

A zene lényege és lélektani hatása.

Kritikai megjegyzések Schopenhauer zenefilozófiájához.

Szinte elcsépelet közhely, hogy a zene leginkább érzelmeinkre hat, érzelmeket idéz fel bennünk, sőt ezeken át képzeletünket is megindítja. És emez általános felfogásnak éppen egy magában álló különc zseni, a pesszimista Schopenhauer volt leghivatottabb, legtudatosabb szószólója. Rendszerében a Lét alapját alkotó „Akarat” nemcsak a metafizika, hanem az esztétika és ezzel együtt a zenére vonatkozó eszmélkedéseknek is középponti gondolatává lett.

Meggyőződése szerint ugyanis a zene, mint szellemi nyelv, emberileg annyira általános, közvetlen, mint élményforrás bensőnkbe ható és mélységes, viszont az, amit nyújt, annyira nem konkrét jelentés, annyira határozatlan, hogy nem is fejezhet ki mást, mint a világmindenség legáltalánosabb, legmélyebb, legbensőbb, egyúttal legkevésbé konkrét, képzet tárgyául nem szolgálható tartalmát, lényegét: az Akaratot. (A mai filozófiai és lélektani terminológia tekintetbevételével, félreértések elkerülése végett megjegyzendő, hogy Schopenhauer Akaraton nem az ösztönökkel szemben érvényesülő tudatos „északaratot” érti, hanem éppen azt a vak, ösztönös törekvést, amit talán leginkább Spinoza „conatus” fogalma közelíthet meg.) Amaz intuitív megállapítást, mely szerint a zene a világlényeget (Akaratot) ábrázolja, Schopenhauer nem igazolja; ő maga belátja, hogy minden ilyen irányú bizonyítás voltaképpen önellenmondás lenne, hiszen logikai levezetésekkel az Akarat antiintellektualisztikus világában éppen nem boldogulhatunk. Hogy mégis igaza van, azt azzal véli demonstrálhatni, hogy minden művészet olyképpen viszonylik a világhoz, mint ábrázoló az ábrázolthoz. A művészetek — úgymond — utánozzák a világ valamilyen ideáját, csak éppen a zenéről nem állíthatjuk ezt, lévén a zenei jelentés nem képszerű és nem konkrét. Szükséges tehát, hogy a zeneművészet, ha már nem ideákat, akkor a mögöttük álló világlényeget, az „Akaratot” ábrázolja.

1. A schopenhaueri elmélet három főszeponponon epul. Egyik az, hogy a zenei kifejezés nem képzetszerű, hanem határozatlan, azaz olyan, aminőnek az egyetemes metafizikai Akaratot, illetve ennek kifolyásait: az érzelmeket tarthatnék. A másik szempont a zenei hatás bensőségére, fundamentális jellegére, tehát az alapvető akarattal való azonosságára utal Harmadsorban pedig a zene összhangzattani struktúrája és

az Akaratra épülő világmindenség szerkezete között felfedezhető analógiákra támaszkodik.

S hogy a zene — még a tiszta, nem programatikus zene is, — gyakran képzeteket támaszt, valamint azt, hogy zenével olykor igen érdekesen egybehangzólag lehet jelenségeket (szöveget, személyeket, cselekvéseket) aláfesteni, Schopenhauer annak tulajdonítja, hogy a zene, az általa bennünk ébresztett képzetek-ábrázolta tárgyak *lényegét* adja; szerinte ép ezért jelentkezik az illető kép, illetve ezért hangolódik egybe a zene az általa aláfestett tárggyal. A zene nyelve tehát azért lenne egyetemes és egyúttal határozatlan, az összhangzattani struktúra és a világmindenség szerkezete között pedig azért állapíthatnának meg párhuzamot, továbbá a zene azért támaszthatna képzeteket és festhetne alá dolgokat, mert mindennek leglényegét ábrázolja.

2. Arra vonatkozólag, hogy a zene nyelve nem képszerű, tehát a nem-képzetes, egyetemes világakarat kifejezése lenne, továbbá, hogy a nem-programatikus, azaz „tiszta” zene által olykor felidézett képzetek, valamint a zenei aláfestés ténye is: a zene metafizikai lényegi jellegének lennének következményei — majd a későbbiekben fogunk nyilatkozni. Ugyanott lesz alkalmunk szólni arról is, mennyiben következtethetünk a zenei nyelv „egyetemes” és „határozatlan” voltából a metafizikai „Akarat” közvetlen megnyilvánulására.

Egyelőre azonban még ki kell térnünk Schopenhauernek egy másik gondolatára, mellyel a zene és világakarat belső viszonyát szemléltetni igyekszik s amely beállítását már inkább csak elméleti játéknak, semmint komoly argumentumnak lehet tartani. Bölcselőnket ugyanis a világakaratról való víziója annyira hatalmába keríti, hogy a zene összhangzattani struktúrája és a világmindenség szerkezete között analógiákat állapít meg s mindezt érvül használja. Így pl. szerinte a basszus képviseli a differenciálatlan őanyagot, melyből minden származott. A felső szólamokban pedig az ásványi, növényi és állati lét fokozatait ismeri fel. Egyedülálló, autonóm szólam a legfelső: a téma, melódia, akárcsak az életsorsát maga irányító tudatos Ember. A dallam folytonos eltérése és visszatérés, bolyongás kívánság és kielégülés között, mint azt az Akarat által hajtott vegetatív és érzéki életben látjuk. A legfelső szólamokban szereplő mozgékony, változatos melódiák — szemben a monoton basszussal — az egyedi létezők kimeríthetetlen sokféleségét juttatják Schopenhauer eszébe. Az átmenet egyik hangnemből a másikba nem más, mint az elhalt lény új életformára való ébredése, az Akarat kozmikus vándorlása, és így tovább. Bölcselőnk elméletének azonban épp e részletei legkevésbé jelentősek. Hiszen az emberi gondolkodás története untig elegendő példáját nyújtja a kalandos párhuzamoknak, melyek mind-

untalan felbukkannak s a jelenségek és fogalmak egymástól legtávolabb álló területeit óhajtják egybehangolni, de komolyan mindig csak kitalálójuk hisz bennük, míg végre tudományos folytatás és siker híján végkép elcsendesednek.

A schopenhaueri zeneesztétika e vonatkozásban megmutatkozó túlzása, hogy ilyenformán voltaképpen minden zenemű két dolgot fejezne ki: először az illető hangulatot magát, másodsor pedig a világmindenség szerkezetét, — ami azonban mégsem valószínű. Hasonló téves belemagyarázásnak minősíthetjük bölcselnk ama gondolatát, mely szerint a zenében előforduló ismétlések azt célozzák, hogy az illető zenei tartalmat, mely egyszeri hallásra talán túlságosan nehéz, azaz metafizikailag telített lehetne, többszörös benyomás hatására inkább felfogjuk. Szerinte tehát a lehető ismétlésekben, mintegy a zene metafizikailag tartalmas, meg nem unható mivoltát láthatjuk biztosítva. Holott ismétlések a költői szövegben is előfordulnak, a zenében pedig mint szimmetria-jelenségek jöhetnek létre.

A pszichoanalitikus iskola utal arra, hogy „a hang éppúgy, mint a hangsúly — a két szó gyöke mutatja azonos jelentésüket — az ösztön áttörése az útjában álló akadályokon”. (Mosonyi: A zene lélektana, 1934. 59. lap.) Neves zeneesztétikusok, közöttük Riemann, az ősi hangot szirénaszzerű határozatlan, kromatikus felfelécsúszásnak tartják. Márpedig az ily csúszó kromatika a fájdalomban fetregő embernek gátlás nélkül kitörő kiáltása. (Mosonyi i. m. 62. 1.)

