

LÉLEKTANI MEGJEGYZÉSEK A PROGRAMMZENÉRŐL.

Tulajdonképpen célszerűbb a »melodráma« kifejezéssel élni, mert ez a művészetfaj inkább zenével körülfont *tartalom*, mint tartalommal kitöltött *zene*. Hogy egészen pontosá tegyük a fogalmat: melodrámán érteni akarunk minden, az érzelmek, lelkiállapotok, események, jellemek és gondolatok szimbolizálására szánt zenei terméket, melynek alapelemeit és fölépítését eme szimbolizáló cél határozza meg s melyben így csak másodsorban, a mennyiben ama főcél megengedi, jutnak érvényesülésre a zenei szépségnek hosszú fejlődésben kiválasztódott formái.

A melodrámának a zenétől való elkülönítését tehát a szerző intenciója határozza meg, mely világos nyomát hagyja a mű konstrukcióján. Mindamellett megeshetik, hogy a hallgató zeneként hallgatja a melodrámát, és viszont — a saját egyéni pszichikai alkata szerint.

Ilyen értelemben tehát programzene nemcsak, hogy lehetséges, hanem van is. Van egy hangzó művészet a költészeten kívül, mely valami tartalmat *próbál* a hallgatóval közölni. E művészet úgy tekinthető, mint a zenének a költészettel való kiegyezkedési kísérlete, melyben mindkét művészet enged valamit; a zene felad a maga formai, zenei szépségeiből, hogy tartalomnak felelhessen meg, a költészet felad a kifejezés érthetőségéből és egyértelműségéből, hogy harmóniakban és dallamokban beszélhessen. A zene részéről a költészethez való ugyanoly természetű közeledés, mint a szimbolikus költészet, a költészet közeledése a zenéhez. Mindkét művészetfaj zenei hatónak tartalommal való összefűzése azzal a különbséggel, hogy e muzikális hatót amott a beszéddé dezorganizálódott melódia, itt a melódiává szőtt beszéd szolgáltatja.

Ha fejlődés-törvényeink igazak, egyik sem lesz hosszúéletű, mindkettőt a még nem eléggé diszintegrálódott elemek pillanatnyi összeszövődésének kell tekintenünk.

A nagy fejlődés történeti hatóinak mellőzésével (melyek a jelen cikknél sokkal terjedelmesebb történeti igazolást igényelnének) megkísértjük vázlatos képét adni e művészetfaj lélektani forrásának s ennek alapján rámutatni bizonyos nehézségekre, melyeket ez a műfaj a komoly műélvezet s az értékítéletek egyértelműségével szemben mindenkor támasztani fog.

I.

E folyóirat f. é. júliusi számában a zenéről szólva, egy rövid utalás formájában a programzenét is érintettem, nehogy félreértessem s a zenéről mondottakat az olvasó ne terjessze ki a zenével ma rendesen egy fogalom alá vont melodramára.

Beszéltem ott hiper-érzékeny lelki alkatú egyénekről, a kik tudatelemeiknek igen labilis volta, illetve asszociációiknak könnyűsége, gyorsasága és nagy változatossága folytán igen különös és érthetetlennek látszó asszociatív kapcsolatokra tesznek szert, a melyek gyakran állandósulnak és rendesen bizonyos szóhoz (tehát hangpercepcióhoz) fűzött reprezentációban állanak, mely reprezentációknak (rendesen konkrét, vizuális képek) az illető szó jelentésével való összefüggésük, t. i. az alkalom, mely a kérdéses asszociációt megteremtette, rég elfelejtődött.

Az ilyen reprezentációk egyik gyakori formája a sokat emlegetett *színes hallás*. Elég gyakran találkozunk oly egyénekekkel, a kik bővebb kikérdezésre részletesen beszámolnak arról, hogy az egyes kifejezések tudatbeli reprezentációja náluk milyen színű betűkből összerakott szó. Vannak egyének, a kiknél minden betű állandóan a saját színével jelentkezik, másoknál a szó kezdőbetűje az egész szó színére módosítólag hat. Bibot azt mondja, hogy ezekre nézve úgyszólván általános a megegyezés abban, hogy ilyen elfelejtett alkalmak születtek ez asszociációkat, mert semmiféle összefüggést nem találtak ez adatokban a betűk és színek között, mi az egyéntől függetlenül állandóan visszatérne. így az *a* betű egyik embernek vörös, másiknak sárgászöld, harmadiknak kék stb.

Más megjelenés-formája ez elfeledett származású kapcsolatoknak az említett cikkemben felhozott eset, melyre néhány példát is idéztem. Szók, a melyeknek konkrét reprezentációja

nem kínálkozik a tudat számára, az abstrakcióba nehezen törődő gyermektudatban ily esetleges társulásokkal szereznek tudatbeli reprezentációt. Ezek alakulása az írástanulás ideje elé esik, és konkrét képeit a betű lassankint kiszorítja egyik embernél gyorsabban, másiknál későbbben.

