

1694

A valóság tükrözésének néhány problémája
a zeneművészetben

ÍRTA:

UJFALUSSY JÓZSEF

1961

Az értekezés opponensei:

SZIGETI JÓZSEF
a filozófiai tudományok doktora

MARÓTHY JÁNOS
a zenetudomány kandidátusa

Vázlat a zene művészi jelentésének logikájához

A 18. század második felének affektus-elmélete volt a felvirágzó polgári társadalom és ideológia utolsó olyan zénemagyarázata, amely még a zenei gyakorlatban is eleven társadalmi kapcsolatok evidenciájára támaszkodhatott. A zenét természetesen fogadta el e kapcsolatok eredményeül és tükrözőjéül. Mivel pedig a közös zenei praxisban muzsikus, esztétikus és zenehallgató funkciója még nem különült el olyan élesen, mint ma, valamennyiük esztétikai véleményét érvényesen képviselte. Esztétikájában az „affektusok” nem individuálisan szubjektív tartalmakat, hanem közös emberi megnyilvánulásokat jelentettek. A zenét sem a zeneszerző szubjektív, egyéni érzéseiből származtatta, hanem az emberre általában jellemző, objektív és közölhető affektusok megfogalmazásának, szinte nyelvi értelmű közlésmódjának tekintette. Ezzel a korra jellemző mechanikus-metafizikus módon ugyan, de mégis egyesítette a zene szubjektív és objektív tényezőit. A magyarázat hiányosságait pedig a győztesen virágzó társadalmi gyakorlat meggyőző ereje még csak észrevenni sem engedte.

Annál élesebben tűntek szembe az esztétikai felfogás hézagai, amikor már a társadalmi gyakorlat nem szentesítette. Amint a zene is fokozatosan vált áruvá, mindinkább elhomályosult rajta az élő társadalmi kapcsolatok evidenciája. Személytelenné vált, társadalom felettivé absztrahálódott és rajta is betelt az áru Marx-kifejtette végzete: fétiszizálódott. A társadalmi igény és kényszer elszemélytelenedése a művészetben a korlátlan szabadság illúzióját keltette, a zene-magyarázatot szélsően szubjektív idealista irányba fordította. Ez az út a „mélypszichológiai” irányzat emberalattian természeti felfogásába torkollott.

A másik ág a zene emberfeletti természeti abszolútizálásához vezetett. Esztétikája helyesen vette észre, hogy az affektus-elmélet merev érzelmi skémái tartalmatlanná általánosodtak. Ilyenként nem fogadhatta el őket a zene elégséges tartalmául. A tárgyi valóságot hiába kereste a zenében, az érzelmeknek pedig nem tudott konkrétabb és tárgyi jelentést adni. Levonta hát azt a következtetést, hogy a zene semmi egyéb, mint hangoknak fizikai törvények szerint meghatáro-

zott kombinációja. Ebből a pozitivista-formalista filozófiai meggyőződésből hatalmas zeneelméleti és akusztikai irodalmat halmozott fel, de a zeneesztétikát jobbra elsorvasztotta, száműzte a zene-tudományból.

A szkizma végső állapotát mutatja számos nyugati zeneszerző esztétikai felfogása. A papok hitelenségével vallják, hogy a zene semmi egyéb, mint a zeneszerzői önkénytől függő játék hangkombinációkkal, de számolnak azzal is, hogy a zenehallgató közönség még ösztönösen hisz a zene érzelmi, kifejező jelentőségében. Mit van mit tenni? Beletörődnek a kettős esztétikába, és úzik kiábrándult játékaikat, a közönségre bízva, hogy hallgassa, ahogyan akarja és tudja. A szakmai szkepticizmusnak ez a megrögzöttsége a zenei szakma képviselőinek zömét a beavatottság szűklátású gögijével tölti el.

A 18. századi materialisták társadalmi szemléletű esztétikájának örökségét természetesen vette át és fejlesztette tovább először az orosz forradalmi demokraták esztétikája, majd örököse, a szovjet zeneesztétika. A materialista esztétikai hagyatékon végigvonuló intonáció-fogalom társadalmi jelentésének kidolgozásával és alkalmazásával főként Aszafjev, s utána a szovjet és népi demokratikus marxista esztétikusok sora a zene társadalmi meghatározóinak addig nem ismert összefüggéseit tárta fel.

