

WAGNER
RICHARD
MŰVÉSZET
ÉS FORRA-
DALOM

FORDÍTOTTA
GY. ALEXAN-
DER ERZSI ÉS
RADVÁNYI ERNŐ

Minden Jog fenntartva

WAGNER

Az a szerepem, hogy ahová jutok, ott forradalmat szítsak: — ez a wagneri mondás csorbítatlan igazsággal lehetne mottója a Wagner Richard életének. Ha élt valaha született forradalmár, akkor Wagner a Maratok, Dantonok, a Marxok, Lassalleok mellett csakugyan az volt. Életenergiája minden atomjával, idegei minden szálával forradalmi, robbantó szerepre született. Nemcsak a zenében, a drámában, a színpadművészetben jelent alkotása fenekestől fölforgató forradalmat, hanem forradalmár volt egész élet-száguldásában, minden cselekedete rebellis lázadás volt a fennálló rend ellen. Mint ahogy Midás király kezében minden aranyvá változott, úgy változott Wagner kezében karddá minden, amihez nyúlt: a toll, amivel írt, a karmesteri pálca, amivel dirigált, a vándorbot, amivel menekülnie kellett. Állítólag (és tökéletesen jellemző, ha igaz) a magyar tett szót Kossuth Lajos csinálta. Épp így csinálhatta volna (és épp ily tökéletesen jellemző volna rá) Wagner a re-

volúció szót. A Wagner neve nemcsak hatalmas zenekarok félelmetes dübörgését, de fegyveres néptömegek rettentő robogását is harsonázza. Wagner, a született forradalmár, egyaránt harcolt, amikor színlapokat és amikor lázító plakátokat irt, harcos volt, amikor a karmesteri dobogóra és mikor a 48-as politikai gyülekezetek szónoki dobogójára lépett. A színpad deszkái számára csakugyan a világot jelentették. A világot, amelyet meg akart hódítani a maga művészetének és a népnek. És a világot, a művészet és a nép részére meghódítandó világot jelentették számára azok a más fajta deszkák is, amikből negyvenkilenc májusában a drezdai barrikádokat tákolták össze.

Wagner mindenképp művész volt és élete minden cselekedete, agya minden gondolata a művészvolta köré kristályosodott. Forradalmár volt, de nem azért, mert tudományos belátás vitte a forradalom mellé és nem azért, mert megdobogtatta szívét a tömegek nyomora, hanem pusztán és öntudatlan, kegyetlen kizárólagossággal csak azért, mert művésze forradalmi művészet volt és művészi revolúciója valóráváltásához szüksége volt a szociális forradalomra.

A mulattatás művészetével szemben Wagner az áhítat, az elmélyedés művészetét hozta. A sablon művészetével szemben az új vakmerőségét, a köznapokkal szemben az ünnepnapot. Az élettelen részekre bomlott, a színpaddá, zenévé, drámává hasogatott tetemekkel szemben újra meglátta és megalkotta a görög dráma nagyszerű egészét: a hatalmas Gesamtkunst-

verket, amely egyrészt újra eleven egységbe ötvözte a színpad, a muzsika, a tánc, a pikktúra, a dráma szétszakított részeit, másrészt újra az egész nép művészetévé akarta tenni a századok óta csak a hatalmasok és gazdagok multságát szolgáló művészetet. Minden szépséget össze akart foglalni egyetlen nagy ünnepi házban. És úgy érezte, hogy a minden szépség összefogásához nemcsak a színpad kell, hanem a nézőtér is. A színpadon egygyé akart kovácsolni minden művészetet, a művészetet pedig egygyé akarta kovácsolni a néppel. Ez a wagneri Gesamtkunstwerk igazi tartalma és nem értik, vagy meghamisítják Wagnert azok, akik ennek a nagyszerű vízióknak csak az egyik felét: a színpadot látják meg és kicsonkítják belőle a másik épp oly jelentős felét: a nézőteret.

Wagner oroszán erejével, oroszán bátorságával és fenségével küzdött a kicsinyes, felületeken maradó, az ínycsiklandó és szórakoztató művészet l'art pour l'art-ja ellen. Azt követelte, hogy a művészet az élet legmélyéről, az áhítatok legbensejéből, a néptömegek feneketlenségeiből fakadjon — és ezt a kollektív ösztönökből feltörő művészetet az egész népnek, a kollektivitásnak akarta adni. Gyönyörű ideálja: Bayreuth ünnepi játékháza ezt a gondolatot akarta megvalósítani. Nagy népi művészetet akart itt teremteni az egész nép ünnepeli. Ingyen színházat akart, meg akarta törni azt az ércerejű kényszerűséget, hogy a mai rendben a színház kapitalista üzlet. Színház-kommunizmusával azt próbája Bayreuthban, amit Cabet

próbált Icariában, amit az utópiás szocialisták kései utóda, Upton Sinclair próbált csak nemrég is megint Amerikában: — egyedül, elszigetelten, kicsiben meg akarta valósítani a jövő országát már a mai nagy kapitalista rendben.

Persze hogy ez a gyönyörű és vakmerő harc — az apró sziget harca a világoceánnal — nem végződhetett másképp, csak az óceán győzelmével. Wagnernek, ha valamit is meg akart valósítani művészetéből, végül is kompromisszumot kellett kötnie. A született forradalmárnak művészete kedvéért el kellett tántorodnia a forradalom mellől. Ha egyáltalán élni akart, meg kellett csonkítania lelke legértékesebb részét.

Hosszú évtizedekig egyre magasabb ormok felé tört a Wagner művészete és forradalmisága. A színész mostohaapja révén, az operaénekes bátyja meg a színésznő felesége révén Wagner nagyon korán odasodródik a színházhoz. A muzsika a vérében van, a színház kiteríti előtte minden csábító csodáját és minden bomlott korrupságát — operairó lesz, karmester, színházi ember. Würzburg, Magdeburg, Königsberg, Riga az élete első állomásai. Munka, nagy tervek, sok kin, fantasztá ötletek, hajszás menekülés a maga nyugtalansága elől és a hitelezők elől, a csőd elől, az adósok börtöne elől. A nyugtalanság, a nyomor, a siker áhítása 1839-ben kihajszolja Parisba. Huszonhat éves, meg akarja hódítani Parist, a zene világfővárosát, de nem boldogul a júniusi forradalom után szürkélő évtized Parisában, a juste milieu uralma idején. De mialatt Parisban hajszolja a szerencsét, a

szerencse Németországban szalad utána: a Rienzi, a Bolygó hollandi megostromolja a siker várát. Meghívják Drezdába szász királyi udvari karmesternek, megírja a Tannhäusert és a Lohengrint, kiterveli a Mesterdalnokokat. Neki indul forradalmi művészete útjainak és mintha a história véres izzással vakító példán akarná neki megmutatni a forradalom útját: — kitér a negyvennyolcas revolúció. Wagner egész lelkével beleveti magát a forradalomba. Izgató újságcikkekkel, forradalmi plakátokkal, harci versekkel vesz részt a mozgalomban. De testét is kiteszi a viharak: a 49-es májusi fölkelésben maga is kiáll harcolni a barrikádra. Örökösei, meg a bayreuthi centrum akárhogy tagadják is ezt a „kompromittáló” cselekedetet, akármilyen féltékeny titoktartással dugdossák is a barrikád-harcosra vonatkozó dokumentumokat, kétség nélkül való bizonyosságok vannak e gyönyörű emberi gesztus valósága mellett. Wagner igenis harcolt a barrikádokon és még azzal se menteghetik a filiszterek, hogy valami heves, tüzes ifjú volt, akit a vére bolondított a forradalomba, mert 1849-ben Wagner 36 esztendő, élete és alkotása csúcán álló férfi.

A forradalomban Wagner a legszélsőbbekhez tartozott. Egyik cikkében azt kívánja, hogy a király mondjon le önként a köztársaság javára és akkor hálából megválasztják a köztársaság örökös, bár jogok nélkül való elnökének. A szász király természetesen nem volt túlságosan elragadtatva udvari karmestere e szeretetreméltó ajánlatától. Mikor a fölkelést leverték, Wagnert

halálra üldözte a királyi halalom. Sikerült elmenekülnie. De köröztették. Weimarba, Parisba, Zürichbe futott és tizenkét hosszú esztendeig nem léphetett német földre. A számkivetésnek e tizenkét keserves, gondok és nyomorúságok kínjaival korbácsolt évei hozták meg Wagner művészi alkotásának legfenségesebb csucsrajutását. Az ötvenes években írja meg mély elméleti munkáit és alkotja meg legtökéletesebb műveit. A Nibelung-tetralógia, Tristan és Izolda, a Művészet és forradalom, A jövő művészete — ezekben áll előttünk legtisztább ragyogással a wagneri művészet képe.

Ez az a művészet, amely megérteti Wagner alkotásának példátlan sikerét és hódítását. Nem véletlen az, hogy Wagner előtt zenésznek soha sem volt még ilyen köz nélkül való és erős hatása. Ahogy nem véletlen az se, hogy Bernard Shawról, aki különben legkitünőbb ismerője és magyarázója Wagnernek, valaki úgy ad képet, hogy a British Múzeum könyvtárában a Marx Kapitalja és a Wagner partitúrája volt egyszerre a kezében. Wagner és Marx között sok és szoros kapcsolat van. Egyazon kor, ugyanaz a polgári társadalom kapuit döngető szociális erő, a negyvenes évek nagyszerű forradalmi lendülete formálta meg Marx és Wagner kemény koponyáját. Ahogy Marx évtizedes hatásának titka az, hogy legmélyebben látott bele a kapitalista társadalom szövevényébe, úgy Wagner roppant és immár évtizedek óta tartó hatásának magyarázója az, hogy tele van aktualitással. Nem a napi szenzáció értelmében, hanem úgy, hogy benne

élnék és lüktetve vernek az utolsó évtizedek leg-erősebb szociális tendenciái. Az arany és a szerelem, a szolgává tett proletár és a maga aranyával másokat tönkrevető, magát elpusztító tőkés áll Wagner nagy drámai szimbólumai mögött. Alberich, a tolvaj törpe — a tipikus hajcsár, Fafner, az óriás — a vagyonba helehájasodott burzsoá, a Nibelungok — valóságos letiport proletárok, Siegfried, a cselekedet, a kard, a harc ifjú hőse, aki kivonul, hogy megmentse az emberiséget az arany átkától — nagyszerű és mély szimbóluma az ifjú és kardját új hőstettekre övező proletárságnak. (Hogy mindez nemcsak belemagyarázás, hanem csakugyan Wagner látása, azt teljes bizonyító erővel mutatja ki az angol Shaw és az osztrák Ellenbogen analízise.)

Wagner megírta nagy remekműveit a kapitalizmus ellen, de a kapitalizmus félelmetes bosszút állt rajta a maga módján — éhezett, gondfuriákkal gyötörtette, örökös eltemetéssel fenyegette. Ekkor jelentkezett az exaltait mentőangyal: II. Lajos bajor király. A Wagner felé valóssággal szerelemmel közeledő király támogatja, tervei megvalósítására segíti Wagnert és Wagner belemegy a kompromisszumba. A köztársasági Wagner II. Lajos udvari embere lesz. A szocialista Wagner a burzsoázia ünnepezt zenészévé válik. Az atheista Wagner megkomponálja a Parsivalt. Parsival, a kereszt „Tor”-ja megtagadja a pogány Siegfriedet, a kard hőstét. A Siegfried szabad erdeje helyébe a Parsival tömjénes Gralcsarnoka kerül. A népszínház gyönyörű

VIII

ideálja a valóságban Bayreuth lesz. Az ingyen színház helyét a világ legdrágább színháza foglalja el. A néppublikum víziója helyén az arisztokraták és milliomosok publikumának valósága van. A tömegek helyett csak a kevesek juthatnak a Wagner művészetéhez. A kollektív művészet művészi monopóliummá torzult. Wagner élettragikumának egész mélysége tárult föl halála harmincadik fordulóján, munkái szabaddá válásakor, abban a csúnya marakodásban, amely törvényes örökösei és a színházgyárosok között folyt. Azért marták egymást, hogy utolsó alkotását, a Parsivalt csak bayreuthi monopóliumban szabad-e játszani, vagy pedig kapitalista színházüzletekben is. A tragikum feneketlen szakadéka pedig az volt, hogy az még csak szóba se kerülhetett, hogy a nép, a Wagner áhította tömegek számára nyissák meg a wagneri művészet kapuit.

Pogány József

Önéletrajz-vázlat.

(1842-ig.)

Nevem *Wagner Richard Vilmos* és 1813 május 22-én születtem Leipzigban. Atyám rendőrségi jegyző volt és félévvel születésem után halt meg. Mostohaatyám Geyer Lajos színész és festő, vígjátékot is írt, melyek közül az egyik: „A bethlehemi gyermekgyilkosság” nagy sikert ért el. Családom mostohaatyámmal Dresdenbe költözött. Azt akarta, hogy festőművész váljak belőlem, de nagyon ügyetlennek mutatkoztam a rajzolásban. Mostohaatyám is korán halt meg, hétéves voltam akkor. Röviddel halála előtt a zongorán az „Üb' immer Treu und Redlichkeit” című dalt és az akkoriban új „Jungfernkranz”-ot gyakoroltam. A halála előtti napon mindkettőt eljátszottam neki a szomszéd szobában. Hallottam, amint halk hangon így szól anyámhoz: „Tán a zenéhez volna tehetsége?” Másnap korán reggel, alig hogy meghalt, anyám a gyermekszobába jött, mindegyikünknek mondott valamit és hozzám így szólt: „Belőled valami nagyot akart nevelni.” Emlékszem, hogy sokáig azt képzeltem, hogy lesz belőlem valami. Kilencedik életévemben a dresdeni „Kreuzschule”-ba kerültem: tanulni

vágytam, zenére nem is gondoltam. Két leánytestvérem jól megtanult zongorázni, sokszor hallottam őket játszani, de magam nem kaptam zongoraleckét. Semmisen nyerte meg anyyira tetszésemet, mint a „Büvös vadász”. *Weber-t* sokszor láttam házunk előtt elmenni, ha a próbáról jött; mindig szent áhítattal néztem fel hozzá. Egy házitanítóm, aki Cornelius Nepost magyarázta, később zongoraórákat is adott nekem. Alig voltam túl az első ujjgyakorlatokon, titokban, kóta nélkül, csak hallás után a „Büvös vadász” nyitányát tanultam be; tanítóm ezt megtudta és kijelentette, hogy nem lesz belőlem semmi. Igaza volt, világeletemben sem tanultam meg zongorázni. Ekkor már csak magamnak játszottam, csupán nyitányokat, persze újrendről fogalmam sem volt. Arra nem voltam képes, hogy egy skálát tisztán lejátszak és legyőzhetetlen undorral gondoltam mindenre, aminek futam a neve. Mozart szerzeményei közül csak a „Varázsfuvola” ouvertürjét kedveltem meg; a „Don Juan” iránt ellenszenvvel viseltetem, mert az alatta álló olasz szöveg bárgyúnak tetszett. Az egész zenével való foglalkozás azonban csak mellékes dolog voít: görög, latin, mythológia és a régiek történelme voltak fő gondjaim. Verseket is írogattam. Egyszer meghalt egy osztálytársam és tanítóim felszólítottak bennünket, hogy mindegyikünk írjon halálára egy költeményt, a legjobbat aztán kinyomatják. Az enyém látta meg a nyomdafestéket, de csak miután sok dagályosságot kiküszöböltem belőle. Tizenegy éves voltam

akkor. Mindenáron költő akartam lenni. Görög mintájú szomorújátékokat terveztem, amihez Apel tragédiáinak (Polydos, az átoliaiak stb.) megismerése ösztönzött. Az iskolában in litteris jóeszünek tartottak, már a tertiában lefordítottam volt az Odysseia tizenkét első könyvét. Angolul is kezdtem tanulni, csak azért, hogy Shakespeare-t jól megismerjem. A Romeo monológját eredeti versmértékben fordítottam le. Az angolt nemsokára abbahagytam, de Shakespeare mintaképem maradt. Egy nagy szomorújáték tervét vettem papírra, amely körülbelül Hamletből és Learból volt összetéve. A terv nagyszabásúnak ígérkezett, negyvenkét ember halt meg a darab folyamán és a kivitelnél kénytelen voltam legtöbbjüket mint szellemet újra szerepeltetni, mert különben az utolsó felvonásokban kifogytam volna a személyekből. A darab két évig foglalkoztatott. Időközben elhagytam Dresdent és a „Kreuzschule”-t és Leipzigbe kerültem. Az ottani Nikolai-iskolában a tertiába tettek, habár Dresdenben már a secundába jártam. Ez a körülmény annyira elkésérített, hogy a philológiai tanulmányok iránti előszeretetemnek egyszeriben vége szakadt. Lusta és könnyelmű lettem, csak nagy drámám feküdt még a szivemen. Mialatt megírásán dolgoztam, a leipzigzi Gewandhauskoncerteken Beethoven zenéjével ismerkedtem meg. Lenyűgöző hatással volt reám ez a zene. Mozarttal is összebarátkoztam a Requiem hallása után. Beethoven „Egmont” zenéje annyira fellelkesített, hogy a világért sem akartam kész

tragédiámat másképp útnak ereszteni, mint ilyenfajta zenének kíséretében. Minden további gondolkodás nélkül bíztam annyira magamban, hogy a kísérő zenét meg tudom írni, de mégis jobbnak tartottam, ha előbb a generalbasszus néhány főbb szabályaival ismerkedem meg. Hogy ezt gyorsan elérjem, nyolc napra kölcsönkértem Logier „A generalbasszus módszere” című művét és szorgalmasan tanulmányoztam. A fáradozásnak azonban nem volt olyan gyors eredménye, mint vártam volna. A nehézségek izgattak és megragadtak: elhatároztam, hogy muzsikus leszek. Időközben családom tagjai megtalálták nagy szomorújátékomat; ez a felfedezés nagy bánatot okozott nekik, mert nyilvánvalóvá vált az ok, amely miatt alaposan elhanyagoltam iskolai tanulmányaimat és mindenáron arra akartak rábírní, hogy az elmulasztottakat pótoljam. Zenei elhivatottságomban való hitemet ilyen körülmények között mélyen elhallgattam, de titokban egy szonátát, egy quartettet és egy áriát komponáltam. Midőn végre zenei tanulmányaim eredményét eléggé megérettnek véltem, kiléptem a nyilvánosságra. Természetesen nehéz küzdelmeket kellett vívnom, mert enyéim a zenéhez való hajlamomat is csak futó szenvedélynek hitték, annál is inkább, mivel semmiféle előtanulmányok, vagy valamely hangszeren elért készség nem igazolták tehetségemet. Tizenhatodik életévemben voltam és Hoffmann olvasása a legvadabb mysticismust keltette fel bennem. Nappal, félálomban vízióim voltak, melyekben alaphang,

terz és quint megszemélyesítve jelentek meg és fontos jelentőségüket nyilatkoztatták ki. Minden, amit leírtam, örült badarságokkal volt telve. Végre egy derék zenész tanításában részesülhettem; a szegény embernek sok kinja volt velem. Meg kellett magyaráznia, hogy elképzelt alakjaim és erőim hangközök és akkordok. Mi lehetett volna lesújtóbb családom tagjaira nézve, mint az a tapasztalat, hogy új tanulmányaimban is hanyagnak és rendetlennek mutatkoztam? Tanítóm a fejét rázta és úgy látszott, hogy ezen a téren sem érhető el velem semmi eredmény. A kedvem mind alábbhagyott és tanulás helyett előbbre valónak tartottam, hogy nyitányokat írjak nagy zenekarra; ezek közül egyet elő is adtak a lipcsei színházban. Ez az ouvertúr tetőpontja volt a badarságnak. Tulajdonképpen a partitúra könnyebb megértése céljából három különböző színű tintával akartam írni: a vonósokat vörössel, a fafuvókat zölddel és a rézfúvókat feketével. Beethoven kilencedik symphoniájának ehhez a gyönyörűen kombinált ouvertúrhöz képest Pleyel-féle szonátához kellett volna hasonlítania. Az előadás alkalmával különösen egy az egész darabon végig minden negyedik taktusban visszaterő hatalmas üstdobütés volt ártalmamra. A közönség kezdetben való csodálkozása az üstdobos makacssága folytán nyílt bosszankodássá változott, majd pedig engem mélyen elszomorító jókedv vett erőt hallgatóimon. Egy általam szerzett darab ilyen első előadása mély nyomot hagyott hátra bennem.

