TANULMÁNYOK

A zeneművészet esztétikai alapkérdései

UJFALUSSY JÓZSEF

Meghatározatlan tárgyszerűség — meghatározott viszonyítások a zenében

A zene empirikus-tárgyszerű, fogalmi-beszédszerű és immanens-technikai értelmezése

Mindannyian naponta lehetünk tanúi, hogy a közönség és a gyakorló zenészek egyaránt milyen tanácstalanok, ha a jól ismert és szívesen hallott zene esztétikai magyarázatára, értelmezésére kerül sor. A közönséghez és a szakmai közvéleményhez nyugodtan hozzászámíthatjuk még az esztétikusok zömét is, akik többnyire biztos ítélettel, kész magyarázattal tájékozódnak az irodalom (főként a drámai és epikus műfajok!) esztétikájában. De maguk is elbizonytalanodnak, ha a zenével kell szembenézniük.

Tanácstalanságuk nagy történelmi tradíciókra pillanthat vissza. Oka az, hogy a valóság zenei megjelenítésében, a valóság zenei „képén" a bennünket környező valóságot a maga immanens tárgyszerűségében sem közvetlen empíria, sem pedig fogalmi közvetítés útján nem ismerhetjük fel, mert tárgyi konkrétságban nem jelenik meg. Ez egyúttal megmagyarázza a zeneesztétika történetének egy sereg jelenségét, egy sereg olyan mellékutat vagy oldalági megközelítést, amelyek a filozófiatörténet különböző korszakaiban értelmezni próbálták a zenei jelenségeket. A zeneesztétika történetén nagyjából ez a kettős szemléletmód — az empirikus, illetve a fogalmi tárgyszerűségé — vonul végig. Különböző filozófiai irányzatok e két irányból tettek újra meg újra kísérletet a zene magyarázatára.

A tárgyi magyarázat, különösen a beszédszerű és irodalmi oldalról közeledő értelmezése, bizonyos történelmi korszakokban (gondoljunk például a francia materialisták zenemagyarázatára) ki is elégítette a társadalmi igényt és a filozófiai fejlődés megfelelő fokát. A nagy „baj" akkor történt, amikor (nagyjából ugyanebben a korban) a zene — mint Herder mondja — mindinkább elszakadt testvéreitől, a szavaktól és a gesztusoktól, és mint önálló hangszeres zene kezdett jelentkezni a társadalmi gyakorlatban. Ez volt az a fordulópont a zeneesztétika történetében, ahol mind a közvetlen empirikus tárgyi magyarázatok, mind pedig a fogalmi, nyelvi, irodalmi magyarázatok elvesztették a talajt a lábuk alól. A kettő között valahogy elsikkadt maga a zene, elszakadt egymástól egyfelől az énekelt zene szövegében felfedezni vélt tárgyi valóság mint tartalom és mint objektív mozzanat, másfelől a zenélő embernek az a hozzáadása, amely ezzel a vélt tartalommal, tárgyi objektív mozzanattal szemben mint szubjektum, mint forma szerepelt. Tehát — röviden szólva — szétvált egymástól a zene szövege és dallama. Az egyikből nem nyílt út a másik magyarázatához. A zenemagyarázat közvetítetlen, nem dialektikus kettőssége, mondhatni tudathasadása egyúttal a filozófiatörténet

akkori két fő irányának elkülönülését is tükrözte; a mechanikus materializmusét és a szubjektív idealizmusét.

Két veszekedő között a harmadik örül; ez a harmadik ebben az esetben a zene pozitivista, immanens-technikai magyarázata volt, amely — Hanslicktől kezdve nyilvánvalóan, de különböző megnyilatkozásokban már előtte is — egyszerűen kijelentette, hogy a zenében ne is keressünk semmi olyan fogódzót, semmi olyan jelet, amely akár az objektív, akár a szubjektív valóságnak a tükrözését, megjelenítését sejtetné. Ez a harmadik magyarázati mód éppen a hangszeres zene műfajaira, az un. „abszolút zenei" műfajokra (szonáta, szimfónia, kamarazenei műfajok) hivatkozva bizonyította, hogy a zenében semmi fogalmilag megjelölhető tárgyi mozzanat sem utal a valósággal való kapcsolatra.

Hanslick annak idején úgy fogalmazta meg a tételt — s erre még majd vissza kell térnünk a továbbiakban —, hogy pl. ha egy szobor, mondjuk, gladiátort ábrázol, akkor tudom, hogy a szobor tartalma(!) a gladiátor. Ha egy képen egy virágárus lánykát látok, akkor a képről tudom, hogy a kép tartalma a virágárus lányka. Vagy hogyha egy irodalmi művet olvasok, amely Roland egyik tettét mutatja be, akkor tudom, hogy ez a mű tartalma. Miután pedig a zenében, az „abszolút", tehát az akkoriban igényes zenének számító műfajokban ilyen tárgyi mozzanatot hiába keresek, ebből következik, hogy a zenében ilyen nincs is — vonja le végső következtetését Hanslick a mechanikus materialista megközelítés bírálatából.

Tegyük fel — folytatja Hanslick — hogy a zene érzelmeket tükröz. Viszont — mondja —, ha végignézzük a zeneműveket, Beethoven zeneműveit, ott hangokat látunk, hangcsoportosulásokat, különböző kombinációkat, de nem látunk bennük sem örömet, sem bánatot. Különben is, a zeneszerző komponálás közben a legkülönbözőbb érzelmeket éli át, és a zenemű mégis valami egészen más hatást tesz a közönségre. Még azok is, akik a zeneműben érzelmeket vélnek felfedezni, kénytelenek elismerni, hogy ezek az érzelmek nem vágnak egybe a zeneszerző pillanatnyilag átélt érzelmeivel. Ezzel Hanslick cáfolva látja az érzelemesztétika, a szubjektív magyarázat érveit is, és kimondja híres — és azóta is újabb és újabb fogalmazásokban kísértő — tézisét: a zene nem adhat egyebet, mint puszta önmagát, az ő értelmezése szerint puszta hangkombinációk sorát. Ezzel azt a már Kant esztétikájában alternatíve, dilemmaként felvetett kettősséget, hogy a zene mint a hangok játéka, „schönes Spiel"-e, tehát esztétikai értékű játék, vagy pedig egyszerűen csak „angenehmes Spiel", azaz szórakoztató játék (amit Kant még nem dönt el egyértelműen, mert mind a kettő mellett vannak érvei), Hanslickék és a vele egy véleményen lévők egyértelműen eldöntik. A zenében sem az objektív, sem a szubjektív valóságot nem lelik. Éppen ez a vagy-vagy, ez a sem egyik, sem másik zárja közre és rekeszti ki magát a zenét, ez nem engedi meglátni a zenében a kettő közvetítettségét, dialektikus egységét. Pedig a zene esztétikai magyarázata éppen az objektum és a szubjektum sajátos módú közvetíttségében rejlik; a tükrözésnek abban a különös módjában, amely nem ugyan a tárgyi oldaláról, de mégis a valóságot ragadja meg. Következő feladatunk annak kifejtése, hogy hogyan.

A kérdés történeti oldalához legfeljebb még annyit fűzhetnénk hozzá, hogy éppen a zenének ilyen közrezártsága, mind a két oldal felől feloldatlanul maradt „fehér folt" jellege teszi lehetővé egy ősrégi, agnosztikus tradíciónak meg-megújuló betörését a zene esztétikai magyarázatába. Az objektív

idealizmus ugyanis így következtet: amennyiben a zenében nem találom meg sem a bennünket környező objektív tárgyi valóságot, ahogyan a mechanikus materializmus, sem pedig a szubjektumot, ahogyan az érzelemesztétika érti, akkor nyilvánvaló, hogy a zene nem is hivatott arra, hogy a bennünket környező objektív vagy szubjektív valóságot, a külső vagy a belső valóságot valamiképpen tükrözze sajátos hangkombinációiban. Bennük valami olyan világ nyilatkozik meg, amely nem azonos az érzékelhető, empirikus valósággal, hanem a valóság érzék feletti, transzcendens lényege. Ugye — mondják az objektív idealisták —, a zenei hangok fizikai törvényeknek engedelmeskednek, mérhetők, matematikai összefüggéseket mutatnak. Matematikai összefüggéseik éppen olyan törvényszerűségek, mint az egész világegyeteméi. Következtetésük egyenes úton torkollik bele Püthagorasz, Platón, a sztoikusok, a középkori misztikusok zeneesztétikájába.

Püthagorász egykori számmisztikájának felélesztése egyáltalán nem múltbeli jelenség, hanem a mi századunkban is, éppen a modern zenével való vitában, újból és újból megjelenik mint az immanens technikai szemlélet szövetségese. Egy könyvre szeretnék itt hirtelenében utalni, Ansermet *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* c. művére, amely a zene anyagának matematicitásából kiindulva újból feléleszti a klasszikus polgári objektív idealista zenemagyarázat tradícióit.

Egyidejűség és folyamatosság

Az általunk kielégítőnek el nem fogadott nézetek történelmi sorozatával vitatkozni akkor van jogunk, ha olyat állíthatunk a helyébe, amely megfelelőbb magyarázatot ad. Itt — úgy gondolom — először is magának a valóságnak a fogalmával kell újból szembenéznünk, hogy világossá váljék számunkra, milyen értelemben és milyen módon van jogunk egyáltalában a nem szöveges zenétől a valóság tükrözését számon kérnünk.

Mindnyájan láttunk már Van Gogh-interieuröket: szobasarkok egy vasággyal, egy éjjeliszekrénnyel, egy székkel, esetleg egy magános gyékényfonatú szék, rajta egy gyertya. Egyetlenegy ember sincs a szobában, semmi más, csak tárgyak. Amennyiben a valóság nem egyéb, mint a tárgyak halmaza, tehát a puszta tárgyi valóság, úgy, ahogy az a maga véletlenszerűségében egymás mellé került, akkor a festőnek más célja nem lehetett, minthogy bemutasson nekünk egy füstölgő gyertyát, amint egy gyékényfonatú széken áll. Aki azonban ilyen képeit valaha is látta, azt hiszem, egy pillanatra sem vette és nem vehette komolyan, hogy a festőnek egyéb célja ne lett volna. Első pillantásra feltűnik a szoba üressége: a szobából hiányzik valaki, hiányzik és mégis ott van: az, akié a szoba, akihez a szoba tartozik. És az, hogy abban a szobában az egyes tárgyak úgy kerültek egymás mellé, ahogyan a képen látjuk őket, nem véletlen, hanem attól van, hogy ez a szoba valakié, hogy emberi viszonylatok sugarai mentén rendeződött olyanná, mint amilyen. Az a bizonyos szomorú, füstölgő gyertya a maga gyékényszékével nem önmagát mutatja, nem önmagát reprezentálja — csak eszköze az emberi viszonylatok művészi bemutatásának. „C'est moi" — ez vagyok én, ez a művész az én koromban, ez az én sorsom, ez az én szobám, ezek az életkörülményeim, így élek — körülbelül ezt jelenti a kép számunkra. A tárgyi valóság tehát meggazdagodott, már összefüggések, viszonylatok valóságává vált, olyan tárgyi viszonyokká, amilyenekké az ember

jelenléte, az ember által elsajátított és megváltoztatott, átszervezett valóság alkotta őket. Ha a tárgyiságot is az összefüggő valóság tárgyak által reprezentált képének tekintjük, már egy lépéssel közelebb jutottunk annak megértéséhez, hogy tárgyi vagy nem tárgyi valóság, a valóságnak puszta tárgyi vagy összefüggéseiben — sőt emberre vonatkoztatott összefüggéseiben — bemutatott tárgyi képe között mi a különbség.

Felhozhatnám a művészetek történetének számos olyan példáját, amelyek tájképrészletekre utalnak. A tájképnek az emberekkel való kapcsolata az ábrázolásban rendkívül jellemző lehet arra, hogy hogyan, milyen értelemben vette birtokába az ember az őt környező tájat, milyen kapcsolatban érzi magát és objektíve milyen kapcsolatban van vele az adott időszakban.

