

Absztrakt zene — konkrét zene¹

UJFALUSSY JÓZSEF

1.

„Közönséges előítélet, hogy a filozófiai tudománynak csak elvontságokkal, üres általánosságokkal van dolga — ezzel szemben a szemlélet, empirikus öntudatunk, önérzésünk, az élet érzése a magában konkrét, a magában meghatározott gazdag.” — Hegelnek ez a régi megállapítása — filozófiatörténeti előadásainak bevezetésében² — sajnos, még ma is érvényes. Ha manapság dilettáns esztétikusokat, műélvezőket vagy, nemritkán, gyakorló művészeket hallunk „absztrakt” és „konkrét” művészetről beszélni, szóhasználatukból hamarosan kiderül, hogy a két kategóriát vulgárisan értelmezik. Úgy, ahogyan ezt a nézetet Hegel egy másik helyen, Logikájában jellemezte: „... a szemlélet adott anyagát és a képzelet különféleségét a reálisnak veszik a gondolttal és a fogalommal szemben...”³ Ebben az elég általános, vulgáris-adialektikus felfogásban aztán mintegy egyenlőségjellel kapcsolódik össze az egyik oldalon az érzékelhető, a tárgyi, az egyes és a konkrét — a másik oldalon ezek ellentéteiként a gondolati, a nem-tárgyi, az általános és az absztrakt.

Ha ugyanis van valami, ami az adialektikus gondolkodás számára megközelíthetetlen — és a mindennapi, praktikus gondolkodás a nem-érzéki szférában többnyire adialektikus természetű —, úgy az éppen az ellenmondás két oldalának kölcsönös egymásban-léte: „Az érzéki dolgokra nézve elfogadjuk ezt, hogy ilyen különböző együtt van; a szellemre nézve azonban a különbözőt főképpen ellentétesnek fogjuk fel...”⁴ — jellemzi Hegel találóan gondolkodásunknak ezt a kettős természetét. Az adialektikus szemlélet az ellenmondás két oldalát csak egymáson kívül tudja gondolni, vagy abszolút konkrétnek, vagy abszolút absztraktnak. Hogy e között a „vagy — vagy” között olyan érzéki-reális és gondolati jelenségek, kategóriák végtelen sokasága tenyészik, amelyek egyszerre konkrétak és absztrakta, amelyek egyik vonatkozásukban konkrétak, a másikon ugyanakkor absztrakta, az számára elgondolhatatlan. Nehéz elfogadnia, hogy az egyes is lehet absztrakt és az általános is lehet konkrét; hogy a legérzékibb, a legkézzelfoghatóbb tárgyi realitás is absztrakt lehet kiragadva szimultán és szukcesszív összefüggéseiből, és a legelvontabb, a legtestetlenebb gondolat, fogalom is konkrét abban a mértékben, amennyi-

¹ Az Internationale Hegel-Gesellschaft salzburgi kongresszusán 1964. szeptember 7-én elhangzott német nyelvű referátum magyar változata.

² Hegel: Előadások a filozófia történetéről, 1–3. Fordította Szemeré Samu. Akadémiai Kiadó, 1958–59. (A továbbiakban: *Fül. tört.*) 1/38. — Hegel: *Sämtliche Werke* — Jubiläumsausgabe (Glockner). Stuttgart 1953. (A továbbiakban: HJA) XVII. 53.

³ Hegel: A logika tudománya, 1–2. Fordította Szemeré Samu. (A továbbiakban: *Log.*) Akadémiai Kiadó, 1957. 2/197. — HJA V. 20.

⁴ *Fül. tört.* 1/39. — HJA XVII. 54.

ben a tartalmának lényegéhez tartozó meghatározottságok szükséges egységét jelenti.

Az efféle kényelmes egyszerűsítés még csak elboldogul valahogyan azokban a művészetekben, amelyek világunk tárgyait közvetlen tárgyi alakjukban állítják elénk, de rendszerint éppen a zene magyarázatában mond csődöt, nem beszélve arról, hogy a többi művészetben is a látszatot interpretálja a jelenségben manifesztált lényeg helyett. Ezért nem látszik feleslegesnek, hogy Hegel filozófiájának a konkrét és absztrakt dialektikájára vonatkozó általános tanulságait éppen a zenével kapcsolatban elevenítsük fel, megkíséreljük a zeneesztétikára értelem szerint úgy alkalmazni, ahogyan magának Hegelnek — kora zenefelfogásának körülményei között — nem sikerülhetett. Gondolatmenetünk itt természetesen csak elnagyolt vázlat lehet.