Hogy zeneesztétikai eredményeik mégsem terjednek és hatnak elég széles körben, még a mi zenészeink és közönségünk körében sem, abban nemcsak a megszokott helytelen nézetek vétkesek. Az intonációs magyarázat ugyanis — szemben a formalista-positivista állásponttal — eddig abba a hibába esett, hogy a zenét egyoldalúan és kizárólag aktuális társadalmi és történelmi meghatározóival magyarázta. Ez az egyoldalúság természetes az ideológiai harc kezdeti fázisában, de egy idő múlva gátlóan hat a továbbfejlődésre. Ezek a gátló körülmények máris károsan akadályozzák a zeneesztétika további kibontakozását. Egyrészt azzal, hogy maga az intonáció-fogalom zenei tartalma is elmosódott, meghatározatlan, másrészt azzal, hogy specifikusan zenei törvényszerűségeinek kifejtése nélkül az intonáció esztétikai jelentését egyszerű társadalmi konvenció látszatába keverik. Így egyúttal azt a hitet keltik a szakma nagy részében, hogy a zenei mesterségre csak a technikai-szakmai elemzés tartozik, azt a pozitivista zenei analitikától várhatják kielégítő módon. A zene társadalmi jelentőségének vizsgálata ellenőrizhetetlen, a muzsika lényegétől idegen és felesleges spekuláció színében tűnik fel előttük.

A dolgozat megkísérli az intonáció fogalmát, művészi jelentés-tanának logikáját a zene oldaláról megközelíteni, hogy ezzel is hozzájáruljon a marxista zeneesztétika alapfogalmainak tisztázásához (1.).

A zene jelentéstanának megértéséhez eredetéig kell visszanyúlnunk, s forrását éppúgy a társadalmi ember egész és kezdetben egységes tevékenységében keressük, mint az emberi tudat minden megnyilvánulásaét. A tevékenység végzésével kapcsolatos zörejek elválaszthatatlanul összeforrtak magával a tevékenységgel, s részint objektíve jelentették azt, részint — elsősorban a vele kapcsolatos mozgási, kinezteziás érzések révén — szubjektív élményként is hozzája forrtak. A mozgásélmények pedig nem korlátozódtak a gégefeő hangadással járó mozgásélményeire, hanem az ember egész testiségét bevonták a munkába és az élménybe. Ez a kettős jelentése az ismerős hangnak akkor is megmaradt, amikor elvált az eredeti tevékenységtől, élménytől. A közösen végzett munka szervezettsége, az ismétlődő mozdulatokkal járó ismétlődő hangélmények időrendi, dinamikai tagolódása a hangjelenségek stilizálásához, általánosodásához vezetett. A hangok jelentő funkciójának kialakításában nagy szerepet játszott az ismétlésnek egy sajátos fajtája: az utánzás.

A jelenséget magát ilyen módon teljes értékűen jelentő hangélmény mind finomabbá differenciálódott. Az emberi hang tagolatlan magasságú volt ugyan, de zeneibb. A munkaeszközök hangjának színezete sokkal állandóbb, rögzítettebb volt, s amikor egy specifikus tulajdonsága: a hang magassága a differenciálásnak gazdagabb és finomabb lehetőségeit nyitotta meg, az emberi hang is tanult a hangszerré váló használati eszközök állandó, rögzített magasságaitól.

A legújabb zenei néprajzi kutatások és szemléletünk elvi alapja tehát egyaránt több, évszázados nézet cáfolatára készítenek. Nem engedik elfogadnunk azt a felfogást, hogy az ember a természet mai füllel is zeneinek hallott jelenségeiből készen tanulta volna el. Inkább fordítva mutatják: a saját munkájával, a társadalom tevékenységével kiküzdött, kitermelt zenei hang fedeztette fel vele a természetben is a zenei jellegű hangokat. Elhárítanak minden olyan nézetet, amely az emberi énekhang elsőbbségét vallja a zene forrásai között. De elutasítják azt a felfogást is, hogy a beszéd megelőzte volna a zenét, és az utóbbi annak hangmagasságaiból, akusztikus tulajdonságaiból alakult volna ki. A zene korai társadalmi állapotára vonatkozó néprajzi leletek a leggazdagabb promiszkuitásról, a kölcsönhatások elevenségéről adnak számot. A cáfolt nézetek többnyire annak a korszaknak a helyzetét, látásmódját vetítik vissza történelmietlenül, hangok létrehozta őket (II.).

