

A ZENÉRŐL

OLYANOKNAK,
AKIKET NEM IS NAGYON ÉRDEKEL

IRTA:

GEDEON TIBOR

BUDAPEST
GERGELY R. KÖNYVKERESKEDÉS
1935

A PESTI LLOYD-TÁRSULAT KÖNYVNYOMDÁJA
(IGAZGATÓ: SCHULMANN I.)

TARTALMI ÖSSZEFOGLALÁS

	Oldal
Bevezetés.	3
I. A hangok tudományáról.	
1. <i>A zene alapelemeiről</i>	9
Áttekintés azokról a módszerekről, melyekkel különböző irányból különböző felkészültséggel igyekeztek a tudósok a zene alapelemeit felkutatni.	
2. <i>A zenei alapelemek életéről.</i>	
a) <i>A melódiáról és a ritmusról</i>	13
A zene e két szét nem választható természetes alapelemének rövid meghatározása és megjelenési szabályosságainak néhány formája.	
3. <i>A zenei alapelemek életéről.</i>	
b) <i>Az összhangról</i>	17
Az összhang keletkezése, az összhangzattan tudományának alapelvei és az összhangzattani szabályok jelentősége.	
í. <i>A zenetudomány szabályainak életéről</i>	21
A zenei szabályok kialakulásának, fejlődésének és felbomlásának rövid életrajza.	
5. <i>A hangzó életről</i>	24
Az alapelemek és a szabályok átvitele a hangzó zenébe. A hangszerekről, a zenekarról és ezek jelentőségéről.	
II. A zene hatásáról.	
í. <i>A zenei hallásról</i>	28
Azokról a megkülönböztetésekről, melyeket a hallás végez, ha a tiszta fiziológiai hallástól a zenei hallásig és ezen túl a felsőbbrendű, művészi „meghallásig” emelkedik.	
2. <i>A hangok összefűzésének hatásáról</i>	33
A zenei hatás alapelemeiről, melyek tudományos formában kifejtve, a zenei lélektan tárgyát képezik.	
3. <i>A zenei élvezetről</i>	36
A zenei hatás esztétikai problémái, melyek a zenei esztétika mai fejlődési fokán még a megoldatlanság bélyegét viselik magukon.	

A zenei formák életéről.

1. *A polifóniáról és a harmóniáról*..... 41
A mai konkrét zenei formák kialakulása ennek a két, sokban ellentétes konstrukciónak a szembeállítására vezethető vissza.
2. *Naív és logikus zene*..... 45
A mai zene formái főleg abban különböznek az előző századok zenéjétől, hogy bennük a zenei gondolat logikája öntudatosan működik.
3. *A logikus formákról*..... 50
a) *A klasszicizmusról*.....
A logikus formák életének első fázisa. A szonátaforma kialakulása és Beethoven szerepe.
4. *A logikus formákról*..... 57
b) *A romantizmusról*
A logikus formák életének második fázisa. A szonátaforma átfogó jelentőségre emelkedik és Wagner működése dominál.
5. *A modern formanyelvről*..... 62
A logikus formák szétbomlása, a bomlás okai és a továbbfejlődés kilátásai.

A zenei stílus kialakítóiról.

1. *A zenei géniusz*..... 67
A formák életét mozgó erők legszembevetőbbje az egyéniség és, mint ezen erő ma érvényesülő inkarnációi: Bach, Beethoven és Wagner.
2. *Nemzet és kultúra*..... 73
Az egyéniség, mint a nemzet és a kultúra fogalmának letéteményese. A különböző kialakult nemzeti zenei kultúrák áttekintése a romantikus esztétika modorában.
3. *A népi zene és az új zenei fejlődés*..... 80
A zenei tudás átállítása az esztétizálás és szabálykergetés módszeréről a zene ősi megnyilvánulásának, a népi zenének szilárd talajára.

BEVEZETÉS.

Képzelnék el, hogy egy szép, hideg téli nagyvárosi estén fényárban úszó koncertterembe lépünk. Láthatatlanok vagyunk, nehogy ismerősökre akadjunk, akik elvonhatnák koncentrálni kívánó gondolatainkat arról a témáról, mellyel foglalkozni óhajtunk. És most kísérjük meg, hogy bele tudunk-e látni a zajosan nyüzsgő publikum álarca mögötti világba, tudunk-e olvasni az arckiifejezések, a mozdulatok, ja megjelenés, a társalgási hang hieroglifáiban?

Nézzünk körül és vizsgálódjunk kissé, amikor elcsendesül a sürgés-forgás, a jegyszedők eligazították a késve érkezőket és mindenki leült a helyére. A koncert megkezdődik.

A terem minden részéből láthatatlan húrok feszülnek ki a pódium felé: a figyelem húrjai.

Első pillanatban önkéntelenül azonosítunk. A saját figyelmünk húrját vizsgáljuk és azt hisszük, hogy az összes figyelő húron ugyanaz az érzés remeg, mint a miénken. De ha eltereljük figyelmünket a saját figyelmünkről és a mások figyelmére fordítjuk, érdemes érdeklődéssel vizsgálgatnunk, mennyi mindenféle gondolat, érzés, hangulat, energia hullámszó zaj nélkül, nesztelenül a népes teremben, cikázik villámgyorsan ide-oda a sok agyvelő, a sok idegcentrum és a között a fenomén között, amely a dobogón megnyilvánul és amelyet úgy nevezünk, hogy „zene”.

Legyünk jóhiszeműek és elnézően ne vegyük észre, hogy olyanok is vannak közöttünk, akiket snobság, megjelenési-vágyás, vagy valami a zenétől idegen szimpátia hozott ide. Csak azokat lássuk meg, akik valami kapcsolatot éreznek önmaguk és a zene között, akiket tehát ez a különleges nagyhatalom vonzott ezen a szép estén ebbe a terembe.

Nézzünk körül! Ott egy tágranyílt szempár csillan elő. Minden idegszál megfeszülni látszik a ráncbavont homlok mögött. A zene, mint egy elementáris, fékezhetetlen erő csap le rá, melynek ökölbesorított, verejtékező kézzel igyekszik ellenállni.

Amott fölényes mosoly játszódik szorosrazárt ajkak körül. A sokat tapasztalt gourmand élvezi lassan szürcsölve a levegő hangzókká vált rezgéseit. Ott egy fáradalmakban meghajszolt arc simul ki szemünk előtt, emitt lehunyt szemek álmodozva kutatnak befelé és keresik annak a rezdülésnek folytatását, mely kívülről áramlik feléjük. Jóakarátú és rosszakarátú arcokat látunk, érdeklődő és unott tekinteteket. Okos és gondolkodó fejeket vélünk felismerni, de olyanokat is, melyek féloldalra hajtva és elábrándozva engedik át magukat érzéseiknek. Vájjon mindezek egyformán érzik, egyformán fogadják magukba azt, amit hallanak?

Vannak itt közöttünk olyanok, akikről tudjuk, hogy úgynevezett szakértők és vannak, akikről *úgy tudjuk*, hogy szakértők. Akik tisztában vannak a zene mibenlétével és szabályaival, olyanok, akik ismerik a zeneművészet fejlődését, evolúcióját, akik különbséget tudnak tenni a zenetörténeti stílusok és értékelések között. De vannak olyanok, akiket csak gyönyörködtet vagy szórakoztat a hangok játéka, a hangszínek változatosága, akik örömeiket lelik a hangok dallamos egymásutánjában, a pattogó vagy andalító ritmusokban, az összhangzás erejében vagy olvadékonyságában. Vannak, akik számot igyekeznek adni maguknak érzelmeikről, melyeket a zene kivált belőlük és vannak, akik, mint lágyan ringó hullámok hátán, sodródnak a hangok tengerén. És akadnak talán olyanok, akik érdeklődve figyelnek arra, amit hallanak, de nem tudják, hogy mihez kezdjenek mindezzel. Szeretnének beljebb jutni a megismerés kapuja mögötti világba, de nem ismerik a járást, nem tudják, hol, hogyan, mi módon szakítsák keresztül azt a ködfátyolt, mely homályossá teszi látásukat, mely beborítja előttük az odavezető utat. És olyanok is vannak, akik ridegen elfordulnak, mert nem érzik szükségét annak, hogy elinduljanak egy rejtélyes úton egy bizonytalan világ felé.

Nehéznek érezzük a feladatot, melyet magunk elé tűztünk.

Ma, ha egy szép utazásra készülünk, a menetjegyirodák a tipográfia legszebb alkotásait rakják elénk. Szebbnél szebb képek, leírások, ígéretek csábítanak a prospektusok lapjain ismeretlen tájak felé.

És mi ilyen prospektust, csábító szíréhangokat akarunk olvasóink elé adni. Azt akarjuk, hogy aki ie sorokat elolvassa, kedvet kapjon egy utazásra a zene birodalmába.

Mondjuk, nehéz feladat és csak egy különös, ma nagyon népszerűtlen, alig merjük leírni, *idealista* elképzelésből merítünk erőt végrehajtására. Ez az elképzelés abból a tudatból fakad, hogy mi, akik egyszer beutaztuk ezt a különös birodalmat, soha vissza nem akarunk térni többé onnan.

Nem a művészhez, nem a zeneértőhöz fogunk fordulni, amikor a következő oldalakat le fogjuk írni. Olyanok számára, akik még csak esetleg nem is jóakarotnak a zenével szemben, akarunk egyetmást elmondani és valamilyen rendszerbe foglalni a zenéről és persze eleve lemondunk arról, hogy mélyen bemerészkedjünk a zenei tudományok tárházaiba.

Nem célunk, hogy zenei ösztönt, muzikalitást pótoljunk olyanokban, akikben ez nincs meg.

A megismerés vágya azonban mindannyiunkban él; vannak, akikben testet sem öltött még és az öntudat küszöbe alatt vesztegel.

Ha valamit nem ismerünk, talán gondtalanul, gondolatlannul elfordulunk tőle, mert hiszen nem is nagyon tudjuk, hogy létezik.

Ha végigolvassuk e könyvecskét, valamit, egy keveset meg fogunk ismerni a zene világából és talán ez a félig ismert valami felkelti fantáziánkat, vonzani kezd és végül még rabul is ejt.

Ezt és ezeket képzeljük el magunkban, amikor írunk és szeretnők, ha rábeszélésünk új útítársakat gyűjtene a zene birodalmába vezető utazáshoz.

ELSŐ RÉSZ.

A hangok tudományáról*

ELSŐ FEJEZET.

A zene alapelemeiről.

Jókai egyik regényében, melynek címe: „Egy ember, aki mindent tud”, oldalakon át írja le mindazon zenei fogalmak nevét, melyeket az embernek ismernie kell, hogy a zene dolgában is kiérdemelje a mindentudó nevet. Fel van itt sorolva költői összevisszaságban korántsem minden, de sok minden, amiről mindről köteteket írtak össze csak a legutolsó pár évtized alatt is a zenetudósok.

Így a zene alapelemeiről is sok mindent sokféleképpen elmondtak aszerint, hogy milyen szempontból fogtak hozzá vizsgálódásaikhoz. Voltak, akik a fizika, a hangtan megállapításai nyomán indultak útnak, mások a zene eredetét kutatták és ilymódon akartak a zene alapelemeihez eljutni, ismét mások esztétikai módszereket követtek. Az első módszer, a fizikai, a konkrét tudományosság mezében lépett fel, de csodálatosképpen sok, még elintézésre váró kérdést kellett nyitva hagynia, melyeken át a hangok tudománya a magasabb matematika útvesztőibe keveredik és ott egyelőre meg is fenekük. A második mód, mely a zene eredetét kereste, a zenetörténelem adatain indult el, de oly messzire kellett visszanyúlnia a múltba, hogy ott konkrét adatokra már nem talált és eredményeit többé-kevésbé helytálló feltevésekre kényszerült alapítani. A harmadik módszer végre az esztétikai és pszichológia rendszerén épült fel és ezeknek a tudományoknak eredményei nyomán igyekezett a zenében is rendszert teremteni. A zenei jelenségekől kihámozott olyan általános jellegzetességeket, melyeket mindenfajta zenére érvényeseknek ítelt és ilymódon jutott el a zene alapelemeinek fogalmához.

Mindegyik módszer megegyezik abban, hogy a mai zene az úgynevezett „zenei hang” tüneményén alapszik.

Míg a természetben sokféle hangot ismerünk, körül vagyunk véve hangok és zörejek egész tengerével, a zenében voltaképpen alig pár tucat hangot használunk fel. Fizikusok, akik a hangok keletkezését vizsgálják és pszichológusok, akik a hallás törvényeit kutatják, azt állítják, hogy gyakorlott fül 11—12.000 különböző hangot tud megkülönböztetni, ezzel szemben a mai zene körülbelül 85—90 különböző hanggal operál.

Persze ez csak akkor igaz, ha különbözőség alatt a hangok úgynevezett „magasságának” különbözőségét értjük. Nagyobb a használt zenei hangok száma, ha azt is számításba vesszük, hogy egy és ugyanazon magasságú hangot például hányféle hangszeren tudunk megszólaltatni.

Hosszú út, mely azonban a történelmi ó-korban már jóformán befejeződött, vezetett ennek az aránylag elenyésző számú zenei hangnak kiválasztódásához és ma már nem tudjuk megmondani, miért elég-szünk meg (oly sok különböző hang közül éppen csak ennyivel a zene részére. Fülünk annyira megszokta évszázadokon át a zene jelenségét, hogy csak nehezen és generációkon át tartó fejlődés útján tudna rá- térni más, több hangból álló zenei rendszerek felfogására. Ezt azért említettük meg, mert éppen manapság foglalkoznak zeneszerzők ezzel a problémával és oly műveket írnak, melyekben az említett körülbelül 85 különböző magasságú hangnál jóval több (teoretikusan pontosan a kétszerese) szerepel olyanformán, hogy két szomszédos magasságú hang közé, az ú. n. „félhangközbe” még egyet-egyet iktatnak, melyeket „negyedhangoknak” neveznek.

Ezekkel a zenei hangokkal, mint a zene östüneményeivel, az előbb említett módszerek különböző módon bánnak el.

A fizika azt tanítja, hogy egy-egy ilyen zenei hang, mondjuk egy „c” hang, voltaképpen nem is „egy” hang, hanem több hang összeolvadásából keletkezik. Minden zenei hangba egy egész csomó más hang olvad bele és ez a beleolvadás bizonyos törvényszerűségek alapján történik. A fizika megkülönböztet ennél fogva még a zenében használatos 85 különböző magasságú hangon belül egyszerű hangokat és tulajdonképpeni zenei hangokat. Kísérletek alapján megállapítja, hogy például az a hang, melyet észlelünk, ha üvegpoharak száján nedves ujjunkat többször körülhúzzuk vagy pl. a zongorahangolásánál is használatos hangvilla hangja egyszerű hang, melybe más hang nem olvad bele. Ezzel szemben a zenei hang több hangot, úgynevezett „harmonikus felhangokat” foglal magában. Minthogy egy megszólalt hang, mint tudjuk, másodpercenként bizonyos számú hullámrezgést indít útnak, az ú. n. hanghullámokat, a fizika megállapítja és kísérletileg igazolja is, hogy az egy alaphangba foglalt harmonikus felhangok másodpercenkénti hullámrezgéseinek száma úgy viszonylik egymáshoz, mint 1:2:3... és így tovább, mondhatnók „a végtelenségig. Ezzel a tétellel a fizika már benn is ül nyakig a matematikában és onnan ki

sem kerül többet. Ha az ember egy erre a tárgyra vonatkozó könyvet átfogat, lassanként egyre több és több matematikai és geometriai képlettel találja magát körülveve, körök és kúpok, parabolák és egyebek tekintenek rá ijesztően és bizonyos, hogy egyre jobban távolodik a hangzó zenétől.

A történelmi módszer egyenesebb utat keres a zenéhez, habár talán kevésbé exaktan jár el. Hogy ezt röviden megmagyarázhassuk, induljunk ki abból az esztétikai tényből, mely szerint egy zenei hang önmagában még nem zene. Zene alatt a zenei hangok bizonyos módon történő összefűzését kell értenünk. Ez az összefűzés két irányban történhetik és pedig úgy, hogy a zenei hangokat vagy egyenként egymás után vagy többet egyszerre szólaltatunk meg. A kótapapíron használatos jelzések szerint horizontális irányban történő összefűzésnek, a zenei hangok egymásután történő megszólaltatásának következményei a melódia és a ritmus, míg a vertikális összefűzésnek, két vagy több hang egyszerre történő megszólaltatásának az összhang.

Ez a megállapítás nagyon szép és világos, de sajnos nem mond nagyon sokat, mert ha a zenét így, mint hangoknak horizontális és vertikális egybefűzését boncolgatjuk, megfosztjuk tulajdonképpeni húsától és vértől vagy mondhatjuk: lelkétől. Ugyanúgy járunk el, mint amikor az embert pusztán a természetrajz leírásaiból akarjuk elképzelni magunknak. Minden megvan a természetrajzban, csak éppen a legfontosabbat, a lelket, azt, ami az embert valóban emberré teszi, nem fogjuk belőle megismerni. Ehhez már több kell, mint természetrajz. De ez a konkrét tudományosság megszokott útja. Megfejt összefüggéseket, sőt sokszor szinte csodálatos és misztikus összefüggéseket is, de a végső okokig csak akkor jut el, ha elhagyja a tudományosság szilárd talaját és fantáziája szárnyain a hipotézisek birodalmába emelkedik. A zenében pláne a tudományosság talaja még sokkal ingoványosabb, mint más tudományos vizsgáladások esetében.

A zene alapelemei tehát, ahogy a felsorolt egybefűzésekből keletkező hangkombinációkat nevezni szokták: a melódia, a ritmus és az összhang. Mindahárom külsőleg teljesen körülírható jelenség. Alapjában melódia alatt a hangok egymásutánját, ritmus alatt a hangok egymásutánjának eloszlását az időben és összhang alatt a hangok egyszerre történő megszólalását értjük. Itt aztán munkába lép a történelmi kutatás és megállapítja, hogy előbb az első két alapelem fejlődött ki és a harmadik csak később társult hozzájuk. Ha el akarjuk fogadni, hogy az egyszerűbb mindig előbb keletkezett a komplikáltnál, akkor ez természetesnek is tűnik. Hiszen még ma is, amikor pedig már megszoktuk, hogy a három alapelem egyszerre fejti ki funkcióját, érezzük és tapasztaljuk, hogy míg a melódia és ritmus tisztára a zenei fantázia szüleménye, az összhang létrehozatalához már bizonyos kombináló tehetség is szükséges. Dallamot és ritmust könnyen kiverünk egy ujjal úgy-ahogy a zongorán, de „kíséretet”, vagyis harmóniát, ossz-

hangot már nehezebben tudunk hozzá szerkeszteni. Vannak emberek, kiknek zenei invenciója kimerül abban, hogy valamilyen melódiát és ritmust „kitalálnak”, a harmonizálást pedig rábízzák az ebben a komplikált mesterségben vagy művészetben járatos zenészekre.

Ezekből a zenei alapelemekből és ezeknek részben kinyomozott, részben inkább csak sejtett születési körülményeiből indulnak el a zenei tudományok, melyek megállapítják a melódia és a ritmus bizonyos velükszületett szabályosságait, az összhang zenei megnyilatkozásait pedig bizonyos szabályok előre meghatározott rendszerébe óhajtják foglalni. Mert tényleg léteznek az alapelemek élete körül szabályosságok és szabályok és ezeknek összessége hozza létre azt az egész körülményes világot, amelyben tudományosnak nevezett elképzeléseink a zenéről mozognak.

E világ eredete bizony szintén csak hipotetikus, annál is inkább, mert hiszen zenei kútfőink sokkal rövidebb időre nyúlnak vissza, mint magának a zenének létezése. Általában egyik hipotézis sem jut sokkal tovább annál a nagyon általános feltevésnél, hogy a zene világa a „természet” követelményein épül fel. Azt mondják pl., hogy a természet ismer bizonyos lüktetéseket, mint a vérkeringés lüktetését vagy a lélegzés szabályszerűségét és ebből következtetnek a ritmus szabályaira; feltételezik bizonyos természetes szimmetriák érvényesülését és ebből kiindulva igyekeznek megmagyarázni a melódia-alkotás nem tagadható rendszerességét és feltételezik a „természetes jó hangzás” törvényszerűségét, hogy az összhang szabályait megalkothassák.

Igen messzire haladtunk ma azonban már a fejlődésben. Egész különleges és végre sem hajtható kísérletek kellenének ahhoz, hogy megállapíthassuk, mi is voltaképpen az, amit az ilyen hipotézisek felállítói természetes ritmusnak, melódiának vagy összhangnak neveznek. Még ha egy ma született gyermeket elzárnánk minden külső befolyástól, hogy megfigyelhessük, milyen „természetes” zenei szabályok alapján keletkeznek benne esetleg természetes zenei megnyilatkozások, honnan tudhatnók, hogy nincsenek-e benne átöröklött képességek és nem ezek vezérlik-e zenei fantáziáját?

Talán nem túlzás, hogy a föld összes embereinek agyában megfordult már valamely zenei gondolat, hacsak mint valamely hang vagy hangcsoport utánzata is, de még bizonyosabban áll ez azokról, akik részesei mai kultúránknak. Ezek mind ismernek valamilyen dalt vagy zenedarabot, akár egy primitív népdalt vagy egy népszerű opera-áriát és zenei fantáziájuk már nem mentes a hallott vagy ismert zene befolyásától, így történhetik ez már századok óta. A zene együtt fejlődött a kultúrával, kialakultak szabályai és szabályszerűségei, melyek itt-ott valamely zseniális agy működésének következményeképpen tovább fejlődnek, de mindig a meglévő alapokra támaszkodnak és semmi pozitív ismeretet a természetes eredet felől nem nyújtanak.

Éppen ezért a történelmi módszer sem nyújthat végleges megoldást a zene alapelemeinek mibenlétére vonatkozólag.

Látjuk tehát: a fizika elkalandozik a tárgytól, a történelem kutatása elvész a múlt ködös homályában. Maradna tehát a harmadik módszer, mely szerint a zenei tudományok pszichológiai és esztétikai pilléreken nyugodnának, de ezek megtámasztására persze igénybe veszi a fizika és a történelem eredményeit is, csak azért, hogy teljesen kiépült rendszert alkothasson.

Amennyiben zenei tudásunk tényleg ilyen alapokon épül fel, ezeknek szemszögét kell elsajátítanunk, hogy a zenei alapelemek életének törvényszerűségeit megismerhessük.

MÁSODIK FEJEZET.

A zenei alapelemek életéről.

A melódiáról és ritmusról.

Vegyük az alapelemeket sorjában és beszéljünk róluk úgy, mintha semmi összefüggés nem lenne köztük és mindegyik külön-külön magában is meg tudna állni. Ez persze a melódia és ritmus esetében elképzelhetetlen, mert ha nem is minden ritmus melodikus (pl. a dobszó), de minden melódiának van valamilyen ritmusa.

A melódia a mai zene legszembevetőbb jelensége. Ha zenét hallunk, legelőször is a melódiát keressük benne. Ha eszünkbe jut valamilyen zenedarab, magunkban a melódiáját képzeljük el vagy azt dúdoljuk.

A melódia tulajdonképpen a hangok egymásutánja és azon alapszik, hogy az a pár tucat hang, melyet a zenében használunk, mint mondtunk, különböző magasságú. Már most legegyszerűbb volna úgy elképzelni, hogy a zeneszerző ezt a 85—90 hangot tetszése szerint, minden korlátozás nélkül variálhatja. Ez azonban nem így van. Ép úgy, mint a beszédben a szavak egymásutánját az érthetőségre és értelmességre törekvés bizonyos rendszerbe tömöríti, a hangok egymásutánja is valamilyen rendszert alkotott magának, hogy áttekinthetővé váljék.

A beszédben a szavak egymással összeköttetésbe lépnek, alannya és állítmánnyá formálódnak, mondatot képeznek, főmondatokhoz mellékmondatok társulnak, mondatokat mondatok követnek, mígnem előttünk áll az értelmes beszéd, a nyelv, majd művészi fokon az irodalom, a költészet formája. Valahogyan így van a zenénél is. A hangok, melyeknek rendszertelen egymásutánja az összefüggés nélküli szóáradathoz hasonlítható, a melódia-képzés szabályosságaiban korlátokat állítanak fel maguknak, melyeken folyamuk megtörik, tagozódik, osztódik és zeneileg használhatóvá alakul.

A melódia a hangok ilyen csoportosulása révén tehát kezdődik valahol, útnak indul, halad és valahol véget ér. Ép úgy, mint a beszédben a mondat. Ahhoz, hogy a melódia útjának rendszerességét megértsük, képzeljük el, hogy valaki egy előttünk ismeretlen nyelven mond el egy mondatot. Ha erősen figyelünk az illető hanghordozására, meglehetősen pontossággal meg tudjuk állapítani, hogy ez az egyébként ismeretlen értelmű mondat állító vagy kérdő jellegű-e, sőt a beszédhang emelkedéséből vagy eséséből arra is következtethetünk, hogy az illető a mondat elején vagy vége felé tart-e. Ha pedig a beszédhang vonalának követésében nagyobb jártasságra teszünk szert, még azt is ki tudjuk a hanghordozásból számítani, hogy mikor fog körülbelül a mondat véget érni. Ép így van a zenénél. A melódiaképzés, mint a beszédhang is, bizonyos önkéntelenül kialakult módszereket követ, hogy a hallgatót állandóan tájékoztassa útvjáról. Ezek a módszerek lassan-lassan alakultak ki, nem előre meghatározott szabályokat követtek, hallásunk azonban hozzájuk idomult és minden olyan változtatást rajtuk, mely fülünknek szokatlan, kárhózat és helytelennek ítélt.

Vannak könyvek, melyek a zeneirodalom alkotásainak egybevetéséből igyekeznek rájönni ezeknek a módszereknek mibenlétére. Megállapítják egy-egy melódiavonal hangmagasságának irányát és különböző szabályosságokat észlelnek. Azt mondják például, hogy a melódia iránya egyenes vagy hullámvonalú és ebből a tényből különböző törvényszerűségeket állapítanak meg. Ilyen ^törvényszerűség lenne például az, hogy ha egy melódia kezdetén a hangok lépcsőzetes irányban haladnak, utána ellenkező irányban ugrás következik és megfordítva, vagy hogy minden zeneműben a legmagasabb hang csak egyszer fordul elő. Addig azonban, amíg az ilyen és hasonlófajta törvényszerűséseknek lélektanilag megalapozott indoka nincs felfedezve, nehéz velük szemben állást foglalni.

Vessünk most egy pillantást a ritmusra is. A hangok egymásutánja ugyanis nemcsak különböző magasságú hangok egymásután történő megszólaltatásából áll, hanem minden egyes megszólaltatott hangnak időtartama is van. Ezeknek az időtartamoknak egymás közti viszonya képezi a ritmust. Zeneileg csak az ismétlődő ritmust szokták felhasználni, sőt vannak írók, akik a zenét egyenesen az ismétlődő ritmusból származtatják. Azt mondják pl., hogy az egyenesen ismétlődő ritmusú, többek által egyszerre végzett munka, például a kaszálás vagy kovácslás adta meg az indító okot a zene kifejlődésére.

Ebből a felfogásból az következne, hogy a zene legősibb eleme a ritmus és csak ebből fejlődtek ki a többi elemek. Azt, hogy a ritmus mindenesetre legjellegzetesebb, ha nem is legelőször szembetűnő eleme a zenének, valószínűsíti az az ismert és kísérletileg sokszor igazolást nyert tény, hogy míg ha egy egyébként ismerős melódia hangjait egyforma időközökben verjük ki pl. a zongorán, nem biztos, hogy a tájékozatlan hallgató ráismer, de ha egy ismert melódia ritmusát

kopogjuk ki az asztalon, általában könnyebb ráismerni a hozzátartozó melódiára.

Annyi bizonyos, hogy ma már a melódia és a ritmus egyformán fontos alapelemei a zenének és a kettőnek együttműködése nélkül mai értelemben vett zenét el sem képzelhetünk. A ritmikusan tagolt melódia képezi a mai zenének alapját és amikor melódiáról beszélünk, hallgatólag annak ritmusát is veleértjük.

Melódia és ritmus — e két alapelem — együttvéve már zene.

Az előbb a melódia irányáról beszéltünk. Azt mondtuk, hogy a melódia útnak indul, egy bizonyos irányban, egyenesen vagy ívalakban, vagy hullámvonalban halad, hangjai hol felfelé, hol lefelé mennek, hol a két irányt valamilyen rejtett szabályosság törvényei szerint kombinálják, de azt is mondtuk, hogy a melódia útja véget ér. Ez annyit jelent, hogy a melódiának terjedelme is van. Eleje és vége. És egy ilyen kezdettel és véggel bíró melódiát vagy melódikus vonalat, melyhez a beszédből leginkább a mondatot hasonlíthatjuk, tagol fel úgy körülbelül, mint az antik versben a versláb, a ritmus apró ritmikus képletekre, melyek körülbelül fedik az ütem, a taktus fogalmát.

Ahogy az ilyen ütemekre oszló, kezdettel és véggel bíró melodikus vonal, melodikus mondat elképzeléséhez elérkeztünk, benn vagyunk a zene kellős közepén. Egy ilyen melodikus mondat már nem általánosítás, nem (absztrakt fogalom, hanem önmagában megáll, a valóságba lép és más melodikus mondatokkal párosodva egy konkrét, meghatározott zeneművet alkot.

Addig, amíg a zenéről általában beszélünk, megelégedhetünk oly általános fogalmakkal, mint „melódia” vagy „ritmus”, de ha valamely meghatározott zeneműről akarunk szólni, kénytelenek vagyunk precízebbek lenni és a zenemű melodikus és ritmikus „témáját” tenni vizsgálódásunk tárgyává.

A téma fogalma fedi az imént leírt melodikus mondat fogalmát és megmutatja az utat, amerre a ritmus és a melódia tág és általánoságban mozgó értelmezése szűkebb térre szorul.

A téma boncolgatásánál már el lehet tekinteni az alapfogalmak fizikai, történelmi, esztétikai vagy pszichológiai tisztázásától, a vizsgálódás itt már rátér az önálló zenei tudományok bázisára. A melódia és a ritmus fogalmának megmagyarázása még lág teret nyújt mindenféle filozofálgatásnak, a téma már tisztán zenei fogalom és alapját képezi a zeneszerzés konkrét tudományának, mely a zenei szerkesztés törvényszerűségeit foglalja magába.

