

UJFALUSSY JÓZSEF:

MEGJEGYZÉSEK A VALÓSÁG ZENEI KÉPÉNEK DIALEKTIKÁJÁHOZ

Ez a szöveg hű fordítása a Prágában 1963. május 28-án, a marxista zeneesztétika és zenetörténet metodológiai problémáinak megvitatására rendezett szemináriumon felolvasott referátum eredeti német szövegének. A néhány szavas eltérések [] zárójelben állnak. – A „kép, képmás” terminus zeneesztétikai alkalmazásáról egyébként időközben a MUZSIKA hasábjain bontakozott ki vita Vitányi Iván és Fejes György között. Olyan argumentumot azonban, amely itt kifejtett véleményem megváltoztatását kívánná, nem találtam benne.

1.

A materialista ismeretelmélet az emberi megismerés folyamatának eredményét, a valóság tükröződését az emberi tudatban a „kép, képmás” (Bild, Abbild) terminus technicus-szal jelöli. Szabad-e ezt a megjelölést a zenére is alkalmaznunk? Így tehetjük fel szemináriumunk egyik középponti esztétikai kérdését, s ha röviden végiggondoljuk, világossá válik, hogy a kérdés látszólag pusztán terminológiai feltevése valójában egész esztétikánk egyik alapvető problémáját rejti.

Általános ismeretelméleti feleletet a kérdésre akár a legközönségesebb iskolás logika segítségével is igen egyszerűen adhatunk. Ha ugyanis a zene művészet, a művészet pedig a megismerés egyik módja, akkor a valóság visszatükrözését a zenében is képmásnak kell neveznünk. Ha pedig a zenében a valóság képmása, tükörképe nem jelenik meg, akkor vagy a zene nem művészet, vagy a művészetnek nincs semmi köze a megismeréshez.

A kérdésnek ez az abszurd „vagy-vagy” redukciója azonban, bármily megbízhatónak és meggyőzőnek lássék is, mégis félrevezet és elködösíti az esztétikai materializmus tulajdonképpen belső ellentmondását. Most nem a dialektikus materializmus gnoszeológiai alapvetésével kell törődnünk, hanem annak következetes alkalmazásával esztétikánkban.

Lenin „A dialektika kérdéséhez” című vázlatában a metafizikus materializmus főgyengéjét abban látja, „hogyan a dialektikát nem tudja a Bildertheorie-ra, a megismerés folyamatára és fejlődésére alkalmazni” (Fil. füz. 342. l.). Ennek a metafizikus materialista felfogásnak a maradványai leginkább még ma is a képelmélet klasszikus birodalmában, az esztétika gondolkodásában otthonosak. A „kép” szónak itt kétségtelenül kettős az értelme. Az egyik a mindennapi társalgási nyelvből ered és közvetlenül tárgyi-empirikus, a másik tudományos, ismeretelméleti. A képzőművészetek és a különböző irodalmi műfajok esztétikájában a két jelentés látszatra egybevá, a

szó használata látszólag nem ellentmondásos. Nem csoda, hogy a kettős jelentés belső ellentmondása éppen a zenében szembeszökő, ahol a realitás sohasem közvetlen tárgyszerűségében, sohasem statikusan érzékelhető képként jelenik meg. A zenében a tükrözési folyamatról csak szigorúan tudományos, dialektikus módszerrel adhatunk számot.

Közelítsünk most alapkérdésünkhöz az ontológiai oldalról. Jellemzőbb-e az anyagi valóságra tárgyszerű-statikusan megjelenési formája, vagy — más-képpen szólva — punktuális arculata, mint a mozgó-lineáris? Vagy éppen egyszerűen azonos a valóság a maga tárgyi-statikusan, más szóval punktuális aspektusával, a mozgó-lineáris valóság pedig pusztán idealista fikció? A lineáris és punktuális, statikus és dinamikus, tárgyi és mozgó valóság efféle merev szembeállítása egyaránt sajátja az idealista és a materialista metafizikának, de a dialektikus gondolkozásmódtól teljesen idegen. Klasszikusaink elutasítják, Lenin világosan válaszol kérdésünkre: „A természet egyaránt konkrét és absztrakt, jelenség és lényeg, pillanat és viszony” — jegyzi meg Hegel „A logika tudománya” c. művének olvasása közben (Fil. füz. 183. l.).

