a zeneszerzőét, az előadóét és a hallgatóét. Mindegyikhez nehéz, de legnehezebb az elsőhöz hozzáférni. Az alkotó művészt az alkotás pillanatában megfigyelni képtelenség. A pszichológus csak a művész emlékezetére, saját introspekciójára támaszkodhatik. Nehezíti a dolgot az is, hogy az alkotó művész rendszeren erős egyéniség s az adatokban így igen sok tisztán egyéni tényező van keveredve az alkotásnak általános tényezőivel s nagy a veszély az ily egyéni vonásoknak általánosítására. Mindamellett néhány vonásban olyan határozott és félreismerhetlen a megegyezés, hogy azokat kénytelenek vagyunk általánosakul elismerni.

Az alkotás pszichológiájáról szóló, tudtommal egyetlen önálló és teljes művet kell itt először is idéznem. Ribot »Imagination Créatrice«-ét, melyben a kiválóan élelméjű és szellemes francia pszichológus a zenének is szán egy fejezetet, továbbá a később, 1905-ben megjelent »Logique des Sentiments«-ját, melyben újól foglalkozik a zenei alkotás lélektanával, mint az affektív logika egyik példájával.

Előrebocsátom, hogy Ribot a zenei alkotás lélektanát, sőt, ha nem csalódom, a zene mivoltát illetőleg is óriási tévedésben él. Ennek más magyarázata nem képzelhető, mint az, hogy ő valószínűleg sohasem foglalkozott magával a zenével, csupán a pszichológiájával s így saját élményei ezen a téren nagyon hiányosak lehetnek s nem alkalmasak arra, hogy őt a kérdéseire nyert válaszoknak helyes értelmezésére képessé tegyék.

Először is kénytelen vagyok a legerélyesebben nemet mondani arra az állítására, hogy a zenei képzelet az »imagination diffluente«-hoz osztható be, *szemben* a plasztikus képzelettel. Lássuk, mit ért ő plasztikus és szétfolyó képzeleten.

Plasztikus képzeleten értem a képzelet ama faját, melynek jellegzetes tulajdonsága a formák tisztasága és pontossága, szabatosabban: melynek anyaga világos képekből áll (bármily természetűek legyenek is); melyek közel állanak a percepcióhoz, a valóság benyomását teszik; melyekben objektív, pontosan meghatározható asszociációk dominálnak«. (153. old.)

»A szétfolyó képzelet szintén általános forma s a másiknak teljes ellentéte. Homályos körvonalú képekből áll, melyeket az asszociációnak kevésbé szigorú formái hívnak elő s kapcsolnak egybe.«

Azt hiszem, minden zenész habozás nélkül az első csoportba fogja sorolni a zenét. A ki egyáltalán képes komoly zenét hallgatni, annak számára nincsen tisztább képsorozat a zenei frázisok egymásutánjánál, a zenei együtthangzás különböző formáinál. Az ismert hangegyütteseknél tisztábban s a percepciókhoz közelebb állóan alig lehet tudatunkba hívni valamit s az alkotó zeneszerző képzeletében megjelenő frázis az első feljegyzéskor olyan tiszta és világos, hogy aligha felül nem múlja ebben a festő vagy szobrász első vázlatát. A »netteté dans la complexité«, mit Ribot a plasztikus művészetek főjellemzőjeül említ az összefoglalásban, azokra sem illik rá jobban, miát a zenére, sőt a zeneművészetet jobban és találóbban alig lehetne jellemezni, mint ezzel a kifejezéssel. Igen, a zene maga a netteté dans la complexité«, tisztaság a bonyolultban, az összetettben, a nem értő által analízálhatlannak hitt óriás hangtömkelegben, melyben legfinomabb és legélesebb elkülönítéseket, elrendezést, szerkezetet találnak azok, a kik hallanak. Színvakoknak nem mutatunk festményt s ítéleteikből nem csinálunk arra vonatkozó pszichológiát, a zene színvakjait se lehet megszólaltatnunk, mikor a zene pszichológiájáról van szó, az esetüket csak azért nem mondjuk épen patológikusnak, mert nagyon sokan vannak.

Ribot azzal okolja meg ezt az elkülönítést, hogy a muzikusnak rendesen nincsen vizuális képe, mikor komponál, vagy csak nagyon homályosak. A zenész külön hangvilágban él, minden utcazajból kihallja az esetleges zenei intervallu-

mokat,* vagy az azokhoz közelállókat, de vizuális képei e miatt elmosódnak. Ezért »szétfolyó« a zenei képzelet. De hát *csak* a vizuális képek lehetnek tiszták, világosak? A hangérzetek és emlékek, melyek között s melyekben a muzsikus él, azok nem lehetnek kristálytiszták, a percepciókhoz közelállóak? A hangzó, az éneklő fantáziát egy más érzetmező adatainak világosságával mérjük? Hisz akkor egy auditív ember azt felelheti Ribotnak, hogy a hangképzelet a plasztikus, tiszta, éles, a térbeli, a látásbeli képzelet pedig diffluente, szétfolyó, mert ott alig szerepelnek hallásképek a azok is homályosak, alig észrevehetőek. Végre is minden művészetnek meg van az a jogosultsága, hogy a saját területén bánjunk el vele s nem egy másikkal a birodalmából s annak a szempontjaival tárgyaljuk le. Nem hiszem Ribotról, hogy mert maga vizuális, azért esett volna ilyen gyökeres tévedésbe s azért egyáltalán keptelen vagyok megérteni, miért nem mérte a zenét is a saját mértékével, a hangokkal.