Ekkor jött el a júliusi forradalom. Egy csapással forradalmár lettem és arra a meggyőződésre jutottam, hogy minden valamire törekvő ember kizárólag csak politikával foglalkozhatik. Csak politikai írók társaságában éreztem jól magam, egy politikai alaptémájú ouvertürbe is belefogtam. Otthagytam az iskolát, az egyetemre jártam, nem szaktudományok folytatása céljából — hisz mégis már a zene volt a jövőm —, hanem hogy bölcsészetet és esztétikát hallgassak. Műveltségem fejlesztésére ez előadások hallgatása ugyan alig szolgált, de annál inkább átadhattam magam diák-kicsapongásoknak és pedig oly nagy könnyelműséggel és odaadással, hogy nemsokára megundorodtam tőlük. Enyéimnek ebben az időben rengeteg bajuk volt velem, a zenét majdnem teljesen elhanyagoltam. De nemsokára jobb belátás vett rajtam erőt. Egy egészen előlről kezdett, szigorúan rendszeres zenei stúdium szükségességét éreztem és a sors megtaláltatta velem a megfelelő embert, aki újra szeretetet oltott belém a művészet iránt és alapos tanításával a helyes út felé vezérelt. Ez a férfi *Weinlig Tivadar*, a leipzig-i „Thomas”-iskola kántora volt. Bár már előbb megpróbálkoztam volt a fugával, mégis nála kezdtem el igazán az ellenpontozás alapos tanulását, melyet játszva tudott tanítványjaival elsajátíttatni. Ebben az időben ismerkedtem meg bensőleg Mozarttal, ekkor szerettem meg. Komponáltam egy szonátát, melyben a dagályosságról lettem és természetes, keresetlen modorra törekedtem. Ez az

egyszerű, szerény munka Breitkopf és Hartelnél jelent meg nyomtatásban. Weinlignél folytatott tanulmányaimat egy félévnél rövidebb idő alatt befejeztem, elbocsátott, miután annyira vitt, hogy a kontrapunkt legnehezebb feladatait könnyen meg tudtam oldani. „Azt, amit e száraz tanulmányok során megtanult, azt *önállóság-nak* hívják” — mondta volt mesterem. ugyan-ebben a félesztendőben, egy nyitányt is szereztem, a most már jobban megértett beethoveni zenét véve mintaképül, melyet egy lipcsei Gewandhaus-hangversenyen biztató sikerrel elő is adtak. Több más szerzemény után egy symphoniába is belefogtam. Fő mintaképem Beethoven mellett Mozart, főleg annak nagy C-dur-symphoniája inspirált. Világosságra és erőre törekedtem, de némely furcsaságok is kerültek munkámba. A kész kompozícióval 1832 nyarán Bécsbe utaztam, abból a célból, hogy ezt az általánosan magasztalt zenevárost futólagosan megismerjem. Amit ott hallottam és láttam, nem nagyon szolgált örömömrre. Bárhová kerültem, nem hallottam mást, mint „Zampá”-t és „Zampá”-ból írt Strauss-féle egyvelegeket. Mindkettő — különösen akkoriban — valóságos kínszenvedés volt számomra. Visszautazásomkor rövid ideig Prágában tartózkodtam, ahol Weber Dénessel és Tomaschekkel ismerkedtem meg; előbbi a konzervatóriumban több kompozíciómat, köztük symphoniámat is eljátszatta. Prágában egy tragikus tartalmú operaszöveget is írtam: „A nász”-t. Nem tudom már, hogyan került hozzám a középkori tárgy. Egy

őrült szerelmes bemászik barátja menyasszonyának hálószoabaablakán. A menyasszony, ki vőlegényét várta, küzd az őrjöngővel és ledobja az udvarba, ahol ez összezúzva kiadja lelkét. A halotti toron a menyasszony végső sikolylyal holtan rogy rá a tetemre. Leipzigbe visszatérve, az opera első számát mindjárt meg is komponáltam. Volt benne egy nagy sextett, aminek Weinlig nagyon örült. Nővéremnek nem tetszett a szöveg; megsemmisítettem. 1833 januárjában symphoniámat a Gewandhausban előadták meglehetősen nagy sikerrel. Akkoriban megismerkedtem Laubeval.

Testvérem meglátogatására Würzburgba utaztam és az egész 1833. évet ott töltöttem. Bátyám mint gyakorlott énekes nagy hasznomra volt. Ebben az évben egy háromfelvonásos romantikus operát komponáltam: „A tündérek” címűt, melynek szövegét magam írta Gozzi „Az asszony mint kigyó”-ja nyomán. Beethoven és Weber voltak mintáim. Az együttesekben sok részlet sikerült, különösen a második felvonás fináléja ígért nagy hatást. Würzburgban koncertekben előadott részek tetszettek. Jó reményekkel tértem vissza 1834-ben Leipzigbe és az ottani színház igazgatójának felajánlottam a darabot. Kezdetben készséggel jelentette ki, hogy kívánságomat teljesíti, de nemsokára arra a tapasztalatra kellett jutnom, melyre manapság minden német operaszerző jut: a franciák és olaszok sikerei hazai színpadjainkon tönkretesznek bennünket és operáink előadása kegy, amelyet ki kell könyö-

rögnünk. A „Tündérek” előadását huzzák-halasztották. Közben a *Devrient-et* hallottam énekelni Bellini „Romeo és Júliá”-jában; egyenesen meglepett, hogy ilyen jelentéktelen zenéből ennyire nagyszerű alakítást tud valaki kihozni. Kétségeim támadtak nagy sikerek előidézésének eszközei felől. Bellimnek nem tulajdonítottam valami nagy érdemet, de zenéjének anyaga szerencsésebbnek, életrevalóbbnak tetszett, mint az a félösen megválogatott lelkiismeretesség, melylyel mi németek csak hajuknál fogva előráncigált színleges igazságokat teremtünk. A mai olaszok lagymatag jellemtelensége, az új franciák frivol könnyelműsége, úgy látszott nekem, arra ösztökölhetnék a komoly, lelkiismeretes németet, hogy ragadja magához vetélytársainak szerencsésebben megválasztott és kifejlesztett eszközeit, mert ilyen módon igazi műremek alkotásiában jóval elégik kerülhetne.

Huszonegy éves voltam akkor, életöröm tombolt bennem és élvezetekre vágytam. „Ardinghello” és a „fiatal Európa” hatását éreztem minden tagomban. Németország a világ csak egy elenyésző kis részének látszott. Az elvont mysticismus már nem vonzott, az anyagot kezdtem megszeretni. A tárgyak szépsége, élelmesség és szellemesség voltak eszményeim; zenei ideáljaimat ezen a téren az olaszoknál és franciáknál találtam meg. Mintaképeket, Beethoven feladtam, utolsó symphoniája egy nagy, művészi korszak zárókövének látszott, melyet senki túl nem haladhat és amelyen belül senki-

sem juthat önállóságra. úgy gondoltam, hogy Mendelssohn is ezt érezte, mikor kis zenekari kompozíciókra vetette magát, a beethoveni nagy zárt formákat mellőzve, kis, teljesen szabad formákon kezdte, hogy belőlük maga teremtsen magának jelentősebbet. Körülöttem minden erjedésben volt, a legtermészetesebb az volt, hogy én is átengedjem magamat ennek a folyamatnak. A cseh fürdőkben tett szép nyári utazáson egy új operának tervezetét készítettem el: a „Szerelmi tilalom”-ét, melynek anyagát Shakespeare „Szeget-szeggel”-jéből merítettem. Az eredeti darab komoly részeit megváltoztattam, teljesen az ifjú Európa szellemében átalakítottam, művemben a szabad, nyílt érzékiség tisztán önmagáért győzelmet aratott a puritán alakoskodáson. Még ugyanennek az évnek nyarán, 1834-ben elfogadtam a magdeburgi színház zeneigazgatói állását. A gyakorlatban mint dirigens nemsokára alkalmazni tudtam zenei képzettségemet. Az énekesekkel és énekesnőkkel való színpalak mögötti és a rivalda előtti furcsa érintkezés nagyon megfelelt tarka szórakozások iránti hajlamomnak. A „Szerelmi tilalom” kompozícióját megkezdtem. Egy koncerten eljátszottam nagy tetszés mellett a „Tündérek” nyitányát. De ehhez a dalműhöz való bizalmamat már elvesztettem és mivel Leipzigban nem járhattam utána személyesen dolgaimnak, nemsokára elhatároztam, hogy ezzel a munkámmal nem törődöm többet, ami annyit jelentett, hogy teljesen feladtam. Egy 1835. év újév napjára irt ünnepi játékhoz nagyon rövid

idő alatt szerzett zeném is sikert hozott. Ilyetén könnyen szerzett sikerek csak megerősítettek abban a hitemben, hogy az eszközöket nem kell okvetlenül túlságos lelkiismeretességgel megválogatnunk. Ennek az elvnek a szemmeltartásával folytattam a „Szerelmi tilalom” komponálását, cseppet sem fáradoztam azon, hogy francia és olasz modorosságokat elkerüljek. A darab kompozícióját rövid megszakítás után 1835-36 telén folytattam és röviddel a magdeburgi színház operai részének feloszlása előtt be is fejeztem. Csak tizenkét nap volt hátra az első énekesek eltávozásáig, néhány nap alatt kellett tehát betanítanom dalművemet, ha még elő akartam adatni. Könnyelműen, hosszú megfontolások nélkül, tíznapi előkészülés után színre engedtem az operát, melynek nehéz részletei is voltak. Bíztam a sűgóban és karmesteri pálcámban. Azon persze nem tudtam segíteni, hogy az énekesek szerepeiket csak félig-meddig tudták kívülről. Az előadás mindnyájunknak úgy tűnt fel, mint egy álom. Senkisem nyerhetett igazi képet a dologról. A csak kissé is sikerülten előadott részeket alaposan megtapsolták. Második előadásra különféle okokból nem került sor. időközben az élet komolyabb oldalait is kezdem megismerni. Gyorsan szerzett külső önállóságom mindenféle bolondság elkövetésére csábított, pénzsűkség és adósságok kínoztak nyakra-főre. Valami merész cselekedetre kellett elszánnom magam, hogy ne kerüljek a nyomor újára. Minden kilátás nélkül Berlinbe mentem és a königstädti színház igazgatójának felaján-

lottam előadásra a „Szerelmi tilalmat”. Eleinte a legjobb ígéretekkel kecsegtetett, de lassanként beláttam, hogy mindez csak hiú szóbeszéd. A legrosszabb helyzetben hagytam ott Berlint, hogy a poroszországi königsbergi színház zeneigazgatói állására pályázzak, melyet később el is nyertem. 1836 őszén a legnyomorúságosabb külső körülmények között megnősültem. A Königsbergben töltött év a legkicsinyesebb gondok közt telt el és így művészetem számára teljesen elveszett. Egyetlen ouvertürt szereztem, a „Rule Britannia”-t.

1837 nyarán kis időt Dresdenben töltöttem. Bulwer „Rienzi” című regényének olvasása újra felébresztette bennem azt a kedves eszmémet, hogy az utolsó római tribünt egy nagy tragikus opera hőségé tegyem. De nem foglalkoztam tovább a tervvel, mert nyomorult anyagi helyzetem nem engedte. ugyanez év őszén Rigába utaztam, hogy a *Holtéi* igazgatása alatt újonnan megnyílt színház első karmesteri állását elfoglaljam. Kitűnő énekesanyagot találtam ott és sok szeretettel igyekeztem, hogy ezt az anyagot méltóan felhasználjam. Egyes énekesek számára irt operabetéteim ebből az időből származnak. Egy kétfelvonásos vígoperának: „A vidám medvecsalád”-nak szövegét, melynek anyagát az Ezeregyéjszakából merítettem, szintén ekkor írtam. Két zeneszám is elkészült már, midőn undorral vettem észre, hogy megint à la Adam zenét szerzek. Ez a felfedezés mélyen bántotta kedélyemet, belső éneket. Utálattal abbahagytam a munkát. Auber, Adam és

Bellini zenéjének mindennapi betanítása és dirigálása szintén hozzájárult könnyű fajsúlyú zeném megutáltatásához. Vidéki városaink színházi közönsége túl gyámoltalan ahhoz, hogy első ítéletet mondjon egy új, eléje kerülő művészeti irányról; ahhoz van szokva, hogy már máshol megítélt akkreditált művek kerüljenek színe elé. Ez a tudat azt az elhatározást érlelte meg bennem, hogy semmi áron ne vigyek nagyobb művet kis színpadon bemutatóra. Mikor tehát újra éreztem egy nagyobb munka kivételének szükségességét, teljesen lemondtam a gyors és a közelben eszközendő előadásról. Képzletben teremtettem magamnak egy nagy-szerű színházat, melyben egykor előadják darabjaimat és nem törődtem vele, vajjon hol és mikor létesül valójában. Ilyen gondolatok közt terveztem meg „Rienzi, az utolsó tribun” című ötfelvonásos tragikus nagy operámat. Már a terv olyan nagyszabásúnak indult, hogy előadása — legalább első ízben — lehetetlen volt kis színházban. Ebben az elgondolásomban inkább a szükségszerűség játszott szerepet, mint a tudatos szándék, mert hiszen az anyag nagyszabású volta kívánta a nagyobbarányú eszközökét. 1838 nyarán a szöveg kivételére került a sor. ugyanekkor nagy lelkesedéssel és szeretettel tanítottam be az operai együttesnek Méhul „Jakob és fiai” című művét. Midőn ez év őszén a „Rienzi” komponálásához hozzáfogtam, csak) arra voltam tekintettel, hogy anyagomnak megfeleljek. Nem volt minta lelki szemem előtt, csak azt az érzést követtem, mely elemésztett,

azt az érzést, hogy vittem már annyira, hogy tehetségemtől egy igazán nagyszerű mű teremtetését kívánjam és ne várjak tőle jelentéktelent. Az a gondolat, hogy tudatosan — hacsak egyetlenegy taktusban is — sekély vagy triviális lehetnék, rémületesnek tűnt fel előttem. Teljes lelkesedéssel folytattam télen át a munkát, úgy hogy 1839 tavaszán az első két nagy felvonás elkészült. Ekkor járt le színházi szerződésem és különös körülmények lehetetlenné tették, hogy tovább tartózkodjam Rigában. Már két év óta főtt bennem a terv, hogy Parisba menjek. Königsbergből egy operaszöveg tervezetét küldtem volt Scribenek, azzal az ajánlattal, hogy tetszés esetén dolgozza ki és szerezze meg nekem a megbízatást, hogy a párisi opera számára megkomponáljam. Természetesen Scribe nem is gondolt erre. Mégis terveimet nem ejtettem el, sőt 1839 nyarán újult erővel láttam megvalósításukhoz és rövidesen rávettem feleségemet, hogy egy vitorlásba szálljunk, mely London felé indult. Ez a tengeri út örökké felejthetetlen lesz előttem; három és fél hétig tartott és bővelkedett balesetekben. Háromszor ért utóli a legborzasztóbb vihar és egyszer arra kényszerült hajónk, hogy egy norvég kikötőben keressen menedéket. A norvég öblökön át való utazás csodás hatással volt fantáziámra. A bolygó hollandi mondájának, amint azt a matrózok mesélték, határozott és egészen különös színezetet adtak az átélt tengeri kalandok. Nyolc napig maradtunk Londonban, hogy a fáradságos utazást kipihenjük. A város maga

és a parlamenti épületek nagyon érdekeltek; színházat nem látogattam meg. Boulogne sur mer-ben négy hétig maradtam, ott ismerkedtem meg Meyerbeerrel. Megmutattam neki a „Rienzi” két kész felvonását és ő a legbarátságosabb módon megígérte, hogy Parisban támogatni fog. Nagyon kevés pénzzel, de jó reményekkel telve érkeztem meg Parisba. Ajánlatok híján csak Meyerbeerre voltam utalva. úgy látszott, hogy kitűnő gondossággal egyengeti útjaimat és tán rövid időn belül el is értem volna az óhajtott célt, ha szerencsétlenségemre egész párisi tartózkodásom alatt kis kivételekkel Meyerbeer nem időzött volna távol Paristól. Távolléte dacára is segítségemre akart lenni, de amint előre megjósolta, írásbeli sürgetések nem hozhattak ott sikert, ahol legfeljebb folytonos személyes beavatkozások lehettek volna hatással. Először a Renaissance-színházzal léptem összeköttetésbe, melyben akkor színműveket és operákat is játszottak. E színház számára legalkalmasabbnak a „Szerelmi tilalom” partitúráját tartottam; a kissé frivol tárgyat jól lehetett volna francia színpadra átdolgozni. Meyerbeer oly melegen beajánlotta a színház igazgatójának, hogy a legbiztatóbb Ígéreteket kaptam. A francia színpadi szerzők egyik legtermékenyebbje, *Dumersan* vállalkozott az átdolgozásra. Három számot, melyek próbára készültek, oly sikerülten fordított le Dumersan, hogy zeném jobban hangzott az új francia szövegére, mint az eredeti németre. Hisz olyan zene volt ez, melyet legkönnyebben értenek meg

franciák. Minden a legjobb sikerrel kecsegtetett, amikor a Renaissance-színház hirtelen csődbe jutott. Az egész fáradtság, minden remény hiábavalónak bizonyult tehát. Még ugyan ebben a félévben, 1839-1840 telén egy Goethe „Faust”-jának első részéhez készült nyitányon kívül több francia dalt is komponáltam, többek között egyet Heine „Két gránátos”-ának általam franciára fordított szövegére. „Rienzi”-nek egy Parisban lehető előadására sohasem gondoltam, mert biztosan láttam, hogy a legszerencsésebb esetben is legalább öt-hat évig kellene várnom, míg ez a terv keresztülvihető lett volna. A már félig kész opera szövegének lefordítása is leküzdhetetlen nehézségekbe ütközött volna így kezdődött meg rám nézve teljesen kilátástalanul 1840 nyara. Ismeretségem Habeneckkel, Halévyvel, Berlioz-val és másokkal nem vezet baráti közeledéshez. Parisban a művésznek nincs ideje összebarátkozásokra, mindenki siet és tülekedik. Helévy, mint minden korunkbeli zeneszerző, csak addig lángett és lelkesedett a művészetért, míg első sikerét el nem érte; mihelyt ez hozzája szegődött és belépett a privilegizált divatkomponisták sorába, nem volt más gondja, mint hogy operákat írjon és pénzt szerezzen velük. Parisban a hírnév minden, a művész szerencséje és megrontója. Berliozhoz visszataszító természete dacára is inkább vonzódtam; óriási mértékben különbözik párisi kollégáitól, nem a pénzért szerzi zenéjét. Tiszta művészetet azonban ő sem teremt, mert hiányzik a szépség iránti érzéke. Irányával teljesen

egyedül áll; az egyik oldalon van egy sereg imádozója, akik sekélyesen és ítélet nélkül benne egy vadonatúj zenei rendszer megalapítóját látják és ezzel fejét teljesen megzavarják; a többiek kerülnek, mint az örültet. Korábbi, a zenei eszközökről táplált könnyelmű nézetemnek a kegyelemdőfést az olaszok adták meg. Az ének e dicsőített hősei, Rubinivel az élükön, teljesen megfosztottak zenéjükben való hitemtől. A közönség, melynek énekelnek, szintén hozzájárult ehhez a hatáshoz. A párisi operaa zsenialitás teljes hiánya folytán egyáltalán nem elégtett ki, mindent közönségesnek és közepesnek találtam. Nyíltan megvallva, az egész Académie Royale de musique-on a színpadi képek és a dekorációk tetszettek legjobban. Az Opéra comique még inkább felelt volna meg Ízlésemnek; vannak tehetségei és az előadásokban van valami teljes, valami különös, ami németországi előadásainkból hiányzik. De a színház darabjai a legrosszabbak azok közül, melyeket a művészet elfajulása óta alkottak. Méhul, Isouard, Boieldieu és a fiatal Auber gráciája hová menekült vájjon az e színházat hatalmába kerítő négyes-rythmusok elől? Az egyetlen, ami a zenész számára Parisban figyelmet érdemel, néhány a Conservatoir termében megtartott zenekari hangverseny. A német zenekari szerzemények előadása mély hatást gyakorolt rám és újra közelebb vitt az igazi művészet csodálatos titkaihoz. Aki Beethoven kilencedik symphoniáját igazán meg akarja ismerni, az hallgassa meg a párisi Conservatoir zenekarának előadásában.