A létrejött, magassága szerint megkülönböztetett zenei hang elvontabb, hatásában kevésbé közvetlen és természetes, kevésbé színes és kevésbé dinamikus, mint az eredeti zöreje. De sokkal finomabb megkülönböztetésekre, a jelentés aprólékos árnyalására ad alkalmat, s

ebben az állapotában is megtartja azt a tulajdonságát, hogy a valóságot nemcsak akusztikus oldaláról, hanem egészében jelenti, bár sajátos eszközeire redukálva.

A zörej tárgyi, jelzői meghatározó szerepét a zenei hang hangszíne vette át (mai napig sem lehet egzakt módon elkülöníteni a magasság és a hangerő színezet-meghatározó tulajdonságaitól!). A magassági rendezés pedig átvette a különböző helyen megszólaló, különböző színezetű hangkeltő eszközök térszerű jelentését.

A térszerű értelmezésnek két rétegére kell figyelmesnek lennünk. Egyrészt a muszkuláris mozgás-élményekkel, a kinezotéziával járó tagolatlan magasság-érzetekre, másrészt a világos, vizuális jellegű tér-distinkció fejlettebb, finomabb rétegére. A hangok magasságára utaló nyelvi megjelölések között a régebbiek mindig inkább tapintási, súfoly, mozgási érzetekre utalnak, s a kulturáltabbak különböztetnek magasság szerint, tehát térszerűen. Az elsődleges, tagolatlan mozgásélmények érzéki közvetlensége és a tagolt magasság térszerűen disztingvált rendje együttesen a mozgó valóság gazdagon differenciált zenei képének kialakítását teszi lehetővé (III.).

A magassági rend kialakításában mármost a zenei hang fizikai tulajdonságai közül meghatározóan lépnek előtérbe a rezgésszámviszonyok. A rezgésszámnak két fizikai tulajdonsága: a kontinuitás és a diszkréttség egyszerre hat. Az előbbi arra készíti a finomodó emberi hallást, hogy mind kisebb és kisebb rezgésszám-eltéréseket különböztessen meg minőségileg, az utóbbi pedig az így kialakuló hangmennyiségben válogatásra készíti, a világos jelentésrend érdekében. Hogy mennyire nem egyoldalúan fizikai tulajdonságok határozzák meg a zenei jelentés-logika kialakulását, azt mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy a dallamosság fejlődésében nem a matematikailag legegyszerűbb rezgés viszonyban álló felhangoké a kezdeti szerep, hanem a természetes hangsor magasabb rendszámú tagjaiból szerveződő dallam- és hangsor-csíraké. A felhangsor viszonyai hatnak viszont a jelentésrend kialakulására annyiban, hogy az azonos — nem-azonos logikája szerint tájékozódó emberi hallás a felhangsorban rokonabb hangok között állapít meg azonosságot, illetőleg hasonlóságot, és körük, mint pillérek köré rendezi az idegenebb hangokat. Ezek különböző időrendi váltogatása adja meg a dallam jelentését. Úgy látszik, hogy kezdetben sokáig a kvart és terc konszonanciáké a döntő szó, a kvint-terc konszonanciák kora majd csak az oktáva hangköz-ként való érzékelésével jön el, aránylag későn (IV.).

Kérdés azonban, hogy az így kialakuló zenei formulák, a maguk hangrokonsági illeszkedésével és logikájával valóban tükrözhetik-e

még mindig a valóságot. Egy hagyományos felfogás a zenét az időbeli művészetek között tartja számon. Ez a felfogás logikailag is, történetileg is hibás. Abban hibázik, hogy az időt elvonatkoztatja a tértől, mindkettőt a létezésről, a mozgástól, amelyet együttesen határoznak meg. A művészetek ilyen osztályozásában pedig csak a közlés anyagának tulajdonságaira szűkíti a vizsgálatot. Az esztétikailag döntő tényezőt: a művészi kép természetét figyelmen kívül hagyja. Történelmileg is mennél messzebbre megyünk vissza a zene és ritmus őskorába, annál jobban kiderül, hogy mennyire magának a konkrét, eleven létezésnek, a mozgásnak az ideje a ritmus, akár mozgási, akár akusztikus tulajdonságaival mérjük is.