Ilyen, a konkrétságot nélkülöző kifejezések a gyermekekre nézve a hét napjainak, a hónapoknak neve, nem látott városok nevei, személynevek és más absztrakt szók pl. öröm, jószág stb. melyek értelme még homályos a szűk kis tudatvilágban.

Így fűződik — más konkrét reprezentáció s betűkép híján — az ilyenfajta szavakhoz bizonyos kép, a mely ama szónak első, vagy különösen kedvező tudatfeltételek közt való-hallásakor épen a tudat felszínére került. Hogy az amott mon-dott példákat még szaporítsam, íme néhány:

Kedd: nagy kékesszürke savanyú paprika;

Szerda: piszkos fazék (ellenszenves nap);

Csütörtök: szürkeszőrű partvis;

Péntek: kopott, szürke, hegyes kis paraszt kalap;

Szombat: kék batyú.

Látjuk, hogy a gyermeklányka, a kiben ezek az asszociációk kifejlődtek, az ő kis háztartási képeivel egészítette ki a neki absztrakt voltukban távolálló szavakat. Ezek a képek oly állandókká váltak, hogy felnőtt korában is a megfelelő szók tudatbeli reprezentánsai gyanánt szerepelnek, helylyel-közzel kiszorítva a szók betűképe által, mely ráíródik a képre s mögötte a kép lassankint a felismerhetlenségig elmosódik.

Ilyen eltűnőben levő képek:

Máza: betűkép, erősebb emlékezésre előjön egy jól ismert zöld nyelű olló.

Paula: valami barna folt, kályha, vagy emberváll, elmosódott. Csak betű.

Ezek a képek mind kedvező tudatfeltételek közt való együttességből származhattak. Egy-egy adatot is nyújt az emlékezet. PL:

Nina: virágos selyem napernyő.

Erre vonatkozólag az illető emlékszik egy, a gyermekkorában először kapott virágos selyem napernyőre, melyet ő játszadozva rongált, miközben egy ott időző rokon az édesanyját „Niná”-nak szólította.

Érdekesek az abstrakciókra előlépő asszociációk:

Jog: férfikabát egyik fele, válla és karja;

Jóság: kendőbe takart mutatóujj, mivel a gyerek száját mossák;

Ok: o alakú száj;

Cél: nagy karika.

Érdekes eset az ily absztrakt szóknak pusztá színekkel való reprezentációja. Pl. egyik egyetemi lánytársam a hét napjaira szánt munkaterveit színfoltokba illeszti, melyek mindegyike a hét egy-egy napját képviseli. Ezek eredete szintén az első gyermekkorra esik és egészen elfelejtődött. Használata a szó-reprezentációt pótolja. A színek a következők:

Hétfő: kissé piszkos fehér habszín;

Kedd: sárga, recés;

Szerda: kékesszürke, recés;

Csütörtök: vörös-sárga, naplementi felhők;

Péntek: sötétzöld szürkésbe menő, recés;

Szombat: sötétbarna, pirosba játszó, pontozott;

Vasárnap: bordó, recézett.

Ezen asszociációk meglepő volta eléggé meggyőzhet arról, hogy lehetségesek a tudatelemek közt oly kapcsolatok, melyek semmiféle tartalmi rokonságot, sőt a legkisebb közösséget sem tételezik fel, hanem csupán a kedvező tudatfeltételek közt történt időbeli együttesség teremtette őket, s hogy az ily kapcsolatok is válhatnak olyan egységgé mint akármilyen logikai egyesülés, így kifejlesztve az egyéni tudatnak és *csakis az egyéni* tudatnak használatára egy képnyelvet, melyre ő a külső világgal közös szavait lefordítja.

II.

Zenei tekintetben az ilyen alkat oly módon nyilatkozik, hogy bizonyos hangcsoportokhoz más érzetmezők adatai asszociálódnak s állandóan visszatérnek. Az ily alkatú abszolút hallású gyermek tudata a benne inherens, organikus eredetű hajlammal fogva nagy érzelmi együtthatókkal fogadja be a zenei hangokat s az akkor felszínen levő legintenzívebb tudatelemmel akaratlanul összeszövi s így születnek egyes hangnemek színei, azoknak megfelelő és a későbbi zeneszerző kompozícióinak hangnemét megdefináló hangulatok. Ezek a hangulatok azonban nem a hangnemek, hanem az egyéni psziché függvényei, kivéve bizonyos eseteket, melyekben a különböző egyének megegyezése oly külső okokból magyaráz-

ható, mik ismét nem függnék össze tartalmilag a hangnem minőségével.