E tényben tehát támaszpontunk van arra nézve, hogy a zenei hang az ösztön közvetlen kifolyása. Ugyanezzel összefüggő figyelemreméltó körülmény, hogy az egyházi zene épp a kromatikát, mint a legösztönösebbnek, sőt gyakran szexuális jelentésűnek érzett és minősített zenei elemet — száműzte birodalmából és a diatonikával, sőt egészen merev, hézagos skálával (pentatonika) helyettesítette. (I. m. 65. lap.)

A zene-esztétikai pszichoanalízis eredményei tehát összhangban állnak a schopenhaueri gondolatokkal, melyek ugyanazon alaptétel szemléltetését célozzák. Azonban bölcselnk zenefilozófiája bizonyos misztikus hajlandóságú túlzásokat tartalmaz. Ő ugyanis csupán a „tiszta”, tehát nem-programatikus zenét tartja „valódi” zenének, de eme tiszta zene esetében is utal arra, hogy az gyakran támaszt a hallgatóban képzeteket, festői élményeket. A nem-programatikus, tiszta zene ily hatásai szerinte onnan származnának, hogy a zene ilyenkor a képzeteknek, mint jelenségeknek metafizikai *lényegét* ábrázolná. Történéseket, alakokat tehát a zene hallgatásakor lelki szemeink előtt azért látunk, mert a zenemű nem más, mint épp eme történések, jellemek legbensőbb lényegének ábrázolata. Az ily zenei hatásokat azonban Schopenhauer élesen elhatárolja ama zenéktől, melyek program-

szerűen, szándékosan törekednek festői, megelevenítő hatásokra és ilyeneket nem azért érnének el, mert a „metafizikai lényeket” ábrázolnák.

3. Mármost éppen az ilyen programatikus zenének a „valódi” zenétől való éles elhatárolása miatt támaszthatunk Schopenhauer ellen kifogást. A következőkben tehát egyrészt igazolnunk kell, hogy a program-zene nem áll annyira távol a „tiszta” zenétől — mint azt bölcseleink vélné —, hogy tehát mindketten „ösztönösek” lehetnek, másrészt, hogy a zene-támasztotta képszerű élmények nem a „metafizikai lények”-nek közvetlen, misztikus hatására, hanem egyéb úton keletkeznek. Szemléltetnünk kell tehát, hogy a zeneféleségek között nincs éles határ — mely lényegbevágó lehetne —, mindkettő egyaránt „ösztönös gyökerű” s hogy mindkettő hasonló eszközökkel, de nem valaminő közvetlen, misztikus úton hat.

Gondoljunk csak pl. Wagner nagyszerű zenei képére, a „Walkűrök lovaglására,” melyben a felbontott hármashangzatok hullámzó, ágaskodó és lehanyatló mozgása a lovaglás képzetét idézi bennünk. (Érdekes egyébként, hogy ugyanezt a megoldást alkalmazza Schumann a „Tüzes lovas” c. gyermekdarabjában.) Schopenhauer az ilyen zenét, mint programmszerűt és „utánzó”, mint amely nem a metafizikumot ábrázolja, elkülöníti a metafizikai „tiszta,” valóságos zene birodalmától, kérdés azonban: szigorú szepearációs álláspontja mennyiben jogosult.

4. Mert a festői programzene művelői között ilyen fényes neveket találunk: Johann Sebastian Bach, Händel, Weber, Wagner, Schubert, Berlioz, Liszt, Raff, Bizet, Massenét, Debussy, Strauss Richárd, a modern oroszok, Swendsen, Grieg, Sibelius, — hogy csak a legnagyobbakat, illetve leginkább festőszerzőket említsük. Néhány kiragadott példa: Bach a 47.-ik Kantata első kórusában a melodikus vonal emelkedő, majd süllyedő menetében gyönyörűen illusztrálja Krisztus szavait: „Ki magát felmagasztalja, megaláztatik s ki magát megalázza, felmagasztaltatik.” Bachnak egyébként is igen sok témája képszerű

Oratóriumaiban Händel gyakran él festői képekkel, midőn az ősi keleti vallásos millió egyes mozzanatait (az áldozati oltár felszálló füstjét, a papok vontatott felvonulásait, a folyó hullámait stb.) megjeleníteni igyekszik.

Haydn a Jahreszeiten-ban például három ütemen át tartott négy-negyedes egészértékekkel festi a halál mozdulatlanságát. Ugyanígy jár el Schubert a „Halál és a leányzó” c. Jvában. Programmot fejez ki Beethoven is a Pásztorai-szimfóniában. A fentemlített többi modern szerzők művei pedig hasonló hatásokban és színekben kifogyhatatlanok. Tagadhatatlan tehát, hogy a programzenét, ~ csupán azért, mert

nem „abszolút”, vagy nem „tisztá”, elvetni nem lehet. Nagy jelentőséget kell tulajdonítanunk annak, hogy programzene egyáltalában létezik, hiszen ok nélkül semmi sincs. A program-muzsika olyan idős, mint maga a zene. A klaszszikus görög kultúrában például Olympos és Sakados pythiai nomos-ai (zenés szövegei) nemcsak a hangfestésnek, hanem a program-zenélésnek is dokumentumai. (Ambros: Geschichte d. Musik I. k. 481. 1.) Ugyancsak az ókori program-muzsika egy példánya Timosthenes-nek „Tengeri vihar” c. zeneképe, melyet H. Abert fedezett fel s ismertetett az Alg. Musik-Zeitungban.

A program-zene modern, de mérsékelt irányú művelői és képviselői pedig olyan megbízható zenei tényezők, hogy mindennemű erőltetett „zenétől idegen” törekvés távol áll tőlük. *Nem lehet tehát „tisztá” és program-zene (különösen ez utóbbinak mérsékelt iránya) — között oly szigorú határt vonni, mint azt a „tisztá-zenei” esztétika cselekszi. És még kevésbé jogosult ez egy olyan téves alapon, amelyen mint helytelen előfeltevésen a tisztá zene esztétikája e kérdést illetőleg épül.* Ugyanis ezt mondja: A természetnek, képzeteknek zenei ábrázolása, voltaképpen: hiábavalóság, tautológia. A zene ilyenkor olyasmire törekszik, amit egyéb művészetek a maguk területén és eszközeivel sokkal tökéletesebben megoldhatnak. Amint William Wolff is szemére veti a program-muzsikuskoknak Zeneesztétikája II. kötetének 288. oldalán. „Ne akarjon a zene versenyre kelni a többi művészetekkel, — úgymond — mert felesleges munkát végez.”