A tárgyi valóságnak az elsajátító emberi társadalom viszonylatai szerint rendeződő kapcsolatai egyszerre egyidejűek, szimultánok, és folyamatosak, szukcesszívek. Művészeti áganként mások és mások a lehetőségei a technikai megoldásnak. Az egyes művészeti ágak ezeket a kapcsolatokat (amelyeket vagy maguk a tárgyak reprezentálnak, vagy a tárgyak fogalmi, hangzó jelei, a szavak) vagy a tárgyaknak *egymás után* felsorolt tárgyi képén mutatják be, vagy pedig a tárgyak *egyidejű* viszonylatait tükrözik. Ez a két megközelítésmód lehetséges de — ez a kettő tulajdonképpen nem kettő. Annyira nem kettő, hogy a térbeli egymásmellettiség bármely pillanatban időbeli összefüggéssé változtatható. Nem kell egyéb, csak az, hogy három lépést tegyünk egy tárgy felé, és elteljék az a három másodperc, amely alatt innen oda lehet menni. Az, ami a képzőművészeti alkotáson egymásmellettiségben, egyidejűségben jelentkezik, semmi más, mint az összefüggések totalitásának a szimultán aspektusa, beleértve a totalitásba az összefüggések szukcesszív aspektusát is. Ami pedig az úgynevezett időbeli művészetekben egymás után jelentkezik, az semmi egyéb, mint a bonyolult és minden oldalú összefüggéseknek szukcesszív módon felbontott aspektusa. A kettő ugyanannak az egy és oszthatatlan, komplex valóságnak különböző oldala és különböző módszerű megközelítése.

A továbbiakban az önmagában is totális és oszthatatlan ember oldaláról igyekszünk témánkhoz közelíteni. Az ember elsődleges célja ebben a világban nem az, hogy művészi alkotásokat produkáljon, hanem az, hogy megéljen, hogy valamiképpen fenntartsa a létét. Ezt nem teheti meg másképp, csak úgy, hogy azzal a világgal, amely őt környezi, szüntelenül — akarva-akaratlan — érintkezésbe kerül. Az hat rá, ő erre valamiképpen reflektál, sőt kénytelen pillanatról pillanatra aktívan beavatkozni ebbe a világba, mert különben hamarosan elpusztulna. A munka szerepének sokszorosan kifejtett témájához vezet itt gondolatmenetünk, de hogyha a zenét akarjuk megközelíteni a maga esztétikai jelentésében, akkor is ugyanide kell visszajutnunk: a munkálkodó, a dolgozó emberhez, aki nem megismerni akarja valóságát, hanem úrrá akar lenni rajta egzisztenciális érdekekből. Méghozzá, miután emberről van szó, csoportosan, közösséggé, társadalommá szerveződve akar úrrá lenni az ellene törő természeti hatalmakon. Azáltal, hogy szüntelenül ellene szegül az őt környező természetnek azért, hogy megtalálja azokat a módokat, ahogyan a maga létét tevékenyen biztosíthatja, minden szellemi és minden fizikai erejét latba kell vetnie. Miközben munkálkodik, izmaiban, minden mozdulatában megőrzi azoknak a tevékenységeknek az emlékét, amelyeket a napi létfenntartása közben végez. Tehát már úgy, ahogy van, mindenestül, minden tudásával, minden gyakorlatával, minden emlékével

önmagában tükrözi a maga valóságát. Az izmaiban, az idegeiben, az egész testében, főként pedig alakuló tudatában készségek rendszereként birtokolt valóság az emberi totalitásában sem tagolt, nem pusztán látott, nem pusztán hallott vagy mozdulati valóság, hanem tagolatlan egész.

Ez az a fok, az egész ember által birtokolt és minden módon megnyilatkozó, minden módon megőrzött és elsajátított valóság, ahonnan a továbbiakban minden tudatforma kiágazik.

A homogén rendszer kialakulása és jelentősége

Nem szeretnék sokszor elmondott gondolatmeneteket végigkövetni. Egyetértünk abban, hogy itt nem a romantikus ősemberfigurára gondolunk, aki magánosan száll szembe „az elemek viharával", hanem a társadalommá szerveződő emberről beszélünk. Hiszen a munkatevékenység kifejlődése, kialakulása is a társadalommá szervezett és szerveződött ember sajátos lehetősége és tulajdonsága. Mindenesetre az ember egész habitusában, minden megnyilatkozásában így megőrzött valóság kész arra, hogy bármikor felidéződjék. Eljön egy pillanat, amikor már nem azért ismétlem meg a munkamozdulatot, nem azért „utánzom" a valóságnak ilyen vagy olyan mozzanatát, mert közvetlenül szemben állok vele, hanem mások emlékeztetésére, azért, hogy számot adjak, elmondjam, mit tettem. Eközben megismétlem, összes hangjaival, mozdulataival, minden attribútumával együtt, azt a tevékenységet, amelyet valóban végeztem akkor, amikor erre létérdekből kényszerültem. Az absztrakciónak és az általánosításnak egy lényeges mozzanata, amikor már fel lehet idézni a különböző munkamozzanatokat anélkül, hogy azok objektíve és valóságosan abban a pillanatban elvégzendők volnának. Ebből egész szertartásrend alakul ki, a mágikus fok művészete, ahol a művészetek még nem válnak el egymástól, de az első lépést már megteszik a szétváláshoz.

A művészetek kialakulásának, differenciálódásának folyamatát itt nem lehet feladatunk hosszasan végigkísérni. Erre az utalásra is csak azért van szükségünk, hogy a zenéig valamiképpen eljussunk. Azt hiszem, némi ugrásokkal könnyen végig lehet követni azt a történeti sorrendet, ahogyan az így megismételt tevékenység különböző formákban egyszer csak eltávolodik az embertől, objektiválódik, rögzítődik, már az emberen kívül. Egy mozdulat, esetleg utánzó mozdulat, amelynek rajza valahol lerögződik, már a vizuális képzőművészeti objektiválásnak és reobjektiválásnak csírája. A hangadás, amely talán most már önmagában is alkalmas arra, hogy valamilyen jelen nem levőnek a képzetét felkeltse, és azt jelen lévővé változtassa, szintén alkalmas arra, hogy most már önmagában jelrendszerré alakuljon. Azáltal azonban, hogy a szómatikus, a testi egységből a különböző aspektusok lassanként kiválnak, hogy eltávolodnak a reprodukálás testiségétől, egyúttal absztrahálódnak is.

A komplexitásnak, a totalitásnak és az ebből eredő konkrétságnak azt az elsődleges fokát, amelyet az összművészet szintjén az egész ember által reprodukált valóság jelent, elvesztik. De egyben arra kényszerülnek, hogy már most önmaguk gazdagítsák belső meghatározottságaikat, dúsítsák a saját jelentés-rendszerüket, a saját kifejező eszközeiket annyira, hogy az önmagában is alkalmas legyen az elsődleges fokon elhagyott totalitás másodlagos érzékeltetésére és bemutatására.

Így válik szükségessé a maguk szintjén elkülönült mozdulati, vizuális vagy akusztikus jeladásoknak a maguk körében egységes elv szerinti sokoldalú viszonyítása, homogén rendszerré alakítása. Ennek jele és eredménye már maga az a körülmény, hogy a képzőművészeti ábrázolások *egy síkra* kerülnek. Ahhoz, hogy megtudjuk, vajon a vadász és a vad között milyen kapcsolat áll fent, hogy a vadász üldözi-e a vadat vagy ezúttal a vad győzte-e le a vadászt, aki ott fekszik elterülve, mint a barlangrajzokon annyiszor — ahhoz az szükséges, hogy a kettőnek az ábrázolásmódja homogén és egybevethető. egynemű legyen. Erre szolgál a közös sík, amelyre a történésnek minden mozzanatát vetítem.

A zenében ennek a homogeneitásnak az a feltétele, hogy a komplex valóságot kísérő rengeteg hangélmény valamiképpen egymással összehasonlítható legyen: tehát egy homogén rendszert alkosson. Ennek kialakításához megvannak a természetes feltételek. Többek között ismét a reprodukáló ember egysége, akinek hallható jeladásai közös hangszínükkel a közös alanyra, illetőleg a közös tárgyra utalnak. Ez megteremti azt a lehetőséget, hogy a homogeneitáson, az összehasonlíthatóságon belül a különbözőségek is organikus egységbe szerveződjenek.

Másfelől nézve, kezdeti fokon a különböző hangokat különböző használati tárgyak és eszközök szolgáltatják. De fokozatosan kibontakozik egyes használati tárgyak elsődleges használatából másodlagos rendeltetésük: hangadó szerepük. A folklór- és az őstörténeti kutatások azt bizonyítják, hogy az első hangszerek a használati eszközökből lesznek. Mégpedig úgy, hogy lassanként félreteszik elsődleges rendeltetésüket, például azt, hogy törő mozsarak. Fontossá válik egy olyan törőmozsár másodlagos rendeltetése, amelynek szebb a hangja, mint a többinek, mégha mozsárnak rosszabb is. Talán egy kimustrált, felfordított csónak fenekén olyan hangokat lehet kidobolni, amelyek nagyon messzire hangzanak.

Egyúttal ugyanegy hangszer különböző hangjai magukban hordják azt a lehetőséget, hogy az egységen belül jelentkező különbségeket differenciáltan érzékeltessék. Ezen a réven a magassági különbségek előtérbe kerülnek, az elsődleges, zörejszerű karakterek és színkülönbségek helyébe. Hangpszichológiai kísérletek mutatják, hogy nem nevelt, nem művelt hallású emberek hajlamosak a különböző magasságú hangokat nem mint ugyanannak a rendszernek a különböző fokait, hanem mint egymástól természetük, színük szerint is különbözőket tudomásul venni. De nagy rezgésszám-különbséggel megszólaló, nehezen összehasonlítható hangokat hajlamosak vagyunk magunk is sokkal inkább a különbségük, mint az összetartozásuk szerint felfogni: lényegileg különbözőknek tekintjük őket. A fekvéskülönbség (magas vagy mély) nemcsak magassági, hanem színkülönbséget is jelent.

A legprimitívebb dallamocskát, amelyet mindenki tud, és első hallásra utánaánekelhet, sem halljuk dallamnak akkor, hogyha hangjait olyan mértékig eltávolítjuk egymástól, olyan nagy magasságkülönbségekkel szólaltatjuk meg különböző oktávokban, fekvésekben, hogy összetartozásukat nehéz rekonstruálni.

Az eredeti színkülönbségek egyneműsödnek lassanként a zenében is. Egy szűkebb körre koncentrálva a magassági különbségek mint ugyanannak a közös színnek a különböző változatai összemérhetők. Az egyes hangokból dallamok válnak, és a dallamokban már immanensen jelen vannak a hangszinek.

A zenei terminológiával foglalkozó történelmi kutatások azt mutatják, hogy a hangoknak mint mélyeknek és magasaknak a megkülönböztetése aránylag kései fejlődési folyamat eredménye. Az elsődleges az, hogy ezeket a különböző mélységű és magasságú hangokat a nyelvek nem mélyeknek, magasaknak, tehát nem egy homogén térskála különböző fokainak mutatják be, hanem megkülönböztetésüket sokkal inkább tapintási, kinesztéziás, súly- és mozdulati képzetekkel kapcsolják össze. A jól ismert görög elnevezés szerint a mély hang súlyos: „barüsz", a magas hang „okszüsz": éles, tehát bántja a fület, szúr, valamilyen fájdalmas tapintási érzetet kelt. A germán elnevezés a mély hangot úgy nevezi, hogy „roh", durva, goromba; a kínai a magas hangot szintén „éles"-nek; a magyar népnyelv a magas hangot „vékonynak", a mély hangot „vastagnak" mondja. Mindez azt mutatja, hogy a hangok elsődleges megjelölése feltétlenül a testi mozdulatisághoz és a tapintó érzékléshez, tehát a dolgokkal való közvetlen testi érintkezés szférájához kapcsolódik. Akkor, amikor a különböző hangmagasságokat mint diszkrét mennyiségeket össze tudjuk hasonlítani és mint minőségileg elkülönítetteket egybe tudjuk vetni egymással, tulajdonképpen már megvan az első feltétele annak, hogy a zene a komplex testiségből kiváljék és mint önálló értékű valóságkép objektiválódjék.

Vegyük most szemügyre a hangmagasságok összemérhetőségének kérdését. Mihelyt az egyes hangmagasságok mint diszkrétek, tehát mint elkülönítettek, közös rendszerben egymásra vonatkoztathatók, mihelyt mindegyiknek megvan a maga határozott jellege, a diszkrétség mozzanata már túllépi a zene pusztán szukcesszív, folyamatos jellegét. A diszkrét egységek egymáshoz való viszonya már térszerű mozzanat.

Hegel *A szellem fenomenológiájá*ban a mennyiségi kategóriát a tér körébe utalja, mondván, hogy a mennyiségi kategória az összemérésnek, a közös mértékegység szerinti összehasonlításnak a lehetőségét feltételezi. Ilyen módon összehasonlítani pedig csak egyidejű dolgokat lehet, olyanokat, amelyeket valóban egymás mellé tudunk állítani. Az egymás mellé állítás, a szimultaneitás pedig térmozzanat. Ez tehát már feltétlenül azt jelzi, hogy a zene ebben az esetben kilép a maga korlátozott szukcesszivitásából, és meghatározottságait a szimultaneitással is igyekszik kiegészíteni. Tehát a csupasz időbeliséget mindinkább komplex valóságtükrözéssé egészíti ki.