Akárhonnán idézzük Hegel írásaiból a konkrét és az absztrakt meghatározását, egyértelmű és egyszerű felvilágosítást kapunk felőlük. A konkrét eszerint „különböző meghatározások egysége”,⁵ az absztrakció pedig „szétválasztása a konkrétnek és *elszigetelése* meghatározásainak”.⁶ Vagy — az absztrakció, a gondolkozás tevékenységére vonatkoztatva: „A gondolkozás absztrakció, amennyiben intellektusunk konkrét szemléletből indul ki, a különféle meghatározások közül az egyiket elhagyja, a másikat meg kiemeli, s a gondolkozás egyszerű formáját adja neki.”⁷

Az absztrahálás tehát mint a gondolkozás módszere, nem annyit jelent, hogy „a konkrétból csupán *a mi szubjektív célunkra* kiemeljük az *egyik* vagy *a másik* jegyet”.⁸ „Az absztraháló gondolkodás tehát nem tekinthető amaz érzéki anyag pusztá félreállításának, amely ezáltal nem szenved kárt realitásában, hanem inkább ennek az anyagnak a megszüntetése (Aufheben) és mint pusztá *jelenségnek* redukálása arra a *lényegesre*, amely csak a fogalomban nyilvánul”.⁹

Mi egyéb azonban a realitásnak ez a felbontása, egyes meghatározottságainak kiemelése, majd az egésznek a fogalmiság fokára emelése a lényeges vonások szerint mint az absztraktnak a fogalmiság fokán való újbóli konkretizálása? Ebben az értelemben mondhatja Hegel a filozófiáról: „Valóban a filozófia a gondolat területén áll, így általánosságokkal van dolga, tartalma elvont, de csak a forma, az elem szerint, önmagában azonban az eszme lényegileg konkrét — különböző meghatározások egysége.”¹⁰

Amit Hegel a filozófiáról elmond, az a gondolkozásnak minden szférájára, minden vonatkozására érvényes, mutatis mutandis. Az absztrakció különböző formáinak lényegi konkrétságát az dönti el, hogy bennük a különböző meghatározások egysége milyen természetű. Visszatérve a fogalmak példájához, tartalmuk gazdagsága szükség szerint igen különböző lehet. Van azonban egy mérték, amely megszabja, hogy milyen meghatározottságok milyen telítettségben, milyen struktúrában elégítik ki a tartalom lényegi konkrétságát. Ezen alul a fogalom pusztá névvé, meghatározatlan, üres absztrakcióvá válik.

Az absztrakt forma lényegi konkrétségének, illetve rekonkretizálásának ilyen sajátos mértéke az absztrahálás minden formájára, minden körére és

⁵ *Fil. tört.* 1/38.; 2/119—120. — HJA XVII. 53; XVIII. 182.

⁶ *Log.* 2/226. — HJA V. 61.

⁷ HJA III. 115.

⁸ *Log.* 2/197. — HJA V. 20.

⁹ *Log.* 2/197. — HJA V. 20—21.

¹⁰ *Fil. tört.* 1/38. — HJA XVII. 53.

vonatkozására más és más módon jellemző. Felismerése és alkalmazása igazíthat el a konkrét és absztrakt dialektikájának különböző fokain, különböző köreiben és különböző vonatkozásaiban.

2.

A filozófiatörténet klasszikusai — a gondolkodás módszerének kifejtése közben — valójában mindig elsősorban az érzékelés és a fogalmi gondolkodás rétegére, ezek különbözőségére és összefüggéseire fordították figyelmüket. Ezért esztétikájuk is e két fokozat valamelyikéből, vagy együttesen a kettőből igyekezett megközelíteni a művészi gondolkodás és közlés sajátosságait.

A közvetlen empiria analógiájának alkalmazása ígért is valamilyen eredményt azoknál a művészeteknél, amelyek a tárgyi valóság képeit használják fel közlésük eszközeként. A nyelv közegével élő művészetekhez pedig — úgy látszott — a fogalmi gondolkodás törvényeinek analógiája nyit utat. A zene azonban következetesen ellenállt mind a két megközelítési kísérletnek, és ezzel újra meg újra azt gyaníttatta, hogy az ilyen úton nyert magyarázatok talán a látszólag megfejtett művészetek esetében sem teljes értékűek. Mivel pedig az elvontan és egyoldalúan tárgyi magyarázatok sem az empirikus, sem a fogalmi tárgyszerűség részéről nem hoztak kellő eredményt, az elvontan és egyoldalúan szubjektív magyarázatok tág teret kaptak a zene misztifikálására.