De ezek a hangversenyek egyedül állnak, semmi sem kapcsolódik hozzájuk.

Alig érintkeztem zenészekkel; tudósok, festők stb. alkották társaságomat. Barátságban is volt részem Parisban. Minden kilátás hiányában újra belefogtam a „Rienzi” megkomponálásába. Dresdennek szántam most már véglegesen, egyrészt mert ennek a színpadnak voltak a legmegfelelőbb erői, Devrient, Tichatschek stb., másrészt, mert korábbi ismeretségeimre támaszkodva olt remélhettem először meghallgatást. A „Szerelmi tilalmat” majdnem teljesen feladtam, nem becsültem ezt a művet semmire. Annál függetlenebbül követtem igazi művészeti meggyőződésemet a „Rienzi” zenéjénél. Sokféle baj és keserű nyomor szorongatott ebben az időben. Váratlanul Meyerbeer rövid időre ismét megjelent Parisban. A legszeretetre méltóbb részvétellel érdeklődött dolgaim állása iránt és akart rajtam segíteni. Összeköttetésbe hozott a nagyopera igazgatójával, Leon Pilllet-vel; egy két- vagy háromfelvonásos opera megzenésítéséről lett volna szó. Erre az esetre már elkészítettem egy szövegtervezetet. A „Bolygó hollandi”, melylyel a tengeren barátkoztam meg, folyton izgatta képzeletemet. Hozzá Heine Henriknek a mondáról való különös felfogását is megismertem. A Heine által egy hasonló című hollandi színdarabban talált megváltási motívum az óceán Ahasverusát szívem szerint való operahőssé tette. Megegyeztem a kérdésben Heinevel, megírtam a vázlatot és azzal a kéréssel adtam át Leon Pillét urnák, hogy készíttes-

sen belőle francia szöveggönyvet. Ennyire fejlődtek a dolgok, midőn Meyerbeer ismét eltávozott Parisból, ami annyit jelentett, hogy kívánságaim teljesülését újra a jószerencsére kellett bíznom. Nagyon elcsodálkoztam, mikor Píllét kijelentette, hogy tervezetem annyira megnyerte tetszését, hogy szeretné, ha egészen átengedném neki. Azt mondta, hogy a terv nagyon célszerű és ama reményének adott kifejezést, hogy hosszas meggondolás nélkül lemondok az eszméről, annyival is inkább, mert négy év leforgása előtt alig lenne reményem a megbízatás elnyerésére, mivel már több más jelöltnek tett kötelező ígéretet. Ilyen hosszú ideig — mondta — valószínűleg nem várhatnék és nem foglalkozhatnék a tárggyal, bizonyára találok valami új eszmét és megvigasztalódom a hozott áldozaton. Hevesen elleneztem ezt a véleményt, de természetesen bele kellett nyugodnom a kérdés elodázásába. Számítottam Meyerbeer visszatérésére és hallgattam. — Ebben az időben Schlesinger arra készítetett, hogy a „Gazette musicale”-nak írjak. Hosszabb cikkeket írtam „a német zenéről” stb. Különösen egy kis novellámnak: „Egy zárándoklás Beethovenhez” címűnek volt nagy sikere. Ezek a munkák ismertté és becsültté tettek Parisban. Novemberben teljesen befejeztem a „Rienzi” partitúráját és haladéktalanul Dresdenbe küldtem. Ez az idő volt nyomorúságosan szomorú helyzetemnek tetőpontja. A „Gazette musicale”-nak írtam egy kis novellát „Egy német muzsikus halála” címmel, melyben a hős a következő vallomással ajkán halt meg: „Hiszek

Istenben, Mozartban és Beethovenben.” Jó volt, hogy operámat már előbb befejeztem, mert most hosszabb ideig le kellett mondanom művészetemről. Átdolgozásokat kellett készítenem Schlessingernek a világ mindenféle hangszerére, még Cornât à pistons-ra is, ilyen módon kissé könnyítettem helyzetemen. Az 1841. év előtti tél így meglehetősen dicstelen módon telt el. Tavasszal Meridonba költöztem és a nyár közeledtével mindinkább vágyakoztam szellemi munkára. Az alkalom előbb bekövetkezett, mintsem gondoltam volna. Megtudtam, hogy a „Bolygó hollandiéhoz” készített szövegtervezetemet már átadták egy költőnek, Fouché Pálnak és láttam, hogy ha nem mutakozom hajlandónak az átengedésre, valami kifogással teljesen megfosztanak eszmémtől. Végül is átengedtem tehát egy bizonyos összegért a vázlatot. Most tehát nem volt sürgősebb dolgom, mint hogy a témát német versekben kidolgozzam. A komponáláshoz zongora kellett volna, mert háromnegyedévi zenei semmittevés után előbb hozzá kellett szoknom a zenei légkörhöz; béreltem hát egy zongorát. Mikor megérkezett, nagy volt a kinom, mert attól féltem, hogy már nem is vagyok zenész. A matrózkarral és a fonódallal kezdtem, játszva fejeztem be őket és felujjongtam örömben, mert éreztem, hogy még van közöm a zenéhez. Hét hét alatt az egész dalmű be volt fejezve. Az utolsó napokban ismét a legnyomorultabb anyagi gondok árasztottak el. Két teljes hónapig tartott, míg a teljesen befejezett opera nyitányát megtudtam írni, habár a fejemben készen volt.

Szívemnek most már csak egy vágya volt, hogy a művet Németországban gyorsan előadassam. Münchenből és Leipzigről visszautasító választ kaptam, — azt írták, hogy az opera nem való Németországnak. Én számár azt hittem, hogy csak Németországnak való, mert hiszen olyan húrokat üt meg, melyek csak németeknél találhatnak megértésre. Végül új művemet Berlinbe küldtem Meyerbeernak, azzal a kéréssel, hogy fogadtassa el a darabot az ottani udvari színháznál. Meglehetősen gyorsasággal el is fogadták. Mivel „Rienzi”-met a dresdeni udvari színház már előbb elfogadta volt, két művemnek németországi nagy színpadokon való bemutatása előtt álltam és önkénytelenül is arra kellett gondolnom, hogy különös mód Paris nagy hasznára volt németországi karrieremnek. Parisban magában néhány évre megszűntek a kilátásaim, 1842 tavaszán elhagytam tehát. Először láttam meg a Rajnát — és én szegény művész örömkönnyek között esküdtem örök hűséget német hazámnak.

Művészet és forradalom.

(1849.)

A művészek legáltalánosabb panasza, hogy a forradalom nagyon ártott nekik. Nem a nagy utcai harcok, nem az állam épületének hirtelen összeomlása, nem a kormányok gyors változása az, amire panaszkodnak. Ily hatalmas eseményeknek rendszeresen aránylag csak felületes és rövid időre szóló a zavaró hatása. De éppen az, hogy ezek az események tartós jellegűek, mérhalalós csapást a művészi életre. A kereset, a közlekedés, a gazdagság eddigi alapjai vannak veszélyeztetve és bár a külső nyugalom helyreállt, a társadalmi élet újra fölvette rendes képét, belső organizmusában égető gond, kínzó aggodalom pusztít. A vállalkozástól való félelem megbénítja a hitelt, mindenki biztonságban akar lenni és lemond a bizonytalan nyereségről, az ipar pang, a művészet nem -tud megélni.

Kegyetlenség volna, ha nem szánakoznánk azon a sok ezer emberen, akit ez a csapás sújtott. Annak a kedvelt művésznek, ki megszokta, hogy műveiért társadalmunk gondtalan, gazdag tagjai aranynyal jutalmazták és hogy ezáltal ő is e gondtalanok közé tartozzon, bizonyára fájdalmas, most aggodalmasan összeszorított vissza-

utasító kezek miatt, megélhetési gondokkal küzdödni. ugyanez a sorsa az iparosnak is, ki ügyes kezeit, mellyel eddig a gazdagok ezer kényelmét és fényűzését szolgálta, most éhező gyomorral, tétlenül teheti ölébe. Igaza van tehát, ha panaszkodik, mert akinek fájdalma van, annak megadta a természet a sírást. De kérdés, hogy van-e ahhoz joga, hogy, önmagát összetévessze a művészettel, az ő baját, a művészet bajának nevezze, a forradalmat, mert az ő megélhetését megnehezítette, a művészet elvi ellenségének kiáltsa ki. Mielőtt ezt meghatároznék, meg kellene kérdeznünk azokat a művészeket, kik már tettel és szóval bebizonyították, hogy a művészetet csak önmagáért szeretik és ápolják és akikről tudjuk, hogy akkor is szenvedtek, mikor a többiek örültek.

A művészetről és annak lényegéről van tehát szó. Nem elvont definióval fogunk foglalkozni, mert természetesen a művészet jelentőségét kutatjuk, az állam életével összefüggésben, mint szociális produktumot. Jó szolgálatokat fog nekünk tenni és segítségünkre lesz ennek az igazán fontos kérdésnek a megvilágításában Európa művészettörténetének gyors áttekintése.

Ha kissé gondolkodunk, rájövünk, hogy egy lépést sem tudunk tenni anélkül, hogy összefüggést ne találjunk művészetünk és a *görögök művészete* között. A mi modern művészetünk csak egy láncszeme Európa művészi fejlődésének, mely a görögöktől indul ki.

A görög szellem, amilyenek fénykorában az állami és művészi életben megnyilvánult,

miután felülemelkedett ázsiai hazájának durva ősvallásán és vallási képzelei *szép, erős, szabad emberben* nyertek kifejezést, ennek megtestesülését Apollóban találta meg. Ő volt a hellén népek tulajdonképeni fő, nemzeti Istene.

Apolló, ki Pythont, a chaotikus sárkányt megölte, ki a kérkedő Niobe hiú fiait halálos nyilaival sújtotta, aki delphini papnője által a kérdezőnek a görög szellem és lélek ősi törvényeit nyilatkoztatta ki és a szenvedélyében megdöglően cselekedni készülőnek a saját legbensőbb görög lelkét tiszta zavartalan tükörképében mutatta meg, ez az Apolló volt Zeus akaratának végrehajtója a görög földön, ő volt maga a görög nép.

Nem azt a nőiesen puha múzsaistent kell elképzelnünk, kit egy későbbi kor szobrása ábrázolt, a görög virágzás korának Apollóját derült, komoly vonásokkal, szépnek, de erősnek írja le a nagy tragédiaíró Aischylos.

Így ismerte őt a spártai ifjúság, mely karsú testét táncsal, birkózással fejlesztette erőssé és széppé. Így képzelte el őt az ifjú, mikor szerető barátjával lovára szállt és vidám kalandozásra indult; mikor barátaival volt együtt, akik között csak szépsége és kedvessége volt egyedüli hatalma, egyedüli gazdagsága. Így látta őt az athéni, mikor szép testének, nyugtalan lelkének ösztönei, a művészet ideális eszközeivel, saját lényének újjáteremtésére készítették. Mikor zengő tömör karban megszólalt hangja, hogy az Isten tetteit megénekelje, egyúttal megadja a táncosoknak a lebegő rythmust táncukhoz,

melynek bájos, merész mozdulatai magukat e tetteket jelképezték. Mikor harmonikusan elrendezett oszlopaire fektette a nemesen ívelt tetőt, az amphitheatrum széles köríveit egymás fölé emelte és a nézőtér észszerű elrendezését megoldotta. És így látta a dicső Istent a Dionysos által megihletett tragikus költő. Az Istenek, az emberek tettei, bánataik és örömeik, ahogy azok komolyan és vidáman, örök rythmusban, minden mozgásnak és létnek örök harmóniájaként visszatükrözödték Apollóban, a drámában váltak valósággá, igazsággá. Mert mindezek az élő tettek, melyeket a néző átérzett, átélt, most megtalálták legtökéletesebb kifejezésüket. Mindaz, amit szem és fül, szellem és szív eddig csak képzeletében élt át, most élő valósággá lett számára. Egy ily tragédia előadásának napja istentisztelet volt, mert az Isten szólalt meg világosan, érthetően, a költő volt a fölKent pap, ki maga is résztvett műalkotásának előadásában, a táncosok sorait vezette, a kar élén zengő hangon hirdette az isteni bölcsesség ígeit.

Ez volt a görög műalkotás a valósággá, élő művészetté vált Apolló, ez volt a görög nép a maga igazságában, szépségében.

Az a nép, melynek minden egyes tagja gazdag és különös, fáradhatatlanul tevékeny egyéniség volt és melynek minden tette csak lépcső volt újabb tevékenységhez, mely feltartóztatlanul szabadon fejlődött, naponta megújuló harcokban, állandó súrlódásban, változó szövetségességekkel ma sikerben, holnap balsikerben, ma a legnagyobb veszélyben, holnap ellenségét meg-

semmisítve, ez a nép tódult mindenhonnan, az államtanácsból, a bíróságtól, a környékről, a hajókról, a táborokból, legmesszebb tájakról és töltötte meg harmincezed magával az amphiteatrumot, hogy meghallgassa a legmélyebb értelmű tragédiát, Prometheust. Összegyűlt, hogy e hatalmas műalkotás előtt önmagát megismerje, tetteit megértse, saját lényével, társaival, Istenével összeforjjon és a legnemesebb, legmélyebb nyugalomban megtalálja önmagát, amilyen néhány órával előbb még nyughatatlan izgalomban és magában álló egyéniségében volt. Bár a görög nép féltékenyen őrizte személyes szabadságát, és a „zsarnok”-ot mindig üldözte, mert az még ha nemes és bölcs volt is, az ő merész szabad akaratának szeretett volna korlátokat szabni, megvetette azt az erőtlent megnyugvást, mely az idegen gondoskodás hízelgő árnyékában lusta önző nyugalomba süllyed. Mindig fáradhatatlanul résen volt, hogy idegen befolyástól, lettlégyen bármily tiszteletre méltó hagyomány is az, megóvja jelen szabad életét, tetteit, gondolkodását — ha a kórus megszólalt, elnémult — alárendelte magát az összhangzó és okos színpadi elrendezésnek, és engedelmeskedett a szükségszerűségnek, melyet a költő Istenei és hősei által a színpadról hirdetett. Mert a tragédiában önmagát ismerte föl, azt, ami lényében legnemesebb, összeolvadva azzal, ami az összességben, a nemzetben a legnemesebb. A drámai műremekben és Pythia orákulumában a nép legbensőbb öntudatossá vált lényé nyilatkozott meg. Isten és egyúttal hirdetője, a dicső isteni Ember, az

egyes az összességben — az összesség az egyesben. Ez a megnyilatkozás olyan, mint egyike azon ezer meg ezer sejtnek, melyek kinőnek a földből és ég felé emelkednek, hogy egyetlen szép virágot hozzanak létre, melynek bájos illata az örökkévalóságé. Ez a virág, a műremek, illata a görög szellem, mely még ma is bődít és arra a vallomásra ragad: inkább vagyok egy fél napig görög, a nagy Tragédia idejében, mint örökké nem görög — Isten!

Az athéni állam bukásával véget ér a tragédia fénykora. Ahogy a közszellem ezer önző irányban forgácsolódott szét, úgy oszlott föl a nagy egészet alkotó műalkotás, a tragédia is alkotó részeire. Romjain örült kacagással zokogott a komédiák költője Aristophanes. Végül hajótörést szenvedett a művészet, a philosophia azon gondolatán, mely minden emberi szépség és erő múlandóságának okát kutatta.

Az a két évezred, mely a tragédia alkonya óta a mai napig eltelt, a philosophiae, nem a művészeté. A művészet ugyan néha-néha bevilágított ragyogó sugarával a kielégületlen gondolkodás, az emberiség okoskodó örületének éjszakájába, de ezek csak egyesek öröm- vagy fájdalomkiáltásai voltak, kik a többség sivatagából menekülve, szerencsésen odatévedtek a magányban folydogáló kastáliai forráshoz, melylyel szomjas ajkukat hűsítették, anélkül, hogy e frissítő italt a világnak tovább adhatták volna. Vagy oly művészet volt, mely azon fogalmak vagy képzetek egyikének szolgálatában állt, melyek a szenvedő emberiségre majd kevésbé, majd jobban nehezdedtek, és úgy az egyesek,

mint az összesek szabadságát békóba verték. De sohasem volt ez szabad emberek szabad megnyilatkozása, mert az igazi művészet a legteljesebb szabadság és csak a legteljesebb szabadság hozhatja létre, sohasem parancs, vagy rendelet, szóval oly cél, mely nem tisztán művészi. A rómaiak nemzeti művészetét már kezdetén befolyásolta a fejlettebb görög művészet, görög építészek, szobrászok, festők szolgálták, műveitjeik görög szónoklaton és költészetben gyakorolták ügyességüket; de a nagy néparénát nem nyitották meg a mythos Istenei és hősei, a szabad táncok és a szent kórus énekesei számára; az Amphiatrumban vadállatoknak, oroszlánoknak, párducoknak és elefántoknak kellett egymást szétmarcangolniok, hogy a római szemnek tessenek. A rómaiak, a gladiátorok, az erőre és ügyességre nevelt rabszolgák halálhörgését hallgatták legszívesebben.

Ez a vad, világhódító nép csak a legpozitívebb valóságot szerette, képzelőtehetségét csak a legmateriálisabb megvalósulás elégítette ki. Az elvont gondolkodást átengedte a nyilvános élet elől félénken menekülő philosophusnak; a nyilvánosság előtt csak a legkonkrétebb gyilkolási vágnak engedte át magát, — az emberi szenvedést teljes physikai valóságában akarta látni.

Az összes nemzetek fiai közül kerültek ki ezek az állatokkal harcoló gladiátorok, és e nemzetek királyai, épúgy mint nemesei és nem nemesei egyformán rabszolgái voltak az

Imperatornak, ki ily módon bizonyította be nekik, hogy minden ember egyforma. Neki viszont hűséges pratoriánusai sokszor világosan és erőszakosan mutatták meg, hogy ő sem egyéb, mint rabszolga.