Erre vonatkozólag nem győzöm eleget idézni egy bölcs görögnek, Arisztoxenosznak, a nevezetes görög zeneelméletírónak és zeneesztétikusnak egy megállapítását, amelyet Riemann is idéz. A zenét — mondja Arisztoxenosz — az ember kétféleképpen fogadja be. Részben hallás, részben emlékezet útján. „Hallani azt kell, ami éppen történik, emlékezni pedig arra, ami már volt." Ezzel tulajdonképpen a zene szimultaneitásának gondolkozás-pszichológiai előfeltételét rögzíti. Az elhangzott zenei hangok ugyanis az emlékezetben egyidejűvé rétegződnek, szimultánná válnak. Hozzájuk hasonlítom az összes többit. Nem okoz gondot, fenn sem akadunk azon, hogy zenei szerkezetekről beszéljünk, hogy egy szukcesszív folyamat arányait térszerűen felvázoljuk. Ez természetesen csak akkor lehetséges, ha feltételezzük, hogy a szukcesszív folyamatnak megvan a szimultán aspektusa is; hogy az emberi emlékezet egyidejűvé tudja rögzíteni, az egészre egyszerre tud visszaemlékezni, és különböző mozzanatait össze tudja hasonlítani. Ehhez azonban még az is szükséges, hogy az emlékezet segítséget kapjon a visszaemlékezéshez. Rendszertelen, tővel-heggyel összedobált dolgokra nem tudunk emlékezni. A

memória csak rendezett és jól áttekinthető alakzatot tud mint egységet rögzíteni.

A rendezésben segítenek a zenei hangok fizikai tulajdonságai, azok a fizikai tulajdonságok, amelyek a hangok között az emberi hallás számára bizonyos rokonsági fokokat jeleznek. Ezek a bizonyos rokonsági fokok, amelyeket fúvós vagy vonós hangszerek kezelői is jól ismernek, a fizikai hangsor vagy — ha úgy tetszik — a felhangsor különböző fokai. Ezek azok a hangok tehát, amelyek megszólalnak a fúvós hangszeren különböző erősségű befúvásra vagy a húr felezésével, harmadolásával, negyedelésével és így tovább. Az ember minőségileg hasonlóbbnak hallja az így összetartozó hangokat.

A tájékozódást a zenei rendszerben az szabja meg, hogy az ember ezekhez a rokonsági fokokhoz viszonyítja a többieket, mint velük rokonokat vagy tőlük idegeneket. A viszonyítás már nem egyszerű mennyiségi viszonyítás többé, hanem minőségi. Minőségi viszonyítás, amely egy bizonyos pozícióból kiindulva bizonyos hangokat azonosít velem, más hangokat viszont az én pozíciómtól idegeneknek fog fel.

Leibniznek tehát nincs igaza abban, hogy zenehallgatás közben tulajdonképpen csak méréseket végzünk. Mert ezek a mérések nem a számszerű általánosítás alapján jönnek létre, hanem tapasztalati mérések. Minőségi tapasztalati mérések, ahol a mérés eredménye sem mennyiségi, hanem minőségi konzekvenciákhoz vezet. Ebben Hegellel kell tartanunk.

Az így létrejövő hálózaton a logikai összetartozást vagy össze nem tartozást is jelző rendszeren belül folyik le a zenei történés. Ezen a raszteren, ezen a koordináta-rendszeren jelenik meg előttünk a dolgok jelzett képe, legalábbis a helyük, helyzetük, mégpedig olyan módon, hogy sokoldalúan összehasonlíthatók egymással. Az egyes zenei hangok önmagukban nem olyan gazdagok immanens meghatározottságokban, mint az egyes tárgyak vagy mint az egyes emberek. Viszont annyiféle, finoman differenciált kapcsolatba hozhatók egymással, hogy a vonatkoztatás a többiekkel összefűző és kívülről csatlakozó meghatározások révén bizonyos ponton már-már megközelítik a tárgyszerűség határát. A hangok diszkrétek, minőségileg elkülönítettek, különböző jellegzetességüket a többiekhez viszonyítva fejtik ki. Ennek köszönhetjük, hogy a zenében nem valamilyen tagolatlan, egybemosódó valóságot ismerünk meg, hanem olyan valóságot, ahol tárgyszerű objektivitással és diszkrétséggel vonatkoznak egymásra az egyes elkülönített mozzanatok. Ebben áll a zenei valóságkép tárgyszerűsége. Ez a tárgyszerűség azonban abban különbözik más művészetek tárgyiságától, hogy a tárgyi mozzanatok nem immanensen, hanem relatíve, egymásra vonatkozásuk által meghatározottak. A tárgyiságnak ezt a fokát nevezi Lukács György meghatározatlan tárgyszerűségnek.

Amikor a különböző hangok a diszkrét magassági rendet feladják, egybefolynak, megint közel hoznak a tapintási, a közvetlen mozdulati szférához. A gliasszandónak ugyanolyan asszociációja van, mintha megcsúsznánk, és nem találnánk támaszt a hangrendszerben, nem lelnénk szilárd pontot, ahol a lábunkat megvethetnénk. Olyan előkék, amelyek gyorsan, sodrásszerűen érnek el egy meghatározott pontig, feltétlenül az energikus, a nyomatékosított mozdulatnak, a gesztusoknak a képét idézik fel. Minden olyan zenei jelenség, amely a viszonyított és tiszta hangmagassági elkülönítést elmossa, visszautal a mozdulatiság és tapintás szférájába. A megkülönböztetett és viszonyított hangmagasságok most vázolt rendszere adja azt a lehetőséget, hogy

egy alakzatot, egy struktúrát megőrizzünk az emlékezetünkben, benne a különböző elemek egymáshoz való viszonyát számon tartsuk. A többszólamúság az emlékezetben őrzött folyamat virtuális szimultaneitását realizálja az egyidejű megszólaltatás, az empirikus egybevetés erejével.

Végül, azon a ponton, abban a zenei középpontban, amely egyúttal egy egész műnek, egy egész zenei egységnek a kiinduló és a záró pontja, találkozom én és vagyok egy a zenében tükrözött valósággal. Ez az én pozícióm, innen mérem fel, innen viszonyítom magamhoz a mozzanatokat, amelyek a zenei történés egészében, a zenei viszonyítások rendszerében megjelennek.

A viszonyítás éppen ezért egyúttal emberre vonatkoztatott viszonyítás, nem pedig tudományosan dezantropologizáltan objektív. Az objektív tudományos mérés ugyanis akkor jó, hogyha a mértékegységek egyformák. Az emberi, közvetlen tájékozódás meg akkor könnyű, ha a mértékegységek nem egyformák. Nehéz egy lakást megtalálni az olyan házsoron, ahol minden ház egyforma. Ha a zenében olyan képleteket hallunk, ahol „minden ház egyforma", tehát minden hang egyforma távolságra van egymástól, akkor ugyanúgy elveszítjük a tájékozódásunkat, a rokonsági fokok összehasonlítását, mint ahogy elvesztjük akkor, hogyha magasságilag nem tagolunk, hogyha csúszunk. Ezt az eszközt az újabb zene esztétikája és a jelentéstana bőségesen ki is használja, éppen lebegő, idegenszerű távoli hatások felkeltésére.

A történelmileg kialakult önálló hangszeres zenének, úgy az 1910-es, 20-as évekig, nagyjából ez volt az eszköztára. A kifejezőeszközöknek ebben a rendszerében érezte magát otthon az európai ember, ebben tudott tájékozódni mint a maga önállóan, a zene sajátos eszközeivel sokoldalúan szervezett, minden meghatározottságával totálisan felépített világában.

Ha a modern zenének problémái vannak, azok éppen abból erednek, hogy ezek a hagyományos és évszázadok alatt kialakított jelentések most egyszerre kérdésessé válnak. Az eszközök azért válnak kérdésessé, mert az embernek a maga valóságával való kapcsolata változik. Ez kívánja meg, ez ösztönzi az embert arra, hogy a művészi képen is más és más módon jelezze kapcsolatát a valósággal. Hogy az új eszközökből mi alkalmas reális új társadalmi jelentéstartalmak hordozására, azt a történelem dönti el.

Gesztika, vizualitás, hangutánzás

Az eddigiekben megpróbáltam érzékeltetni, hogy miben áll a zenei valóságkép meghatározatlan tárgyszerűsége. A zene elsődlegesen a viszonyítások felől tudja megközelíteni az egész valóságot. Mivel ezek a viszonyítások nem az embertől független tárgyi viszonyok, hanem, művészetről lévén szó, az ember által és az emberi viszonylatok által meghatározottak, egyúttal érzelmileg telített viszonylatok. Az érzelmek forrása tulajdonképpen a társadalomban létrejövő emberi viszonylatok sokfélesége. Ezért a zene, amely a viszonyítások e sokféleségét a maga eszközeivel finoman és differenciáltan tudja követni, valóban intim kapcsolatban áll érzelmi világunkkal. Az érzelmek témakörének, művészi jelentésének kifejtése azonban ismét túlságosan messze vezetne.

Az önálló hangszeres zenében így létrejött valóságkép, amely a maga valóságát minden mozdulatával, minden érzékszervével tevékenyen birtokba vevő ember minden aspektusát megszüntetve megőrzi, bármikor készen áll

arra, hogy ezeket a beolvasztott, elsődleges mozzanatokat újból egybevesse a külső tárgyi valósággal. Hogy például a mozdulatiságnak milyen óriási szerepe van a zenében, azt, azt hiszem, még mindig nem mértük fel eléggé. A zenei „gesztusok" nemcsak a tánccal vannak összefüggésben, hanem összefüggésben vannak más megnyilatkozásainkkal is. Többek között éppen a zene beszédszerűségének magyarázata nem elsősorban a beszéd fogalmi tárgyi tartalmában, hanem — hogy úgy mondjam — a beszéd gesztikájában, a beszéd mimétikus érzékletességében van. Ezt nem ismerte fel az a történelmi hagyomány, amely a beszédben, a nyelvben kereste a zene esztétikai értelmezésének kulcsát. A beszéd mozdulati, mimétikusan művészi mozzanatai helyett ugyanis a megoldást a nyelv tárgyi-fogalmi jelentésében próbálta megtalálni — hasztalanul. (Ez a tévedés az irodalomesztétikától sem idegen.) A beszédben ugyanis egyszerre két mozzanat hatja át egymást: a tárgyi mozzanat, amely a fogalmi általánosítás és objektiválás felé tör, és a gesztikai, mimétikus mozzanat, amely még visszautal a hangutánzás vagy az eredeti kifejező gesztika fokára. A szófogalom és a képfogalom egysége a hétköznapi beszédben még elválaszthatatlan, csak a továbbiakban — mint tudományos közlés és mint művészi kifejezés — válik külön. Az irodalmi nyelvben a szavak, a mondatok nem pusztán fogalmakkal jelölnek, hanem színpadra lépnek, hogy eljátsszák a cselekményt. Tehát azzal az igénnyel lépnek fel, hogy ők maguknak a dolgoknak a képei.

A versnek mire kell az időmérték? Igaz, arra is, hogy könnyebb legyen megjegyezni a szöveget a ritmikus lüktetés révén; de még valamire. A szó mint fogalomjel, mint tárgyi jel nem lép fel olyan igénnyel, hogy hasonlítson ahhoz, amit bemutat. Tehát egy kicsi dolognak akár hosszú neve is lehet. A költői nyelv azonban méri a maga idejét, igényt tart arra, hogy a költemény történésének idejét egybevesse a valóság történésének idejével. A felhozott példán túl még számos mozzanat azt mutatja, hogy a költői-művészi nyelv nem a tárgyi-fogalmi, hanem a mimétikus-képi jelentését igyekszik kifejteni. Ha innen közelítjük meg a zenét, akkor már sokkal több kapcsolatot találunk közte és a beszéd között.

A zenének a mozdulati tartománnyal való eredeti kapcsolata, sőt, egysége újul meg mindannyiszor a táncokban, indulókban. A táncok és indulók sajátos, társadalmi-történelmi körülmények által megszabott módon tipizált gesztus-rendszerek, a köznapi alkalmak különböző igényeihez, karaktereihez igazodnak. Jellegük lenyomatát őrzi a zene, amely elválaszthatatlan kísérőjük; vagy akár fordítva is mondhatók: zenéje karakterizálja és felidézi a maga jelentéskörét, embereket, embertípusokat jeleníthet meg a zenében. Ezzel a tulajdonságával már a zenei típus-alkotás tényezői közé sorakozik fel. Ezekhez később térünk vissza.