A zenei szerkesztés tudománya a témából, tehát egy ritmikus és melodikus képletből indul ki és fokról-fokra haladva, kiépíti a saját erejéből a zenei világ sokrétű, tarka-barka, színes formáit. Persze itt sem megy minden zavartalanul. Mindig akadnak problémák, melyeknek megoldása sok harcba vagy meghunyászkodásba kerül. A klasszikus zeneszerzéstán például az ú. n. nyolctaktusos téma fogalmából indul ki. Azt állítja, hogy a legkisebb zeneileg felhasználható meló-

dikus képlet az, amely a zenemű nyolc taktusából áll. A klasszikus zenetudomány fémjelzésével ellátva ez a megállapítás oly általános érvényűvé kövesedett, hogy a zenetörténelem hosszú szakaszán át szinte áthághatatlan szabályt képezett. A zeneszerzők melodikus fantáziája szinte nem is jutott eszükbe, mint amely nyolc taktusból vagy ennek többszöröséből állt. Ahol ezt a normát vagy szabályt valami sérelem érte, rögtön jelentkezett a fül és szokatlannak, idegenszerűnek, rossznak és helytelennek ítélte a szabályon magát túltevő melodikus képletet és igyekezett azt a szabállyal, amennyire tehetette, összhangba hozni. Ha héttaktusos vagy ennél rövidebb volt a téma, egy vagy több taktus szünet szükségét érezte, ha hosszabb volt, összevonta egy taktusba az egyik nyolctaktusos mondat végét a következő elejével és más mindenféle fogást alkalmazott, csak hogy ne kényszerüljön a nyolctaktusos alaptörvény megváltoztatására.

Mindezt a mai fül részére csak a megszokás teszi megmagyarázhatóvá. A legtöbb klasszikus zenemű témája ilyen nyolcütemű szerkezetből áll, sőt ha a taa divatos slágerek témáját kiütemezzük, csodálkozva fogjuk látni, hogy majdnem mind nyolctaktusos. Ez a nyolctaktusos periódus, anélkül, hogy tudnók, annyira beidegződött a zenei közönség fülébe, hogy az oly zenemű, mely nem törődik ezzel a szabállyal, mindjárt „nehezebben” érthetőnek tűnik.

A mai zeneszerzők már bizony fejetetejére állítják ezt a szabályt, de a „téma” alapfogalmát nem hagyják el.

A téma azonban csak egy részét alkotja a zeneműnek és kétségtelen, hogy az ilyen témában valamilyen ritmika, akár nyolctaktusos (mert ez is tulajdonképpen ritmika), akár másilyen érvényesül. A zenei szerkesztés tehát a témából tovább megy és vizsgálni kezdi, hogy milyen ritmikát követ a téma vagy a témák elosztódása egy egész zeneműn keresztül. Mert egy egész zenemű nem más, mint a melódiából és ritmusból nyert témák beolvadása egy nagyobb ritmusba, a zenemű ritmusába.

A fuga, a szonáta, a szimfónia, de az olyan összetett formák is, mint az oratórium, sőt maga az opera is formailag témáknak, tehát melódiának és ritmusnak, bizonyos ritmikus, tehát szimmetrikus vagy ismétlődő elhelyezkedése. Messze vezetne ezeknek a formáknak részletes tárgyalása, melyre egyébként még vissza fogunk térni a későbbiek folyamán.

Most, mielőtt az összhangra, a harmónia ismertetésére rátérnénk, elégedjünk meg annyival, amennyit ebből a rövid áttekintésből megtudtunk. Az alapelemekből kiindulva, megismerkedtünk a melódia és a ritmus fogalmával, megemlítettük ezek fő jellegzetességeit és azt a módot, ahogy elhagyva a spekulatív esztétika talaját, témává sűrűsödnek, hogy a zenei szerkesztés alkotórészeivé váljanak.

A következő fejezetben a zenének arra az alapelemére fogunk rátérni, mely bár fogalmilag leginkább nélkülözhető az alapelemek közül,

hiszen el tudunk könnyen képzelni olyan zenét, mely *csak* melódiából és ritmusból áll, de mely a mai, legalább is európai zenében mindenestre a legérdekesebb és legkarakterisztikusabb szerepet játssza: az összhangra.

HARMADIK FEJEZET. **A zenei alapelemek életéről.** **Az összhangról.**

Az összhang, mint azt már említettük, eredetileg nem tartozott a zene alapelemei közé. Annyira nem, hogy nem is létezett. Csak a Kr. utáni 10. századból való az a kótáskönyv, melyet egy Hucbaldus nevű flandriai szerzetes írt és melyben először találjuk az alapmelódia fölött még egy kísérő melódia szolamát is. Természetesen már előbb is lehetek kísérletek több szolam egyszerre történő hangoztatására, azonban bizonyos, hogy hosszú évszázadok telhettek el, amíg a görögök igazoltan egyszolamú zenéjéből a középkor sokszolamúsága kialakult.

Lassan, az egyszolamúságból a többszolamúságon át alakult ki az az új fenomén, amely harmónia néven új korszakot jelentett a zene történetében. Lassanként jöttek rá a zenével foglalkozók arra, hogy ezek között a harmóniák, összhangzatok, vagyis több hang egyszerre történő megszólaltatásai között vannak olyanok, melyeket a fül kellemeseknek és olyanok, amelyeket kellemetleneknek ítél. A hangzatok ilyen kettéválasztása úgy látszik a fül természetében rejlik, ámbár tény az is, hogy egyes korszakokban más és más hangzatokat ítétek kellemeseknek, konzonánsoknak és másokat kellemetleneknek, „hamisaknak”, disszonánsoknak. Úgy látszik tehát, mintha az, hogy melyik hangzat konzonáns és melyik disszonáns, szintén a megszokás eredménye, mint annyi más jelenség a zenénél. A fül generációkon át sokszor hallott disszonáns hangzatokat megszokik, eltompul disszonáns jellegükkel szemben, lassanként konzonánsnak érzi már őket, míg megfordítva a konzonáns hangzatoktól is elszokhatik és ritkább jelentkezésükkor idegenszerűnek, sőt disszonánsnak hallja őket.

A hangzatoknak ez a kétfélesége azonban az idők folyamán súlyos terhet rótt a zenetudományra.

Amíg a melódia és a ritmus szabályszerűségeit a melódiák és ritmusok összehasonlításából állapították meg, addig a hangzatok tudomány nem elégedett meg azzal, hogy konstataulta a jó és rossz hangzás lehetőségét, hanem tovább ment és alapelvül kimondotta: a zenemű a jó hangzás elvén épül fel és benne a rossz hangzást kerülni kell. Imperativust állított fel, melyhez évszázadokon át tartották és tartják még ma is magukat a zeneszerzők. Ebből az imperativ elvből aztán szabályok és előírások születtek, melyek egyre komplikálódtak különösen azért, hogy egyes hangzatok, mint mondtuk, az idők folyamán

disszonánsakból konszonánsakká váltak. Az ú. n. összhangzattan, mely a szabályok felsorolását, indokolását, eredetét és felhasználási módját tanítja, a zenei tudományok középpontjába került és még ma is legfontosabb része a zenészgeneráció nevelésének.

Zenei kutatók nagy élvezettel merülnek el ezen törvényszerűségek vizsgálatába, eredetüknek felkeresésébe, fejlődésüknek megismerésébe. Az ilyen kutatások közben használják fel azokat a fizikai tényeket is, melyekről már szövegeztünk és melyeket mindig elég szilárd alapépitménynek tekintettek, hogy rájuk összhangzattani szabályok sorozatát építsék. És minthogy ezek a tények voltaképpen a hang természetéből folytak, az egész ezekre épített összhangzattant a természetadta rend és rendszer egyedüli logikus következményeképpen fogták fel. A fizikai hang tulajdonságaiból megalkották a hangok metafizikáját. A hang természetéből a hangok természetfölötti rendszerét kristályosították ki.

Ez az egész rendszer abból a már említett megállapításból ered, hogy az, amit mi fülünkkel egyszerű hangnak észlelünk, tulajdonképpen több hangnak egymásbaolvadása. Helmholtz, a múlt század közepén élt német fizikus nevéhez fűződnek azok az első kísérletek, melyek ezt a fizikai tényt kétségbevonhatatlanul igazolták. A kísérletek során aztán kiderült, hogy ez a tény, t. i. hogy egy zenei hang egy egész tömeg hangnak összetételéből áll, két további megállapítást tartalmaz. Az egyik az, hogy a zenei hang olyan hangokból tevődik össze, melyek közül az egyik (az alaphang) dominál: erősen kihallatszik a többiek (a felhangok) közül. Vagyis pl. a „c”-nek nevezett zenei hangban a „c” tiszta alaphang erősségben elnyomja a többi vele együtt hangzó felhangokat. A másik megállapítás pedig az, hogy ezek az alaphanggal együtt hangzó felhangok erősségük sorrendjében bizonyos rendszert követnek. Ez a rendszer, mint már mondtuk, a felhangok rezgésszámainak számtani arányán nyugszik.

A felhangoknak sorából alakult ki a hangoknak az az egymásutánja, melyet hangsornak (skálának) nevezünk, jobban mondva a már a régi görögök által is ismert skálák nyertek a felhangok ezen felfedezett rendszerében természetes magyarázatot. Ha t. i. az egy alaphanghoz tartozó és különböző magasságú felhangokat bizonyos rendszeres, de elég komplikált (és valljuk be önkényes) módon csoportosítjuk és egymás mellé állítjuk, tényleg megkapjuk azt a hét hangból álló hangsort, melyet ma az illető alaphangon felépült durhangsornak nevezünk.

A felhangok és az alaphang viszonyát rokonsági viszonynak nevezhetjük és azt mondhatjuk, hogy a rokonság annál nagyobb, mennél közelebb fekszik egymáshoz az alaphang és az illető felhang rezgésszáma.

A hangoknak ez a rokonsági viszonya képezi bázisát az egész összhangzattannak. Mint elképzelhetjük, igen elvont és inkább kiszámítottnak tűnő, mint érzésen, fantázián, elképzelésen vagy akár muzika-

litáson nyugvó bázisát. És mégis, egyenesen megdöbbenő, ha arra gondolunk, hogy Beethoven remekművei, azok a gyönyörű, pompázatos harmóniák, melyek egy Wagner, egy Schubert — de minnek felsorolni őket, — az összes nagy és kis, híressé vált vagy elfakult nevű zeneszerző műveiben, operákban és szimfóniákban, komoly és könnyű zenében felhangzanak mind, — ha kivetkőztetjük őket abból a díszes köntösből, melyet érzésvilágunk rájuk aggatott — a zenei hangok rezgésszámainak kiszámított viszonyán és ezek konstruált rokonsági fokán épül fel. Egész csodálatos világ tárul a kutató elme elé. Tudniillik itt nemcsak egy-két alapvető törvényszerűségről van szó. A szabályok tömege, engedélyek és tilalmak laikus részére áttekinthetetlennek látszó mennyisége irányít és vezet minden zeneművet. Ezek a szabályok sokszor tudatosan érvényesülnek a komponálás aktusa alatt (talán a kompozíció szó is innen ered), de sokszor, mert annyira átmentek a zeneértő és zeneérező emberek idegeibe, már a zeneíró öntudata alatt fejtik ki hatásaikat.

Ez a sok szabály, törvény, előírás képezi tehát a harmonikus zene csontvázát. Ezeken épülnek fel mindazok a veszedelmesen hangzó szakkifejezések árca alá bújó jelenségek, melyeket a nem szakértő közönség ijedten lát önmaga és a zene közé áthághatatlan akadályként tornyosulni. Ezeken alapul pl. a sok között a moduláció, a tonalitás elve, az alteráció, a kadencia és még egy csomó más zenei esemény.

Nem akarunk bővebben kitérni mindeme jelenség boncolgatásába. Annál is kevésbé, mert valahányszor egyiknek mibenlétét meg akarunk magyarázni, mindig előbb egy másik fogalom értelmét kellene tisztáznunk és végül is összhangzati tankönyvvé válnánk, ami távol, ról sem lehet célunk.

Egy ma divatos jelszó, az atonalitás kedvéért annyit azonban mégis meg akarunk mondani, hogy ezek a szabályok legnagyobbbrészt azzal foglalkoznak, hogy a hangok közti rokonsági fokok kihasználásával bizonyos sorrendet állapítsanak meg az egy zeneműben egymást követő hangzatok, akkordok között. Persze azért még mindig elég tág teret hagynak a zeneszerző saját akaratának, de meglehetősen pontos és többé-kevésbé indokolt utakat jelölnek meg az akkordok egymásután következésére. Ezeket az utakat a moduláció útjainak nevezzük. Egy akkordcsoport „átmodulál” vagy „belemodulál” egy másik akkordcsoportba. Például a c-durhoz tartozó akkordok átmodulálnak g-durba és ez annyit jelent, hogy c-dur-akkordok után csak bizonyos szabályok követésével szabad g-dur-akkordoknak következniök. Különösnek tűnhetik laikus előtt, de így van és századokon keresztül a zeneszerzők ezen szabályok szerint komponáltak. Ezek a szabályok képezték a modulációk alapját és betetőzésük volt a tonalitás elve, amely kimondta, hogy egy zeneműnek a modulációk során, ha egy úgynevezett alaphangsból kiindult (mondjuk akár c-durból), akkor a végén, bárhová is került el az alaptól, ugyanoda kellett visszatérnie. (Ha azt mondjuk, Beethoven d-moll szimfóniája, azt értjük alatta, hogy a szim-

fónia — legalább is első tétele — a d-moll hangsorhoz tartozó akkordokkal indul és a zenemű folyamán lebonyolított modulációs eltérések után a végén megint d-moll hangsorhoz tartozó akkordokkal záródik.) Röviden tehát: szabadságában állt a zeneszerzőnek a zenemű folyamán az alaphangorból bármely más hangsorba átmennie, de a moduláció szabályait meg kellett tartania és a zenemű végén vissza kellett jutnia harmóniai szempontból oda, ahonnan kiindult.

Ezt az elvet, mely a zenemű modulációinak irányát ilyenképpen megszabja, a „tonalitás” elvének, azt az elvet pedig, mely ezt a szabályt tagadásba veszi, az „atonalitás” elvének nevezzük. Atonális tehát az olyan zene, mely a moduláció tanának szabályain túlteszi magát és azokat magára nézve kötelezőnek nem ismeri el.

Tapasztalatból tudhatjuk, hogy a legtöbb olyan ember, akinek, mondjuk röviden, „muzikális” füle van, aki sok zenét hallott és megfigyelt, de akinek zenei képzettsége alig van vagy talán egyáltalán nincs, meg tudja különböztetni a ma modernnek nevezett atonális zenét a klasszikus szabályok alapján felépített zenétől. Hányszor halljuk laikusoktól is, ha atonális zenét hallanak, hogy ezt nem értik, ez hamis és zavaros, se eleje se vége és így tovább.

Mit jelent az ilyen kifakadás⁹

Azt jelenti, hogy a tonalitás elve, a modulációk elve és mindazok a szabályok, melyek ezeken az elveken alapulnak, annyira átmentek a muzikális ember agyába, vérébe, testébe, fülébe, hogy ma már egyáltalán nem tekinthetők önkényesen kidolgozott törvényeknek. Ma abszolút értelemben létező valamik, melyekhez minden zeneszerzőnek igazodnia kell, ha az emberi fizikum mai zenefelvevő készüléke számára komponál zenét.

Az összhangzattani szabályok fejlődését — különösen újabb kutatások nyomán — kilenc-tíz évszázadra menőleg ismerjük. Valahol, fejlődésük folyamán aztán találkoztak — sok száz év múlva — a fizika-matematikai felhangelmélettel. Hogy kerültek össze, mi vezérelte a zenei fejlődést a matematika misztikus rejtelsei felé, nem tudhatjuk. Már a görögök is összekapcsolták ezt a két tudományt vagy művészeiét. Lehet, hogy tényleg mindkettőnek — a zenének is, a matematikának is — eredetét a természet ősméheben egymás szomszédságában kell keresnünk. De a zenei fejlődés nem áll meg és lehet, hogy túlteszi magát a matematikán is és még rejtélyesebbe összefüggések felé vezet.

NEGYEDIK FEJEZET. A zenetudomány szabályainak életéről.

Az előbbi fejezetekben a zene alapelemeiről és azok szabályosságairól, törvényszerűségeiről szoltunk és ha rövid szemlénk útján nem tudunk mindenütt eléggé világosak lenni, annyit mindenesetre igyekeztünk értésére adni az olvasónak, hogy itt valami komoly rendszerről van szó, mondjuk olyasfélérről, mint azt a természetben pl. a kristályosodás rendszerénél tapasztaljuk.

De hát miért létezik ez a sok szabály, mely az ilyen említett alapeveken elindulva a komponálás egész menetét rendezni akarja? Hiszen ilyen és ehhez hasonló, de még ezeknél sokkal aprólékosabb szabályok, tilalmak, előírások és utasítások sokaságából állt még nem sokkal, alig pár évtizeddel ezelőttig az összhangzattan megdönthetetlennek tartott épülete!

Azt mondták, hogy bizonyos hangzatok ilyen és ilyen módon történő egybefűzése „rossz” és tilos, míg másmilyen összekötésük „jó” és megengedett.

A miért-re a múlt század egyik leghíresebb zenekritikusa és zeneesztétikusa, a bécsi Eduard Hanslick, még így felelt „Vom musikalisch Schönen” című könyvében (13—15. kiadás, 1922, 64 old.): „Az összes zenei alapelemek egymással titkos, a természet törvényein alapuló összeköttetésekben, lelki rokonságban állanak. Ez a ritmust, a melódiát, a harmóniát láthatatlanul vezérlő lelki rokonság megkívánja, hogy az emberi zenében követelményeit megfogadják és ugyanez a lelki rokonság pecsétel önkényességgé és rútsággá minden olyan összefűgést, mely vele ellentétben áll.”

Ma már mindinkább látjuk, hogy ilyfajta zsarnoki természetű lelki rokonságok nem léteznek. Léteznek zsarnoki természetű tradíciók, melyektől az, emberek, mint más téren se, a zenében sem tudtak sokáig megszabadulni, de amikor egyszer áttörték a szabályok korlátait és látták, hogy semmi baj sem lett belőle, a zene fejlődése meg nem akadt, sőt új irányokba ömölve, újabb fényre és csillogásra kapott, egymásután döntötték le az akadályokat és torlaszokat a fejlődés elől és az új életkedv jelszavával merültek el a szabadság mámorában.

Voltak, és minthogy a korszakok az emberiség életében sehol sincsenek merev válaszfalakkal elkülönítve, vannak még ma is érvényben lévő régi szabályok, melyeket a zenét hallgató fül hosszú fejlődés alapján sokáig egyedül érvényeseknek ismert el, melyek a tradíció szentségétől védetten beidegződtek a muzikális, de még a kevésbé muzikális agyvelőkbe is, de vannak törekvések, melyek ezeket a szabályokat semmieseknek tekintik és életcéljukká lerombolásukat tűzték ki. És

bár konzervatív természetű fülek számára a szabályok felborulása szinte egyértelmű a zenei világ végével, azok előtt, akik a földre fektetik fülüket és messzire elhallanak, új törvényszerűségek eljövételének tompa moraja kezd kibontakozni. Az emberi természet megmagyarázhatatlan sajátágos szabályszerűségei éreztetik hatásukat az emberi megnyilvánulásokon. Így a zenei megnyilvánulásokon is. És amint az ismeretek, a megfigyelések fejlődésével mindig nagyobb és nagyobb áttekintést nyerünk a természetben uralkodó rendszer felett, úgy látszik, a zenei szabályokat is, melyek előbbi ismereteinknek feleltek meg, tovább kell fejlesztenünk.

Ma abban a korszakban élünk, amikor a régi szabályok, melyek a zene útját egyengették, elavultak. Hatóerejük kimerült, eljátszották szerepüket. Új utakat keresnek mindenfelé, nemcsak a zenében, a művészetek és tudományok más ágaiban is. Hogy ebből mi lesz, egy új Babel tornya vagy valami felséges, nagyszerű, a világegyetemet magába foglaló katedrális, ma még korai volna eldönteni.

A szabályok, melyekből fentebb csak egy-két jellemzőbbet említettünk meg, maguk is fejlődtek és valahányszor oly új zenei jelenség lépett fel, mely sértette azok fülét, akik a szabályok továbbfejlődését elképzelni sem tudták, vad láрма támadt a céh berkeiben. Forradalomról, felforgató törekvésekről beszéltek, s ha már akkor divatos lett volna, bolsevizmust és szovjetet emlegettek volna. Csak később, amikor a kedélyeik már lehiggadtak és a hirtelenkedő, impresszió-szülte kritikát felváltotta a komoly analitikus vizsgálódás, jöttek rá, hogy tulajdonképpen nem is új alapokról van szó, nem a régi alapok megdöntéséről, hanem csak a szabályok szigorának tágításáról, azok továbbfejlesztéséről.

Ennek a továbbfejlesztésnek útja, a szabályok története egyben a zene fejlődésének története is.

Amikor például a múlt század közepe táján Wagner zenéje és Liszt Ferencnek az „új zene” érdekében kifejtett működése felrázta a muzikális világot, mely a haydini és mozarti zenétől nagynehezen eljutott kisebb-nagyobb zökkenőkön át Weberig, a kritikusok egész raja állt fegyverbe az új barbárság ellen. Ma már megállapítást nyert — mert komolyan foglalkoztak a kérdéssel —, hogy Wagner nem volt felforgató lélek. Wagner csak zseniális módon továbbfejlesztette a melodikus és harmonikus zene alapelveit. A wagneri melódia persze látszatra teljesen különbözik a klasszikus melódiától, de benne is megvan az a bizonyos törvényszerűség, mely ugyanonnan nyeri táplálékát, mint elődje. Úgy történt, mint amikor a kertész lemetszi a gyümölcsfák ágait és a törzset beoltással új ágak hajtására ösztökéli. Wagner is visszanyúlt a már elburjánzott klasszikus hajtások mögé a melódia és a harmónia ősi törzséhez és a zene fája új ágakba virult. A wagneri összhangzatnak ma már egész külön irodalma van. Bizonyos újabb modulációbeli törvényszerűségeket, újabb hangzatköteket, hogy úgy mondjuk fedezett fel, de ezek, mint azt a svájci Ernst

Kurth vagy a német Alfred Lorenz analitikai kutatásai bizonyítják, soha nem hagyták el a régi, klasszikus ú. n. tonális rendszer alarmjait. Ha a modulációnak az előbbi fejezetben vázolt rendszerén túl távolabbra is került a zenemű folyamán az alaphangnemtől, mint elődei, mindig visszatért újra az alaphoz, ami a tonalitás elvét jellemzi. Hogy ezt akkoriban, amikor a wagneri zene még új volt, nem vették észre, hogy a wagneri modulációkat túlmerészeknek, túlbonyolultaknak érezték, annak oka az volt, hogy senki erre a zenészek figyelmét fel nem hívta. Maga Wagner, ki pedig egyéb téren elég nagyhangúan és éles dialektikával hangoztatta teóriáit, harmóniai bonyodalmait meglehetősen öntudatlanul oldotta meg. Nem mondta: ide figyeljete, ezt és ezt így és így, ezért és ezért csináltam, hanem valóban zseniális ösztönös zenész volt. És éppen, mert ösztönszerűen írt, de ösztöne mélyen a klasszikus tonalitásban gyökeredzett, nem is tudta a régi rendszert elhagyni, csak alaposan kibővítette és továbbfejlesztette kereteit.

Ha azonban Wagner nem is törte át a szabályok rendszerét, utat mutatott a „destruktív” természetűeknek.

A szabályok tágítása, a szabályok korlátainak feszegetése nyomot hagyott a Wagner utáni zenén. Egyesek a ritmus ősi elismert formáit tördelik (Brahms), mások a zenei szerkezetek határait rombolják (Bruckner, Mahler), sokan a wagneri nyomon továbbhaladva, népszerűsítik az új hangzatkötéseket (Rich. Strauss) és a muzikális fülek kezdték hozzászokni az eleinte újszerűen hangzó hang-egybefűzésekhöz.

A múlt század vége óta aztán mind rohamosabbá vált a fejlődés tempója. A francia Debussy már tudatosan szakít bizonyos tradicionális jelenségekkel. Műveit már nem csak a megbízhatónak talált hangzati alapokra építi. Elhagyja azt a szabályt, mely csak oly akkordokat, harmóniákat ismer el tökéleteseknek, melyeknek hangjai egy és ugyanazon hangsorhoz tartoznak, hanem továbbmegy és távolabbi rokonságokat is igénybevesz harmóniáinak megalkotásánál.

Eddig a konszonancia, a jó hangzás és a diszszonancia, a rossz hangzás volt a két pólus, mely körül a szabályok tánca forgott. Azt mondták: a konszonancia a fejedelem, a diszszonancia csak arra való, hogy jelenléte emelje a konszonancia tekintélyét. A diszszonanciákat „feloldották” konszonanciákká. Diszszonáns akkordok után jött a konszonancia és a tradíciókon nevelődött fül meglelégedéssel vette tudomásul, hogy minden jó, ha vége jó.

Debussy a konszonanciának új elméletét adta. Ő is a felhangelméletből indult ki. De az egy alaphanghoz tartozó felhangok között vannak olyan hangok is, melyek nem tartoznak az alaphangon épült hangsor hangjai közé. Ezeket a régi rendszer kirekesztette a rokoni kötelékekből. Debussy skálája rokonságot tartott ezekkel is és ezáltal sok olyan hangzatot, melyet előbbi generációk diszszonánsnak

neveztek, rokonivá, konszonánssá avatott és hogy milyen sikerrel, azt követőinek nagy száma bizonyítja.

A jelen század elején aztán megtörtént a teljes frontáttörés. Mindjobban ingadozni kezdtek a falak és Schönberg nyomán betört az eddig még úgy-ahogy rendezett parkba az atonális zene vad, tekintélyt nem ismerő serege. Még Schönberg igyekszik hidakat verni visszafelé a klasszikus összhangzattanhoz. A háború — mint sok más téren is — itt is elmosta az összefüggéseket. Stravinsky, Hindemith és a többiek már az új, hangnemekhez nem kötött, más, ma még ismeretlen törvényszerűségeket sejtető zene előfutárjai.

De új utak felé visznek azok a zenei ismeretek is, melyek nem mozognak oly elvont területen, mint a hangok egybefűzésének szabályai. Mert amíg a melódiáról, a ritmusról, a harmóniáról beszélünk, a zene mint valami absztraktum lebeghet képzelünk előtt. Bárki képzelőtehetsége szerint hozzáfűzhet a melódia vagy a többi alapelem elképzelt fogalmához konkrét zenei hangokat, de beszélhet az alapelemekről úgy is, mint más fizikai elvontságokról, mint a mágnésességéről vagy az elektromosságról.

Ha azonban elhagyjuk az absztrakt talajt és konkrét zenei tényekkel akarunk szemben állni, azt kell kérdeznünk, miképpen érvényesül mindaz, amit a melódiáról, ritmusról, harmóniáról szabályok és törvényszerűségek rendszerbe foglaltak akkor, ha a hangzó életbe kerül.

És ekkor a zene egy újabb elemével találkozunk, azzal, amit a hang színének nevezünk.

ÖTÖDIK FEJEZET.

A hangzó életről.

A hangszínek említésével elhagytuk azt a talajt, melyben a zene metafizikai gyökerei élnek, a zene elhagyja az absztrakt kombinációk homályos birodalmát és a napfényre lép. A hangok kilépnek a rezgő éterhullámokra és mindaddig, míg a fülön át el nem tűnnek ismét az emberi lélek rejtelmes labirintusaiban, a hangzó élet csengő-bongó alkatrészeit képezik.

Ez a hangzó élet ma már igen sokrétűvé fejlődött. Hosszú és változatos az út, mely a legősibb hangszertől, az emberi hangtól a mai modern partitúrák szövevényeihez vezetett. Az emberek rájöttek különböző húrok hangadó képességeire, a különböző sípok és egyéb fűvőhangszerek tulajdonságaira, ütőhangszerek színtétekinthetetlen számát találták fel, leszögezték mindezeknek hangszínét, technikáját, tökéletesítették őket, míg elérkeztek a fejlődés azon fokára, melyet a mai orkeszter bizánci pompájában élvezünk.

Ha végigtekintünk a mai zenekaron, alig sejthetjük, hogy mennyi munka, mennyi szorgalom, invenció, szakértelem és tudás, energia, szeretet, de verejték is szegélyezte fejlődésük útját, amíg mai alakjukban elfoglalták helyüket a karmester figyelmes pálcája alatt.

Sok hangszer az idők folyamán eltűnt, mások, nem mindig jobbak, jöttek helyükre. Egyesek technikailag egyszerűbbekké változtak, míg mások már évszázadok előtt oly tökéletesek voltak, hogy azóta sem fejlődtek. Azt mondják például, hogy olyan trombitákat, mint Bach idejében, ma sem tudnak készíteni, hogy a billentyűs, modern, u. n. ventil-kürtön, soha nem fogják utólérni a régi módszerű, de csak nagy tudománnyal megszólaltatható kürtök mély zengésű hangját. A vonós hangszerek fejlődése viszont 200—250 év előtt megállt. A ma készülő hegedűk, csellók teljes másai azoknak a gyönyörű hangú hangszereknek, melyeket a világhírű cremonai hangszerkészítők, a Stradivariik, Amati és Guarnerik a XVI., XVII. és XVIII. században készítettek. A köztük leghíresebb Niccolo Amati 1684-ben, Antonio Stradivari pedig 1736-ban már meghalt és a hegedű azóta nem fejlődött.