Egy magyarázata lehet talán ennek a veszedelmes botlásnak. Ribot azt mondja a zenére: »ci'est le type de l'imagination affective«, ez a »*language emotionnel*«, melynek *tárgyai* az érzelmek, vágyak. Az igaz, hogy ezek, az érzelmek és vágyak, a melyeket a zene anyagául, vagy tárgyául kellene tekintenünk, gyakran elég homályosak és szétfolyók. De a hiba-magyarázatul megállítható másik állítás csakis hiba lehet. Még tisztábban mondja ki erre vonatkozó véleményét a *Logique des Sentiments*ban ilyenformán »la phrase est un sentiment transformé« oly értelemben, hogy a zeneszerző valami különleges lelkiállapotba kerülve, ez az érzelem a tudatában zenei frázissá transformálódik, mely amaz érzelem kvalitásának megfelel.

Ezekkel szemben igazolni akarom, hogy a zenei képzelet semmivel sem inkább affektív a többi művészi képzelettel szemben hanem egyszerűen imagination auditive, és language emotionnelnek nevezni szép metafora, de nem igaz, és tudományos értéke nincsen, s hogy a zenei frázis transformálódott érzelem, az a dolog teljes félreismerésén alapszik, mert az alkotás közben átélt érzelmek éppen nem szükségkép felelnek meg ama született frázis hangulati kvalitásának. Ebből a célból kérdéseket állítottam össze, hogy zeneszerzők tapasztalataiból tanulhassam meg, milyen természetű érzelmi elemek lépnek föl a zenei

* Log. d. Sent.

alkotás közben. A válaszokat nagyrészt szóbelileg kaptam, a melyeket azonnal feljegyeztem s még aznap részletesen leírtam.* Azt hiszem, legcélszerűbb és leginkább meggyőző lesz, ha átadom a szót azoknak, a kik saját lelki életükben tapasztalták azt, a mit a pszichológia nehezen és soká fog kihámozni a köztudat számára. A kérdésekre kár a teret pazarolni, a válaszok úgysis mutatják, mi volt a kérdés.

A legradikálisabb Koessler véleménye. Kérdéseimre a következőket mondotta:

A zenei gondolat első megjelenése mindig váratlan, így nem is előzheti meg semmiféle érzelem. Esetleg azután *eszébe juthat* az embernek, hogy ennek a motívumnak ilyen és ilyen hangulata, tónusa van s ahhoz képest használja fel majd a kidolgozásban.

Hogy vannak-e valakinek eredeti, szép gondolatai, az független az illető érzelmi világától. Az a zenei képzelet gazdagsága vagy hiánya. Egyiknek van, másoknak nincs fantáziája. Ha az érzelmekből fakadnának a dallamok, akkor az asszonyok volnának a legnagyobb zeneszerzők. A gondolatok feldolgozása közben a zenei képzelethez egy másik tényező szegődik, a művészi értelem. (Musikalische Fantasie und Kunstverstand.***) A komponista ítélt, válogat, rendez, a *munkája* ebben áll. A szerkesztés, a szép gondolatok művészi feldolgozása — ez az ő feladata. Hogy ez a munka mennyiben *hat ki* az érzelmvilágára, az az illetőnek egyéni temperamentumától függ. A kinek nagy hullámmászú érzelmi élete van, az a gondolat felötlésekor, meg feldolgozása közben is többet fog érezni, mint a nyugodtabb vérmérsékletű s ez az érzelmesség az ő zenei fantáziáján is nyomot fog hagyni, mint általában egyéniségének többi vonásai. A ki azt mondja, hogy az ő érzelmei melódiákká alakúinak, az frázisokban beszél és pózol.

Ezek a szavak elég világosan beszélnek. Nagy munkásságú embernek a szavai, a ki a fiatal tehetségeket vezeti be a komponálás művészetébe. Mint erősen temperamentumos dirigens

* Hogy mindezt megtehettem, azért itt is köszönetet mondok mestermnek, Szendy Árpádnak, a kit a zeneakadémián válaszádsra felkértem s a ki kérdéseimet írásban adta át Koessler, Herzfeld és Szabados zeneakadémiai tanároknak, a kik szintén lekötelező szívességgel teljesítették kérésemet — fogadják érte köszönetemet.

** Koessler német nyelven válaszolt.

ismerjük, a kinek kamara és orkesztrális művei, valamint kórusai a legmélyebb zenei tudásról tanúskodnak.

Herzfeld már valamivel több helyet ad az emocionális tényezőknek, de éppen nem Ribot állításának javára. Tőle a következő válaszokat kaptam:

A legjobb gondolatok mindig váratlanul jönnek. Emelt hangulat kedvez a jöttüknek, azonban e hangulat teljesen jelleg nélkül való »angeregt sein« is lehet. A fájdalmas színezetű motívum is inkább akkor jelentkezik, ha a kedély szabad. A bánatban nem képes az ember művészi alkotásra. Schiller mondja, hogy az akut fájdalom nem kedvez az alkotásnak, csak a fájdalom emléke. Tschaikovszkynak ismeretes nyilatkozata az, hogy a patetikus szimfóniáját, mely tudvalevőleg tele van melankóliával, sötét tónusokkal, a legvidámabb hangulatban komponálta.

A megjelent motívum nem kelti föl a neki megfelelő érzelmet, hanem egyszerűen *elképzeljük*, hogy milyen érzelmet kelthet az a motívum. Szerintem ez a zenei hatásnak a magyarázata.

Szerencsés esetekben a motívum megjelenését a feldolgozás vágya is követi s akkor egész tétel egyfolytában is készülhet.