Ez a kölcsönös rabszolgaság, mely mindenhol oly világos és tagadhatlan volt, végre, mint minden, ami a világon általános, jellemző megnyilatkozást követelt magának. Ez az élet, melyben mindenki lealacsonyodott, elvesztette becsületét, emberi méltóságát, a számára megmaradt materiális élvezetektől végül természetesen megundorodott, saját életét, tevékenységét mélyen megvetette, szabadságával együtt már minden művészi érzését, ösztönét régen elvesztette. Ez a nyomorult, minden igazi tevékenység nélküli élet nem található magának másféle kifejezést, mint amely ellentétben volt mindazzal, ami művészet. A művészet az élet, — a mindenség öröme: a római világuralom korának végén azonban az emberek megvetették magukat, undorodtak a léttől, borzadtak a köztől. Ennek az állapotnak tehát nem a művészet felelt meg, hanem a *kereszténység*.

A kereszténység igazolja az emberek e haszontalan, becstelen és nyomorúságos földi létét. Mert hiszen az Isten csodálatos szeretete nem örömteljes, öntudatos életre teremtette e földre az embert, — mint ahogy a szép görögök tévesen hitték, — hanem bezárta őt egy undorító börtönbe, hogy ott szerzett önmegvetését halála után majdan a végtelen, legkényelmesebb, legtétlenebb fenséges állapottal jutal-

mázza meg. Ennélfogva az ember legmélyebbre süllyedhetett, sőt kellett süllyednie, életszükségeit nem elégíthette ki, mert ez az átkozott élet az ördögé, azaz az érzékeké, — és ha az ember érzékeit bármiképp is használja, csak az ördög kezére dolgozik, amiért az a szerencsétlen, ki életét vidám erőben éli át, halála után a pokol örök tüze lesz kárhóztatva. Csak a *hitet* kívánták meg az embertől, azaz nyomorultságának bevallását, és azt, hogy lemondjon önállóságáról, melylyel ezt lerázhatná magáról, — csak Isten *meg nem érdemelt* kegyelme szabódíthatta fel.

A történetíró nem tudja biztosan, hogy ez volt-e nézete annak a galilei ácsmester fiának is, ki embertársai nyomorúságának látára azt mondta, hogy nem a békét hozta a földre, hanem a kardot, ki szerető megbotránkozással mennydörgött a képmutató, a római hatalomnak gyáván hízelgő pharizeusok ellen, kik színtelenül békóba elnyomták, megkötözték a népet, és végül, aki a nagy emberszeretetet hirdette. Ezt csak nem kívánhatta azoktól, kiknek önmagukat is meg kellett vetniök! A kutató azonban pontosan megkülönbözteti Paulusnak, a csodásan megtért pharizeusnak óriási buzgalmát, ki a pogányok térítésénél bölcsen követte az intést: „Legyetek okosak, mint a kigyók” stb. Megkülönbözteti a civilizált emberiség általános és mély süllyedésének talaját, melyben megtermékenyült és kivirágzott a kész keresztény dogma. Az őszinte *művésznek* azonban első pillantásra látnia keli, hogy a keresztény-

ség nem volt művészet, és hogy abból igazi élő erő nem fakadhatott.

A szabad görög, ki önmagát állította a természet élére, a művészetet abból az örömből teremtette meg, melyet az emberiség fölött érzett. A keresztény, ki önmagát és a természetet elvette, Istenének csak a lemondás oltárán áldozhatott. Nem kínálhatta oda tetteit, életét, hanem azt hitte, hogy minden önálló, bátor tevékenységtől való tartózkodással tesz kedvére Istenének. A művészet, a magával és a természettel összhangban levő, testileg szépen fejlett embernek legméltóbb tevékenysége. Az embernek legnagyobb örömét kell lelnie a valóságos életben, ha abból akarja meríteni művészete tárgyát; mert csak a való életből merítheti a műalkotáshoz való akaratot. Viszont a keresztény, ha hitének megfelelő művet akart volna teremteni, épen megfordítva csak az elvont szellemből, Isten kegyelméből meríthette volna akaratát és tárgyait. De mi lehetett volna ez a tárgy? Az érzéki szép nem, — hiszen ez az ördög maszkarája volt. Es hogy is tudott volna e szellem érzékileg felfogható dolgot teremteni?

Minden töprengés hiábavaló; a történelem jelenségei legvilágosabban megmutatják a két különböző irány eredményeit. A görögök összegyűltek az amphiteatrumban, hogy néhány tartalmas órán át lelküket műveljék, a keresztények e célból egész életükre kolostorba zárkóztak; amott a népgyűlés ítélkezett, itt az inquisitio, a görög államban őszinte demokratia volt, a kereszténységben képmutató absolutismus.

Legszembetűnőbb vonása és tulajdonképeni physiognomiája a keresztény évszázadoknak mind a mai napig, a képmutatás. És ez a bűn, akkor, amikor az emberiség a kereszténység ellenére is felfrissült a maga belső elapadhatatlan forrásából felfrissült, és igazi feladatára kezdett eszmélni, még élesebben, szemérmetlenebbül tört elő. A természet oly erős, oly kiirthatatlanul megújuló, hogy semmiféle elképzelhető hatalom nem gyöngítheti meg alkotóerejét. A rómaiak gyöngülő, beteges vérét felfrissítette az ifjú germán népek egészséges vére. A világ ez új urainak, bár átvették a kereszténységet, erős tevékenységi ösztönük fékezhetetlen és nagy az önbizalmuk és kedvük merész vállalkozásokhoz. Mint ahogy a középkor történelmére a világi hatalom és a római egyház despotizmusa közötti küzdelem a legjellemzőbb, ez új világ művészete mindig csak a keresztény szellemmel való harcban tudott kifejezést találni. Teljesen harmonikus világegység kifejezése, mint amilyen a görög nép művészete volt, a keresztény Európa művészete nem lehetett, mert legbelsőbb énjét gyógyíthatatlanul és összeegyezzethetetlenül szédülta a lelkiismeret és életösztön, a képzelt és a való élet közötti küzdelem.

A középkor lovagi költészete, mely éppugy, mint a lovagi intézmény maga, arra volt hivatva, hogy ezt a szakadást kiegyenlítse, legkifejezőbb műveiben is csak ennek a megegyezésnek a hazugságát bizonyítja, mennél merészebben és mennél magasabbra emelkedett, annál mélyebben tátongott az örvény a való élet és a

képzelt lét között, e lovagok durva és erőszakos viselkedése és az őket túlgyengéden és istenítően beállító költészet között.

Ezért vált az igazi élet, az eredetileg nemes és éppenséggel nem bájtalan népszokásból nyeglévé és bűnössé, mert művészi ösztönét nem táplálhatta azzal az örömmel, melyet érzéki élete okozott, hanem minden szellemi tevékenysége a kereszténységre utalta, mely az életörömet lenézte és megvetendőnek hirdette. A lovagi költészet, a fanatizmus becsületes képmutatása, a heroizmus torzképe volt. Természet helyett konventiót nyújtott.

A művészet csak akkor születhetett újjá, mikor az egyházban való vak hit már kialudt, mikor az egyház már nyilvánvalóan nem volt egyéb, mint világi despotizmus és világi hatalmának általa megszentelt zsarnoki abszolutizmusával kapcsolatosan mutatkozott. Amin oly sokáig kínosan törték a fejüket, azt végre maguk előtt akarták látni, mint magát a világi díszben pompázó egyházat: ez azonban nem volt másképpen lehetséges, mintha felnyitották a szemüket és így újra megadták az érzékeknek jogaikat. Hogy azokat, akikben hittek, a phantasia e megdicsőült alakjait érzéki szépségükben kezdték ábrázolni és szépségfölötti művészi öröm, ez a kereszténység megtagadása volt. És hogy e műalkotások mintáját a görög művészetből kellett meríteniök, ez a kereszténység legszégyenteljesebb megaláztatása. Mindazonáltal a keresztény egyház elfogadta ezt az újjá ébredt művészi ösztönt, nem ítélte el, nem átallotta a pogányság idegen tollai-

val ékesíteni magát és így hazuggá, képmutatóvá vált,

De a világi uralom is résztvett a művészetek újjáélesztésében. Hosszú harcok után megerősítve hatalmukban, gondtalan gazdagságban a hatalmasoknak kedvük támadt e gazdagságot finomabb módon kiélvezni: és erre a görögöktől eltanult művészeteket használták fel. A „szabad” művészet az előkelő urak szolgája lett és ha jól megnézzük, nem tudjuk pontosan megállapítani, melyik volt nagyobb képmutató, XIV. Lajos-e, ki udvari színházában ügyes versekben a görög zsarnokgyüleletről szavaltatott magának, vagy Corneille és Racine, kik azzal érdemelték ki uraik kegyét, hogy hőseik szájába adták a régi görögök szabadságszeretelét és politikai erényét.

Lehetett-e igazi művészet ott, ahol nem egy szabad öntudatos összesség kifejezőjeként virágzott ki az életből; hanem oly hatalom szolgálatában, mely a népet éppen szabad fejlődésében akadályozta meg és így a művészetet csak idegen földből ültethette át? Egészen bizonyos, hogy nem. És látni fogjuk, hogy a művészet ahelyett, hogy felszabadult volna a szellemi egyház és a szellemes fejedelmek, e mégis respektábilis urak hatalma alól, testestől, lelkestől eladta magát egy még rosszabb hatalomnak: *az iparnak*.

A görög Zeus, az élet atyja, leküldte az Olymposról a világotjáró Istenek hírnökét, Hermest, az ifjú szép Istent. Ő volt Zeus testet öltött gondolata; magasból a mélybe röpült, hogy a legfőbb Isten jelenlétét hirdesse minde-

nütt. Jelen volt az emberek halálánál is, ő kíséerte az elköltözött lelkét az éjszaka csöndes birodalmába, mert mindenütt, ahol a természet rendje szükségszerűen bekövetkezett, jelen volt és működött Hermes, mint Zeus testté vált gondolata.

A rómaiak egyik Istenüket, Mercuriust, Hermeshez hasonlították. Náluk azonban e szárnyas tevékenység praktikus jelentőséget nyert. Azon uzsorázó, üzérkedő kereskedők, serény tevékenységét jelképezte, kik a világ minden pontjából Rómába sereglettek, hogy a világ e dúslakodó urainak jó nyereséggel, mindazon érzéki élvezeteket megszerezhessék, melyekkel a körülöttük levő természet nem szolgálhatott. A kereskedést, annak módját és lényegét a római mindig félig csalásnak tekintette és bár mindig növekvő élvhajzásában szükséges rossznak tartotta, mégis mélyen megvetette, és így a kereskedők Istenét, Mercurt, egyúttal a csalók és gazemberek Istenévé tette meg.

Ez a megvetett Isten azonban megboszulta magát a fenhéjazó rómaiakon és helyettük a világ urává lett; mert ha fejét a keresztény képmutatás dicsfényével megkoszorúzzátok, mellére tűzitek a kihalt feudális lovagrend lélektelen jelvényét, úgy megtaláljátok a modern világ Istenét, a szent és magasságos öt percent istent, ki ura és ünneprendezője a mi mai művészetünknek. Megtestesülve láthatjátok öt egy bigott angol bankár képében, kinek leányát elvette a térdszalagrendnek egy tönkrement lovagja, mikor az olasz opera legjobb énekeseit inkább a sza-

lonjában hallgatja meg, mint a színházban (de még ott sem a szent vasárnapon), mert így hire jár, hogy mennyivel drágábban fizeti meg ezt az élvezetet. Ez Mercur és tanulékony szolgája, *a modern művészet*.

Ez a mostani civilizált világ művészete. Igazi lényege az ipar, morális célja a pénzszerzés és esztétikai iránya az imádkozók mn-lattatása. A mi művészetünk a modern társadalom szívéből, e társadalom körforgásának középpontjából, a nagy pénzspekulációból szívja életerejét, a középkori lovagi konvenció élettelen maradványaiból szívtelen bájt kölcsönöz és így látszólagos kereszténységgel — a szegények obulusait sem vetve meg — leereszkedik a proletariátus mélységeibe és mindent, ahová életnedvét előnti, megbecstelenít, elgyöngít, elemberietlenít.

Kedvenc székhelyét a *színházban* ütötte fel, épen mint a görög művészet, virágzása korában és ehhez teljes joga van, mert hiszen tényleg ez a jelenkor nyilvános életének kifejezője. A mi modern színpadi művészetünk megérzékíti a nyilvános életünkben uralkodó szellemet, oly általánosan fejezi ki, mint soha egyetlen művészet sem, mert hiszen nap nap után rendezi ünnepeit Európa majd minden városában. így rendkívül elterjedt drámai művészetünk látszólag a legvirágzóbb kultúrát jelentené, mint ahogy a görög tragédia a görög szellem legmagasabb fokát jelentette, de ez a virág a rothadás, az emberi dolgok és viszonyok üres, lelketlen és természetellenes rendjének a virága.

A dolgoknak ezt a rendjét nem kell közelebbről jellemeznem, hiszen csak művészetünk nyilvános jelenségeit kell őszintén megvizsgálnunk, főleg a színpadi művészetet, hogy a nyilvános életünkben uralkodó szellemet megtaláljuk. Mert a nyilvános művészet mindig annak hű tükörképe volt.

A mi nyilvános színpadi művészetünk nem a dráma szolgálatában áll, — mely az emberi szellem legnagyobb, egységes műalkotása, — a mi színházunk nem más, mint kényelmetlen tere egyes felületesen összekapcsolt művészi, mondhatjuk inkább ügyeskedő mutatványoknak. Hogy színházaink mennyire képtelenek az igazi drámát — melyben a művészet összes ágai találkoznak — teljes tökéletes érvényre juttatni, mutatja a drámának színműre és operára való felosztása, mely megfosztja a színművet a zene idealizáló hatásától, az operát pedig megfosztja az igazi dráma magasabb céljától. Így a színmű sohasem, szárnyal többé ideális poétikus magasságba, hanem — nem is említve az erkölcsstelen közélet hatását — kifejező eszközei szegénységénél fogva is, a magasból a mélybe, a szenvedély forró eleméből a cselszöves lehető birodalmába kellett zuhannia. Az opera pedig minden összekötő kapocs nélküli, össze-vissza dobált érzéki elemek chaoszává lett, melyből mindenki tetszése szerint azt választhatta, ami élvezőképességének leginkább megfelelt; ki egy táncosnő bájos mozdulatát, ki egy énekes merész trilláit, ki egy csillogó hatása dekoratiót, ki egy orchestervulkán megdöbbentő

kitörését. Vagy nem olvassuk-e manapság, hogy ez vagy az az új opera mestermű — mert szép áriái, duettejei vannak —, a zenekar hangszere-lése nagyon csillogó stb. stb.? A célról, mely igazolná ily sokféle eszköz felhasználását, az igazi nagy drámai célról az emberek egészen megfeledkeznek.

Ezek az ítéletek bornírtak, de őszinték; egyszerűen megmutatják, hogy mit akar a publikum. Nagyon sok kedvelt művész nem is tagadja, hogy nincs más becsvágya, minthogy e bornírt közönséget kielégítse. Egészen jól ítélik meg, hogy a herceg, ha fárasztó ebédjétől, a bankár kimerítő spekulációjától, a munkás ha napi munkájától kifáradva a színházba jön, pihenni, szórakozni, mulatni akar, nem pedig felizgatni és megeről lelni képzeletét. Ez oly el vitathatatlanul igaz, hogy csak egy ellenvetésünk lehet; hogy mindent inkább fel lehetne használni βήτ-α célra, mini a művészet anyagai és eszközeit. Erre azt felelik nekünk, hogy ha a művészetet ily módon nem használják fel, teljesen megszűnne és elveszne a nyilvánosság számára, azaz — a művésznek nem volna miből élnie.

Ha ebből a szempontból tekintjük, mindez száználmasan, de őszintén igaz: civilizált sülyedés, modern keresztényi korlátoltság.

Mit szólunk azonban, ily viszonyok között, némely igen jó hírű művészünk képmutatásához, kik az őszinte művészi lelkesedés meiancholikus képét öltik magukra, eszméket ragadnak meg, mély vonatkozásokat keresnek, eget és poklot megmozgatnak, hogy megrázzák az

embereket, — szóval úgy viselkednek, ahogy ezek szerint a tisztességes, napnak dolgozó művészek szerint nem szabad, ha a portékát értékesíteni akarják? Mit szólunk ahhoz, hogy ezek a hősök nem csak mulattatni akarnak, hanem kiteszik magukat az unalmasság veszélyének, csak hogy mély értelműeknek tartassanak, ezzel nagy jövedelemről lemondanak, sőt — persze csak született gazdagok tehetik! — alkotásaikra még pénz is költenek és evvel meghozzák a legnagyobb modern áldozatot? Mire való ez az óriási erőlködés? Ah, hiszen van a pénzén kívül még valami: amit manapság épp úgy, mint más élvezeteket, pénzért meg lehet szerezni: a *hírnév!* Milyen azonban az a hírnév, melyet a mai nyilvános művészet által elérhetünk? A hírnévre vágyó attól a nyilvánosságtól kapja azt, melyre ez a művészet számít és más-kép el nem érheti, mintha a triviális kívánságoknak alárendeli magát. így a művész megcsalja önmagát és a publikumot, átnyújtván nyomorúságos alkotását és a publikum is megcsalja önmagát és a művészt, ha tetszését nyilvánítja. Ez a kölcsönös hazugság méltó a modern hírnév nagy hazugságához, mint ahogy általában jól értünk ahhoz, hogy legönzőbb szenvedélyeinket felékesítsük a „hazafiaság”, „becsület”, „törvénytisztelés” nagy hazugságaival.

Miért érezzük azonban oly szükségesnek, hogy egymásnak ily nyilvánvalóan hazudjunk? Mert e fogalmak és erények valóban élnek a most uralkodó kor lelkiismeretében, igaz, hogy nem jó, hanem rossz lelkiismeretében.

Mert amilyen igaz, hogy jóság és nemesség van, oly igaz, hogy igazi művészet is van! Évszázadok óta kiáltó szó a pusztából, a legnemesebb, legnagyobb szellemek, elmék szava, kiket Aischylos és Sophokles örömmel tekintettek volna testvérüknek. Mi hallottuk e szót és kiáltásuk még fülünkbe cseng, de közönséges hiu szívünkben kitörültük e hang élő csengését; reszketünk híruktól, de nevetünk művészetükön, megengedtük, hogy felsőbbes művészek legyenek, de megakadályoztuk, hogy *a nagy műalkotást* létrehozzák. Mert az igazi, nagy, egyetlen műalkotást nem tudják egyedül megalkotni, ahhoz mi is kellünk! Aischylos és Sophokles tragédiái Athén művei voltak.

Mit használt e nagyoknak a hírnév? Mit használt nekünk, hogy *Shakespeare* másodszor nyitotta meg előttünk az igazi emberi természet végtelen gazdagságát? Mit használt, hogy *Beethoven* a zenének férfias, önálló költői erőt adott? Kérdezzétek *meg* a színházatok nyomorúságos karikatúráit, operáitok utcai dalhoz hasonló közhelyeit és megkapjátok a feleletet! De kell-e kérdezni? Oh nem; hiszen jól tudjátok, hogy nem is akartok mást, csak úgy tesztek, mintha ezt nem tudnátok!