Az egyén tapasztalataiból, azaz időbeli összeesésből származó ily zenei asszociációk rendszeren azon hangnemben írt zeneművekre vezethetők vissza. Pl. egy fiatal zeneszerző, a kinek egy-két instrumentális művét olasz városokban már bemutatták s a kinek asszociációit e tekintetben a legtanulságosabbaknak találtam, így referál:

A-dur: Rózsaszín, fehér. Kedves, tavaszi, reggeli hangulat. Tánczenére hajló. *Goldmark* „*Im Frühling*”-je lehet az oka. Nagyon szerettem azelőtt, de most hamar megunom, fáraszt. Mióta egyszer három fugát komponáltam A-durban vizsgára. Megfektűt.

G-dur: Széles, joviális, zöld. Sok blazírság. Hat esztendő koromból való hangulat: az idősebb nővérem, egy kis lap, melynek címlapján esőben kocszó gyerekek vannak. Kedves, jó emlékü, szép hangnem. A nővérem asztalfiókjának a szaga is eljön a G-durra.

H-dur: Átszellemült szerelem. Angyalok, szférák zenéje. *Talán a Tristan végének a befolyása*. Karmin, ultramarin-kék, lila.

Ha ezekhez még a múlt alkalommal említett, a B-durra vonatkozó példát is csatolom, akkor előttünk áll néhány példa arra, hogyan befolyásolja egy-egy véletlenül összeeső helyzet, egy-egy azon hangnemben megismert zenemű az ilyen különös és a programzenéhez vezető asszociációk alakulását. Egy, a hangnemhez tapadt kép vagy hangulat aztán a saját asszociáló tendenciája folytán egész sorozatnak megteremtője lehet, mi szintén állandósul. Ilyen példák, melyeknél azonban az alap-hangulat kulcsa már elveszett:

E-moll: naiv, nőies, ártatlan szerelmi vallomás. Néma panasz. Sóhaj, melyet egynéháay könnyesepp kísér. Remény a közeli, tiszta C-durban feloldani és ebben dicsőülni. Természetében egyszínü. Világoskék. Talán egy ifjú leányhoz hssonlíthatjuk, ki fehér batiszt ruhájára egy széles világoskék szalagot tűz és templomba gyónni megy.

B-moll: különö, többnyire éji csuhában jár. Soha sincs jókedve és csak ritkán látjuk elégedetten. Haragszik — de miért, talán nem is tudja — ilyen volt az apja is (?) Isten és világkáromlás; nincsen

megelégedve sem önmagával, sem az egész világgal.
Előkészület az öngyilkossághoz — elesni, elbukni.
Kékes szürke.

Elképzelhető, hogy midőn az ilyen asszociációkkal berendezett tudat komponálni kezd, a származott zeneműben ki akarja fejezni a megfelelő alaphangulatot, azaz a kifejezendő hangulathoz képest fog válogatni a hangnemekben. Ezek azonban nem mindig állandók. Pl. Ges-durról először ezt írja:

Ges-dur: győzelem a nehézségeken; túlhaladt akadályok utáni szabad fellélegzés. Egy lélek, mely sokat küzdött, nélkülözött, de győzött. Karmin. Két év múlva így ír:

Ges-dur: sok szép szín. Falusi távoli muzsika, verklis, délutáni sárgás, beteges napfény. Apró, filigran zsuzsu.

Tehát a hangulat nagyon is erős transzformációt szenvedett. A H-dur pl., melyet az imént átszellemült szerelemnek írt le, 2 évvel ezelőtt így szerepelt:

H-dur: Rikító színezés, vadság, harag, gyűlölet, féltékenység, a szív minden terhe H-durban nyilvánul.

A H-dur transzformációját, úgy látszik, tényleg a Tristan teremtette meg, melylyel a szerző foglalkozott azóta. Vannak azonban teljesen állandósult hangulatok is, melyeket két év múlva majdnem szórói-szóra ismételtén kaptam meg. Pl.:

As-dur: Halottak országa. Halál, sír, pusztulás, végítélet, örökkévalóság. Csak kegyeletes ujjakkal nyúljunk e hangnemhez.

És két év múlva:

As-dur; Nagyon gyászos. Egyetlen dur, a mi gyászos.
Jó szív.

Vagy:

D-dur: Győzelmi hangok. *Harci* zaj. Diadalmámor. Bíborvörös.

D-dur: Diadalmas hangnem. Ünneplés. Cinóber.

Vannak hangnemek, melyeknek asszociatív járulékaira nézve majdnem teljes a megegyezés. Pl. a C-durra mindenki azt mondja, hogy abban egyszerűség, tisztaság, keresetlenség, őserő van felhalmozva. Igen alapos valószínűség utal arra, hogy ez a C-durnak alaphangnem, azaz módosító jelek # és b nélküli voltából származik, minek az egyszerű, ős, tiszta stb. csak hangulatosabb befejezése. Az Es-dur mindenkinek hősies és

hihető, hogy Beethoven is ezért írt ebben a hangnemben eroikát. Hősiességét azonban a rézfúvóktól veszi, melyeket a »hős« katonákkal egybekapcsolni a tudatunk megszokott. Más megfelelések a közkézen forgó nevezetesebb zeneművek szuggerálta hangulatból fakadnak és lesznek az ily asszociációkkal bíró zenészek között közel általánossá.

