

Zenei stílusproblémák.

A zenei stílus kutatás sarkpontja az a probléma, hogy vajjon lehet-e a zenei stílusváltozásokat bizonyos alapformákra hozni?

A zeneesztétikusnak sohasem szabad felejtetni, hogy minden problémánál, amely a zenére vonatkozik, csak magából a zenéből induljon ki s ne elméletileg előre megállapított tételekből. Így tapasztalati úton állapíthatjuk meg, hogy a zenei stílus változásai mindenkor a forma és a formában kifejezésre jutó élmény egymáshoz való viszonyán alapszik. Tudvalevő azonban, hogy forma és élmény egymásnak ellentmondó fogalmak. A forma ugyanis korlátokat jelent, előre megszabott kereteket, amelyek közé az élményt be kell szorítani. Az élmény pedig annál formátlanabbul nyilvánul meg, minél erősebben, minél intenzívebben ragadja meg képzeletünket és érzésvilágunkat. A legmagasabbfokú extázisban vagy nagyon erős lelki szenvedés hatása alatt képtelenek vagyunk arra ügyelni, hogy az érzelmek megnyilvánításában bizonyos formákhoz alkalmazkodjunk. Így az alkotó művész formáló munkája is csak akkor válik lehetségessé, ha átélt fájdalmát vagy elragadtatását önmagával szembehelyezni, azaz objektíválni tudja.

A zenében, mint az érzelmek művészetében ez az ellentét forma és élmény között csak még erősebb feszültséget hoz létre. A formábaöntés művészi munkája itt tehát még nagyobb küzdelemmel jár, amelyben hol a forma, hol az élmény kerülnek uralomra. Ebből következik, hogy olyan korokban, ahol a lélek mélyebb, tudatalatti, érzelmi rétegei nagyobb szerepet játszanak, a művészetekben, tehát a zenében is, elsősorban az élmény, a kifejezés lesz fontos. Itt a legnagyobb a feszültség, amelyet a formábaöntés küzdelme hoz létre, hogy a lényegében kiterjeszkedő, végtelenbetörő érzelmi erőket határozott körvonalakba kényszerítsük. Ez az úgynevezett romantikus stílus, amelynek zenei alkotásaiban a formai keretek mindenben meglazulnak az érzelem túláradása, a végtelenbetörő teremtő erő súlya alatt. Olyan korokban viszont, ahol az erők szimmetrikus csoportosításában és fegyelmezésében, a körvonalak áttekinthetőségében az értelem játssza a főszerepet, a klasszikus irányzatok kerülnek felszínre. Itt mindenkor a forma, a szerkezet uralkodik az élmény felett.

E két alapstílusnak a váltakozása a zenetörténet egész folyamán ciklikusan kimutatható. Mert akkor is, midőn szubjektív vagy objektív, naturalisztikus vagy idealisztikus, barokk vagy renaissance zenei stílusokról beszélünk tulajdonképpen lényegében e két alapforma ellentétét értjük rajta: az élmény vagy a forma túlsúlyát.

Kérdjük most már, hogy a zenei stílusok e dualisztikus váltakozásának, — vagyis annak, hogy a klasszikus irányzatokat mindig romantikus irányzatok követik, hogy ezeket újra klasszikus irányzatok váltsák fel, — mi az emberi lélekben gyökerező alapja? Rejlik-e e mögött valami pszichikai törvényszerűség?