A zene nagyigényű. Nem ad könnyű mellékutakat a megoldásra, hanem arra kényszerít, hogy megértéséhez megismerjük a művészi gondolkodás különös dialektikáját. Alig is van hasznosabb iskolája a gondolkodás dialektikájának, mint a művészi gondolkodás természetének megismerése. Különböző területei azokat a változatos közvetítő fokozatokat tárják eléink, amelyeken át az érzéki és a gondolati szféra, az objektum és a szubjektum, a szemléleti valóság szimultán és szukcesszív, térbeli és időbeli, tárgyi és nem tárgyi aspektusa egymással érintkeznek, egymásba átmennek.

A művészet magának az érzéki szemléletnek egyik vagy másik lényeges meghatározását emeli ki, absztrahálja az empirikus totalitásból. Ezt az aspektust belső differenciálással meghatározottságaiban meggazdagítja, sokoldalúvá teszi. Az így kapott változatosságot belső összefüggéseinek rendezése, alá- és fölérendelése, válogatása és redukciója útján homogén és koherens közeggé alakítja. Jelentését általánosítja, tartalmát virtuálisan kiegészíti az eredeti absztrakciónál elhagyott másik aspektussal. Így az eredeti egységet immár művészi szemléletességgel, lényegi totalitásában és konkrétságában állítja helyre és érzékelteti. Érzéki oldala az általánosítás révén átmegy a gondolatiba, gondolati oldala pedig átmegy az érzéki közlésbe. A művészi gondolkodásnak ezt a közvetítő tulajdonságát jelzi Lukács György Esztétikája azzal, hogy I. P. Pavlov idegfiziológiájának első és második jelzőrendszere között helyét I' jelzőrendszerként határozza meg.¹¹

Így érvényes a gondolkodás művészi szférájának sajátos dialektikájára is az, amit Hegel a filozófia közegének (Element) absztrakt, lényegének konkrét voltáról mond. Ha a művészetek egyike a szemléleti valóságnak szimultán, a másik szukcesszív — az egyik tárgyi, a másik relatív aspektusát használja is fel tartalmának kifejtéséhez, ez a tartalom esztétikai lényege szerint konkrét. Az absztrahálás és rekonkretizálás módszere művészetek, műfajok, sőt törté-

¹¹ Lukács: *Ästhetik*. Neuwied 1963 (Luchterhand). Teil I. Halbbd. 2. — 11. sköv. o.

nelmi körülmények szerint más és más, de az érzéki szemlélet egyik lényeges meghatározója sem hiányozhat belőle. Sem az időbeli, sem a térbeli aspektus, sem az elemek kölcsönös belső összetartozása, amely nélkül — mint Hegel mondja Logikájában — „... az ellentmondó tartalom ... a képzet szférájába, térbe és időbe” hull alá, „ahol az ellentmondó az egymásmellettségben és egymásutánban *egymáson kívül* marad...”¹² Az egyes művészeteket tehát aszerint kell a maguk mértéke szerint „konkrétaknak” vagy „absztraktaknak” tartanunk, hogy sajátos eszközeikkel megvalósítják-e esztétikai lényegüknek ezt a totalitását, a lényegi meghatározottságoknak ezt az egységét, vagy visszahúzódnak eszközeik absztrakt egyoldalúságának körébe.

3.