Ez helyes szempont lenne akkor, ha valóban az lenne a helyzet, hogy a zene idegen művészetek területére kotnyeleskednék. Azonban nem így van. Mert vegyük csak józan és alapos meggondolás alá a kérdést: lehetséges-e, hogy a zeneművészet legnagyobbjai pályákon, életeken át lidércek után futottak volna? Miért csak a zene lenne az a művészet, mely félreismerte a maga feladatát és eszközeit? Programzene létezik és ez oly jelentős tény, melyet „tautológiának,” „tévedésnek” minősíteni nem lehet. Az igazság ennél mélyebben fekszik és abban áll, hogy az ábrázoló zene minden „tisztátalansága,” „programmja,” képszerűsége ellenére sem akar versenyezni a többi művészetekkel, nem akar ábrázolni olyan értelemben, hogy „kész” dolgokat állítana elénk, mint a képzőművészetek, hanem csupán *jelezni* akar, *elindítani bennünket, befogadó alanyokat egy sajátos lelki tevékenység: a fantázia és asszociáció útján.* Midőn a zeneszerző malomzakatolást, vagy lovaglást utánoz, nem akar vágtató lovat ábrázolni, — ez utóbbi hatás nyilván a szobrász és festő feladata, — hanem a befogadó alany képzeire apellál, melyek között ez a zenei anyag bizonyára talajra talál és az intendált hatást ki fogja alakítani. A zene esetében tehát a befogadó

alany nem-tudatos lelki önaktivitása minden más művészetnél fokozottabban érvényesül. íme, már az oly átlátszó imitációk is, mint: malom, vadászat, lovaglás stb. is erre céloznak. De tételünk még inkább érvényes oly esetekben, melyek a hallgató részéről valóban igen komoly és bonyolult tudattalan lelki önaktivitást igényelnek olyannyira, hogy ennek feltételezése nélkül a hatás létrejöttét meg sem érthetjük. Ehelyütt oly művekre gondolunk, mint amilyenek Liszt és Wagner „isteni” szférákban mozgó részletei, vagy — hogy hirtelen konkrét példát említsünk: Loewe „A vízi kobold” c. balladája, melyben olykor mintha a Természet mélyének szavát hallanók. E hatások nem keletkezhetek úgy, mint a malom zenei illusztrációja esetében, hogy t. i. a zenében meglévő, eléggé világos, a malom hangjára jellegzetes zajmotívum felkeltette a hallgató kész képzeleti, emlékképei közül a neki megfelelőket (a malomzaj emlékképét), hogy tehát a befogadó egyszerűen ráismert az adott dologra, hanem az ily hatások, mint „istenség” és „természet mélye” esetében a fantáziának nemtudatos és bonyodalmas benső alakító tevékenységet kellett kifejtenie, bizonyos asszociációkat elvégeznie, hogy a műből, melyben nem állhat készen az „Isten” vagy a „Természet legmélyének” fogalma, önmagában kialakíthassa azt a bonyolult élményt, mely szintén nincs „készen,” raktáron képzeleti között.

A zenében levő és viszont bennünk élő kész elemek találkozásáról, egyszerű ráismerésről itt tehát nem lehet szó.

Igyekeztünk a fentiekben egyrészt a programzene — s különösen mérsékeltebb irányának — létjogosultságát igazolni, másrészt megmutatni, hogy az *nem valaminő képzőművészeti*, „zenétől idegen” „ábrázoló” jelleg, *hanem csupán elindítója az alany képzeleti, asszociatív* öntevékenységének, miáltal nagyban különbözik a képzőművészetektől.

5. Felmerülhetne egy ellenvetés: A programmatikus muzsika „zenétől idegen” elemekre, szövegre, magyarázatra támaszkodik — mondhatná valaki, mint ahogy Hausegger is felállítja ezt a kifogást „Die Musik als Ausdruck” című munkájában. (194—5. oldal.) De elfeledik, hogy a jó programzene szöveges utalás nélkül is hatásos és kifejező, tehát voltaképpen önmagában is teljes és tartalmát külső program (szöveg) nélkül is nagyjából kifejezi épp úgy, mint ahogy a tiszta zene is csak nagyjából közöl tartalmat, dolgokat. *A programzene e ponton is közelíthető tehát a tisztához, amint a régi bevált szabály is („jó az olyan programzene, mely szöveges utalás nélkül is élvezhető és érthető, viszont a program fokozza élvezetét) lehetővé teszi a közeledést, illetve igazolja, hogy program-muzsika és tiszta zene között nincs szakadék, mert előbbi csak annviban különbözik az utóbbtól, hogy programmal társulhat de viszont a tiszta zene is társulhatna ilyen-*

nel, hiszen annak is van tartalma. Egyúttal pedig annyiban is összeesik a tiszta zenével, hogy program nélkül is zene, azaz élvezhető. A program-muzsikának ezen közbülső, mérsékelt, helyes fajtáját használjuk fel tehát mondani-valóink igazolására. Olyan fokban mint a mérsékelt programzene, minden muzsika „zenén-kívüli”, mihelyt elismerünk benne valamilyen tartalmat, jelentést, azaz mihelyt nem követjük a merőben „formalisztikus” zeneesztétika képtelen álláspontját. Minthogy azonban a „formális” esztétika lehetetlen (lásd 12—15. pontok), ennél fogva a mérsékelt programzene mint tartalmi, jelentéses művészet, lényegben nem különbözik a tiszta zenétől, melynek hasonlóképpen: van tartalma, jelentése.

6. *A zeneféleségek között látszólag fennálló távolság tehát áthidalható egyrészt azért, hogy a program-muzsika nem akar „ábrázolni”, hanem minden zene csupán bizonyos irányú lelki önaktivitást indít meg, másrészt, hogy a mérsékelt programzene nem keveredik „zenétől idegen” elemekkel, mert mindennemű külső utalás nélkül is képes ráirányítani a felfogó alanyt bizonyos, nagyjából kiérezhető tartalomra, amilyen tartalmat a legtisztább haydnyi és mozarti zene sem nélkülöz, hacsak nem óhajtjuk elfogadni a tartalom nélkül való „formális” zene lehetetlen álláspontját.*

Hiszen éppen azért lehetséges bizonyos fokú, mérsékelt program-muzsika, mert *a zene általában is* tartalmakra irányuló képletekkel hat. A mérsékelt programzenének pusztán lehetősége, ama körülmény, hogy zenei képletek által tartalmak kifejezése lehetséges, *igazolja tehát leginkább, hogy a zene általában is kifejező mozgás- és hangszínképleteket vesz igénybe*, és demonstrálja azt, hogy a program-muzsika a zenével általában közös és hidalja át a távolságot, melyet egyesek a zene fajai között támasztottak. *A program-muzsikálás e szerint csak eltúlozása a zene alapvető és egyetemes természetének: a mozgásképletek által való kifejezés képességének, amely nélkül létre sem jöhetett volna. A jó programzene oka: a tiszta zene. Fokozatilag különböznek tehát csupán, nem pedig lényegileg.*