Ezt a mérhetetlenül sokoldalú, lényegében mégis egységes világot a különböző művészeti ágak a maga konkrétumában tükrözik, tehát a maga bonyolult szimultán és szukcesszív összefüggéseiben, viszonylataiban. Csak a közös célhoz vezető eszközeik és módszereik különböznek egymástól. Az úgynevezett képzőművészetek a viszonylatokat egyidejűségük szerint rögzítik, és az egymásután látszólag mozdulatlan, tárgyszerű képen ábrázolják. A zene ugyanahhoz a valósághoz más utat talál: főként szukcesszív viszonylatai szerint mutatja be és a tárgyi mozzanatokot csak közvetetten, a lineáris útján érzékelteti. Ebben az értelemben beszél Lukács György új esztétikájában igen találóan a zene „közvetett tárgyszerűségéről.”

Talán szabad gondolatmenetét folytatnunk és hasonló értelemben „közvetett mozgalmasságnak” neveznünk a festészet tárgyi egyidejűségét. Természetesen itt is, ott is a finoman árnyalt „közvetlen” összetevő dolga, hogy szemléletes konkrétumával kiegészítse a másikat, a „közvetett” összetevő tűnékenységét. Csak így törekedhet bármelyik művészet a valóság önálló és totális megjelenítésére.

A „kép” esztétikai kategóriájának korlátozása a mindennapi szóhasználatban szokásos jelentésére, az egyes tárgyaknak, képzetté, fogalommal merevedett képük pusztán egymásutánjának és egymásmellettjének azonosítása a közvetítésükkel megjelenő egész, bonyolult, eleven és mozgalmassal valóságképpel mindig szilárd kiindulása lehetett az esztétikai naturalizmusnak és formalizmusnak egyaránt. „[Azt, hogy egy költői vagy képzőművészeti alkotásnak mi a tartalma, kifejezhetjük szavakkal, visszavezethetjük fogalmakra.] Azt mondjuk: ez a kép virágáruslányt, ez a szobor gladiátort ábrázol, ez a költemény Orlando valamely tetteről szól. Az így meghatározott tartalom többé kevésbé tökéletes feloldása a művészi jelenségben a műalkotás szépségéről alkotott ítéletünk alapja” — állítja szembe Hanslick idealista metafizikáját a materialistával. „Törvényül szabja maga elé az azonosságot” — Hegellel szólva — és a következő lépésre a tartalmat a zenéből teljesen kitudja.

Úgy vélem tehát, hogy a „kép, képmás” terminus tudományos alkalmazása esztétikai, azaz gnoszeológiai értelmében, a zenére vonatkoztatva is teljesen helyénvaló. A másik, szűkebb és vulgáris értelmében azonban az irodalomra és a képzőművészetekre vonatkoztatva is teljesen elhibázott.

2.

A marxista—leninista zeneesztétika tulajdonképpeni, érdekes feladata annak tisztázása, hogy hogyan jön létre és hogyan ölt testet ez a kép a művészetben, közelebbről a zenében.

Marx és Engels óta közismert az a folyamat, ahogyan az emberi társadalom a valóság természeti viszonyait saját viszonyainak, társadalmi felépítésének megfelelően átformálja és megsokszorozza, ahogyan a világot tevékenyen megismeri és új, emberi világgá változtatja. Újbóli, aprólékos kifejtése felesleges. A jól ismert fejlődés néhány mozzanatát mégis szeretném hangsúlyozni, abban a meggyőződésben, hogy a megismerés folyamatának esztétikai természetű analízise lényeges hozzájárulás lehet az eddigi kutatás általános ismeretelméleti és logikai eredményeihez is.