Aristoxenos, a görög zeneteoretikus fedezte fel először a zenehallgatás pszichológiájának azt a különös természetét, hogy a szukcesszív zenei folyamat a hallgató emlékezetében szimultán egysékként él tovább, és hogy a zenei szukcesszió minden következő mozzanatát már az addig hallottakhoz viszonyítva vesszük tudomásul. „A zene megértése ebből a két dologból áll — mondja Aristoxenos —, érzékelésből és emlékezésből. Érzékelnünk azt kell, ami éppen történik, emlékeznünk pedig arra, ami már megtörtént. Más módja nincs, hogy a zenében eligazodjunk.”¹³

A görög teoretikus megfigyelésében az a fontos, hogy leleplezte a zenei történés szukcesszív folyamatának latens, virtuális szimultaneitását, azt a módszert, amellyel a zene a maga sokat emlegetett „időbeliségét” a térszerű aspektussal belülről kiegészíti. Az egymást követő hangok színezeti, magassági és akusztikus rokonsági összetartozása biztosítja a zenei történés folyamatosságát, mozgás-jellegét. A rögzített, egymáshoz mérhető hangmagasságok jelentik a mozgás punktuális mozzanatait. A mozgás így nem meghatározatlan, hanem tér- és tárgyszerűen meghatározott időbeliség. Ebben áll a zene „határozatlan tárgyszerűsége” — Lukács György terminusával szólva.¹⁴ A hangok egymás közti sokoldalú rokon kapcsolatai, magassági és időrendjük alá- és fölérendeltségi fokozatainak kimeríthetetlen gazdagsága, ezek folyamatos kifejtésének végtelen variációs lehetőségei együttesen alkotják a zenei szövet meghatározottságainak homogén rendszerét.

Ez a homogén rendszer még egyszerűségi dallamként, tehát akár Aristoxenos-emlegette virtuális szimultaneitásában sem elszigetelt hangok puszta egymásutánja, hanem belülről gazdagon motivált, értelmes történés, alkotórészeinek szerves egysége, amelynek térszerű képe már így is karakterisztikus alakzattá rendeződik. Ha pedig meghatározottságait még valóságos egyidejűséggel, többszólamúsággal és harmóniarenddel, sőt a hangszínek egyidejű rendezett sokféleségével és változatosságával is kiegészíti, eléri a művészi konkrétságnak azt a mértékét, amely a lényegi totalitás igényével emeli művészi fokra az érzéki szemléletességet.

A meghatározottságok viszonyítási rendszerének középpontja egyben a szemlélő én pozíciója: itt a kulcsa objektum és szubjektum zenei dialektikájának.

¹² Log. 2/431. — HJA V. 342.

¹³ Aristoxenos: Harmonika; idézve: Riemann: Die Elemente der Musikalischen Aesthetik. Berlin—Stuttgart 1900 (Spemann). — 137—138. o. (görög—német).

¹⁴ Lukács: Id. mű. I/1. 720 sköv. 1.

Ami mármost Hegel szűkebb értelemben vett zeneesztétikáját illeti, ennek ellenmondásosságát, kétértelműségét nem az én feladatom részletesen kifejezni. Megtették ezt előttem többen, így legutóbb Zoltai Dénes, kézirat. zeneesztétika-történetének megfelelő szakaszában.¹⁵ Nekem most azt kell vizsgálnom, hogy a konkrét és absztrakt általános dialektikáját, amelyet a fentiekben éppen Hegel értelmében próbáltunk a zenére alkalmazni, maga Hegel miért nem valósította meg következetesen zenemagyarázatában.

Hegel filozófiája aligha került közelebb bárhol is a szubjektivizmus veszélyéhez, mint éppen zeneesztétikájában. Alaptétele, amely egyrészt „a szubjektív bensőnek ... az idővel, mint olyannal” való összefüggését hangsúlyozza, másrészt az időt „a zene általános elemének” tartja,¹⁶ egyenesen vezet tovább — mint már Theodor Wiesengrund-Adorno is utalt rá — Kierkegaard és utódai szubjektivizmusához, illetve formalizmusához,¹⁷ egyben a zene elvont időbeliségének makacs dogmájához.

A szubjektivizmus, a metafizikus azonosítás veszélyét természetesen Hegel is jól látta. Ezért különbözteti meg gondosan a zenében megnyilatkozó „szubjektív bensőséget” „a határozatlan tengődéstől” (das unbestimmte Fortbestehen), a zene tagolt idejét „az üres tovahaladástól” (das leere Fortschreiten). „Ha mármost egyszerű valónk az, aminek mint bensőnek a zenében objektívvá kell válnia maga előtt, akkor már ennek az objektivitásnak általános elemét is ama bensőség elvének megfelelően kell kezelni. Az én azonban nem meghatározatlan fennállás és tartás nélküli időtartam, hanem csak mint belső koncentráció és magába való visszatérés válik a magunk valójává (Selbst) ... Ezzel az üres tovahaladással szemben a magunk valója (das Selbst) az önmagánál-való (das *Beisichselbstseiende*), amelynek magában való koncentrációja megszakítja az időpontok meghatározottság nélküli sorrendjét, bevágásokat tesz az elvont folytonosságba, s az ént, amely ebben a szétválasztásban önmagára emlékezik és újra megtalálja magát benne, megszabadítja a pusztá önmagánkívül jutástól és változástól.”¹⁸