A fúvós hangszerek, a fafúvók, de különösen a rézfúvók ellenben még az utóbbi időkben is folyton változnak. Ennek oka főleg abban rejlik, hogy a fúvós hangszerek legtöbbjén nem lehet az összes használatos hangokat megszólaltatni. Különböző találmányokkal igyekeztek ezt a hiányt, amennyire lehetett, pótolni, de ez teljesen, minden esetben még ma sem sikerült. A hiányzó hangok pótlása a hang szépségének rovására ment és ezért még ma is egy és ugyanazon hangszerből többféle változatot használnak a zenekarokban, melyek egymás hiányait kiegészítik. Így pl., amint azt a partitúrákból is láthatjuk, többféle klarinétot, többféle kürtöt vagy trombitát használunk, melyek csak abban különböznek egymástól, hogy más és más hangterjedelmük van és így szükség esetén egymás segítségére vannak. Megkülönböztetünk például C-klarinétot, D- és Es-klarinétot és így tovább. Ezeknek egyforma billentyűzetük van, csak annál a billentyűnél, amelynél az egyik C hangot hallat, a másik D, illetve Es hangon szólal meg. Ez és ilyesmik nagyban komplikálják a partitúrák írását és olvasását, mert rendszerint úgy írják az ilyen hangszerek számára a kótatkat, ahogy játszák őket, nem pedig, ahogy hangzanak. Pl. az Es-klarinét számára „c”-t írnak, a „c” billentyűt nyomják is le rajta, de „es” hangzik, ha „d”-t írnak, „f” hangzik és így tovább. Ha már most például zongorán le akarjuk játszani a partitúrából mondjuk Beethoven IX. szimfóniájának B-klarinét szólamát, előbb át kell számítanunk minden egyes leolvasott kótafejet azokra a hangokra, melyek a B-klarinéton tényleg hallatszanak, amikor rajta a szólamot fújják. Ezt a komplikált és nagy rutint követelő átszámítást transzponálásnak hívják, az ilyen több változatban szereplő hangszereket pedig, mint a klarinét, a kürt, a trombita, transzponáló hangszereknek nevezik. Nagy dologbeli tudást, hosszú és alapos stúdiómot igénylő

munka, amíg egy zeneszerző eljut odáig, hogy hangszerekre, de különösen zenekarra jól és megbízhatóan tudjon írni. Sok anekdota szól egyébként hírneves zeneszerzőkről, kik nem ismerték elég pontosan az egyes hangszereket és olyan hangokat is írtak számukra, melyeket technikailag lehetetlen volt rajtuk megszólaltatni. Ma persze már ennek a zenei szaktudásnak bőséges irodalma van, de még mindig többet ér a nagy és alapos gyakorlat, mint a könyvekbe lefektetett teória.

A dallamnak, a ritmusnak, a harmóniának, amikor kilép az a/hstrakt szabálykutatások spekulációból és hangzóvá válik, legfeltűnőbb tulajdonsága, hogy különleges és egyéni szintet kap aszerint, hogy milyen hangszereken szólal meg. És az a sok alapjában véve technikai tudás és ismeret, mely ezekhez a hangszínekhez fűződik, mind azt a célt szolgálja, hogy a zene kifejezésre váró lényegét tetszetős formában prezentálja a hallgató fül számára.

Amint a festészet alkotásainál is különválasztjuk egy kép tárgyát annak színeitől, de valójában a művészi összbemomást éppen azáltal nyerjük, hogy a kettő egy magasabb művészi egységet képez, úgy a zenénél is a melódia, a ritmus, a harmónia csak akkor kerül kellő művészi megvilágításba, ha magára ölti a hangszín csillogó köntösét.

Az a sok szép poétikus jelző, amellyel emberemlékezet óta a zenét körülaggatták, majdnem mindig a hangszínre vonatkozott. Nem a melódia lágy és sejtelmes, hanem a kürt szava, melyen felcsendül, nem a harmónia komor és ünnepélyes, hanem a harsonák hangja, melyen megszólal, nem a ritmus tompán dübörgő, hanem az üstdob, amelyen a ritmust kiverik.

A hangszín, amint a zene a hangzó életbe kerül, elválaszthatatlan társul szegődik a zenei alapelemek mellé, sőt vannak periódusok a zene történetében, amikor szinte elnyomni látszik ezek értékét. Ha szembeállítjuk Mozart nagyon pregnáns, de szerény megjelenésű zenekari külsejét azzal a szinte fantasztikus hangszínkaleidoszkóppal, melyet Wagner nyomán a múlt századvégi zeneszerzők és a modern iskola ördögös hangbűvészei varázsolnak a hallgató elé, szinte azt kell hinnünk, hogy a melódia, a ritmus, az összhang szerepét átvette a hangszín. Annyira előtérbe nyomul a zenének ez a voltaképpen érzéki eleme, hogy már-már járma alá hajtja mindazt, amit az előző századok Bachtól Beethovenig a zene valódi lényegének ismertek el.

A zeneesztétikának, a zenefilozófiának kutatásait és megállapításait, a zenei hang metafizikájának elvont rejtelmességeit az igazi, ösztönös művészek legtöbbszörre vállvonogatva, szkeptikusan, ha nem lebecsmérlően veszik tudomásul. A hangzó élet az, ahol ők otthonosan érzik magukat és nem tűrik, hogy annak szépségeit teóriák és okvetetlenkedő, rendszereket latolgató fejtegetések homályosítsák el. Megtanulják azokat a mesterségbeli fogásokat, melyekre szükségük van, azontúl azonban arra az isteni szikrára bízzák magukat, mely fantáziájukban kigyúl és a művészet éltető elemévé válik.

Ne is kísérletezzünk tehát itt, a zeneművészet tulajdonképpeni birodalmában, ismét teoretikus útra terelni figyelmünket, habár itt is erősen kitaposott ösvényeket kutathatnánk fel. Mert természetesen a hangszínek fizikai mibenlétének megállapítása szintén nem hagyta nyugodni a tudósokat. Kezdve a hanghullámok alakjainak különbözőségétől a zenei hangok felhangtartalmáig sok hipotézist igyekeztek bebizonyítani anélkül, hogy végleges megállapodásra jutottak volna.

Hagyjuk tehát el a hangoknak önmagában lezárt tudományát és nézzünk a következőkben körül azokon a területeken, ahová a hangok hatása kiterjed. Ezt a hatást fogjuk vizsgálódásaink tárgyává tenni és tájékozódni fogunk azokról az ellenhatásokról is, melyeket a hangok, most már zene formájában az emberi elme és emberi lélek területén kiváltak.

MÁSODIK RÉSZ.

A zene hatásáról*

ELSŐ FEJEZET.

A zenei hallásról.

Mielőtt a zene élvezetéhez eljutna az ember, tisztába kell jönnie azzal, hogy tud-e egyáltalán zenét hallani. Mert bármennyire is érthetetlen ez az átlagosan muzikális ember előtt, tényleg úgy van, hogy vannak olyan emberek is, akiknek a legprimitívebb értelemben sincsen zenei hallásuk. Vagy legalább is azt hiszik, hogy nincsen zenei hallásuk, mert a zenei hallás t. i. többé-kevésbé ma minden kulturemberben megvan, csak sokszor nincs felfedve, vagy ha fel is van fedve, nincsen kiképezve. A hallás kiképzése viszont ma már járt út, teoretikusan és praktikusán meg van alapozva és pedagógiája is pontosan és körülményesen előírva. Azok, akik ezzel foglalkoznak, nem ismernek muzikális és nem muzikális gyermeket, hanem csak olyat, akinek hallása képzett vagy nem.

Természetesen a zenei hallásnak különböző fokai vannak attól a kezdetleges momentumtól kezdve, amikor különbséget tudunk tenni a hangok és zenei hangok között általában egész addig, amikor fülünk kiismerkedik a modern orchester százféle egyszerre megszólaló hangja között. Van, akinek lépcsőről lépcsőre kell hágnia, amíg a zenei hallás teljességéhez elér, van, aki egyszerre birtokában érzi magát az összes fiziológiai követelményeknek, melyek számára a kulcsot jelentik a zenei világ eseményeihez.

Ezeknél is, a tökéletes zenei hallásúaknál, igen sok és aprólékos részletmozzanatokból tevődik össze az a részben élettani és részben lélektani fenomén, amit hallásnak nevezünk.

A legelemibb hallási jelenség, mely mindjárt nyomon követi azt, amely megkülönböztet a beszéd, a zörejt, a természet hangja és a zenei hang között, amely a zenei hangokat megkülönbözteti egymás között. Mint már fejtegetéseink elején mondtuk, mai kultúrzenénk kb. 85—90 hangot használ fel és közönségesen ennyit különböztet meg egymástól. A hangok legfontosabb különbségét (mely a hanghullámok másodpercenkénti rezgésszámának különbözőségén alapszik) a testek

kiterjedési irányának jelzésétől kölcsönvett kifejezéssel magasságnak és mélységnek mondjuk. Egy hang a másikhöz viszonyítva magasabb vagy mélyebb lehet, a magasság és mélység tehát relatív fogalom, de hosszú évezedes gyakorlat ma már képes arra, hogy direkt összehasonlítás nélkül is meg tudja állapítani a hangok egy-egy csoportjáról, hogy mélyek-e vagy magasak. Általában az emberi hangot vesszük itt mértékül és a női hangcsoport irányába eső /hangokat magasaknak, a férfihangcsoport irányába eső (hangokat mélynek nevezzük.

Ezeket a különböző magasságú (vagy mélységű) hangokat konvencionális megegyezésen alapuló nevekkal látták el, egyes országokban az a b c betűivel, más országokban különböző szótagokkal (a latin országokban használt út, re, mi, fa, sol, la, si szótagok egy latin himnusz szavainak első szótagjaiból keletkeztek). Ugyancsak konvenció állapítja meg az egyes szomszédos hangok egymáshoz való viszonyát, egymástól való különbözőségét, de konvenció állapítja meg az egyes hangok abszolút magasságát is. Ezt például úgy csinálták, hogy egy bizonyos hang, az ú. n. normál „a” hang, másodpercenkénti rezgéseinek számát a francia akadémia a múlt század közepe táján leszögezte és ezt a rezgésszámot a többi országok is elfogadták (ugyanúgy, mint a méter hosszát). Erre azért volt szükség, mert a különböző hangszereket valamilyen közös alapon egyformán kellett hangolni.

A muzikális hallás a hangok ezen különbözőségére kétféleképpen reagál és aszerint abszolút vagy relatív hallásnak nevezzük. Egyes, különösen élesen halló emberek, kik ezenkívül jó hangmemóriával is rendelkeznek, hallásra meg tudják állapítani valamely hang abszolút magasságát, vagyis a hallott hangot rögtön meg is tudják nevével nevezni. Ez körülbelül olyan adomány, mintha valakinek jó szemmértéke van és pontosan tud távolságot becsülni. Amint azonban a nem pontos szemmértékkel bíró ember is különben egészen jól tud távolságot megállapítani, ha t. i. leméri, úgy a nem abszolút hallású ember is lehet még egészen jó muzsikusk. A fontos csak, hogy meg tudja különböztetni a hangokat egymástól és nagyjában érzéklni távolságukat. Amint a pontos szemmérték nem nélkülözhetetlen a mindennapi életben, úgy az abszolút hallás sem kötelező a zenében.

Van azonban a hangoknak magasságukon kívül még egy más fontos különbözősége is, amelyet, mint már említettük, hangszínnek nevezünk. Egy és ugyanazon magasságú hang más és másképpen hangzik, aszerint, hogy milyen sajátságot vagy ahogy általánosan nevezzük, színt kap attól a hangszertől, amelyen megszólal. Gyakorlatlan fül részére itt is vannak nehézségek. A zenei hangok ugyanis olyan módon csoportosultak az idők folyamán, hogy a mélységtől a magasságig tizenkettes turnusokban körülbelül hétszer-nyolcszor ismétlődnek. Ezt olyanformán képzelhetjük, mintha mondjuk a színspektrum hét színét hétszer festenők le egymás mellé, úgy, hogy a legelső csoport hét sötét színből, a többi pedig mindig hét-hét világosabb és vilá-

gosabb színből állana. Minden csoport első, második, stb. színe megegyezne tulajdonképpen egymással, de árnyalati különbségek volnának közöttük. Ugyanígy az egy oktáv-távolságon (így nevezzük a zenében ezeket a turnusokat) belül lévő tizenkét hang mindig megegyezik a következő turnusok megfelelő tizenkét hangjával, csak árnyalati különbségek vannak közöttük. Mindegyik következő oktáv „magasabban” (a spektrumhasonlatnál „világosabban”) hangzik.

Már most általában könnyebb felismernünk, hogy két összehasonlítható szín vörös, még akkor is, ha az egyik vízfestékkel, a másik olajfestékkel van festve, mint megállapítani azt, hogy mindkettő mondjuk a balról számított negyedik spektrumcsoport vörös színét képezi. Itt lehetséges, hogy megtévedünk és amit különböző árnyalatúnak gondolunk, voltaképpen egy, vagy megfordítva.

Átvive a zenére a képet, pl. egy hegedűn hangzó és a „nagy” oktávcsoporthoz tartozó „a” hang (az oktávcsoporthoz is konvenciószabta nevekkkel látjuk el, pl. szubkontra-oktávcsoporthoz, kontra, nagy, kis, egyszer vonalzott, kétszer vonalzott stb. oktávcsoporthoz), bár azonos magasságú a zongorán hangzó „nagy a” hanggal, mégis a hegedű különleges hangszíne folytán gyakorlatlan fül részére magasabban hangzik, mint az utóbbi.

Ily módon egész különleges hallási rendszer fejlődött ki a zenélő emberben, mely azonban a kulturélet többi nem zenélő részében is — mennél több zene vette őt körül — nyomot hagyott és öntudat alatt többé-kevésbé fogékonnyá alakította hallását a zenével szemben. Ez a zenei hallás, mint mondtuk, kisebb-nagyobb mértékben minden kultúremberben megvan és csak megfelelő gyakorlat szükséges hozzá, hogy öntudatalattiból tudatossá fejlődjék.

Komplikáltabbá válik a dolog, amikor már nem egy hangról van szó, hanem a zenei hangok csoportosulásairól. A hangok a zenében természetesen egymást felváltva hangzanak, hol egy magasabb, hol egy mélyebb hangzik a melódia folyamán. Nem teljesen helyes kifejezéssel úgy mondhatjuk, hogy ide-oda mozognak a magasság és mélység között. (Mint tudjuk, így keletkezik a melódia és a mozgás ritmikusága révén a zene.) Ennek a mozgásnak egyes fázisait a hang lépéseinek nevezzük és azt mondjuk, hogy a hang lefelé (a mélység irányába) és felfelé (a magasság irányában) léphet. Minthogy a különböző magasságú hangok (mint a spektrum színei) bizonyos meghatározott (és tizenkét különböző hang után újra ismétlődő) sorrendben helyezkednek el a magasság és mélység között, megkülönböztetünk lépcsőzetes mozgást, amikor a hang helyéről a mellette lévő legközelebbi „lépcsőfokra” lép és „ugrást”, amikor a hang egyes lépcsőfokokat kihagy és egy távolabbi lépcsőfokra ugrik. A lépcsőfokok egymástól való távolságát, melyek a ma szintén konvención alapuló úgynevezett „temperált” lépcsőzetben egyenletesek, ismét elnevezésekkel látták el, sekundnak (másodnak), terznek (harmadnak), quartnak, quintnek,

sextnek és így tovább hívjuk őket és itt ismét különböző, a hallásra vonatkozó megfigyeléseket tehetünk.

Újabbán ezeket a megfigyeléseket és a belőlük folyó megállapításokat — melyek sokáig mint megdönthetetlen tények szerepeltek a zene pszichológiájában — már erősen önkényeseknek tekintik, habár elismerik, hogy ezeket az önkényeskedéseket évszázados tradíció szentesíti, amelynek hatása alól nehéz felszabadulnunk.

Általánosságban például azt mondták, hogy mennél nagyobb ugrást végez a hang, annál nagyobb a feszültségi érzés a hallásban, mely feloldásra vár. A feszültségi érzés ezen feloldására aztán — ugyancsak tradíciók alapján — bizonyos meghatározott lépéseket irányoztak elő, melyek között a zeneszerző választhatott. A mai modern zenei fejlődés szempontjából már befejezett ténymegállapításnak vehetjük, hogy mindez csak az utolsó évszázadok zenéjéhez szokott fül számára érvényes. Tényleg, a zeneszerzők évszázadokon át úgy komponáltak, hogy a mozgásba került hang a quintlépés után legtöbbször ismét az alaphang felé indult, vagy hogy a szeptima után az oktávba lépett és ezt a komponálási módot a fül annyira megszokta, hogy a hallás már meg is követelte. A sokkal többek által hozzáférhető ú. n. könnyű zenében ez és az ilyen szabályok szerinti komponálási mód még ma is szinte kivétel nélkül érvényes, de azért egyre nagyobb tért hódít ezen a téren is a szabálytól való eltérés, aminek következménye, hogy a régi zenére beidegzett fül idegenkedve áll a szokatlannak ítélt hangmozgással szemben.

Ugyanez az eset áll fenn két vagy több hang egyszerre történő megszólaltatásánál is. A konszonzancia és disszonzancia érzetét, mint arról már szó volt, szintén a feszültség és feloldás érzeteire vezették vissza és a fejlődési módok kialakult szabályai, mennél régebben voltak érvényben, annál erősebben befolyásolták az ú. n. zenei jó hallást. Az abszolút hallás mindig kiismerte magát a hangok között, mert számot tudott magának adni arról, amit hallott, de a vele együtt vagy nélküle is működő és a relatív halláson alapuló muzikalitás megkövetelte a fül számára ezeket a megszokott hanglépéseket vagy akkordfűzéseket. Az invenció, az újdonság, a frappánság, az egyszerűség érvényességét csak ezeken a szabályokon belül engedélyezte. A moduláció, a tonalitás szabályai mind ilyen szabályok, de ha ezelőtt egy-két évtizeddel a zenei intelligencia még feltétlenül megkövetelte a fültől és a zenei hallástól, hogy ezekre a szabályokra, az ezen szabályokon alapuló hanghatásokra „helyesen” reagáljon, a mai modern zene — legalább is egyelőre — nem helyez különös súlyt az efajta muzikalitásra, talán sokszor ballasztnak is érsi és várnunk kell, hogy mit fog az ilyen szigorú korlátok közé szorult hallási követelmények helyébe léptetni.

Az bizonyos, hogy az eddigi zeneirodalom hatásánál nagy szerepet játszik ez a „régimódi” hallásmód. Az emberi természet úgy látszik megkövetel minden megnyilvánulásában, így a hallásnál is, vala-

milyen rendszerességet, amelyhez tartja magát, habár öntudat alatt is. Általában jobban érezzük magunkat a színek „konvencionális” vagy legalább is régi értelemben „kiegyensúlyozott” és „harmonikus” elosztása között, amelyet pl. Rubens vagy Böcklin vagy Segantini vásznai nyújtanak, mint Kokoschka vagy van Gogh lázálmas kompozícióival szemközt és ugyanígy — minden egyéb értékeléstől természetesen eltekintve — megnyugtatóbb érzést keltenek hallásunk számára Mozartnak, Beethovennek, de még tekintettel az újjal szemben egyre fejlődő érzeinkre, Wagnernek, Richard Straussnak a „rég” szabályok alapján írt művei, mint a „vad” modernek hangorgái.

Különleges jelentőségre tesz szert a fejlődés ezen fokán a zenekar szerepe. A zenekar eredetileg, már amikor a mai értelemben, differenciálódni kezdett (mert az ókorban, ha voltak is nagy zenesarok, azok rendszerint egyfajta hangszerből állottak. Valamelyik római író említ egy kétszáz trombitásból álló zenekart), tulajdonképpen ugyanazt jelentette a hangszínek számára, mint a harmónia a hangok magassága számára. Több különböző magasságú hang együtthangozva harmóniát képez, több különböző színű hang együttvéve: zenekar. A különböző túlkapások után lehiggadt klasszikus zenekar úgy, ahogy azt legpregnásabban Mozart partitúráiból ismerjük, még alig állt 10—12-féle hangszerből. A négy vonóhangszer (hegedű, mélyhegedű, cello és nagybőgő), két-három fafúfó (fuvola, klarinét, fagott, esetleg még oboa), két-három rézfúvó (kürt, trombita, esetleg, ritkán, harmona) és dobok. Ez volt minden. Csak nehezen, főleg Berlioz és Wagner, majd Richard Strauss nyomán bontakozott ki a mai szinte áttekinthetetlen nagyságú, a színkeverés legraffináltabb elképzeléseinek is megfelelő nagy modern orkeszter.

Ez az orkeszter azonban nemcsak új meg új színeket hozott létre a régi hangszínek keverése és kiegészítése útján, hanem — és ez szinte történelmi hivatását képezi — elfedte nagyságával és túlsúlyosságával a régi harmóniai kötésekre és összefüggésekre beállított hallás elől azt, ami régebben a legfontosabb volt: magát, a harmóniát. Ugyanúgy, mint a festészetben is, egyes modern festők színpompája elfeledteti velünk a rajz, az ábrázolási elgondolás eredeti fontosságát, sőt elrajtolásokat, ábrázolási „lehetetlenségeket” is elnézünk a feltáruuló hallatlan színpompával szemben.

Látjuk, bizonyos párhuzamosság áll fenn a látás és a hallás szerve között akkor, amikor az általuk érzékelhető művészetek felfogásáról van szó. A látás is, a hallás is, egészen függetlenül egyéb hivatásától, ha művészeti alkotás érzékelését célozza, más és egyéb hivatásától eltérő funkciót is végez. Ez a céltudatos funkció az, amit a festészetnél, a szobrászatnál és az egyéb a látószervvel észlelhető művészeteknél művészi meglátásnak nevezünk és a zenénél művészi „meghallásnak” nevezhetnénk és melyet, ha a művészetet egy a közönséges életfunkcióknál felsőbbrendű életfunkcióvá kategorizáljuk, felsőbbrendű látásnak és felsőbbrendű hallásnak deklarálhatunk.

A rendszer, melyet a művészetek kialakulása és fejlődése felállít magának, párhuzamosságot hoz Tétre az egyes művészeti ágak élete között és az appercepció, mellyel az emberi organizmus a művészeteket észleli, egészen az erre szolgáló érzékszervek beállításáig szintén hajlandó ilyen parallelizmusok kifejlesztésére.

Mindezt egyelőre a zene fiziológiai felfogására vonatkoztattuk, de látjuk, a határok elmosódnak és a fiziológiától csak egy lépés választja el a lélektani és ezen át az esztétikai vizsgáldásokat.

MÁSODIK FEJEZET.

A hangok összefűzésének hatásáról.

Ha felvetjük a kérdést, vesszük-e hasznát mindannak, amit elmondunk és még sok egyébnek, amit csak futólag említettünk akkor, amikor zenét hallunk, egyszerűen és röviden annyit is felelhetnénk: nem. Bármily okatlanul és észszerűtlenül hangzik ez a felelet, mégis így van. Legalább is majdnem így. Mindaz, amit a különböző tudományok összehordtak a zenéről, amint azt már több helyen említettük, osak utólag kapcsolódott a zenéhez. Mindig előbb volt meg a zene és csak utána keletkezett a zenetudomány. Világos tehát, hogy a zene hatásának meg kell mutatkoznia akkor is, ha mindez a tudomány nem is létezne és a zenét ép úgy élvezhetjük minden tudományos ismeret nélkül is, mint ahogy élvezte az emberiség akkor, amikor a tudomány még nem fűzte hozzá különböző reflexióit.

Azonban a zenének mindig volt közönsége. És ez a közönség, minthogy ki volt zárva az alkotás gyönyöreiből, filozofálni kezdett. Teóriákat állított fel, melyeket bizonyítani kívánt. Megindult a kutatás. Fizika és fiziológia, filológia és történelem, lélektan és széptan és a többiek nekirontottak a zenének, hogy alkatrészeire bontsák, alkatrészeit egyenkint körülszaglásszák és az áldozatot csak az mentette meg az élveboncolás rendes következményeitől, hogy mindig voltak olyanok, akik nem törődtek a boncolási jegyzőkönyvek megállapításaival, hanem énekeltek és zenéltek úgy, ahogy azt valami belső és felboncolhatatlan vágyuk diktálta.

A zenetörténelem egész folyamán a művész alkotott, a közönség pedig Specializált, osztott és beosztott, analógiákat állított fel és mindent elkövetett, hogy nyitjára jöjjön annak a megmagyarázhatatlan inspirációnak, mely a zeneköltőt a «zenéhez kötötte. Úgy ment neki a zenének, mint a kémikus valami vegyületnek, vagy a mineralógus egy szép kristálynak, oldotta, bontotta, számolta, osztályozta és a végén tényleg sikerült neki egy a maga nemében majdnem teljes és zárt egész körülmírnia. Csak egyet nem volt képes ezen a módon megfogni. Akárhogy igyekezett, akármennyit is tudott, akármiképpen is szűkítette

egyre a kört: a zene lelke mindig kicsúszott megállapításai közül. Ezt sehogyan sem tudta leszögezni. Amikor már azt képzelte, hogy egészen közel van hozzá, ez a lélek mindig elillant, felreppent és az üldözés újból kezdődhetett.

Így aztán mindig maradt egy szakadék az alkotó művész és közönsége között. Az egyik felfogta lelkével a lelket, a másik meg kergette és hajszolta. Az egyik muzsikált és ontotta magából a dallamot, a harmóniát, a másik meg minden igyekezettel azon volt, hogy közelébe férközzék és valami módon részese legyen annak a boldogságnak, melyet a zene lelkének birtoka nyújtott.

Azonban valaminek mégis csak kellett történnie, hogy a művész és közönsége egymásra találjon, valamiféle hídnak mégis csak kellett épülnie a szakadék felett.

És itt aztán segítségére jött az embernek az a másik nagyhatalom, mely az emberi bensőben kormányoz: az értelemnek segítségére jött az érzelem. És az érzelem rátámaszkodott az értelem szilárd talajára és egy szép lendülettel átvette magát a szakadékon.

Ott van most a zene közvetlen közelében, nem gondolkozik, nem rágódik megoldhatatlan problémákon: tud, mert érez.

A zenei tudományok megalapításai mind összefüggésben vannak azokkal az érzelmekkel és érzésekkel, amelyek a hangok összefűzése az emberben keltenek. Először érzünk és csak azután jövünk tudomására, tudatára érzéseinknek. Bármennyire önállóaknak és önmagukban kereknek tűnnek és a tudományok megállapításai, mégis mindannyukat a zenei hangok és e hangok kombinációi szabályozzák. És csak, mindennek tudatában, akkor változtathatjuk meg azt a kategorikus „nemet”, mellyel első kérdésünkre válaszoltunk, egy „talán”-ná vagy „igen”-né, ha elismerjük, hogy bizonyos rejtett kölcsönhatások nyilvánulhatnak meg az értelem és az érzelem között, ha elfogadjuk azt a lehetőséget, hogy nemcsak az érzelem indítja meg az értelem működését, hanem hogy ennek működése visszahat érzelmeinkre is.

A zene tudományos alapjai közt megtaláljuk például a dur- és mollhangnemek különbözőségeinek exakt tudományos problémáit, de ezeken a különbözőségeken épül fel mindaz az érzelmi momentum, mely, mint a dur és moll elnevezés is mutatja, a keménység és lágyság érzeteinek felel meg. A keménység, a határozottság, jókedv, férfiaság, tetterő inkább a dur hangnemben írt zeneművek sajátos érzelmi légkörét jellemzi, míg az ezekkel ellentétes érzetek, a lágyság, a melankólia, a nőiesség, a passzivitás, a szentimentális hangulat a mollban írt zene érzelmi sajátága.

A modulációnak, melyet röviden és futólag, mint határozott előírások, szabályok összességét említettünk, szintén egész külön jellegzetes érzelmi lecsapódása van. Azt mondtuk, hogy a moduláció szabályai azokat az akkordfűzéseket, harmóniai meneteket, tehát látszólag tisztán zenetechikai jelenségeket irányítják, melyek segítségével egyik hangnemből vagy hangsorból a másikba jutunk. Ugyancsak a modu-

láció szabályain alapul a tonalitás elve is, mely a kiinduló ihangsofba való visszatérést írja elő a zenemű lefolyása során, beszéltünk a moduláció szabályainak felbomlásáról is, mely a modern zenét jellemzi. Mindennek a tisztán tudományos és azt hinnők, másképp, mint iskolaszagú teóriával meg sem okolható jelenségeknek valójában érzelmi momentumok állnak hátterében.

Ezek tulajdonképpen — hiszen már mondtuk is — a konzonancia és disszonancia érzelmi különbözőségein alapulnak. A (disszonancia mindig valami öntudatlan, sokszor csak a másodperc töredékéig tartó befejezetlenség, feszültség érzetét kelti, melyet az utána következő konzonancia felold, befejez. így az egyes hangsorból való távozás szintén valami félmunka, valami belső kényelmetlenség, valami megoldás utáni vágy, valami nyitva maradt kérdés érzetének felel meg, melyet nyomon követ a moduláció útján a kielégülés, a felelet, a beteljesülés. A tonalitás elve egyben a nyugodtság, a biztonság, a kerekdedtség érzését kelti, míg pl. a modern, úgynevezett atonális zene bizonytalan, nyugtalan, szakgatott.

Mindezek a pszichológiai rejtelmek csak hosszas nyomozás után jutottak felszínre. Megfigyelések, kutatások, találgatások, pszichológiai kísérletek hosszú sora vezetett erre és még sok más ehhez hasonló megállapításra, melyek mind a zenei tudomány, vagyis az értelem és az ember belső érzelmi világának összekapcsolását tisztázzák vagy bizonyítják.

Ma már vastag könyvek foglalkoznak mindezekkel a problémákkal. Leírják mindazokat a hatásokat, melyek a hangok különböző összefüzéseiből keletkeznek és melyek tulajdonképpen aztán ezen összefüzesek szabályait indokolják.

A melódia, a melodikus vonal szépségének titka abban a hatásban rejlik, melyet érzelmeinkre kifej. Beszélünk emelkedő, bizakodó vagy lesújtó melódiákról, nyugtalanító és megnyugtató melodikus vonalról, vérforraló és elringató ritmusról, a dinamikának, a hangsúlyozásnak hatásairól. De az ilyen általánosságban mozgó megállapításokat tovább is bomcolhatjuk. Beszélünk a hangközök, érzelmi hatásairól is. Részreire honijuk a melodikus vagy ritmikus vonalat és megkeressük, hogy hol rejlik benne az a melódiabeli vagy ritmusbeli lépés, mely az egésznek jellegét megadja. Beszélünk a kvartlépés vagy sextlépés érzelmi hatásairól, azokról a különbségekről, melyek érzelmeinkben visszhangot keltenek, ha egy melódiát itt-ott egy-egy lépésében megváltoztatunk. Megfigyeljük a magas és mély hangok különböző hatását és mindenütt igyekszünk törvényszerűségeknek nyomára jutni.