Mi hát a ti művészetetek, mi a ti drámátok? A februári forradalom megvonta Paris színházaitól a közönséget, — néhány majdnem tönkrement. A júniusi napok után Cavaignac jött, hogy a fennálló társadalmi rendet megvédje és segítséget kért a színházak számára is. Miért? Mert a nyomor és proletariátus nőne, ha a színházak

tunkremennének. Ez volt az egyetlen szempont, mely miatt az állam védi a színházat. Ipari intézménynek tekinti és mellesleg jól bevált levezetőcsatornának, mely eltereli és meggyöngíti az emberek veszedelmesen mozgolódó felhevült, veszedelmes elkeseredéssel töprengő gondolatait, melyek keresik az utat, hogy a lealacsonyodott emberi természetet visszavezethessék Önmagához, esetleg a nagyon célszerű színházi intézmény romlása árán is.

Ez egészen őszintén és leplezetlenül így van és épp ily őszinte a modern művészet panasza és gyűlölete a forradalom ellen. Mi köze azonban ezeknek a gondoknak és panaszoknak a művészethez?

Hasonlítsuk össze a modern Európa nyilvános művészetének főbb vonásait a görögök művészetével, hogy a köztük levő karakterisztikus különbségeket világosan láthassuk.

A görögök nyilvános művészete, mely a tragédiában érte el fénypontját, a legnemesebb, legmélyebb néplélek megnyilvánulása volt. A mostani lélek legnemesebb és legmélyebb tulajdonságai szöges ellentétei és megtagadásai a mostani nyilvános művészetnek. A görögöknél a tragédia eljátszása vallásos ünnep volt; színpadjukon Istenek ajándékozták bölcsességüket az embereknek. A mi nyilvánosságunk rossz lelkiismerete oly kevésre becsüli a színházat, hogy lehetségessé vált rendőri beavatkozással megtiltani, hogy a színház bármely vallásos tárgygyal

foglalkozzék. Ez egyformán jellemzi vallásunké és művészetünket. Az óriási görög Amphitheatrumban az egész nép hallgatta az előadást, a mi előkelő színházainkban csak annak vagyonas része lustálkodik. A görög művészi eszközeit a legnagyobb közös általános műveltség eredményeiből merítette; mi a legnagyobb társadalmi barbarizmusból. A görögöket legifjabb koruktól kezdve arra nevelték, hogy ők maguk, testük, lelkük legyen művészi mintaképük és élvezetük; a mi ostoba nevelésünk, mely rendesen legfőljebb csak jövő ipari pályára készít elő, azt éri el, hogy buta, de fenhéjazó örömet érzünk művészi ügyetlenségünkön, és művészi mulatságaink tárgyát mindig rajtunk kívül keressük, körülbelül oly módon, ahogy a züllött élvhajhász keres múltó szerelmet egy prostituálnál. A görög maga volt az előadó, a táncos, az énekes és a tragédia előadásában való közreműködés a műremek legnagyobb élvezése is volt, joggal tekintette kitüntetésnek, ha szépsége, műveltsége által ez élvezethez jogot nyert. Mi a minden társadalmi osztályban található proletárok egy részét betanítjuk arra, hogy bennünk elmulattassanak; a mi színházi személyzetünk sorában azokat látjuk, kiket csúnya hiúság, tetszész vágy, esetleges gyors és nagy keresetre való kiláíás hajtott oda. Míg a görög művésznek, a műremek fölött érzett élvezetén kívül a siker és í nyilvánosság által való megértés volt jutalma a modern művészt alkalmazzák — és fizetik. És így lehetségessé válik, hogy a lényeges különbséget határozottan és élesen megjelölhessük

A görög művészet valóban művészet volt, a mienk — művészi mesterség.

A művésznek alkotása célján felül, élvezetet nyújt maga az alkotás, az anyag kezelése és formálása. Tevékenysége már magában véve is örömteljes és kielégítő termelés, nem munka. A mesterember előtt csakis a cél lebeg, a haszon, melyet munkája hajt; maga a munka nem szerez neki örömet, teher, elkerülhetetlen szükséges rossz, melyet legszívesebben géppel végeztetne. Munkája csak kényszer; ezért lelke, gondolata nem a munkánál, mindig csak a célnél van, melyet lehető legegyszerűbb módon szeretne elérni. Ha azonban a mesterember közvetlen célja, csakis saját szükségleteinek kielégítése, saját lakásának berendezése, eszközei, ruházata stb. készítése, akkor e hasznos tárgyak felett érzett öröme serkenteni fogja az anyagok olyképp való feldolgozására, mely személyes ízlésének megfelel. A legszükségesebb tárgyak elkészítése után, a kevésbé mindennapi igények kielégítésére szolgáló munkája önkénytelenül is művészivé alakul. Ha azonban munkája eredményét továbbadja és számára csak az elvont pénzérték marad, akkor lehetetlen, hogy tevékenysége valaha a gépies munka fölé emelkedjék. Ez utóbbi az ipari rabszolga sorsa; mai gyártelepeink az emberi lealacsonyodás szánalmas képét nyújtják: állandó kedv és szeretet, sőt gyakran cél nélkül végzett, testet-lelket ölő robot ez.

A kereszténység siralmas befolyása itt is felismerhető. Ha a kereszténység az emberiség

célját teljesen földi létén felül helyezte és csak ezért a célért, az abszolút, az embereken felül álló Istenért élt, akkor az emberi munkálkodás tárgya csak az élet elkerülhetetlen szükségleteire vonatkozhatott. Aki életet nyert, annak kötelessége is volt azt megtartani, míg csak Istennek nem tetszett őt ettől a tehertől megszabadítani. Semmiképpen sem szabad az élet szükségleteinek bennünk kedvet kelteni a kielégítésükre szolgáló anyagok szeretettel való kezelésére és felhasználására; tevékenységünk csak az élet, ez elvont cél fentartásához szükséges munkával igazolható. És így rémülve látjuk a kereszténység szellemének valódi megtestesülését, egy mai gyapotgyárban; a gazdagok javára Isten iparrá alakult, ki a szegény keresztény munkást csak addig tartja életben, míg kedvező mennybeli gazdasági alakulatok folytán, kegyes szükség nem parancsolja egy jobb világba küldését. A tulajdonképpeni kézművességet a görögök nem ismerték. Az úgynevezett életszükségletekre szolgáló tárgyak készítése, mely jól megnézve most, magán és nyilvános életünk legfőbb gondja, a görögöknek sohasem volt eléggé fontos arra, hogy állandó érdeklődésüknek tárgyát képezhesse. Lelke csakis a nyilvánosságban, a népegységben élt és e nyilvánosság szükségleteivel törődött. Ezeket azonban a hazafi, az államférfi, a művész elégítette ki, sohasem a mesterember. A görögök egyszerű dísztelen otthonukból mentek a nyilvánosság örömeit élvezni. A görög aljasnak és gyalázatosnak tartotta volna, egy magánpalota pompás falai között raffinait élvezetekben dúskálni.

— ami ma a börze hőseinek egyetlen élettartalma. Mert éppen ez különböztette meg a görögöket az önző, elkeletiesedett barbároktól. Testét a nyilvános fürdőkben és tornacsarnokokban ápolta. Egyszerű nemes ruházata, rendszerint az asszonyok művészi gondoskodásának tárgya volt és ahol előállott a kézművesség szüksége, természeténél fogva csakhamar rátalált annak művészi oldalára és művészetté emelte. A leggorombább házi munkát elhárította magától és — rabszolgákra bízta.

Ezek a rabszolgák lettek a világ sorsának végzetes fordulópontjává. Ez a rabszolga pusztán azzal, hogy szükség volt rá, mint rabszolgára, örök időkre szólóan bebizonyította, hogy a görög emberi emelkedés minden szépsége és ereje, mitsem ért, csak a felületen volt *és hogy a szépség és erő, mint a nyilvános élet alapja, csak akkor adhat tartós boldog sűgői, ha mindenkinék része van benne.*

Fájdalom, azonban mindeddig csak ennél a bizonyításnál maradt a dolog. Valóságban az emberek évezredes forradalma csak mint reakció érvényesült; a rabszolga lehúzta magához a szép, szabad embert, ő nem vált szabaddá, hanem a szabad emberből rabszolga lett.

A görögök csak a szép, erős embert tekintették szabad embernek, — és ilyenek csak ők voltak. Mindenki aki e görög típuson, Apolló papján kívül esett, barbár volt, ha őt szolgálta, akkor *rabszolga*. Úgyis volt: aki nem volt görög, tényleg barbár vagy rabszolga volt; de ember volt és barbárságának, rabszolgasága-

nak nem természete, hanem sorsa volt oka, történetüknek bűne volt, mint ahogy ma a társadalom és civilizatio bűne, hogy a legegészségesebb nép, a legegészségesebb klímában is nyomorultta, nyomorékká lett. A történelemnek ez a bűne a szabad görögökön is csak hamar beteljesedett: mert az *absolut emberszeretet* nem élt a nemzet lelkében és így mihelyt a barbárok leigázták a görögöket, vége volt szépségüknek, erejüknek, szabadságuknak. Hamar meg kellett éreznie a római birodalomban vadul egymásra halmozott kétszáz millió teljesen megtörött embernek, hogy ha *minden ember egyformán szabad és boldog* nem lehet, mindnyájuknak egyformán *nyomorultta, rabszolgává* kell válniok.

Így vagyunk mind e mai napig rabszolgák, egyedüli vigaszunk az a tudat, hogy mindnyájan azok vagyunk. Rabszolgák, kiknek egykor keresztény apostolok és Constantin császár tanácsolták, hogy egy jobb jövő, a másvilág reményében nyomorultan, türelmesen éljük át életünket; rabszolgák, akiknek ma bankárok és gyárosok prédikálják, hogy az élet célját a mindennapi kenyérért végzett mesterségben találjuk. Szabad embernek, annak idején, csak Constantin császár érezte magát, ki a hívő rabszolgái előtt oly értéktelennek hirdetett élet fölött pogány élvezet-hajhászó zsarnokként uralkodott. Ma, szabadnak, legalább a nyilvános rabszolgaság szempontjából, csak az érzi magát, kinek pénze van és így életét nemcsak kenyérszerzésnek, hanem tetszés szerint másnak is, szentelheti. Mint ahogy a ró-

maiaknál és a középkorban, az általános rab-szolgaságból való felszabadulásnak, a hatalom utáni törekvés volt kifejezője, most ez pénz-éhségben nyilvánul meg; ne csodálkozzunk tehát, ha a művészet is pénzre dolgozik. Mert a szabadsága, az istene felé törekszik mindenki: a mi istenünk pedig a pénz, vallásunk a pénzszerzés.

A művészet azonban mindig művészet és változatlan marad; csak azt mondhatjuk, hogy a modern nyilvánosságban nem él; de az egyesek tudatában mindig, mint megoszthatatlan szép, él a művészet. A különbség tehát csak az, hogy a görögöknél átment a nyilvánosság tudatába, most pedig csak egyesek tudatában él, ellentétben az összesség nemtudásával. A görögöknél a művészet virágzása korábban *conservatio* volt, mert végleges és megfelelő kifejezője volt a nyilvános tudatnak; nálunk az igazi művészet *forradalmi*, mert mindig szemben áll az összességgel.

A görögök tökéletes remekműve, a dráma, magába foglalta mindazt, ami a görögök lényéből fakadt. Belső összefüggésben volt a nemzettel és történetével. Egy drámai előadáson a nemzet állt szemben önmagával, értette meg önmagát és e néhány óra leforgása alatt a legnemesebb élvezettel szivta magába saját lelkét. Ez élvezet megosztása, egy pontban egyesült erők bármilyen szétforgácsolása, elemeinek különböző irányokban való eltávolodása csak ártalmára leheteti volna ennek a nagyszerű *egységes* remekműnek éppúgy, mint a hasonlóan alkotott ál-

lamnak is. Ezért csak fejlődnie volt szabad, de nem változnia. Így a művészet, éppúgy, mint a görög állam legjelesebbjei is conservatívek voltak. E conservativizmus legjellemzőbb kifejezője Aischylos volt. Legremekebb conservatív művében, az Oresteiában, mini költő szemben áll az ifjú Sophoklessel, mint államférfi, a forradalmár Periklessel. Sophokles és Perikles győzelme az emberiség haladó szellemének jele volt. De Aischylos veresége az első lépés lefelé a görög tragédia magaslatáról, az athéni állam felbomlásának első pillanata.

A tragédia későbbi romlásának idején a művészet nem volt többé a nyilvános tudat kifejezője. A dráma alkotórészeire bomlott, szónoklatra, szobrászatra, festészetre, zenére stb. Ezek mindegyike elhagyván a kört, melyben egyesültek volt, saját útján kezdett járni, önállóan, de önzően továbbfejlődni. És így történt, hogy a művészetek újjászületésénél legegyszerűbben a görög művészet egyes ágaira bukkantunk, úgy, ahogy a dráma felbomlása után fejlődtek. Elvadt, tétova, széteső lelkünk, hogy is érthette volna meg a nagy görög egységes remekművet? Annál inkább voltunk képesek az egyes művészi mesterségeket elsajátítani. Mert ezek a nemes mesterségek, melyekké az egyes művészetek már a római-görög világban lesüllyedtek, közelebb álltak lelkünkhöz. Az új polgárság kézműves és céhszelleme a városokban élénkülni kezdett; fejedelmek és urak szívesen építették és díszítették csinosan kastélyaikat és ékesítették termeiket szebb ké-

pékkel, mint amelyeneket a középkor durva művészete produkált. A papok felhasználták a retorikát szónoklataik, a zenét templomi chorusaik számára; és a mesteremberek ez új világa jól eltanulta a görögöktől mindazt, amit megértett és hasznosnak ítelt.

Ez egyes művészetek mindegyike, melyeket dúsan tápláltak és ápoltak a gazdagok élvezetere és mulattatására, elárasztotta a világot produktumaival. Az igazi, a tulajdonképpeni művészet azonban a renaissance óta még nem született újjá; egy szabad, szép emberiség tökéletes, egységes kifejezője, remekműve *a dráma, a tragédia* és ez, bár voltak egyes kiváló drámaírók, még nem *született újjá*, éppen azért, mert nem újjá születnie kell, hanem újonnan megszületnie!

Csak az *emberiség nagy forradalma*, melynek kezdete megsemmisítette a görög tragédiát, tudja azt újra visszaállítani. Mert csak a forradalom mélyéből fakadhat újra, szebben és nemesebben az, amit ugyané forradalom, egy régi kor szép, ele korlátolt műveltségétől, conservatív szellemétől elrabolt.

Tehát a *forradalom*, nem a *restauratio* adhatja vissza nekünk a legnagyobb remekművet. Az előttünk álló feladat sokkal nagyobb, mint az, amely már egyszer meg volt oldva. Ahogy a görögök remekműve átfogta egy szép nemzet lelkét, a jövő remekművének egy a nemzetiségi korlátok fölött álló szabad emberiség lelkét kell átfognia. Nemzeti jellege csak dísz, az egyéni

változatosság bája, de ne korlát legyen. Egészen mást kell tehát csinálnunk, nem a görög művészetet újjáalkotnunk. A művészek megpróbálták ugyan egy álgörögség értelmetlen restaurációját, — mit nem próbálnak meg megrendelésre a művészek? — de ez a törekvés soha mást, mint lényegtelen szemfényvesztést nem teremtett. Ez se volt más, mint annak a képmutatató törekvésnek megnyilvánulása, melyet műveltségünk egész történetén észlelünk és mely kikerülése az egyetlen igazi törekvésnek, a természetnek.

Nem, mi nem akarunk görögök lenni, mert *mi* tudjuk azt, amit a görögök nem tudtak és ami miatt tönkre is kellett menniök. Éppen ez a bukás, melynek okát hosszú nyomorúság és általános, mély szenvedések után ismertük fel, mutatja meg, hogy milyenné kell lennünk. Megmutatja, hogy szeretnünk kell újra minden embert, hogy önmagunkat újra szerethessük és hogy újra örömet leljünk magunkban. Az általános sápadt pénzlelkű mesterembség lealacsonyító rabszolgaságából fel kell emelkednünk egy szabad művészi emberiség ragyogó világot átfogó lelkéig; az ipar fáradságosan megterhelt napszámosaiból szép, szabad emberekké kell válnunk, akiké az egész világ, — a legnagyobb művészi élvezetek ez elapadhatatlan forrása.

E cél eléréséhez van szükségünk a forradalom legnagyobb erejére, mert csak ez a forradalmi erő tör e cél felé, amelynek a megteremtése lehet csak egyedüli fölmentése azért, hogy első cselekedete a görög tragédia széthasogatása, az athéni állam szétdőlése volt.

Honnan merítsük azonban ezt az erőt ily elgyöngült állapotban? Honnan vegyünk emberi erőt egy oly civilizáció bénító hatása alatt, mely az embert teljesen megtagadja? Egy oly kultúra vakmerősége ellen, mely az emberi szellemet csak egy gőzgépet hajtó erőnek tekinti? Honnan vegyünk fényt ennek az uralkodó, kegyetlen babonának a megvilágítására, mely azt hirdeti, hogy ez a kultúra, ez a civilizáció többet ér, mint maga az élő, az igazi ember? Mely azt hiszi, hogy az embernek csak mint parancsoló, elvont hatalmak eszközének van értéke, nem pedig azért, mert ember!?

Mikor a tudós orvos megakad, — kétségbeesve, végre újra *a természethez fordul*. A természet, csak a természet tudja kibogozni a nagy világvégzetek csomóját. Mikor a kultúra, a keresztény hitből kiindulva, az emberi természet megvetésével az embert megtagadta, oly ellenséget szerzett magának, mely szükségképpen tönkreteszi annyira, amennyire az ember nem talált helyet benne. Ez az ellenség az örökké élő, egyetlen Természet. Az emberi természet ki fogja hirdetni e testvérpárnak, Kultúrának és Civilisatio-nak a törvényt: „amennyiben én bennetek foglaltatom, éljetez és virágozzatok, — amennyiben engem kihagytok, száradjatok el és haljatok meg!”

Ha álkultúra, mint az emberek ellensége halad tovább, az a szerencsés eredménye lesz, hogy terhe és korlátai a természet számára oly óriásivá nőnek, hogy megadják a megnyomorított, de halhatatlan természetnek végre a szük-

séges erőt, hogy egyetlen mozdulattal ezt a szorító terhet magáról lerázza. Tehát ez a kultúr-túltengés csak módot adna rá, hogy a természet saját óriási erejét *megismerje*. Ennek az erőnek a megmozdulása — a *forradalom*.

Hogyan nyilatkozik meg ez a forradalmi erő, a szociális mozgalom, mostani állásában? Nem mutatkozik-e meg a munkás dacában, saját munkásságának erkölcsi tudatát szembeállítván, a gazdagok bűnös tétlenségével, vagy erkölcstelen tevékenységével? Nem akarja-e, mintegy boszúként — a munka elvét a társadalom egyetlen jogosult vallásává emelni? Kényszeríteni a gazdagokat, hogy ők is dolgozzanak és arcuk verejtékével keressék meg kenyerüket? Nem kell-e félnünk, hogy ha ezt a kényszert keresztülviszik, ezt az elvet elfogadtatják, éppen az embert lealacsonyító kézművesség fog végre abszolút világalomra jutni, — ami, hogy főtárgyunknál maradjunk — a művészetet örök időkre lehetlenné tenné?