Nem a „tisztá időbeliség” tehát a zene. Annyira nem, hogy a zenei hangok magasság-rendjéből kialakítja a zenei kép tér-komponensét. Ebben a térszerűségben valóban mozgási, kinezteziás érzések pszichológiájának van döntő szerepe, de nem csupán vagy elsősorban a gégefeő énekléssel kapcsolatos mozgásának, mint még Stumpf is állítja, hanem a hanghoz társadalmi, történelmi kialakulása közben hozzátapadt valamennyi mozgásélménynek. (A szem tér-tájékozódásának módszerét is a szemmozgás, a szemhelyzetek és látószögek kinezteziájában kell felismernünk.) Ez a pszichológiai fedezete annak a megállapításnak, hogy a zenei képtől, mint megismerő tevékenységünk bármely mozzanatától, elválaszthatatlan a térbeli és időbeli tájékozódás felbonthatatlan, alapvető egysége. A zenei hangrendszer hálózata tehát egyszerre mutatja a mozgó valóság képét legfontosabb, tér- és időbeli kiterjedésében. A hangmagasságok és időtartamok összemérhető volta fontos tényezője a kép jelentésének, de nem a Leibniz értelmében, mert nem számszerű, hanem közvetlen térszerű, tapasztalati összemérés formájában hozza közös nevezőre a valósággal annak zenei képét.

Így jön létre a zenei tér- időszemlélet sajátos koordináta rendszere, amelynek egyik tengelyén a zenei hangok időtartamát, másik tengelyén rezgésszám-viszonyait mérjük, 0 pontjában pedig, a zenei hangrendszer központjában, a valóság és a zenei kép „tertium comparationis”-aként áll az emberi tudat. Ez a zenei rendszer logikai központjával egynek vallja saját alappozícióját, és a mozgásban lévő zenei kép viszonylatainak sokféleségében felismeri és megalkotja a mozgásban levő valóság társadalmilag differenciált, rengeteg viszonylatát. Így az „én” nem elvont, individuális „én”-t, hanem egyben társadalmi „én”-t, tehát „mi”-t is jelent. Ennek a zenei képnek első teljes igényű, logikusan összefüggő megvalósulási módja a dallam (V.).

A zenei többszólamúság azzal, hogy a hangzásokat egyidejűvé teszi, két irányú fejlődésnek nyit utat. Egyrészt a hangmagasságok

egyidejű összemérésével a rokonsági és különbözőségi fokozatokat hangsúlyozza, az alap-harmóniában megtöbbszörözött finális statikáját fokozza. Másrészt a hangzás színszerű gazdagságát, érzékettségét növeli. Amíg a logikai tényező, a pontos magassági összemérés áll előtérben, a többszólamúság tovább finomítja, gazdagítja a zenei logikát. A dallam váltóhangos összefüggései váltoakkordokká szilárdulnak, bomlanak, létrejönnek a funkciók. Szükségszerűen éppen három, a kezdeti kettő különbségének és egységének érvényesítéséhez.

A harmóniakban megszilárdult statika leküzdésére azonban a szukcesszív logika dinamikai feszítőerejének is fokozódnia kellett. Ez a törekvés a vezetőhangosodásban valósult meg. A kromatizálás egyrészt a tagolatlan magasságrendben megnyilvánuló primer mozgás-élmények felől közelíti a zenét, másrészt a kromatikus tényezők túlburjánzásával felbontja a statikát, a tájékozódás térszerűen világos rendjét. Végül elmossa a különbséget a hangrokonságok között, megszünteti az együtthangzás logikai funkcióját és előtérbe helyezi a méretlen hangmagasságok együtthangzásának színszerű, vagy zörejszerű tulajdonságait. Ezzel a zenét az ősalapot felé közelíti, a tagolatlan, elsődleges mozgás-élmények és az érzéken akusztikus zörejek világába. Ez a tendencia törvényszerűen érvényesül az európai zene-történet legutóbbi évtizedeiben, s a zenei logika ilyen bomlása a polgári társadalom világképének bomlását kíséri árnyékként.