Azt tapasztaljuk, hogy a zene kifejező eszközei felváltva váltakoznak aszerint, ahogy az emberi lélek különféle oldalai lépnek bennük előtérbe. S mi az emberi lélek örök körforgása a legrégebb időktől a legújabbig? Romantika: a hívő lélek egetostromló érzelmi kiáradása, amely boldogságkereső, az egész világot meghódítani vágyó rajongásában vakon hisz választott eszményeiben, ragyogó álmainak megvalósíthatóságában. Klasszicizmus: a tudó lélek, amely miután kinyílt szemekkel tekintett illúzióinak aranyfátyola mögé s meglátta a valóság kijózanító szürkeségét, kevesebb hittel és szívvel, de annál nagyobb tudatossággal, az ész hűvös objektivitásával próbál magának egy biztosabb, kiegyensúlyozott talapzaton álló eszményi világot teremteni, amelynek mintaképét legjobban megtalálja az antik művészet márványszépségében, márványnyugalmaiban. A kettő közötti átmenet az a lelki állapot, midőn minden áron menteni akarunk még valamit régi eszményeinkből, de hitünk ezekben már megrendült s így próbálkozásunk már csak öncsalás, amely meggyőződésképpen, csak külsőségekhez tapadó, erőtlén próbálkozásokhoz vezet. Ezek a művészetben a manierizmus korszakai, nagy hittel, teremtő erőtől duzzadó korok után a fáradt epigonizmus.

A történelem nagy folyamának színei tehát aszerint váltakoznak, ahogy a nagy mozgató erőnek, az emberi léleknek, örök lényegéből folyó megalkotottságánál fogva egyszer egyik, egyszer másik oldala váltakozva kerül előtérbe. Ebben gyökereznek a kor uralkodó eszmeáramlatai, amelyek a kultúra minden ágazatában egyformán visszatükröződnek.

Midőn a zenei stílusokat ebben az ösdualisztikus váltakozásukban tekintjük, természetesen teljesen elveszti jogosultságát az a szempont, amely a zenét a többi művészetekkel értékelés céljából hasonlítja össze. Különösen a racionális esztétika esik abba a hibába, hogy az ésszel fel nem fogható homályosnak, alsóbbrendűnek ítéli. Az érzelem azonban nem gyöngébb megismerő eszköz, sőt ösztönszerű biztonságában sokszor az értelmi megismerés felett állhat. A szívnek olyan

bizonyosságai vannak, amelyet az értelem nem ismer, mondja a nagy lélekismerő Pascal. A zene és a képzőművészetek közötti különbség tehát nem abban áll, hogy a zene kifejezőmódjában és tartalmában meghatározhatatlan, hanem abban, hogy megismerő képességünk különféle orgánumaihoz, a lélek különféle rétegeihez szólunk.

Ugyanígy nincs helye az értékelésnek az egyes korok különféle zenei stílusának összehasonlításában. Ha a klaszszicitást időfeletti, örök értékében s nem mint stílust, pusztán történeti fogalmában értelmezzük, a legteljesebb művészi kifejezés mindenkor az összes erőiben egyensúlyozott emberi lélekből fakad, akinek alkotásaiban a forma és a tartalom, vagyis az objektív és a szubjektív elemek, az értelem és az érzelem teljes egyensúlyban vannak egymással. A stílustörténeti szemléletnek azonban nem az a célja, hogy ideálokat állítson fel, hanem hogy a tapasztalatban felmerülő különféle stílusokat az emberi szellem élő egységében vizsgálja, amely szellem minden stílusban, minden korban, a neki megfelelő formakincs segítségével, időfeletti, teljes művészi értéket alkothat.

Minden stílus időhöz kötött, véges és egyoldalú, mint ahogy időhöz kötött, véges és egyoldalú egy emberi élet és az a feladat, amelynek elvégzésére egy ember vállalkozhat. Utána következik egy új emberi élet, egy új feladat vállalása, mert a változás, a továbbhaladás az emberi élet szükséges ritmusa. Ezért érzünk minden stílusváltozást haladásnak, — a romantikára a klasszikát, erre megint egy új romantikát — fejlődésnek, többnek, értékesebbnek. Ma például minduntalan halljuk emlegetni a romantika dagályosságát, hazug pózait, önző, csak önmagával törődő szubjektivitását, formabontó, szertelen, szétfolyó kifejezőmódját. Ez a romantikaellenes magatartás a ma uralkodó eszmények ellentétességének természetes következménye. A tömör, szinte aszketikus formák, a konstruktív erők, az egyetemes emberi és a népi felé forduló érdeklődés szempontjából természetes, hogy a romantika ellentétes eszményei ellenszenveseknek, kisebb értékűnek tetszenek. Pedig kérlelhetetlen biztossággal el fog jönni az a kor, amely a jelen klasszikus eszményeit, az ész korlátozó bilincseit tehernek fogja érezni, midőn lelki békéjét, amelyet az ész uralmával vélt biztosítani már üresnek és egyhangúnak fogja érezni és újra beleveti magát a szenvedélyek áradatába. A valóságban tehát csak változásról és nem valamely értékmérő szerint való emelkedésről, vagyis fejlődésről lehet szó, mert minden stílus a maga történeti megjelenésében csak egy nyelv, amelynek értéke egyedül a mondanivalójától függ.