Elsősorban a munka és a megismerés elválaszthatatlan egységét kell újra meg újra kiemelnünk, azután pedig — vele szoros összefüggésben — azt, hogy az emberi munka aktív tevékenység. Az utóbbi megjegyzés főleg a munka-fogalom gyakori közgazdasági-szociológiai absztrakciójára tekintettel nem felesleges. Olyan tevékenység ez, amely a közösségben maga magát szervezi munkává, s amelyben az ember minden testi és szellemi erejével részt vesz. Aktivitása nem a valóság egyik vagy másik oldalára vonatkozik, hanem az egész embert állítja szembe — sokrétű társadalmi kötelekei szerint — egész környezetével. A mindennapos érintkezés mindazzal, ami ebbe a világba beletartozik, izomzat és érzékszervek, kinesztézia és érzékletek közvetítésével lassanként ezt az egész tárgyi és mozgó, természeti és emberi, nyüzsgő és zajongó világot személyes élményekké alakítja át. A külvilág mozgásai emberi mozdulatokká, hangjai és zörejei az ember, az emberi hang, a mozgó emberi test és az emberi eszközök hangjaivá és zörejeivé változnak. Így sajátítja el az ember az egész valóságot és eleven, összefüggő egészként őrzi, birtokolja egész testében, valamennyi idegszálában, agyában. Egész tevékenysége sem egyéb, mint szüntelen reprodukciója és kiegészítése, mondhatni egyre teljesebb újrateremtése ennek az aktív valóságképnek.

Egyben a sokrétű relációk a személyes tudatra vonatkoztatva gazdag emberi érzésvilággá bomlanak ki, amelyet egyik részről az állati reflex-tevékenység közvetlenül személyes érzékisége, másik részről a társadalmi közvetítés differenciáló, finomító hatása határoz meg. Ez a problémakör egyébként — legalábbis esztétikai tekintetben — még szintén további, alapos kifejtésre szorulna.

A mágikus kultúra alapvető élménye a jelen nem levő megjelenítésének, az élmény újra való átélésének, a világ utánzásának, reprodukálásának és újraformálásának öröme. A mágikus közösség sajátja az a biztos tudat, hogy világát a művészi életreklítés hatalmával kezében tartja. Az emberi cselekvés hatékonyságába vetett feltétlen bizalmát — ha misztikus-vallásos síkra tolvá is — a világ egységéről szerzett közvetlen, empirikus tapaszt-

talatokból örökl. A valóságnak és utánczásának világos megkülönböztetése azonban már a művészi absztrahálás magasabb foka és az esztétikai tudat első jelentkezése. Ennek a kettőződésnek fontos és igen jellemző kísérője az a fejlődés, amelynek útján a munkaeszközök hangszerekké alakulnak, hasznosságuk közvetetté, jelentőségük másodlagossá általánosodik.

Itt az egyes művészetek kiválnak az empirikusan konkrét valóságkép egységéből és eltávolodnak az emberi testtől. Lemondanak az egésznek közvetlen mozgalmasságáról és tárgyyszerűségéről, de nem mondanak le a valóság totális tükrözésének az igényéről. Így kénytelenek mindazt, amit közvetlenségükből és konkrétságukból veszítettek, közvetett és absztrakt módon visszaszerezni. A történelem folyamán szüntelen meg-megújul a művészeteknek az a törekvése, hogy a tűnő konkrétságot, közvetlenséget és érzékletességet — mindig más-más eszközökkel — visszanyerjék.

3.

A valóságkép megbontott természeti és testi egysége akusztikus síkon a zajok és hangok zenei általánosítása révén áll helyre. A mozgás lineáris mozzanata a hangszín és hangfekvés homogeneitásában, a változókonny, a punktuális mozzanat pedig a differenciált hangmagasságban valósul meg. A közvetlen és sokoldalú testi érzékletességet az akusztikus érzékletesség őrzi. Ebben a sajátosan művészi absztrakcióban egyesül, dialektikusan feloldódik az objektív-tárgyszerű és a szubjektív-személyes tényező. A magasabb szintű általánosítás közös nevezővé válik a jelenségek beláthatatlan széles köréhez.

Az új művészi mozgásforma eltávolodó, megtoldott és átvitt testisége „mimétikus jellegében” nyilvánul meg (a rendkívül plasztikus kifejezést ismét Lukács Györgytől idézem). Ebben a vonatkozásban a hangok folyamatos mozgása a testmozgás külsővé vált, elidegenült formája. A hangmozgások testi, muszkuláris és taktikus eredetéről az egyes népnyelvek vallanak, amelyek a „magas” és „mély” hangokat „éles-súlyos”, „éles-durva”, „vékony-vastag” párokban hasonlítják össze. Épp ilyen szembe- szökő a láthatóvá merevedett testmozgás képi ábrázolásának rokonsága a művészi reprodukálás testi állapotával. Könnyű ebből megértenünk a dallamnak és írásos feljegyzésének kapcsolatát, a cheironomia közvetítésével.