A konstruálás alatt folytonosan tart az emelkedett hangulat, a minnek a kvalitása leginkább így írható körül: a teremtés öröme, s ez mindenféle hangulatú darabok írásánál ott van.

Ezekben meglepő élességgel domborodik ki az, hogy bár bizonyos, bármi ok által előidézett emelkedett hangulat kedvez a zenei gondolatok váratlan felbukkanásának, de e gondolatok korántsem az illető hangulat kvalitásának megfelelő termékek, vagy legalább is nem szükségképen azok. Az emelkedett hangulattal természetesen együttjáró jobb organikus és szellemi diszpozíció ezt természetessé és önként érthetővé teszi a nélkül, hogy a tényt így kellene formuláznunk, hogy »a hangulat zenei frázissá transzformálódott«, a mely különben is oly veszedelmes és obskúrus formula, hogy nem kár megcáfolni.

A következőkben az erős temperamentumú, gazdag egyéniségű Szendy Árpádnak nyilatkozatát közlöm, melyek éles világításba helyezik azt a körülményt, hogy még a legérzékenyebb és legmozgalmasabb lelki világú egyének sem alkotnak zenét; úgy, mint azt Ribot gondolja.

A zenei gondolat megjelenése váratlan; annyira váratlan, hogy sokszor meglep, megdöbbsent. Beköszönt ebédelés közben, mikor esetleg krumplifőzeléket eszik az ember.

Az első érzés ilyenkor öröm. Öröm, hogy itt van. A motívum hangulati színe csak nagyon ritkán, igen pregnáns esetekben módosítja ezt az általában örömteljes hangulatot.

Emelkedett hangulat kedvez a zenei gondolatok jövetelének. Derült, vidám kedélyhangulat kell ahhoz, hogy komponáljak. Ha pl. fölemelik a fizetésemet, akkor pompásan tudok dolgozni — azért a mi fizetésünket tulajdonkép minden hónapban föl kellene emelni.

Deprimált hangulatban nem tudok komponálni. Fiatal koromban másként volt. Ha bántott valami, szomorú voltam, leültem a zongorához improvizálni. Egész szonátákat csináltam, különös szeretettel vettem elő magyar dalokat. Sohasem sikerültek olyan jól, mint ezekben a depresszált pillanatokban. Mindig sajnálni fogom, hogy elvesztek; sohase írtam le őket, akkor még nem is tanultam komponálni, de ilyen hangulatokban ez kielégített, megnyugtató.

Ez teljesen elmúlt. Ma csak kellemes hangulatban tudok dolgozni. Egy kivételt tudok, az utóbbi kvarttettemnek a románcát igen nyomott hangulatban komponáltam. Azonban az öröm, a derűtség mindenféle hangulatú kompozíciókra termékenyítőbb.

Feldolgozáskor az ember először is a motívumát bírálja. Munka közben a lelkesedés, az alkotás öröme az uralkodó. Hogy jobban megértsen, itt egy családi vonást kell említenem. Apámon és fiamon is tapasztaltam, hogy igen nagy örömben könyezik, sír. Ez a tulajdonság bennem is megvan. Az alkotás közben néha olyan öröm fog el, hogy fojtogat a zokogás. Ezt le kell küzdenem, hogy folytathassam a munkát, a konstrukciót. Gyakran azonban, ha egy ideig az ítéző, tudatos munka jól ment, az eredmény tetszik, elragad, akkor percekig engedem át a tollat az önként jövő gondolatoknak s az ítézés egészen háttérbe szorul.

Mindezeket egy gazdag és nagy hullámszerű érzelmi élettel bíró ember mondja, a kinek kompozíciói tele vannak tempera-

mentummal — és kitől semmiféle kérdezőmóddal sem lehetett azt a választ kapni, hogy ő érzélemvilágának különböző nüanszait foglalja frázisokba.

Szabados Béla, a »Mária« gondolatokban gazdag társszerzője, írásban válaszolt a kérdéseimre, azér tadatai nem oly kimerítőök, mint a melyekhez szóbeli tárgyalás útján jutottam.

A zenei gondolat megjelenése váratlan; tudvalevő, hogy a zenei gondolatnak keresése akárhány esetben nem vezet eredményre. Igaz, hogy a gondolat keresése bizonyos szuggesztív hatással jár, mely elősegítheti a gondolat felvillanását. Erre nézve más téren is vannak analógiák. Mindenesetre van ott érzélem, habár nem is oly értelemben, mint azt különösen a laikusok elképzelik. Az illető érzésnek a gondolat megvillanásakor már léteznie kell. Feldolgozás közben az alkotás pillanatának érzései, habár nem is eredeti intenzitásukban, de inkább reflexszerűleg és más érzésekkel (teremtés öröme) keverve szerepelnek. Ugyanitt jut már nagy szerep az alkotó egyéni tulajdonságainak, minők temperamentum, kedély, energia, kiforrottság vagy éretlenség stb. (A teljes szakbeli tudás természetesen előzetes feltétel.)