7. Bár William Wolff felfogása szerint az általunk elfogadott mérsékelt program-muzsika is távolabb áll az abszolút zenétől. Szerzőnk ugyanis „felületeseknek” jelzi azokat, akik belenyugosznak abba a gondolatba, hogy „jó a zene, ha program nélkül is élvezhető”. Mert pl. — úgymond — a Pasztorál-szimfónia program nélkül — bár élvezhető — formailag és tartalmilag egyaránt értelmetlen. (W. Wolff: Musik-Aesthetik Band. II. Seite 289. 1896.) A minket érdeklő vonatkozásban ez annyit jelentene, hogy a program-muzsika lényeges pontban: az elmaradhatatlan szöveges utalás tekintetében különböznék a tiszta zenétől, tehát közöttük fon-

tosabb távolság állana fenn. Véleményünk szerint: Wolffnak ez a nézete túlzás. Mert pl. a Pasztorál-szimfónia vihar-részlete *szöveges utalás nélkül is* emlékeztet valami természeti viharra. És ez már elegendő. Sokkal többet a zene úgysem adhat. Így az olyan program-muzsika, mely szövegmagyarázat nélkül is élvezhető, egyúttal értelmes is. Az elv tehát (jó a program-zene, ha szöveges utalás nélkül is élvezhető) eszerint elfogadható és nem felületes, mert a túlzó, helytelen program-muzsikát, az olyat, amely valóban csak program-magyarázattal értelmes (lásd: a rokokó-szerzők túlzásait), kirekeszteni képes. Viszont az abszolút zenének és mérsékelt programzenének egymáshoz való közelítését lehetővé teszi. Az pedig, hogy a Pasztorál-szimfónia — amennyiben program melléggondolása nélkül hallgatnók — „formailag értelmetlen”, Wolffnak egy bizonyos formát előjogokkal felruházó gondolkodását tükrözi, azt, hogy formai szabadságot nem tűr. Pedig nem bizonyos hagyományos formák betartásán fordul meg a jó zene sorsa, hanem azon, hogy *egyáltalában* formált legyen, ami pedig a romantikus, vagy impresszionisztikus irány termékeiben is érvényesül, már magánál a zene matematikai jellegénél fogva, bár kisebb, töredékesebb részleteken belül; sőt kizárólagosan ez sem állítható, mert például Liszt szimfonikus költeményei: új, nagy, átfogó formák. (Ein Brief v. Rich. Wagner über Fr. Liszt's Symphonische Dichtungen, Leipzig 1857, 15. sk. 1.)

8. A valóban jó és nem szertelen programmuzsika tehát szöveges utalás vagy cím nélkül is kifejező s épp ezért nem áll olyan távolságban az abszolút zenétől, mint azt Wolff vélné. Errenézve legyen szabad egy önmegfigyelésen alapuló esetemet előadnom. Szobámban egy ízben valami írásmunkával foglalkoztam. Anélkül, hogy tudtam volna, mi történik a szomszédos szobában, tehát anélkül, hogy a rádiózene vagy szpiker hangját előzőleg hallottam volna, benyitottam oda, hogy egy ottlévő könyvben valaminek utána nézzek. A szobába lépésemkor konstataáltam, hogy a rádióban egy előttem ismeretlen zeneművet játszanak, amelynek természetesen címét sem ismertem. Néhány pillanat múlva megtaláltam és megnéztem a keresett könyvet és most már figyelni kezdtem a zenét. Azt sem tudhattam, hogy a darab vége felé közeledik és ekkor mégis ezt éreztem és gondoltam: „Úgy hangzik, mint valami lirizáló novella vagy mese befejezése.” És valóban: mintegy tizenhat-ütemes coda-periodus után a zene csakhamar befejeződött. Hallom a szpiker hangját: „elhangzott Bece Költői szvitje!” — íme, a példa meggyőzően szemlélteti, hogy *a programatikus zene bármiféle szöveg, cím vagy utalás nélkül is képes programszerű tartalmát mintegy nagyjából, — éppen annyiban, amennyiben az lényeges — közölni — csupán érzék szükséges hozzá! Ennélfogva tehát*

sokkal közelebb áll a tiszta zenéhez, mint Wolff hinné és tartalmilag program nélkül sem értelmetlen.

Erre nézve tanulságos még utalnunk ama tényre, hogy például Liszt „Les Preludes” című szimfonikus költeményét az egyes theoretikusok teljesen egyöntetűleg magyarázzák. A zenei kifejezés tehát mindennemű szöveges utalás nélkül, túl minden egyéni fantázián, általános szükségképiséggel érvényesül. (V. ö. Geszler Ödön: Liszt szimfonikus költeményei. — Hahn Arthur: Franz Liszt. — Heuss Alfréd bevezető” tanulmánya a „Les Preludes”-hez. [Eulenburg's Kleine Orchester-Partitur-Ausgabe.]

Mi következik Schopenhauer feltevéseire nézve mind-ebből?

Ha sikerül közelebbi viszonyt felfedeznünk tiszta- és programzene között, valószínűvé tehetjük, hogy mindkét zeneféleség ösztönös, tehát a legvégső létalapokban gyökerezik.

Már pedig ilyen közelebbi viszony tétélezése kettejük között lehetséges egy olyanirányú figyelmeztetés által, hogy a programmuzsika *nem* „zenétől idegen” képzőművészeti *ábrázolást* céloz, hanem csupán *az alany lelki önaktivitásának* a képzelet és asszociáció útján való elindítását munkálja, ami a zenére általában (azaz a tiszta zenére is) jellemző lehet. Továbbá, hogy a programzene úgynevezett „programjától mint szükséges külső vezetőtől” való függése sem olyan mérvű és értelmű, hogy emiatt az abszolút zenétől való elhatárolása szükséges lenne.

9. A továbbiakban pedig kifejtendő: miért kell túlzásnak tartanunk azt, hogy Schopenhauer a zene képszerű hatásai-ban a metafizikumnak közvetlen, mintegy misztikus kifolyását látja.

Bár erre azt mondhatná valaki: Ha a zene amúgy is a benső akarat kifolyása, miért tiltakozunk az ellen, hogy az általa sugallt fantáziaképek valóban a zeneműben kifejezésre jutott metafizikai lényeg közvetlen hatására jelentkeznek. — Azért — válaszolhatjuk —, mert az emberi léleknek ez esetben különleges „lényeglátó”, „lényegben-olvasó” képességgel kellene rendelkeznie, mely által hivatott lehetne a lényegben potenciálisan benne rejlő jelenségvilágot fantázia-képek alakjában appercipiálni. Hogy azonban az ember ilyenmire képes lenne, nem valószínű. És szükségtelen is feltételeznünk. Mert épp az ilyen miszticizmus kiküszöbölése céljából utalhatunk arra, hogy tiszta és programzene egyaránt *mint mozgásképletek komplexuma az alanyban bizonyos megfelelő asszociációkon épülő képzeleti munka megindítására képes és hivatott*. Hogy a muzsikának mennyire hatalmában áll az asszociációs fantáziamunka megindítása, arranézve elegendő, ha különféle sajátos elemeire utalunk. Ilyenek: hangnem (dur, moll), hangfaj (C, G. stb.), melódia, ritmus, harmónia,

tempó, hangszín, hangszer, magasság, mélység, illetve mindezek kimeríthetetlen kombinációi. A hatás mibenlétének és módjának igen egyszerű és valószínű alapvetését adja már Johann Jakob Engel is 1780-ban megjelent „Ueber die Musikalische Maierai” című értekezésében. Abból indul ki, hogy minden érzelem valamiképpen külső jellegeket (testi speciese-
ket), mozgásokat is létrehoz, melyekkel együtt jár. Ugyanennek viszont fordítottja is lehetséges: a külső jel, mozgásképlet reámutathat egy bizonyos érzelemre vagy képzetre és felidézheti azt. A programzene főtörekvése már most abban kell álljon, hogy ne külső tárgyakat utánozzon, hanem elsősorban e tárgyak-okozta *érzelmeket* ébressze fel s ilyen úton idézze fel a tárgyak képzetét — mint ezt Berlioz és Liszt is hangoztatják. (Engel: Ueber die Musikalische Maierai 1780., 18., 19. lap.)