Pontosabb és részletesebb igazolásra még kevés az adat. Néhány ilyen alkatú zeneszerzőt említhetünk azért, akik azonban a pszichológiai kutatás forrásai gyanánt szolgálható alap-asszociációikat magukkal vitték a sírba, csak egy-egy megjegyzés, egy-két levél vagy odavetett gondolat maradt ránk.

Liszt Ferencről pl. kétségtelen, hogy legalább is színpadkapcsolatai voltak, hisz ismeretes róla, hogy dirigálás közben a legkomolyabb utasításként adta ki olykor, hogy »kékebben« vagy »vörösebben« játszanak. Wagnernek pedig egész élete munkásságát e különös pszihikai alkat határozta meg, melynek elég bő bizonyosságát adta Beethoven, Liszt és a saját műveihez írt programmagyarázataiban.¹

III.

Az egyes hangnemekhez fűzött asszociációk részletesebb és többirányú kifejlődést nyernek az illető hangnemekben megkomponált zeneművekben. Itt az asszociációk egyenes kihívására tág terjedelem nyílik. Első irányító e tekintetben a ritmus a hozzátartozó tempóval, mely megadja a műnek motorikus jellegét. E motorikus elem igen gazdag asszociáció-forrás, melynek leírását Hanslicknál² elég részletesen és jól megtaláljuk. A gyorstempójú változatos ritmusú tételek alkalmasak a vígság, üdeség, könnyűség, tréfa megszólaltatására, erősebb dinamikai árnyalással makacsság, erő, haragkitörés és minden sztenikus szenvedély eszünkbe juttatására (de nem felköltésére) a lassúbbak komolyság, egykedvűség, méltóság, bánat, lemondás stb. stb. »kifejezés«-ére. Viszont azonban a tempó ellenére a melódia, hangszín teljesen átformálhatja a mű »hangulatát« úgy, hogy az egyes zenei formák kifejező erejének mikéntjére nézve csak nagyon kevés és nagyon speciális esetet lehet felhozni és ezen esetekben is a hangulat-definíció oly tág, hogy az egyéneknél

¹ *Programmatische Erläuterungen*. Schriften u. Dicht.

² *Vom Musikalisch Schönen*.

más-más irányú hajlandóság a legmesszebbre viheti egymástól ugyanazon tétel keltette két egyén hangulatát.

A színezés, vagyis a hangszerelés ismét különös természetű asszociációkkal kedveskedik annak, a kinek tudatában zenehallgatás közben hely van számukra. Az orgonával és kórossal vallásos, a rézfúvókkal harcias, a flótákkal idilli, pásztori hangulatot lehet ébreszteni. A ritmus és hangszín-adta hangulat-irány éleszthető még a melódiával, melynek bizonyos intervallumai s bizonyos intervallumainak egymásutánjai szintén érzelemgyűthetővel, sőt igen szeszélyes asszociációkkal is járhatnak.

A melódiához, vagy annak már kis töredékeihez is járuló igen határozatlan irányú és tartalmú érzelmi koefficiens a leírt mozgékony tudatvilágú egyéneknél óriási apparátussal jelenik meg s a ritmustól, hangszíntől és *harmóniától* még külön-külön irányítást kapva egész részletes érzelmi szférává alakul. Ennek a különböző egyének tudatvilágában felvett formái nagyon messze térnek el egymástól. Hangulat nem jön mindenkinek önként a zenehallgatáskor, úgy értem, hogy gyászinduló hallgatása közben vagy komponálása közben nem sir szükségképen az ember. Azonban, ha akar a hallgató hangulatot találni és keres, valamit rendesen talál. Ha pedig előre megmondják neki, hogy ezen mű ezt és ezt akarja kifejezni, akkor meg épen azt fogja találni a legtöbb ember, hogy tényleg azt fejezi ki.

Az érzelem-analógiákkal könnyű játszani. Még könnyebb az általuk termelt metaforákat metafora voltukból kivetköztetni. A zenében erre kétszeres a veszély. Emotív eredetéből még annyi megmaradt, hogy bizonyos érzelmi koefficiens kapcsolható a zene formáihoz és ennek révén a zene kapcsolatba kerül ugyanily együttthatójú más tartalmakkal, azoknak a neve átvődik zenei fogalmak jelölésére, az elnevezés metaforikus volta feledésbe megy és a konfúzió, a vitatárgy megszületett.