Ezekben sem található semmi az előzőkkel ellentétes dolog. A szembeötlő összehangzások csábítanak a következtetésre, úgy látom, hogy a zenei képzelet semmivel sem inkább affektív, mint az alkotás többi formái — nemhogy «purement affektíveknek lehetne mondanunk. Az emocionális elemek az egyéniségtől látszanak függni. Az élénkebb, mozgalmassabb érzelmi életű ember mindenféle alkotás közben többet érez, a nyugodtabb vérmérsékletű kevesebbet. Azt hiszem, egy temperamentumos matematikus valami új fogalmi kapcsolat lehetőségének megpillantásakor örül annyira, mint a zenész, a kinek zenei gondolata érkezett. Mindkettőnek kedvez az organizmus elevensége, derült, vidám hangulat, mely mozgékonyabbá, frissebbé teszi a tudatvilágot. A gondolat feldolgozásának, vagy a matematikusnál igazolásának munkája nagyon hasonlíthat érzelmi együtthatóiban, az alkotás öröme, az erő érzés, a szellem fenségének tudata mindkettőt egyenlően sarkalja, lelkesíti, a mely érzelmeknek a tárgy természete adhat esetleg különböző alapszint, lehet a muzsikusnál esetleg fokozottabb, mint a másiknál, de az érzelmek épen így nem szolgálnak *anyagul* a zenei alkotásnak, mint a matematikai teremtésnek.

Erre nézve volt alkalmam a legközelebről megfigyelni a matematikai alkotás lélektanát férjem esetében, a ki mikor először ötlött eszébe ama gondolatok lehetősége, melyeket később kidolgozott, olyan fokozott erőérzés, gyönyörűség, boldogságnak nevezhető érzelmi hullámzásokon ment át s később a feldolgozás, a részletes igazolás alatt is oly mértékben feszültségben tartották a teremtés tudatának átható érzelmei, öröme, hogy határozott organikus jeleket (szívdobogás, vérnek a fejbe tódulása) tapasztalt, melyek meggyőzően hirdették, hogy lelkiállapota nem apró öröm, hanem erős indulat, mely alig áll mögötte a komponista érzelmi mámorának.

A language emotionnel nagyon veszedelmes frázis. Hogy megszületett, arra sok körülmény disponálta az embert. Először is az a körülmény, hogy a zene anyaga hang, mint a beszéd is, s minthogy a fejlődés a hangpercepciókat más percepciók szimbólumául, jelölésére alkalmazta, igen közel állott ennek átvitele a zenére is. Hogy minek a szimbólumául szolgáljanak a zenei frázisok, arra jó ujjmutatást adott a zenében emotív eredeténél fogva még a mai mesterséges, vagy mondjuk művészi formában is megmaradt *kifejező* hajlandóság, melynél fogva minden hangegyüttesnek van még bizonyos igen homályos és határozatlan hangulati jellege. Már most hiper-érző emberek jó csomó önszuggesztióval fölfegyverkezve nagyon pontos megfeleléseket tudtak mondani a zenei frázisok és az érzelmek között úgy, hogy sokan abba a túlozott nézetbe sodródtak, mely szerint a zene nemcsak hogy utoléri, hanem fölülmúlja a nyelvet az érzelmi világ leírásában. Nyelv, a mit csak oly kevesen értenek s azok sem egyértelműleg, nem érdemes erre az elnevezésre.

Végre ily feldolgozásra csábít a hallóérzék önállótlanásával szemben a látó-érzék primársége. A mi csakis ennek az érzéknek adataiból áll, az lehet egy sui generis, másra nem vonatkozó, mást ki nem fejező világ. A hallás világa akkor miért nem lehet az? Miért kell az alá tartalmat, kifejezni valót kényszeríteni? Nem elég az akusztikai szép, a mit szolgálhat? A zene sokkal inkább sui generis világ bármelyik művészetnél, tárgya, eszköze és célja a hangzásbeli szépség. Ezeket azonban részletesebben a zenei élvezet pszichológiai elemzésében akarom kifejteni.

A zeneszerző lelki világából tehát azt tanuljuk, hogy a zenei frázis épen nem érzelem-transzformáció, mert egészen

egyértelmű nyilatkozatokat hallottunk arra nézve, hogy a jelentkező zenei gondolatnak emocionális színezete éppen nem szükséges, hogy megfeleljen annak az emeltebb kedélyhangulatnak, a melyben származott. A szerző fűzhet hozzá tudatos ítéleteket, hogy ez a motívum ilyen és ilyen érzelmi irány tónusát viseli s annak következtében gyászindulónak alkalmas témát nem fog tánc zenének feldolgozni, de még a motívum által esetleg és ritkán ébresztett ily érzelmi szféra is oly határozatlan jellegű, hogy semmi esetre sem jogosít, a zenét az érzelmek nyelvének mondani.

III.

Lássuk most az interpretáló művész belső analizisát. Koessler ezeket mondotta:

Az interpretáló művész átnézi a művet, leküzdi az esetleg felmerülő technikai nehézségeket, figyelme felszabadul s az előadásra terelődik; az előadás a *zenei* szépségeknek a kellő kidomborításában áll. Értenie kell a mű konstrukcióját, hogy értelemmel interpretálhasson. Az érzelmes arckifejezés, mozdulat, a mit egyik másik előadó művész produkál, egyszerűen hatásvadászat és póz. Herzfeld így nyilatkozott:

Interpretálás alatt ösztönszerű zenei érzék vezet, a mire az ember szellemi alkata képes vagy nem. A tapasztalat, sok zenehallgatás nem elég a magyarázatára, nem az egyén tapasztalatai szerzik. Az interpretáló művész nagyon finom és tökéletes eszköze az alkotónak. Szendy tapasztalatai ezek:

Művészi interpretálásról az a véleményem, hogy azok a részletek sikerülnek legjobban, melyekkel nem tudok beszámolni magamnak. Mondjuk ki a nevét, mikor a *tehetség* visz magával és én engedek neki tudatos gát nélkül. Ez a féltudatos állapot azonban nem tart pillanatoknál tovább. Időnkint visszaveszi az uralmat az ítélet, a tervszerű játék, a mikor minden mozdulatot öntudatosan végez az ember. Ezek hullámzanak és váltják föl egymást.