Ez a tény figyelmeztet bennünket arra, hogy jól gondoljuk meg a primitív jelző alkalmazását, ha egyes régi kultúrák

alkotásairól beszélünk. Olyan évezredes kultúrértékeket ismerünk már a történeti ásatásokból, amilyenek felett ma éppen nem rendelkezünk. Nem ítélezhetünk olyan művészi stílusok felett, amelyeknek lelki beállítottsága és a szemléleti módja a mienkével éppen ellentétes. Ama kor számára ez a kifejezési mód volt a megfelelő, tehát a legtokéletesebb. Éppen a mai művészi irányokban tapasztalhatjuk ezeknek a primitíveknek bélyegzett régi művészi stílusoknak a legnagyobb megértését. Ma ugyancsak bajos volna állítani, hogy festőink, szobrászaink azért ábrázolnak olyan végkép leegyszerűsített formákkal, zenészeink azért mutatnak olyan nagy érdeklődést a gregorián és a középkori énekstílus vagy az egyszólamú népzene iránt, mert hiányzik a technikai készségük szövevényesebb formák megalkotására. Az egyeemes szemszögből vizsgáló zeneesztétika nem eshet abba az elfogultságba, hogy bármely más kor zenei stílusát lekicsinyelje, a fejlődés szempontjából alacsonyabb fokon állónak tartsa. Két kor világnézeti, lelki rokonsága az, amelyből ezek a találkozások, a stílusideálok rokonsága születnek.

Az ilyenfajta vizsgálati mód sokszor a történeti szemlélet helyesbítésére is szolgál. Itt most csak egész röviden utalunk ebből a szempontból a görög klasszikus korszak zenéjére. Ma már senkinek sem jutna eszébe, hogy ennek a korszaknak egyszólamú, azaz homofon zenéjét a nyugati zene többszólamúságához viszonyítva primitív stílusnak minősítse. Az a művelődési eszmény, amely ennek a korszaknak egész kultúrájában uralkodott, természetesen a zenét is bizonyos irányba terelte, a többi művészetekkel együtt saját céljainak megfelelően formálta, befolyásolta. A vallás és az állam, e két egyetemes eszmény szolgálatában állott Kr. e. 1000-tól kb. 400-ig a görög szellem minden alkotása. Ebben a személyfeletti egyetemes szellemben gyökerezik a görög zene, tánc és költészet szoros egysége és a híres görög zenei ethosztan. Ugyanis a görögök szerint minden hangnemnek, ritmusnak, hangszernek stb. megvolt a maga határozott érzelmi tartalma és hatása. A zenei ethosztan határozta meg azokat a zenei eszközöket, amelyek alkalmasak a vallás és az állam céljait szolgáló lelkiség, jellem kifejlesztésére. Így az egyéni szubjektivitás, az általánosnak, a személyfelettiének az átlépése a zenében lehetetlen volt. A görög zenei ethosztan tehát egy nagyszabású kísérlet volt arra, hogy a zenében rejlő etikai erőket az egyetemes eszmények szolgálatára céltudatosan kihasználják. Ebből a világnézeti szemszögből érthetjük meg, hogy az ilyen ethosznak csak egyszólamú zenei stílus felelhetett meg, amely a görög költészettel, a görög nyelv ritmusával összenöve áli egy magasabb eszmény szolgálatába. Érdekes megfigyelni, hogy midőn a peloponezusi háborúk után ez a klasszikus államideál elhalványodik és a

közösség helyébe az egyéniség lép, miként jut előtérbe a szubjektív érzelmek kifejezésére alkalmasabb tiszta hangszeres zene, a zene etikai racionális felfogása helyeit érzéki-esztétikai jellege. Így Platón mondása, hogy a zenei stílus változása mindig együtt jár az állami törvények változásával, csakis ilyen szellemtörténeti beállítással lesz világos előttünk. Nem más ez, mint a forma és az élmény uralmának váltakozása a görög történelem színpadán.