Mindezzel azonban csak azt bizonyítjuk, hogy minden zenei hatás elsősorban érzelmi hatás és mint ilyen, minden tudományos ismeret nélkül felismerhető. Itt rejlik csirájában a muzikalitás problémája is. Aki a hangok hatásával szemben érzéketlen, az nehezen fog helyet találni a zene közönsége soraiban.

HARMADIK FEJEZET. A zenei élvezetről.

Az első kérdés, amelyet fel kellett tennünk magunknak akkor, ha a zenei hallás körülményeire vonatkozólag akarjuk tisztázni fogalmainkat, így szól: hogyan hallunk? Természetesen az erre a kérdésre adható feleletek — amennyiben egyáltalán elválaszthatók a kérdés másik oldalától — csak a zenei hallás komplexumának egyik felét világosíthatják meg. Fennmarad még a kérdés másik oldala, mely így szól: mi az, amit így hallunk? Mert nyilván azáltal, hogy hangokat különböztetünk meg, hangok mozgását apercipiáljuk, hangharmóniákat fogunk fel, hangszíneket észlelünk, még nem meríthettük ki a zene teljes művészi hatását. A zeneművészet a hangzó életben, mint azt a klasszikus zeneesztétika egy ága kifejezi, „hangzó formákat” hoz létre és ezeknek a hangzó formáknak hozzánk való viszonyát kell átvilágítanunk, ha a zene esztétikai hatását, a zenei élvezetet óhajtjuk közelebről szemügyre venni.

Hogyan kezdjük ehhez? Mert ha egy modern zeneesztétikai tankönyvbe tekintünk, megriadhatunk a teóriáknak szinte áthatolhatatlan rengetegétől, melyre benne bukkanvuk. A fogalmaknak oly végtelenül sokféle összeállításával és szembeállításával találkozhatunk, mely megcsúfolja a permutálás és variálás matematikai szabályait olyannyira, hogy végül is ide-oda ingadozunk a sok teória és felfogás között, a saját magunk talán szűk látókörű, de legalább megingathatatlanul biztosnak hitt álláspontját feladtuk és helyette megzavarodva tévelygünk a számunkra most először megnyílt labirintus zsákutcáiban.

Vegyük például azt az esetet, hogy mindaddig, amíg nem foglalkoztunk a zene esztétikai és pszichológiai problémáival, nyugodtan ringatóztunk abban a kellemes tudatban, hogy a zene, melyet hallunk és élvezünk, lelkünk legbensőbb érzéseit „fejezi ki”, azokat, melyekről szólni sem tudunk, mert nincs rá szó egy nyelvben sem, vagy melyek annyira nem precizek és pontosan körülírhatók, hogy más-kép, mint a zene nyelvén ki sem fejezhetők. És most nyissunk ki egy erről a témáról szóló könyvet. Ha szerencsénk van, mindjárt megállapíthatjuk, hogy ebből egy szó sem igaz. Éppen ellenkezőleg, a zene semmit sem „fejez ki”, mert ez módjában sem áll. Kifejezni valamit csak szavakban lehet, hangok kombinációjával nem. A hangok kombinációja olyannyira önálló és semmiféle érzéssel össze nem függő jelenség, hogy abba érzéseket legfeljebb „belemagyarázni” lehet, de velük érzéseket „kifejezni” soha. Mert ha ez lehetséges volna, akkor a zenei nyelv is egyértelmű volna, mint a szavak értelme, már pedig köztudomású, hogy a zene mindenki számára mást és mást jelenthet. Egy zenedarabból valaki a szerelem apotheózisát hallhatja ki, míg más ugyanabban a zenében a napfelkelte lefestését találja, ismét más

részére ugyanez a zene csak hangok játékos kedvű, egymáshozfűződését jelentheti, melyben hallása élvezetet talál.

Az összes idevágó kérdésekben tudniillik két egymással homlok-egyenest ellenkező nézetet valló tábor áll egymással szemben. Az egyik tábor komoran azt hajtogatja, hogy a zene teljesen önmagában megáll, semmiféle külső segítségre nem szoruló művészet. Hangok és zenei formák harmonikus összefűzése és játéka, mely mást mint ennek a harmonikus játéknak megfelelő belső harmonikus érzést az emberben létrehozni sem nem akar, sem nem tud. Egy Beethoven-szonáta semmi más, mint ez a Beethoven-szonáta, úgy és olyan harmonikus formában, amint azt Beethoven megírta. Nem is akar más lenni és aki benne mást, holdfényt, vízesést, harcot, megnyugvást keres, az olyasmit kever a zenéhez, amihez a zenének önmagának legcsekélyebb köze sincs. És bár ez a párt már oly régi, hogy a görög bölcsek között is akadt szószólója (Pythagoras), a másik párt vígan hajtogatja, hogy az érzelmi élet és a zene között szoros kapcsolat van, a zene az érzelmek szülöttje és az érzelmek nagy virágos kertje el sem képzelhető a zene nélkül. Ez a párt nem hagyja magát befolyásolni a másiktól és bizony sokszor éppen akkor és ott győzedelmeskedik a másik felett, ahol az legbiztosabban érzi magát sáncai mögött.

Hanslick azt mondja már egyszer említett könyvében (135. old.): „A laikus „érez” a zenénél legtöbbit, a képzett művész a legkevesebbet”. Erre az állításra annyi cáfolatot lehet felhozni, amennyit csak akar az ember. Nem is szólva a zeneműveknek arról az óriási csoportjáról, melyek kifejezetten és tudatosan érzelmi célzatúak, mint az operák, oratóriumok, dalok és egyéb szövegre vagy szövegillusztrációra írt zeneművek, még a legabsztraktabb, vagy inkább használt kifejezéssel élve, még a legabszolútabb zenéről is sokszor kiderül, hogy tulajdonképpen érzelmi momentumoknak köszönheti létét és így teljesen jogos, ha hallgatóiban is érzelmi momentumokra talál vagy ilyeneket kelt. A zenei anekdotakincs tele van erre vonatkozó adatokkal. Beethoven híres mondásától kezdve, aki az V. szimfónia első négy hangjáról azt mondta „így kopog a sors a kapun” egészen Schönbergig, a mai modern zene vezéréig majd mindegyik zenész talált „gyenge pillanataiban” érzelmi momentumokat a zene körül. Schönberg esete különösen érdekes. Azt írja valahol, hogy ifjúkorában, amikor Schubert dalainak csak zenéjét ismerte és szövegét nem, ezek a melódiák, amint azt később konstataulta, pont azokat az érzéseket keltették benne, mint amiket a hozzájuk tartozó költeményekben később talált. E szerint a megjegyzés szerint tehát a zene nemcsak általános érzelmeket tudna kifejezni, hanem egészen speciális, meghatározott tartalmú érzelmeket is.

Nehéz dolog itt kiismerkedni. Vannak kutatók, akik úgy akarják a rejtélyt megfejteni és ezt történelmileg is bizonyítani kívánják, hogy egyes korokban az érzelmi zene uralkodik, másszor pedig az abszolút „csak-zene”. Azt mondják pl., hogy a XV—XVI-ik század-

béli zene, az ú. n. polifon zeneművészet korszaka kizárólag a zenei vonalak és vonalhatások kora volt, míg pl. a XIX. század zenéje, az ú. n. romantikus zene, az érzelmi momentumokat hangsúlyozta. Mint-hogy azonban az ilyen általánosításokra könnyű ellenérvet találni, érthető, hogy rögtön jelentkezett az ellenpárt és kifejtette ennek az álláspontnak tarthatatlanságát. Hivatkozott általános és változtathatatlan emberi tulajdonságokra és egyéb sok mindenre és mindenestre elérte azt, hogy gondolkodóba ejtette a másik párt követőit.

Azonban az ilyen és ehhez hasonló elgondolások legfeljebb érdekesekek a zenét hallgató mai ember számára. Ma már egyszerűbb és járhatóbb út, ha egyáltalán megkerüljük ezt a kérdést, mely úgyis csak végeláthatatlan vitákra enged kilátást. Ma a zenét — anélkül is, hogy lényegét kutatók — bele kell helyoznünk általános kultúrtaapasztalataink közé.

Laikusok részéről sokszor hallunk olyasféle kijelentést, mintha a zenetudományokbani jártasság lenne a zene élvezetének első és legfőbb kritériuma. Ha azonban a művészetek oldaláról közeledünk a zenéhez, rájöhethetünk, hogy a zene élvezete elsősorban esztétikai tevékenység és mint ilyen egy többé-kevésbé nevelhető esztétikai ösztön eredménye. A zenetudományokbéli jártasság, a zene teóriájának ismerete csak a zeneművészet technikájának szakértőjévé avathatja az embert, aki egyebekben még messze lehet attól a foktól, amelyen a zene teljes szépségében kibontakozik előtte. Ép úgy, ha valaki ismeri a színek keverésének technikáját, az ecsetkezelés változatos finomságait, még nem okvetlenül teljes értékében élvezi a festőművészet alkotásait. Hiszen ha így lenne, akkor a művészetek nem válhattak volna azzá a hatalmas kultúrtényezővé, amellyé váltak, mert mindig csak egy kis szűk kör jóindulatára lehetett volna támaszkodniok.

A művészetek azonban nemcsak a velük szorosabb értelemben foglalkozó emberek számára nyertek helyet az emberi berendezkedésben. Általános érvényű ösztönök kelthették őket életre és általános érvényű ösztönök azok, melyeknek kielégítésére szolgálnak.

Az az ösztön, mely az embereket a szép keresésére hajtja, egyes érzeinknek különleges irányú kifinomodásával függhet össze és ennek a kifinomodásnak következménye, hogy a szép és nem-szép között megkülönböztetéseket állítunk fel. Ezek a megkülönböztetések az idők folyamán már bizonyos tekintetben sablonokká váltak. Bizonyos ítélezési formák alakultak ki, melyek ép úgy, mint ahogy az előző részben a szabályokról szoltunk, lassanként kifejlődtek, közben részben el is sorvadtak, hogy új ítélezési formáknak adjanak helyet. Megszoktuk, hogy bizonyos jelenségeket szépeknek ítélnünk, másokat közömbösöknek vagy nem szépeknek, hogy bizonyos gondolatokban esztétikai ideálokat látunk, másoktól pedig elfordulunk.

Így alakult ki lassan a művészetek megítélése és helye az emberi kultúrközösségben.

Ma már adott helyzettel állunk szemben és e kultúrközösség egy tagja sem vonhatja ki magát az adottságok befolyása alól. Ha valamely jelenséget (akár tudatosan, akár ösztönösen) szépsége szempontjából bírálunk el, mindig működnek ítélkezésünkben oly tényezők, melyek talán homályosan, nem rendszeresen, de kimutathatóan egy már kialakult, bár állandóan mozgásban lévő szépitéletből származnak.

Mi az, ami a zenei szépitéletet mozgatja? Bizony nemcsak az a biztonság, amellyel pártot foglalok a zene mibenléte kérdésében. Hogy vajjon érzéseimet vagy hangulataimat fejezi-e ki, vagy ezeket csak belemagyarázom a zenébe. Nem a zene esztétikai *alapjának* tisztázása az, ami ma közelebb visz a zenéhez, hanem azok a megismerések és tudatok, melyeket évszázadok hordottak össze, hogy zenei életünk bázisát képezzék. Ebből a bázisból kivirágozhatnak, mint vezéreszme, egy esztétikai ideál, mely mindent átölel, de ez már csak betetőzése ismereteinknek, nem pedig az alap, melyre építünk.

Ha valami művészi alkotást szemlélünk, gondolataink kavarnak körülötte, minden oldalról próbálkozunk, hogy a kulcsot, mely élvezetéhez vezet, megtaláljuk. Asszociációk támadnak bennünk, ezek újabb gondolattársulásokat hoznak létre, különböző eszmék, képzetek rajzanak bennünk és hol közelebb, hol messzebb visznek szemléletünk tárgyától. Ezek között a gondolatok között nem mindig a tisztán esztétikai ítéletek uralkodnak. Sőt ezek legtöbbször csak későbbben jelentkeznek, olyankor, amikor az egyéb benyomások már leszűrődtek, amikor ezek már átengedik helyüket tisztultabb és elvontabb gondolatoknak.

Ha egy történelmi festményt nézünk, felmerülnek bennünk a történelem ismert tényei, Niobe szobrát látjuk és megelevenedik bennünk mindaz, amit a görög kultúrából ismerünk: Athén, a görög istenek, Apollon, a regék, melyeket az iskola padjain olvastunk. Giotto együgyű alakjait nézegetjük és kutatjuk magunkban, hogy mit tudunk a kora renaissance festőiről és festészetéről, róla magáról. A sixtini kápolnában látjuk lelki szemeinkkel Michelangelot, amint évekig mászkál sötétben a terem állványain . . .

A zenénél is így kell lennie. Mialatt füleinken át behatol belső világunkba, alig tudunk rendet tartani gondolataink között. Mindabból, amit a zenéről tudunk, hol egy, hol más eszme, ismeretfoszlány, gondolat merül fel bennünk, aztán jönnek sorba azok a tények, amelyeket a zeneszerzőről, életéről, gondolatvilágáról ismerünk és váltakoznak azokkal a tudomásainkkal, melyet a műről magáról, arról a gondolatról, mely szülte, azokról a képzetekről, melyeket bennünk támaszthat, szereztünk.

Ezek a gondolatok nem rendszeresek. A pillanat szüli őket. Mialatt a zenét hallgatjuk, támadnak és el is múlnak, ha meg nem fogjuk őket. Tűnődünk felettük, nem tudjuk, honnan jönnek, hová mennek. Néha koncentrálni kívánjuk rájuk figyelmünket, de szétfoszlanak

és néha ha nem is várunk rájuk, ott vannak körülöttünk és élni, növekedni kezdenek.

Mindaz, amit eddig elmondottunk, szintén hozzátartozik ezekhez a tudatokhoz. De ezek absztraktumok. A zenei alapelemek, a zene fiziológiai, pszichológiai és esztétikai oldalainak megismerése elvezethet a „Zene” ismeretéhez, de az életben *zeneművekkel* találkozunk. A zene fejlődésének útját a zeneművészet alkotásai jelzik. Ezek az alkotások a művészi teremtő erő szüleményei, melyeknek tulajdonsága, hogy hatásaikban tovább élnek, tovább teremtenek és alkotnak. Erősugarakat bocsátanak ki magukból, melyek átalakítják, a saját hatóerejük irányába hajlítják a velük rezonáló erőket. Valahol valamilyen új harmónia, új zenei forma keletkezik. Keletkezése idején még csak megteremtője számára fejezi ki azt, amit zenének nevezünk. Azonban az új zenei gondolat mind több és több megértőre talál, igazsága mind nagyobb körben terjed és mind általánosabb érvényűvé válik. Az új zene szépülni kezd és egyszerre csak azon vesszük észre magunkat, hogy vezérli fogalmainkat vagy ösztönünket vagy fantáziánkat akkor, amikor a zenei szépről ítélni óhajt. Stílusok keletkeznek, formák és tartalom, melyeknek megismerése közelebb visz a zene megismeréséhez. Mind élnek és sorvadnak, mert ez a fejlődés útja. Megtermékenyítő hatásuk tovább él! képzeletünkben és folyton új meg új rétegét képezi zenei kultúránknak.

Lépjünk most át azon a határvonalon, mely az absztraktumokat elválasztja a konkrétumoktól.

Nézzük meg, hogy milyenek közelebről ezek a hatóerők, amelyek a zenei stílusokat létrehozzák, hogyan élnek és vesznek, kik és mik mozgatják sorsukat, melyek életfeltételeik és milyen tudatokat szűrhetünk le életükből.

Nem akarunk visszanyúlni a történelem homályos lapjaira. Ott kezdjük vizsgálatainkat, ahol a mai zene kialakulásának kezdeteit véljük felismerni. És a következőkben is a zene életének dinamikája fog érdekelni, annak a rendszernek — ha van ilyen rendszer — felkutatása, mely a zene fejlődését irányítja és vezérli.

A zene — mint minden művészet — él és életet ad. Aki tehát meg akarja ismerni, annak a mozgására kell figyelnie, mert különben legbelsőbb énjétől fosztja meg.

HARMADIK RÉSZ.

A zenei formák életéről*

ELSŐ FEJEZET.

A polifóniáról és a harmóniáról.

Talán egy művészeti ág nál sem oly vitás a forma és a tartalom viszonya, mint a zenénél. A költészetnél pontosan különválasztható a tartalom a formától, ép így egy festményénél, egy szobornál pontosan megkülönböztethetjük azt, amit ki akar fejezni attól, ahogyan azt ki akarja fejezni. A zenénél azonban hajba jutunk, (ha határt kívánunk vonni a forma és a tartalom közé. Hogyan magyarázzuk meg egy szonáta tartalmát? Ha nem akarunk önkényes és ennél fogva kétes értékű belemagyarázásoknak helyt adni, nem tudunk mást mondani, minthogy a szonáta hangok bizonyos rendszerű egybefűzését tartalmazza. De ugyanez a válasz akkor is, ha a szonáta formájáról beszélünk: a szonáta-forma a hangok bizonyos rendszerű egybefűzése.

Hogy mindamellett a zeneművészet gazdagságban felveszi a versenyt a többi művészeti ággal, bizonyítékul szolgál arra, hogy a hangokban rejlő kombinációs lehetőségek szinte kiapadhatatlanok és hogy kialakult formáinak sokasága, de sokoldalúsága is bőven kárpótol azért a hiányért, amely a forma és a tartalom egybeolvadásából ered.

A zenei formák terén fogunk valami használható út után nézni, melyen haladva megérthessük azokat az indító okokat, melyek a formák mai kialakultságához vezettek, hogy megértsük az összefüggéseket, meflynak a kialakult formák között fennállanak és ha tehetjük, megvizsgáljuk a további fejlődés lehetőségeit és irányát.

Ha a zenei formák könnyebb áttekintése céljából rendszert óhajtunk felállítani, többféle felosztást követhetünk. Az egyik felosztás tisztára formális, mert a izenet az előidézésére szolgáló két alapvető hangszercsoport szerint vokális, instrumentális, továbbá vegyes formákra osztja. A másik felosztás abból a gondolatból indul ki, hogy a zenemű alkotójának szándéka, aszerint, hogy a külvilágból nyert benyomásokat alakítja át zenévé vagy tisztára zenei gondolatokat akar kifejezni,

befolyásolja a formák kialakulását. Ezt a felosztást tartalmi felosztásnak nevezhetnők és ebből a szempontból különbséget teszünk abszolút zene és programzene és az ezen különbözőségnek megfelelő zenei formák között.

Ez a két felosztás hol fedi, hol keresztezi egymást, de inkább csak segédeszköz arra, hogy könnyebben tájékozódhassunk a zene megjelenési alakulatairól mintsem hogy életük mélyebb világába betekintést nyerhessünk.

Van még egy harmadik felosztás is, mely a zenei formákat egyháziakra és világiakra osztja fel aszerint, hogy a zeneszerző milyen célra írta művét, azonban alig lehetséges az összes ma létező formákat egy szempont fenntartása mellett rendszerbe foglalni anélkül, hogy hézagok ne maradjanak és minthogy mi amúgysem a formák pusztá ismertetését célozzuk, hanem inkább oly összefüggéseket kívánunk megismerni, melyek a zene formái fejlődésében megmutatkoznak, nyugodtan választhatunk oly szempontot, mely nem a formák rendszeréről akar áttekintést nyújtani, hanem inkább a formák kialakulásának indító okait világítja meg. Ezen az úton talán közelebb is jutunk a formák megismeréséhez, de mindenesetre betekinthetünk életükbe, belső világukba, összefüggéseikbe és fejlődési lehetőségeikbe.

A ma is még éleiben lévő formák legrégebbjeinek kialakulása a XVI. századra nyúlik vissza. Az ú. n. többszólamú vagy polifon zene akkor élte virágkorát. Az a mag, mely fejlődésnek indult, amikor a X. század táján először kezdtek tudatosan többszólamúan énekelni, ekkorra már buja virágerdőbe borult. Az akkori idők zeneszerzői, kiknek élén ismereteink szerint a németalföldi származásúak álltak (Johannes Okeghem megh. 1495, Josquin de Prés megh. 1521, Orlando di Lasso megh. 1594), a többszólamúságot lassanként annyira túlzásba vitték, hogy zenéjük sokszor már tisztán szólamok számtani kiszámítottágú egymásra helyezéséből állott.

A polifónia alap gondolata abból állt, hogy többen egyszerre bizonyos szabályok szerint, de teljesen egyenrangúan három, négy vagy több szólamban énekeltek (a polifon zene ugyanis akkoriban túlnyomóan vokális jellegű volt). Mindegyik szólam önállóan felépült melódiából állott, ezek azonban egymással valamilyen összeköttetésben voltak, akár úgy, hogy egymástól bizonyos hangköznyi távolságban mozogtak, akár úgy, hogy egymást több-kevesebb szabadsággal (utánozták). A polifonikus kor fejlettebb szakában aztán ez az ptánzás mind szabadabb méreteket öltött, az egyes szólamok már nemcsak egyszerűen utánozták egymást, hanem pl. egymás megfordításából álltak. Amíg az egyik szólam egy melódiát énekelt, a másik ugyanazt a melódiát hátról előre, szóval megfordítva énekelte. Vagy ha az egyik egy melódiát lassan énekelt, a másik ugyanazt a melódiát gyorsabban vette és így tovább. Ezekből, az ily mesterséges szólam-összefüggésekből alakult ki a polifóniának még ma is élő legfőbb fajtája, a fuga-forma, mely egy és ugyanazon témának többszólamú feldolgozásából áll. A téma előbb

az egyik szólamban jelentkezik, majd mialatt ez a szólam továbbsszövődik, új szólamban merül fel, végigmegey a összes szólamokon, kialakult szokványok bonyolítják össze a szólamokat, hogy aztán a bonyodalmak megint szabályok szerint megoldódnak és befejeződnének.

Ez a polifónia elsősorban az akkori idők legnagyobb és legállandóbb hatalmának, a katolikus egyháznak szolgálatában állott. És ibár világi téren is sokat és a további fejlődés számára hasznosat alkotott, legnagyobb mestereit mégis alkotásaik legmélyén lelkük vallásossága jellemezte. Útjára indult ekkor már a reformáció is, melynek legnagyobb alakja, maga Luther vette igénybe a zenét a protestáns egyház népszerűsítése céljaira. Ügy a katolikus, mint a protestáns egyház egyaránt közreműködött tehát a zene akkori formáinak kialakításában. De míg a katolikus egyház már évezredek múlta tekintett vissza, fejlődésében már szinte megkövesedni látszott és a zenében is az egyszerű gregoriánus énekektől eljutott a mise-kompozíciók mesterséges (bonyolultságához, melyek már külön e célra képzett előadókat kívántak meg, a protestáns egyház visszatért a néphez és a korálénekek egyszerűségében találta meg a kapcsolatot a polifon zene és a vallásos lélek megnyilvánulásai között. A protestáns egyház megtalálta a módot, hogy miúként lehetett a polifónia túlnövéseit lenyesni és a katolikus középkor komplikálttá fajult /zenéjét újra élő fába oltani.

Világos, hogy nem lehet évszázadok zenei fejlődését pár sorban letárgyalni és az ilyen összefoglaló általánosságok alól kivételeknek is kellett statuálódnok, de annyi bizonyos, hogy a polifon formák kialakulása, Iha másban nem, abban mindenesetre összefüggött a hittel és a vallással, hogy ugyanaz a kulturális fejlődés hozta őket létre, mely az akkori kultúréletet és így a zenét is az egyház fenntartása alá vonta.

Ma, a mai zenében a polifon *formák* tulajdonképpen jelentőséggel már nem nagyon bírnak. Ma már alig érdekel bennünket, hogy a XV. században és az azt követő korszak elején uralkodott zenei formák, a madrigálok, a motetták, a különböző akkor divatos táncok milyen formai tulajdonságokkal rendelkeztek. Csak antikizáló zeneszerzők nyúlnak vissza kompozícióikban azokra a tanulságokra, melyek a ránkmaradt és nagyobbbrészt könyvtárakban porosodó .szerzeményekből kihámozhatók.

Hogy a modern zene, ha nem is a polifon formákat, de a polifon írásmódot ismeri, azt annak a halhatatlan összefoglaló hatású zseninek köszönhetjük, aki a XVII. század végén és a XVIII. század első felében mindazt, amit a polifon zene kitermelt magából és mindazt, ami belőle az időközben fejlődésnek indult harmonikus alapokon nyugvó zene követelményeivel összeegyeztethető volt, magába ölelte és mintegy hatalmas kupolává foglalta össze. Johann Sebastian Bach zenei munkásságát az addigi idők zenéjének egyszerű apoteózisaként tekinthetjük és egyben hidat találunk benne a zene újabb fejlődése felé.

Bach idejében a polifon zene már nem (uralkodott egyeduralkodóként a zenei világban. Időközben kialakultak, elsősorban olasz földön

a harmonikus zene alapjai, melyeket a renaissance-kor eszmei áramlatai és a középkor béklyóiból felszabadult gondolkozásmódja fejlesztette ki a polifóniából. Míg a polifon zenének jellegzetességét az egymással mondhatnók mesterséges összefüggésben álló, de egyébként teljesen önállóan is értékes melodikus szőlamok adták meg, a renaissance alapeszméjéhez híven újrakeltette az ókor zenei stílusát, az egyszólamú dallamot, melyet görög szóval monódiának nevezett, de — és itt vetette meg alapját a harmonikus zenének — ezt a monódiát kísérettel látta el, mely többé nem önálló szőlamból, (hanem a nia is érvényben lévő harmonikus módszer egyelőre természetesen embrionális alakjából, egyes a melódiához illő akkordokból állott.

Míg a polifon korszak jellegzetes hangszere az énekhang volt, addig a harmonikus korszak kezdetével megindult a különböző magánhangszerek és kísérohanszerek fejlődése és ezzel együtt a hangszínek és a hangszínek keverésének felfedezése, amely újabb fejlődés alapjait rakja le.

Ennek a fejlődésnek mélyebb okai is vámnak. A templom uralmát felváltotta a világi hatalom. A zene is új fennhatóság alá került. Az egyház szigorú elveit felváltotta a világi gazdagság szabadsága és szabadossága. A zene új hűbérának ettől az időtől kezdve a luxust, a fényűzést tekinthetjük.

Az egyház is, már mint a katolikus egyház, a maga módján fényűző volt, de azt a pompát, mely körülvette, nem l'art pour l'art, legalább is elvileg nem l'art pour l'art fejtette ki. A nép fölé alkart emelkedni és ennek eszközei közé tartozott az a fényűzés, az a pompa, amellyel nagy székesegyházait a maga majd komor, majd csillogó módján ékesítette. Jóllehet a zene is hozzátartozott ehhez a díszes keret-höz, de elsősorban nem a pompát szolgálta. A katolicizmus misztikus erőinek érvényesülését volt .hivatva elősegíteni és főfeladata az volt (miként a protestáns egyháznál is, csak más taktikával), hogy a nép szívét közelebb hozza a vallás követelte áhítatossághoz. Éppen ezért a zene lelkét és ezen keresztül formáit, szabályait nem is az egyházi pompa, a fényűzés irányította, hanem a hitben rejlő áhítat, a megfoghatatlan iránti vonzódás, a földöntúli élet misztikus dogmája.

A renaissance fényűzése alapelvében elütött az egyház fényűzésétől, de a középkori uralkodók, várurak fényűzésétől is, kiknek, luxusigényét kielégítette az a fényűzés, melyet a hadi élet keretén belül vértetekben, fegyverekben és így tovább kifejthettek. Az elpuhultság, a héke, a gondtalan gazdagság könnyelmű luxusa a renaissance-kor vívmánya.

Ennek a luxusnak vívmánya viszont az a zene, melyet akkoriban „nuove musiche”-nek nevezték és mely, bár természetesen nem tagadhata meg végérvényesen a zene addigi fejlődését, de új utakat vágott a további fejlődés részére.

A mise-zenék, a himnuszok, a liturgikus énekek háttérbe szorulnak és előkerül a madrigál, a XV. század világi zenéje mellé a tánc, a kar-

dal és előkerül a zenei luxus par excellence kifejezője: az opera.

Elindul hódító útjára a harmonikus zene, melynek első teoretikus alapjait Joseffo Zarlino (1517—1590) fekteti le.

A polifon zene a szólamok egyenrangúságán alapult. Egyik szólam sem emelkedett ki a többi fölé. A harmonikus zene kezdeteit, mint mondtuk, ezzel szemben a kisérettel ellátott melódia jellemzi. A többi szólamok alárendeltsége árán az egy monodiszitikus szólam vezérszerepe. Épp ezzel a ténnyel, azzal, hogy egy szólam kiválik a többi közül, megszületik a zenei virtuozitás lehetősége.

Azokra a formákra, melyek mindeddig az egyház hatása alatt fejlődtek, vagy talán (legalább is a mai (távlatból nézve) nem is fejlődtek, hanem szinte megkövesülni látszottak, mindez nem maradhatott hatás nélkül. A felszabadult erők új floirmák után néztek, melyeket új tartalommal voltak megtöltendők (ha mindannak ellenére, amit e fejezet elején mondtunk, szabad ezt a különválasztást megtennünk). Különböző táncok ritmusai adták meg a zenei formáknak körvonalait és ezek variációiból, összefűzéseiből alakultak ki különböző, bár mai fülnek már nem sok változatosságot nyújtó kompozíciós formák.

A döntő lökést azonban ahhoz, hogy a zenei formák végtelenül lassú, ma már iskolázatlan füllel az egy helyben járástól alig megkülönböztethető mozgásukból kiragadtassanak és új életerős iramba kezdjenek, az opera születése adta meg.

MÁSODIK FEJEZET.

Naiv és logikus zene.

Az opera eszméje tulajdonképpen teoretikus elgondolások eredménye. A renaissance első opera-mecénásai és opera-habitué-i, a firenzei Giovanni Bárdi gróf és köre alkották meg az ókori görög drámáról való elképzeléseik alapján. Minthogy az akkori kutatóik szerint a ^örög dráma egykorú előadása a szöveg monodiszitikus elének-lésén, zenei elrecitálásán alapult, erre a mintára, melynek jogosságát most ne kutassuk, fektették le az opera alapköveit. Jacopo Peri, Giulio Caccini és még sok más, ma már hírét vesztett zeneszerző mellett Claudio Monteverdi volt az, aki az operát ezen előkelő dilettánsok anyagi támogatásával megteremtette.

Az opera a zenei stílusfejlődés szempontjából két irányban nyert fontosságot.