Valóban ettől fél a művészet sok őszinte barátja, sőt az emberiség őszinte barátai is, kik csak a civilizáció nemesebb magjának védelmével törődnek. Ezek azonban félreismerik a nagy szociális mozgalom tulajdonképpeni lényegét. Megzavarják őket doktrinár socialistáink előadott teóriái, kik a most fennálló társadalommal lehetetlen szerződéseket akarnak kötni; megtéveszti őket társadalmunk leginkább szenvedő részének felháborodása, ennek közvetlen megnyilvánulása. Ennek alapja azonban nem más, mint egy mélyebb, nemesebb ösztön, az élet

méltó élvezésére való vágy, mely nemcsak az élet szükségleteinek fáradtságos megfeszítéssel való megszerzését akarja, hanem emberileg örülni is akar az életnek. És így, ha jól megnézzük, ez a törekvés nem más, mint a kézművességből való kiemelkedés, egy művészi emberiség, szabad emberi méltóság felé.

Éppen a művészet feladata, hogy e socialis törekvés nemes jelentőségét felismerje és neki a helyes irányt megmutassa. A művészet civilizált barbárságából csak nagy szociális mozgalmunk vállán emelkedhet valódi méltóságára; a céljuk egy, mindketten, csak úgy érhetik el, ha egysülve felismerik. A cél: *az erős, szép ember; a forradalom adja neki az erőt, a művészet a szépséget!* Nem lehet feladatunk közelebbről megjelölni, hogy a társadalmi fejlődés menete milyen lesz a történelemben, különben sem lehet doktrinár módon kiszámítani, az ember társadalmi természetének minden előfeltételtől ment, társadalmi fejlődését. A történelemben semmit sem lehet előkészíteni, minden magától, belső szükségességből történik. Lehetetlen azonban, hogy ha e mozgalom eléri célját, ne legyen a helyzet, a mostaninak éppen ellentéte, hiszen akkor a történelem nyugtalan összevisszaság, körforgás volna és nem oly folyam, melynek bár fordulatai, eltérései, áradásai vannak, mindig megtartja irányát.

Ebben az eljövendő állapotban, az emberek végre felszabadulnak és levetik utolsó babonájukat, a természet félreismerését, azt a babonái, mely elhitette az emberrel, hogy ő egy rajta

kívül fekvő cél eszköze csak. Ha az ember végre saját életét ismeri fel, mint egyedüli egyetlen célt és felfogja, hogy ezt az öncélt az összes emberekkel való közösségben éri el, egyedüli társadalmi hitvallása csak Jézus következő tanításának pozitív megerősítése lehet. „Ne legyetek szorgalmatosuk a ti életetekről, mit egyetek, vagy mit igyatok; sem a ti testetekről, mivel öltöztettek; mert mindezt mennyei Atyátok adja néktek!” Ez a mennyei Atya pedig az emberek socialis józansága lesz, mely a természet gazdagságát, saját és mindenki javára fogja fordítani. Társadalmi rendünk átka és bűne éppen az volt eddig, hogy az életnek tisztán physikai fenntartása volt eddig a *gond*, még pedig rendesen minden szellemi tevékenységet bénító, testet-lelket ölő *gond*. Ez a *gond* tette az embert gyöngévé, szolgálivá, el-tompulttá és nyomorulttá; oly lénynyé, aki sem szeretni, sem gyűlölni nem tudott, oly polgárrá, aki abban a pillanatban kész volt szabad akaratának utolsó maradványát is eladni, melyben ettől a gondtól megszabadulhatott.

Ha a testvéries emberiség egyszersmindenkorra lerázza magáról ezt a gondot és úgy, mint a görögök tették a rabszolgákkal, átadja azokat a gépeknek,, a szabad teremtő ember jövő rabszolgáinak, melyeknek eddig úgy szolgált, mint a fetis-imádó a saját kezével készített bálvány-nak, akkor felszabadult tetteje csak mint művészi ösztön fog megnyilvánulni. A görög élet-elem fokozott mértékben fog hozzánk visszaterni, ami náluk természetes fejlődés ered-

menye volt, nálunk történelmi küzdésünk eredménye lesz. Ami náluk félig öntudatlan ajándék volt, nálunk kiküzdött tudás lesz és marad is, mert amit az emberek összessége igazán *megtanult*, azt el nem veszítheti többé.

Csak az *erős* ember ismeri a *szeretetet*, csak a szeretet érti meg a *szépséget*, csak a szépség teremti meg a *művészetet*. A gyöngék egymás iránti szeretete csak érzéki csiklandozás lehet, a gyöngé szeretete az erős iránt csak félelem és megalázkodás, az erős szeretete a gyöngé iránt csak elnézés és részvét; csak az erős szeretete az erős iránt igazi szeretet, mert szabadon adja oda magát annak, ki legyőzni nem tudja. Minden világtájon, minden nép el fogja érhetni igazi szabadság által az igazi erőt, igazi erő által az igazi szeretetet, igazi szeretet által az igazi szépséget; a szépség pedig megteremti a művészetet.

Gyermekeinket és magunkat arra neveljük, amit az élet céljának tekintünk. A germánt harcra, vadászatra, a jó keresztényt önmegtartóztatásra, alázatra és a modern állampolgárt arra nevelték, hogy még művészetel és tudománnyal is pénzt keressen. Ha a jövő szabad emberének nem lesz többé életcélja a kenyérkeresés, hanem mindig meg lesz biztos kenyere, egy tetté vált új hit, jobban mondva új tudás és neki megfelelő tevékenység által, röviden, ha az ipar nem lesz többé urunk, hanem szolgánk, akkor életünk célja az életöröm lesz és az élet igazi élvezésére fogjuk gyermekeinket képessé tenni, nevelni. Ha a nevelés a testi szépség ápolásából, az erő gyakor-

lásából fog kiindulni, a gyermek iránt érzett zavartalan szeretet és a szépsége fejlődése fölött érzett öröm által, magában is művészi fog válni és így bizonyos mértékben, minden ember művész lesz. A természetes hajlamok különbözősége által, a legkülönbözőbb művészetek és irányok fognak nem sejtett gazdagságban felvirulni és ahogy az összes emberek tudása, végre a szabad, egyesült emberiség egyetlen tevékeny tudásában fog vallási kifejezést találni, úgy mind e gazdagon kifejlett művészetek egyesülni fognak a drámában, a fenséges embertragédiában. A tragédiák lesznek az emberiség nagy ünnepei, bennük fogja a szép, szabad, erős ember minden konvenciótól, minden etiquette loi ment szerelmének gyönyöreit és fájdalmait ünnepelni . . . Ez a művészet újra conservatív lesz; de valódi virágzó és állandó erejével önmagát fogja fenntartani, nem pedig rajta kívül fekvő ok miatt fenntartását követelni, mert látjátok: ez a *művészet nem pénzért* lesz!

Hallom, hogy modern állami és művészi barbarizmusunk nagy bölcsei és megcukrozol így kiáltanak: „Ezek utópiák!” Ezek az ugynevezett praktikus emberek azonban praktikáikat naponkénti erőszakkal, hazugságokkal, vagy ha becsületesek, legjobb esetben tudatlansággal tudják keresztülvinni.

„Szép ideál, mely azonban, mint minden ideál, csak előttünk lebeghet, de mi, tökéletlenségre kárhozott emberek el nem érhetjük.” így sóhajt a jóakaró rajongó, kinek számára az

Isten legalább a másvilágon fogja rendbe hozni azt a megmagyarázhatatlan hibát, amit a föld és az ember teremtésénél elkövetett.

Tény az, hogy az emberek a legvisszataszítóbb állapotban élnek, hazudnak, szenvednek és vétkeznek egy képzelt, tehát el nem ért utópia piszkos fenekén, egymást túlszárnyalják a kép-mutatás művészetében, hogy ez utópia hazugságát fenntartsák, melyből minden nap, mint alacsony, frivol szenvedélyek nyomorult, összetört nyomorékjai zuhannak a józan valóság sík, mezítelen padlójára, és ez átok egyedüli természetes megoldását chimarának, utópiának tartják, úgy, mint az örültek házának szerencsétlen lakói, örült képzeleteiket valóságnak, a valóságot azonban örületnek tartják.

Ha volt a történetben utópia és a valóságban elérhetetlen ideál, úgy az a kereszténység volt, mely tisztán és világosan megmutatta és mutatja még most is mindennap, hogy elvei megvalósíthatatlanok. Hogyan is válhattak volna ezek az elvek élőkké, vehette volna át őket az élet, mikor az élet ellen irányultak és megtagadták, elítélték? A kereszténység tartalma szellemi, túlságosan szellemi: megalázkodást, lemondást és a földi javak megvetését hirdeti és egyszersmind — testvéri szeretetet. Milyen ennek a megvalósulása a modern világban, mely keresztény világnak nevezi magát és amely a keresztény vallást tartja megdönthetetlen alapjának? Képmutató fenhéjázás, uzsora, a természet javainak elrablása és a szenvedő embertársak önző lenézése. Miért van a gondolat és a kivitel között

oly kiáltó ellentét? Éppen azért, mert a gondolat beteg volt, az emberi természet pillanatnyi ellankadása, elgyöngülése percében született és az ember egészséges, való természete ellen vétkezett. Hogy e természet azonban mennyire erős, elapadhatatlan és mindig újjászülető, azt bebizonyította éppen a kereszténység nagy nyomása alatt, melynek eszméi, ha belső következményeiben megvalósultak volna, végre egészen eltörülték volna az emberiséget a földről, mert hiszen a nemi szerelemtől való tartózkodás is főerényei közé tartozott. De hát látjátok, hogy a mindenható egyház ellenére is az óriási tömege az embereknek él, oly tömegekben, hogy keresztény állambölcsességtek nem tudja, mit kezdjen velük; hogy szociális gyilkos eszközökről gondoskodtok kiirtásukra, hogy igazán örülhettek volna, ha a kereszténység ki tudta volna irtani az embert, hogy egyedüli elvont istenségtek, kedves magatok, uralkodhatna a világon!

Ezek azok az emberek, kik „utópiát” kiabálnak, mikor az egészséges ember esze, örült kísérleteikkel szemben, az egyedül igaz, látható és kézzel fogható természetre utal és az ember isteni értelmétől nem kivan mást, minthogy az állat ösztönét pótolja, mellyel az gondtalanul, ha nem is fáradság nélkül, keresi és találja meg, ami életéhez keli! És valóban nem várunk nagyobb eredményt ettől az emberi társadalom számára, minthogy ezen az egyetlen alapon a jövő igazán szép művészetének legfelségesebb, leggazdagabb épületét felépítse!

Az igazi művész, ki már most képes a helyes

álláspontra helyezkedni, mert hiszen ez az álláspont ténylegesen mindig megvan, már most dolgozhat a jövő remekművén. A testvérművészetek mindegyike most is, mint mindig, megmutatta a valóságban, számos alkotásával, nemes ösztönét. Mitől szenvedtek azonban a legjobban, a mi korunkban különösen, e nemes művek lelkes alkotói? Nem azon külső világgal való érintkezéstől, mely számára műveiket alkották? Mi háborította fel az építész, mikor alkotó erejét rendelésre, kaszárnyák és bérkaszárnyák építésével kellett szétforgácsolnia? Mi bántotta a festőt, ha egy milliomos visszataszító pofáját kellett lefestenie, a zenészt, ha asztali zenét komponált, az író, ha kölcsönkönyvtári regényeket kellett írnia? Mi fájt neki? Hogy alkotó erejét pénzkeresésre kellett elfecsérelnie, hogy művészetéből mesterséget kellett csinálnia. Mit kell azonban a drámaírónak szenvednie, ha az összes művészeteket a legnagyobb műremek, a dráma megalkotására akarja egyesíteni? Az összes művészek együttes szenvedéseit!

Az ő műve csak akkor válik műremekké, ha a nyilvánosság által életet nyer és a drámai mű csak a színpadon nyerhet életet. Milyenek azonban manapság ezek a színházak, amelyek az összes művészetek segítésére vannak hivatva? Ipari vállalatok, még ott is, ahol az állam vagy fejedelmek tartják fenn őket. Vezetésüket rendszeren oly emberekre bízzák, kik tegnap gabonában spekuláltak, holnap egy cukorvállalatnak szentelik jól elsajátított tudásukat, esetleg kaniarási teendők, vagy más hasonló minőségű

mysteriumok által készültek színházi méltóságuk betöltésére. Amíg a színházi intézményt az általánosan uralkodó gondolkodás nem tekinti másnak, mint tőkét forgató, kamatszerző intézményt és így a színházigazgató szükségképpen csak mint ügyes kereskedő és spekuláns áll szemben a közönséggel, egészen természetes és következetes, hogy vezetését, illetve kihasználását, egy ebből a szempontból ügyes emberre fogják bízni. Mert, igazán művészi vezetés, mely a színház eredeti céljának megfelelné, nem igen tudná a modern célokkal összeegyeztetni. Éppen ezért minden megértő embernek be kell látnia, hogy ahhoz, hogy a színház valamiképpen újra megfeleljen nemes hivatásának, minden ipari spekulációtól mentesnek kell lennie.

Hogy volna ez lehetséges? Ezt az egyetlen intézetet kellene felszabadítani abból a szolgálóból, melynek ma mindenki és minden társadalmi vállalkozás alá van vetve. Igen, éppen a színháznak kellene legelőbb felszabadulnia, mert a színház a legtöbbet átfogó, a legbefolyásosabb műintézet; és amíg az ember a legnemesebb, a művészi tevékenységében nem szabad, hogy remélhetné, hogy más alacsonyabb irányokban szabad és önálló legyen? Miután az állami, a katonai szolgálat nem ipari vállalkozás már, következésképpen utánuk a nyilvános művészet, mert, mint már említettem, éppen ennek kell kimondhatatlan nagy feladatokat és fontos szerepet juttatnunk társadalmi mozgalmainkban. Az örök ifjú művészei, mely mindig a legneme-

sebb korszellemből frissül fel, sokkal inkább és jobban mutathatja meg a társadalmi mozgalom vad sziklák, vagy sekélyes helyek által a helyes irányból eltérített árájának szép, fenkölt célját, az emberiség nemesedésének útját, mint az elaggott és a nyilvános szellem által megtagadott vallás, hatásosabban és megragadóbban, mint a már régen megzavarodott állambölcseiség.

Ha nektek, a művészet barátainak tényleg szíveteken fekszik, hogy a művészetet fentartások és megvédjétek a fenyegető vihartól, értsétek meg, hogy a művészetet nem csak fentartani kell, hanem valódi, tulajdonképpen teljes életéhez visszavezetni.

Ha nektek, becsületes államférfiaknak tényleg fontos, hogy a társadalom általatok megsejtett megrendülését, mety ellen csak azért küzdtek, mert hitetek az emberi természet tisztaságában megrendült és nem tudjátok elképzelni, hogy a mostani hibás állapotok ne rosszabbakkal cserélődjenek fel, ha nektek tényleg fontos, hogy ez a változás egy szebb, életerős eljövendő állapotot teremtsen, úgy segítsetek nekünk minden erőtökből, hogy a művészetet nemes hivatásának visszaadjuk!

Ti, szenvedő testvéreink, kik a társadalom minden rétegében éltek és izzó haraggal töprengtek, hogy, hogy válhatnátok a pénz rabszolgáiból szabad emberekké, értsétek meg feladatunkat és segítsetek a művészetet újra az őt megillető méltóságra emelni, hadd mutassuk meg, hogy lesz a mesterségből művészet, az ipar rab-

szolgájából szép, öntudatos ember, ki megértő mosolylyal kiálthatja oda természetnek, napnak, csillagoknak, halálnak, örökkévalóságnak: *ti is az enyémekek vagytok, én vagyok uratok!*

Ha ti, akiket szólítottam, egy véleményen volnátok velem, mily könnyű volna akaratumnak azt az egyszerű változtatást kivívni, mely a legfontosabb műintézetet, a színházat bizonyosan fellendítené. Az államnak, a községnek volna mindenekelőtt feladata, hogy eszközeit a célhoz mérve, a színházat úgy tartsa fenn, hogy az csak magasabb igazi hivatásának élhessen. Ezt a célt el lehet érni, ha a színház oly anyagi támogatást nyerne, hogy tisztán művészeti vezetésre szorulna, — erre pedig senki sem volna oly alkalmas, mint maguk a művészek, kik célszerű, hasznos munkájukkal egymást segítenék és egyesülnének a műemkek megalkotására. Csak teljes szabadság egyesítheti őket egy cél elérésében, mely miatt az ipari spekuláció kényszerétől meg kell hogy szabaduljanak — ez a cél a művészet, melyhez csak szabad ember ért, — nem a pénzszerzés rabszolgái.

Műveiket a szabad nyilvánosság fogja elbírálni, de hogy ezt is szabaddá és függetlenné tegyük a művészettel szemben, az után, melyen elindultunk, még egy lépést kellene tennünk és a színházi előadásokat *ingyenessé* kellene a közönség számára tennünk. Azonban addig, míg minden életszükségletünk kielégítésére pénzre van szükségünk, míg pénz híjján az embernek csak a levegő s talán a víz marad meg, ez az újítás csak azt eredményezné, hogy az igazi szín-

házi előadások, melyeknek közönségük van, nem tűnnének föl *megfizetett értéknek*. És ez jelle-
güknek teljes félreismerése volna. Az államnak,
illetve az illető községnek volna feladata, hogy
a művészeket működésükért egészében és ne
egyenként kárpótolja.

Ahol erre nincsen elég anyagi erő, ahol a
színház csak mint ipari vállalkozás élhetne to-
vább, ott jobb a színházat beszüntetni, legalább
is addigra, míg a szüksége oly nagy nem lesz,
hogy közös erőből meghozzák a kellő áldozatot.

Ha az emberi társadalom emberileg oly
széppé és nemessé fog fejlődni, ahogy pusztán
művészetünk hatásával el sem érhetjük, ha-
nem ahogy joggal várhatjuk és remélhetjük,
ha a művészetünk hatása egyesül a bekövet-
kezendő, elkerülhetetlen nagy szociális for-
radalmakkal, a színházi előadások lesznek
az első közös vállalatok, melyeknél a pénz
és kereset fogalma ki lesz küszöbölve. Ha neve-
lésünk, előbbi feltevéseink szerint mind művé-
sziébbé fog válni, mindnyájan olyannyira mű-
vészek leszünk, hogy mi magunk már a művészi
cél kedvéért és nem mellékes ipari keresetért fo-
gunk közös munkára egyesülni.

A művészet és intézményei, melyeknek kí-
vánandó organisatióját itt csak felületesen vá-
zoltuk, volnának így példái és előfutárjai min-
den közös intézménynek. Az a szellem,*mely egy
művészi testületet összekapcsol, hogy valódi cél-
ját elérhesse, jelentkezne minden más intéz-
ménynél, mely emberhez méltó célt tűzne ki. Hi-
szen éppen a jövő társadalmi tevékenységének

kell tisztán művészi természetűnek lennie, ha a helyes úton halad, mert csak ez felel meg az emberiség nemes képességeinek.

Így *Jézustól* megtanultuk volna, hogy mi emberek mindnyájan egyenlők és testvérek vagyunk; *Apolló* azonban megpecsételte volna e nagy testvérszövetséget erővel és szépséggel, az embert a maga értéke fölött való kételkedésből, legnagyobb, isteni hatalmának tudatára ébresztette volna. Építsük tehát a jövő oltárát az életben és az élő művészetben egyaránt az emberiség két fenséges mestere számára: *Jézusnak, ki az emberiségért szenvedett és Apollónak, ki örömteljes méltóságra emelte!*

„A jövő zenéje.”

Levél egy francia barátomhoz (Villothoz)
egyúttal

Előszó operaszövegeim prózafordításához.

Tisztelt barátom!