Látványos és hálás feladat lenne most annak nyomon követése, hogy hogyan egészíti ki a zene valóságtükröző módszerének elsődleges eszközeit a tárgyi, empirikus valóság mind szélesebb körének birtokbavételével, másodlagosan közvetlen visszaadásával. A mozdulat nem más, mint emberi mozgás, elsajátított és reprodukált mozgás. Ennek reobjektiválása tárgyi környezetünk, egész világunk mozgásainak jellemvonásait rögzítheti zenébe (tempó, irány, dinamika, folytonosság vagy szaggatottság stb.). Az elkülönített hangmagasságok térszerű vonatkozásait egybe lehet vetni a reális, empirikus tér tulajdonságaival: a hangrendszer belső „terének" tulajdonságai valóságos teret asszociálhatnak, és kiegészülhetnek a mozgási asszociációk tér-komponensével.

A térszerűség már egymaga is a vizualitás, a látási szféra köréhez közelíti a zenei képet. Ezt erősíti a fény-élmények társítása. Az ember pszichológiai egysége teszi ugyanis lehetővé, hogy az akusztikai élmény intenzitása a fényintenzitás, a fényerő képzetét idézze fel. Bartók *A kékszakállú herceg vára* című operája egyben a különböző fényerejű és színezetű színpadképek zenei sorozata is.

Az úgynevezett előre lépő, sárgás, derűs, és a hátralépő, kékes, borús színek bizonyos körülmények között, pl. Debussy zenéjében, a kor képzőművészetének szín-világát is asszimilálva, társulnak a zenei fényerő-képzetekhez, és legtávolabbi következményként még hő-asszociációkat is felkelthetnek (a festészet maga is beszél meleg és hideg színekről, s ehhez nemcsak pszichológiai, hanem fizikai értelemben is joga van).

Mindezek részletes, illusztrált kifejtéséről most le kell mondanunk. Ki kell azonban még térnünk a zene és a tárgyi valóság másodlagos, megújuló kapcsolatának egy sajátos jelenség-körére: a hangutánzásra. Itt derül ki az, hogy a zenének mennyire nem a hangutánzás az esztétikai lényege. A hangutánzás éppen úgy csak az egyik aspektusa a totális zenei képnek, mint az összes többi. De hogyha a hangutánzás értelmét kiterjesztjük, a következő lépésben eljutunk odáig, hogy nemcsak egyes zörejhangokat lehet utánozni, hanem társadalmilag kialakult hangképleteket is. Jellemző lehet például egy bizonyos embertípusra, egy bizonyos társadalmi környezetre, egy foglalkozási ágra, az életnek egy bizonyos alkalmára valamilyen hangszerhang, valamilyen eszköznek a hangja, amely abban a környezetben alakult ki (kürtszó a vadászatra, trombitajel a katonaságra stb.). Vagy a hangrendszer valamilyen sajátossága mint különös zenei kifejezésmód (bővített másod — keleties színezet és hasonlók). Itt visszajutottunk ahhoz a társadalomhoz, amely megszülte a zene efféle kifejező lehetőségeit, és amely zenéjének megteremtését nem kezdi újból minden korszakban a tapasztalati valóság elsődleges elsajátításától, hanem készen öröklött dallamfordulatokat, zenei kifejezésmódokat lát el új és új jelentésekkel.

Intonáció és zenei típusalkotás

A meghatározott társadalmi környezetre, emberi magatartásra, ember- és helyzet-típusra jellemző zenei hangzás-képeket nevezi a zeneesztétika materialista hagyománya intonációnak. A terminus eredetileg az énekes zenéből eredt, a zenemagyarázatnak abból a tradíciójából, amely az ókortól kezdve a beszéd hanglejtésében megnyilvánuló emberi érzelmek és magatartások mását kereste a zenében. Az intonáció kategóriája azonban a mai zeneesztétikai gyakorlatban már jóval többet jelent, mint a beszéd hanglejtésének puszta dallami, ritmikai utánzatát. A marxista zeneesztétikai gondolkodás mai terminológiájában az intonáció sajátosan zenei képleteket, hangzástípusokat jelöl, amelyek emberi-társadalmi jelentést közvetítenek, a zenemű egészében meghatározott karakterek hordozói, sorsuk nagyobb zenedramaturgiai egységekben a drámai jellemekéhez hasonlóan formálódik, vesz részt az egész művészi világkép kifejtésében.

Az intonáció kategóriája útján érintkezik a zene az általános esztétika olyan jelentős, központi kategóriájával, mint a tipikus. A tipikus zenei értelmezésének kérdésében a marxista esztétikusok tábora korántsem egységes.

Sokan vannak esztétikusaink között, akik úgy vélik, hogy a típus kategoriája a zene jellegétől idegen, érvényességét a tárgyi módon közlő művészetek körére szűkítik.

Mind többen vagyunk azonban olyanok, akik ezzel vitába szállunk. Úgy véljük, hogy a tipikus a művészi megjelenítés alapvető, középponti kategóriája, megtestesítője a művészi tükrözés legfontosabb karakterisztikumainak: a totalitásnak, az emberszerűségnek és az érzéki konkretizálásnak. Ha pedig ez így van, akkor sokkal inkább az a feladatunk, hogy megvizsgáljuk, milyen sajátos módon valósul meg a zenében tipikus, semmint eleve elvessük e fontos kategória érvényességét a zenére és még néhány más művészetre nézve, és ezzel gyengítsük marxista esztétikai szemléletünk és módszerünk egységét, alappozícióját.

Ha a zenétől elvitatjuk a tipikus kategóriájának rávonatkozó érvényességét, kétségbe kell vonnunk, vajon a lírai költészet első személyű megnyilatkozásaira vonatkoztathatjuk-e? Mi úgy véljük, hogy igen, s ezzel feltárjuk a zenei tipikushoz vezető közvetítést is.

Amikor a lírai költő első személyben szólal meg, mint akár Balassi, Petőfi, Ady, József Attila vagy akárki más, voltaképpen már nem pusztán egyedi önmagáért beszél, hanem átlépett a különös körébe: maga vált kora gondolkozás- és érzésvilágának tipikus képviselőjévé. Nincs szüksége a tipikus magatartás harmadik személyi tárgyiasítására, nincs szüksége külön színészre, közvetítőre maga és közönsége között. Maga lép a színpadra, maga általánosodik a maga színészévé.

Hasonló művészi eljárásnak lehetünk tanúi a nem szöveges, nem színpadi, a pusztán hangszeres zenei műfajokban. Egy szimfóniában a zeneszerző szinte maga játssza el az összes szerepeket, illetőleg az egyes témákra intonációkra bízza képviseletüket, de szüntelenül maga mozgatja valamenynyit, mindegyikből maga szólal meg. A jellemző intonációk, zenei témák, hangképletek mint a dráma szereplői léptetik a zenei színpadra világuk tipikus emberi viszonyait, jellemeit, magatartásait, konfliktusait.

A zenei típusok életmódjának, társadalmi alakulásának, létrejöttének biológiáját legjobban a társadalom művészi tevékenységének folklorisztikus rétege tükrözi, ahol az alkotó, az interpretáló és a közönség funkciója még nem különül el egymástól. A népdal egyedi, egyszeri megszólalásának egyes esetétől a variánsok ezreit összefoglaló, mindig csak változataiban megszólaló dallam-vázak — ahogy Szabolcsi Bence az arab—perzsa zenei gyakorlat műszavával nevezi: makámok — általánosságáig a különböző személyekhez, tájakhoz, népekhez kötött változatok bonyolult hálózatán át változtatja alakját a népdal. Minden egyes megszólalása a különös dialektikájával valósítja meg az egyedi esetben az általánosabb, nagyobb közösségre jellemző formálási szokások érvényességét.

Hasonló módon éli életét a zenei alkotás társadalmi folyamata a munkamegosztás magasabb fokán is, amikor az alkotás specialisták, hivatásos művészek feladatává válik. Ezek is az őket környező társadalom zenei tudatának jellemző fordulatait sűrítik típusokká, egyesítik a különböző műfajokban és struktúrákban műalkotásokká. Egy-egy nagy komponista vázlatkönyvében az elvetett, kevésbé tipikus variánsok sora maradt ránk. Az alkotóművész tudatosabban válogat, a meg nem felelő variánsokat kiszűri (a folklorisztikus gyakorlatban ezek is mind létrejönnek). Ezért a hivatásos alkotó munka a folyamatot koncentrálja és meggyorsítja. A műalkotás itt

is visszakerül a társadalom művészi vérkeringésébe, és maga is részt vesz a tipikus zenei intonációk továbbalakításában, mindaddig, amíg bizonyos társadalmi-történelmi helyzetben a művész és közönsége közötti eleven kapcsolat, a társadalom művészi asszimilációs életfolyamatának nagy körforgása meg nem szakad.

Tartalom és forma, programzene és „abszolút" zene

A zeneművészet sajátosságainak kifejtését azzal kezdtük, hogy utaltunk esztétikai magyarázatának, megértésének legfőbb nehézségére: tárgyszerűségének meghatározatlan voltára. Voltaképpen ez a forrása a zenei típus körül meg-megújuló vitáknak, ahol az egyik tábor — mint említettük — a típus kategóriáját összekapcsolja a tipikus meghatározottan tárgyszerű megjelenésével.

Még régibb keletű és még ádázabb viták vonulnak végig az esztétika újabbkori történetén a zene tartalmi és formai megközelítése tekintetében. A viták voltaképpen akkor éleződtek ki igazán, amikor az önálló hangszeres zene polgárjogot kapott, az esztétikai magyarázat pedig még mindig a tárgyi vagy fogalmi valóság kategóriáival közeledett a művészetekhez. Platóntól Kantig, vagy még tovább húzódik azoknak a filozófusoknak a sora, akik a zene tartalmiságának biztosítékát a színpadi cselekményben vagy a szövegben keresték, s a szövegtelen zenét mint közvetlen tárgyi egybevetéssel nem kontrollálható, gyanús vagy egyenesen erkölcstelen zenét elvetették. Velük párhuzamosan Püthagorasztól napjainkig húzódik azoknak a zenemagyarázóknak a sora, akik a szöveg nélküli zenében, maguknak a hangviszonyoknak a számszerű, fizikai-matematikai törvényszerűségeiben a világrend, az ideák, a „tiszta-formák" vagy az ember legtisztább bensőségének „anyagtalan" megnyilvánulását látták, ezért — különösen az utóbbi másfél évszázadban — a szövegtelen, az „abszolút" zenét a művészi ranglétra tetejére emelték. A programzene és az abszolút zene értelmetlen vitája a mai napig is tart; az egyik a „tartalmat", a másik a „formát" abszolutizálja és véli védelmezni a másik felfogás ellenében.

a) Zene és tartalom

Korábban már említettük: az európai kultúra újkori fejlődése a zenét önálló művészetté nagykorúsította. Páratlan ívű fejlődése a társadalmi munkamegosztás differenciálódásának, rétegeződésének, az egész társadalmi élet bonyolódásának bázisán bontakozott ki. De ez a differenciálódás az önálló hangszeres műfajokban pompázó zeneművészetet el is távolította termőtalajától: a társadalom mindennapi létének alaprétegétől.

Azzal, hogy a zene művelését hovatovább inkább különös mesterségi jártassághoz kötötte és foglalkozássá tette, a zene aktív alkotását és passzív befogadását különítette el egymástól. Azzal meg, hogy a bonyolultan fejlett, igényes műzene élvezetét is ráérő időtől és műveltségtől, tehát végeredményben vagyontól és társadalmi rangtól függő kiváltsággá tette, még magát a közönséget is megosztotta.