Ez a szemléleti mód nyújt felvilágosítást egyéb stílus-problémákban is. Például mi annak az oka, hogy a korstílusokban egyszer a zene, másszor az építészet, szobrászat stb. játsszák a főszerepet? Mert racionális, klasszicisztikus szellemű korokban, mindig azok a művészetek állanak előtérben, amelyek a legalkalmasabbak ezen eszmények megnyilvánítására, tehát a lényegükben konstruktív, az értelemnek nagyobb teret engedő művészetek, mint az építészet és a szobrászat. Ezek nyomják rá bélyegüket a többi művészetekre, tehát a festészetben a rajz, a forma, a zenében ugyancsak a szerkezeti elemek uralkodnak. Ezzel szemben irracionális, tehát romantikus szellemű korokban, ahol az emberi lélek tudatalatti rétegei jutnak felszínre, a zene, mint lényegében érzelmi művészet, vezet s a többi művészetek is a közvetlen kifejezőmódra, a zeneiségre törekszenek. Csak gondoljunk Schopenhauer romantikus századára. Szerinte a zene a legmélyebb művészet, a világ lényegének legtökéletesebb kifejezője.

Ugyanígy az egyes korokon belül, a művészetek időbeli párhuzamossága a korstílus megnyilvánításában azért nem tökéletes, mert azok a művészetek, amelyek lényegüknél fogva közelebb állnak a korszellem eszményeihez, sokkal előbb is fogják ezeket megnyilvánítani, mint a többi, székel ellentétes művészetek. Nyilvánvaló, hogy a klasszikus eszmények sokkal előbb fognak megnyilvánulni a képzőművészetekben, mint a zenében. Viszont a dinamikus stílusok legelőször a zenében jelentkeznek. A barokk szellem pld. a XVI. században, az első velencei iskola hatalmas dupla kórusainak nagy színpompájában, mozgalmasabb kifejezőmódjában, dinamikájában már kifejezésre jut, midőn a renaissance művészetek még javában virágoztak. A romantika hangja már a XVIII. század végén kicsendül olyan mesterek, mint Phil. Emánuel Bach, Mozart stb. egyes alkotásaiban. Korunk klasszikus, konstruktív irányzatában ismét az építészet vette át az időben előljáró szerepét. Itt már régen feltűnik az új stílus, míg a zenében csak a század második évtizedében kezd lassan kibontakozni.

Érdekes megfigyelni azt is, hogy azok a nemzetek, fajok játsszanak főszerepet egy kor művészetében, akiket faji megalkotottságuk, azaz a fajban rejlő képességeik hivatottá tesz-

nek a korstílus kifejezésére. Pld. az olaszok művészete mindenkor a tiszta formákban, a klasszikus egyensúlyozottságban találta meg a legnagyobb kivirágzását. A déli tiszta, kristályos levegőben világosan kirajzolódó körvonalak, az árnyék és a fény éles ellentéte az egész természeti környezet harmonikus, áttekinthető méretei állnak itt szemben Észak ködös, misztikus, érzékekkel felfoghatatlan méreteivel, a problematikus, szövevényes, polifon zene hazájával. Így a francia művészet s ezzel együtt a francia zene is mindig akkor játssza a főszerepet, midőn a tiszta esztétikai világszemlélet, a tiszta formaszépségben keresett szellemi üdülés a kor fő eszménye. Ilyen korok voltak a rokokó-korszak, Couperin, Rameau kora és az impresszionizmus, amely egy Debussy művészetében, a korszellem és a nemzeti génusz szerencsés találkozásából virágzott ki teljes szépségében. A mai klasszikus eszmények szinte predesztinálták ugyancsak a klasszikus jellemű magyar népzében gyökerező új magyar műzenét arra, hogy a korszellemek és a magyar faji sajátosságok egybeolvadásával a világzenei áramlatokban vezérszerepet vegyen.