A testiségtől való távolodás egyúttal a nagyobb absztrakt objektivitás felé tart. Csak egy lépést kell még tennünk az absztrakció útján, s máris a fogalomnál vagyunk, amely a képzetek érzékletes és közvetlen tárgy- szerűségét hasonlóan közvetlen, de nem érzékletes [helyesebben: közvetetten érzékletes] formában rögzíti. Érzékletességük fogytán, a tárgyi képzetek elvesztik mozgékonyosságukat. Már maga az a körülmény, hogy a konkrét mozgás két meghatározója: az idő és a tér mindinkább elválnak, mindinkább a mozgás önálló, absztrakt koordinátáiként gondolhatók és akként viselkednek, jó bizonyosága annak, hogy az absztrakciós folyamat a művészetben is a tárgyyszerű fogalmiság limese felé halad.

Még ha virtuális és másodlagos is a zenei kép térszerűsége, az elsőd- legesen érzékletes időbeliséggel együtt akkor is a megjelenített mozgás szemléletes konkrétségének biztosítóka. Az absztrakt zörejek világa, a hang-

forrás-jelenségek nélkül, önmagában heterogén és anorganikus. A hangok magasságrendje, a zenei idő ritmikus tagolásával együttesen zárt, homogén és organikus művészi világot határoz meg. A valóság általánosított hangzásait ezen belül össze tudjuk vetni, viszonyaikat összemérhetjük. A zenei hangok időrendje és hangközei az idő-, térvizszoynokat érzékeltetik.

Ennek a rendnek a tárgyszerűsége és objektivitása az összemérés vilá-gosságában áll. Ez kapcsolja össze a fogalmi szférával is. Akusztikus szemléletességénél, közvetlen mozgékonyágánál fogva pedig érzékletes és szubjektívebb. A mérés ténye magában objektív, módszere azonban szemléletes, mértéke emberien egyenlőtlen. Középpontja, a tér- és időkoordináták kiindulása a hangok fizikai tulajdonságaihoz igazodik és a szubjektum nézőpontjával vág egybe.

Valóban csupán térbeliek és időbeliek-e ezek az összefüggések? Mi erről a Hegel véleménye? „A formális gondolkodás azonban törvényvé emeli az azonosságot, az eléje táruló ellentmondó tartalmat pedig a képzet szférájává, térré és idővé fokozza le, ahol az ellentmondó az egymásmellettségben és egymásutániságban egymáson kívül van, és ilyen módon kölcsönös érintkezés nélkül lép a tudat elé” — olvassuk ismét „A logika tudománya”-ban.

Már Lenin felfedezte Hegel tévedését abban a tekintetben, hogy „az időt és a teret (a képzzettel kapcsolatban) a gondolkodáshoz képest valami alacsonyabbrendűnek tekinti. Egyébként a képzet bizonyos értelemben természetesen alacsonyabbrendű. A gondolkodásnak ugyanis az egész „képzetet” mozgásában kell átfognia, és ezért a gondolkodásnak dialektikusnak kell lennie. Közelebb áll-e a képzet a realitáshoz, mint a gondolkodás? Igen is, nem is. A képzet nem képes a mozgást egészében felfogni ... a gondolkodás azonban felfogja és fel is kell fognia” — írja a Filozófiai Füzeteknek Hegel „A logika tudománya” című művével kapcsolatos megjegyzéseiben.

Ha mármost ez a gondolkozás a fogalmak világában megy végbe, tudományos gondolkozás. A fogalmak a helyreállított, de nem [— helyesebben közvetetten —] érzéki objektivitás tárgyi mozzanatai. Kapcsolataikat adekvát, fogalmi módon: a dialektikus tudományos gondolkodás útján kell mozgásba lendíteni, elevenné tenni. De van a gondolkodásnak egy másik fajtája is: ez a művészi, a képi gondolkodásmód. Ez a megismerő folyamatnak az a sajátos fokozata, ahol az általánosítás és az absztrakció a képzetek világához fűződik. Platon kosmosát az emberi gondolkodásnak ezek a lebegő, félig konkrét, félig absztrakt, — félig érzéki, félig fogalmi teremtményei népesítik be, képelemei az összefüggő művészi képnek. A nagy gondolkodó mindennel azon van, hogy fogalmian konkrét formába kényszerítse őket, s eközben ideáit, ezeket a tűnékeny, általánosított képmásait a realitásnak, varázslatos művészi képben egyesíti. A fogalmak immanens rögzítését pedig tanítványára, a Stagiritára hagyja.