Fel sem ötlik a zene vagy akármelyik másik művészet tartalmának problémája olyan közösségben, ahol a művészi gyakorlat a közösség mindennapi életének vagy a mindennapi élet szertartásainak, alkalmainak szerves alkotórésze, egyik meghatározója. Itt egybevág a funkció a tartalommal. A kettő kapcsolata úgy válik kérdésessé, ahogyan maga a művészi aspektus mint önálló tudatforma, majd, még tovább, egy-egy művészeti ág eltávolodik a közösségi élet mindennapjaitól, absztrahálódik és általánosodik; mindinkább egymaga vállalkozik az élet teljességének, totalitásának reprodukálására (ezt a folyamatot — éppen a zene példáján — már részletesen végigkísérhettük). Ilyenkor mind rejtettebbé válik azoknak az áttételeknek a láncolata, amelyek a közvetlen társadalmi szükséglet követelte *elsődleges műfajoktól* a magasrendűen tipizált és általánosított *másod- és harmadlagos műfajokhoz*, az önállósult művészeti ág összetett műfajaihoz vezetnek. A funkció és a tartalom most már nem utal közvetlen egymásra. *Bonyolult, sokarcú lesz maga a tartalom is*, társadalmi hatása is. Meghatározása esztétikai gonddá válik. Vajon nem a funkció és a tartalom kettőssége okozott-e gondot a tridenti zsinat atyáinak, amikor a többszólamú, önállósuló zenei műfajokat mérlegre tették, hogy tartalmuk és hatásuk megfelel-e közvetlen funkciójuknak, rendeltetésüknek?

Nem töprengett a zene tartalmán az a francia polgár a forradalom idején, aki az esti operaelőadáson a rabságból való szabadulásról látott megható és felemelő történetet, s a szabadságukért harcoló elnyomottak szájából ugyanazokat a dalokat, indulókat hallotta viszont, amelyekre ő maga menetelt; a szabadulás örömét ugyanazokkal a himnuszokkal, táncokkal hallhatta ünnepelni a színpadon, mint amelyekkel ő maga ünnepelte győzelmeit a napirenden levő nagy népünnepélyek alkalmával. És ha hasonló karakterű zenével nem operaszínpadon, nem cselekményhez kapcsolva találkozott, hanem szimfóniában, akkor is ráismert a közös társadalmi szituáció, a közös eszme- és érzelemvilág, a közös cselekvés-kör zenei hangjára. Többnyire még a zeneszerzője is ugyanaz volt mind az egyiknek, mind a másiknak.

Szükségképpen sokkal kevésbé közvetlen, sokkal elmosódottabb képe lehetett Beethoven szimfóniáinak tartalmáról, eszmei és társadalmi hovátartozásáról, mély forradalmi gyökereiről annak a bécsi közönségnek, amely a színpadon sem igen élhette át a francia forradalom küzdelmeit (gondoljunk csak vissza. milyen nehezen sikerült Mozart Figaróját bemutatni Bécsben még a „reformer" II. József alatt is), még kevésbé természetesen harcipolitikai tapasztalatokban. A polgári forradalom eszméi ugyan ismerősek voltak a császárvárosban, a polgári-plebejus zene hangvételét ugyan Európa ilyen jelentős zenei központja nem zárhatta ki falai közül. Sőt szimfónikus és kamarazenei összefoglalásuknak, sűrítésüknek — megfelelő politikai és színházi közélet híján — egyenesen legfontosabb központjává vált. A műfaji áttételek kézzel fogható logikája azonban mégis hiányzott élményvilágából. Egy emberöltő múlva pedig, amikor már a közvetett élmények emléke is elhomályosult, Beethoven muzsikáját alig tekinthette többnek *önmagáért való művészi játéknál*, hallgatásukat *„tiszta" művészi élvezetnél.*

A kortársak tájékozatlanságáról vall maga az a körülmény, hogy Beethoven zenéjét — par malentendu, hasznos félreértés folytán — mégiscsak játszották Bécsben. Az utódokéról Liszt Ferenc panasza a Gazette Musicaleban: „Nem sajnálatos-e, hogy az oly nehezen érthető Beethoven, akinek szándékai felől olyan nehéz megegyezésre jutni, nem jelölte meg nagy alko-

tásainak benső eszméjét és ennek az eszmének legfőbb módosulásait?" Liszt ezeket a sorokat 1837 januárjában írta, tehát alig tíz évvel Beethoven halála után.

A formalista magyarázat, az „abszolút zene" elmélete

Ilyen zenetörténeti helyzetben maga a kétség tétette fel újra a kérdést: mi hát a zene tartalma, és van-e egyáltalán? A kérdésre olyan történelmileg érvényes választ, amely a társadalmi gyakorlatot és közfelfogást a kor filozófiai színvonalán fogalmazta meg, legutóbb az affektus-tan adott. Benne a forradalmi polgárság materialista szemléletéből és derűlátó racionalizmusából fakadó progresszív zenemagyarázatnak ismertük meg, amely azonban kora materializmusának legfőbb fogyatékosságát, adialektikus magatartását is magán viselte.

A zene magyarázatához is, ennek megfelelően, az *empirikus tárgyszerűség* felől közeledett. A közvetítő láncszemet a tárgyi valóság és a zene között — híven az évezredes hagyományokhoz — az akusztikus közlés másik ágában, a beszédben vélte felfedezni. A beszéd tárgyi jelentésében kereste a zene tartalmának objektív biztosítékát, a hanglejtés tipizált formuláiban pedig a szintén tárgyként elképzelt és abszolutizált érzelemtípusok, az „affektusok" szótárilag egyjelentésű megfelelőit igyekezett rendszerezni.

Az affektustan elméleti fogyatékosságát a maga idejében a társadalmi gyakorlat magától értődősége takarta. A XIX. század első harmadában azonban éppen a társadalom zenei asszimilációs folyamatának és köztudatának egysége került válságba. A materialista zeneesztétikai felfogás elméleti gyengéi olyan pillanatban maradtak védtelenül, amikor a valóság megismerésének és egységes filozófiai magyarázatának hite is megrendült, amikor a polgári filozófia ellentmondásos rendszereinek agnosztikus vonásai bontakoztak ki. A metafizikus materializmust történelmi ellenfele, a metafizikus idealizmus a saját fegyverével győzte le.

Eduard Hanslick híres, sőt hírhedt könyvében *(Vom Musikalisch-Schönen* 1854*)* goromba nyíltsággal *azonosítja a műalkotás tartalmát tárgyával:* „Hogy mi egy költői vagy képzőművészeti alkotás tartalma, azt szavakkal kifejezhetjük és fogalmakra vezethetjük vissza. Azt mondjuk: ez a kép virágárus lányt ábrázol, ez a szobor gladiátort, ez a költemény pedig Roland egyik tettét..." Mivel ilyen tárgyat a zenében hiába keresne, sorra veszi az érzéseket mint amelyeket a közfelfogás a zene tartalmának vél. Kijelenti, hogy a zene csak puszta hangzásélményeket nyújt, nem pedig érzéseket és affektusokat. Minthogy pedig az ő tagadásának alapja éppúgy a művészi tartalom empirikusan tárgyszerű felfogása, mint a mechanikus materializmus állításáé, következtetése is csak a zene művészi tartalmának általános tagadásához vezethet: „A zene tartalma: hangozva mozgó formák" — oldja fel a tartalmat metafizikus véglegességgel a formában. Hanslick könyvecskéjének elsöprő sikere (1854 és 1902 között tíz kiadást ért meg!) mutatja, hogy kimondatlan közítéletet fogalmazott meg: a szakmai tekintély hitelével erősítette kora átlagmuzsikusai zömének és átlagközönsége egy részének azt a meggyőződését, hogy valóság és zene között vajmi kevés, vagy éppen semmi összefüggés sincs.

Mivel ez látszott a zene sajátos természetének, a legrangosabb, a legértékesebb zenének azt illett tartani, amelyben sem szöveg, sem cselekmény,

tehát semmilyen tárgyi vonatkozás sem utal a társadalmi lét és a valóság reális-empirikus rétegére. Ebből született az *„abszolút" zene fogalma*, és fennköltt hívei mély megvetéssel sújtottak, alacsonyabbrendűnek bélyegeztek minden más műfajt, elsősorban az operát (ennek az előítéletnek a maradványai mindmáig élnek muzsikusok és közönség körében egyaránt).

Az „abszolút zene" mint a realitással nem érintkező „tiszta forma" vélt megtestesülése egyúttal az idealista esztétika argumentumává lépett elő, és a polgári virágkor klasszikus zenei alkotásai és műfajai, történelmiségükből kiszakítva, a szépség „változhatatlan, örök" törvényeit példázták. A zenét társadalmi-történelmi függőségétől, környezetétől elvonatkoztató esztétikai felfogás egyszerre nyitott szabad utat — az akusztikai törvényszerűségek abszolutizálása révén — az új-püthagoreus, *kozmikus misztikának* és a zene *önkényesen szubjektív*, előbb az érzelmi kifejezés individuális szabadságára, majd az ösztönéletre hivatkozó értelmezésének. Az előbbi felfogás történelmi útja Schellingtől Ansermet-ig ível. A szubjektivista felfogás csírái már Hegel zeneesztétikájának mélyén ott lappanganak. Kifejtését egyrészt Schopenhauertől Ernst Kurthig, Freudig és az expresszionizmusig, másrészt Kierkegaardtól — Bergsonon át — az egzisztencializmusig követhetjük nyomon. A mesterségi objektivizmus magatartása kortársaink közül főként Stravinsky zenei felfogására jellemző (amikor Ansermet vagy Stravinsky nevét ebben az összefüggésben említjük, természetesen mindig szóba, írásba foglalt esztétikai nézeteikre utalunk, nem művészi gyakorlatukra!).

Ugyanez a felfogás egy terjedelmes és sok tekintetben pótolhatatlan hasznú, *pozitivista módszerű zenetudományi kutatás* esztétikai fedezetét is jelentette. Mérhetetlen mennyiségű anyagot halmozott fel egy évszázad alatt ez a főként zeneelméleti és zenetörténeti tudományosság, de gazdagsága el is szegényítette a zene szemléletét. Ugyanis a zene egész történetét egy néhány évtized európai — elsősorban német — zenéjéhez mérte, s ennek a néhány évtizednyi zenének is kilúgozta a valóságos történeti tartalmát. A nagy polgári zeneművészet eleven alkotásait *akadémikus iskolai példatárrá* tette, összhangzattani és formatani tanulságaik történelmietlen abszolutizálásával a zenei szürkeség és konzervativizmus bálványaivá silányította a polgári haladás zenei úttörőit.

Végül ugyanez az „abszolút zenei" szemléletmód zenész nemzedékekben tartotta és tartja ébren részben még ma is a „társadalomfölöttiség" hamis és lefegyverző szakmai önérzetét.

Tartalmi igény és „programzenei" megoldás

A történelem úgy szabta meg, hogy az „abszolút zene", az esztétikai akadémizmus iskolája, a német művelődés területén, a császárváros Bécsben és Bismarck Németországában vegye át az uralmat, ahol a polgári forradalom a kompromisszumos útra lépett, ahol a társadalmi köztudatot és a művészi gyakorlatot sem járták át a nyílt politikai osztályharc élményei. Európának azokban az országaiban azonban, ahol a forradalom hullámai időről időre magasra csaptak vagy éppen a munkásosztály forradalmába mentek át, mint Francia- vagy Oroszországban, vagy ahol a nemzeti függetlenség és a polgári szabadságjogok kivívása még csak ezután került napirendre, mint Itáliában vagy számos kisebb kelet-európai országban (köztük nálunk), elevenen élt tovább *a zene társadalmi rendeltetésének és tartalmának gyakorlata és emléke.*

Beethoven örökségének amott eltagadott tartalmi ösztönzése, a szabadító opera eszméjét és cselekményét sűrítő nyitány és szimfónia hagyománya itt hatott és sarjadt tovább. Berlioz és Liszt a programszimfóniában, az oratóriumban, Verdi a risorgimento-operában; az orosz Ötök színpadi, szöveges és szimfónikus műfajokban folytatták az eszmei örökséget. Ebben a tekintetben Wagner is beleillik a névsorba. Ő is Beethoven, Weber, Berlioz, Liszt és a francia nagyopera tanítványaként lépett az opera zenedrámai koncepciójának útjára.

A *programzene* alapgondolatát, történelmi szükségszerűségét, rendeltetését a zeneművészet fejlődésében és a közönséggel való kapcsolatában legszebben maga Liszt Ferenc fejtette ki *(Berlioz und seine Harold-Symphonie,* 1855). Tanulmánya már nyílt vitairat *a zene formalista magyarázata ellen.* Éle azok ellen fordul, „akik az alkotásban és megítélésében csak a szerkezetet, a szövevény és a bonyolult faktúra művészetét, csak a matematikai számítás és egybefonódó vonalak kaleidoszkópikus sokféleségét keresik..." Fejtegetései, érvei javarészt ma is helytállók. Kimondva vagy kimondatlanul összefoglalják a zenei program eszméjének esztétikai lényegét; értékei mai, elfogulatlanabb tekintetünk előtt sokkal világosabban mutatkoznak meg.