B. Polz szerint is: „... die Empfindung der gleichen Muskellage auch rückwärts wieder jené Seelenstimmung hervorruft, unter derén Wirkung sie zu stehen gewohnt ist.” Ueber Physiog. u. Mim., Deutsche Vierteljahresschrift „1886., Jänner bis März”. Wundt írja: „... die mimische Bewegung erweckt in dem áuseren Beobachter die náhmlichen sinnlichen Eindrücke und lásst ihm die einem gewissen Grade mit uns empfinden.” („Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen.” 1885., 232. lap, továbbá: „Phis. Psych.” 804. lap.) Mindezt Kant és Fechner is megerősítik.

Mindennapi tapasztalásunkkal megegyezőleg is, — az emberben ösztönös képesség él az irányban, hogy mások kifejező mozgásait megértse, azaz mindennemű diskurzív megfontolás nélkül, közvetlenül belehelyezkedhessek azokba, átvegye, átérezze azokat. Hogy ez teljesen ösztönös és közvetlen, azt igazolja ama megfigyelés, hogy ügyes utánzók a produkciójuk előtti pillanatokban soha sincsenek világos tudatában annak, voltaképpen miféle magatartást fognak felvenni, hogy az utánozni szándékolt személyt valóban imitálhassák. Elegendő azonban csupán egy röpké és homályos szándéka az utánzásnak és a produkció fényesen sikerül: „Wir seben, dass der Ausdruck Anderer mit einer gewissen zwingenden Macht auf uns wirkt, welche weit unmittelbarer und intensiver ist, als dass wir annehmen könnten es gehöre erst das Entgegenkommen unserer Reflexionsthätigkeit unseres Verstandes da zu, ihn zu erkennen. (Hausegger: Die Musik als Ausdruck 1887., 18—19. lap.) Hasonló értelemben nyilatkoznak Birsch—Hirschfeld [Ueber den Ursprung der menschlichen Mienensprache, Deutsche Rundschau 1880., 54. lap.] Ilyen ébresztőleg ható mozgásképletek érvényesülnek a zenei motívumokban, melyeknek gyors egymásutánban pergő hangjai a sietség mozgásainak utánzásával a sietség hangulatát, máskor megsóhajtáshoz hasonló, elnyújtott hangjai a vágyakozás kitérő

pózaira emlékezteivé ugyanilyen érzelmet ébreszthetnek. És kimeríthetetlenek a hangok egymásutánjának, magasságának és egyéb elemeinek különféle kombinációi, melyek felkeltethetnek képzeteket (lásd „Walkűrök lovaglása”), vagy érzelmeket s ezek nyomán asszociációk segítségével az illető dolgok képzetait vagy legalább is: a kifejezett dologhoz hasonló hangulatú dolgok képzetait. Így utalhatunk hirtelenében példaképpen Sibelius „Tuonelai hattyú” című zeneképre, melynek lassú tartott vonóhangjai kitűnően festik a sima víztükrön való nyugodt tovasiklás hangulatát. A zene-okozta képszerű hatások tehát a zenében nyilvánuló *mozgás-speciesek*, nem pedig a „metafizikai lényeg” közvetlen befolyásának tulaj donítandók.

A zenei nyelv „egyetemes és határozatlan” jellege sem utal szükségképpen az „egyetemes és határozatlan világakarat”-ra. Az univerzalitás csupán azt jelenti, hogy a zene bizonyos értelemben és fokig áthidalni képes a különféle nyelvek okozta nehézségeket az emberek között. „Határozatlansága” pedig egyértelmű azzal, hogy mint túlnyomórészt mozgásképletekből álló és főképp ezekre támaszkodó művészet nélkülözi az exakt kifejezés jeleket.

10. És ezekután megvizsgálhatjuk Schopenhauer utolsó szuppozícióját, melyet a zene *aláfestő erejével* kapcsolatban említ. Amint az ismeretelméleti és lélektani szempontnak, a szellem önaktivitásának teljes mellőzése bosszulja meg magát Schopenhauernek a zenei fantáziaképek eredetére vonatkozó föltevésében, ugyanúgy pszichológiátlan az a megjegyzése is, hogy az „aláfestés” (személyek, szöveg, cselekvések megfelelő muzsikával való kísérete) épp azért adna sajátos és intenzív hatást, mert az illető zene ilyenkor a vele egybehangzó tárgyak, szövegek, cselekvések legbenső lényegét ábrázolná. Azonban nem szabad felednünk, hogy hasonló egybeolvadások nemcsak zenével kapcsolatban, és nem is csupán ott lehetségesek, hol egyik elem lényege lehetne a másikkal. A pszichében történő összeolvadások tényét a lélektan már ismeri. Lehetséges, hogy egyelőre csak a legegyszerűbb működésekre vonatkozólag végeztek kísérleteket, azonban önfigyelés, valamint mások vallomásai alapján állíthatom, hogy bizonyos aláfestések, élményegyesülések magasabbrendű lelki-funkciókban is — de nemcsak zenével kapcsolatban — aktualizálódhatnak. Egyik ilyenirányú érdekes kísérlet abból áll, hogy egy bármilyen jellegzetes vagy élénk arckifejezésű bábút vagy portrét magunk elé állítunk, ugyanakkor pedig átadjuk magunkat valamilyen szöveg (beszéd, felolvasás) hallgatásának. A hatás helyenként meglepő lesz. A szöveg élnépszerűleg hat a bábú arcvonásaira, ezeket mintegy kifejezőbbé teszi, viszont a szöveg gyakran egészen sajátos, élénk színezetet nyer — a baba képén keresztül. És mégcsak azt sem

állíthatjuk, hogy ez esetben talán egyik elem valaminő jelentésbeli megegyezésben állana a másikkal, vagy hogy lényegét fejezné ki annak. Magam pl. egy ízben a japán-kínai harctér jelentéseit hallgattam rádión, ugyanakkor pedig egy tarkaruhába öltözött dívány-baba (Arlekin) arcvonásait szemléltem. Tehát egymástól távoleső jellegeket kapcsoltam egybe. A hatás azonban így is igen összehangzó, élénk és érdekes volt. *Bizonyos tárgyak egybeolvadása, az „aláfestés” ténye tehát nem igazolhatja azt, hogy ilyen esetben egyik tárgy mintegy lényegét ábrázolná a másikkal.* Eféle metafizikai következtetések csupán a lélektani szempont és vizsgálat mellőzésével lehetségesek.

Schopenhauer egyes gondolatai tehát, melyek a zene benső és végső ösztönös jellegét megvilágítani igyekeznek, — noha az általuk alátámasztandó tétel igaz lehet, a célnak nem megfelelőek. Bölcselőnk módszere osztozik minden olyan törekvés sorsában, mely lélektani tényekből, de lélektani módszer híján, azaz mintegy közvetlenül óhajt metafizikai eredményre jutni. Ilyen kalandos megállapítást tartalmaz pl. Hegel ama tétele, hogy a „komikum: a végtelen kicsiny kifejezése”. Schopenhauer esetében enyhítő körülményül szolgál, hogy ő mintegy intuitív módon rátalált az igazságra s csupán az azt alátámasztó, illusztráló spekulációkban, illetve ötletekben tévedett.