A zene világnézeti szemlélete ad magyarázatot arra vonatkozóan is, hogy miért nem beszélhetünk egy korban egy stílus kizárólagos uralmáról, csupán csak a túlsúlyáról. Az idősebb generáció még a régi eszmények képviselője, midőn a fiatalok ezekkel ellentétes eszményeket követnek. Tehát különféle generációk ugyanabban az időben különféle stílusokat képviselnek. Az átmeneti korokban ez a két, egyidejű, ellentétes irányzat a legélesebben kerül szembe: az új első felmerülése és a küzdelem az érvényesülésért ilyenkor lütközik a legélesebben ellenkezésbe. Hány példát hozhatnánk! Jel a történelemből az új és a régi között mindig újra és újra fellobanó küzdelmekre! Milyen őszinte felháborodással róia fel Aristoxenos, Aristoteles nagy zenetudós tanítványa az új idők zenéjének önkényeskedő, virtuóz jellegét, amely szerinte a régi erkölcsök megromlását mutatja. Hogy az időket nem lehet visszafordítani és hogy a hellenisztikus kor szabaddabb szelleme megkövetelte ezt az új stílust a zenében is, jptt a régi eszményekben gyökerező Aristoxenos már nem tudta felismerni. Vagy a mi Liszt Ferencünk milyen nehéz harcokat vív, mint alkotó művész, az örökké csak gáncsokodó, maradi szellemei, amely a romantika beköszöntésével már a zeneművészet pusztulását siratja. S ezek a harcok mindig újra és újra fellángolnak, midőn először tűnnek fel az új világ hívei.

Különös és nehéz útja is van a zenének, egészen égvédülálló a többi művészetekkel szemben. Egy művészet sincs annyira függő helyzetben tolmácsolóitól és korától, mint a zene. A zeneköltőnek — hacsak nem ő maga az interpretáló

s — mindig idegen közvetítőkre van szüksége, akik gyakran közönyösségből, vagy megnemértésből csak ártnak neki. Ujjainkon lehetne megszámlálni azokat a szerencsés eseteket, midőn az alkotó még életében megtalálja konzseniális tolmácsokat, akik teljes egészében visszatudják adni művének lelki-szellemi tartalmát. De ha ilyen nem akad, a zenei alkotás némaságra ítélt, mint holt jelek összesége, kottasírjában eltemetett.

Könnyen érthető, hogyha a zenei alkotásnak helyes értelmezése már a jelenben is ilyen nehézségekbe ütközik, mennyire fokozódnak ezek a nehézségek, ha régi korok zenéjének feltámasztásáról van szó. A zenének mindig az illető kor adja meg azt a jellegzetes zenei nyelvkincset, a dallamszöveget, harmonikus fordulatokat, ritmusokat sajátos összhangját, hogy így mondjuk a zenei stílus grammatikáját, amely ebben a korban a zeneszerzőknek rendelkezésére állott érzés világuk kifejezésére. De éppen ez a nyelvkincs az, ami a legszorosabban hozzánő a korhoz, mert mihelyt az új eszmények, az emberi lélek egy más oldala kerül felszínre, legelőször is ez a külső forma válik elavulttá, mint ami már nem alkalmas az új lélek kifejezésére. Már pedig a zenei nyelv, ha egyszer elvesztette benső érzelmi jellegét, helyesebben pszichikumát, igazi jelentésükben fel nem fogható jelek összesége lesz, melyeknek vizsgálata tisztán a tudományos szempontból analizáló zenefilológia körébe vág: az élő zenéhez semmi köze nincs. Hány eset van arra is, hogy régi századok zenei stílusa szerint, sok mindent le sem jegyeztek, mert a kivitel módját minden játékosnak már a gyakorlatból tudnia kellett. Itt aztán teljesen le kell mondanunk az ilyen vázlatos vagy eredeti értelmét már elvesztett jelek alapján való rekonstruálásról. Ha azonban a zenei lejegyzés kielégítő, két esetben valódi életet nyerhet ez a korhoz kötött zenei formakincs.