Egy oldalról érzékletesek, a másiktól virtuálisak; tárgyiak egyfelől, mozgékonyak másfelől; közvetlenek innen nézve, közvetettek amonnan: ilyen a „képfogalmak” természete. Mindig elég általánosak és absztraktak ahhoz, hogy a világot mozgó totalitásában fogják át, egyben mindig elég

egyesek és konkrétak ahhoz, hogy ezt a mozgó világot érzékletesnek, elevenen szemléletesnek idézzék elénk.*

Tér és idő a zenében is csak külső meghatározója a mozgó kép belső logikájának, amelynek tükrében a valóság sokrétű viszonylatai a hangrendszer sokfokozatú, ellentmondásos rokonságaiként, „kölcsonós érintkezésükben” jelennek meg. A tonális középpont tehát nemcsak tér- és időközpontja, hanem még inkább logikai kiinduló pontja az innen felmért világképnek. Az összefüggések megzavarodása, a szisztéma széthullása, a kiindulás eltolódása arról árulkodik, hogy az ember bizonytalanul tájékozódik világában. (A „tonalitás” fogalmát itt nem történetileg meghatározott, hanem elvszerűen kiterjesztett értelemben használom.)

Ebben a szférában, félúton az érzéki szemléletesség és a fogalmi absztrakció között, a szubjektív-személyes érzelmek társadalmi-objektív típusokká kristályosodnak. Ha túllépik határaikat, az egyik oldalon üres spekulációvá foszlanak, a másik oldalon testi érzékiségbe süllyednek: így polarizálódik a meghasadt, elembertelenedett társadalmi morál.

Most térjünk vissza egy pillantásra a terminológiához. Az ismeretelméletben ugyan általában a valóság képmásáról beszélünk, de mégis különbséget kell tennünk az empirikus, a művészi és a fogalmi képszerűség között. Képszerűsége azonban — a tudományos használatban — mindig a mozgékony valóságkép intenzív-totális visszatükrözését kell értenünk. E nélkül legfeljebb kép-elemekről, kép-szektorokról beszélhetünk.

4.

Hátra van még, hogy az elmondottak világánál vessünk rövid tekintetet az intonáció fontos kérdésére. Ez a kategória a történelem folyamán összekapcsolódott a haladó zeneesztétika fejlődésével. Alkalmazása arról a meggyőződésről tanúskodik, hogy a zene a valóság tükrözése.

Az intonáció-tan újabb történetéről igen tisztelt kollégánk, dr. Jaroslav Jiránek adott a szemináriumon kritikai áttekintést. Gondolatmenetem az övével több ponton érintkezik. Ha ez esetleg ismétlésekhez vezetne, előre kérem elnézésüket.

Az intonáció kategóriája a Földközi tenger világának szónoki és színészi gyakorlatából ered. Itt az agogika és a zene, a beszédnyelv, a mozdulat és a gesztus eleven egysége ma is mindennapi valóság. Ebben a jelentésben hangsúlyozzák az első operakomponisták az intonáció kategóriájának használatával a színpadi nyelv, a színpadi ének és a színpadi zene közös mimétikus jellegét. Ugyanebben az időben virágzott fel igazán a kései olasz röneszansz festészetben a különböző embertípusok mimikai és gesztusos ábrázolása.

Az intonáció fogalma jelzi annak felismerését, hogy a nyelvben és a zenében egyaránt benne él a valóság tevékeny elsajátításának egész eredeti testisége. Redukált formában a beszéd is tartalmazza a képi, mimétikus visszatükrözés valamennyi elemét. Mimikát és agogikát, mozdulatot és hang-

* A. I. Burov szovjet esztétikus az elsők között hangsúlyozta a művészi kép általánosító jellegét, kapcsolatát a fogalmi síkkal. — L.: A. I. Burov: A művészi általánosítás ismeretelméleti jellege. Vopr. Fil. 1951. 4. sz.

festést egyesít magában, a tőle elválaszthatatlan muszkuláris kinesztézia a szájban az ízlelőszerv érzékleteivé változik.