Nem az a baj, hogy a kifejezések metaforikusak, hanem az, hogy elfeledjük, hogy metaforikusak. A zenében másképp nem alkalmazhatunk elnevezéseket, hacsak külön, új szókat nem akarunk mesterségesen gyártani. Nem lehet másképp eljárni, mert a zenének, a zene formáinak s elnevezendő egységeinek nem felel meg objektív valami, a mit a nyelv már kénytelen-ségből elnevezett. A zene olyfokú fejlődése, melyen külön, elnevezendő fogalmakat tesz a nyelvképző tudat elé, a nyelvfejlődés oly korszakára esik, melyben az már elnevezte azon fogalmakat,

melyekkel ezen új, zenei fogalmakat az érzelmi együttthatók közössége vagy más analógiák révén összekötetésbe lehet hozni, így természetes, hogy a meglevő szó alkalmazódik metaforikusan az új szót igénylő fogalomra.

Egész zenei frazeológiánk ilyen. Minden elnevezés metafora. A zenei *gondolat*, a *frázis* vagy *mondat*, a *lírai*, *epikai* és *drámai* zene, a zene *megértése* stb. stb., mely kifejezések mindenképpen értelmét a zenére külön kell megdefiniálni, mert azon eredeti értelem változatlan átvitele kísértésül szolgál oly félreértésekre, hogy a zenei gondolatnak a hangokon kívül más »tartalma« is van, az epikai zene mesél, a zeneértés annyi, mint kitalálni, miféle képet, hangulatot stb-t »jelent« az a hangzó valami, a mit az értelem kedvéért alkotott szók analógiájára gondolnak el.

Ugyanígy módon metaforának kell tekintenünk — mert másképp nincsen értelme — minden olyan kifejezést, mely a zeneművek humoráról, szellemességéről, világgyűlöletéről, dacosságáról stb. stb.-ről beszél, mely jelzők mindenképpen, az adott esetekben más-más *zenei*, vagyis ritmikai, melódiai és harmóniai tulajdonság felel meg, a mi alkalmas egyik másik emberben, olyanféle impressziót ébreszteni, mint egy humoros, egy szellemes, egy világgyűlölő, egy dacos ember. Azonban nem lehetetlen, hogy a mely zenei tulajdonságot valaki világgyűlöletnek nevezi, azt egy másik hősiességnek fogja minősíteni, a harmadik talán szenvedélyes szerelemnek — a maga egyéni asszociációi szerint. És lehetséges, hogy a szerző, a ki az illető művet komponálta, a kérdéses hely szerkesztésénél egy régebben váratlanul felötlött melódiát választott ki a zenei alkalmasság szerint és csupán nagy muzikális gyönyörűséget érzett, hogy azt a témát olyan pompásan be tudta állítani és fel tudta szerelni. Természetesen az is lehetséges, hogy a szerzőnek komponálás közben nagy érzései, színgazdag asszociációi voltak, ha t. i. az imént leirt labilis, mozgékony tudatvilágú emberek közé tartozik.

IV.

A zenét igazi, formai szépségeitől majd mindig megfosztó emez asszociációknak, azaz a programzenének vagy melodramának gyors elterjedése nem épen arra enged következtetni, hogyan az ennek megfelelő alkatú emberek a nem asszociálok felett oly határozott túlsúlyban volnának. Elterjedésében igen

nagy része van az emberek, különösen a művészi hajlamú emberek nagy szuggesztibilitásának. A művésztermészet impulzív és az egyszer elismert nagyságok által könnyen szuggerrálható. Wagner a zenetörténetben korának hatalmas hipnotizálója, mely színes álmot még most sem vonult el s egyelőre nem is készül elvonulni a zenevilág szeméiről.

Wagner *zenei* nagysága volt a szuggesztív erő. Óriási talentuma azt a hitet ébresztette fel a köztudatban, hogy az asszociáló hajlam tehetség jele. A fiatal, színesvilágú művésznövendéket gyakran halljuk ma is szánakozó hangon beszélni mesteréről, a ki »csak« hangokban komponál. Minden ilyen alkatú egyén egész kis hatás-szférát teremt maga körül, melyben elterjeszti asszociációit, tisztelőire rászuggerrálja egyes zeneművek keltette hangulatformáit stb.

Ez volt Wagner szerepe a zenéről való közfelfogás módosításában. Egész történeti kort teremtett maga körül, mely az ő hatalmas zenei és költői egyéniségének súlya alatt elfogadta, hogy a mi a nagy művész személyében tényleg egyesítve *van* annak egyesítve *kell lennie* a művészetben mindenkor a szépség, a művészi tökéletesség érdekében. Wagner saját maga annyira hatalmában állott lelki alkatának s oly kevésbé ismert más szövésű egyéneket, hogy egyszerűen ostobáknak nevezte mindazokat, a kik az övéhez hasonló asszociációkkal nem rendelkeznek, a kik nem képesek »megérteni« a zenét. Kijelenti,¹ hogy »zene, mely nem akar kifejezendő tárgyra vonatkozni, hanem önmagának tárgya, az többé nem zene, hanem *zene és költészetből* fantasztikusan abstrahált torzalak, mi valóságban csak karikatúra«. Ez az érdekes definíció épen a kifejezni, beszélni akaró zenére illik rá, mert abban kerül a zenei elem mellé a költészeti, a tartalom, a mi az őt szimbolizáló jelektől különbözik.