Először is egyesítette az ekkorra már lassanként kifejlődött instrumentális zenét a vokális zenével, mely mindeddig egyedül uralkodott a zene fejlődésén. Másodsor azonban az operában találjuk meg a későbbi zeneformák csírát is, azokéit a nagy instrumentális formakéit, melyek a XIX. század zenéjének új profilt adtak. Ezeket az instnunen-

talis formákat, melyeket ma szimfonikus formáknak is nevezünk, a belső, eszmeileg egybefüggő gondolat jellemzi.

Ezt az összefüggést az operában természetesen a szöveg diktálja, és maga ez az összefüggés a XVIII. század olasz mestereinél még nagyon kezdetleges. Úgy, ahogy eleinte a fejlődés megindul, nem is a zenei összefüggés, a formai egybetartozás a fontos nekik, mint éppen ellenkezőleg a részlelek kidolgozása. Egymásután alakul ki különösen Monteverdi, Scarlatti, de már a franciák, Lully és Rameau, közreműködésével a nyitány, az ária, a duettek, a terzetek, az együttesek képe és csak később tevődik össze mindez egységes, egybevágó egésszé. Hogy az opera mennyire összefüggött azzal a fogalommal, melyet konstruálód a görög drámáról alkottak bizonyítja, hogy fejlődésének első két századában alig találunk oly operaszöveget, mely ne görög témát dolgozna fel. Természetesen ez a rajongás a görög kultúra iránt mindjárt kezdetben meglehetősen külsőségessé vált. Tulajdonképpen a görög dráma jellegzetességeiből csak a páthost, a fenségesnek nevezett érzelmek Mr őszinte, de alapjában mégis csak (nagyképű ábrázolását vette át a saját céljaira. Ezt aztán összekapcsolta a virtuozitás, mindenekelőtt a virtuóz éneklés kifejlésztésével.

Az opera divatja végigfutott az európai kultúra egész területén. Fejedelmi színhelyeken, a gazdagság gyülekező pontjain operaházak keletkeztek, melyek egyre több és több ének esnek és zenészek nyújtottak elhelyezkedést és [megélhetést. Nemes versengés fejlődött M ezek között az énekesek és zenészek között, melynek alapjait partitúráikban az operák szerzői szállították. Az opera, amellett, hogy látnivalót nyújtott a közönségnek, zeneileg alkalmat szolgáltatott a szereplő énekeseknek arra, lhogy hangjukat csillogtathassák, hogy énektechnikájukat megcsodálathassák és énekkultúrájukat megirigyeltethessék.

Egyelőre azonban az opera is, mint minden konstruált és tipikusá fejlődött művészeti megnyilatkozás, a formalizmus kötelékei közé keveredett. A XVII. és XVIII. század operaszerzőinek mindegyike tucat-számra írt operákat, melyek nemcsak egy szerző munkásságának körén belül, de egy egész korszak produkcióján belül alig mutatnák fel stílusbeli különbözőségeket. Minthogy a közlekedés az egyes operaházak színhelyei (között eléggé lassú volt és a partitúra-anyag kinyomtatása túl költséges, gyakran előfordult, hogy ugyanazt a szöveggönyvet különböző helyeken több zeneszerző is megzenésítette, de előfordult az is, hogy egy és ugyanazon helyen is játszottak egy és ugyanazon operaszövegre írt operát más és más szerző zenéjével.

Természetesen a maga módján az akkori operák közönsége is bírálta a szöveg drámaiságát, összemérte a különböző zeneszerzők alkotásainak értékét, de ma már alig tudjuk utána érezni azokat a szempontokat, melyek ítéletében vették.

A virtuozitás nem állt meg az énektechnikánál. A hangszeres zene fejlődése is alkalmas talajt nyújtott számára. Lassanként kialakult a hangszeres individuális jelentősége. Amikor kezdték felismerni azokat

a lehetőségeket, melyeket az egyes hangszerek a virtuozitás számára nyújtanak, megindult a hangszerkészítés technikájának fejlődése is, aminek elsősorban az volt a következménye, hogy a hangszerek mennyisége rendkívül megszorodott. A legkülönbözőbb fajtájú vonós és fúvós hangszereket konstruálták részben azért is, mert különösen az egyes fúvóhangszerek az akkori technika állapota szerint csak nagyon szűkreszbott számú hangot tudtak megszólaltatni. Egy-egy hangszeresaládból több hangszerre volt szükség, hogy a hangok sokaságát és a legkülönbözőbb hangszíneket ki lehessen rajtuk hozni. A leegyszerűsítés! folyamat csak később indult meg. Még Bach is használt különböző ma már elő nem forduló hangszereket és megpróbálkozott újfajta hangszerek készítésével.

A virtuozitás tehát itt is fejlődésnek indult és amint az opera és az énekművészet egymást támogatta, úgy a ma abszolútnak nevezett zene is, mint (kamarazene, vagy mint ú. n. „koncertek”, azaz zenekarral kísért szóló-hangszerekre írt kompozíciók, megkezdte hódító útját, módot keresve és nyújtva a hangszerbeli virtuozitás csillogtatására. Itt its (hatalmas produktivitás jelzi a fejlődés lüktetését. Különböző iskolák keletkeznek mindenfelé, melyeknek jellegzetességét a hozzáértők még ma is kutatják és ismertetik. Ma egyébként is szeretünk az elmúlt idők hangulataiban gyönyörködni és gyakran találkozzunk koncertmúsorainkon az ekkori abszolút zenei művek egy-egy kimagasló példányával.

Azonban még ez a korszak is, mint a polifon korszak, csak előkészület ahhoz, ami ezután következik. Csak a XVIII. század vége és a XIX. század hozza létre azokat a zenei formákat teljes fegyverzetükben, ma is fennálló érvényességükben, melyek egészen a legutóbbi évtizedekig az „egyedüli zenei formákat” jelentették és melyek még ma is majdnem az egész muzikális világ számára az egyedül lehetséges zenei formákat jelentik.

Azt mondhatjuk, hogy ez az a korszak, amikor a zene saját-magának tudatára ébred.

A megelőző korok zenéje, még kiszámítottóságában is bizonyos mértékben naiv természetű volt. Nem ismerte a probléma fogalmát, hacsak nem technikai értelemben. Természetesen viaskodnia kellett az anyaggal, az anyag (a zenei hang) minőségét finomítania, hajlítania *kell*t, de maga ez a ténykedése annyira kimerítette, hogy alig maradt számára alkalom mélyebb összefüggések keresésére. Ez a filozófusok dolga volt. A zenész nagyobbbrészt a felszínen maradt, külső összefüggésekben találta meg kielégülését, naivan rajongott Istenéért, amikor ennek volt meg az ideje és naivan ujjongott és hajbókolt a világi urak előtt, amikor úgy látta, hogy ebben rejlik boldogsága és megélhetése.

Csak a XVIII. században alakulnak ki azok a gondolatok, melyek nem elégszenek meg az így nyert boldogsággal. Ekkor kezdődött meg a mindent átfogó gondolatnak, az összefüggések keresésének kidom-

borítása a kultúrelét minden vonatkozásában, az a filozófiai tevékenység melyet szemben a naiv telekkel a fausti, töprengő és kutató lélek főjellemvonásaként ismerhetünk fel.

Ez a nyugtalanul kutató lélek bevonul a zenébe is. Már az előbb említettük, hogy a zenetörténet Bachban látja a polifonkor zárókövét. Azonban Bach művészetének Jánus-arca van, nemcsak akkor, amikor a polifóniát és harmóniát egyesíti magában. Azok a formák, melyekben zenei gondolatait kifejezi, mind többé-kevésbé megtalálhatók elődeinél. Korálisai, korál-előjátékai, fűgái, suite-jei, melyek az akkori idők kissé merev, ide kecses tánczenéjét tartalmazzák, passziói, miséi, kantátái, magánhang szerek részére komponált koncertjei és számos egyéb műve már előzőleg létezett és csak örökölt formákban mozognak. Az a mód, ahogyan a polifon zenét a harmonikus zene követelményeinek megfelelően alakítja, ahogy a különböző szólamokat úgy helyezi egymás fölé, hogy azok az akkordok szabályainak megfelelően hangozzanak, ez a mód sem új. Hiszen a harmonikus zene Bach idejében már idestova 200—250 éves. A (harmonikus zene eredményei, amelyekről az első részben szóltunk, a tonalitás, a moduláció már ősrégi dolgok. Ebben az irányban Bach semmiféle forradalmi újítást nem hozott. Az, ami őt részünkre, az utókor részére egy elmúlt korszak betetőzésévé teszi, éppen művészetének Janus-arca, melynek egyik fele a múltba néz, másik fele a jövőbe lát.

Bach is naiv zenész. Akkor is, amikor gavotte-jait, menuett-jeit, sarabande-jait, gigue-jeit, bourré-it tánc-suitekké foglalja össze, akkor is, amikor a Kunst der Fuge-ban a legnagyobb szerűbb számtani mutatóványokat produkálja egy témának fuga formájában lehetséges összes feldolgozási módjai körül.

(De Bach nem *csak* naiv zenész. Az az ösztön, mely Ibenne dolgozik, amikor műveit írja, atz az érzés, mely tollát papirosán vezeti, már a zenei logika ösztöne, a zenei logika érzete, a zenei logikáé, mely majd átveszi a vezérszerepet a XIX. század zenéje felett.

Mit nevezünk zenei logikának?

Amikor egy kompozíció egy témából, egy izenei gondolatból elindul és az az érzésünk, hogy úgy lélelben, mint formában kérlelhetetlenül és hajlíthatatlanul egyenes vonalban megy célja és befejezése felé — akkor érezzük a zenei logika érvényesülését.

Amikor egy kompozíció formailag tökéletesen és maradéktalanul kifejezi azt, amit lelkében kifejezni óhajt, amikor ebben a kompozícióban a zenei logika működik.

A zenei tartalom és a zenei forma tökéletes egyesülését nevezzük zenei logikának.

És ezt a zenei logikát, ebben a mai modern értelemben Bachnál véljük először felfedezhetőnek.

A Badh előtti idők zenéje, ha ma még a kutató zenetörténész laboratóriumán kívül egyáltalán találkozunk vele, lehet érdekes, frappáns, mint sok minden olyan emléké, amelyet a történelmi múltból ásunk

ki és melynek frissesége meglepi a tájékozatlan és a régi kultúrák eredményeiből mit sem sejtő szemlélőt, de azt a következetességei, amely a modern korszak műalkotásait jellemzi, nem találjuk meg benne. Bach az első, akinek műveiben ez a következetesség először jelentkezik. Ez a XVII. századbeli, kispolgári sorsban élő orgonista, aki élete folyamán itt-ott kapcsolatba kerül a kisebb német fejedelemségek udvari életével, de élete javarészt családi körben éli le, agyának a zene részére fenntartott sejtjeiben a zene fejlődésének egyik legigazsibb etappe-ját éli át.

Annyira nagy és kora számára érthetetlen a munka, melyet teljesít, hogy zenéjének megértése és méltánylása abban az időben, amelyben élt, el sem képzelhető. Elismerték nagyságát, de csak abban a formai értelmezésiben, amely korárnak rendelkezésére állt. Előadták templomi énekeit, passió-it, kantáéit, ismerték abban az udvari milieuban, ahol megfordult, kamarazenére, kis zenekarokra komponált műveit és talán formájukat elődeinek, kortársainak műveivel szemben tetszetősnek is, de nem feltétlenül forradalminak érezték. Megcsodálták mindenekelőtt állítólag tökéletes orgonajátékát, de hogy zenéjében másit, mint tetszetős formát nem találtak és nem is kerestek, bizonyítja, hogy halála után nemcsak hogy műveinek ismerete nem terjedt, hagyatéka nem vált zenei közkinccsé, hanem éppen ellenkezőleg teljesen elmerült a feledés homályába. Gyermekéinek, Philipp Emanuel Bachnak, Johann Christof Bachnak, az akkor híres úgynevezett londoni Bachnak, népszerűsége messze felülmúlta az övét. És csak itt-ott, lassanként egy-egy életbenmaradt műve nyomán kezdtek a XIX. század első felében iránta újból érdeklődni és a XIX. század közepén (Mendelssohn kezdeményezésére) indult meg az a rendszeres munka, mely Bach munkásságának javarészt körülbelül hatvan kötet zene-műben rendszerezve feltárta és átmentette az utókor számára.

Ezalatt az idő alatt azonban nagyot haladt a zenei világrend fejlődése, mely természetesen más oldalakról is nyert impulzust.

Az eddig nyomon követett fejlődésben a lelki tényezők között, mint domináló befolyásút előbb a vallásos érzést, az egyház hatalmát, majd a világi gazdagság luxusigényét említettük. Ez a kettő nyújtott módot arra, hogy a zene fejlődhessék és természetesen rányomta az egész fejlődésre a maga hatalmának bélyegét. A technikai fejlődés viszont kialakította a polifon zenéből a harmóniai alapokon nyugvó zene elméletét és a hangszerek tökéletesbítése révén a vokális zenéből az instrumentális zenét és a virtuozitást.

Most új fordulóponthoz értünk. A fejlődésnek ezen a pontján úgy vesszük észre, hogy megszűnik egy bizonyos függő érzés a zene és a zenén kívül álló hatalmak, egyház és világ között és helyébe a zene öncélúsága lép.

E kor kultúrtörténetét amúgy is a filozófia és a metafizikai kutatások irányítják, mi sem természetesebb tehát, hogy a zene is elmerül önmaga rejtjelmeinek vizsgálódásába és igyekszik önmagában és ön-

magából feleletet nyerni azokra a kérdésekre, melyek körülötte felvelődnek.

Ekkor alakulnak ki azok a formák, melyeket logikusoknak szeretnénk nevezni, az abszolút zene terén a szonáta és a szimfónia, a programzene terén a szimfonikus költemény, a műdal és a zenedráma. A zene technikai fejlődése a hangszínek keverésének virtuozításában, az orkeszter-technika kiépítésében mutatkozik és a hangszerek között, mint szólóhangszer, mindjobban előtérbe kerül a zongora.

Ha az eddigi fejlődést a mai szempontból szemléljük, azt úgy formai, mint technikai oldalról (minthogy a részleteket, melyeket ismerünk, nem mindig tudjuk hiányos ismereteink miatt az egészszel összekapcsolni), kissé zavarosnak, sokágúnak, kanyargónak kell látnunk, hacsak nem akarunk indokolatlan és merev általánosításba keveredni (amelybe pedig kissé mindenki belekeveredik, aki ezzel az időben igen hosszú korszakkal foglalkozik). Most azonban a fejlődés egyenes partok közé szorul, hogy mind szélesebb és pompázatosabb folyamattá dagadjon.

Ennek a korszaknak megindulásánál Bach, Händel és Gluck neveivel találkozunk, a kulminációnál Haydn, Mozart és Beethoven, Schubert, Liszt és Wagner világitanak, míg a korszak végét Schumann, Brahms, Brückner és Mahler jelzik. Mint látjuk, Liszt kivételével, kizárólag német nevek és tényleg, ez a század a német zene hőskora. A többi nemzet zeneköltői közül az egy Verdin kívül nincs senki, aki osak közelükbe is érne.

Az új formák kialakulása ösztönös munka eredménye. A teória csak az alkotó művész nyomán halad és itt gyűlik meg először komolyan a baja a forma és tartalom különválasztásával, melyet szinte lehetetlennek tart és ha mégis megkísérli, úgy csak abból a fikcióból indul ki, mintha a forma és tartalom különválasztása mégis lehetséges volna. Kategorizál, megkülönböztet formát és tartalmat egymástól csak azért, hogy könnyebben elvégezze feladatát, de tisztában van azzal, hogy zenei formát zenei tartalomtól maradéktalanul elválasztani nem tud.

HARMADIK FEJEZET.

A logikus formákról.

A klasszicizmusról.

Azt a formát, mely a XVIII. század végének és a XIX. századnak zenéjéi szinte egyedülvaló érvényességgel jellemzi, szonátaformának nevezzük. Ennek a szonátaformának megnagyobbodott méreteiből keletkezik a modern szimfónia, ez a többteteles kamarazenei művek mai formája, de vannak teoretikusok, akik az opera és a zenedráma fejlődését is a szonátaformára kísérlik meg leredukálni abból az elgon-

dolásból kiindulva, hogy az eredeti szonátaforma maga is eminens értelemben drámai forma.

A szonátaforma bázisa — úgy, ahogy azt Haydn és Mozart kialakították és Beethoven tökélyre fejlesztette — két egymástól hangulatban különböző téma összecsapása egy zenemű keretén belül. Ez az összecsapás rendszeren úgy játszódik le, hogy előbb az egyiket, az úgynevezett főtemát *követi* a másik, a melléktéma, majd a két téma összeforrasztása, egymásba-vegyítése után a drámai iharc a főtéma gyakran megtépzott, átalakult győzedelmes megjelenésével végződik.

Ez a hangjáték eleinte rendszeren egy több tételből álló, összefüggő zenei ciklus első tételében játszódott le. A szonátaforma kialakulásánál az előző korszakokból ismert suite, vagyis több egymással csak lazán összefüggő zenedarab, táncdal stb. egybekapcsolása érezte ibefolyását. A szonátaformát ennél fogva több, három vagy négy tétel összekapcsolásaként ismerjük. Az első tételt a fent leírt szorosabb értelemben vetít szonátaforma energikus drámaisága jellemizi, utána egy lassú és egy gyors (sokszor táncjellegű) tétel következik s végül egy a középső tételénél bonyolultabb szerkezetű gyors tétel zárja be a művet.

A szonátaforma ebben az alakjában először a XVIII. század közepén jelentkezett és az úgynevezett mannheimi iskolát és ennek ma már csak a (zenetörténeti munkákból ismert megalapítóit, Johannes Stamitzot, Franz Xaver Richtert tekintik első művelőjének. Bár ma a „szonáta” szót elsősorban magánhangszerre (zongorára, hegedűre, cellóra stb.-re) írt zenedarabokra használjuk, a mannheimi iskola mesterei a kialakulás idejében zenekarra írták műveiket, vagyis előbb születik meg a zenekari szimfónia (persze kezdetleges és merev formákban) és ennek formáit vették át később azok a zeneszerzők, akik „szonátaikat” magánhangszerekre írták.

A szonátaforma kifejlődése Haydn, Mozart és Beethoven nevéhez fűződik. Míg Haydn idetartozó műveit a forma naiv, önmagát csiszoló tevékenységének tekinthetjük, Mozart, legalább is jellegzetes műveiben (mert bőséges és szapora munkásságának eredménye természetesen nem lehetett mindig és mindenben kiegyensúlyozott) megalkotja az átmenetet a XIX. század szonátájához, mely aztán Beethovennél tökéletessé válik.

Beethoven szonátái körül még ma is nagy vita folyik. Vájjon programzenét írt-e Beethoven szonátaiban, szimfóniáiban vagy abszolút zenét? Bekker nagy Beethoven-könyve, melyben Beethoven munkásságának tulajdonképpeni alapjaként a költészetet, a költői eszmét (dichterische Idee) igyekszik kimutatni, Beethoven magát zeneköltőnek nevezi és ezzel is rá akar mutatni arra, hogy Beethoven zenei vízióinál mindig valamely a zenén kívül álló és a költészet világába tartozó eszme vezérelte — ez a könyv az ellenvélemények egész tömegét váltotta ki azok táborában, akik a szonátaforunát az abszolút zene csúcspontjának tekintik.

A szonátaforma, ameddig Beethovenig eljut, tényleg megjelenésében az abszolút zene bélyegét viseli magán. Bár tulajdonképpen, amint ezt kutatói és magyarázói felfedik, a dalformák fejlődéséhez kapcsolódik, mert őseinek az úgynevezett két részből álló dalforma (zweiteilige Liedform) és a suite tekinthető, tehát a programzenéből ered, valójában tisztá zenei gondolatok, zenei témák feldolgozásából áll és lényétől minden zenén kívül álló elem idegem. De éppen Beethoveninél kétségek támadnak e körül. Nem abban az értelemben, hogy témái mennyire fejeznek ki tisztán zenei vagy más, nem zenei, költészeti vagy egyéb gondolatot, hanem éppen formai szempontból. (Beethovennél tudniillik a szonátaforma drámaisága először domborodik ki elsőrendű fontosságúvá és újításai, melyeket az addigi fejlődéssel szemben megenged magának, éppen e drámaiságban lelik magyarázatukat.

A többletételes szonátaformának legfőbb hiányossága tudniillik abban állott, hogy bár első tételében kifejezte a zenei témákban rejlő erők drámai összecsapását, a többi tétellekkel szemben ez a logikai kapcsolat erősen meglazult és gyakran teljesen külsőségessé vált. A szonáta vagy szimfónia három vagy négy tételből állt, de csak azért, mert így volt előírva.

Beethoven az első, aki logikai összefüggéseket állít fel a szonáta egyes tételei között. Ettől a céltól vezérelve lassanként az utolsó léteit mindinkább jelentékenyebbé formálja. Nem mindjárt korai műveiben, de magasabb opus-számú műveiben mind nagyobb és komolyabb méretűvé fejleszti ciklikus, többletételes műveinek fináléit, utolsó tételeit, hogy ezzel mintegy lezárja, befejezze azoknak az energiáknak harcát, melyet az első tételben felidézett. Ezekkel a nagy utolsó tétellekkel kerekébbé formálja műveit, felébreszti az összetartozóság érzését azok között a tételek között, melyeket a két saroktétel bezár.

A középső tétölek vázát is átalakítja és a lassú tétel mellé az addig szokásos menuett-tétel helyébe, mely származására nézve is idegen és a szonáta többi részeivel alig volt összeforrasztható, az ú. n. „scherzo”-t lépteti, egy szabadabb, táncleptek által meg nem kötött ritmusú és lényegesen problémákkal teltebb alkotást, mely mozgalmasságával, nyugtalanosságával sokkalta többet jelent a szonáta vagy szimfónia részére, mint az a külsőséges ellentét, melyet a régi menüett könnyed táncütemével két drámaibb energiájú tétel közé beiktatva jelentett.

Ez a céltudatos és következetesen keresztülvitt drámaiság, mely Beethoven többletételes műveit jellemzi, már erős eltávolodás az abszolút zenétől a programzene felé. Mert a drámaiság, még mint fogalom, vagyis konkrét tartalom nélkül is, már valami zenén kívül állót jelent, valamit, amit a zene utánozhat vagy utánérzékelthet, de nem, amit saját magából támaszt.

Ez az elhajlás az abszolút zenétől a program felé vitte Beethovent a problémának ahhoz a megoldásához, melyet IX. szimfóniájában valósított meg. A IX. szimfónia fináléjában szólal meg először tisztán

instrumentális, látszatra tehát tisztán abszolút-zenében, az emberi hang, mely az emberi gondolatot nem pusztán zeneileg, ih&nem konkrét szavakba öntve szólaltatja meg. (Jellemző Beethoven optimizmusára, hogy ez az abszolút zenében először jelentkező konkrét gondolat az öröm kifejezése, Sohtüler An die Freude c. költeménye.)

Talán Beethoven utolsó zongorszónái és vonósnyegyesei, melyek a 125-ös opus-számot viselő IX. szimfónia körül keletkeztek és melyeknek pszichológiai megfejtése még ma is teljesen rejtélyes, szintén annak a problémának megfejtését keresik, hogy miképpen lehet az abszolút zenét és egy zenén kívül álló tartalmat formailag egy egységes egészebe foglalni.

Ezt a problémát — majd háromnegyed évszázad után — Mahler Gusztáv eleveníti fel újra, akinek szimfóniái — formailag — Beethoven utolsó műveibe kapcsolódnak. Természetesen Mahler nem érzi magát annyira rokonságban a XVIII. századdal, mint Beethoven és ezért sokkalta messzebb is távolodhatik az alapformáktól. Szimfonikus formái méreteikben messze maguk mögött hagyják a régebbi formákat és, mint ezt Bekkér Mahler szimfóniáinak analizisében kifejti, a szimfónia súlypontját formailag és logikailag is az első tételtől az utolsó tétel felé szorítja, ari által a szonáta, ill. szimfónia drámaisága evolucionális karaktert nyer. Mahler szimfóniáinak utolsó tétele rendszeren a leghosszabb a tételek között és a témák harca sem zajlik le mindjárt az első tételben, hanem lassan kifejlődve jut el az utolsó tételben a diadalmas vagy lesújtó véghez.

Meg akarjuk itt jegyezni, hogy a témák, melyeknek harcát, összecsapását, győzelmét, bukását itt plasztikusan kívántuk érzékeltetni, persze rendszeren változnak a szimfónia vagy a szonáta keretein belül. Tételről tételre változhatnak, de nagy zeneszerzőknél rendszerint úgy, hogy ha több nem, bizonyos eszmei rokonság fennáll közöttük. Az egyén elvérezhet a küzdelemben, helyét más foglalhatja el, de harc végén az eszme az, mely elbukik vagy diadalmaskodik.

A szonáta-forma fejlődési vonalát megkíséreltük annak a problémának jegyében felvázolni, amelynek megoldása a zene formai és tartalmi oldalának összeegyeztetését, mint fentebb nevezük: a zenei logika követelményeinek elérését célozza.

Ez a logika — mely, mint mondtuk, a XIX. század zenéjének legjellegzetesebb vonása és amelynek válaszra váró kérdései elhomályosították azokat a befolyásokat, amelyek az elmúlt századok és korok zenéjét kialakulásában vezették — ez a logika vezette útján a zenének másik ágát is, mely nyíltan programzenének vallotta magát és mely nem is akart másnak látszani, mint nyíltan programzenének.

A modern programzene, mindenekelőtt a modern opera, vagy ahogy ma inkább nevezzük, a modern zenedráma kifejlődése Handel és Gluck munkásságából nyeri kezdő energiáit és fejlődése folyamán érintkezési felületet keres és talál is az abszolút zene fejlődésével.

Az olasz renaissance-opera fejlődése folyamán lassanként már alig szolgált másra, minthogy keretet nyújtott az énekművészet csillagainak, hogy virtuozitásukat a közönség előtt érvényesíthessék.

A mitológiából merített komoly és komor szövegekkel szemben azonban a délolasz temperamentumból Nápolyban megszületett a reakció és életrekelte a vidám opera, az opera buffa, mely átöltözködési komédiáival, a *comedia del'arte* tipikus maszkjaival szintén elindult a maga útján, hogy a XVIII. század folyamán az egész Kultúreurópát elárassza a maga produktumaival. Ezek a nagyjában szintén stereotíp szövegekre épített dalművek nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy a zene, az áriák, az együttesek hajlékonyabbak lettek és így mindenképpen, úgy a tragikus, mint a vidám műfajban éretté vált a helyzet az opera megreformálására.

Ugyanazt a fejlődési processzust figyelhetjük meg, mint az abszolút zenénél. A nyersanyag megmunkálása, ez az, ami a mai zene szempontjából elsősorban érdeme a XIX. század előtti zeneszerzőknek. Csírájában minden megvan már műveikben, amit aztán a XIX. század modern zeneszerzői átítatnak azzal a tulajdonsággal, melyet zenei logikának nevezünk, mely a zenét, mint mondottuk, öncélúvá neveli és amely a ma emberének a zenével szemben támasztott lelki kívánságait kielégíti.

Amint az abszolút zenénél Bach műveivel jeleztük a fordulópontot, úgy a programzenénél, ami alatt ekkor még elsősorban az operát értjük, mert a szimfonikus költemény és egyéb modern programzene csak későbbi fejlődés eredménye, a fordulópontot Händel és Gluck működésében találjuk.

Händel operái ma már letűntek, mert formailag még teljesen az olasz pathetikus opera műfajához tartoztak, de kifejező erő dolgában messze túlhaladták azokat az énekvirtuozításra berendezett, koloratúrákkal telitűzdelt operákat, melyek a korabeli operaszínpadokon mindenütt aratták a babért. Oratóriumai, melyek voltaképpen koncertdobogóra készült operák az akkor divatos dramaturgia feszélyező béklyói nélkül, de azokkal az ária- és együttes konstrukciókkal, melyek az operákéval megegyeztek, ma is tanúságot tesznek komoly és mély pathosza, a fenségesség, a hétköznapi fölé emelkedés igaz és szívből jövő kifejező erejéről. Gluck azonban az első öntudatos reformátor. Miután pár tucatnyi operát írt a régi olasz modorban, élete végén (60 éves korában) szakított a hagyományokkal, a régi szövegírók helyett új embereket keresett, kik a szokásos allegorikus és unalmas ária-szövegek helyett drámai erejű librettókat készítettek számára. A régi modorban a cselekmény menetét általában minden különösebb hangsúly nélkül kezelt recitáló részletek ábrázolták, míg a főhangsúlyt a hangulatokat kifejezni óhajtó áriákra helyezték. Gluck ezeket a recitáló részleteket kiemeli eddigi homályukból, az akkori technika szerint pompázó hangszereléssel látja el (amivel száz évvel előtte már Monteverdi is kísérletezett) és általában a virtuóz áriák helyett a kife-

jezés őszinteségét és igazságát keresi. Ma persze Orfeusza, Ifigeniája már vesztett nagyságából. De akkor démonikus erők szabadultak fel zenéje nyomán. E. T. A. Hoffmann „Der Ritter von” Gluck” oímű bizarr novellája mutatja, hogy ez a zene milyen érzelmek keltésére volt a maga idejében hivatott. Paris nagy zenei küzdelmek színtere volt Gluck fellépése idejében és számtalan pamflet, vitairat, értekezés és könyv őrzi annak a nagy csatának emlékét, melyet Gluck és a régi olasz opera védelmezője, Piccini, vívtak meg akkor a két párisi operaház színpadán.

Gluck mellett Mozart volt az, akit az opera fejlődésére döntő befolyást gyakorolt.

Mozart operái — a gyermekkoriakat leszámítva — főleg abban különböznek Gluckéitól, hogy . . . még ma is élnek, sőt jobban, mint valaha.

Míg Gluck az olasz opera fejlődését betetőzi, modern drámai vagy még inkább tragédiái magaslatra emeli, Mozart más utakon halad. Mint Hermann Kretzschmar, a kiváló lipcei zenetudós német alapos-sággal végzett tanulmányai alapján megállapítja és pompás dialektikával kifejti (Ges. Aufsätze, II. kötet, 257. old.), az olasz opera a XVII. század világsodája volt és a zene fejlődésére a polifónia kialakulásával egyenrangú befolyást gyakorolt. A XVII. században oly hihetetlenül igája alá hajtott minden zenei törekvést, hogy csak az a zeneszerző boldogulhatott Európában, aki magát az olasz opera hatása alá helyezte. Aki ezt nem tudta megtenni, mint Bach — írja gúnyosan —, az legfeljebb a lipcei kántorságig vihette. Az olasz opera befolyását még ma is érezzük — írja tovább Kretzschmar —, valahányszor egy fortét vagy egy pianót olvasunk, mert akkor terjedt el Európában az olasz zenei kifejezések máig is nagyjában érvényben lévő használata.