A művészi nyelvben tehát a szó nem fogalmi, hanem érzéki minőségében, a beszéd eleven képszerűségében lép a virtuális színpadra, így kelti életre az emberi valóság eleven totalitását. Zenében, beszédben ugyanez a képesség ölt akusztikus alakot. Az intonáció kategóriája ezt a közös sajátágukat fejezi ki. Tartalma aszerint változik, ahogyan az esztétika korról korra más és másként magyarázza az akusztikus képszerűséget.

Tagadhatatlan, hogy a zene és a művészi nyelv rokonsága, állandó kölcsönhatása fejlődésüknek igen fontos tényezője. Az is ismeretes, hogy mennyit köszönhet a realista zeneesztétika az intonáció-elméletnek és az affektus-tannak. A nyelvi indoklású, irodalmias zenemagyarázat a kibontakozó esztétikai tudatosság útján történelmileg szükségszerű állomás volt. A maga idején évszázadokon át a materialista, haladó és demokratikus felfogást képviselte a különböző idealista irányzatok ellenében. De a dialektikus materializmus felől nézve eredeti, polgári alakjában mégis túlhaladott.

A metafizikus materializmus csak egy utat talál az anyagi valósághoz: a közvetlen tárgyszerűség felőli megközelítést. Ebben a tekintetben nem tesz különbséget a tárgy empirikus, képi és fogalmi alakja között. „Törvényre emeli az azonosságot” — amint Hegel mondta, és fogalmi tárgyszerűségük alapján teljesen egy kalap alá veszi a mindennapi társalgási nyelvet és a művészi nyelvet. Jellemző, hogy a francia enciklopédisták zeneesztétikai írásaikban minduntalan általában hivatkoznak az emberi beszédre, a társalgási nyelvre. Példákat azonban a művészi nyelvből, többnyire az operaszínpadról vesznek. A társalgási nyelvnek egyébként természetesen szintén megvan a maga intonációja: a képi elemtől a fogalmak akusztikus közlése sem mondhat le. A határt az vonja meg, hogy a képi vagy a fogalmi mozzanat-e a fontosabb.

A metafizikus szemlélet éppen az empirikus és a fogalmi sík közötti, dialektikusan mozgékony, képi közvetítést nem fedezi fel. Így „... az eléje táruló ellentmondó tartalmat a képzet szférájává, térré és idővé fokozza le” — emlékezzünk megint Hegelre. A festői ábrázolás a mechanikus materialista számára valóban nem egyéb, mint tárgyi képzetek pusztá térbeli egymásmellettiisége, a dallam sem egyéb önmagában, mint pusztá időbeli egymásután, hangok konvencionális kombinációja. A képzőművészetek közvetett mozgalmasságát és a zene közvetett tárgyszerűségét nem veszi figyelembe, logikájukat csak kívülről, csak a fogalmi, nyelvi és irodalmi analógiák felől tudja megközelíteni. Mellesleg, az irodalmias programzene és a novellisztikus festészet egyidejű, párhuzamos történelmi jelenségek.

Mi sem természetesebb mármost, mint az, hogy a hangszeres dallamot eszerint csak pusztá kísérő jelenségként, az utánczás utánczásaként származtathatja a nyelv-intonációból, az énekelt szó közvetítésével. Ebből az esztétikai felfogásból szerkeszti meg a polgári zenetörténet történelmi szemléletét: a hangszeres zene eredetét egyoldalúan az énekben, az énekét a nyelvben véli fellelni.

Az egyik oldalon tehát tárgy, fogalom, tartalom és tiszta térbeliség, a másikon mozgás, forma és időbeliség csapódik ki, s a két oldal kibékít-

hetetlen ellentébe kerül egymással. Az affektustan ugyan egyszerre ruházza fel az intonációt szubjektív és objektív jelentéssel, a belső ellentmondást azonban csak a szó-fogalom intonációjával, csak kívülről tudja feloldani. A valóságos, belső feloldás: a szójelentés közvetett képisége és a hang-lejtés közvetett tárgyyszerűsége még sokáig marad észrevételen és kifejtetlen.