11. Talán éppen emez odavetett megjegyzései, illetve a metafizikai zeneesztétika kidolgozatlansága okozták, hogy egyesek élesen ellene fordultak. A talaj mindenestre meg volt erre, mert a schopenhaueri zene-ideológia előkelő és széles körben hódított. Liszt és Wagner, kik mint gondolkodók is kiválóak, hitet tettek reá. Esztétikai reflexióikban gyakran utalnak Schopenhauerre és ezt oly formában teszik, mintha úgy éreznék: a zene nemcsak az ősi, ösztönös élethalapok eredménye, hanem valóságos túlvilági üzenet, melyben mindazt, amit az intellektus asszociációi belevetítenek, egyúttal egy objektív transzcendens világ közvetlen fotográfiájának is kellene tartanunk. Liszt pl. Így nyilatkozott: „Rendkívül hiszek a művészetben, mint Istenben és az emberiségben, melyek a művészetben megnyilatkoznak.” Egy ismeretkritikus azonban ezt így fejezné ki: A műalkotásokba Isten és az emberiség eszméit vetítjük bele, abban hajlandók vagyunk ezeket feltalálni. — Az ismeretkritikáról feledkezik meg Wagner is, midőn a zenét „az élet legmagasabb feladatának, tulajdonképpen metafizikai tevékenységének” vallja.*

* Ellenben még sem szabad úgy felfogni Wagnernek Schopenhauer iránt érzett rokonszenvét, mintha Wagner a zenealkotás körén magán belül tudatosan és túlságos mértékben követte volna a metafizikai zeneesztétika követelményeit. Nem. Így aligha komponálhatta volna meg számos programatikusan festői zeneképet, melyek operái legérdekesebb részeit teszik. Ami

Az ilyen antropomorfizmus ellenhatást szült és eredményezte, hogy egy minden metafizikumból kiábrándult sajátos esztétikai irány: a formalizmus, energetizmus léphetett fel, mely nemcsak megtagad minden közösséget a metafizikummal, hanem még a sajátlagosan „emberi” irányában felmerülhető hatásokat is elveti.

Már 1854-ben Eduárd Hanslick „Vom Musikalisch Schönen” c. munkájával megkezdődik a visszahatás, mely a zene metafizikai filozófiáját kétségbe vonva nem ismer el abban transzcendens vagy emberi tartalmat, hanem lényegét mint *sajátosan zenei erőt* határozza meg. Maga Hanslick voltaképpen Hegelnek egy tételéből indul ki, amely szerint: „Der Inhalt der Musik: sind tönend bewegte Formen.” (Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen 9. kiad. 74. lap.) E felfogásnak mint szerzők Stravinszky és Honegger a legkimagaslóbb képviselői. Halm, Riemann, Schenker pedig mint esztétikusok ismeretelméleti szempontok alapján tagadják a zenében rejlő metafizikumot, a kialakítás, formálás erejét többre tartván az invenciónál és „antropomorfizmusnak” bélyegezvé minden érzelmi attitűdöt és esztétikát. A zeneszerzők egyes művei valóságos mér-

Wagnert a nagy frankfurti filozófushoz fűzi, az sokkal inkább a dalművek alapeszméiben, meséjében rejtőző bölceleti mag. Nem holmi abszolút vagy tiszta zenei törekvések egyesítik a két szellemet, hanem az a tény, hogy a Nibelung-tetralógia személyei nagyrésztben nem mások, mint a Schopenhauer filozófia alapvető fogalmainak: Az Akaratnak és Képzetnek szimbólumai.

„Von Interessé ist es zu bemerken, wie sein diese Auffassung des vollkommen den sich objektirenden Willen Schopenhauers entsprechenden Wesens Wotans mit der Mythe übereinstimmt. Aus ihr hat Wagner nicht nur den Stoff, sondern auch die Grundstimmung seines Werkes geschöpft. Die Berührungspunkte, welche die aus indischen Quellen genährte Philosophie Schopenhauers mit der von den Erinnerungen an das Stammland erfüllten germanischen Anschauung bietet, treten in seiner Behandlung klar an den tag. (Friedrich v. Hausegger: Richard Wagner und Schopenhauer, Leipzig 1878. 15. old.)

Wolan: Az Akarat, Erda pedig a Tudás és Schopenhauer „Wille-Vor&tellung” koncepciója jelenik meg a két főalak viszonylatában, midőn Wotan így szól Erdához: Dein Wissen verweht vor meinem Willen. (I. m. ugyanott.) Sőt később ugyanezen reláció ismétlődik Siegfried és Brünhilda szerelmében. Hausegger erről így ír: „Brünhilde ist die Wissende in dem selben Sinne, wie Siegfried der Wollende. Ihr Wissen ist ein intuitives, der Quelle des Willens entspringendes, von diesem nie beirrt; ihrem nicht von aussen genährten, sondern aus ihren Innern kommenden, ich möchte sagen, naiven Wissen entspricht von selbst ihr Wollen.

„Was du nicht weisst, wiss ich túr dich. Doeli Wissen bin ich mu, weil ich dich liebe, — sagt Brünhilde.”

„Ihr Gedanke, ihr war er nur Liebe zu Siegfried. Ihr Wissen falit mit ihrer Liebe zusammen: es ist ungetrübt durch irgendeinen Konflikt, wie Siegfrieds Wollen. Eine ardere, eine Wellbefreie Vereinigung von Wissen und Wollen ist mit diesen Heldengestalten im Pláne. Auch Brünhilde, die in der bezeichneten Art wissende schläft, wie Erda: allén sie wird durch Liebe zum Lében erweckt. Durch sie wird ihr Wissen fruchtbar. Siegfried der wollende bezwingt sie, wie einst Wotan Erda, aber nicht mit wilden Zwang, sondern durch die Macht der Liebe.” (Ugyanitt 30. old.)

női alkotások. Így a rák-kánon, mely abban áll, hogy a zenemű második fele egyezik az elsővel, csakhogy — végéről előrefelé olvasva. (Pl. Schönberg műveiben.)

12. Azonban meggondolandó, hogy a zenét minden más-tól függetlenítő és azt formális, energetikai jelenségnek nevező újabb irány, midőn még az ihletet és invenciót is mint „idegen elemet” kevesebbre becsüli az alakításnál, egyoldalú formalizmusával kétségtelenül túlzásba hajlik. A zene: művészet, *emberi produktum s mint ilyen az Embertől teljességgel nem függetleníthető.* Ezt maguk az energetikus zene alkotói is be fogják látni, ha a modern átmeneti idők után kifogynak majd az embertelen, gépies tárgyak megénekléséből. Mert nem lehet folytonosan és végnélkül gyárat, vasutakat megzenésíteni. Ha pedig azt mondaná valaki, hogy az energetizmus nem merül ki a gépiesség dicsőítésében, hanem ennél mélyebben: a formák és szerkesztés világában van otthon, úgy erre is csak azt válaszolhatjuk, hogy a formalizmus csupán csak egy oldala a művészetnek és mindent nem pótolhat. *A zene emberi vonatkozásait tagadni márcsak azért is képtelenség, mert minden idők két nagy művészeti stílusa: klasszicizmus és romantizmus maga sem más, mint utalás az „emberire”.* Amaz a tipikus és emberi jellegeket adja, megegyezésben bizonyos szigorú formákkal, utóbbi pedig az egyéni szellemet és élményt a széttöredezett, szabad formákon keresztül.

„Die ganze, umfangreiche und grossartige Kunstgattung der Vokalmusik (die Musik auf einem Worttext) wäre ein reines Unding, ein völlig sinnloses Unternehmen, wenn der Gefühlsinhalt der Musik nicht vorhanden wäre und nicht in diesem sein eigentlicher Inhalt und Gehalt bestände. Denn welche Bedeutung kann es haben, Worl-gedanken mit blossen Tönen und Tonformen zu umkleiden, welche nichts ausdrücken?” (William Wolff: Musik-Aesthetik Bänd. I. S. 8. 1896.)