Én hiszem, hogy el lehet találni az alkotó művész intencióit, meg vagyok győződve, ha Beethoven hallaná a szonátáit, mikor én jó dispozicióban játszom a mai zongorák és technika fejlettségével, repesne a szíve örömeiben.

Azt hiszem, ez az »eltalálni az alkotó művész intencióit«, a mit Szendy mond, ezt érti Szabados is akkor, mikor így fejezi ki magát:

Az interpretálás művészete akkor a legtökéletesebb, ha a legnagyobb mértékig *el tud mélyedni az előadandó mű szellemébe, azaz, ha a szerző alkotás közben érzett érzelmeit »utánérezni«* tudja. Hogy az előadás közben az érzés vezet-e inkább vagy az értelmi megítélése a műnek, azt rendszeren az interpretáló individualitása dönti el. Hidegvérűbb művész inkább a tudatos, perfekt, leszűrt előadással hat, a temperamentumos pedig az előadás közben megnyilvánuló vervevel hévvel és indulattal ragad el.

Hajlandó vagyok azt hinni, hogy az itt idézőjelbe tett »utánérezni« a műnek egyszerű megértését jelenti, a »mű szellemébe való beleélését« a művésznak, mely természetesen a műben való gyönyörködéssel, tehát érzelmi tényezőkkel jár, melyek a minden szellemi produkcióra alkalmasabb emelkedett, feszült hangulatot, organikus állapotot teremtik. Ennek az érzelmi állapotnak az intenzitása természetesen az előadó egyéniségétől függ és nagyon alacsony fokú lehet akkor is, mikor az előadó a legnagyobb »bensőséggel« játszik s emócionálisabb természetű hallgatóiban, esetleg nagyon intenzív érzelmeket ébreszt. Továbbá nagy emóciók közt komponált művet az interpretáló művész, a kinek nagyon erős és öntudatos muzikalitása van, de kevés temperamentuma, előadhat, s a tökéletesség magas fokán állhat előadása — minden közvetlenül átélt nagy érzelmi mozgalom nélkül. Az emberek szellemi alkatának óriási különbségei már eleve képtelenséggé tesznek minden olyan föltevést, hogy az interpretáló a komponistát s a hallgató mind a kettőt csak akkor értheti meg, ha annak érzelmeit végig tudja érezni. Hisz öröklött alkatunk és egyéni történetünk folytán olyan óriási módon különbözünk egymástól, különösen tudattartalmaink érzelmi együttthatóiban, hogy nem szabad olyasmit feltételezni, hogy a zene, mi oly homályos körvonalakban utal érzelmi tartalmakra, ha százszor ugyanaz is, ugyanolyan érzelmi megmozdulásokat ébresszen valamennyiünkben. Vagy ha csak »közel ugyanazt« »nagyjából ugyanazt« akarjuk állítani, hát hol van ennek a »közel«-nek a határa, az érzelmi tónusok végtelen finomságú folytonos átmenetei közt?

Mindezekre még jobb világítást fog vetni a következőkben az, a mit a zenei élvezet lélektanáról mondani fogok.

IV.

Első sorban ismét a legautentikusabb szólókat, a zene embereit hallgassuk meg. Koessler a zenei élvezetről így vélekedik.

Zenehallgatás közben a laikusnak lehetnek nagy érzései és fantáziálhatnak a zenéhez akármit, de minél többet tanul az ember, annál inkább előtérbe jutnak a mű szerkezetére, kidolgozására, a kidolgozott gondolatok zenei értékére vonatkozó Ítéletek. A képzett zenész kénytelen analizálni a zeneművet, a mit hallgat s természetesen ezzel már élvezzi a mű *zenei* szépségeit.

Herzfeld az ő világos beszédmódjával a következőket mondta:

Valamely zenemű első hallgatásánál nagyrészt élvezek. Az értékítéletek további tanulmány alapján lépnek föl. A ki első hallásra kritizál is, az lehet olyan ember, ki egyszeri hallásra oly tökéletesen áttekintette a művet, hogy annak emlékéért bírálja meg. Nálam mindig első a közvetlen gyönyörködés, csak azután kutatom annak okait.

Az érzelmi hatás lassan (többszöri hallásra) eltompul. Vannak azonban gazdag művek, melyeknek összes részletét még tízszeri hallásra se merítette ki az ember, különösen komplikáltabb, hosszabb művekben mindig új és új szépségre akadhatunk. Pl. a IX. szimfónia, Wagner Mesterdalnokai.

Mindazonáltal első hallásra is lehet az értékekkel tisztába jönni. A rejtett szépségeket, ha nem is látja át, de kiséjti az ember.

Az érzés maga élvezet, nem pedig bánat vagy remény, vagy a mit a mű ki akar fejezni. Csak azt tudom, hogy élvezek. Pl. gyönyörködöm Beethoven Egmont nyitányában a nélkül, hogy csak eszembe is jutna Egmont. A hangokban gyönyörködöm, melyek inkább homályosan az *emlékezetbe idéznek* érzelmeket — ebben áll a zene kifejező ereje.

Vizuális képeim nincsenek, legfeljebb reflexió következtében. Magát a zenét a szép hangokat élvezem. Ezekhez a sorokhoz nem kell magyarázat. Egyáltalán ez utolsó kérdésben a legmeglepőbben összehangzanak a feleletek. Szendy Árpád ezeket mondja.