Ez akár a leíró, akár dramatizáló zene, melynek egyedül van helye az operaszínpadokon, azonban zenei szempontból sok nehézséget támaszt a komponistára nézve, oly természetű nehézségeké» melyeket legyőzve a programot, le nem győzve a zenei szépséget kell feladni. Gurney² elég részletesen kifejti, hogy mihelyt a zene a hangzásbeli, formai szépségen kívül tartalomfestést, illusztrálást is tűz maga elé, rögtön veszít zenei

¹ *Oper u. Drama I.*

² *The power of sound. Opera.*

szépségeiből. A programmszerűség és a zenei szépség követelményeit összeegyeztetni nem lehet. A zeneművészet egész fejlődése s így e fejlődésnek mai formája is ellentmond minden ily »kifejezésbeli« »mesélő« vagy »dramatizáló« szempont úrrá tételének. Ha események vagy személyek keltette érzelmek lefolyását akarja követni, illusztrálni a szerző, akkor körülbelül a Wagner-féle végtelen melódiába téved, a mi a zenei hatás minden pszichológiai lehetőségének ellentmond, mert a zenei hatás objektív forrása a változatlanul, vagy módosításokkal *ismétlődő* formák *egésszé* fűzésében való gyönyörködés. Szóval a yenében az *asszociatív* szépség nem fér össze a *percepcionális* szépséggel, a mint ezt rá akarják erőszakolni azok, a kik a zenei szép törvényeit a programmszerűség követelményeivel próbálják kiegyeztetni.

A zenei »illusztrálás«-t nem lehet analógiába állítani a festőművészet illusztrálásával. Ez — ha nem is nyer — de nem is veszít semmit azzal, hogy illusztrál. A szemet gyönyörködtető, színek határolta formák, a térbeliek, készen vannak a természetben s önként kínálkoznak a festő vásznára, a ki nem is keres egyéb tárgyat, mert ezen *megszokott* formák sokkal jobban gyönyörködtetik a szemet, mint bármely új forma, a melyet ő megalkotna. Megfelelő *időbeli* formák, melyek a fülnek ugyanilyen rangú élvezetekkel kedveskednének, nincsenek a természetben, az ember azonban teremt magának ily időformákat (ritmus) s ebből lesz a zene, mikor az egy dimenziós időértékekhez második dimenzió gyanánt a szukceszív hangok magasság-különbsége s harmadik gyanánt a szimultán hangok háttérrel adó, színező együttese szegődik.¹ A magasság-különbségeknek valószínűleg emotív eredete, ha hagyott is e formákban valami tartalmat, ezeknek szépsége attól független, mint a hogyan még az igazán illusztráló festészeti mű értékére nézve is közömbös, hogy mi a címe, vagy hogy mit ábrázol. A mi értékes és szép, az értékes és szép névtelenül is. A Joconda remekmű marad, akármit írnak alája, úgy van *megfestve*. Persze azt nem írjuk alá, hogy Bonaparte Napóleon, mint a hogyan nem írjuk egy gyászinduló tetejébe, hogy »kék-vók«. Még a képekbe is rengeteg sokfélét lehet belemagyarázni egy bizonyos, de jó tág, érzelmi szférán belül, úgy a zenei frázisokba egész sereg érzelmet lehet bele-asszociálni egy még tágabb érzelmi

¹ Gurney: *The Power of Sound*. Unformed Sound.

szférán belül. S azt hiszem, hogy bármelyik festőművész igen rossz néven venné, ha művét valaki a szerint ítélné meg, hogy az miféle tartalmi asszociációkat költ fel, s nem a szerint, hogy hogyan képes újratereíteni a valóság formáit. A zeneművésznek így még több oka van visszautasítani, minden ily asszociatív ítéletet, mert művészete sokkal lazábban, vagy alig függ össze az asszociatív fölléphető időbeli valóságokkal, mint a festészet a térbeliekkel.