A többszólamúság európai fejlődése a zeneelmélet és esztétika két nagy problémáját vetette fel: a konszonancia — disszonancia és a dur — moll kettősség problémáját. Mindkettőt megkísérelték fizikai-akusztikus és történelmi úton megmagyarázni. A fizikai magyarázat eleve csődöt mondott mind a két esetben, hiszen esztétikai, tehát társadalmi, jelentéstani funkciókról van szó. A történelmi magyarázat azon bukott meg, hogy a zene európai virágzásának néhány évtizedét abszolút érvénnyel ruházta fel. Az egész addigi történelmi fejlődést ennek igazolásául, teleologikusan tárgyalta, ezzel menthetlenül lemaradt a közben messze elől járó zenei gyakorlat mögött. A konszonancia — disszonancia problémát a főhang — mellékhang jelentéstani kettősség egyik meghatározott történelmi korra érvényes megnyilvánulásának és szemléleti módjának kell tekintenünk. A dur — moll kettősségben pedig a zenei változatképzésnek olyan esetével állunk szemben, amely — szintén meghatározott történelmi korban, meghatározott zenei stíluskörben — dualisztikus jelentéshez jutott. Amikor a hangrendszer bővülésével a dualisztikus polarizáció már a dur-moll rendszeren kívül terjedt, és például a pentatónia — egészhangúság pólusaihoz kapcsolódott, a dur — moll probléma is elvesztette addigi gyakorlati és elméleti jelentőségét (VI.).

Külön fejezetbe tartozik azoknak a kapcsolatoknak, asszociációknak a rendszerezése, amelyek a zene előbb kifejtett, sajátosan zenei képéhez, jelentéséhez mint a tárgyi valóság jelenségeivel való közvetlen hasonlóságok társulnak. A legfontosabb itt annak hangsúlyozása, hogy ezek mindig másodlagos, társ-jelenségek, s a zenének éppen legegységesebb formáiban (például az egyszólamú népdalban) nyomuk sincs. Bonyolultabb műfajokban is csak kiegészítik a zenei kép nélkülük is önálló értékű, specifikus jelentését.

A leggazdagabb a mozgás-asszociációk köre, mert éppen a zenei tükrözés legsajátosabb, alapvető módszeréhez fűződik. Két főága újból a vizuális és a dinamikus-mozdulati szférát érinti. Az előbbi csoporthoz — mozgási képtársítások mellett — fény-élmények is társulnak, az érzékelés kinesztéziájának sajátos áttétele folytán. Az utóbbi vagy közvetlenül mozdulati, pantomimikus társítások körét idézi fel, vagy a társadalmi gyakorlatban stilizált mozgások, jellemző táncok étoszát, mint műfajokat, vonja be a zenei jelentésébe.

A társítások másik széles köre közvetlenül a hangzás érzéki élményéhez kapcsolódik. A hangszín-utánzások kezdeti fokától a primitív hangcsoportok utánzásán, a társadalmilag jellemző hanghatások, majd komplex zene-típusok utánzásának és idézésének fokozatain át a zenei kép társadalmi jelentésének, típusainak alkotó használatához, magukhoz a jellemző intonációkhoz vezet. Itt társul a jellemző mozgások ágával is, annak tánc-karakterivel. Így járja meg a zenei kép a mozgó valóság tükrözésének általánosságáig, s onnan a társadalmi konkretizálódás különösségéig vezető esztétikai utat (VII.).

A társítások egy sajátos, igen fontos körét jelentik a zene és a beszéd kapcsolatai. Ez a téma azonban egészen külön helyet foglal el az esztétika történetében, és felvetése óhatatlanul vonja maga után a zeneesztétika leglényegesebb történelmi megközelítései: az utánzás és az érzelmek témáját is.

Platon zeneesztétikai nézeteiben már ott lappang a további zeneesztétikai fejlődés később különváló ágainak ellenmondása. Pythagoreus-számmissztikus tanai a későbbi objektív-idealista tanításoknak váltak kiindulásává, a beszédszerűséggel egybeforrott utánzáselmélete és érzelmetana pedig — Aristoteles útján továbbhaladva — a materialista és szubjektív idealista nézetek vitájának magva-ít hintette el.