Mozart ráánkmaradt húsz teljes színpadi művéből tizenöt teljesen az olasz opera bélyegét viseli magán. Abból a nem is túlnagy sikerből, mely Mozart ebbeli működését kísérte, még azt is megállapíthatják az elfogulatlan történetírók, hogy nem tartozott azok közé, akiket kora az elsők közé számított, legalább is nem ezen a téren. Ez a 15 opera, egyes felélesztési kísérletektől eltekintve, el is tűnt a zenetörténelem súlyosztóin. Az az 5 opera, mely túlélte a testvéreit: A szökötetés a szerályból (1781), Figaro házassága (1786), Don Giovanni (1787), Così fan tutte (1790) és a Varázsflauta (1791). Az első és utolsó német szövegű és az ú. n. daljáték megalapítóiként tekintik őket, a középső három olasz szövegű és az olasz „opera buffa” leszármazottja. Szövegírójuk, a kalandos életű, zsidó születésű, majd katolikus pappá vedlett, aztán a papi talárból kiugrott és végül New-Yorkban, késő vén-ségében, mint öreg kéregető, elhalt Lorenzo da Ponte volt.

Kretzschmar említett értekezésében azt igyekszik kimutatni, hogy Mozart ebben az öt operájában megépíti a hidat az olasz és a szüle-

tendő német opera között és lehetővé teszi az opera továbbfejlődését, mely az olasz síneken hamarosan holtpontra futott volna.

Azonban ennek az egyébként nem cáfolható állításnak jelentősége elhalványul a másik mellett, melynek bizonyossága éppen az, hogy ezek az operák ma is legvonzóbb vagy jóformán egyetlen műsordarabjai (talán az egy Fideliotól eltekintve) a klasszikus operarepertoírnak. És hegyha nem is kell da Ponte álláspontjára helyezkednünk, aki egyébként igen érdekes emlékirataiban szerényen körülbelül azt jegyzi meg, hogy Mozart sikerének titka az ő szövegeiben rejlik, elismerhetjük, hogy da Ponte életerős, lüktető drámaiságú és mégis formai tekintetben harmonikus librettói erősen hozzájárultak a mozarti opera mindmáig el nem halványuló sikeréhez.

Mozart ezekben az operáiban, különösen a Figaro házasságában és a Don Giovanniban, tudniillik tisztára formai tekintetben, nem is szólva népszerűvé vált melódiáiról, melódiáinak drámai kifejező erejéről, hatalmas lendületet adott az opera sablonná vált kereteinek.

Nem az egyes áriák vagy együttesek formáira kell itt gondolnunk, hiszen itt legtöbbszörre járt utakon haladt, hanem az opera egész szerkezeti formájára.

Mozart operái szerkezeti felépítés formájában elütnek úgy elődei, mint kortársai műveitől.

Az olasz opera vagy alig tudott komoly tárgyú szövegkönyveinek bonyolult, intrikák és homályba burkolt akciók szinte áthatolhatatlan zsákuccáiban eltévedt cselekményein zeneileg összefoglalóan uralkodni vagy éppen ellenkezőleg, primitívségig leegyszerűsített szimpla buffonériák akadályozták meg abban, hogy formailag sokrétűt és mégis kerek egységet hozzon létre.

Mozart itt kerekedik fölébe úgy kora operáíróinak, mint saját szövegkönyv-szállítójának, ösztönös formaérzéke, melyről tiszta instrumentális művei is tanúságot szolgáltatnak, oly csalhatatlanul működik operáiban, a zeneszámok egymásutánjában, abban a vonalban, mely az egyes felvonások zenei rajzát ábrázolja vagy ezeken túl az egész operát elejétől az utolsó finálé végéig összeköti, hogy ebben mindmáig, Wagnert és némely művében Richard Strausst kivéve, senki sem múlta felül.

Ez a formai varázs megvan mindegyik operájában, még az egyébként helyenként teljesen érthetetlen és ellentmondásos szövegű Varázsfuvolásban is, amelyben a szövegíró Schikaneder mindent elkövetett, hogy akadályára legyen az egységes formai egész kialakulásának.

Tudunkkal mindmáig sincsenek kianalizálva azok a melléfogások, melyekkel Mozart ezt a formai egységet elérte, csak itt-ott találunk rá célzást az irodalomban (így Lert: Mozart auf dem Theater című művében). Számos apró részlet-ok hozza itt létre ezt a formai tökélyt, melynek során ép úgy megtaláljuk az áriák és együttesek számszerű elosztását az opera cezúrákkal (felvonásközökkel) elosztott részreire, a finálék helyét és terjedelmét, a felvonáskezdetek sokszor

látszólag ravasz jelentéktelenséget, mellyel hozzákapcsolódnak az előző felvonáshoz, hogy azzal együtt egy nagyobb egységbe olvadjanak — mint ahogy köztük van a zene hangulati elemeinek szimmetrikus kiaknázása, a vidám és bús melódiák elosztása: egy egész komplikált egész a hangnemek elosztásáig terjedő, legnagyobb részt ösztönszerű rendszer, melynek hatása letörölhetetlen nemcsak az opera, hanem általában a zenei formák további fejlődésére.

Mozart operáinak formai szerkezetétől már csak egy lépés vezet a wagneri dalmű formáihoz. Ezt a lépést Mozart még nem tehetette meg, mert ehhez még túlközel volt a nagy olasz operakultúra varázsgyűrűjéhez. Mialatt a zenei formák fejlődésének főiránya a zenei összefüggések felfedezése és felkutatása nyomán mindinkább az egységes nagy formák felé halad, ahogy ezt az irányt a klasszikusnak nevezett zene kialakítói és mindenekelőtt Beethoven és Mozart kijelölték, mindenfelől ébrednek új és új megtermékenyített erők, melyek viszont éreztetik hatásukat.

Így alakul ki a mozarti és beethoveni idők után a ma romantikusnak nevezett korszak, melynek jellegzetessége a formák élete terén abban nyilvánul, hogy megtöri átmenetileg a nagy formák további fejlődésének vonalát és a részletek formai tökéletesítését, a kisebb gyémántok csiszolását vállalja magára.

NEGYEDIK FEJEZET.

A logikus formákról.

A romanticizmusról.

Schubert, Chopin, Mendelssohn, Schumann, Weber a korai romantika vezérlő egyéniségei. Kialakul a modern dal formája és az a műfaj, mely kis terjedelmű, nagyobb részét szóló-hangszerekre írt művek — nocturne-ök, etude-ök, jellemdarabok, ú. n. előadási darabok — megformálásában találja élvezetét: kialakul a szalón-zene, mely a meginduló polgári civilizáció zenei kultúrájának legkarakterisztikusabb alkotása. Természetesen tovább él a szonátaforma is és él az opera is, de formai fejlődése egyelőre megáll, szünetel. Meyerbeer, Rossini, Bellini, Berlioz, Donizetti gondoskodnak itt, hogy az érdeklődés a nagy műfajok iránt ki ne aludjon, de a fejlődést a kis műfajok, a szalón-zene viszik tovább.

Liszt Ferenc az, kinek zeneszerzői működésében ez a szalonzene, ez a mellékfolyócska megint visszaigyekezik a fejlődés folyamába, melyet mintha gátak akadályoznának menetében. Liszt Ferenc legjelentősebb alkotása a zenei formák terén a szimfonikus költeménynek nevezett zenekari műfaj kialakítása.

Liszt összekapcsolja ebben a műfajban a XIX. század második negyedétől kezdve divatossá vált elaprózott formákat a fejlődés tulaj-

donképpen menetével: a nagy formák kialakulásával. Ezek a szimfonikus költemények tulajdonképpen óriási méretekre nagyított és a rendelkezésre álló modern zenekarra átírt szalonzene. Főjellemvonása három irányban csúcsosodik ki. Először abban, hogy szerzőjük kifejezetten programzenét kíván bennük nyújtani. Ezzel együttjár — és ez második jellemvonásuk —, hogy formájuk logikájában nem öncélú, hanem olyan, amelyet az alapul veit program, tehát költemény, balada vagy dráma stb. tartalmilag megkövetel. A feldolgozásra kerülő témák nem oszlanak főtémára, melléktémára, nem különböztetünk meg bennük főrészt, átvezető részt, zárórészt, melyek a témák zenei természetete szerint, vagyis a zenei logika szerint kapcsolódnak egymásba, hanem a témák célja nem más, mint hogy zeneileg kifejezésre juttassák a program nem zenei tartalmát, tagozódásuk pedig olyan, amilyent a program tagozódása megkíván.

A harmadik irány, melyben újítást jelentenek, az a zenekari apparátus, melyet igénybe vesznek. Ezen a téren Liszt és egyidejűleg Wagner újításai szintén epochális jelentőségűek, mert alapját vetik meg annak a zenekari virtuozitásnak, mely elfoglalja az egyéni virtuozitás helyét és amely még ma is virágkorát éli.

A szimfonikus költemény fejlődése egészen Richard Strauss működéséig tart, aki új szint is hoz ebbe a műfajba. Strauss megkísérli a klasszikus formák összeegyeztetését a programzene klasszikus szempontból formátlan követelményeivel. Till Eulenspiegelről írt szimfonikus költeményét például a klasszikus formák közt szerepet játszó rondó formájában írja, Don Quijote c. művét alcímében így nevezi: Variationen über ein ritterliches Thema, vagyis ebben a művében is a klasszikus idők egy formáját eleveníti meg, (mely formát egyébként kortársa, a korán elhunyt Max Reger is formailag és tartalmilag teljesen modernizál. Reger különböző variációiban, némileg Brahms nyomán, egy egyszerű témát, mintegy nyilasra váró bimbót a legpompázatosabb virágba fejleszt, melyet minden oldalról gyönyörködve és gyönyörködtetve forgat és csodál és felékesít az orchesztrális művészet minden csillogó drágakövével).

A logikusnak nevezett formák betetőzését azonban nem ezeknek a zeneszerzőknek műveiben találjuk. A csúcspontot itt Wagner munkássága jelenti.

Wagnerrel a zenetörténet modern korszakának legnagyobb zenei zsenije lép a fejlődés színterére, aki formai tekintetben is, mint mindenhol, ahol zenéhez ér, játszva old meg problematikusnak látszó kérdéseket, összefoglal mindent, amit a zenei fejlődés addig útján létrehozott és ma egyelőre, úgy látjuk, oly megdönthetetlen erővel mondta ki e tekintetben az utolsó szót, hogy utána már csak az epigonszerű utánzás és a feloszlás korszaka következhetett. Wagner oly egyáltalán semmilyen mértékkel nem mérhető, teljesen egyedülálló és csak egyszer előforduló jelenség, amelynek valódi megértése, analízise, tudatos megismerése évtizedek kitarató népszerűsítő munkája után is még csak

kezdeteinél tart és még vérbeli zenészekre is sokszor megfejthetetlen rejtély erejével hat.

Csak a legutóbbi évtizedekben kísérleteznek Ernst Kurth, hogy a wagneri összhangzattan és Alfr. Lorenz, hogy a wagneri formatan rejtelmeiről levonják a fátlyolt, mert mindaddig a kutatás — egy-két mélyebben látó zenetudós törekvésén kívül — csak a wagneri talaj felszántásával foglalkozott és csak a könnyebben hozzáférhető felsőbb rétegek megismeréséig jutott el.

A múlt század zenészei részére Wagner csak az opera, a dalmű tökéletesítőjét jelentette.

Megszüntette a szövegeknyv és a zene eddigi minden fejlődése ellenére is csak tessék-lássék házasságát és szorosabb kapcsolatot állított fel köztük. Törvényerőre emelte a régi, számokra bontott opera romjain a tisztára drámai követelményekre alapozott, úgynevezett végigkomponált dalműt, mely már nem oszlott áriákra, recitativszerű részletekre, balettra és melynél az énekhang már csak egy szólamot jelentett az énekhanggal egyforma fontosságra emelt zenekarban. Ez előtt a törvény előtt meghajlott az egész zenei világ. Még az olasz opera utolsó nagysága, kiben utolsó nagyszerű méretű ölelésre tárta karjait egy letűnő világ zenéje, Verdi is alávetette magát e géniusz hatásának élete utolsó színpadi műveiben, az Otello-ban és a Falstaff-ban.

Wagner dalműveiben a szöveg, a deklamáció foglalta el a régi opera áriáinak, kötött formájú együtteseinek helyét. Az énekszólam azonban maga is csak egyik szerves részévé vált a zene egészének. Az ilyen énekszólam csak azért dominált mégis a zenekar fölött, mert a szöveget, a deklamációt vitte és ennek fontossága Wagner számára szentség volt.

A dalmű tökéletesbitésének másik ismérvét a múlt század zene-értője a wagneri zene kifejező erejében kereste. A régebbi operák beosztásához szokott füle azonban a régi mértékkel mért. Felosztotta a wagneri dalműt olyan részekre, melyekben melegebb és szerinte kifejezőbb momentumokra bukkant: ezeket a régi áriák helyettesítőinek képzelte és olyan részletekre, melyeket inkább csak pusztá emelkedetebb hangú deklamációnak, a régi recitativ részletek helyettesítőinek minősített. Valami kétely azonban támadt benne ennek az elképzelésnek helyességével szemben. Kifejezést nyert ez a kétely akkor, amikor valahogyan kialakult az a tudat, hogy Wagner dalműveit teljességükben kell adni, nem szabad belőlük „húzni”, mert ez az egész rovására menne. A legkevesebben tudták megmondani, hogy mért tartották vagy tartják a húzásmentes Wagnert az egyedül helyesnek. Pedig ez a kérdés vezet ahhoz a megállapításhoz, mely Wagner helyét a formák fejlődésének útján megjelöli. Mert vagy helyes az érzés, mely tudat alatt a wagneri dalműt is áriákra és deklamáló részekre osztja és az utóbbiakat alacsonyabbrendűnek ítéli: akkor ezekből nyugodtan ki is lehetne húzni részeket, vagy nem helyes, de akkor ennek az érzésnek élnie kell a gyanúperrel, hogy a wagneri dalmű egy egy-

séges egész, melynek minden része úgy, ahogy van, pontosan odatar-
tozik arra a helyre, ahol van és minden kihagyás a szerves egésznak
megbontását jelenti.

Csak újabban, mint mondtuk Ernst Kurth harmóniai tanul-
mányai alapján, melyek a wagneri hangzatoknak a klasszikus össz-
hangzattantól elütő vagy ezen törvényeit tágító összefüggéseire
vetnek világot, jelentek meg Alfred Lorenz tanulmányai, melyek való-
ban meglepő, de nagyon is valószínű fényt árasztanak a wagneri for-
mákra.

A wagneri formák ebben a megvilágításban tényleg azokként lep-
leződnek le, amelyeknek a zenei fejlődés során sejtettük őket: az
addigi formai fejlődés betetőzésének. Ezeket legfeljebb utánozni lehet,
de tovább nem fejleszthetők. Ezek után már csak a fejlődés ered-
ményeinek feloslása és új célok, új utak keresése, kitzése indul-
hatott meg.

Lorenz szerint egy-egy wagneri zenedrámának formai váza a
zenei intuíció legcsodálatosabb alkotása. Szinte taktusokra menő ana-
lízissel kimutatja, hogy harmóniailag, formailag és drámailag mind-
egyik dalmű, sőt a Ring des Nibelungen esetében mind a négy egy-
mással összefüggő, ciklust alkotó dalmű minden képzeletet felülmúlóan
annyira egységet képez, hogy azt megbontani — ha felfogtuk — nem
is lehet. Természetesen ahhoz, hogy ezt teljes mértékben felfogjuk és
átérezzük, oly muzikalitás szükséges, mely szinte Wagnerével kon-
geniális.

Hogy ezt az egységet szemléltethessük, emlékeztetjük az olvasót
arra a már kifejtett zenei jelenségre, hogy a harmóniák, az akkordok
egymáshozfűzése bizonyos kialakult szabályok szerint a moduláció
törvényei által szentesített módokon történik. Ezen törvények termé-
szetesen csak kerettörvények, melyeken belül a zeneszerzőnek elég
szabadsága marad, hogy saját szájíze szerint járjon el alkalmazásuk-
ban. Mint az irodalomban is megtörténhetik, hogy egyes korok, de
egyes írók stílusát is a szófűzésnek, a mondatszerkezetnek sajátosságai
szerint felismerhetjük, ép úgy a zenében is reámutathatunk egyes mo-
dula cióbeli különlegességekre, melyek aztán egy-egy zeneszerző egyéni,
különleges stílusát képezhetik. Wagner stílusa ilyen egészen külön-
leges egyéni stílus volt, melynek bizonyos rendszerességét, szabály-
szerűségeit csak lassanként sikerült felfedni. Ezeken az egyéni harmó-
niabeli és modulációbeli szabályszerűségeken elindulva Lorenz össze-
függéseket keresett és talált a wagneri dráma menete és a wagneri
akkordfűzés rendszere között és igyekszik kimutatni, hogy a dráma
egyes tartalmilag egybetartozó jelenetei zeneileg, vagyis harmóniailag
is szervesen egybetartoznak. S amint a dráma egyes jelenetei egymás-
sal egybefűzve egyre nagyobb egységet alkotnak, hogy végül egy
drámai egészbe olvadjanak, úgy a wagneri zene is harmóniailag
jelenetről jelenetre mind nagyobb egységet képez, egyik jelenet
harmóniailag a másiktól fejlődik, hogy végül az egész drámában egy

kerek egységet képezzen, mely mindenütt a wagneri modulációs stílus logikája szerint kapcsolódik össze.

Amint a szonáta-tormában, persze sokkal kisebb keretekben megtaláljuk nemcsak formailag, de harmóniailag is az egybefüggő egészet, úgy Wagner sokkal nagyobb méretben, egész dalműveken keresztül az elképzelhető legszigorúbb logikával fűzi egymásba harmóniáit úgy, hogy zenedrámái harmóniai tekintetben a legtökéletesebb egységet képezik.

De ugyanilyen egység nyilvánul meg nála formai tekintetben is. A zenei formákat nagyjában a melodikus vonalak határolják. A melodikus vonalak, a témák, szinte úgy képzelhetjük, körülölelnek egy-egy zenei részletet, melyek egymással összefüggést képeznek és valamilyen formát alkotnak. Az irodalomban a költemények formáit tekinthetjük ezekhez hasonlatosnak (pl. a négy soros versforma, a nyolcsoros forma három ölelkező rímmel és egy rimpárral, magasabb fokon pl. a szonett). Lorenz a Wagner által használt ilyen zenei formákat kutatta és igyekezett azokat a formákat megtalálni, melyek mindig visszatérnek stílusában, persze beleszöve a drámai egészbe. Így aztán különböző formáknak jutott nyomára, melyeket iparkodott egymástól elválasztani s ehhez harmóniai tanulmányai adtak segítséget. Így pl. kimutatja, hogy Wagner egy bizonyos a középkorból eredő német dalszerkezetet kedvel, mely két egymásután következő, nagyjában megegyező és egy harmadik, ezektől különböző és hosszabb strófából áll. Lorenz rámutat, hogy ezen a példán elindulva Wagner formai művészetéről is szóljunk, persze nemcsak ennél a formánál, de egyéb Wagner által használt formáknál is, hogy Wagner nem egyszerűen egymásután kapcsolja a formákat, hanem legtöbbször egymás fölé tornyosítja őket. Ugy csinál, mintha egy négy szakaszból álló szonettet írna és aztán egy másik olyat, melynek ez a szonett csak az első szakaszát képezné és mely csak három további ilyen kis-szonettel együtt képezné a másik nagy, most már négyszer négy szakaszból álló szonettet. Egy ilyen leírt három strófából álló dalszerkezet egy nagyobb dalszerkezetnek quasi első strófáját alkotja, melyet még más két ugyanilyen szerkezetű strófa követ. És Wagner még tovább megy, mert egy ilyen nagy szerkezet, mely maga is több kisebb hasonlóból áll, egy még nagyobb szerkezetnek képezi első szakaszát és ezt olyanira viszi, hogy Lorenz szerint a Mesterdalnokok teljes egésze egy gazdagon tagozott óriási ilyen dalforma, melynek első szakasza az első felvonás, második szakasza az elsővel teljesen egyező tagozású második felvonás és melynek harmadik szakaszát az előbbiektől különböző tagozású és jóval hosszabb harmadik felvonás képezi. Jelenetről jelenetre kimutatja, hogy az első és második felvonás formai tagozódása egymással szinte taktusszámra megegyezik és bizonyítja, hogy a harmadik felvonás nagyobb alformái a két első felvonás formáinak összetételéből származnak.

A formák változatossága, a moduláció sokoldalúsága a drámai

jelenetek sokszínűségével kapcsolódik össze Wagnernél és ezek minden szerzetét ágazó tagoltságukkal együtt a fentebbi példában vázolt módon oly egészzé forrnak össze, melyben minden legapróbb részletnek meghatározott helye van és mely az emberi elme oly csodásan bonyolult és mégis egységes alkotását tárja a tudatossá vált szemlélő elé, melynek párját a művészetek terén talán nem is találjuk. Ilyen szerkezetek mását csak a modern technika gépkolosszusai között lehetjük. Ha Lorenz megállapításai helyesek, Wagner műveinek organizációját csak egy ilyen gépóriáshoz hasonlíthatjuk, melynek minden legapróbb kereke és csavarja az egész szolgálatában áll és szervesen szolgálja az egész működését.

Wagner műveiben érjük el tehát a logikus zenei formák fejlődésének tetőfokát.

Amint láttuk, ezek a formák átvonulnak a XIX. század zenei életének egész vonalán és bár legjellegzetesebben a tiszta instrumentális zenében, az abszolút zenében érvényesülhetnek, mert itt akadályozza őket a legkevésbé valamely zenén kívül álló jelenség, szöveg, program vagy más egyéb, mégis Wagner zenedrámáin keresztül bekapcsolódnak a legtisztább programzenébe és szinte megtámadhatatlan uralomra tesznek szert.

ÖTÖDIK FEJEZET.

A modern formanyelvről.

A múlt század vége óta a régi formák napja leáldozóban van. A klasszikus formák és ezek romantikus kifutói újat nyújtani nem tudnak. Ami ezekben a formákban kifejeződhetett, az úgy látszik kifejeződött, a művészetnek azonban élni kell, és ha élni akar, számolnia kell a mai viszonyokkal.

A zene kenyéradó gazdája már rég megváltozott a XVII—XVIII. század óta. Az egyház, majd a világi uralkodóházak helyét átvette a polgárság. A polgárság azonban már korántsem oly bőkezű, mint azok a mecénások voltak, akiknek helyébe lépett. A polgárság szűkkeblűen mért kegyeiért, mint minden művészetnek, a zenének is vetélkednie kellett és a polgárság sokrétűsége a kegyeiért vetélkedő zeneművészet fejlődésében is visszatükröződik. A régi, hogy úgy mondjuk fix megrendelők helyébe lassanként a nyílt piac lép, melyet legszembetűnőbben a hangversenytermek és operaházak képviselnek. A polgárság a hangversenytermek és operaházak belépti jegyeinek megváltása által a zeneművészet gazdájává lesz, a közvetítő ügynökök szerepét pedig az impresszáriók, a zeneműkiadó-vállalkozások, a konzervatóriumok töltik be.

Az elmúlt századok zenei formái zenei formanyelve is lassanként felbomlik és helyükbe új mondanivalók, új formák keresése lép.

A beethoveni szimfónia és ennek végső kifejlése: Wagner dalművei, a mozarti opera és ennek leszármazottjai egész Verdiig: a múlt század zenei formái.

Az új forma azonban még primitív stádiumban van, talán még meg sem született. Talán minden, ami ez irányban itt van előttünk, még öntudatlanul is a réginek változata vagy meddő kísérletezés, melynek nincs jövője. De lehet az is, hogy itt vagy ott csírájában már megtalálhatók a következő idők zenéjét.

Ha az új formák azonban még nem is láthatók, az a nyelv, melyen ezek a formák szólni fognak, már sokkal élesebb körvonalakat ölt. Külön kell tartanunk ugyanis e két jelenséget. Beszéltünk már a zenetörténet nagy szakaszairól; a polifonikus és a harmonikus zene korszakairól és oly módon tárgyaltunk róluk, mint amelyek formai tekintetben döntő különbséget alkotnak a zene életében. Itt is a zenei nyelvnek, a zenei szókinccnek kialakulásáról és átalakulásáról volt szó. A polifon zene egészen más nyelvtan és mondattan alapján szólt hozzánk, mint a harmonikus zene. Ez a változás is formális, a zene lényegét magát nem érinti, de beszéltünk más formális fejlődésről is, melynél nem maga a nyelv, mint inkább a nyelv által kifejezésre jutott mondanivaló formai elhelyezkedése képezte ismertetésünk tárgyát.

A formális fejlődésnek ez a kétfélesége megvan a költészetben is, ahonnan ezeket a kifejezéseket, mint „nyelv”, „szókinccs”, „mondanivaló” vettük, amikor ott egyrészt a szavakról, a szavak egyebefűzéséről, másrészt az egyes poétikai formák: a lírai költemény, az epika, a dráma, a prózai elbeszélés fejlődéséről beszélünk. Lényegileg ugyanez a különbség áll fenn a zenénél, amikor egyrészt polifóniáról, harmóniáról, másrészt szimfóniáról, operáról, zenedrámáról, az abszolút zene és a programzene fejlődéséről és fejlődési formáiról beszélünk.

Az az új irányzat, mely a múlt század végén indult meg, hogy új utat mutasson a zene fejlődésének, úgy látszik mindkét téren szakítani akar a múlttal. Ez a szakítási vágy egyelőre sokkal radikálisabban mutatkozik a zenei nyelv terén, mint a szűkebb értelemben vett zenei formák világában.

A harmóniai szabályok bomlási folyamatáról már tettünk említést. A századokon át érvényben volt klasszikus szabályok lassanként elégtelenné váltak a zene újabb mondanivalói számára. A konszonzancia és diszonzancia örökérvényűnek látszó törvényeit a múlt század vége óta sorban döntögetni kezdik. Eleinte még legalább a látszatot igyekeztek fenntartani és bár a be nem avatott fül ijedten elfordult Wagner, Debussy, Richard Strauss egy-egy kiélezetten diszonzonás hangzatától és a teoretikus zenészek is hajbakaptak a wagneri moduláció vagy Debussy modulációt — következetes átmenetet egyik hangnemből a másikba — nem ismerő akkordfűzéseinek harmóniai meghatározása felett, mégis — különösen ma — már látjuk, hogy

mindez csak kezdete volt annak a folyamatnak, mely a klasszikus összhangzattani szabályok feltétlen érvényességét teljesen aláásta és sok helyütt végleg megszüntette.

Ameddig a wagneri vagy Straussi, alapjában véve a régi szabályokon, csak ezek tágabb, szabadabb értelmezésén alapuló hangzatok elmerültek egy pazar, színpompában büszkélkedő zenekar tengerében, addig a gyanútlan és a fejlődés belső indokait nem ismerő fül megelégedett azzal, hogy azt, ami neki nem tetszett, egy elszórtan és alatomosan fellépő kakofóniának nyilvánította. A kakofónia azonban rendszerré vált és különösen szembetűnt azoknál a kompozícióknál, melyek nem vették igénybe a modern zenekar minden vívmányát, hanem kisebb együttesek, kamarazene vagy magánhangszerek részére íródtak.

Egy újfajta — legalább is az európai zenében már évszázadok óta nem használt — írásmód alakult ki, melyet lineárisnak neveztek. A megbontott vertikális, harmonikus rendszer helyébe újra visszatértek a Bach előtti idők polifonikus írásmódjára, csak míg emez főleg az énekhang követelményeit és természetét vette alapul, az új polifónia elsősorban instrumentális volt, aminek következtében a melodikus vonal sokkal szabadabban mozoghatott. Az énekhang korlátai, melyeken a természet túllépni nem enged, nemcsak szűkreszabottabbak, mint az instrumentális zenéé, hanem még az egymás után következő hangok közeinek, az ú. n. intervallumoknak intonálási biztonsága is változó nehézségeket rejt, melyeket különösen a régi időkben nem hagytak figyelmen kívül. (Sőt teoretikusok sok összhangzattani szabály eredetét az énekhang követelményeire vezetik vissza.)

Az ú. n. „modern” zene melodikus vonala, ha hangszer számára szól, semmiféle korlátot nem ismer, sem intervallumok, sem hangterjedelem tekintetében (már a hangszerek tág hangterjedelmén belül). Nincs tekintettel a vonalak egymásfőlé helyezése tekintetében arra, hogy milyen hangok esnek egybe, melyek hangzanak egyidőben, sem arra, hogy az egymásután következő hangzatok milyen rokonságban vannak egymással. Csak egyféle korlátot ismer, melyet írója saját egyéni érzelmi diktálnak. Ezek parancsszavát autonóm hatalommal ruházza fel, de törvényeik éppen ezért csak egyedül rá nézve érvényesek.

A különböző jelszó alatt csoportosuló nyelvformák, nevezzük azokat neoklasszikusoknak vagy expresszionistáknak, az új tárgyilagosság (neue Sachlichkeit) formáinak vagy atonálisoknak, vagy politonálisoknak, ezek szerint csak egyszeri érvényességük. Érvényességük csak azokra terjed ki, akik belső szükségszerűségből először és a maguk céljaira formálták meg őket. Belső szükségszerűségük teljhatalommal ad nekik, de voltaképpen ennek a teljhatalomnak következményei már anarchikus jellegűek, annak az anarchiának jellemvonásai, mely formális tekintetben a zene szinte egész mai világán uralkodik.