Ha sok zeneszerző mégis úgy nyilatkozik, hogy ő érzelmeit önti hangokba, vagy hasonlóan, az még nem bizonyág a mondottak ellen. Ha Beethoven azt mondja, hogy a C-moll szimfónia első hangjaiban »kopogtat a végzet a kapun« abból még nem következik, hogy a C-moll szimfónia programzenének készült. Hogy Beethovennek arra a 4 hangra megvolt ez az asszociációja, abból még nem következik, hogy a mű szövéseben ő első sorban programmszemponokat követett. És bármily asszociációi lettének is légyen komponálás közben (ha egyáltalán voltak) azok elvesztek ránk nézve s a mű azoktól függetlenül került a remekművek sorába. Ha pedig valakinek a mű hallgatása közben asszociációi vannak, sohasem tudhatja, sohasem bizonyíthatja, hogy Beethovennek komponálás közben ugyanazok voltak, bármily mértékben meg legyen is győződve arról szubjektíve. És egyáltalán e nem zenei asszociációk fölöslegesek a mű zenei szépségeinek méltánylására, kidomborítására.

A művésznek pszichológiai megjegyzéseivel nagyon óvatosan kell elbánni. A művész szeret metaforákban beszélni s a metaforáknál nagyobb veszedelem alig van a tudományra nézve. A pszichológiának nem szabad szó szerint elfogadni az ily adatokat, hanem a lehetőségig elemeznie kell azok keletkezését is. A wagneri iratok nagy hatásának titka itt keresendő. Pedig azok nem tartalmi, tárgyi, hanem tisztán (mint Wagner személyére vonatkozó lélektani adatok), egyéni, szubjektív értékkel bírnak. Azokból kitűnik, hogy Wagner az e sorokban leírt alkatú zenészeknek főtípusa, akinek egész művészpályáját ezen belső alkat határozta meg s kinek iratai, mások és saját műveihez fűzött program-magyarázatai s főleg a barátaihoz írt,¹ saját fejlődésének őszinte meséje, a pszichológus kezében kimondhatatlanul érdekes kísérleti adatokká válnak. Hogy Wagner mennyire érezte, ha tudatosan ki nem is fejezte, az ő zenéjé-

¹ Wagner: *Eine Mitteilung an meine Freunde.*

nek szuggerálható voltát, az e művének első részében fényesen megvilágítódik, hol t. i. kifejti, hogy az ő zenéje s az ő írásai csak azoknak lesznek érthetők, a kik *előleges jóindulattal* közelednek azokhoz, akik tehát azokat *meg akarják érteni*, akik az ő *barátai*, más szóval — amit ő már nem mond ki így — akik kedvező pszichikai előfeltételek közt vannak ama szuggesztív befogadására.

A Wagner-elmélet nagy elterjedésére a zeneszuggesztív mellett az ő metaforákban gazdag stílusa is nagy befolyással volt. Esztétikai iratai tele vannak hasonlatokkal s a tudományosan nem fegyelmezett gondolkodásra alig van meggyőzőbb valami, mint egy jól sikerült metafora. Az affektív meggyőzés, a pillanatnyi rábeszélésnek ezt a hatalmas eszközt minden pap ismeri s tudja, hogy a népek elég a feltámadás bizonyítására a hernyó, a szőlő vagy a gabona allegóriája. Minél fegyelmezetlenebb a tudat, annál tökéletlenebb metafora elég a meggyőzésére. Prohászka az asszonyoknak és a férfiaknak szánt vallásos beszédei közt csak az a különbség, hogy előbbiek tele vannak metaforákkal.

Az emberi léleknek ez a tulajdonsága sem megmosolyogni, sem lekicsinyelni nem való. A metaforák meggyőző, magyarázó ereje nagyon világos. *Tudományosan* is akkor nyugszunk meg valamiben, akkor *értünk meg* valamit, ha azt a *fogalmat* már ismert fogalmainkkal ismert relációba hoztuk, vagy a *tényt már ismeretes más tény csoportba* elraktároztuk. A *hang*-jelenségeket »értjük«, ha azokat leírtuk, mint *mozgást*. Az ily elosztályozást tudományos metaforának lehetne mondani, mely a költői metaforától abban különbözik, hogy nem felületes és kevés hanem lényeges és sok tulajdonság megegyezése alapján készült. A »hang mozgás« ennyiben értékesebb kijelentés annál, hogy a »zene asszony«. Mert ha az ismert kapocs alapján én a mozgásjelenségekből visszakövetkeztetek a velük járó hangra, *igazság*hoz jutok, de ha az asszony tulajdonságait alkalmazom a zenére¹, akkor igen sok hibás kijelentést fogok tenni. Azokat elhiszi a tudós is, ezeket csak a logikailag fejletlen tudat fogadja el.

¹ Wagner: „Die Musik ist ein Weib” *Opern u. Drama.*

V.

A Wagner által oly meggyőzően hirdetett elmélet megvalósításának még egy nehézségére akarok rámutatni, a hallgató részéről. Ez a nehézség a tudat szűk voltával van kapcsolatban.¹ Ranschburg vizsgálatai szerint az emberi tudat átlag $\frac{1}{3}$ mp. alatt 6 számjegyet képes befogadni, melyek leolvasásában azonban 6 számjegynél kellő gyakorlat után a hibáknak már igen következetesen nyilvánuló szép törvényszerűsége nyilatkozik. Átlag azonban az $\frac{1}{3}$ mp.-re eső 6 számjegyet tekinthetjük a tudat területének vagy befogadó képességének, kapacitásának felső határául vagy ezzel egyenértékű pszihikai energiát fogyasztó tudatelem-mennyiséget. Ha a tudatnak ennél több anyag áll rendelkezésére, akkor azokból bizonyos mennyiséget *elhanyagol*.