Az első eset, midőn rokonszemű korok találnak egymásra, midőn az érzelmi közösség teremti meg két időben esetleg igen távol eső kor zenei stílusa között a kapcsolatot. Ahogy a jelent a hozzá legközelebbes múlttól a teljesen ellentétes lelki beállítottság a legmesszebbre veti, úgy egy kor évszázados távolságból a legismerősebbnek, modernnek fog feltűnni az érzelmi közösség alapján. A mai érzés világhoz ezért érezzük közelebbállónak a XIII. századig visszamenő konstruktív szellemű korok polifon művészetét, vagy az évezredek távolságból felmerülő egyszólamú, ősi népzenei stílusokat, mint a legközelebbi múlt késő romantikus alkotásait.

A másik eset, midőn egy zenemű túl azon a koron, amelyben született, teljes életet jelent, a zenei esete. Ez mondanivalójával nemcsak korához fordult, mert ennek a mondanivalónak egyéni intenzitása, mélysége és egyetemessége olyan

erős, hogy a már korszerűtlenné vált nyelvkincset egy pillanatra sem érezzük elavultnak. A lángelme legfőbb ismertetőjegye, hogy lelkének, szellemének kimeríthetetlen gazdagságában minden kor megtalálja a maga tükörképét. Egy kor éppen azért tesz önmagáról legmélyebb vallomást, hogy mit látott meg, mit tett magáévá a zseniális műalkotás tartalmából. Beethovenben a romantikus kor a heroikus vonásokat emelte ki, a titánt látta benne, s alkotásai közül különösen azokat méltányolja, ahol ez a titáni lélek a sorssal viaskodó akarati dinamikájában áll előtérben. Ezzel szemben a mai klasszikus szellemű kor legjobban a szerkezeti elemeket, a nagy építőt látja Beethoven műveiben, a Szellem rendező uralmát, amely az erő elemi kitörései mellett sem engedi megbontani a klasszikus forma kereteit. Vagy Mozart, akit a közfelfogás általában a klasszikus Mozartnak ismer! Pedig a rokokó korszak éppen úgy megtalálta benne e stílus teljes áttelekésítését, báját és gráciáját, mint a korai romantika, az egyéni jellemzés csodálatos hűségét ugyanakkor, mikor a még javában virágzó klasszicizmus ijedten fordul el Mozart későbbi, kifejezésében olyan megrendítően mély, sötét színezetű alkotásaitól. Az ő Mozartja a formaművészet nagy mestere, mert ebben érezte őt magához a legközelebb.

Végül a stíluskutatás adja meg az alapját egy egységes zenefilozófiai szemléletnek, midőn az örök változáson keresztül rámutat az örök maradandóra: a zene legmélyebb lényegére.

Minden emberi alkotás csak kiegészítése akar lenni a tökéletlen valóságnak. A művész, aki százszoros intenzitással éli át az emberi összövargást a több, a tökéletesebb, a teljesebb lét, az önmagán való túl jutás után, az hajtja az alkotásra, hogy a tökéletlen sivár valósággal szemben olyan világot teremtsen magának, ahol kiemelkedve a mulandó élet fájdalmas sodrából lényé szabadabban, igazabban tud megnyilvánulni. A zene az összes művészetek között a legmélyebben, a legegységesebben emberi művészet, mert éppen úgy szól az érzéki, mint az érzelmi és a szellemi lényünkhöz. A zenében a szellem legmagasabb szárnyalása hallható, akusztikus formákban, tehát az összes kifejező formák között a legeleveníbb, az egész emberre a legközvetlenebbül és ezért legerősebben ható formákban jut kifejezésre. Ezért a zene bármely stílusban a legteljesebb, legintenzívebb kifejezése a Végtelenség, a Tökéletesség után való összövargásnak. Ennek a kifejezése adja a nagy zenei alkotásoknak azt a felemelő, létünket megnagyobbító, kitérítő, exaltáló hatását. Ennek a kifejezése ad minden zenei stílusnak örök, időfeletti értékét.

PRAHÁCS MARGIT.