Nem véletlen, hogy a beszéd lejtéséhez kapcsolódó utánzáselmélet a zeneesztétika történetén végig a meg-megújuló realista törekvések jelszavaként bukkant fel újra meg újra. A zene beszéd-utánzó és szöveghez illeszkedő törekvései egyszerre léptek fel a konk-

rét tematika igényeivel, tűzték ki céljukul a hanglejtésben megnyilvánuló emberi magatartások, érzések és karakter-típusok utánzását, és egyben hivatkoztak a nemzeti nyelvben otthonos tömegek közvetlen igényére. De — mint annyiszor a történelemben — itt is különbséget kell tennünk a művészi törekvések valóságos objektív tartalma és a szubjektív esztétikai tudat között, amellyel a művészek céljukat megvalósították. Az esztétikai tudat az opera születésétől kezdve Muszorgszkij lángeszű zenei beszédéig mindig az emberi beszéd minél hivebb zenei megvalósítását tűzte ki realista törekvései céljául. A zenei törekvés objektív realiztikus tartalma azonban nem a naturális beszéd zenei utánzására tört, hanem új zenei eszközök feltáráására, újszerű embertípusok, emberi magatartások zenei megfogalmazására. A beszéd-lejtésben, a hanghordozásban megnyilvánuló jellemsajátságok közvetlen mintáinak, a beszéd és a zene kölcsönhatásának ebben tagadhatatlanul nagy szerep jutott. De hogy végül is mindig mélyebben fekvő zenei célok megnyilvánulása, segítője és csak egyik tényezője volt a közvetlen beszédszerűség, azt egy pozitív és egy negatív körülmény tanúsítja. A pozitív arra figyelmeztet, hogy a történelemben a zene beszédszerűségére vonatkozó törekvések egyrészt mindig a művészivé, tehát már hasonló alapvető követelmények szerint tipizált és általánosított köznyelvhez csatlakozva hozzhattak létre a zene keretei között újabb és újabb-szintéziseket; másrészt, hogy ezek a szintetizáló, újító folyamatok mindig csak a zenei kifejezőeszközök sajátos fejlődésének korról korra meghatározott fokán, mehettek végbe, s visszahatottak a költői nyelv fejlődésére is. A negatív példa pedig arra tanít, hogy a hétköznapi prózai beszéd naturális valósága éppen a hagyományos zenei logika felbomlásának korában törhetett be maradéktalanul a zenébe, s egyben a zenei logika, a mért idő és a mért magassági rend jelentésének fellazításához maga is jelentősen járult hozzá.

A beszéd és a zene akusztikus hasonlóságai, kölcsönhatásuk forrásai lényegesek ugyan, de éppoly lényegesek különbségeik is. A beszéd ugyanis a tárgyi valóság statikus mozzanatainak adja akusztikus jelét, ebben a hang zörejszerű, színezeti elemeit csoportosítja jelentésekké. A zene a dinamikus oldalról mutatja be a valóságot, mozgásában és viszonylataiban, s ehhez a hangmagasságok és időtartamok rendjét szervezi meg. Kölcsönhatásuk és hasonlóságuk fontos fejezete ugyan a zene fejlődésének, esztétikájának egyaránt, de a beszédszerűség, mint a zeneesztétika egyoldalú magyarázó elve többszörös és a történelem során valóra is vált veszélyt tartogat. Részint eltereli a figyelmet a zenei kép specifikus esztétikai tulajdonságainak kifejtéséről, s azokat kiszolgáltatja a zeneelméletnek, részint a zenét, mint az utánzás utánzását kezeli, az irodalomhoz mér-

ten másodrendűnek tekinti, s hajlandó benne a beszéd tökéletlen utánzását látni, mint Rousseau és a francia materialisták.

Az affektustan filozófiai tévedése abban állt, hogy a materiális valóság tükrözésének biztosítékát — mint a beszédszerűség egyoldalú elmélete is mutatja — az egyes, konkrét tárgyi mozzanatok utánzásában kereste, a valóságot statikussá és punktuálissá merevítette. Vele szemben ellenhatásként jelentkezett az újjáéledő idealista magyarázatok egyoldalúan általánosító tendenciája, a dinamikus-lineáris szemlélet abszolútizálása. Ez a folyamat egyidőben zajlott a zene polgári emancipációs folyamatával, amelynek eredményeként a zene kilépett a „szórakoztató”, „járulékos” kategóriából, és önálló művészetként bizonyította be társadalmi súlyát, önállóságát. Kanttal szólva: „kellemes” művészetből „szép” művészetté vált. Így a neopythagoreus objektív-idealista és az érzelem-esztétikát hirdető szubjektív-idealista álláspont oldaláról nézve egyszerre elébevágott rangban többi testvérének. Az előbbi emberfeletti, a másik mindinkább emberalatti: mélypszichológiai indoklással emelte az addig mindig másodrendűnek tartott zenét vezető művészeté.