Ha a zeneszerzőt a formához, melyet műve magára ölt, semmiféle alakí törvényszerűség nem köti, ha a forma, melybe művét önti, nem önmagában érvényes, mint ahogy pl. önmagukban érvényesek voltak a régi összhangzattan szabályai vagy a szonáta-forma szabályai, hanem kizárólag arra az egy esetre vonatkozik, melyben először megjelent: formai tekintetben káosznak kell keletkeznie mindaddig, amíg itt is valamilyen törvényszerűség ki nem alakul. És már keletkeznek is iskolák, vagy legalább is iskolákhoz hasonló jelenségek. Egyes kifejezettebb egyéniségek tanítványok és követők nagyobb számát vonzzák magukhoz, akik megkísérlik a lehetetlent: meg akarják az egyszeri érvényűt a maguk részére hódítani, de ezáltal csak bizonyos írásmódokra tesznek szert és ezt sokan, kívülről és teoretizálásra hajlamosak, iskolákkal tévesztik össze.

Ezek persze nem iskolák a régi értelemben, csak a szabados szellem térhódításai. Iskolákról inkább ott szólhatunk, ahol nem a zenei nyelv, hanem inkább a zenei formák fejlődését figyeljük.

Mondtuk, hogy a régítől való szabadulás vágya itt nem oly feltűnő. Majd mindegyik modern zeneszerző művei között találunk olyanokat, melyekben teljesen hívek maradnak azokhoz a klasszikus formákhoz, melyeket készen vettek át elődeiktől és melyeket a zenei nyelvújítás új szókincsével igyekeznek megtölteni. Vannak sokan, kik egyáltalán nem érzik szükségét, hogy ezeket a formákat megbontsák.

De vannak, akik ezeknek a formáknak uralmát is meg akarják törni.

A régi formák először megnagyobbodtak. A túldimenzionálásra maga Beethoven adott útmutatást utolsó műveiben, nem is szólva Wagnerről, kinek hihetetlen kapacitású zenei zsenije egy előadásához kb. 15 órát igénybe vevő zenemű zenei egységbe foglalására is képes volt. A szimfonikus művek terén, hogy csak a legjelentősebbekről szóljunk, Bruckner és még inkább Mahler is túllépik a klasszikus formák határait és korlátait.

Azonban ezeknél a zeneszerzőknél a túldimenzionált formák még mindig a zenei *téma* lényegén épülnek fel.

A téma fogalmát a zenei klasszicizmus alakította ki és juttatta uralomra. Ez a fogalom, a téma fogalma, játszott vezérszerepet a XIX. század összes zenei formáiban. Minden zenemű valamilyen témán vagy témákon épült fel és megszoktuk, hogy egy zeneműben mindig elsősorban a témát kerestük. Ezek a témák kergették és kergetik még ma is egymást minden zeneismerő fülében, aki a XIX. század zenéjén táplálkozott. Az ötödik szimfónia első témája ez, Schumann szimfonikus etude-jeinek ez, Siegfried halálának ez: mondjuk egymásnak és így végig az egész múlt századbeli zeneirodalmon. A klasszikus formák egész élete ezekből a témákból és ezeknek a témáknak feldolgozásából, átalakításából, variálásából, fejlesztéséből állt. Ezeknek a témáknak önmagukból folyó logikus összefűzéséről neveztük el a XIX. századot a logikus zenei formák korának.

A téma mindig valamely többé-kevésbé hosszabb, önmagában zárt vagy legalább is zárható zenei vonal (mely ritmusból, melódiából és harmóniából áll). Ennek a zenei vonalnak vannak azonban, ha szétbontjuk, részei, melyekből összetevődnek. Ezeket a kisebb, két, három, négy hangból vagy akkordból álló részeket, melyekből egy-egy téma összetevődik, motívumoknak nevezik. A téma tehát rendszerint motívumokból áll, vagy megfordítva több motívum összetételéből keletkezik a téma.

Az az iskola vagy irányzat, mely a régi formák ellen tör, a régi formákat ezeknek az alkatrészeknek összetételében támadja meg, és pedig úgy, hogy a téma uralma ellen fordul és helyébe trónra lépteti a zenei motívumot. Ez a motívum rövidebb, mint a téma, nem tagozódik, mint az, nem fejlődésképes, mert hiszen átalakításával már teljesen megváltozik, de előnyei is vannak. Pregnánsabban fejezi ki azt, amit mondani akar és, ha a zeneszerző invenciózus, művében a motívumok sokaságával sokkal többet tud mondani, mintha a klasszikus módszer szerint egy, két vagy több, de mindenesetre csak korlátozott számú téma egybefűzésére van utalva. Ezáltal műve esszenciálisabbá, kompaktabbá válik. A tradíciókon nevelődött fül persze nehezen akklimatizálódik ehhez a folyton változó, fix támpontot alig nyújtó, a régi értelemhez mérten értelmetlen és zavaros kompozíciójú zenéhez, melyet éppen témahiánya miatt még invenciótlannak és melódiánélkülinek is nevez, de sok esetben nem zárkozzhatik el érdekességének, újszerűségének varázsa elől anélkül persze, hogy jövendölésekbe merne bocsátkozni.

Már ebből a rövid áttekintésből is láthatjuk, hogy minden zenei alap, melyhez az elmúlt egy-két század zenéje hozzászoktatta a muzikális világot, megrendült és forrongásban van. Új ritmusok, új melódiák, új harmóniák vannak a levegőben, melyek nyomán új jelszavak keletkeznek. Az új jelszavak új zászlókat kívannak, melyek alá új seregek gyűlnek. Lehet, hogy ezeknek munkásságából alakul ki az a porszem, mely körül a jövő zenéje fog kikristályosodni, de lehet, hogy éppen a zene terén még formai tekintetben is a jövő az egyéniség. Az egyéniség szerepe akkor nemcsak az lesz, hogy a kialakult formákat egy kialakult formanyelv szabályai szerint megtöltse egyéni mondanivalókkal, hanem, hogy egyéni mondanivalói számára, ha azok újak és újszerűek, új és újszerű, de mindig egyenrangú és megfelelő új formákat és új formanyelvet keressen és találjon.

NEGYEDIK RÉSZ.

A zenei stílus kialakításáról*

ELSŐ FEJEZET.

A zenei géniusz.

Az előző részben a zenei formák életét igyekeztünk megrajzolni. Nem nagyon kutattuk, hogy milyen okok vezettek kialakulásukhoz, hanem inkább azt néztük, hogy milyen módon fejlődtek egyik a másiktól, hogyan növekedett meg az egyszer megtalált forma általános érvényűvé, hogyan hajtotta uralma alá a zenei világ összes megnyilatkozásait és hogyan töredezett össze, amikor már — úgy látszik — betöltötte élethivatását. Formai szempontból a múlt század zenéjét úgy is tüntethetjük fel, mint a szonátaforma életrajzát. Bevalljuk, merész általánosítás, túlsók belőle a kivétel, de áttekintésre, mint minden általánosítás, nagyon alkalmas.

Úgy kell elképzelnünk mindazt, amit az előző részben leírtunk, mint a zenei formák életének hosszmetzetét. Nem azt néztük, hogy egy adott pillanatban — a keresztmetszet pillanatában — mi minden működik a zenei stílus kialakulása körül, hanem az egész fejlődést írtuk le (természetesen csak a múlt század zenéjének fejlődését) születésétől haláláig, vagy legalább is beteljesüléséig.

Bár ma már ez a fejlődés összes adottságaival mögöttünk van, mégsem tekinthetjük elmúltnak. Körülöttünk van útjának minden részletével, ha nem is fejlődik, de él mindenütt, ahol zenét hallunk és így nem lehet érdektelen, ha még egy szempontból átvizsgáljuk eredményeit.

Kíséreljük meg a zenei stílust keresztmetszetben szemlélni és vizsgáljuk azt, hogy milyen erők, befolyások érvényesülnek a zenei stílus kialakulása körül, ha ebből a szemszögből vesszük szemügyre.

Ami elsősorban szembetűnik, az az egyén szerepe a stílus befolyásolásában. Tudjuk, hogy az egyén kialakító szerepe nem lehet végső ok, de mindenesetre ez a stílus kialakító tényezői közül a legfeltűnőbb. Egyes nagy zeneszerzők művészetük bélyegét rányomták az utánuk

következő zeneszerzők művészetére és még ma is egyik legolcsóbb faja a zenei kritikának, ha valamely műről elmondja, hogy wagneri vagy beethoveni vagy brahmsi vagy straussi hatás érzik meg rajta.

Ez kétségen kívül igaz lehet. De egy zeneszerző sem vonhatja ki magát elődjeinek hatása alól és ha nem evolúció, úgy legalább reakció formájában magán viseli elmúlt vagy elmúlófélben lévő korok művészetének nyomait.

Azonban a történelem szemlélése folyamán — és ez az általánosítás egyik árnyoldala — optikai csalódás áldozataivá leszünk. Mennél messzebbi idők zenei fejlődését nézzük, annál inkább hajlandók vagyunk az egyén szerepét a kor szerepével szemben háttérbe szorítani, a perspektivikus látáshoz szokott szemünk annál inkább hajlandó egyéni megnyilatkozásokat összefogni a kor megnyilvánulásaival. Részenben, mert a távlatból egyes korok zeneszerzőinek közös stilisztikai tulajdonságai jobban kidomborodnak, de részben azért is, mert a részletigazságok nagyrészt elkallódtak, ma már nem ismerjük őket, vagy legalább is nem abban a mértékben, hogy helytálló ítéleteket szögezzünk le róluk. Itt-ott megvilágosodik egy-egy részlet valamely kutató világító lámpása rávetődő sugaránál, de a fény körül megint csak árnyék terül el.

Mennél közelebb jutunk a mai zene kialakulásához, annál jobban tudatára ébredünk az egyén szerepének stílusképző hatására.

A zenetörténelmi szemlélődés mai álláspontja szerint a fordulat, mely az egyént a zenei stílus ilyen kollektív szelleméből kiemeli, Bach működésével köszönt be.

Bachról, mint határkövet jelentő zenésről már szoltunk. Zenei nyelve persze, mint ott mondtuk, még teljesen elődeinek nyomán fejlődik, formaérzéke azonos forrásból táplálkozik, mint a körülötte és előtte élt zeneszerzőké, ami azonban új benne, az a formákon felül nyilatkozik meg zenéjében.

A Bach előtti vagy a Bach-chal egykorú zenészt mondanivalójának bizonyos, a mai fül és a mai érzésvilág számára stereotipsége jellemzi. Ma már igen nehéz felkutatni azokat az utakat, melyeken keresztül ezek a zenészek egyenként eljutottak kifejezési módjaikhoz s ha szorgos és módszeres kutatás révén ez sok esetben sikerül is, lehetetlen meg nem látni, hogy legalább is mai szemmel nézve mennyire elzárta az egyéniség teljes zenei kifejezésre jutásának útját az a lényegében szűkre szabott tér, mely a zene érvényesülésének rendelkezésére állt. Az egyház, az udvari élet követelményei, de talán magának az egyéniség kifejlődésének kezdetlegessége és egyoldalúsága, sőt a zenei kombinációknak még bizonyos merevsége is egymás útjába álltak és elzárták az utat, mely az egyéniség teljes kibontakozásához vezethetett.

Bach mutatta meg először, hogy merre volt ez az út. Érzelmének és kedélyvilágának gazdagsága párosult azzal az erővel, mely ezt a gazdagságot kifejezésre akarta juttatni és ebből született meg szinte

észrevétlenül az a kifejezési mód, mely sokoldalúságával képes volt az emberi lélek sokrétűségét zeneileg, is megjeleníteni.

Adalbert Schweizer, Bach működésének és műveinek egyik klaszszikus magyarázója, a szövegre készült Bach-művek analízise alapján igyekszik kimerítő összefoglalást adni mindazokról a lelki mozzanatokról és ezek zenei kifejezéseiről, melyek Bach műveit jellemzik, de minden rendszerezés csak szegényes eredményekre vezethet azzal a páratlan gazdagsággal szemben, melyre Bach műveiben lépten-nyomon bukkanunk.

Bachban formailag korának zenéje utolsó fénycsóvába lánkol, a polifonikus kor nagyszerű beteljesülését ünnepelhetjük benne de előreveti árnyékát zenéjében a jövő zenéje is, melyet már nem kollektív érzések, hanem az individualizmus kifejlődése vezérel.

Bach letűnt és utána még évtizedekig a régi mederben folyik a zene élete. Csak lassan kerül előtérbe a XVIII. század végén a kor kollektív stílusú zenéje mögül az egyéni zene teljes és végleges kidomborodó sa. Haydn és Mozart a hősei ennek a folyamatnak, mely Beethoven művészetében nyeri el véglegességének szankcióját. Beethoven óta a zene mind a mai napig nem válik többé kollektív lelkűvé, hanem az egyéni génusz egyik legkimagaslóbb megnyilvánulását jelenti.

Az alkotó művészek, mint egyéniségnek mindig meg van a maga természetszerű befolyása a művészet fejlődésére: egyik művész tanul a másiktól, ellesnek egymástól művészi fogásokat, tanulnak vagy el is fordulnak egymás gondolkozásmódjától. Sokszor az ilyen befolyásolás nem terjed ki másra, mint a kortársakra, vagy még gyakrabban csak az egymással személyes érintkezésben élő pályatársakra. Mester és tanítvány közti viszony épül ki köztük, vagy olyan kétoldalú befolyásolás, melyben egyik is, másik is ad és kap.

Ha aztán olyan kimagaslóbb művészi egyéniség akad, mely eredetisége, önállósága, magasabbrendűsége, színesebb és művészbib fantáziája révén kiválik társai közül, az ilyen már nemcsak szűkebb környezetét irányítja, befolyásolja, hanem úgy térben, mint időben mélyebb és maradandóbb hatást gyakorol sokszor nemcsak az egyes művészek, hanem a művészet fejlődésére is. Új színekkel gazdagítja a művészi látókört, rejtett forrásokat fakaszt fel, még meg nem nyitott tárnákat, elhagyott ereket aknáz ki, sokszor kortársai nem is méltányolják működését és csak az utókor ébred jelentőségének tudatára.

Ezek között a művészek között találjuk azoknak neveit, akik a művészetek történetében az első sorokat foglalják el, kiknek művei generációkon keresztül gyönyörködtetik az emberiség esztétikai élvezetekre vágyó részét.

De más és a művészi haladás szempontjából fontosabb szerep jut osztályrészül azoknak, akiket a művészi génusz, a művészi eszme testetöltésének tekinthetünk. Ezek egészen különálló és ritka jelenségek, kiknek működése nem aprólékos újításokból, nem a fejlődés pusztá elmélyítéséből, nem is fokozatos kiépítéséből áll.

Az ilyen géniusz erőszakosan megváltoztathatja a fejlődés irányát, a tévelygő eszméket összefoglalja és ösztöne révén a helyes és céltudatos irányba tereli.

A mai zene kifejlődésére Bachon kívül még Beethoven és Wagner gyakorlatilag ilyen sorsdöntő befolyást.

Nehéz körülírni, hogy mi minden az, ami a géniusz lényegét képezi akkor, ha az ember nem akar általános és felületes szólásformákba keveredni. Nehéz oly módon is, hogy más jelentőségben szintén igen fontos és a fejlődés menetében nélkülözhetetlen erővel szemben igazságtalanságot ne kövessünk el. És azt is tekintetbe kell vennünk, hogy a géniusz megtestesülése, a genie is, benne él a fejlődésben, az élet nem kerül el, hanem beleolvaszítja folyásába. Lényegének egy-egy összetevője külön-külön, talán a legtulajdonképpenibb is, felkutatható előtte is, de ő az, aki az összetevőket egységbe foglalja, aki elválasztja közöttük a lényegest a lényegtelentől és aki az így nyert új élet csíráit százfelé ontja.

A beethoveni géniuszt nevezhetjük így annak, amelyik a modern zenei formákat voltaképpen, a mai modern értelemben vett tartalommal, megtöltötte, sőt, amelyik a zenei formákat teljesen a tartalom szupremáciája alá hajtotta. Jellemző Beethovenre, hogy ő maga, saját műveiben a fejlődés teljes menetét megfutotta. Első műveiben a Haydn-tól, Mozarttól és a körülötte élt zeneszerzőktől átvett formák öncélú és öntelt játéka gyönyörködteti és amíg elér a IX. szimfónia és a Missa Solemnis, a zene korlátain keresztül törő, szavakba vágyó gondolatain át az utolsó quartettek és szonáták már szavakba sem önthető végtelen érzéseire, bejárja az emberi érzésvilág és szenvedélyek legmagasabb ormait és legmélyebb örvényeit. Kiszabadítja a zenét a formák gyermekes és gyermeki játékaik közül, férfivé avatja akkor, amikor az emberi lélek legnemesebb érzéseinek részesévé és kifejezőjévé emeli.

Beethoven zenéjében csendül meg először öntudatosan mindaz, amit a mai ember a zenében keres: nem pusztán játékos ösztöneinek kielégülését, hanem lelki mélységeinek hangra kelt tükörképét. Mint Memnon szobrait a felkelő nap csókja, úgy ébreszti életre a zenében szunnyadó varázslatot Beethoven genie-je. Beethoven adta azt a mértéket a modern ember kezébe, amellyel mindazt mérjük, amit ma zenének nevezünk. Működése új nézőpontot adott a zene esztétikájának és belőle táplálkozik mind a mai napig felfogásunk a zenéről, annak céljairól és hivatásáról. Rajta keresztül, az ő műveinek ismeretén keresztül bíráljuk nemcsak azt a zenét, melyet azóta írtak, hanem azt a zenét is, mely már megvolt abban az időben, amikor ő élt. Ha Mozartnál vagy még előbb démonikus erők után kutatunk, melyek a felszín simasága alatt az örvények áramlatait irányítják, vagy ha Richard Strauss realizmusában az idegek felkorbácsolásán túl az emberi lélek titokzatos, elzárt homályába világító fénysugarat vélünk megtalálni, Beethoven művészete adta meg hozzá a kulcsot és Beethoven vezetett arra az útra, mely a külszín alá nyíló ajtóhoz visz.

De ha Beethoven volt az első, aki a zene tartalmi öntudatát felébresztette, a wagneri géniusz szélesítette ki ezen öntudat részére a világot.

Wagner, a beethoveni géniusz talán első megértője és határtalan csodálója adta meg a zene fejlődésének azt a lehetőséget, hogy összhangot létesíthessen a komplikáltságában mindjobban kibontakozó emberi lélek és ennek zenei megnyilatkozásai között. A lélektani tudományok fejlődése nyomán az emberiség csodálkozva láthatta, hogy milyen bonyolult és mesteri szerkezet az, amit azelőtt, alig sejtve is valamit róla, egyszerűen léleknek nevezett. Ez a komplikáltságának tudatára ébredt lélek nem elégedett meg, mint egyéb megnyilatkozásaiban, a zenében sem azokkal a megjelenési formákkal, melyeknek szerepét már lejátszották találta. Beethoven a klasszikus zenei formákat modern tartalommal töltötte meg, a Beethoven utáni kor a modern tartalmat adequat modern formákba kívánta öltöztetni.

Mindazt, ami az elmúlt század első felében ez irányban történt, Wagner működésébe csúcsosodik és az ő munkáiban bontakozik csak ki teljesen megújított határtalan zenei fényben.

Míg a beethoveni géniusz zenei alkatrészein kívül általános emberi jellemvonásokat tartalmaz, a wagneri elsősorban és mindenekfelett zenei származású. Wagner, mint művész, sokoldalú volt. Ismerjük öntudatos és hangzatos elveit, melyek a dráma, a képzőművészetek, a zene összekapcsolódásáról szólnak, tudjuk, hogy műveiben mennyire igyekezett a drámaiság főszerpontjaihoz igazítani nemcsak a színpad, a mimika, a színjátszás, hanem még a zene követelményeit is, mégis az utókor nem ezeket a még Wagner által is lényegeseknek jelzett momentumokat fémjelezte először értékítéletével, hanem csodálatos megérzéssel a wagneri zenét, mint minden egyéb járulékos tényezőtől független fenomént ismerte el a wagneri géniusz alapkövének.

Arról már szóltunk, hogy formai tekintetben hol rejtett Wagner jelentősége. Említettük, hogy a klasszikus harmóniai szabályok bilincseinek tágitása és ezzel a zenei ékesszólás nagyarányú fejlődése az ő zenei fantáziájának és zenéje evolúciós karakterű szellemének köszönhető. Beszéltünk arról is, hogy a nagy formák terén dalművei a klasszikus szimfonikus formáknak és a drámai formáknak egybeforrasztását célozták.

Ez az egybeforrasztás azonban nem szorítkozott tisztán a formákra, hanem eszmei közeledést is jelentett a zene és a dráma között. Míg a beethoveni géniusz a zenét általános nagy emberi ideálok megnyilatkozásává avatta, Wagner műveiben — ép úgy, mint a drámában is az általános eszme összeforr az egyéniség szépségeivel —, a beethoveni ideális világ mellett feltárul a földi szépségnek minden csodája. A megváltás eszméje, az örök szerelem földöntúli ereje mellett, a humanizmus fennkölt gondolata mögött érezteti Wagner a részletek szépségét is, az emberi szellem kisebb jelentőségű vonásait, a természet és az élet kevésbé mélynek vagy fontosnak tűnő jellegzetességeit és

ezeknek is kifejezést talál zenéjében. így épülnek fel aztán Wagner operái a vezérmotívumoknak (Leitmotívoknak) nevezett témák technikai módszerén, melynek legtöbbször a drámai cselekmény egy részlet-mozzanatát, a szereplő emberek egy-egy részletkarakterisztikumát fejezik ki és melyeknek csodás zenei egybefonódása az egész mű alapeszméjének zenei kidomborítását szolgálja.

Wagner követői mindaddig, amíg csak külsőségeiben utánozták művét, mint pl. dalműveik szövegeknyveiben, a leitmotívok alkalmazásában, egynéhány ellesett harmonizációs különlegesség alkalmazásában, mindaddig csak tisztára epigonjelentőségre tarthattak számot.

Wagner hatása csak akkor bontakozott ki a maga korszakalkotó hatásában, amikor a wagneri gényű újító szelleme, a benne rejlő feszítő erő, a régi, átvett formákat, korlátokat mindjobban megtámadta és nyomában új zenei levegő áradt. A múlt század végén és még a jelen század elején is tömegesen találkozunk Wagner-epigonok munkáival, melyek — és ez igen jellemző vonásuk volt — egy nemzetnél sem hiányoztak és a zenei kultúrát internacionálisabbá tették. Mi magyarok is kivettük részünket ebben az epigon-kultúrában. Mihalovics Ödön dalművei például a wagneri dalművek egyenes leszármazottjai.

Wagner zenei újításai azonban további újításoknak nyitottak utat és a bennük rejlő expanzív szellem adta meg az indító lökést a zenei fejlődés mai legutolsó fázisának, annak a zenének, melyet ma „modernének” nevezünk és melynek fejlődési vonala ma még meglehetősen kuszált képet mutat.

És ebben a rombadőlt és újraképzésre váró világban itt kísért a nagy építőnek, Bachnak szelleme.

Bach is egy letűnőfélben lévő zenei kultúra végén élt és Bach is egy a fejlődés által összeomlásra ítélt rendszer utolsó, már lehiggadt képviselője volt, kinek munkássága a régi és az új kultúra összekapcsolását jelentette. És ma, amikor a harmonikus zenei világ letűnően van, a zenei hangok vertikális összefűzése, az akkord meglazul, míg a horizontális összefűzés, a melódia felszabadul a harmonizáció béklyóiból és saját korlátlan akarát követi, visszatérünk Bachhoz: a horizontális szerkezet, a többszólamúság nagy építőmesteréhez, ki pontosan kimért, pontosan egymásbaillesztett, mindig szabályosságba torkolló zenei motívumait oly tökéletessegűekké alkotta, hogy, amint a természet egy-egy kristályképződményébe, annak csodálatos tervszerűségébe saját magának kicsinyített és stilizált képmását álmodta bele, úgy egy bachi fuga, egy bachi prelúdium vagy korál a maga kis méreteiben egy egész nagy zenei organizmus zártágát, rendjét képviseli.

A bachi gényű megújulásában, természetesen elváltozva és csak lényegében — mint annak idején a beethoveni és wagneri is — vezérli azokat, akik a szanaszét szakadt zenei láncszemeket újból össze akarják kovácsolni és belőlük a saját felfogásuknak megfelelő tökéletességgel akarják új világukat megteremteni.

Míg a modern zene fejlődésének első, destruktívnak nevezhető fázisa végső főikén Arnold Schönberg működésében kristályosodik ki, a felépítő munkások vezérének ma első helyen talán Igor Stravinskit tekintik. Ez a szembeállítás nem jelenít értékítéletet, mert az új izene épülete nem emelkedne tik fel addig, amíg a régi zene útiban álló maradványai nincsenek utolsó szemig elhordva.

A géniusz működésének hatása azonban éppen abban áll, hogy megéződik koricokon, romokban heverő és újra épülő világokon keresztül is. Ezért, ha mindent le is rombolnak a modern zene harcosai, azt az örök embert, amit Beethoven géniusza (forrasztott egybe a zenével, azt a magasrendű zeneiséget, amit Wagner .genie-je jelent, a bachi mikrokozmosz tökéletességét nem támadhatják meg, mert ez mind ma már végképpen összeforrott a zenével és oly lényeges alkotórészét képezi, hogy azt lefejtteni róla senkinek sem állhat érdekében.

MÁSODIK FEJEZET.

Nemzet és kultúra.

Az egyén, mindenekelőtt a művész működésének alapja az a kulturális fejlődési fok, melyre megjelenése idején az emberiség eljutott. A géniusszá nemesedett egyén abban különbözik a többiktől, hogy míg ezek azt a fokát a fejlődésnek, melyet készen találnak, olyannak veszik, amilyen és nem képesek a fejlődést előbbre vinni, amaz újra felszakítja a talajt, lenyúl a melyben és az ősi erőforrásból táplálékot merítve tovább lendíti a kulturális fejlődés kerekét.

Ha tehát azt akarjuk megtalálni, hogy miből meríti a zenész mindazt az egyéni tartalmat, melyet a zene „formáiba” önt, elsősorban ezekre a forrásokra kell rámutatnunk.

Azt szokták mondani, hogy a művészetek ősi talaja, mely az egyéni géniuszt és vele az egyéni művészetet új erőfeszítésre készítheti, a névtelen alkotónak, a népnek regeneráló ereje.

Ez a regeneráló erő, mely szemben a „nemzet” különválasztó gondolatával, embercsoportokat egymástól elkülönítő fogalmával azt a közös ősi energiát jelöli meg, mely nemzeteken túl az emberiség közös kultúratalaját jelenti, ez az erőforrás éppen ezeken a nemzeti különbségeken keresztül érvényesíti hatását. A népi géniusz és annak kifejezője, a nemzeti kulturális őstalaj az, melyből az egyéni géniusz életre kel.

Ha már most a következőkben meg fogjuk közelebbről tekinteni, hogy milyen módon érvényesülnek ezek a különböző tényezők a zenében, mit jelentenek ezek a fogalmak: nép, nemzet, kultúra a:zene részére, nem szabad figyelmen kívül hagyniok, hogy nem egymástól különálló erőket igyekszünk feltüntetni. Ezek a tényezők nemcsak,

hogy egymással igen szoros viszonyban vannak, egymást erősítik vagy gyengítik a történelem folyamán, hanem egyik a másikban többé-kevésbé benn is foglaltatik. Sőt tovább mehetünk és azt mondhatjuk, hogy maga az egyéni gényusz is, mely ezekből keletkezik, termékenyítő erőre kap és csatlakozik hajtóerejével a többiekhez: a gényusz, a kultúra egy részét jelenti, de egyszersmind létrehozza, teremti is azt.

Nézzük tehát, hogy milyen meglátásokra találunk, ha ezeket a tényezőket hatásukban vizsgáljuk és hogy milyen újabb szempontokat nyerünk ezáltal a zene megismerése részére.

Amíg a zenei formák fejlődésük folyamán szétrepesztik azt a burkot, melybe keletkezésükkor (mert hiszen a formák is valamikor, valahol és valamilyen csirából keletkeznek) egyéni vagy nemzeti vagy népi adottságok szorítani óhajtanák és általános, személytelen érvényességre tesznek szert, a tartalom, mely ezen formákat ki tölti, mindig annak az egyénnek gényuszát tükrözi, aki a formákat vele megtölti és így megtartja az összeköttetést az egyéni keresztül a néppel és a nemzettel, melyhez az egyén tartozik és mely nélkül talajtalanul és magtalanul veszne el az emberi közösség életében.

Az egyéni fantáziának is egyik legfontosabb befolyásolója annak a népnek és nemzetnek gondolat- és érzésvilága, melynek az egyén tagja és melytől, mint érzés- és gondolatösszefoglaló közösségtől szabadulni nem tud.

És minthogy a művész is gondolat- és érzés vil ágában részese ennek a közösségnek, tehát az a művészi tartalom is, melyet művészi formákba ölt (és melyek együttvéve a művészi stílust adjak) bizonyos rendszerességet mutat, ha azt a nemzeti és népi közösséget állítjuk fel kritériumképpen, mely a művészi gényuszt körülöleli és mely ki nem apadó erőforrásaiból őt táplálja.

Így alakult ki a fejlődés folyamán a különböző nemzetek zenéje, mely magán viseli származásának bélyegét. (Mennél differenciáltabb a fejlődés folyamán a nemzetek egymástól való különválása, annál differenciáltabb tartalmi szempontból zenéjük, mennél általánosabb és nemzetközibb az az érzésvilág, melyből a zene fakad, annál kevesebb különbség mutatkozik az egyes nemzetek zenéje között.

Amíg jóformán mindenütt kizárólag a vallásos érzés volt alapja a zene fejlődésének, nagyjában egységesnek találjuk mondanivalóját is, melyet legfeljebb csak dialektusbeli különbözőséggel ad elő aszerint, hogy északról vagy délről származott. A világi kultúra előretörése megbontja azonban az egyház kulturális hierarchiáját, kisebb, nemzetekre tagozódó kulturális közösségeket alakít, melyek saját nemzetbeli kultúrájuk kiépítését tekintik feladatuknak. A zene is ezen nemzeti kultúrák fennhatósága alá kerül és az egyén, a művészi gényusz, mely létrehozza, többé nem egy egyetemes kulturális körből kél életre, hanem a nemzeti kultúrák talajából fakad.

Az európai zene történetében négy ilyen nagy kultúrtaajt különböztethetünk meg, melyből a német, az olasz, a francia és a szláv zne keletkezett.

Ép úgy, mint a nyelvnél, a zenében is vannak bizonyos kifejezések, hogy nyelvtani fogalmakkal éljünk, szó és mondatfűzések, de hangsúlybeli különbségek, szólásformák, melyek különböző nemzeteknél különbözők és melyeknek legtöbbször a zenében, mint akcentusbeli vagy dinamikai jellegzetesség, melodikai sajátosság és ritmikus képlet nyilvánul meg.