Gyermekkoromban a Mendelssohn Hebridák uvertürje olyan mély benyomást tett reám, hogy valahányszor hallottam, fuldokló zokogás fogott el. Nem tudom közvetlen okát adni, semmit sem juttatott eszembe; talán az a titokzatos, különös fisz — szóval a hatás megvolt.

Ma nagy ritkaság, hogy valami annyira megkap, hogy elvesztem a judíciumomat. Liszt játékának hallgatásánál éreztem talán egyedül ilyesmit. Sohse történt velem azóta, hogy olyan törpének s mégis olyan nagynak éreztem magam, a ki még semmi sem vagyok, de a fiatalság merész önbizalmával tudtam, éreztem, hogy én ezt még mind megcsinálhatom. Utóbb egy Rosé-kvartettnél fogott el ilyen kitörő érzés.

Az ítélet azonban nem vonul félre. Először szólal meg a kritika s mikor ez nagyon kedvezően üt ki, akkor fog el a gyönyörködés. Nem szomorkodás stb. vagy vizuális képek. Gyönyörködés a szép zenében, a hangokkal repülni, úszni. Végtelen könnyűnek érzem magam, a zene mintha fölemelne, szeretem az egész világot s csak azért nem borulok a szomszédom nyakába (ha még olyan csúnya nő is az), mert tudom, hogy most jól kell magamat viselnem, nyilvános helyen vagyok. Nagy ujjongás, boldogság a szép zenének a legközvetlenebb hatása.

Egészen zavartalanul élvezett zene még többárnyalató hatást tesz reám. Érzem a hangnemek egyéni hangulatát, E, H, A-dur derült, fényes, D, C-dur szintelenebb, h, g, f-moll búsak, B-dur, Es-dur heroikus. Ezt az utóbbit infekciónak tartom, a fuvóhangszerek t. i. ezekben a hangnemekben készülnek.

Saját munkáim hallgatása közben majdnem mindig boszús vagyok az interpretáció tökéletlensége miatt. Olyan kevés a kivétel, hogy össze tudom számlálni. Gyönyörködtem, mikor a Hubayék játszották a kvartettet, mikor Dohnányi a rapszodiámat s mikor Durigo Ilona énekelte a »Szeretném itt hagyni« dalomat.

Oka-e ennek a képzelet erős szubjektivitása, a szellemi felsőbbségem az interpretálok felett, nem tudom, de legtöbbször önmagam sem tudom magamat kielégíteni.

Ez értékes analízis után lássuk még a szűkszavú Szabadost, a ki ezekben foglalta össze nézeteit.

Szerintem körülbelül úgy áll a dolog, hogy egy műnek tartalma: gondolatbősége, a gondolatok nemessége és kifejező ereje és eredetisége inkább érzésünkre hat, a kidolgozás, a forma, szóval a gondolatok beállítása és fölépítése inkább értelmünkre. Hogy azonban az érzésünkre gyakorolt hatás ne zavartassák kedvezőtlenül, szükséges, hogy az utóbb említett tulajdonságai a műnek a tökély bizonyos fokán álljanak. Miután pedig a gondolatok a legtöbb esetben épen a kidolgozás, forma stb. hozzájárulásában gyarapodnak azon erőben, melylyel érzésünkre hatnak, a két dolog külön nem választható. A legszebb, legnemesebb dallam, mely érzésünket megragadja, értelmünk előtt azonnal értékét veszti, ha rosszszúl, ízléstelenül van beállítva (pl. hibásan vagy rosszul harmonizálva) a legszebb dallam ilyenkor olyanná válik előttünk, mint a legszebb arc, ha azt pl. egy homorú tükör visszatükrözésében látjuk meg.

Az ember saját műve előadásakor többnyire az interpretáció minőségének hatása alatt áll. Sajnos, általános tapasztalat, hogy az interpretáció ritkán oly tökéletes, hogy a szerző intencióit teljesen visszaadni képes volna.

Láttuk ezekben, hogy a képzett zenészek, a kik maguk is alkotnak, hogyan hallgatják a muzsikát. Valamennyiből egyértelműen világos, hogy a zene hallgatásánál az élvezet egyenesen a szép hangokból, a szép zenéből fakadt, tehát tisztán esztétikai gyönyörűség, mely a zenénél sajátos fölemelő szabadságérzéssel jár. Ezt teljesen laikusoknál is tapasztaltam; többen fejezték ki előttem ama tapasztalatukat, hogy zene hallgatása közben az egész szervezetünk felvillanyozódik, passzív asszociáció-folyásuk eleven gyors, a zenétől teljesen heterogén tárgyakra vonatkozóan, mely pszichológiai tünet helyébe a zeneértőnél a figyellel járó zenei ítéletek kerülnek, melyek közt ott szerepelhetnek ilyenek is, hogy ez vagy az a motívum ilyen és ilyen hangulatú a nélkül, hogy a hallgatón úrrá is lenne az a hangulat.

Ez a gyönyörködés tisztán a hangoktól okozott esztétikai élvezet, a minőt a szép formák és színek is okoznak. A hallgató nem társalog a szerzővel az érzelmek nyelvén. Egyszerűen »megérte« a gondolatait, melyek tisztán zeneiek, más érzetmezőre való vonatkozás nélkül. A zenei frázis nem szimbóluma semminek, mint a szó. A zenei frázis és gondolatokká való

összetétele analóg a szókkal való gondolkodáshoz, de megértése nem abban áll, hogy mint szimbólumot valamire vonatkoztatjuk s e vonatkozásai közötti kapcsolatban tekintjük át, hanem abban, hogy áttekintjük magát azt a hang-komplexust, a mit zenei frázisnak, koncepciónak nevezünk.