A dinamikus-érzelmi, majd voluntarista szemlélet abszolútizálásával járt együtt a zenének, mint tiszta szubjektivitásnak és mint tiszta időbeliségnek értelmezése. Ernst Kurthnál már a tárgyi, objektív s vele a térszerű vonások teljesen eltűnnek, a zene tiszta vonal, amely addig igazán tökéletes, amíg törekvésné a lélek mélyén szunnyad, s meg nem valósul a hangok punktualitásában.

Hogy a helyes magyarázatra rátaláljunk, az érzelmet kell újjólag meghatározni. Az érzelmek a tudat egységes működésének azt a funkcióját végzik, amely a valóság tényeit szüntelenül saját egyéni és társadalmi létünkre vonatkoztatva méri fel. Jakobszon „Az érzelmek pszichológiája” című könyvében ezért az érzelmeket „a valóság egyes oldalainak” „sajátos, de teljesen törvényszerű tükröződései”-ként jellemzi. Hogy ez korábban nem volt világos, annak az az oka, hogy az érzelmek nem a tárgyi valóság egyes, elszigetelt mozzanatait tükrözik, hanem azok szüntelen mozgásban lévő, állandóan változó relációit, ahogyan ezek a társadalom ezerféle viszonylatának hálózatában élő emberhez és az emberi relációk összességéhez mérten megvalósulnak. Így az érzelmek a valóság dinamikáját mérik. Pavlov egyes gondolataihoz kapcsolódva, feltehető, hogy ezeknek a relációknak a mérésére éppen a tudat tevékenységének dinamikus funkciója: a tudat működésével kapcsolatos kinezteziás érzések szolgálnak.

A zene érzelmi jelentőségének — innen nézve — éppen az a kulcsa, hogy a zene is mozgásban, relációiban, szüntelenül változó kapcsolataiban tükrözi a valóságot. Ezzel a sajátosságával elkülönül ugyan a művészet más ágaitól, amelyek a tárgyi valóság statikus-

egyes mozzanataiból rekonstruálják annak mozgását, de éppen olyan objektív értékű tükrözője a valóság egy sajátos oldalának, megnyilvánulási módjának, mint amazok. Sem arra nem szolgált rá, hogy mögéjük sorozzuk, sem arra, hogy elébük. A maga módján közéjük tartozik.

Végül a művészi képek logikájáról, dinamikájáról elmondottak és egyes filozófiai, pszichológiai és idegfiziológiai hipotézisek egybevetése újból feltéti a kérdést: vajon nem külön jelzőrendszer-e az emberi tudat működésében a művészi tükrözés logikájának, a képi-általános jelentésének jelzőrendszere?

Ha mindezekre hivatkozva visszatérünk az intonáció elméletehez, még világosabb a szovjet intonációs zeneesztétikai kutatások jelentősége, amely a zene intonációs természetében társadalmi-objektív meghatározottságát, törvényszerűségét hangsúlyozza. Ezt a korszakos jelentőségét nem gyengíti egy-két korábban megmutatkozott korlátozó vonása: a francia affektus-tanból öröklött bizonyos skematizmus, a zenei specifikum és az objektív és szubjektív oldal dialektikájának kifejtetlensége. Döntő fontossága abban áll, hogy történelmi materialista kifejtését adja a zenei intonációk típus tükröző szerepének és társadalmi meghatározottságának.

Ha a zenében a társadalmi valóság folyton változó relációinak képét ismerjük fel (erre jogosít, sőt kötelez az előbbi gondolatmenet), ha a zenei intonációkban ezeket a relációkat, mint a társadalom tipikus érzelmi viszonylatainak rendszerét látjuk tükröződni, megértjük, hogy miért nem azonosíthatjuk az intonációs bázis folyton alakuló, az egyes intonációk jelentését egymáshoz és az egészhez való viszonyuk szerint kialakító rendszerét a nyelvi kifejezés sokkal statikusabb fordulatainak összességével. De megértjük azt is, hogy a zenei oldalról is kifejtett, érzelmi jelentésében is megvilágított intonáció kategóriája hogyan töltheti be a zene esztétikájában a típus kategóriájának funkcióját (VIII.).