Hangokra, hangjegyekre vonatkozólag ilyen vizsgálatok még nincsenek, nemsokára azonban valószínűleg lesznek. Annyit azonban előre is lehet mondani, hogy egy orkesztrális műnek ritmusbeli, színezeti, melódiai és harmóniai tulajdonságai minden esetre elég anyagot adnak a *reájuk figyelő* tudat számára, hogy annak területét egészen elfoglalják még akkor is, ha az a tudat a zenei benyomások befogadását és elraktározását megszokta és abban gyakorlott. Természetes, hogy itt lesznek egyéni különbségek s ezek nagyobb ingadozást fognak mutatni, mint a nem zenei vizsgálatok, de bizonyosan található lesznek oly felső és alsó határ, melyeken túl nem terjed s innen nem marad a tudat kiterjedése. S ha ezen felső határ tényleg nem fogja felülmúlni legalább átlagban a zeneművek szolgáltatta percieióhalmaz igényelte területet, a mi nagy valószínűséggel jószolható, akkor ez a programzene számára oly pszichológiai nehézség lesz, a mi jogosan fog biztatni azzal, hogy a zenefejlődésnek e visszazökkenéséből született művészetfaj nem lesz hosszúéletű.

A tudat szűk voltát különben *kvalitative* tapasztalhatja mindenki, a ki megpróbálja zenehallgatáskor az asszociációkban gyönyörködni, mert oly kevés »figyelmei jut a *hangokra*, hogy alig marad meg abból a zeneműből egyetlen frázis az emlékezetében, egy nagy érzelem-roham emléke fog jelentkezni a zenemű helyett.

¹ Erre nézve lásd: P. Ranschburg kísérleti kutatásait: Z. f. Ps. Über Hemmung gleichzeitiger Reizwirkungen. 1902. és Lehmann a pszichikai energiára vonatkozó eredményeit. Die körperlichen Äusserungen psychischer Zustände. I., II., III.

Ugyanerre mutatnak Ribot adatai az általa hozzáférhető zenészekről, kik egyetértelműleg állítják, hogy asszociációk csak akkor kezdenek jelentkezni, mikor a hangpercepciók a tudatot már kifárasztották s az kevesebb zenei benyomás befogadására lévén képes, mintegy »jut hely« a más érzetmezőről vett asszociációknak.¹ Gurney állítása is ide konkludál, mikor a zenehallgatás két módjáról beszél,² a definit és indefinit módról, mely utóbbi tért enged az érzelmi asszociációknak, a másik azonban megtölti a tudatot egészen, továbbá ide mutat az a minden zenésztől erősített körülmény, hogy minél többet tanulva zeneelméletet, minél inkább képes követni a zeneművet az utolsó hangig, annál kevesebbet érez és képzel hozzá — a mi végre is teljesen érthető dolog.

Ezek után még nagyobb abszurdumnak fog feltűnni az a hajlandóság, mely az egész zenét a költészet szolgálatába állítva, mindenestül programzenévé akarja azt tenni, sőt teljesen a színházba szorítani. Történeti és lélektani okok egész serege szól az ellen, hogy a most leírt alkatú zenészek segítségével néhány igen gyengült fejlődésbeli ható a melodramát uralomra vigye s a wagneri utópia a jövő népalkotta műtermékét illetőleg³ teljesüljön. Mindezeknek részletesebb megvilágítását fentartom máskorra.

A programzene kifejlődésének lélektani lehetőségére akartam csak rámutatni. Az ily alkatú zeneszerzők asszociatív hajlamaiknak engedve, szuggesztív szférát teremtenek maguk körül. A zene által igen tág értelemben s homályosan szuggesztált tartalom különböző egyéneknél különböző, azért is ezek nem alkalmazhatók a zenemű értékének megítélésére s különben is annyira eltérők a programmszerűség és a zenei szépség követelményei s a melodramával szemben annyi lélektani nehézséget lehet felsorolni, hogy nem sok erővel lehet támogatni azt a föltevést, mely szerint a melodráma lesz a jövő zenéje, sőt valószínű, hogy az egész áramlat nem lesz hosszú életű, a miből az operának előbb-utóbb való kimúlása is következik.

Dienes Valéria.

¹ Ribot. *Legique des Sentiments. L'imagination affective.*

² Gurney. *The power of sound. The two ways of hearing music.*

³ Wagner. *Das Kunstwerk der Zukunft.*