A laikus nem tud komolyan *figyelni* a zenére, azért nincs is róla kritikája, így átengedi magát a hangok érzéki hatásának s kéjeleg fuldokolva az érzelmekben. Sok azt hiszi, hogy programot kell a zenéhez gondolni s az emberi tudat szeszélyes asszociációival veszi körül a hang-arabeszket, mit áttekinteni nem tud. A zenész ítél és azután gyönyörködik.

V.

A programm-zenét nem volna szabad zenének nevezni. Az melodráma akkor is, ha senki se szavalja vagy éneklí hozzá a programot, hanem csak hozzá kell gondolni. Zene, a mely nem élvezhető a programm ismerete nélkül, nem zene. Azonban melodráma, mely szöveg nélkül is gyönyörködtet, mint Wagnernek igen sok nagy alkotása, az abszolút zene.

A programzene visszalépés a zenefejlődésben. Más művészeteket vesz segítségül a hatás erősítésére, idegen elemeket kever az akusztikai hatók közé. Ma, az ideg túltengésének századában terjedése elég természetes. Ennek egyik magyarázatát próbálok adni.

Vannak mozgékony lelki életű emberek, igen labilis tudatelemekkel, a melyek a legszeszélyesebb asszociációkra képesek. Egyik érzetmező adatai a másikéval óriási szabadsággal társulnak, melyek közül egyik-másik asszociáció véletlenül erősebben föllépő érzelmi együttható folytán megrögződik, így különös és érthetetlennek látszó összefüggések erősödnek meg lelki életében.

Ilyenformán képzelem el a vizuális muzsikások lelki világát. Ribot téved, ha azt hiszi, hogy kevesen vannak. Én elég sokat találtam.

Zenei tekintetben az ilyen szellemi alkat oly módon nyilvánul, hogy bizonyos hangegyüttesekhez más érzetmezők adatai, szín, alak, szag stb. percepciók asszociálódnak s ezek bizonyos módon megerősödvé állandóan visszatérnek. Különösen a gyermekkorban nagy a tudatéletnek ez az instabilitása, azért ezek a különös kapcsolatok a legelső gyermek évekből veszik eredetüket.

Pl. tudok esetet a családomban, hogy két testvér gyermek-játékaik közben azzal mulatott, hogy egymást kérdezték, milyen szónál mire gondolnak. A hét, a hónapok napjai, egyén és városnevek mind valami az ő életükből vett vizuális képhez társultak s ama vizulás kép volt az *írástanulás előtt* az illető szónak tudatbeli reprezentánsa. Ezeket nekem a lánytestvér felnőtt korában beszélte el oly módon, hogy a kijelentések őszinteségében kételkedni lehetetlen, s hozzátette azt is, hogy ezek a képek a korrall fogynak, homályosodnak, háttérbe vonulnak s a tudatban mintha helyükre íródna az illető szó képe. Példa kedvéért közlök néhány ily asszociációt, melyek igen élesek, határozottak, s minden alkalommal pontosan ugyanazok, helyzetük, színük, alakjuk változatlan. A lánykának csupa háztartásbeli tárgyakra vonatkoznak az asszociációi. Együttességéből származhattak pl. Vasárnap: cseréplábas paradicsom szószszal.

Hétfő: sárgára politírozott egy ajtós diófa szekrény, miből a fehéreneműt adták elő.

Juliska: fehér emberfűl.

Liza: széles ráncos, szürkés-kék kötény, (»Tán volt valami Liza cseléd«).

Ezek mind származhattak ilyen véletlen asszociációkból, melyek valami elfelejtett okból és alkalommal megrögződtek. A szó hangzása is szerepet játszik. Pl.

Tolna: mint »Ilona«: cserépkályha;

Gizella: villa, evőeszköz;

vacsora: ugyanolyan, mint »vasárnap«;

Aranka)		rózsaszín	
öröm	fehér viasz	ezüst	staniólban

Gyakran együtt emlegetett neveknek közös képe van. Pl.

a három falú

Öcsény		keskeny
Decs	szalmáskocsi	lelógó szalma hátul
Mözs		megrakott, rövid

s ezeknek nevét az illető össze is szokta tévesztetni. Általában gyermekkorától fogva ezek szerepelnek az asszociáció közvetítő szimbólumai gyanánt, a hol a szók képei még el nem mosták őket. Eredetük a kora gyermekségre tehető, mert nincsenek ily asszociációk oly szókra nézve, melyeket első gyermekéveiben nem hallhatott. Pl. míg

Isten: óriási kopottas könyv, addig vallás, erény stb. más absztrakt szók csak betű-reprezentációval járnak.

Gyermekeknek sokszor értelmetlen, összefüggéstelen, azaz annak látszó beszéde ily megfigyelések árán nagyon is rendezett tárgyalássá válhatna szemünkben. Gondoljuk most az ilyen hajlamú gyermeket abszolút hallásúnak. A gyermek vágyva les minden hangra, a mi körülötte megszólal, minden hangnem belevésődik az emlékezetébe s nagy intenzitású lévén, egyik-másik mellékes járuléka az akkori tudatperének szintén oda kapcsolódik s így születnek utólag kifürkészhetetlen úton azok « csodálatos kapcsolatok, a melyek hihetetlenek azokra nézve, kikben nincsenek hasonlók. Így lesznek színesek a hangok (sokaknál a betűk) és formálódik az újabban annyit hallott színes hallás (l'audition colorée). A színeken kívül hangulatok is fűződhetnek az akusztikai hatásokhoz s lesz a Des-dur impozáns, tele férfierővel, szerelemmel, D-dur ünnepies, diadalmas, cinóberszínű, F-dur lágy, falusias, filiszteri, G széles, joviális, zöld, B-dur fájdalmas, benső gyötrelem kifejezője, indísrót alapon álló fehér szobor vizuális kép kíséretében.