Csak a polgári intonáció-tan marxista—leninista továbbfejlesztése egyesíthette dialektikusan a társadalmi objektivitás szintjén a személyesen szubjektív és a természetien objektív. A módszer alkalmazásához az utat nagy haladó polgári elődeink mutatták. Oroszországban a forradalmi demokraták és az Ötök művészei, Csehszlovákiában Zdeněk Nejedlý, Magyarországon Kodály Zoltán. Az utolsó évtizedek gazdag zenetörténeti és esztétikai irodalma mutatja, hogy példájuk milyen termékeny követőik következetesen marxista munkásságában, a szocialista országokban. Ezekben a művekben jutott a materialista intonáció-tan valóságos társadalmi tartalmához.

Most azonban az a feladatunk, hogy figyelmünket azokra a jelekre fordítsuk, amelyek még mindig sejtetik a metafizikus materializmus egyes maradványait esztétikai gondolkozásunkban. Korábban arra hajlottunk, hogy a társadalmat ne cselekvő személyiségek sokoldalú kapcsolatainak, eleven szervezetének tekintsük, hanem valami személytelenül elvont dolognak, hogy a művészetet és a zenét valami, ettől az absztrakt és szimplifikált társadalomtól személytelenül és mechanikusan függő dologként kezeljük. Nem oktanul emeli ki Marx a Feuerbach-tézisekben a megismerési folyamat cselekvő, tevékeny jellegét, nem oktanul teszi Töké-jében a sokrétű emberi kapcsolatok rekonstruálását kiindulásává a társadalom végtelen gazdag politikai-gazdaságtani elemzéséhez.

Enélkül bizony a művészi kép, közelebbről a sajátos zenei logika tartalma is érthetetlen marad. Ezért kénytelen néha esztétikánk a megoldást metafizikus módon közvetlenül tárgyyszerű, fogalmi, azaz szűken nyelvi-irodalmi magyarázatban keresni. Így persze a hangok sajátos belső rendje, a társadalmilag meghatározott intonációk zenei formája véletlen konvenciónak, nem pedig szükségszerű, törvényszabta kifejezésüknek látszik. A sajátos zenei jelenségek alapos elemzése ilyen megvilágításban az idealista, jelesül a fenomenológiai zenetudomány tisztára technikai feladatának mutatkozik. Annál kevésbé feledkezhetem meg igen tisztelt kollégánk, dr. Jaroslav Volek, s néhány más kollégánk munkásságáról: ők ehhez a problematikához a zeneelméleti oldalról férkőznek hozzá.

Természetesen nem hanyagolhatjuk el emellett a zene más művészetekkel, a költészettel és a táncsal való történelmi szümbiózisének vizsgálatát sem. Hiszen az önmagában túllontúl elvont egyszólamú melodika bennünk lel természetes kiegészítést konkrétitásához, a velük való művészi szintézisében újítja meg az eredeti, empirikus-testi egységet. Önálló művészetként a zene csak attól kezdve állhatta meg a helyét, ahogyan képszerűségét és tárgyyszerűségét saját eszközeivel, a többszólamúság egyidejűségével és érzékletességével telítette. Éppen ezért igen jellemző esztétikánk és zenetörténetünk egyoldalú fogalmiságára az, hogy mily sokat foglalkozik ennek az együttélésnek költői-irodalmi oldalával és mily keveset a táncsal. Ez is

a polgári szemlélet egyik öröksége. Úgy vélem, hogy a zenei típusalkotás gesztusos és táncos értelmezése legalább annyival járulhat hozzá megértéséhez, mint a beszédszerű magyarázat.

Tisztában vagyok vele, hogy ez a vázlatos gondolatmenet önmagában, a társadalmi analízis színes történelmi konkrétumai nélkül még nem valószínű esztétika, csak lépcső hozzá, csak logikai vezérfonal, testetlen metodológia. A zene intonált képisége csak akkor válik igazán művészetté, ha eleven társadalmi embertípusokat kelt életre. Ebből a kettős nézőpontból vezet egyenes út a zenei realizmus esztétikájához. Mégsem nélkülözhetjük esztétikánkban ennek a viszonylag elhanyagolt oldalnak a tisztázását sem, mert a legszebb faktológia is hibás következtetésekhez vezet a kellő logikai és metodológiai fegyverzet híján. A zeneesztétika ebben a tekintetben különösen nem elégedhetik meg felületes látszattmegoldásokkal. És erre irányuló fáradozásai talán még a dialektika általános gnoszológiájának is mondhatnák újat.