Az én egysége a zenének ebben az idő-elemében csak akkor találhat megnyugtatóan magára, ha a különböző időtartamok, mint egyes mennyiségek, határozatlan sokféleségükből „... egy egységbe kerülnek, amelynek, mivel *különösségeket* szubszumál maga alá, magának is *meghatározott egységnek* kell lennie ...”¹⁹

Hasonló gonddal vezet el Hegel okfejtése a hangok magassági viszonyai felől is a sokféleség egységéhez. Az „absztrakt hang” ebben a vonatkozásban is „az egészen objektum nélküli benső, az elvont szubjektivitas, mint olyan”²⁰ megfelelője. „Az egyes hang” (der einzelne Ton)²¹ „csak más hangokra vonatkoztatva” (in Beziehung auf andere Töne)²² jut zenei meghatározáshoz. „Az egyes hangok meghatározott mértékviszonyaikkban” első totalitásként

¹⁵ Zoltai Dénes: Ethos és affektus. A filozófiai zeneesztétika története (kézirat).

¹⁶ Hegel: Esztétikai előadások, 1—2. Fordította Zoltai Dénes; 3.: fordította Szemere Samu. (A továbbiakban: *Eszt.*) Akadémiai Kiadó, 1952—56. 3/120. — HJA XIV. 150.

¹⁷ Theodor Wiesengrund-Adorno: Kierkegaard (Konstruktion des Ästhetischen). Frankfurt a/M. 1962. (Suhrkamp). — 30., 34., 37—38., 41., 55—56. l.

¹⁸ *Eszt.* 3/127. — HJA XIV. 159—160.

¹⁹ *Eszt.* 3/128. — HJA XIV. 160.

²⁰ *Eszt.* 3/105. — HJA XIV. 129.

²¹ *Eszt.* 3/123. — HJA XIV. 154.

²² *Eszt.* 3/123. — HJA XIV. 155.

a hangsort hozzák létre. „Ámde a hangok első teljessége, amely ebből keletkezik, még nem különböző hangok *konkrét* összhangja, hanem egy rendszernek egészen elvont egymásra következése, a hangok egymásutánja legegyszerűbb viszonyuk szerint egymáshoz és a totalitásukon belül való helyzethez.”²³

A harmónia elve teszi a hangok kapcsolatát lényegivé. A hangok fizikai természetének megfelelő mértékviszonyok ezen a fokon minőségi különbségekké válnak: „A harmónia már nem a pusztán mennyiségre, hanem . . . lényegileg *minőségi* különbségekre vonatkozik . . .”²⁴ Vagy, egy másik helyen: „A *második elem*, amelyet még meg kell említenünk, nem a hangzás fizikai minőségére vonatkozik, hanem a hangnak önmagában való meghatározottságára és más hangokhoz való viszonyára. Ez az objektív viszony, amely által a hangzás előbb olyan hangok körévé szélesül, amelyek egyrészt önmagukban, mint egyes hangok, szilárdan meghatározottak, másrészt egymással lényeges kapcsolatban maradnak — ez az objektív viszony a zenének tulajdonképpeni *összhangzati* eleme, s először ismét csak fizikai oldala szerint *menyiségi különbségeken* és számarányokon alapul.”²⁵

Az idézeteket szaporíthatnók, de felesleges. Az eddigiek is világosan mutatják, milyen szervesen jön létre Hegel zenefelfogásában a meghatározottságok egysége, mind az időrend tagoltságát, mind a hangmagasságok belső viszonyait tekintve. Világos okfejtéssel mutatja be azt az utat is, amely a zene eszközeit fizikai tekintetben jellemző mennyiségi összefüggéseket minőségi szintre, esztétikai fokra emeli. Rendre kifejti és kezében tartja tehát a zene művészi konkrétságának valamennyi meghatározóját, a meghatározások szükséges egységét, a zene lényegi totalitásának valamennyi kritériumát.