A gondolat lényege a zene tartalmi igénye. A zenemű összekapcsolása egy költői vagy képzőművészeti alkotással, szóba foglalt gondolatmenettel valójában azokat a *műfaji áttételeket* igyekszik rekonstruálni, amelyek eredményeként az un. „abszolút zene" instrumentális műfajai is létrejöttek, s amelyeknek élménye, emléke már feledésbe merült. A *műfajtársítás* gondolata az önállósult művészetek újbóli egyesítésével (gondoljunk Wagner „Gesamtkunstwerk"-gondolatára!) az eredeti összművészeti fok magasabb szintű reprodukálására utal. Benne két felismerés lappang. Egyrészt az, hogy egy korszak, egy társadalom művészi látásmódja bizonyos közös törvények szerint nyilatkozik meg a különböző művészetekben. Másrészt az, hogy a tárgyi formában közlő művészetek segíthetnek közvetíteni és folyamatosan fenntartani a zeneművészet kapcsolatát a társadalom eszmevilágával, napi életének jelenével. A tárgyiság többoldalú meghatározása pedig — a művészi társulás révén — részint a zenei tartalom konkrétságát újítja meg szüntelenül, részint *arra kényszeríti magát a zeneművészetet, hogy az új tartalmi igényekhez mérten kifejező eszközeit, formai fegyvertárát szüntelenül gazdagítsa, fejlessze.* (Hasonló folyamat tanúi lehetünk napjainkban, amikor a részint közvetlen és véletlenszerű tárgyi szintre, részint spekulatív absztrakcióig redukált művészetek műfaji társulások, illetve funkciós illeszkedés révén egyszerre keresik konkrétságukat és sajátos természetüket.)

A zenetörténet a vitában kétségtelenül a programzene szellemében alkotó nagy mesterek gyakorlati eredményeit igazolta azzal, hogy az ő útjukat folytatta. És bármily csúnyán visszaéltek is Brahms nevével és személyes elfogultságával félreértő, sőt félremagyarázó „hívei", legjava alkotásában rá kell ismernünk a nagy forradalmár nemzedék rokonára, szövetségesére. Nem kell részleteznünk, hogy az új tartalmi igények megvalósítása milyen új formai, stiláris felfedezésekhez vezette Lisztet, Wagnert, Muszorgszkijt, s annyi kortársukat. Chopin óta az is nyilvánvaló volt, hogy újításaik nem pusztán az öröklött zenei nyelvezet belső logikájának továbbfejtéséből erednek, hanem *szélesedő tömegbázisuk* van: a történelembe és a kultúrába újonnan bevonuló kelet-európai néptömegek zenéje. A mozgalomnak ez az oldala — vele a Liszt írásaiban és műveiben is sokszor kifejtett demokratikus műveléspolitikai cél-

zata — különösen az orosz mesterek, főként Muszorgszkij munkásságában szembetűnő.

Mi tette hát, hogy a programzene fogalmához mégis sokak tudatában bizonyos rossz mellékíz, lebecsülő ellenérzés tapad? Kétségtelenül sokat ártott hitelének az abszolút zene híveinek féktelen, nem is a legízlésesebb eszközökkel kifejtett propaganda hadjárata. A programzene nagy úttörői a maguk idején valójában mindig a polgári forradalom nagy eszméit, a humanitás és a szabadság gondolatát őrizték zenéjükben, személyes magatartásukban sem tagadták a forradalom eszméihez való hűségüket. Ellenükben a konzervatív akadémizmus tábora az uralkodó körök támogatását élvezte. Annyival inkább, mert a formalizmus a forradalmi zene lefegyverzésének ideológiája volt.

Támogatták azonban az ellenfél érveit a programzene esztétikájának és gyakorlatának fogyatékosságai is. *A tárgyszerűség verbális értelmezése*, az affektustan rossz hagyománya a mozgalmat mindig árnyékként kísérte. Közepes epigonok és középszerű közönség a programszerűséget a felületes, *naturalista illusztrációval* azonosította. Ez kétségtelenül sok dilettanizmusnak vált forrásává. Társult hozzá a zenemagyarázat, az úgynevezett „hermeneutika" sokszor földhözragadt módja, amely nemegyszer hasonlóan otromba, vulgáris „tartalmi" belemagyarázással igyekezett kielégíteni a zenéhez kívülről közeledő hallgató igényeit, tárgyi fogódzót adni a zene „megértéséhez". Bár az efféle utólagos „értelmezéstől" már Liszt maga is óvott említett tanulmányában, nyomai a „népszerű" hangversenykalauzokban mégis sokáig kísértettek.

A program tartalmi lényege; külső és belső program

Látszólag a programzene érvelése ellen szól az a történelmi tapasztalat, hogy éppen a programzenei alkotásmód legjelentősebb remekműveit a zenehallgatók tízezrei értik meg és hallgatják teljes esztétikai beleéléssel, anélkül hogy programjukat ismernék. Liszt *Haláltánc-variációi*nak hallgatói közül viszonylag kevesen ismerik, vagy ha látták is, kevesen őrzik részletesen emlékezetükben a pisai temető festményeit. Muszorgszkij *Kiállítás*ának képeit, Hartman építész rajzait aligha látta valaki a mindennapos hangversenylátogatók közül; aki meg látta, alig érti, hogy a többnyire töredékes, nem jelentős vázlatok hogyan inspirálhatták a zeneszerző monumentális remekművét. Mallarmé költői monológjának, az *Egy faun délutánjá*nak ismerete nem nélkülözhetetlen feltétele annak, hogy Debussy belőle inspirált zenekari préludejét (lényege szerint szimfonikus költeményét) megértsük és érdeme szerint becsüljük.

Ez az érv azonban éppen nem gyengíti, hanem ellenkezőleg: erősíti meggyőződésünket a programzene történelmi szükségességéről. A program mint a zenei tartalom kifejtésének határozott tárgyi eleme éppen azzal tette magát feleslegessé, hogy betöltötte hivatását. Közvetítette a tárgyi valóságból kinövő társadalmi eszme- és érzésvilág, a belőle fakadó korszerű művészi szemléletmód zenei általánosítását. *Hozzásegített ahhoz, hogy egy korszak reális társadalmi élményvilága sajátosan zenei alakot öltsön.*

Liszt úti élményei — mint levelezéséből kiderül — irodalmi közvetítéssel váltak művészi érlelődésének tudatos tényezőivé. Korának írói, költői szoktatták hozzá, hogy világát a kor művészi szemléletének megfelelően lássa és dolgozza fel. Ezek a művészi élmények tanították meg válogatni a művésze-

tek történetében, új vonásokat felfedezni a múlt nagy alkotásaiban, de ezek tanították arra is, hogy elődei és kortársai zenéjében meglássa, kiemelje az újat, belőle új költői világot teremtsen.

Muszorgszkij művészetét az orosz népköltészet közvetlenül is táplálta, de sok közvetett csatornán át is. A felvirágzó nemzeti irodalom, Puskin, Gogol remekművei és Rjepin vagy más kortárs festőművészek, a „peredvizsdnyikok" munkái egyaránt az orosz társadalom valódi arculatát mutatták meg neki. *A műalkotás ebben a vonatkozásban a másik művésznek sem pusztán önmagát, hanem a benne művészi formát öltött társadalmi realitás totalitását jelenti.* Ezt jelentették Muszorgszkijnak akár Hartman kevésbé jelentős vázlatai. A maga korát, világát hitelesen bemutató művek egyben a zenei műfajoknak, a zenei intonációknak azt a rétegét is feltárták előtte, egyébként népzenében és műzenében, ahonnan merítve adekvát módon formálhatta zenébe közösségi élményeit.

Debussy szimfonikus művészetének szükségképpen kellett először dalokban, majd kantátákban, végül operaszínpadon érlelődnie. Baudelaire, Verlaine vagy Pierre Louÿs versei, Rossetti, Mallarmé költészete és Maeterlinck színpada kényszerítette rá a hozzájuk illő zenei világ megformálására. Tengerpoézisének egyik korai tanulmánya meg éppen maga írta szövegre született. A költői képvilág élményeit támogatta a korszak nagy piktorainak művészete. A táj vagy a párizsi utca felfedezésében ők voltak kalauzai. Ezért érezzük annyira Monet tenger-képeinek levegőjét Debussy tájképein, a július 14-ére fellobogózott és sokszor megfestett város nyüzsgését második *Nocturne*-jében, *Ibériá*jában. Figyelme egyben a művész kortársai segítségével felfedezett társadalmi környezet egésze, ennek zenei műfajai felé is fordult. Toulouse-Lautrec orfeumi, cirkuszi jellemképei Debussy panoptikumában az Offenbachtól is öröklött chanson vagy — később — a néger énekesek és táncosok hangvételével öltenek zenei alakot. És ha „nem-programatikus" műveinek, kamarazenei alkotásainak műfaji rétegeit gondosan felfejtjük, a szöveges és címmel jelölt, programatikus művek közvetítő rétegeinek, képvilágának teljes gazdagságát megleljük mögöttük, a maga ínyére válogatott és továbbfejtett zenei hagyaték újraformált típusaiként.

Egy-egy kor művészetének, belőle egész világának minél teljesebb ismerete teszi mármost feleslegessé a program ismeretét, könnyíti meg, hogy tárgyi magyarázat nélkül is megértsük a zenéből a benne feloldott és megformált világ egész atmoszféráját. *A nagy programatikus remekművek művészi diadalát éppen az jelenti, hogy sikerült társadalmi tartalmukat az áttételek útján hitelesen és teljesen zenébe önteniük.* Program és zene viszonya ilyenkor az utókor számára akár visszájára is fordulhat: inkább magyarázza a zene programját, mint fordítva (gondoljunk éppen Mallarmé és Debussy *Faun*jának esetére: ma már könnyebben fogjuk fel a költemény lényegét a zenéből, mint a zenéét a költeményből).

Emeljük ki most a történelmi példák tanulságának másik oldalát. Azt, hogy a külső program csak akkor válik feleslegessé, ha közbejöttével a társadalmi realitás valóban átmegy a zenébe, feloldódik benne. Túlhaladja ilyenkor a zene a puszta kíséret, illusztráció szerepét, tárgyi programját a maga természete szerint, valóságos tartalomként önti új formába (ebben a vonatkozásban veti egybe Muszorgszkij Liszt és Saint-Saëns *Haláltáncát*, természetesen Liszt javára). *A külső program ilyenkor mindenestül belső programmá válik,* vagyis — a tartalom-forma dialektika általánosabb kategóriájával meg-

jelölve — a zenemű „*cselekményévé*". Ebben a tágabb, de valóságos, tartalmi értelemben voltaképpen minden kor egész zenéje „programként" tudhatja maga mögött a kor egész társadalmi realitásának valamennyi művészi megformálását.

Vajmi keveset mondhat számunkra Beethoven VI., úgynevezett *Pastoralszimfóniá*jának külső programja, a tételcímekbe és szóbeli utalásokba foglalt néhány tárgyi útbaigazítás, ahhoz képest, hogy *a mű zenei cselekményének és dramaturgiájának analíziséből milyen nagyvonalú belső program, mondhatjuk, tartalom tárul elénk.* A felvilágosodás nagy humánus szabadság-programja, a természetben felszabadult ember bontakozik ki a VI. szimfónia „cselekményéből". Az I. tétel idilli falusi képétől, a természeti lét öntudatlan, papagénói színvonalától az utolsó tétel nagy szabadság-himnuszáig nem kisebb utat jár meg az öntudatra ébredő emberiség, mint a beavatottság magaslatára érkező Tamino a *Varázsfuvolá*ban. Az I. tétel vágáns-ritmusú, F-dúr tánc-dallama még Vivaldi *Ősz* hegedűversenyének 1. tételére is utalhatna. A kidolgozásban azonban már a természet olyan új arculata, varázsa bontakozik ki, amely csak a XIX. század romantikus panteizmusának szemlélete előtt tárulhatott fel. Zenei megvalósítása Lisztet, Wagnert, Debussyt ígéri. Nem puszta idilli környezet itt már a természet, hanem drámai erő. A második tétel békés patakparti pihenője sem a kábulatba szédült, mámoros ember önfeledt álma, mint Vivaldi második tételében (ez utóbbi egyébként a barokk opera varázslat-jeleneteivel tart rokonságot!), Beethoven öntudatos átszellemültséggel élvezi a természet magányát, azt az alkotó magányt, amely után Csokonai fohászkodik, azt a csendet, amelyet Petőfi áhítattal csodál a *Tisza* című költeményében (a vízparti kép, a lassan telő idő művészi érzékeltetése, a csendbe „belerikkantó" madarak: mind közösek Beethoven és Petőfi poézisében). A 3. tétel az emberi világot már felhevültebb állapotában mutatja: mulat a falu. A mulatságba zajosan szól bele a most már „feltámadott" természet: a vihar. Ismét a „szabadító opera" egyik tipikus szituációja került át a szimfóniába. A vihar-jelenetek amott is a békés emberekre rázúduló veszedelemként törtek a színpadra. Petőfi Tisza-képében a tajtékzó, haragvó áradat már a forradalmi néptömegeket jelenti, a költemény forradalmi képpel zárul.