Amaz eszmék nyílt körvonalozását kívánja tőlem, melyeket néhány évvel ezelőtt egy sor művészeti iratban Németországban nyilvánosságra hoztam, és amelyek elég feltűnést keltettek és elég visszautasításra találtak ahhoz, hogy Franciaországban is kíváncsi érdeklődéssel fogadják őket. Ön ezt az én érdekében is fontosnak találja, mivel oly kegyes feltételezni, hogy gondolataim megfontolt nyilvánítása által sok tévedést és előítéletet szüntethetek meg és így némely előítélettel eltelt kritikusomnak is megkönnyítem helyzetét, ha egyik drámai zeneművemnek Parisban leendő előadásánál csak az előadandó művet, nem pedig egy gyanúsnak tetsző teóriát kell tekintetbe vennie.

Bevallom, hogy nagyon nehezemre esett volna, hogy jóakarató felszólításának eleget tegyek, ha azt a kívánságát is ki nem fejezte volna, hogy a közönségnek egyúttal operaszövegeim fordítását is rendelkezésére bocsátja. Ezzel egyúttal nekem is jelezte az utat, melyen haladva megfelelhetek kívánságának. ugyanis lehetetlennek tűnt volna fel előttem, hogy újra

keresztülragódjam a tisztára elvont teoretikus spekuláció útvesztőjén. Az a nagy ellenszenv, mely jelenleg teoretikus írásaimnak még csak újraelolvasásától is visszatart, legjobban mutatja, hogy akkor, amikor azokat a munkákat irtam, olyan rendkívüli állapotban voltam, mely a művész életében beállhat ugyan, de nem igen ismétlődhetik. Engedje meg, hogy elsősorban is ezt az állapotot írjam le Önnek jellemző fővonásaiban, ahogy ma látom. Ha erre enged egy kis teret, úgy remélhetem, hogy egy subjektív hangulat vázolásából kiindulva, kifejthetem önnek művészi teóriám konkrét tartalmát, mely eszméket tisztára elvont alakjukban most sehogyan se ismételhetem, mert ez közlendőim céljával is ellentétben állna.

Ha az egész természetet nagyjában áttekintve egy a tudattalantól a tudatosig való fejlődésmenetnek mondhatjuk, és ha nevezetesen ez a folyamat az emberi egyénnél a legfeltűnőbb, úgy ez a megfigyelés a művész életénél már csak azért is a legérdekesebb, mert benne és alkotásaiban a világ ábrázolódik és jut tudatunkra. De az alkotó ösztön a művészen is természetete szerint teljességgel öntudatlan és még ott is, ahol gondolkozásra van szüksége, hogy intuitiója teremtményét elsajátított technikája segítségével objektív műremekké alakítsa, tulajdonképpen nem a gondolat fogja kifejezési eszközeinek megválasztását véglegesen eldönteni, hanem az öntudatlan ösztön, mely főjellemonása különös tehetségének. Tartós reflexió szükségessége csak akkor áll be nála, ha valami

nagy akadályra talál szükséges kifejezési módjainak alkalmazásában, tehát ott, ahol művészi szándéka megformálásának eszközeit állandóan megnehezítik, vagy egészen lehetetlenné teszik. Még nagyobb nehézségekkel áll szemben az utóbbi esetben az a művész, aki művészi szándékának kifejezéséhez nem az élettelen eszközt, hanem élő művészi erők egyesülését használja fel. Egy ilyen kimondott értelemben vett egyesülésre van szüksége a drámai költőnek, hogy költeményét a legérthetőbben kifejezhesse. A színházra, a képzőművészetnek erre az összességére van ráutalva, a színházra, mely sajátos törvényeivel önálló művészi ágat képez. A drámai költő eleinte úgy közeledik a színházhoz, mint egy befejezett művészi elemhez. Hogy művészi szándékát megvalósítva lássa, igyekszik vele és különleges lényével összeolvadni. Ha a költő szándékai a színházéival egybeesnek, úgy nem lehet szó az általam emiített konfliktusról és csak az egyenlő nézet minemősége határozza meg a létrehozott mű értékét. Ha ellenben a tendenciák alapjukban teljesen különböznek, úgy könnyen megérthető a művész kínja, midőn arra kényszerül, hogy művészi szándékának kifejezéséhez olyan orgánomot használjon fel, mely eredettől fogva más célokat szolgál és nem az övét.

Az a szükségszerű megismerés, hogy magam is hasonló helyzetben vagyok, életem egy bizonyos korszakában rákényszerített a többé-kevésbé öntudatlan művészi alkotás abban-hagyására és arra, hogy állandó gondolkodás-

sal problematikus helyzetem okait kutatgassam. Joggal hihetem, hogy az érintett kérdés még soha művészt oly erősen nem szorított sarokba, mint éppen engem, mert a szereplő művészi elemek még soha oly sokoldalúan és különleges módon nem érintkeztek, mint itt, ahol egyrészt a költészet és a zene, másrészt a modern lyrai jelenés és korunk leginkább aggodalmat keltő és legkétértelműbb művészi intézménye, az operaszínház kerültek egymással szoros összeköttetésbe.

Engedje meg, hogy előbb egy nekem nagyon fontosnak látszó különbségre világítsak rá, mely a francia és olasz operaszerzők és a németországiak között az operaszínházhoz való viszonyukban fennáll. Ez a körülmény oly fontos, hogy vázolásából könnyen megérti majd, mért ötlött fel a kérdéses probléma éppen német szerzőnek.

Olaszországban, ahol az operaműfaj először fejlődött ki, a muzsikus eredettől fogva nem állt más feladat előtt, mint hogy egyes énekeseknek, akiknél a drámai tehetség egészen háttérbe szorult, áriákat írjon és ezzel alkalmat adjon ezeknek a virtuózoknak egészen specifikus énekes készségük fitogtatására. A költemény és színpad csak időben és térben való alkalmát szolgáltatták a virtuózművészet mutogatásának. Az énekesnőt a táncosnő követte, ki ugyanazt táncolta, amit az előbbi énekelt és a zeneszerzőnek csak az volt a feladata, hogy egy meghatározott ária-typushoz változatokat szerezzen. Ezek szerint itt teljes megegyezés volt,

mert a komponista csak bizonyos énekesek számára szerzett zenét, akiknek egyéniségéhez formálhatta az írandó áriaváltozatot. Az olasz opera így egészen különálló műfajjá vált, melynek az igazi drámához semmi köze sem volt és a zenétől is elidegenedett. Mert az olasz opera virágzásától számítódik a műértő számára az olasz zene hanyatlása. Ezt a nézetet csak az fogja igazán megérteni, aki teljes egészében átértette korábbi századok olasz egyházi zenéjének fenségét, gazdagságát és kimondhatatlanul kifejezésteljes mélységét. Palestrina „Stabat mater”-jének meghallgatása után lehetetlen tovább fenntartani azt a véleményt, hogy az olasz opera törvényes szülőtte egy ily csodás anyának. — Ezt futólagosan megjegyezve, a továbbiak megértésére csak azt az egy tényt szegezem le, hogy egészen napjainkig Olaszországban teljes az egyetértés az operaszínház és a komponisták céljai között.

Franciaországban sem változott ez a viszony kettőjük közt, csak a feladata nőtt meg úgy az énekesnek, mint a zeneszerzőnek, mert nem úgy mint Itáliában, itt a drámai költőnek is szerepe jutott. A művészet követelményei a nemzet jelleméből és a drámai költészet, valamint a színpadi ábrázolásnak ezt a korszakot megelőző nagy fejlődéséből kiindulva, az operára is mértékadóak lettek. A „Nagy operá”-ban alapvonásaiban a „Théâtre français” szabályaiból kialakult, határozott stílus fejlődött ki, mely a drámai ábrázolás minden kívánalmát és konvencióját magába zárta. A nél-

ívül, hogy most részletkérdésekbe belemennék, csak azt az egyet emelem ki, hogy volt egy mintaszínház, amelyben ez a stílus színészre és szerzőre egyaránt kötelezőleg kialakult és hogy a szerző készen talált egy szigorúan határolt keretet, melyet képzett énekesek és színészek szemmeltartásával, kikkel a cél tekintetében egy állásponton volt, cselekmény nyel és zenével kellett kitöltenie.

Németországba az opera mint teljesen kész, a nemzet jellemétől vadidegen, külföldi termék került. Eleinte német fejedelmek olasz operatársulatokat és zeneszerzőket hívtak udvarukba, viszont német komponisták Olaszországba mentek, hogy ott az operaszerzést elsajátítsák. Később a színházak lefordított francia operákat is nyújtottak a közönségnek. Német operák kísérletei nem voltak mások, mint idegen dalművek szolgai utánzásai német nyelven. Központi mintaszi

ínház ilyen célra sohasem alakult. Teljes anarchiába maradt meg minden egymás mellett, olasz és francia stílus és mindkettőnek német utánzása. Akadtak ugyan kísérletek az eredeti fejletlen német daljáték önálló, népszerű mii fajjá tételére, de ezt a próbálkozást mindig megsemmisítette a formailag kész külföldi termékek hatalma.

A külföldi befolyások legszembetűnőbb hátránya az operai ábrázolás teljes stílustalansága volt. Kis népességű, tehát kis és ritkán változó színházi közönségű városokban a műsor változatossága és élénkítése céljából, mindig egyazon énekesekkel gyors egymásutánban adtak olasz,

francia, mindkettőt utánzó vagy a legalacsonyabb daljátékból kiinduló német operákat, tragikus és víg dalműveket vegyest. Ami kitűnő olasz énekvirtuózok számára íródott, egyéni képességeik figyelembevételével, azt iskolázatlan, énektudás nélküli dalosok az olaszszal jellegében ellentétes nyelven, csak torzítva adhatták vissza. Adták még az erősen kiélezett szólamokra és pathétikus deklamálásra épített francia operákat irodalmi kézművesek hirtelen és alacsony bérért készített fordításában. A fordításoknál a szövegnek a zenével való összefüggését tekinteten kívül hagyták, miáltal a legégbekiállóbb prozódiai hibák fordultak elő. Már ez a körülmény is lehetetlenné tette az egészséges előadási stílus kialakulását és az énekesnek, valamint a publikumnak a szöveg iránti közönyét idézte elő. Ebből minden oldalon befejezetlenség származott. Sehol irányadó, józan célok érdekében vezetett mintaoperaház, mindenütt az énekhangok hiányos képzettsége vagy teljes iskolázatlansága, mindenütt művészeti anarchia.

Gondolhatja, hogy az igazi, komoly muzsikusk számára ez az operaszínház egyáltalán nem létezett. Ha hajlama vagy nevelése a színház felé vonzotta, úgy Olaszországban olasz, Franciaországban francia operát írhatott. Míg Mozart és Gluck olasz és francia operákat szerettek, Németországban a tulajdonképpen épeni nemzeti zene egészen más alapokon fejlődött és nem az operai műfajt szolgálta. Egészen más téren, abból a zenei ágból kiindulva, melyet az olaszok operájuk keletkezésénél elhagytak, fejlőd-

dött ki Németországban a tulajdonképpeni zene Bachtól Beethovenig és jutott el csodálatos gazdagságának arra a magaslatára, melyen általánosan elismert jelentőséggel még ma is áll.

A német zenész, a hangszeres- és karzene alapján állva, nem talált az operai műfajban kész, imponáló formát, melyet relativ tökéletességében úgy mintául vehetett volna, mint azt a neki megszokott zenei nemekben tehette. Míg az oratóriumban és különösen a symphoniában nemes, befejezett formákra talált, addig az opera kis fejletlen részecskék összefüggéstelen szövedékének látszott, mely még érthetetlen, minden fejlődést megakasztó konvenciókkal is tul volt terhelve. Hogy jól megértse mire gondolok, hasonlítsa össze Beethoven egy symphoniájának széles, gazdagon fejlett formáit „Fidelio” című operájának részleteivel. Mindjárt látni fogja, mennyire összeszorítva és akadályozva érezte magát a mester, mennyire nem juthatott el erejének tulajdonképpeni kifejezéséhez, amiért is, hogy teljes valójában kiélhesse magát, szinte kétségbeesett erővel vetette magát az ouvertürré, addig ismeretlen méretű és jelentőségű zenedarabot alkotva belőle. Kedvetlenül hagyta ott ez egyetlen kísérlet után az operát, de nem mondott le arról a vágyról, hogy alkalmas szöveget találva zenei erejét ezen a téren is teljesen kifejthesse. Az *ideál* lebegett itt is szeme előtt.

Valójában a német zenészen fel kellett, hogy támadjon az ideális megoldás gondolata, mert hiszen az opera, ez a mindig vonzó és elriasztó műfaj, elébekerülő realitásában egyál-

talán nem elégíthette ki. Ebben áll a német művészeti törekvések különös jelentősége, nemcsak ezen a téren, hanem a művészetek majd minden terén. Engedje meg, hogy ezt a jelentőséget közelebbről jellemezzem.

Tagadhatatlan, hogy Európa román nemzetei korán fölülmúlták a művészet terén a germán nemzetet, még pedig a *forma* kiképzésében. Míg Olaszország, Spanyolország és Franciaország megalkották úgy életükben, mint művészetükben azt a tetszetős, lényüknek megfelelő formát, mely az élet és a művészet minden nyilvánulásában gyorsan általános érvényű és törvényszerű alkalmazást nyert, addig Németország ebben az irányban tagadhatatlanul anarchikus állapotban maradt, mely a külföldről hozott kész formák felhasználása folytán nemhogy el nem tűnt, hanem csak rosszabbodott. A nyilvánvaló hátráltatás, melybe ezáltal a német nép került mindenben, ahol a forma szerepel (és milyen nagy ez a terület!), természetszerűleg olyannyira visszatartotta a német művészet és irodalom fejlődését, hogy a múlt század második fele óta Németországban is hasonló mozgalom keletkezett, mint amelyen a román nemzetek a renaissance korszakának kezdete óta mentek keresztül. Ez a német mozgalom kezdetben csak a külföldi, eltorzított, tehát torzító román forma ellen való visszahatás jellegét vehette fel. Mivel azonban ez nem valamely elnyomott német forma érdekében történhetett, hisz ilyen valójában nem is volt, az egész mozgalom határozottan egy ideális, tisztán em-

beri, nem egyetlenegy nemzetiségre szorítókozó forma fellelésére irányult. Goethének és Schillernek, a két legnagyobb német költőnek, különös, újszerű és a művészet történetében példátlanul álló együttműködése, épen azáltal tűnik ki, hogy ők tették először teljes jelentőségében kutatásuk tárgyává az ideális, tisztán emberi művészi forma kérdését, úgyannyira, hogy a forma e keresése majdnem legfontosabb tárgya egész működésüknek. Lázadozva azon forma kényszere ellen, mely a román nemzetek szent törvénye volt, odajutottak, hogy objektíve nézhettek ezt a formát, minden előnyét és hátrányát megvizsgálhatták. Visszamehettek minden európai művészetforma forrására, a görögre, feltárhatták teljes egészében és keresésére indulhattak annak az ideális művészi formának, mely tisztán emberi voltánál fogva a szűk nemzeti erkölcs jáрма alól felszabadíthat, ezt az erkölcsöt magát is tisztán emberi, örök törvényeknek rendelve alá.

Az a hátrányos helyzet, melyben eddig a német a románnal szemben volt, ezek szerint előnyyé változhatna. Míg pld. a francia egy teljesen kiképzett, minden részében lezárt formában elégtülve ki, változhatatlannak tartott törvényeinek szolgailag engedelmeskedik és így a forma folytonos ismétlésére, vagyis (magasabb értelemben véve) belső termelőképessége megállítására szorítókozik, addig a német helyzete előnyeinek tudatában, annak hátrányait is megismerhetné. Nem kerülné el figyelmét a kötöttség sem és így egy ideális művészetformát te-

remthetne, mely. minden forma örökérvényű, a véletlen és igazatlan bilincsei alól felszabadult részét tartalmazná. Véghetetlen fontossága e formának abban állana, hogy a szűkebb nemzetiség semmiféle korlátjának nem lévén alávetve, általánosan érthető, és így minden nemzet számára hozzáférhető lenne. Ha az irodalmat illetőleg az európai nyelvek különbözősége akadály, úgy a zenének, e minden ember előtt érthető nyelvnek, volna meg az a nagy, kiegyenlítő hatalma, hogy a fogalmak nyelvét az érzések nyelvévé változtatva, a művészi hitvallás minden titkát közkinccsé tegye. Különösen tehetné ezt akkor, ha a drámai kifejezés megérzéskítését oly világossá tenné, mint ez eddig csak a festőművészet különleges hatású eszközeivel történhetett.

Itt futólag láthatja annak a műremeknek tervét, mely egy időben mint ideál mind világosabban bontakozott ki előttem, és amely arra indított, hogy theoretikus vonásokban megrajzoljam. Történt ez akkor, mikor folyton nagyobbodó ellenszenvvel kezdtem viseltetni a műfaj iránt, mely az én általam elgondolt ideálhoz csak annyira hasonlított, mint a majom hasonlít az emberhez, és amely elől riadtan menekültem a legteljesebb visszavonulásba.

Hogy ezt a korszaktól érthetővé tegyem, engedje meg, hogy életrajzi adatok fásasztó felsorolása helyett, azt a különös lelki állapotot jelezzem önnek, melyben mint korunkbeli német muzsikus voltam, aki Beethoven symphoniájával szívében, a modern operával kénytelen

foglalkozni és ennek is azzal a fajtájával, mely Németországban került napvilágra.

Komoly tudományos nevelésem ellenére már kora ifjúságomtól kezdve állandó, közeli érintkezésben állottam a színházzal. Első ifjúságom összeesett Karl Maria Weber utolsó éveivel, akinek operái tartózkodásom helyén, Dresdenben időnként színre kerültek. Első zenei benyomásaim ettől a mestertől eredtek, dallamai mélységes komolysággal töltöttek el, egyénisége lángoló lelkesedést váltott ki belőlem. Távoli országban történt halála rémülettel töltötte el gyermeki szívemet. Beethovenról halála alkalmával hallottam először valamit, tehát röviddel Weber elhalálása után. Aztán zenéjével is megismerkedtem, elmúlásának rejtélyes híre és zenéje egyaránt vonzott. Ilyen komoly benyomások következtében mindjobban nőtt a zenéhez való hajlamom. De csak később, miután más irányú tanulmányok közelebb vittek a klasszikus ókorhoz és költői kísérletezések ösztönét is felköltötték bennem, jutottam ahhoz, hogy alaposain foglalkozzak a zenével. Egy szomorújátékomhoz muzsikát akartam írni. Azt mesélik, hogy Rossini egyszer megkérdezte tanítómesterét, kell-e a dalműszerzéshez kontrapunktot tanulnia? Mivel a felelet, tekintettel a modern olasz operára tagadólag szólt, a tanítvány szívesen lemondott a nehéz tanulásról. Az én mesterem egyszer így szólt hozzám, miután a legnehezebb kontrapunktistikus műveleteket elsajátítottam: „Valószínűleg sohasem kerül abba a helyzetbe, hogy egy *fúgát* írjon; de

hogy szükség esetén meg tudná írni, ez a gondolat önállóságot ad Önnek és könnyűvé fogja tenni a nehézségeket.” így felkészülve színházi karmester lettem és magamírta operaszövegeket zenésítgettem meg.