Annál feltűnőbb, hogy Hegel a zenét ennek ellenére egyoldalúan az időbeliség határai közé szorítja, ahol az idő a tér tagadását, „a *negatív* külsőlegesség”-et,²⁶ „a térbeli állapot megszüntetésé”-t²⁷ jelenti. Az „aufheben” negatív oldalát emeli ki ott is, ahol „. . . nemcsak az egyik térdimenziónak, hanem a teljes térbeliségnek, általában . . .” való „megsemmisítését” (Tilgen) emlegeti.²⁸

Valóban különös, hogy az a Hegel, aki a Fenomenológia előszavában a mennyiségi kategóriát a tér karakterisztikumának tartotta,²⁹ a zene időegységei és főképpen a zenei hangmagasságok diszkrét jellegéből, megszakíthatóságából, a minőségi kapcsolataik külső meghatározásaként jelen levő mennyiségi mozzanatból nem fejti ki a reális térszerűség „felemelt” (azaz „megszüntettet”), de megőrizve „felemelt” vetületét. Mondottuk, másodlagos ez a térszemlélet, „quasi Raum” — a Lukács György kifejezésével élve —, amelyet a zenei absztrakció önmaga hiányzó lényeges meghatározásának helyreállításáért alakított ki, önmaga homogén anyagának különös kifejtése útján. De a negációt itt inkább a Spinoza értelmében kell vennünk, a zenei folyamat virtuális tér-aspektusában az idő-aspektus meghatározóját kell látnunk. Együttesen, kölcsönösen meghatározva egymást, oldódnak fel a zenei hangrendszer minőségi, belső viszonyainak egységében. Együtt kellene ahhoz, hogy ezek a zenei

²³ *Eszt.* 3/136, 138. — HJA XIV. 172, 175.

²⁴ *Eszt.* 1/254. — HJA XII. 337.

²⁵ *Eszt.* 3/136. — HJA XIV. 172.

²⁶ *Eszt.* 3/126. — HJA XIV. 158.

²⁷ *Eszt.* 3/104. — HJA XIV. 128.

²⁸ *Eszt.* 3/103. — HJA XIV. 127.

²⁹ HJA II. 42–43.

viszonyok megfeleljenek a szemléleti valóság tárgyi viszonyainak, együtt alkotják a zene meghatározatlan tárgyyszerűségét.

Az elvont időbeliség szemléletmódja tehát Hegel zeneesztétikájában nem pusztán a tér-koefficiens tagadása, hanem ezzel együtt a zeneművészet lényegi totalitásának, tárgyyszerű objektivitásának tagadása is. Ezért csak kis részben okolhatjuk Hegel járatlanságát a zenében. Inkább filozófiai örökségét, de leginkább egész szemléletének olyan rejtett szubjektivizmusát, amely esztétikájának más vonatkozásaiban is elárulja magát.³⁰ Különösen — természetesen — zeneesztétikájában.

Pedig az én önmagát meghatározni, objektiválni csak a tárgyasulás útján tudja, csak így lehet „Selbst” az „Ich”-ből. Ennek megértéséhez azonban el kell szakadnunk Hegel centrifugális, én-központú esztétikai szemléletétől. A zeneművészetben nem a szubjektum egyoldalú önmaga kifejtését kell látnunk, törekvését önmaga bensőségének kifejtésére a passzív anyagban, hanem azt a módot, ahogyan világunkat művészi úton is elsajátítjuk, személyes élménnyé tesszük és reprodukáljuk, újra tárgyasítjuk. Ez a szemléletmód egyesít a zeneesztétika Arisztotelésznél először kifejtett ősi mimézis-elvével, ahol a mimézis nem a mechanikus utánzást, hanem az elsajátított, emberivé és személyessé tett valóság sajátosan művészi visszaadását jelenti.

5.

A zenét a maga jelenlegi, vagy akár száz évvel ezelőtti absztraktságából aligha tudnók megmagyarázni, csak az absztrakció forrásához, az ember társadalmi életéhez, ennek tapasztalati, szemléletes gazdagságához való történelmi viszonyából.