Ez már a romantika dramaturgiája, amikor Mozart *Don Giovanni*ját is a pokolraszállás jelenetével szerették befejezni (így kívánta Mahler is Pesten!). Beethoven még Mozart *Don Giovanni*jának, még Goethe *Faust*-dramaturgiájának híve, ő még a szintetikus megoldás képét festi élénk szimfóniája utolsó tételében. A természettel egyesült, szabad ember himnusza ez a tétel. Hangvétele a *Fidelio* napfényre szabadult rabjainak karával, a későbbi operairodalomból Verdi *Nabuccó*jának rab-kórusával rokon. Az ellentéteket fokozatosan egymásra tornyozó drámai építkezés pedig szinte Verdi *Otelló*jának félelmes harmadik felvonását, annak ellentétekben fokozódó szerkezetét előlegezi.

Hol vonjuk hát meg azt az éles határt, amely a programzenét az „abszolút zenétől", a zenei tartalmat a zenei formától vagy, ha úgy tetszik, a „nem tiszta formát" a „tiszta formától" elválasztja? Ha — a formalizmus szellemében — erre vállalkoznánk, minden újabb zenetörténeti példa, minden egyes eldöntendő eset csak zavarunkat fokozná. Mit tennénk például Beethoven *Eroica* szimfóniájával? Vajon „abszolút" zenének tartanók-e csak azért, mert Beethoven megsemmisítette az első címlap közvetlen utalását Bonapartéra? Vagy prog-

ramszimfóniának tekintenők, mert a címében benne van a „hősi" jelző? Ha ezt is elhagyjuk, és egyszerűen csak „harmadik" vagy Esz-dúr szimfóniának nevezzük, akkor már bizonyára kifogástalanul beleillik „abszolút" rokonainak rangos családjába. Akkor már csak azt a kis hibáját kell felednünk, hogy utolsó tétele még nemrég színpadi mű, a *Prometheus*-balett zenéjében kapott fontos, cselekményhez kötött szerepet. De ezt, úgy látszik, bátran megtehetjük, hiszen maga Hanslick is a Prometheus-nyitány példáján mutatja ki a zene „tartalmatlanságát"! Hangversenyen előadva bizonyára a III. Leonóra-nyitány is megszabadul tartalma „salakjától", és „abszolút" zenévé finomul.

Hagyjuk a játékot. Az eddigiekből is elég világos, hogy ilyen határt zene és zene közé nem vonhatunk. Ha az úgynevezett „abszolút" zene műfajaiban a tárgy nem olyan szembetűnő, mint a színpadi, szöveges, rá címmel vagy programmal utaló műfajokban, az nem azért van, mintha az „abszolút" zene kizárná magából a tárgyat (és vele a tartalmat, a formalizmus metafizikája szerint!). Ellenkezőleg. Azért, mert teljesen feloldotta magában. Megszüntette, de ismét a hegeli „megszüntetve megőrzés" dialektikus értelmében.

A tárgyra utalás különböző módjai és rétegei nem a tartalmasság vagy tartalmatlanság fokozatai, hanem a zenei tartalom megformálásának különböző módjai, elsősorban műfaji különbségek (műfajnak mondja Liszt is a programzenét említett tanulmányában). Ezeket pedig inkább a zenei formálás sajátosságai felől közelíthetjük meg.

b) A művészi formálás zenei sajátosságai

Meghatározatlan tárgy — meghatározott szerkezet

A műalkotás formai megvalósításának elemzése közben fontos, mindjárt első mozzanatként tartottuk számon a belső tárgy vagy, más néven, a téma meghatározását. A művészi formának ez a megszokott és a tárgyi közlés módszerével élő művészeti ágakban, műfajokban jellemző mozzanata a hangszeres zene számos műfajából hiányzik. Sőt meghatározottsága a színpadi, cselekményes, szöveges vagy általában alkalomhoz kötött zenei műfajokban sem a zene belső természetéből ered. Nem csoda, ha az önálló hangszeres zenének ez a jellemvonása tárgyi és szöveges művészeteken nevelkedett esztétikusok, filozófusok sorát ejtette zavarba.

Természetes következménye ez a zenébe foglalt realitás alapvető sajátosságának: meghatározatlan tárgyiságának. Korábbi vizsgálataink azonban ahhoz a tanulsághoz vezettek, hogy a tárgy immanens meghatározottságának hiánya még nem jelenti a tárgyszerűtlenséget. Ellenkezőleg: a tárgyi összefüggések sokkal részletesebb, többoldalú dinamikus meghatározásának velejárója és feltétele. A tartalom elemzése megmutatta, hogy a tartalom tárgyi jellege hogyan oldódik fel, a mind általánosabb és (legalábbis a tárgyközelség tekintetében) mind elvontabb műfaji rétegek közvetítésével, a zene sajátos közegében. A formai oldalról végzett vizsgálatból is az derül ki, hogy *a tárgy a zene hangszeres műformáiból mint formálási mozzanat sem tűnik el nyomtalanul, hanem általánosabb formában megőrződik: magukba olvasztják és megőrzik a formálás többi, főként műfaji és szerkezeti mozzanatai.*

A tárgyi meghatározottság tágabb, általánosabb volta oda vezet, hogy *a műfajt másik oldalról meghatározó formai mozzanat, a szerkezet* különösen a hangszeres zene önálló műfajaiban, de más műfajokban is sokkal közvetlenebbül rajzolódik ki, mint az olyan művészetekben, ahol a közlés tárgyi közegébe burkoltan, latensen szervezi a formálást. *A zenei szerkezet így meghatározóbb szerephez jut*, kötöttebb szkémákban jegesedik ki, látszólag autonom, „abszolút" jelentőségre tesz szert. Pedig e szkémák kikristályosodásának, általánosodásuk és tipizálódásuk áttételeinek formai logikáját éppúgy nyomon követhetjük, mint ahogyan a tárgyi valóság zenei általánosításának tartalmi láncolatát felvázoltuk. Ebben a vonatkozásban azonban a fejlődés egyúttal történelmi folyamat.

A formai általánosítás útja

Mielőtt zenetörténeti példákhoz nyúlnánk, idézzük emlékezetünkbe egy nagyon hétköznapi tapasztalatunkat. Ha életünk bármilyen apró eseményét azon frissiben beszéljük el, a közlés módja az egyszeri esemény lefolyásának egymásutánját, tárgyi körülményeit, tér- és időrendjét közvetlenül adja vissza. Ismételt elbeszélésben vagy írásbeli összefoglalásban az elrendezés és az előadás módja egyaránt átalakul. Belsőleg, logikailag összetartozó részek együvé kerülnek, lényegtelen részletek elhullanak, lényegesek nagyobb nyomatékot kapnak. Joggal beszél Lukács György a tudatos művészi alkotás „vég felőli komponáltságáról". Az elrendezést valóban már a kifejtés közben meghatározza az alkotás előre *végig*gondolt és szüntelenül egészében szem előtt tartott terve. Az alkotás ebben az értelemben teleológikus tevékenység. A közlés stiláris eszközei is illeszkednek a „műfaji" és szerkezeti átalakuláshoz. Beleszól a formálás módjába az is, hogy milyen körülmények között, milyen célból, kinek idézzük vissza az eseményt. Amint távolodik az előadás az esemény egyszeriségétől, véletlenszerű egyediségétől, úgy jutnak benne mind nagyobb szerephez *a valóság általánosabb, sok egyest összefoglaló létezési formái és arányai*. Mérhetetlen sok kézen és szájon, nemzedékek során görgette végig a történelem a trójai háború első vészhíreit, amig a homéroszi eposzok magasrendűen formált remekműveivé csiszolódtak.

Ha pedig a tárgyi közlésről az elbeszélés hangsúlya a személyes élmény oldalára tolódik át, a tárgyi függés közvetlen meghatározó szerepe még jobban elhalványul. A fromálás legáltalánosabb sajátosságai — ismétlés és variáció, szimmetria és aszimmetria, hasonlóság és különbözőség, arány, tempó, dinamikai tényezők, stíluseszközök — látszólag önálló életre kelnek, az egyes művészetek, illetve műfajok viszonylag autonóm hatóerőinek engedelmeskednek. Minthogy a létezés legáltalánosabb formái és módosulásai egyúttal emberi elsajátításuk legáltalánosabb módjait és formáit is kialakítják és megszabják, ezek az általános formatörvények — egyben logikai szkémák! — metafizikus szemlélet számára az anyagi valóságtól független, „örök" pszichológiai törvényeknek, „a priori" kategóriáknak tűnhetnek fel. De kialakulásuk történelmi áttételeinek, műfaji közvetítő rétegeinek felderítése hamarosan rávezet objektív, tárgyi eredetükre.

Az önállósodás, kikristályosodás hasonló útját járják be a zenei formák is. Kezdetben együtt alakulnak azzal a társadalmi alkalommal, szertartással, amelyhez tartoznak. Amint a köznapi tevékenység egyes mozzanatai szer-

tartássá válnak, formai megjelenésük is rendeződik, általánosodik, tipizálódik, rendeltetésükhöz illően. Ehhez a folyamathoz természetesen illeszkedik a tőlük elválaszthatatlan zene előadásmódja. Jó példa a mise-szertartás formai rendjének kialakulása, szövegének és zenéjének történelmi alakulása. A szertartás mint összművészeti produktum annál könnyebben és természetesebben járja tovább a művészi általánosodás és átalakulás útját, mert maga az ünnepi ritus is erősen művészi jellegű megnyilvánulás: egyik képe a társadalom reális létének és az erről alkotott felfogásának. Így a benne ható formáló erők maguk is művészi formáló erőkként élnek tovább az összművészeti, színpadi, majd az elkülönülő egyes ágazati műfajokban.

A társaiktól elkülönülő zenei műfajok részben megőrzik, részben tovább formálják az eredeti alkalom vagy műfaj tárgyi körülményeit, témakörét, bizonyos mértékig szerkezetét is. A rondó mint zenei műfaj sokáig az eredeti népi körtánc szerkezeti szkémáját őrzi, annak hangulatával. Így válik — Maróthy János találó megkülönböztetése szerint — *a zenélés formája zenei formává.* Minél inkább távolodik bölcsőjétől, a közösségi alkalomtól a maga útjára lépett zenei műfaj, annál erősebben hatnak további alakulására a formálás sajátosan zenei tényezői, más zenei műfajok analógiája (a rondó további sorsában a szonáta-szerkezet vonzása vált elhatározóvá).

Egyes műfajok kiválnak egy nagyobb egységből, és az egészet pótló rész — pars pro toto — módján magukra vállalják az eredeti egész társadalmi-tárgyi körének megvalósítását. Így vált ki a szimfónia nagyobb zenedrámai egységekből, az operából, oratóriumból, amelyekben eredetileg nyitány vagy hangszeres közjáték volt. Több tételes szimfóniává fejlődve maga vállalta a teljes drámai cselekmény ciklikus megvalósítását. De történelmi útján sohasem szakadt el egészen közvetlen elődeitől s közvetítésükkel a társadalmi fejlődés reális rétegeitől. Záró tétele akként változtatta karakterét, akként merített más és más elsődlegesebb, társadalmi alkalomhoz közvetlenebbül kötött műfajokból, amint a társadalom színpadának „cselekménye" fejlődött. A XVIII. század utolsó évtizedeiben felmondta időszakos rokonságát a divertimentóval, zárótételül a plebejus hangú vígopera közvetítésével mindinkább a polgárság viharosan terjedő táncát, a kontratáncot adoptálta. Majd, a forradalmi események és a szabadító opera hatására, a finálé táncos jellegét mindinkább induló- és himnusz-karakterré alakította át. — Másrészt az opera főbb mozzanatait, drámai cselekményét programatikusan előlegező nyitányból újította meg tartalmát, kapott egyben formai indítást az egytételes szimfónikus költemény kialakításához.