13. Itt ugyan lehetne egy ellenvetéssel élni, hogy az ú. n. „kifejezés” megérzése csupán a hallgató illúziója, nem pedig a zene sajátos, mintegy objektív jellegének lenne eredménye. *Azonban ha így is van, mindez már több illúziónál, hiszen a zenemű a szerző lelkében fogant, aki bizonyos szándékokkal, bizonyos érzelmek és gondolatok kifejezéseken alkotta művét éppen olyanná, aminővé az sikerült, és aminőnek nagyjából a hallgató is érzi.* (Tanulságos ilven szempontból a 8. pontban közölt példa.)

A „Skót-szimfónia” első témái Mendelssohn lelkében Stuart Mária sírjánál fogamzottak meg, amint ő maga egyik levelében említi. Schumann egy tél végén, a közeledő tavasz ígéréteinek hatása alatt komponálta meg „Tavaszi-szimfóniáját”, mely „nem programzene és mégis: az időpont nagy hatással volt tartalmára és tagozódására” — mint írja. Mind-

emez idézetek természetesen *nem kivételes eseteket jelentenek, hanem a zeneszerző munkájának általános jellemzését adhatják. A zeneműnek tartalmi megérzésében ezek szerint tehát nem egyéni illúziókról, hanem az egyetemes emberi természet érvényesüléséről van szó, ami az érzelmi esztétika igazának már alapjául szolgálhat. A szerző és műélvező között fennálló viszony, mely a művel kapcsolatos élményeik nagyjából való kölcsönös megegyezésében jelenik meg, eléggé demonstrálhatja, hogy — ha a zeneművészet képzeti és érzelmi jellege antropomorf belemagyarázás, illetve illúzió, — akkor is egyetemes illúzió. Különböznék érthetetlen lenne, miként gondolhattak pl. a 17. század zeneszerzői arra, hogy az ú. n. „nápolyi sext”-tel tragikai hangulatot lehet elérni. (Ugyanerre utal a 8. pont példája is.) A formalisztikus zeneesztétika és az energetikai zeneművészet éppen emez egyetemes illúzió kikapcsolását óhajtja, de ezzel elérhetetlent céloz. Mintha a fizikus így kiáltana az emberiséghez: Vegyétek tudomásul, hogy szín és hang objektíve nem létezik, hanem csak rezgések vannak. Rendezzétek be életeteket e szerint!*

Hanslick a zenének általában emberileg tulajdonított tartalmi valóját tagadva bizonyoságul hoz fel olyan kompozíciókat, melyeket különféle eltérő alkalmakkor (templomban épp úgy, mint színpadi zeneként) felhasználni lehet. Hol van tehát ezekben a sajátos tartalom? — kérdi. Tény, hogy vannak közömbös tartalmak is, melyek azonban *nem semmilyen* tartalmak, mert hiszen ha bizonyos exponáltabb, hangsúlyozottabb helyen alkalmaznók őket (pl. erősen tragikus helyzetben) — ahová nem illenek, *tüstént kitűnne és visszatevészt szülne saját, közömbös tartalmuk.*

14. Hanslick mindazonáltal nem tagadója a zene tartalmi oldalának *általában.* Felfogásmódja azonban mégis egyértelmű a tartalmi nihilizmussal. Szerinte ugyanis a muzsika tartalmi oldala annyira a formában gyökerező és ezzel összenőtt, sajátos, értelmileg lefordíthatatlan elem, hogy mintegy „nem e világról való”. (Vom Musikalisch-Schönen 9. kiadás. 77—79. lap.) Kérdéses azonban, van-e értelme és jogosultsága egy művészetben az eféle negativizmusnak. A zenének ezek szerint annyira sajátos és idegen tartalma lenne, hogy az emberileg nem követhető. A zeneesztétika a teológiával ennek is bizonyos negatív irányával, — melyet a neoplatonikus Philo fejtett ki elsőnek, — lenne rokon. E negatív vallásfilozófia lemond az isteni attribútumok vizsgálatáról és beéri annak megállapításával: mit nem lehet Istenről állítani. Amennyire megengedhető azonban e negativizmus a teológiában, annyira nem helyénvaló a zeneesztétikában. Miért csak a zenei” tartalom lenne lefordíthatatlan és sajátos, mikor a többi művészetekkel semmiféle baj nincs? Hanslick

tehát a zene matematikai, logikai, formai valójában rejlő formális, „an sich” Szépet megpillantva, ennek jelentőségét túlozza el, azt állítván, hogy amennyiben tartalomról beszélhetünk, az is ebben a formalításban gyökerezik, mintegy ebben van és ezen túl rejtőzködik. A muzsika logikai és matematikai jellegzetességei valóban csábítanak az eféle túlzásra, melynek azonban nem sok létjogosultsága van.

A zeneesztétikai negativizmus elutasítása után a tiszta formális művészet elvét kell megvizsgálunk, mely a zenében csupán kompozíciós, alaki elemeket lát. Bár igaz, hogy eféle tiszta, formai Szépség a zenében létezik csakúgy, mint általános logikai, matematikai, geometriai szépségek is vannak, — hiszen a zene elemei közel állanak a matematikumhoz, — mindez önmagában nem elegendő. Hiába érvényesül a formai szépség a képzőművészetekben is (szimmetria, háromszöges, körös kompozíció stb.), mert önmagában hiányos. Egyrészt ugyanis a forma sem mentes az érzelemtől (hiszen logikai érzelmeket is ismerünk), másrészt: *ahhoz, hogy teljes értelemben vett művészetet adjon, nem elegendő.* Mutatja ezt ama körülmény, hogy *a logika, matematika és geometria minden szépségük ellenére sem művészetek. És az építészet is: művészetté csak akkor válik, midőn kulturális, humanisztikus eszmei tartalmat ad. A formai elem tehát „an sich” bármennyire is szép lehet, művészetnek mint általános kultúr jelenségnek mégsem számítható.* Az emberi szellem ugyanis annyira zsúfolt, szövevényes, sokoldalú, a dolgok benne annyira nem elhatároltak, hogy *a művészetnek a maga teljes értelmében szükségképen ebből a teljes, szövevényes lelki-valóságából kell származnia,* ezzel közösséget tartania, erre visszavonatkoznia (a hallgató esetében), tehát *egy tisztán „formai szépség” ennek a logikai, geometriai mozzanatokon túl érzelmi, szimbolikus vonatkozásokat igénylő szövevényes szellemnek csupán csak egy oldalát foglalkoztathatná, azaz egyoldalú műalkotásokat jelentene, ami természetesen: nem teljes műalkotás.* Ugyanezeket illusztrálendő ismét utalunk nagy zeneszerzők megfigyeléseire (lásd 13. pont), kik alkotásuk közben soha — még a legkevésbé programatikus műveik írásakor sem tudtak elvonatkozni az Élettől, valóságtól kultúrától, saját környezetüktől, melyek mindenképen részt vettek műveikben. Ha a zenében valóban csupán formai elemek, vagy a lefordíthatatlan, emberitől független „an sich”-tartalom érvényesülne, miként magyarázhatnék a korok és népek szerint különböző zenekultúrák eltérő jellegzetességeit?