Az ilyenfajta absztrakciók ugyanis, mint a művészetek kifejlődése, nem az emberi gondolkodás önkényes kalandjai, hanem magának a közösségi életnek a differenciálódásából eredő reális absztrakciók. Egy pillanatig sem lehet kétséges a zene sokoldalú meghatározottsága, művészi tartalma és jelentése, amíg ő maga is az ember életének szerves része, egyik meghatározása. Ahogyan a közösségi élet mindennapi gyakorlatától — annak bonyolódása, gazdagodása közben — elkülönül, úgy kényszerül az eredeti egység felbomlásával elvesztett meghatározottságok másodlagos rekonstrukciójára, részben műfaji társulások, részben saját belső differenciálása, rekonkretizálása útján.

Ebben a spirális vonalú fejlődésben a zenei kifejezés eszközei nem külsőként tapadnak a zenei igény kibontakozásához, nem passzív, kész kellékek, amelyek csak alkalmazásra várnak, hanem maguk is a reális lét akusztikus meghatározásából nőnek ki. Zenei vonásaik kialakulása, mind magasabb fokú differenciálódása, bonyolódása a zene absztrakciós és rekonkretizációs folyamatának szerves része, eredménye és egyben eszköze. Így a zene kapcsolata az eredeti empirikus totalitással mind közvetettebbé, megértése mind nehezebbé válik.

³⁰ Ebben az összefüggésben elsősorban az Esztétika I. kötetének egyik szakaszára szeretnék emlékeztetni: „A további meghatározás szerint azonban az eszmény szellemi, konkrét *individualitása* lép a külsőlegességbe, hogy abban *magát* ábrázolja; így ennek a belsőlegességnek és totalitásnak, amely a szellemi konkrét individualitás kifejezésére hivatott, át kell hatnia a külsőlegest, s ezért a pusztá szabályszerűség, a szimmetria és a harmónia vagy az érzéki anyag egyszerű meghatározottsága nem bizonyul elegendőnek.” (*Eszt.* 1/256–257. — HJA XII. 340.) — A „belsőlegesség” (*Innerlichkeit*) fogalma Hegel ábrázolásában és szemléletében máris közeledik a későbbi zenei vonatkozásokban következetesen helyébe lépő „subjektive *Innerlichkeit*” jelentéséhez.

Az európai újkor filozófusai átélték, Hegel pedig végső kibontakozásában szemlélhette a zene történetének azt a fázisát, amikor az utolsó szövetségéstől, a költői szövegtől is függetlenítette magát, amikor a hangszeres zene teljes értékű, önálló művészetté alakult. Ez természetesen saját eszközeinek hihetetlen gazdagodásával járt együtt, de egyben minden addiginál bonyolultabbá tette a zeneművészet megértését. Hegel történelmi érdeme, hogy a filozófusok közül talán elsőnek ismerte el esztétikai tudatossággal az önálló hangszeres zene létjogosultságát, benne a zene művészi szabadságának magasabb fokú megvalósulását. Egyben azonban éleslátóan figyelmeztetett a hivatásos muzsikusi és a dilettáns esztétikai magatartása közötti különbségre.³¹

Ez a zenei tünet az általános elidegenedési folyamat egyik vonása. Része és indexe annak a folyamatnak, amely a művészeteket és hivatásos képviselőket elszakítja a közösségi élettől, eltávolítja attól a forrástól, amelyhez újra meg újra vissza kell térniük művészetük konkrétságának megújításáért. A meghatározások dialektikus egysége a zenében is felbomlik. A zenei hangok kilépnek összefüggéseik éltető közegéből. Akár a művészi gondolkodás abszolút szabadságára (ezt nevezi Hegel „önkény”-nek, Willkür-nek),³² akár a közvetlen tárgyi empiriára, szemléletességre hivatkozva, mint az ún. *musique concrète* — valójában *musique abstraite* — elemei, az elszigetelt hang elvontságába, az elvont időbeliségbe és térszerűségbe térnek vissza.

Nos, Hegel így ír az egyes meghatározottságok elkülönüléséről: „... ezeket előbb magukban kell felállítani, hogy kialakíthassák őket, hogy meghatározottan kerülhessenek a tudat elé. Ezáltal persze az egyoldalúság alakját kapják a következő magasabbal szemben...”³³

A történelem fogja megmutatni, hogy azok a módszerek — a műfaji társulások vagy maguk új eszközeinek belső differenciálása —, amelyek útján korunk absztrahálódó, egyoldalúvá váló művészi megnyilatkozásai a közösségi élet közvetlenségébe visszatérni igyekeznek, ahogyan keresik elvesztett konkrétságukat — valóban a „következő magasabb” szint felé vezetnek-e.