Példánkból a fordított jelenség eseteit is könnyen kiemelhetjük: amikor is egy kisebb, elsődleges műfaj beleilleszkedik egy nagyobb, másod vagy harmadlagos műfajba, s ezzel karakterét, szerkezetét az egészhez mérten megváltoztatja. Más és más jelleget ölt a menüett, ha divertimento, versenymű vagy szonáta zárótétele, ha nyitó tétel vagy ha belső tételként illeszkedő tánc. Szerkezete is ettől függően változik. De maga a szimfónikus menüett-tétel mint műfaj-megjelölés is számos különféle karakterű elsődleges műfajt foglal össze. A gáláns, igazi menüettől a kedélyes ländleren, a hősi polonaise-en és a száguldó scherzón át a XIX. századi keringőig végtelen sok árnyalatával találkozunk. Történelmi útja maga is egész társadalomtöréneti példatár.

A műfaj tárgyi és szerkezeti meghatározásának dialektikája

A formálás logikailag egymást követő mozzanatai tartalom-forma viszonyban vannak egymással. A műfaj kategóriájának kettős, közvetítő viselkedése egyrészt a tárgy, másrészt a szerkezet iránt, kettejüknek a műfaj közvetítésével létrejövő dialektikája a zenében különösen szembetűnő, vizsgálata különösen tanulságos.

A műfaj egyik arculatával ugyanis a tárgy, a téma felé néz. Ez pedig közvetlenebbül függ a közösségi élet körülményeinek változásaitól, mozgékonyan követi nyomon őket. Így a műfajt is állandó átalakulásra készteti. *A műfaj másik arculata azonban szerkezeti természetű.* A szerkezet pedig, mint mondottuk, a zenében különös keménységgel őrzi legáltalánosabb alapvonásait, a műfajt is inkább megkötné, megmerevítené változásában. Végül természetesen a tárgy útján ható tartalmi ösztönzés dönt: a műfaj tartalmát s vele együtt szerkezeti és stiláris jegyeit is átformálja.

Térjünk vissza egy pillanatra a szimfónia példájához. Figyeljük meg rajta, hogy a forradalmi harc éleződése, a tartalom és a tárgykör hősi jellege, egyben az ellentétekben polarizálódó szemléletmód hogyan fokozza végletessé a belső tételek karakter-ellentétét, majd ez a belső feszítő erő hogyan kényszeríti a szimfónia szerkezetét egyrészt nagyobb ívű és szilárdabb ötös-hetes szimmetriává tágulni, másrészt hogyan fogja szorosabb kapocsba a belső ellentéteket egytételes szerkezettel. Az eredeti műfaj-megjelölés végül már csak nagyon távoli körvonalakban emlékeztet a benne létrejövő tárgy-szerkezet dialektika eredeti tartalmára. Az a történelmi küzdelem, amely a nagy klasszikus szimfónia hagyatéka körül a múlt század első harmadában kiéleződött, s amelyet a szakasz elején vázoltunk, formai tekintetben voltaképpen *a műfaj tárgyi és szerkezeti értelmezésének összeütközése volt.*

Példáink meggyőzhettek arról, hogy a forma objektivitásának, reális életténeyekhez kötöttségének materialista tétele a legelvontabb, legönállóbbnak látszó zenei műfajokra és szerkezetekre nézve is helytálló. *A legelvontabb zenei szerkezetek sem egyebek, mint a valóság formálási módjainak nagyon általános, alapvető szkémái.* Bonyolultan és magas színvonalon fejlett művészetek esetében természetesen az objektivitás tényezői is összetettek. Eredőik mindig a közvetlen társadalmi realitás függőlegesen és a művészi, műfaji hagyományok vízszintesen ható vektormennyiségeinek dialektikáját tükrözi. Ennek a dialektikának a legfontosabb közvetitői éppen az egymásra rétegezett, egymásba átmenő műfajok.

Zenei „forma" — zenei szerkezet

Feltűnő, hogy az iskolás zeneelméleti hagyomány a zenei forma egészéből *kiragad egy mozzanatot, a szerkezet aspektusát, és ezt azonosítja a forma egészével.* Hiszen esztétikai szemmel, esztétikai kategóriákkal mérve a zenemű is, mint minden műalkotás, az egyik oldalról tekintve egészében tartalom, a másik oldalról egészében forma. Nem pontos, nem helytálló tehát a „zenei formatan" megjelölés. Pontos elnevezése „*zenei szerkezettan*" lehetne.

A zenei szerkezet kiemelését a formálás többi rétegéből egyrészt kétségtelenül magyarázza a zenei közlés anyagának sajátos, nem tárgyi természete. A technikai megvalósítás, a mikroszerkesztés közvetlenül stiláris moz-

zanatait ezért különíti el a hagyományos gyakorlat és elmélet az összehangzattan, az ellenponttan, a metrika, a prozódia, a melódika egyes diszciplínáiban. Másrészt azt is láttuk, hogy éppen a szerkezet tényezői — a zene specifikus körülményei között — milyen fontos szerepet játszanak a formálásban. Ez a magyarázat mégsem kielégítő, mert részint a felsorolt elméleti diszciplínák is — a maguk rétegében — végeredményben szerkezeti tanulmányok, részint meg a szerkezeti momentumok különös jelentősége még nem ok arra, hogy mellettük a forma meglevő más mozzanatait semmibe vegyük, és a nagy-struktúrát abszolút értelemben azonosítsuk magával a formával.

A zenei „formatan" hagyományos elnevezése több puszta véletlen szóhasználatnál. Gyakorlata egy tőről fakad a XVIII. századvégi klasszicizmus, a bécsi nagymesterek alkotásának akadémikus-formalista értelmezésével.

Kövessük gondolatmenetét. Első és fő állomását: a művészi tartalomnak az empirikusan vagy fogalmilag meghatározott tárggyal való abszolút azonosítását már megismertük, és megismertük ennek közvetlen következményét is: a tartalomnak — ilyen tárgy híján — a zenéből való teljes kirekesztését. További következtetése a zenei formának a tartalommal való metafizikus azonosítása. Ebből azonban természetesen következik, hogy a zene hangzó anyaga maga „tartalommá" lép elő az egész zenemű nagy szerkezetének körvonalaira mint „formára" nézve. Valóban, a szakmai köztudat a nagyszerkezethez mint „formához" viszonyítva a zenei közlés hangzó anyagát „zenei tartalomként" szokta emlegetni. Ez a szemlélet hajszálra megfelel a nagyon is jól ismert vulgármaterialista felfogásnak, és olyan, mintha a szobor „formájának" tárgyi alakját, „tartalmának" megmintázása anyagát tartanók.

Ilyen módon a szerkezeti mozzanatot valóban éles határvonalak rekesztik ki a tartalom-forma dialektika egészéből. Közvetítés nélkül válik el egyfelől a nemlétezőnek tekintett belső tárgyi mozzanattól, másfelől a letagadott esztétikai tartalom helyébe „tartalommá" átminősített stiláris rétegtől. A tárgy és szerkezet mint „tartalom" és „forma" közé vont éles határ pedig megszünteti a tárgy és szerkezet műfajban létrejövő dialektikáját. *A műfaj kettős meghatározottságából a tárgyit kihagyja, és csak a szerkezetit veszi figyelembe.* Annyira, hogy *a hagyományos iskolai formatani irodalomban a műfaj abszolút értelemben azonosul a bizonyos történelmi korban, a XVIII. századvégi bécsi klasszicizmus korában hozzá fűződő szerkezettel.* Ez természetesen megakadályozta a zenei műfajelmélet létrejöttét, és számtalan egyoldalúság, belső ellentmondás és értelmetlenség forrásává lett.

Mindez sürgeti a helyes, tehát dialektikus, társadalmi és történelmi szemléletű zenei *műfajelmélet kidolgozását.* Csak örülhetünk annak, hogy a magyar zenetudomány már megtette az első úttörő lépéseket, mind műfajtörténeti (Szabolcsi Bence, Maróthy János, Koró György), mind „formatani" — értsd: szerkezettani — oldalról (Gárdonyi Zoltán).

*

Hátra van még annak kifejtése, hogyan viselkedik a zene a történelem társadalmi küzdelmeiben, hogyan viselkedik a felépítmény részeként, az osztályharc körülményei között. A zene sajátos természetének eddigi elemzése azonban lehetővé teszi, hogy történelmi viselkedésének a más művészetekétől részben eltérő, de még inkább azokéhoz hasonló vonásait ki-ki maga rekonstruálja.

Könnyű lesz megérteni, hogy a történelem színpadán megjelenő egy-egy forradalmi osztály zenei kézjegyét sajátos zenei magatartásának, műfajainak, hangvételének közvetítésével írja be a műzene történetébe. A német parasztháborúk „Marseillaise-e", ahogyan Engels a Luther-korált nevezte, egy egész nagy zenei korszak, a zenei barokk korszakának, Bach művészetének adta meg alaphangját, a gyülekezeti közénekből a passiók, oratóriumok színpadra lépő közösségének kórusává általánosodott.

Vagy, más alkalommal, egy társadalmi réteg, osztály fellendülésével kivirágzott zenei műfaj és hangvétel annak hanyatlásával együtt deklasszálódott. Így vált olcsó kávéházi nótázássá a magyar köznemesség deklasszálódásával a múlt század nemzeti-forradalmi törekvéseinek nemes népies műdala, a verbunkos zenéje. Népisége, nemzeti tartalma már csak az agrárproletariátus osztálybázisán, osztálytartalmával újulhatott meg a XX. század elején, mint ahogy Petőfi, Arany népies nemzeti költészetének, Jókai, Mikszáth prózájának társadalmi tartalmát, erkölcsi tartását is csak Ady, illetőleg Móricz értelmében lehetett új osztálytartalommal megújítani.

A zene sorsa, esztétikai megítélésének módszere itt már sokszorosan összefonódik a művészet egészének fejlődésével, törvényszerűségeinek társadalmi elvű vizsgálatával. Legfontosabb megkülönböztető sajátosságaira a fentiek igyekeztek világot vetni.

ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ ЭСТЕТИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Й. Уйфалуши

В процессе истории эстетики объяснение музыкального искусства ни со стороны эмпирики, ни со стороны понятийной предметности, ни со сороны взятой в самой объективности, ни со стороны простой субъективности не могло претендовать на полноту. Так как музыка иллюстрирует наиболее своеобразно, что искусство не только предметно, а передаёт действительность во всей её полноте, и не только объективную действительность саму по себе или внутренний мир человека, а художественную проекцию усвоенной человеком действительности.

Исторический процесс усвоения абстрагирует из комплексной змпирической действительности и её акустическую сторону и преобразует её на уровне музыкальности в гомогенную среду. Внутренний порядок и значение музыкальной логики различа тся по эпохам, по общественным формациям, по культурным кругам, по нациям, по общественным слоям и группам и даже по индивидам. Характерный способ музыкального выражения, звучания определяет художественную типологию музыки.

Характерная для музыки неопределённость предметности (Дьёрдь Лукач) объясняет и специфический для музыки вид диалектики содержания и формы. Поляризация принципов «программной музыки» и «абсолютной музыки», борьба между их представителями в прошлом веке происходили из того заблуждения, по которому содержание художественного произведения просто отождествлялось с его предметом. Упускалось из виду, что в самостоятельных инструментальных музыкальных произведениях предметный момент художественного творчества часто заключён в других моментах творчества, главным образом в жандре и в структуре.

Зная эти самые основные особенности, не трудно исследовать историческую судьбу, общественную функцию, значение музыкального искусства, подобно остальным видам искусства, оперирующим предметными средствами.

THE BASIC AESTHETICAL QUESTIONS OF THE ART OF MUSIC

by J. Újfalussy

In the history of aesthetics the following explanations of the art of music can be shown to be incomplete: the empirical explanation, the explanation with conceptual objects, the explanations from the side of objectivity taken-in-itself, or from the side

of mere subjectivity. Music shows specially well, that art reflects not only the world of objects, but the total reality, and not only the for-itself objective reality or the mere human subjectivity, but the reality appropriated by man.

The accustical side is abstracted from the complex empirical reality and made homogeneous on the level of musicality by the historical process of appropriation. The inner order, the meaning of the logic of music varies according to societies, cultures, nations, social strata and groups — even individuals. The characteristic modes of musical expression, the tone-characters fix the artistic typology of music.

The indeterminatness of musical objects (Georg Lukács) explains the specifically musical mode of the dialectic of form and content. The polarization of the principles of „program-music" and „absolute music", the fight of their adherents in the last century, have their source in the error, which simply identifies the content and the object of the work of art. It was left out of cobsideration, that the object-aspect of artistic forming — in the case of independent instrumental musical works of art — often hides in other aspects of forming, mainly in the genre and in the structure.

With the knowledge of these main properties it is not difficult to examine the historical fate, social function and meaning of the art of music, in a way similar to the examination of those forms of art, which reflect objects.