Azonban kétségtelen, hogy az idők folyamán az egyes nemzeteknél kialakultak bizonyos gondolkozásmódbeli és érzésségi közösségek is, melyeknek lecsapódásai megnyilvánulnak a nemzet körében, miliójében élő egyén lelki világában is. Ezek a tulajdonságok aztán irányt szabnak a művészi fantázia szárnyainak is és befolyásolják az egész nemzet művészi életét. Az ilyen nemzeti adottságok néha egyes nemzeteket bizonyos művészeti ágakra predesztinálnak is, aminek folyománya például a zeneművészet terén, hogy bizonyos nemzeteket muzikálisoknak, másokat meg amuzikálisoknak nevezhetünk. Ilyen módon alakult ki az a meggyőződés is, hogy például az olasz és a német nemzet specifikusan muzikális, míg a másik végleten például az angol nemzet specifikusan amuzikális.

Kétségtelenül van ennek a megállapításnak bizonyos ténybeli alapja, aminthogy van annak a megállapításnak is, hogy míg az olasz zene elsősorban drámai zene, a német elvontabb természetű, hajlamosabb a programzenével szemben az abszolút zenére. Azonnal feltűnik ez, ha az utolsó 150 év zenészei fölött szemlélt tartunk. Az abszolút zene korszakalkotó nevei majdnem mind németek, az opera idegen befolyások alatt fejlődött ki náluk, míg Olaszországban alig találkozunk szimfonikus zeneíróval, de az olasz opera, bár fejlődésének csúcspontja egy régebbi időszakra esik, még a XIX. század folyamán is bővelkedik szeniális nevekben.

Ha azonban ez a megkülönböztetés korántsem meríti is ki a zene nemzeti sajátosságait, mégis sok ezekkel összefüggő kérdésre vet világosságot.

Az opera olasz eredetű műfaj, melynek gyökerét, mint azt már említettük, a nagy olasz renaissance-mozgalomban találjuk meg. Már itt olasz földön meglehetősen differenciálódott, már az olasz zene-történet megkülönbözteti mindjárt az operairás kezdeteinek korszakában az egymástól formában és zenei tartalomban egyaránt merőben különböző opera-sériát és buffát, a komoly és vígopera őseit, átmeneteket ismer, de tulajdonképpen kifejlődését csak akkor nyeri, amikor elterjed a többi nemzetek között is és egyik is, másik is a saját művészi felfogása szerint hozzájárul a műfaj kiépítéséhez.

Azok a német vagy más nemzetekhez tartozó zeneírók, kik a XVIII. században éltek és operákat írtak, eleinte még szöveggönyveik nyelvén is teljesen az olasz opera keretei között maradtak. Komoly

operáikban a görög mithosz alakjait szerepeltették, tele voltak tűzdelve patetikus áriákkal, kórusokkal, melyek majdnem mind sablonra készültek. Győzelmi kórusok, gyászinduló, viharzene, párviadal és így tovább — annál is inkább állandóan ismétlődtek, mert, mint ezt már mondtuk, több opera készült, mint szöveggönyv és egy és ugyanazt a szöveggönyvet többen is megzenésítették. Természetesen valami kis eredeti magocskát találunk azért ezeknél a nemzeteknél is. Zenés játékok, népszínművecskék, teljesen primitív dolgok, inkább alkalmi improvizációk, mint komoly zenei művek fel-felbukkannak itt is, ott is. A templom, az iskolák, kolostorok, zárdák elő-előadtak alkalomadtán a nemzet saját nyelvén írt és komponált, dalokkal fűszerezett színdarabot, nem is szólva a már magas fokon álló és Krisztus szenvedését tárgyaló passió-zenékről és kantáta-irodalomról. Azok után, akik az opera fejlődését a saját nemzetük zenéjéhez kapcsolva továbbvitték, mindig valami új összefüggést létesítettek ezek közt a népi és nemzeti irányú és származású zenés játékok, dalművecskék és az olasz opera komoly, művészi kritériumokhoz igazodó fejlődése között.

Legfeltűnőbb ez az átmenet Glucknál és különösen Mozartnál, aki pályája elején még teljesen olasz módra komponált, míg későbbi, a bécsi levegő hatása alatt írt Singspieljeiben igyekezett a német népnek az olasz kultúrától kevésbé átítatott kultúrtegeit is bekapcsolni a dalmű fejlődése körül kialakuló atmoszférába. Mozart így már előre megérezte azt a nagy nemzeti felhevülést, mely később a francia forradalom utáni időket jellemezte s mely egybeesik azzal a romantikusnak nevezeti korszakkal, mely a renaissance-szülte klasszicizmust felváltotta.

Míg ez a klasszikus kultúra a régi görög és római ideálokat tűzi maga elé követendő ideál gyanánt, a romantika minden nemzetnél a saját nemzeti múltat ébreszti új életre. Azonban bizonyos érzelmi különbözőség is megnyilvánul közöttük. Míg a klasszicizmust mindig valamely töretlen erő jellemzi, mely harmonikus egységbe igyekszik foglalni saját életét és kitűzött ideálját, addig a romantikában, legalább is eleinte, valami fájdalmas erőtlenség lép előtérbe, mely a saját életét kevesebbre tartja az előtte feltáruló múltánál, vágyódva tekint vissza erre, kiszínezi, szépíti, kívánatosá teszi és örömmel merül el benne.

Míg az operairodalom terén az olasz irányzat teljesen a klasszicizmus magától érthetően olaszos, délvidéki, pompázatos és patetikus mezébe öltözik, a komorabb északon a pompa is, a páthosz is komorabbá változik és míg a romantika lent a lovagkor és a trubadúrok gondtalan, holdfényes szerelmi életét ecseteli, északon felkereste az erdők kísérteties magányát, a nehéz mozgású hősök életét, kik harchoz szokott gondolkodásukkal lassan figyelnek fel a természet rejtelmeire.

Az opera, mely a klasszikus kor dicsőítésében színpadra hozta a különböző Ifigéniákat, Julius Caesarokat, Didókat és Ariádnékat, a

buffában kigúnyolta a mindennapi élet operaszínpadra hozható eseményei közül azt, amit erre érdemesnek tartott, a romantikus korszak beköszöntével egy másik világba került.

Németországban megszületett a Bűvös vadász, az Oberon, megszületett a wagneri nagy romantikus világ, Olaszországban felébredtek a Tankrédok, Arnolfok, Bellini és Donizetti romantikája, Verdi édes melódikájú hősei és hősnői.

Franciaországban ezalatt az opera fejlődésének menetét a királyi udvar fényűző köre alakította ki. A hódoló tömjénezés, mely a királyt és udvarát körülvette, beforakodott az operába is, mely allegorizált történetekbe burkolta mindazt, amit az udvar tőle megkövetelt. Az a fényűző gazdagság, mely a francia operát gyermekkorában jellemezte, nyomot hagyott a későbbi fejlődés folyamán is, bár közben a forradalom erősen megváltoztatta az operaszínpad tendenciáját. Az az operairodalom, mely a múlt század elején Franciaországban és Franciaországból elterjedt, Cherubini, Boildieu, Auber, Herold és még néhány, annak idején nagy hírű, de azóta eltűnt nevű zeneszerző operái (a zenetörténelem forradalmi és rémoperáknak, *Revolutions- und Schreckenoper*, nevezi őket) csodálatos tükörcsüvegként mutatják annak a felfordult világnak, mely a forradalom után Franciaországban uralkodott. A társadalmi ellentétek, a néphangulat változásának megzenésítése volt ez az operairodalom, de egyben a forradalmi légkörben kifáradt emberiség elkívánczozásáé a jelen komorságából játszi, ábrándos világok kék ege alá. És mialatt Németországban és Olaszországban a hamisítatlan romantika üzte tarka pillangóit, a maeierlincki poézis kék madarát, Franciaországban a német-zsidó származású Meyerbeer dominált operáival, melyeknek szövegekönyveiben változatosnál-változatosabb jelenetek hemzsegtek és melyekben össze volt hordva minden rekvizitum: ágyúzaj és pásztori idill, templomi kórus és kicsapongó bordal, amelyet az opera fejlődése mindaddig kitermelt magából.

Az a reakció, melyet a klasszicizmus kiváltott, Németországban tulajdonképpen a népdal világát tette operaszínpadképessé, Olaszországban sűrűvérű lovagok sötétén lobogó szerelmeit festette, Franciaországban elegáns, könnyed külső alatt lobbanékony sziveket, kegyetlen bosszúkat, hirtelenvérű, de érzékeny temperamentumokat rajzolt. Szándékosan írtuk az olasz romantikus zenéről a „fest”, míg a franciáról a „rajzol” igéket, mert tényleg úgy érezzük, hogy míg az olasz romantikus opera a melódika teltségével, pompázatos színeivel mélyíti ki mondanivalóinak hangulatait, a francia — legalább is abban a korban, melyről most szólunk — inkább melodikus vonalvezetésének eleganciájával, kecsességével, bájával, mintsem rezonanciájával kapja meg a mai hallgatót. (Bámulatos utánézésről tesz tanulságot Richard Strauss, amikor ezt az ellentétet öntudatlanul kifejezi a „Bürger als Edelmann” ebédjelenetében egy Boildieu-románc utánzatával és a „Rosenkavalier” énekesének olaszosan buja áriájában. Az egyikben

a melodikus vonal, a másikban a melódia tüze az, ami egyiket is, másikat is annyira kifejezésteljessé teszi.)

A francia opera további sorsán azonban érezhetővé válik annak a friss energiaforrásnak hiánya, melyet a német opera-irodalom terén a wagneri, az olasz operában a verdi-i géniusz képvisel. Az ilyen géniusz két irányban érezteti hatását: követőinél, akik nem tudnak szabadulni hatása alól és elleneseiknél, akiknél működése reakciót vált ki. De ez a reakció is két okra vezethető vissza. Egyrészt a tehetetlenség vagy tehetségtelenség szüli, mely nem tudja a géniuszt szárnyalásában követni, de másrészt abban is rejlik, hogy a géniusz sokszor nem valamely fejlődés kezdetét jelenti, hanem mintegy inkarnációja, összefoglaló csúcspontja egy fejlődési vonalnak, mely benne végződik és melynek nincs további fejlődési lehetősége. Ilyen két ellenkező géniusz a Wagneré és Verdié. Wagner, bár formailag, mint láttuk, betetőzést jelent, de új utakat vág a zenedráma fejlődése részére, míg Verdi befejezi az olasz opera romantikus korszakát és mintegy fókuszba összegyűjti az összes színsugarakat, melyeket egyetlen sugárvégébe kötve lövel ki magából.

A francia opera-irodalom nem dicsekedhetik ilyen géniusszal. A XIX. század második felének opera-írói megállnak a fejlődés útján. Massenet, Delibes, Saint-Saëns, Thomas, Gounod operái többé-kevésbé jelentéktelen elsekélyesítői a francia opera útjának. Érdekes, hogy mindegyikük, bár majdnem mind igen termékeny és hosszú életű zeneszerző, csak egy-egy operájában élte túl önmagát, csak a Manon, a Lakmé, a Sámson és Délila, a Mignon és a Faust maradtak meg többé-kevésbé vonzó darabokként a mai operaműsorokban.

Kivételképpen akarjuk kiemelni Bizet Carmenjét, mely új utakat mutat a naturalizmus operája felé és hatását ma még a zenetörténet-írók csak elvétve méltatják. Bizet korán, 38 éves korában meghalt és nem tudjuk, mit vesztett benne a zenei világ. Operái közül — ez úgy látszik közös francia sors — szintén csak a Carmen élte túl őt.

A többi európai nemzet közül egyedül a szláv, jobban mondva az orosz az, mely önálló jellemvonásokat mutat fel opera-irodalmában. Az orosz zene látszatra erősen különvált az európai zenei fejlődés útjaitól. Ennek okát talán abban találhatjuk, hogy azok a nevek, melyek az orosz opera történetében ékeskednek, legtöbbször dilettáns zeneszerzők nevei. Glinka, Rimskij-Korsakoff, Mussorgskij, Borodin, mind csak mellékfoglalkozásként üzték a zenét, legtöbbször zenei készülsége messze elmaradt az európai átlag-zeneszerzők képzettsége mögött. Azt, amit elértek, legtöbbször autodidaktikus úton érték el és éppen ezért sokkal függetlenebbül jutottak el oda, ahová eljutottak, mint bármely, az európai zene bűvkörében élő zenészársuk. Tanító-mesterük az a pár „klasszikus” volt, akinek egyes műveit a zeneműkereskedésben megvásárolták és az a pár opera, mely az olasz operadumping idején orosz földre is eljutott. De bennük élt az európai földtől idegen orosz föld zenéje és ez átszűrődve ezeknek a dilettánsoknak

zenei tehetségén, hozta létre azokat a műveket, melyek ma már az európai zenekincs ékkövei közé számítanak. Ezek az orosz dalművek, Borodin Prince Igorja, Rimskij-Korsakoff Rettenetes Ivánja, Glinka Russian és Ludmillája, Eletünket a Cárért című operája, Mussorgskij Kovancsinája, de élükön Boris Godunovja mind egy-egy darabja az orosz föld végtelenségének. Nem befejezett dalművek, inkább csak fejezetei annak a hatalmas eposznak, mely végighömpölyög a végtelen orosz életen.

Az opera mellett a többi szövegre írt zenei műfajok azok, így elsősorban a dalok, melyeknél legegyszerűbben mutatható ki mindaz az erő, mely a formát a tartalomtól elválasztja.

Itt nyugodtan beszélhetünk tartalomról, klasszicizmusról és romantikáról, nemzeti és népi befolyásokról, mert szavainkat nagyobbára könnyen tudjuk bizonyítani; hiszen a zene mellett ott van a szöveg, mely földre nem érhető magyarázatot szolgáltat mindenkinek, aki olvasni tud benne.

Nehezebb dolog az abszolút zenénél. Mindazt, amit belemagyráznak, ha akarjuk, elhihetjük, ha nem akarjuk, nem. A zenetörténelem itt nagy kerülőkre kényszerül kutatásai folyamán, ha valamelyest bizonyítható eredményeket akar felmutatni. Végigjárja és felkutatja a zeneszerzők életét, gondolatvilágát, végiglapozza és gondosan feltárja mindazt, ahol egyénisége a zenén kívül szavakban is megnyilvánul és mindebből, a zeneszerző jellemrajzából von le következtetéseket műveire. Összehasonlíja egész korok zeneműveit, egy és ugyanazon szerző műveit egymás között és még így is sok olyan megállapításra jut, melyek látszólagos pontosságuk, aprólékosságuk és határozottságuk mellett igazságuk tekintetében kételkedésre szolgáltathatnak okot.

Egyébként mindez a bizonytalanság az oka, hogy a zenészek óriási többsége lebecsüli a zenei segédtudományok értékét és legfeljebb a formák tanáról hiszi el, hogy valamelyest pozitívumot szolgáltat a zene fejlődése számára, de minden egyebet csak spekulációnak és jóformán felesleges és céltalan agymunkának ítél.

Nekünk hallgatóknak azonban mégis ellenkező nézetet kell vallanunk. Mert mindaz a híd és hidacska, melyet valamely zenemű megértése céljából felépítünk, legyen az fiktív vagy valóságos, vegyük azt egészében és részleteiben tudomásul vagy haladjunk úgy el felette, hogy éppen csak valami nyomocska marad meg belőle lelki világunkban, közelebb hoz ahhoz, amit a zenemű tartalmának érzünk.

Éppen ezért érdekesnek tartjuk és értékesnek is, ha nem is az alkotás processzusa számára, de a műélvezet szempontjából, ha mindazokat a megkülönböztetéseket, melyek a szöveges zenénél önként és nyíltan adódnak, az abszolút zenénél is megteesszük és azokat a jellegzetességeket, melyek a szöveges és programzenénél a szöveggel vagy programmal kapcsolatban feltáruznak, az abszolút zenénél is nyomon akarjuk követni. Az ízlés persze változik és minthogy itt nem adott

értékű tényekkel, hanem nagyjából csak szubjektív megállapításokkal dolgozunk, nem is tudunk végleges ítéletekre jutni. Hiszen sok mindenféle, ami a múlt század zenei irodalmában mint értékes és komoly megállapítás szerepelt, ma gyermekesen naiv fecsegésnek tűnik és ugyanez a sors várhat azokra a megállapításokra is, melyeket ma nagyképűen örökérvényűekként hangoztatunk. De mennél nagyobb korszakokat veszünk szemügyre, mennél inkább elhanyagoljuk a kisebb különbözőségeket, annál inkább lehet reményünk rá, hogy közeljárunk általánosításainkban a valósághoz.

Míndezek a kisebb-nagyobb különbözőségek lecsapódnak a zenében és a komoly zenetudomány — különösen a legutolsó évtizedekben — nem törődve a zeneszerzők ítéletével, legkomolyabban foglalkozik ezeknek a jellegzetes lecsapódásoknak felkutatásával.

És amíg a múlt század zenei írásai megelégedtek olyanforma általánosításokkal, mint mi is ebben a fejezetben, a zenetudomány mai művelői igyekeznek a mai zenét konkrét alapokkal megtámasztani. Nem elégszenek meg általános érzelmi momentumokkal és ezek felvázolásával, mert ezt ők is csak gyermekes találgatásnak, légtüres térben épült pszichológiai játéknak tekintik, hanem leásnak a talaj legalsó rétegéig és onnan hoznak a felszínre olyan konkrét anyagot, melyben a zene ősi formáit vélik felfedezni. Véleményük szerint ez a bázis olyan szilárd, hogy elbírná a zene jövő fejlődésének épületét.

HARMADIK FEJEZET.

A népi zene és az új zenei fejlődés.

A múlt század végén a harmónia, mely éltető eleme volt az utolsó századok zenéjének, lekerült arról a magas polcra, ahová különösen a teoretikus zenészek emelték. Mind több és több „szabály” vesztette el hatóerejét, hogy helyükbe a melodikus vonal teljes szabadsága lépjen. Ez a teljes szabadság, a „régitől” való teljes elszakadás érezte hatását a zene, hogy úgy mondjuk „lelki” oldalán is.

Formailag eltűnnek az átmenetek, a modulációk egyik hangnemből a másikba, eltűnik a körséta alaphangnemből a hangrokonság különböző fokain át vissza az alaphangnembe, amint az a tonalitás alapeszméjének megfelelt. Hirtelen, ugrásszerűen, a semmiből keletkezően követik hangzatok egymást, nem törődve a tonalitásra századokon át beidegzett fül követelődésével. A disszonanciák, melyeknek célja eddig az volt, hogy összhangba olvadjanak, öncélúakká lettek és önmagukban próbáltak megállni. Ép így megszűnt a zenei hangulatfestés terjengőssége. A kifejezni való nem várt türelmesen, míg a hallgatóság hosszasan előkészült rá, hogy kellő helyen kellő formában alávethesse magát hatásának. Pregnáns lett, hirtelen kirobbant, alakot öltött és már el is tűnt, hogy újabb kifejeznivalónak adjon helyet.

Eltűnt a zenemű lefolyásának nyugodtsága, kerekdedége, új formák, de új mondanivalók is tolultak a zeneszerző agyába, melyek ma még egyelőre csak kísérletképpen élnek, de már teremtik maguknak azt az új organizációt, a hallásnak azt az új formáját, mely életüknek keretet fog adni.

És hogy ezt az utolsó fázist is megvilágítsuk, tegyük fel a kérdést: honnan veszik ezek a modernnek az erőt ehhez a döntőnek Ígérkező küzdelemhez? Mi az a rejtelmes forrás, mely táplálja őket és mely kiaknázatlan bőségben szilárd alapul szolgál nekik?

Ez az őserő végső fokon megint csak a népi génusz éltető ereje.

A modern zene, miután felégette maga mögött a hidakat az elmúlt zenei kultúrák felé és új alapokra akarta emelni a jövő zenei épületét, megkísérelte, hogy az alapokat tisztára konstrukció, absztrakt szerkesztés útján helyezze le. Ebből azonban nem sok jó származott. A zene annyira ösztönös művészet, hogy ha elvágják éltető összefüggését létalapjaival, elsorvad és éppen ezért nem is talál rezonanciára a muzikális lélekben. Ez a konstruált zene, melyre példát a mai zenei világban bőven találunk, valójában dégénérait hajtás a zene élő fáján.

Egy másik része a ma élő zeneszerzőknek, amelyek elfordul az ilyen légtüres térben épülő konstrukcióktól, eklektikus módon folytatja azokat a zenei irányokat, melyek a valóban újítók és valóban ösztönösen forradalmi fantáziájú zeneszerzők csákányainak tulajdonképpen már áldozatul is estek. Ez a muzika már elvégezte feladatát és továbbfejlesztési lehetőségei alighanem már megszűntek.

Azok a zenészek azonban, akik tudatosan észlelik a zenei világkép mai degeneráltságát: új erőt merítenek a zene anyaföldjéből; a nép zenei erejéből. A „nép” zenei megnyilatkozásai azok, melyektől a rombolás után építeni akarók a megújodást várják és ezen zenei megnyilatkozások azok, melyeknek tanulmányozását és rendszerbe foglalását igen kiváló zenetudósok és zenészek tűzték ki célul maguk elé, hogy így széles bázist nyújtsanak az újonnan fejlődni kezdő zenei hajtásoknak.

És itt egész meglepő eredmények jutnak napvilágra.

Valahányszor a népi génusz hatása a történelem folyamán megnyilatkozik, mindig a kor fogékonyságának hajlama szerint más és más oldalról mutatkozik. Így a zenénél is. Ámbár, ha a műzenét tudományosan vizsgáljuk, minden alkatrészében kimutathatunk oly elemeket, melyek ősi eredetűek. A dinamikában, a melodikus vonalban, a harmonikus aláfestésben, a zenei mondatszerkezetben és így tovább, mindenütt rábukkanhatunk népies sajátosságokra, melyeknek összehasonlítása, szemmelkövetése tanulságos is és elmélyedő tudást igényel. De más a tudományos szemlélődés és más a művészi inspiráció szempontja.

Ez utóbbi nem óhajtja a népi génusz alkotásait teljes egészükben magáévá tenni, hanem hajlamának, érdeklődésének megfelelő

szemszöveget választ és azt, ami a népi géniusz alkotásában érdeklődésnek megfelel, kiemeli és magáévá teszi.

A zene romantikus korszakában a zenészek például a népi zene hangulati értékeit keresték és találták meg (Schubert, Weber). A ma élő nemzedék tárgyilagossága a speciális zenei értékeket kutatja és tárja fel.

Így tűnnek aztán elő azok a már-már feledésbe merült és egészen frappánsan újként ható melódiavonalak, ősi, szinte még vad ritmikus képletek, melyeknek művészi feldolgozása mondhatnók lázba hozza a (hiába, mindig csak újszerűsége vadászó) modern zenei világot.

A népi géniusz ilyen formában történő jelentkezésében és felszínre törekvésében végre — a zenetörténelem folyamán először — kerül első frontvonalba a magyar zene.

Nálunk is, mint ahogy máshol, a romantikus korszak hangulatkergetése eltemette azokat a tiszta zenei értékeket, melyek a nép zenéjében mindig megvoltak, de elrejtve, mint kibányászatlan kincs a rá-rakódó kőzet alatt.

Bartók és Kodály nevéhez fűződik az a merészkezdő, energikus és hallatlanul produktív munka, mely elsöpörte a sokhelyütt már veszendőbe menő, már csak a vének ajkán élő dallamról és ritmusról a rá-rakódó rétegeket. Es míg egyrészt csatlakoztak ahhoz a fejlődési vonalhoz, mely a harmóniai szabályok kitágításához vagy megsemmisítéséhez vezetett és mely a hangok egybetartozóságát az eddig érvényes teóriáktól teljesen eltérően ítélte meg, másrészt eddig nem tapasztalt széleskörű gyűjtő munkával a magyar zene, helyesebben a magyarországi zene részére oly merőben újként ható melodikus és ritmikus képletek tömegének követeltek polgárjogot, hogy a szinte kiapadhatatlan gazdagság magára hívta az egész zenei világ figyelmét.

Nem érdektelen, sőt megfigyelésre méltó körülmény, hogy ez a jelenség, mely természetesen nem elszigetelt és nemcsak a magyar zeneművészet fejlődése körül tapasztalható, mely népek zenéjében jelentkezik legtisztábban.

Nem a német és nem az olasz zenében, Európa zenéjének eddigi vezérei környezetében. A modern német zene elmerül konstrukcióiba és még úgy látszik, mintha nem találta volna meg a kapcsolatot a zenei ösztön és a ma érvényessé válni óhajtó művészi kifejezőmód között. Az olasz zene viszont megállt fejlődésében. A diadalmas vándor felért a hegyromra, de fáradtan áll és letekint a túlsó oldalon elterülő ismeretlen, örökzöld és csodákat rejtő síkság még inkább csak sejtett, mint tudott szépségeire. Nincs még ereje, hogy oda le is szálljon. Még fájdalmasan csüng lelkével a maga mögött hagyott tájék meghitt nyugalmán, de már érzi az új, ismeretlen mezők illatát. A mai olasz zeneszerzők legjobbjai (Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, de a németek között is például Hans Pfitzner) ilyen válaszóton állanak.

Az új zene, mely a földből, a népi géniusból nyeri táplálékát, más tájakon dübörög.

Magyarországon kívül Európa eddig zeneileg alig szerepelt sok országa is előtérbe kerül. A körülöttünk élő szláv gyűrűben mindenütt komoly munka folyik, a fiatal cseh és szerb zenészgeneráció, a román is, mind elmerül saját népi zenéjének tanulmányozásába és kutatásába. A zászlóvivők között van Stravinsky is, kit sokan vezérnek tekintenek, habár műveiben nem tekinthető az eszme oly töretlen erejű harcosának, mint például akár Bartók, akár Kodály.

Észak-Amerikában a „jazz”-nek nevezett néger zene kerül mindjobban bele a művészi alkotás homlokterébe, ugyanígy nagy és komoly erőfeszítésekkel találkozhatunk Dél-Amerikában is. Hector Villa-Lobos Braziliában az indiánok szilaj énekei után kutat és ha ma még ő is és társai sokszor emlékeztetnek franciás iskolázottságukra, mégis kétségtelen, hogy új, az eddigieknél szélesebb alapokon nyugvó zenei kultúra előharcosai.

Hogy mindez hová vezet, nem tudjuk. Ujabbán lábrakap a történelmi tudományokban egy irányzat, mely az elmúlt korok lefolyásában törvényszerűségeket keres és ezen törvényszerűségekből igyekszik rávilágítani a jövő fejlődésére. Oswald Spengler „Der Untergang des Abendlandes” című munkája fejezte ki a legnagyobb zajjal ezt az irányzatot, ő a kultúrák születésének és elmúlásának törvényszerűségeit keresi. Valami ehhez hasonló fűti a magyar Ligeti Pál „Új Pantheon felé” c. könyvét, mely az egyes művészeti ágak kifejlődésének időrendi sorrendjéből von le következtetéseket az elkövetkezendő idők művészetére nézve. A zenei törvényszerűségeket a már többször említett Alfred Lorenz próbálja kikutatni. Szerinte a zene fejlődése állandó hullámvonalban folyik, mely körülbelül 300—300 éves időszakokban halad a hullámcúcs magaslátától a mélypontig. A hullámcúcsok, vagy, mivel ő a hullámvonalat felülről lefelé rajzolja, a kilengések egyik oldala mindig a homofon — a melódia és a ritmus uralmát jelző — zene előtérbekerülését jelenti, míg a másik oldalra forduló kilengést (mely háromszáz évre követi az előbbit) a polifon, a sokszólamú zene jellemzi. Ilyen módon Lorenz a Krisztus utáni körülbelül 390—400-ik esztendő óta öt nagy periódust különböztet meg, három homofon és két polifon korszakot, melyeket éppen napjainkban 1900—1910 óta követne a harmadik polifon korszak. Az első periódus 400-tól 700-ig tart, ez az egyszólamú gregoriánus éneklés kora, a második 700-tól 1000-ig, melyben elsőízben szólaltattak meg ismereteink szerint egyszerre több szólamot és mely korszak utolsó évtizedeibe esik a többszólamúság általunk is említett első teóriái megalapozása (Hucbaldus). A harmadik periódust (1000—1300) a trubadúrok, a Minnesängerek ismét egyszólamú zenéje jellemzi, míg a következő periódus hullámvonala (1300—1600) a nagy németalföldi sokszólamú iskola kéré fonódik. Az eddigi legutolsó periódusban (1600—1900) ismét a homofon, vagyis a melodikus és ritmikus zene uralkodott, mert a harmó-

niára alapozott melódia tulajdonképpen nem többszámú, ahogy erről már szóltunk. A harmónia e felfogás szerint csak kíséri a homofon-melódiát és nem él önálló szólami életet. Ennek a periódusnak derekára esik Bach működése, aki az előbbi korszak polifon zenéjét át-átítja az új korszak melodikus és ritmikus levegőjével, a hatodik periódus felé hajló ágában pedig Beethoven utolsó műveitől kezdve (kisebb visszaesésekkel) újra dereng a polifon zene hajnala. Az emberi fül kezd újra hozzászokni a polifóniához, mint ahogy már talán egyszer a németalföldi iskola idejében hozzászokott volt. A klasszikus zene kialakította hallásunkat az egyszámú melódia és ennek ritmizálása részére. A polifon hallás elsatnyult, de ma úgylátszik ismét új szelek fújnak. A sokszámú karirodalom újraébredése (Schuloper, Hindemith, Kodály stb.) ismét egy polifon időszak kezdetére mutatnak.

Nem követjük tovább ezeket a sokszor érdekes gondolatmeneteket.

Fejezzük be itt utunk azon részét is, mely a zeneművészet eddigi alkotásai körül vezetett és vegyük szemügyre, hogy mennyire jutottunk összes vizsgálódásainkban.

Keresztülfutottunk a mai zene tudományosan körülírt alapjain és felkerestük azokat a tényezőket, hacsak felületesen is, melyek az emberből magából, az emberi lélekből adódnak a zene számára. Megismertük az utat, melyet fejlődése alatt befutott, ismerjük azokat a tényezőket, melyek fejlődését befolyásolták.

Most még egy lépést kellene megtennünk.

Megnyitni fülünket a zene számára.

De ezt rá kell bízunk az olvasóra.