15. De hogy a formalizmus egyoldalú és elégtelen, azt alkotó hívei maguk is érzik, kik a forma szegényességét, ürességét ellensúlyozandó különféle mesterfogásokhoz folyamodnak, a formát önmagáért művelve hajszolják a túltengő for-

maizmust, mintegy az űrt kitöltendő valóságos mérnöki alkotásokat és bűvészmutatványokat produkálnak a zenében. Azt mondhatnók: *a tartalomról ők sem mondanak le, hiszen a formát teszik mondanivalóvá, tartalomká.* Még a nagy Bach fugái között is gyakran találunk formailag túltengő opuszokat, ami azonban nem igazolhatja a zeneművészet általában vett formalisztikus jellegét (amire pedig Hanslick éppen Bach eféle művei nyomán következtetni óhajtana (Vom Musikalisch-Schönen 9. kiad. 59. lap), hanem csak azt mutatja, hogy a nagy klasszikus helyenként bizonyos formai mondanivalók és szépségek kedvéért komponált. És azt hisszük: e ponton hidalható át az érzelmi esztétika és formalizmus ellentéte. Hogy t. i. *egyrészt a formai elemek sem mentek az érzelmi jellegtől, másrészt, hogy zeneileg tiszta formai szépségeket is ki lehet fejezni, továbbá, hogy akik állandóan a formalizmus szellemében alkotnak: önkéntelenül is a túltengő formát csillogtatva, mintegy tartalomká, mondanivalóvá teszik azt, tehát az „Inhalt” és „Gefühlsästhetik” egyetemes elvét ők sem kerülhetik ki.*

16. Érzelmi és formális zeneesztétika között Richárd Wallaschek is keresi az áthidaló megoldást, azonban a miénktől eltérő úton... (Die Musik) erreicht wohl, *dass wir mitfühlen, bestimmt aber nicht was wir fühlen...* Der Formalist sagt: Das Kunstwerk gefällt wegen gewisser Formen, die als solche (an sich) absolut gefallen? der Gefühlsästhetiker sagt: es gefällt, weil es dieses oder jenes bestimmte Gefühl ausdrückt und auszudrücken beabsichtigt. Ich galube, dass weder die Möglichkeit eines solchen Ausdrucks, noch cint diesbezügl. Absicht künstlerisch ist, und das Kunstwerk gefällt aünderingst, weil wir fühlen (Fantasieren, begeistert sind), aber nicht, weil wir gerade das oder jenes (Freude, Schmerz) fühlen; *was wir fühlen, ist subjektiv verschieden...* (Richárd Wallaschek: Über die Bedeutung der Aphasie für den musikalischen Ausdruck, 71—72. old. Viertel-Jahrschrift für Musikwissenschaft 1891.)

Nehézség rejlik azonban abban, hogy a zene nem csupán az érzelmet általában kelti fel bennünk, tehát nem csak azt érezzük, *hogy* érzünk, hanem — legalább is nagyjából — azt is, hogy *mit* érzünk. És a fantázia-képzetek — általános jelentésüket tekintve — nem teljesen különböznek egyénenként, hanem gyakran nagyon is megegyezők. Ha pl. úgy találnók is, hogy egy bizonyos zenemű előadásakor a hallgatóság tagjai csak annyiban értenének egyet, hogy most valami „fenséges” tárgyra kellett gondolniok — (errenézve azonban valamennyieknek meg kell egyezniök, mert nem lehet, hogy ugyanazon zene, ugyanazon részleténél, mások pl. „bájos”-hatásról beszéljenek), — már akkor is többet érzett a közönség, mint amennyit Wallaschek feltételez. Azon-

ban ugyanezen kísérletnél bizonyára olyan eredményre is jutunk, hogy a hallgatóság több tagja nem csupán a fenséges általánosabb kategóriájára nézve ért egyet, hanem pl. sokan lesznek közöttük, kik határozottan „vallásos”, „isteni”, „mennyei” képzetekről fognak egyöntetűleg nyilatkozni. Itt pedig a Wallaschek-teória már egészen csődöt mond.

Wagnernek egyik saját gyermekkori élményére való visszaemlékezése legértékesebb utalás arra, hogy a zene nyomán fellépő képzetek és érzelmek egyénenként nem teljesen különbözők, sőt nagyon is megegyezők lehetnek, önéletrajzában Wagner részletesen jellemzi egy érdekes zenei asszociációját. Gyermekkorában nagyon félt a kísértetektől, sokszor még álmában is felriadt, mégis kereste az ilyen hatásokat. A kísérteties képzetek lassankint a hegedű üres húrjainak quint-hangzataival társultak. Úgy emlékezik: először akkor hallotta bensőleg e hangzatokat, midőn Drezdában egy palota előtt haladt el, melyet kezeikben hangszereket tartó kőszobrok díszítettek. Ekkor úgy tűnt neki, mintha e kőalakok játszották volna a quinteket és ezidőtől fogva mindig borzalomérzéssel szaladt el a palota mellett. Beethoven IX-ik szimfóniája delejes hatást tesz reá, mert quintekkel kezdődik. Lelkében a kísérteties érzés teljesen összekapcsolódik a quinthagzattal. Ilyeneket hall, midőn Weber és Beethoven haláláról értesül. De ez a hatás nemcsak Wagner egyéni élménye. Saint Saëns „Haláltánca” szintén üres quintekkel (a—esz, d—á) kezdődik, valamint Liszt „Mefisztó-keringője” is.

E kérdésre nézve utalhatunk még a 8. pontban közölt példánkra, melyben egy Becce-mű hatását írjuk le.

Felfogásunkat megerősíti Hausegger is, aki következőképpen nyilatkozik: „Die Vorstellungen, welche sich des von der Wirkung der Musik Ergriffenen bemächtigt haben, sind nicht zufällige, individuelle, willkürliche; sie beziehen sich auf die in Ton und Rhythmus zur Erscheinung gelangenden, uns zur sympathischen Mittheilung hinreissenden Bewegungen der Ausdrucksorgane und sind als solche sofort verständlich und wicksham ohne einer weiteren Vermittelung oder Aneignung von aussen zu bedürfen.” (Die Musik als Ausdruck. 190—191. lap.)

Közelebbi vizsgálatra tehát úgylátszik: Wallaschek közvetítő álláspontja nem célravezető. Ha ugyanis elvben elfogadta az érzelmi hatást, úgy azt egészében is, tehát az érzelmi esztétikához csatlakozva kell elfogadnia.

Befejezésül ezek szerint leszögezendő, hogy a zene sajátos formai, illetve energetikai jellegét hirdető tanításokban alapvető hiányt: az Ember és Érzelem kikapcsolását tapasztaljuk, amennyiben pedig egy bizonyos iskola sikerrel űzi az ilyen művészetet, abban” csupán sajátos műfajt látunk,

mely mintegy tartalmául éppen a formalizmust tűzte ki, de semmiképen sem jogosít fel a zene kizárólagosan és egyetemesen formalisztikus jellegének elismerésére. Ilyen felfogás mellett találhatjuk csak fel a keresett közvetítő megoldást az energetizmus és formalizmus, illetve érzelmi esztétika között. Viszont a schopenhaueri felfogást sem vallhatjuk a maga teljességében — ennek módszerbeli hibái folytán. Egyrészt mert a tiszta és programatikus zene között lényegbevágó különbséget tesz fel, másrészt mert a zene fantáziaindító hatására nézve misztikus felfogást árul el. Mindez azonban nem jelenti azt, mintha a zenének a legbenső ösztönvalóságából fakadó mivoltát tagadásba vennők.

báró SCHROEDER ATTILA DR.