Egyik részük bizonyára, egy másik részük azonban az üres absztrakció felé.

АБСТРАКТНАЯ МУЗЫКА — КОНКРЕТНАЯ МУЗЫКА

Йозеф Уйфалуши

В обыденном употреблении, а также в вульгарном эстетическом представлении понятие *конкретного* однозначно предметному, эмпирическому, единичному, понятие же *абстрактного* — не — предметному, мысленному, общему. Гегель неоднократно выступал против этого адилектического понимания. Хотя он сам — как вообще все классики теории познания — изложил диалектику этой пары категорий в отношении научного и философского мышления, эмпирии и создания понятий, ход его мыслей приводит к раскрытию *художественной* — и в более узком смысле — *музыкальной* стороны этой диалектики.

Отдельные искусства выделяют различные аспекты созерцательной действительности, обобщая и используя их для создания картины действительности. И как в процессе истории искусства выделяются из своей первоначальной общности и становятся самостоятельными, так все более дифференцируются и обогащаются изнутри определения данного

³¹ *Eszt.* 3/166. — HJA XIV. 213.

³² *Fil. tört.* 1/40. — HJA XVII. 55.

³³ *Fil. tört.* 2/119. — HJA XVIII. 182.

аспекта. Так достигают искусства *своеобразной меры своей художественной конкретности*, наполненности и единства, необходимых для существенной тотальности художественной картины действительности.

Музыка приближает действительность со стороны *сукцессивных связей*. Единство характерных для нее определений складывается из *многосторонних отношений измеряемых звуковых высот и временных периодов*. Таким образом музыка делает полной свою картину действительности не просто показыванием *одновременности*, но градацией внутренней взаимопринадлежности элементов утончает соотношение до порога *предметности*, до «неопределенной предметности» (Лукач). В этом состоит ее конкретность.

В своей эстетике Гегель с замечательным ясновидением вскрыл наиболее существенные черты природы музыки. Однако круг значений музыки — в противоречие самому себе — Гегель сузил до рамок субъективной интимности, временности. Это объясняется отчасти наследованным им философским пониманием музыки, характерным для его эпохи, отчасти скрытым субъективизмом его собственной философии.

Отказ от этой системы и ее внутренних связей привел буржуазное музыкальное искусство к обеднению, лишению его конкретности и становлению абстрактным. Это следует из возрастающей ирреальности его общественной значимости. Музыкальное искусство делает попытки осуществления своей новой систематизации и восстановления конкретности отчасти по пути новых жанровых объединений, отчасти же по пути создания принципиально нового единства изолированных определений.

ABSTRACT AND CONCRETE MUSIC

J. Ujfalussy

In everyday usage and vulgar aesthetical judgments concrete is synonymous with objective, empirical and individual, while abstract refers to non-objective, ideal and universal. In quite a few instances Hegel criticizes this undialectical view. Similar to the classical students of epistemology in general, even he developed the dialectics of the pair of categories mainly in reference to scientific and philosophical thinking, empirics and ideation, and his line of thinking is useful in revealing the aesthetical, i.e., the musical, aspects of this dialectical relation.

The various arts emphasize the different aspects of intuitive reality, generalize them and apply them to the illustration of the picture of reality. Throughout the course of history, as they separate from the original body of arts, they increasingly differentiate and enrich the determinants of the stressed aspects. This is how the particular degree of artistic concreteness, of fullness and unity necessary for the quidditative totality of the artistic picture of reality.

Music grasps reality as a successive relation. It forms the characteristic unity of determinants from the manifold relations of measured pitch and phases. Thus it makes our picture of reality not only by the illustration of simultaneousness, but by setting up different degrees of the intrinsic connection of elements and it refines the relation to the point of objectivity, „indeterminate objectiveness” (Lukács) and therein lies its concreteness.

In his aesthetics Hegel clearly revealed the most essential features of the nature of music. It is due partly to the traditional philosophical musicological view of his age and partly to the inherent subjectivism of his own philosophy that as a whole he limited the meaning of music in a selfcontradictory way to subjective intrinsicality or temporality.

By relinquishing the intrinsic connections of its system, bourgeois music becomes impoverished, gives up its concreteness and becomes abstract. This is the consequence of the growing unrealness of its social meaning and a new systematization. The restoration of its concreteness is partly attempted by newer genre associations and partly by binging about the unity of isolated definitions on a new basis.