A fiatal zeneszerző, a kitől ez adatokat idézem, így magyarázza az utóbbi esetet. Jól emlékszik, hogy 6 esztendő korában 11 éves nővére Czerny B-dur etűdjét zongorázta s ez időre neki egy mitológiai könyvet adott nézegetni s ő a milői Vénusz képét ütötte fel, melynek levágott karja mély részvétet keltett az erősen impulzív gyermek lelkében. Így lett a B-dur fájdalmas hangnem, így került melléje az indísrót alapú szobor, sőt a fiók sajátságos szaga is, melyből a mitológia-könyv előkerült.

Nincs terem, hogy ezt a tárgyat tovább részletezzem. De meg vagyok győződve, hogy kellő számú adatok összegyűjtése után igazolni lehet majd, hogy a programm-zenére való hajlandóság így származik s hogy így érthető meg csupán az a nagy ellentét a zenéről gondolkozók között, hogy némelyek esküsznek a programm-zenére, mások megtagadnak tőle minden jogosultságot. Egyéni különbségek rejtőznek a vita gyökerében, mint mindenütt, a hol az emberek nem tudják megérteni egymást, mert nem élhetik át egymás gondolatait.

Az ilyen egyéniségű ember zenéi élvezete is vizuális képekkel van átszűrve, alakok, képek vonulnak el. Ennek a tulajdonságnak megvan az a veszedelme, hogy ragályos. A ki semmit se képzel a Wagner-zene alatt színpad nélkül, az, ha megmondják neki, mit lehet és kell ott képzelni, boldogan fog képzelődni s azt találja, hogy ezt ő magától is így képzelte volna. A zene-

akadémián egy-egy szín-hang asszociáció, mint az epidémia terjed.

Mondom, vannak hiper-érzékeny természetek, a kikkel tudatelemeik mozgékonyságában ez a hajlam vele születik. Intenzív érzelem-analógiáik vannak a különböző érzetmezők adatai közt. Az érzelem-analógiák könnyen önállósulnak, képsereget hoznak a tudatba, jelenetek, mesék játszódnak le a zenét hallgató vagy képzelő előtt. Így fordítva egy esemény, kép egész melódia-áradatot hozhat elő. Az absztraktabb típusok nem hisznek ebben, hisz mindenkit a magunk mintájára *kell* képzelnünk. Schopenhauer, Hegel, Schelling, a filozófia romantikusai, Wagneristák; Kant, Helmholtz, a tudósok csak az abszolút zenében *hisznek*.

Szándékosan szakítom meg ezeknek a kérdéseknek részletezését; nagyon is messze vezetnének. Én csak a valódi zenéről akartam szólni és annak helyzetéről a többi művészettel szemben.

Az eddigiekben azt láttuk, hogy a zene semmikép sem mondható affektívebbnek a többi művészetnél. Az emelkedett hangulat minden alkotásnak egyformán kedvez. A zene emotív eredete sem tesz kivételt, mert a többi művészetek csirája is az emberi emócióknak valamelyik faja, legtöbbször a holtak tisztelete s az ebből fakadó vallásos érzés. A térbeli művészetek, melyek kénytelenek bizonyos tartalmat kifejezni, az élet jelenségeit ábrázolni, igazi művészi fokon nem pályáznak a kifejezésre, a tartalomadta hatásra, hanem szép színeket, szép formákat akarnak produkálni. A milói Vénusz nem fejez ki semmit, egyszerűen: szép. A szépnek analízise pedig más lapra tartozik. Vincinek, Botticellinek csodálatos képein nem keressük a tárgyat, az eseményt, melynek egy pillanatát a vászon örökíti — gyönyörködünk az alakokban, a színekben, vonalakban. Miért kényszerítsen akkor a zene tartalmát a maga gyönyörűséges hangjai mögé. Kell-e program a Beethoven szimfóniáihoz? A kinek kell, az szegény.

A zeneművészet analógiája a legteljesebb a többi művészetével. A térbeli elrendezkedés helyett időben van elhelyezve. A hangok időbeli rendjének, a ritmizált melódiának megfelelnek a vonalak határolta formák, a hangszerelésnek a színezés és a főalakok háttérének a melódiát alapozó harmóniák. Az analógiát messzemenő részletekig lehetne folytatva magyarázni. Most csak annyit, hogy a zeneművészet nem ellentéte a

térbeli művészeteknek, hanem egyszerűen analogonja, melyre vonatkozó minden tévedés a hangbenyomások tiszta időbeliségéből ered.

A zene, mint időbeli művészet, a térbeliekkel együtt a *percepció*s művészetek osztályát alkotja, a mennyiben a gyönyörködés főforrása itt maga a momentán, közvetlen percepció, melynek esetleges segítője lehet az asszociatív belegondolt tartalom — szemben a kiváltképen asszociációs *szóművészetekkel* (szépirodalom), melyek főleg a percepciókhoz (szók, hang- vagy betűpercepciói) asszociált »tartalom« segítségével hatnak, minek ama percepciók esetleges támogatói csupán. E szempontból az értelem *rovására* muzsikáló költemények a programzene s az allegorikus képzőművészethez sorolandó, melyek mind a művészet mellékes hatóját iparkodnak főhatóvá tenni.

Dienes Valéria.