Elégedjék meg ezzel az életrajzocskával. A német opera helyzetéről mondottakból könnyen következtethet fejlődésem menetére. Az a furcsa, kízó fájdalom, mely közönséges operáink, dirigálásánál erőt vett rajtam, néha-néha nemesebb művek előadásánál leírhatatlan, lelkesítő boldogságnak adott helyet, ha az előadás folyamán bensőmben drámai zenekombinációk semmivel össze nem hasonlítható hatását éreztem. Ez a hatás oly mély, oly bensőséges és (mégis oly közvetlen elevenségű, hogy más művészetek egyáltalában nem bírják előidézni. Hogy voltak ilyenén soha nőm sejtett lehetőségeket viláimként megvilágító behatások, ez láncolt egyedül újra meg újra a színházhoz, habár másrésről operaelőadásaink általánossá lett szelleme élénk undorral töltött is el. Ilyenfajta benyomásaim közül legjobban emlékszem egyre, Spontini egyik operájának berlini előadása alkalmával, melyet a mester maga vezényelt. Hasonlóképpen felmagasztosulva és megnemesítve éreztem magam egyideig, mikor egy kis operatársulatnak M éhül gyönyörű „József”-jét betanítottam. Húsz év előtt hosszabb időre Parisba kerültem és a Nagy opera előadásai, különösen a zenei színpadi rendezés hatalmas és lelkesítő behatást gyakorolt rám. Leghatározottabban azonban már kora ifjúságomban egy drámai énekesnő, Schrö-

der-Devrient — azt hiszem — soha el nem érhető alakításai hatottak rám. Paris — talán ön is — annak idején megismerkedett ezzel a nagy művésznővel. Ennek az asszonynak hasonlíthatatlan drámai tehetsége, alakításainak utolérhetetlen összhangja és egyéni jellemzése, engem, aki egészen közléről láthattam és hallhattam, valóságos varázsszal töltött el és egész művészi irányomra hatással volt. Megnyilvánult előttem ilyen alakítások lehetősége és őt tekintve, alakult ki bennem nemcsak a zenei-drámai alakítás törvényszerű követelése, hanem egy olyan műremek költői-zenei koncepciója, amely alig lett volna besorozható az „opera” elnevezés fogalmába. Bántott, hogy ez a művésznő arra kényszerült, hogy a legjelentéktelenebb opera-kellékekben keresse ábrázoló tehetségének terét és csodálattal töltött el, mily bensőséggel és elragadó bájjal alakította Rómeót, Bellini gyengécske művének hősét. Felötlött bennem egyúttal az a gondolat, hogy milyen egyedülálló remekműnek kellene annak a műnek lennie, mely minden részében ily művésznő tehetségéhez és hozzá hasonló művészek együtteséhez méltó volna. Ilyen élmények csak fokozták igényeimet az operaműfajban való alkotás iránt és minél inkább törekedtem elképzelni, mi-képen volna lehetséges a Beethoven által hatalmas folyammá növelt német zenét a zenei dráma medrébe telerelni, annál elszomorítóbb és elriasztóbb volt a mindennapi érintkezés a dalműnek azzal a tulajdonképeni alakjával, mely a bensőmben fakadt ideáltól oly mérhetetlen messzire esett. Engedje el ama kitarthatatlanná növekvő belső

elégedetlenség vázolását, mely meg kellett, hogy szállja a művész lelkét, ki mind világosabban látja egy hasonlíthatatlanul tökéletes műremek megvalósulásának lehetőségét és egy olyan műfajjal való mindennapos foglalkozás ketrecébe van zárva, melynek közönséges, iparszerű gyakorlása épp ellenkezője az őt eltöltő eszményképnek. Minden kísérletem, hogy a meglévő operaintézményekben végezzek újításokat, hogy egy határozott cél kitűzésével az intézményt vigyem közelebb ideális kívánságaim megvalósításához oly módon, hogy csak nagyon ritkán mutatkozó kiválót tettem meg minden munka mértékének, mindezek a törekvések megghiúsultak. Végre is a legnagyobb határozottsággal kellett belátnom, hogy mi a célja a modern színház és nevezetesen az opera kultúrájának és ez a letagadhatatlan megismerés az undornak és a kétségbeesésnek olyan fokával töltött el, hogy minden reformkísérleteket abbahagyva, e frivol intézménytől teljesen visszahúzódtam.

Módomban volt közelről és behatóan vizsgálni a modern színház megváltozhatatlan lényegét és teljes világossággal megérthettem szociális helyzetét. Beláttam, hogy hiábavaló törekvés, egy nyilvánvalóan pusztán csak unalmában élvezetvágyóvá vált lakosság szórakozását és mulattatását szolgáló intézményt, mely azonkívül arra is rá van utalva, hogy az e célra szánt mutatóanyagok költségeinek fedezésére pénzszerzésre legyen tekintettel, hogy egy ilyenfajta intézményt ép az ellenkező cél elérésére alkalmazzak, t. i. hogy általa elvonjam hallgatóságát közönséges

napi érdekeitől, áhítatra hangoljam és az emberi lélek legbensőbb mélységeibe vigyem. Ráértem arra, hogy a színháznak a nyilvánossághoz való viszonyáról elmélkedjem és hogy alaposan meghányjam-vessem azt a szociális helyzetet, melyből épp oly szükségszerűen állana elő az én általam elgondolt színház, mint amily szükség-szerűséggel keletkezett a mi színházunk modern viszonyainkból. Amint zenei-drámai ideálom jellegének megismerésére egyes zseniális művészek alakításai nyújtottak alapot, úgy a színháznak a nyilvánossághoz való elképzelt viszonyára is találtam tipikus példát. A régi Athén színháza volt ez, melynek csarnokai csak különösen szent ünnepnapokon nyíltak meg, mélyben a művészet élvezésével vallási ünnepet is ültek, melynek előadásaiban az állam legkiválóbb emberei vettek részt, mint költők és színészek, hogy papjai lehessenek a város és a vidék összegyűlt népének. A hallgatóság viszont olyan áhítattal követte az előadott remekmű fenkölt részleteit, hogy egy Aischylos, egy Sophokles legmélyebb költészetüket adhatták népüknek, mert biztosak voltak abban, hogy megértésre találunk.

Nagy bánattal kutattgattam e nagyszerű remekmű lezüllésének okait és nemsokára rájuk is találtam. Hanyatlásának szociális okai ragadták meg először figyelmemet és ezeket magában az antik állam hanyatlásában véltem meglelni. Ezen az utón továbbhaladva az emberi társadalom olyan állami alakulásának szociális alapjait kerestem, mely az antik állam hibáit kijavítaná és amelyben a művészetnek a nyilvános élethez való viszonya még nemesebbé és állandóbbá válna,

mint egykor Athénben. Erre vonatkozó gondolataimat tartalmazza „Művészet és forradalom” című írásom. Eleinte egy francia politikai folyóiratban akartam folytatásokban közölni, de lettem szándékomról, mert úgy értesültem, hogy az akkori időszak (1849-et irtunk akkor) nem alkalmas rá, hogy a francia publikum figyelme ilyenfajta tárgyra terelődjék. Jelenleg magam sem tartom helyesnek, hogy Önt az értekezés tartalmával megismertessem, amiért bizonyára hálás lesz nekem. Elég, ha a fentebbiekben körvonalaztam, hogy milyen messzefekvő gondolatokat követtem a célból, hogy művészi ideáлом megvalósulására valamiféle, megint csak ideális realitást kapjak alapul.

A görög remekmű sajnálatos megszűnésének kutatása hosszabb ideig foglalkoztatott. Itt vettem észre legelőször az előbbi tökéletes drámában egyesült egyes művészeti ágak szétválásának, feloszlásának feltűnő jelenségét. Abból a mindenható egységből, amelyben egy célra egyesültek és amely által a nép összeségével megértették az emberiség legfenségesebb és legmélyebb céljait, kiváltak az egyes alkatrészek, hogy ezután ne a nyilvánosság lelkes oktatói legyenek, hanem egyes műkedvelők szórazótató időtöltését szolgálják. Mig a nagy néptömegek mulattatására gladiatorharcokat és állatviadalokat adtak elő, addig a műveltebb néposztály magányában irodalommal és festészettel foglalkozott. A legfontosabb momentum nézetem szerint az volt, hogy az egyes különállóan fejlődő művészeti fajok, habár nagy

művészek fejlesztették és növelték is kifejezőképességüket, nem tudtak odáig eljutni, hogy azt a mindenható műalkotást pótolják, mely éppen csak egyesülésük által vált lehetővé, hacsak természetellenességbe és más hibákba nem akartak esni. A legkiválóbb műkritikusok véleménye kapcsán, így pld. Lessing „A festészet és költészet határaitól” írt műve nyomán, az a vélemény alakult ki bennem, hogy a művészet egyes ágai egy bizonyos fokig kiszélesülnek, amíg azt a határt el nem érik, melyet át nem léphetnek anélkül, hogy az érthetetlenbe, a fantasztikumba, sőt a lehetetlenbe ne tévedjenek. Ezen a ponton azután azt a törekvést véltem világosan felismerni az egyes művészeti fajokban, hogy a szomszédos, rokon művészi ággal valamiféle kapcsolatba igyekeznek jutni. Célomra való tekintettel érthető érdeklődéssel követtem ezt az irányt minden egyes művészi ágánál és végül arra u meggyőződésre jutottam, hogy ez a tendencia legvilágosabban a költészet és a zene viszonyában fejeződik ki (különösen, ha az újabb zene óriási jelentőségét tekintetbe vesszük). Míg ilyen módon igyekeztem elképzelni azt a műalkotást, amelyben az összes művészi ágak a maguk legteljesebb tökéletességében egyesüljenek, öntudatosan rátaláltam arra az ideálra, amely öntudatlanul, fokról-fokra alakult ki bennem és amely már régen a vágyódó művész szeme előtt lebegett. Emlékezve a színháznak a nyilvánossághoz való ferde viszonyára, melyet nagyon is ismerem, ennek az ideális műalkotásnak tökéletes megnyilvánulását se-

hogysem tudtam elképzelni a jelenben, tehát „a jövő műremekének” neveztem el eszményemet. Ilyen címmel bocsátottam nyilvánosságra egy már kimerítőbb munkát, amelyben az imént megjelölt gondolatokra közelebről rávilágítottam és (mellékesen megemlítve) ennek a címnek köszönhetjük a „jövő zenéje” kísértetének felbukkanását, amely olyan népszerű módon kísért a francia műbírálatokban is és amelyről Ön most már könnyűszerrel megállapíthatja, hogy milyen félreértésből támadt és milyen célból találták ki.

E munka közelebbi részleteinek megismerésétől is meg fogom önt kímélni, tisztelt barátom! Magam sem tulajdonítok nagyobb fontosságot neki, mint amennyit azok számára jelenthet, akiket érdekel az, hogyan és milyen kifejezési formákkal igyekezett egykor egy alkotó művész megközelíteni ezeket a problémákat, melyek egyébként csak szakkritikusokat szoktak foglalkoztatni, bár ezeknek aligha jelentkezhettek olyan sajátos módon, mint amannak. Egy harmadik kialakultabb művészi munkámnak, melyet röviddel az említett írásom után „Opera és dráma” címmel bocsátottam nyilvánosságra, ugyancsak általános körvonalait akarom elmondani, mivel az a nézetem, hogy vezérlő gondolatoknak a legkisebb részletekig terjedő kifejtése inkább csak magamat érdekelt és másokra sem most, sem a jövőben nincs különösebb jelentősége. Nagyrészt intim elmélkedések voltak, melyeket a tárgy iránt érzett különös érdeklődésemnél fogva részben polemikus irányban sző-

végeztem meg. Ez a tárgy a költészet és a zene egymáshoz való viszonyának közelebbi kutatása volt, ezúttal különös tekintettel a drámai műfajra.

Itt elsősorban azok hibás véleményének megcáfolását tartottam feladatomnak, akik azt hitték magukról, hogy ha nem is érték el a tulajdonképpeni operaműfajban az ideált, legalább megközelítették. Már Olaszországban is, de még inkább Franciaországban és Németországban foglalkoztatta ez a probléma az irodalom legkiválóbb szellemeit. A Gluckisták és Piccinisták harca Parisban tulajdonképpen nem volt más, mint egy el nem dönthető harc azon kérdés körül, vajjon a dráma ideálja az opera keretében elérhető-e. Azokat, akik erre a kérdésre igennel mertek felelni, látszólagos győzelmeik ellenére is aggályosan sakkban tartották ellenfeleik azzal, hogy ezek a zenét olyannyira fontosnak ítélték az operában, hogy azt állították, hogy a siker egyedül ettől és nem a költészettől függ. Voltaire, aki elméletben az előbbi nézethez hajlott, a konkrét esetben mégis erre a lesújtó véleményre kényszerült: „Ce qui est trop sot pour être dit, on le chante”. Németországban, ahol Lessing kezdeményezésére, ugyanez a probléma Schiller és Goethe között is fölmerült és pedig az opera számára a legjobb reményekkel kecsegtetően, Goethe, elméleti álláspontjával kiáltó ellentétben, önkénytelenül is megerősítette Voltaire mondását. Ő ugyanis maga is irt több rendbeli operaszöveget, s hogy a műfaj nivójára helyezkedjék, jónak

látta a lehető legtriviálisabb mesét szőni, úgy hogy csak nagy sajnálattal látjuk ezeket a sekélyes dolgokat művei sorában.

Hogy ezt a kedvező véleményt oly sokszor fogadták el nagy szellemek és mégsem tudták megvalósítani, az csak megerősítette bennem annak lehetőségét, hogy a költészetnek és a zenének a drámában való teljes egyesítése által, elérhető a legmagasabb cél, másrészt azt, hogy az operaműfaj eredendő hibában szenved, amely természeténél fogva nem tűnhetett fel először a zenészeknek, de a költő figyelmét is el kellett hogy kerülje. A költő, aki maga nem volt zenész, az operában zenei formák megdönthetetlen vázát találta, mely előre meghatározta az alkotandó drámai szöveg határozott törvényeit. Ezeken a formákon csak a muzsikus változtathatott volna, nem a költő. Hogy milyen rendű volt e forma tartalma, azt a segítségül hívott költő akaratlanul is elárulta azzal, hogy a tárgy kitalálásánál és a versek megírásánál lejjebb szállította költői tehetségét, egészen a Voltaire által kárhoztatott trivialitásig. Tulajdonképen nincs rá nagy szükség, hogy itt az operaszövegek ferdeségét, laposságát és nevetséges voltát bővebben vázoljam. Még a franciák legjobb e nemű kísérletei is inkább arra törekedtek, hogy eltakarják a bajt, semmint hogy segítsenek rajta. A dalmű tulajdonképpeni lényege a költő számára mindig érinthetetlen és idegen maradt, melynek csak alárendelt szolgája lehetett és ezért kevés és rossz sikerű kivételektől eltekintve iga-

zán nagy költő sohasem foglalkozott dalmű-írással.

Most már csak az a kérdés merül fel, hogy miképpen adhatta volna meg a zenész a dalműnek ideális jelentőségét, ha a költő a vele való gyakorlati érintkezésben még azoknak a feltételeknek sem tudott megfelelni, melyeket minden észszerű színműtől megkívánunk? Az a zeneszerző, aki mindig csak a tisztán zenei formák kifejlesztésén fáradozva, nem láthatott mást az operában, mint speciális zenei tehetségének működési terét? E várakozások ellenmondásokkal telt és ferde voltát, azt hiszem pontosan kifejtettem legutóbb említett „munkáimnak, az „Opera és dráma”-nak első részében. Mig kifejeztem nagy mesterek ezen a téren kifejlesztett alkotásainak szépségén és fenségén bámulatomat és így, ha műveik gyengéit is feltártam, nem művészetük dicsőségét akartam ócsárolni, hiszen ezeket a hibákat a műfaj hibás voltára vezettem vissza. E nem kellemes fejtegetés célja, tulajdonképpen annak a bebizonyítása volt, hogy az opera ideálissá kifejlesztésének oly sok nagy szellem fejében megfordult gondolata csak úgy vihető keresztül, ha legalább is a költő szereplése teljesen megváltozik.

Hogy a költő oly fontosságúnak felismert szereplése önkéntes és maguk a költők által is óhajtott dolog, azt nagy költőknek előbb emiitett, többször és nyomatékosan kifejezett vágyával bizonyítottam, mely szerint az operairással ideális műfajt akartak elérni. Ezt a hajlamot a

költő azon vágyával magyaráztam, hogy úgy a tárgyra, mint a formára nézve az a törekvése, hogy az elvont fogalom anyagával, a nyelvvel akar hatni az érzésre. Ez a törekvés már a költői tárgy megválasztásánál is irányadó, inert hiszen csak azt az emberi momentumot nevezzük költőinek, melyben eltűnnek a csak az elvont észszel magyarázható motívumok, hogy a tisztán emberi érzés által előidézetteknek adjanak helyet. De épp ilyen fontosságú a költő ezirányu igyekezete a költői mű formájára és kifejezési módjára vonatkozólag is. A nyelvvel arra törekszik a költő, hogy a szavak elvont, mindennapi jelentésének, eredeti érzéki értelmüket aláhelyezze és ritmikus elhelyezésükkel meg a vers már majdnem zenei rímeivel szólása olyan hatását akarja biztosítani, mely érzésünket mintegy varázsszerűen megragadja és meghatározza. A költő evvel a saját maga mivoltából következő tendenciával végül a műfajnak a zenével közvetlenül érintkező határáig jut el és a legsikertelenebb ilyfajta műnek azt kellene tartanunk, mely végső teljesülésében egészen zenévé vált.

A költő ideális anyagát tehát a „mythos”-ban találom; ez az az eredetileg névtelenül támadt népköltemény, melyet fejlett korszakok nagy költői mindig újra meg újra feldolgoznak, mert teljesen eltűnnek benne az emberi viszonyoknak konvencionális, csak az elvont észszabályaival megmagyarázható formái, hogy átengedjék a teret az örökké érthető tisztán emberinek, még pedig olyan utánozhatatlan

konkrét formában, mely minden igazi mythosnak megadja könnyen felismerhető, egyéni jellegét. Ebbe a körbe tartozó vizsgálódások töltik meg könyvem második részét és vezettek el ahhoz a kérdéshez, hogy ennek az ideális költői anyagnak mi volna a legmegfelelőbb kifejezési formája?

Egy harmadik részben belemélyedtem a formának itt érintett technikai lehetőségeibe és arra az eredményre jutottam, hogy ezeknek a lehetőségeknek teljes megoldása *csak a zenével, evvel a mi korunkban megnőtt, végtelenül gazdag, előző évszázadoknak ismeretlen fejlődésű művészettel*, érhető el.

Túlságosan érzem, ennek a kijelentésnek fontosságát és sajnálom, hogy e helyet nem tartom alkalmasnak, hogy behatóan meg is okolhassam. Az említett munka harmadik részében a magam meggyőződését kielégítő okokat találtam és ha itt arra vállalkozom, hogy néhány vonásban e tárgyról való nézd'lem et vázoljam Önnek, úgy arra kérem, higgye el, hogy az, ami itt Önnek paradoxnak látszik, könyvemben bőven meg van okolva.

Tagadhatatlan, hogy a szépművészetek újjászületése óta két művészet ért el Európa keresztény népeinél új és tökéletes fejlődést, amilyen a klasszikus ókorban nem fordult elő: a festészet és a zene. Az a csodálatosan ideális jelentőség, melyre a festészet már a renaissance első századában jutott, annyira kétségen felül áll és jellembeli sajátságait oly sokszor okolták már meg, hogy itt csak

a jelenségnek az általános művészettörténetben való új voltára kell rámutatnunk és arra, hogy sajátosan az új művészethez tartozik. Még nagyobb és — azt hiszem — még jelentősegteljesebb fokban vonatkozik ez a modern zenére. Az ókor előtt teljesen ismeretlen harmónia határtalanul gazdag kibővítése és alkalmazása a polyphonia révén újabb századoknak találmánya és legjellemzőbb műve.

A görögöknél a zenét csak mint a tánc kísérierjét ismerjük. A tánc mozgása adta meg a zenének, épp úgy, mint az énekes által a táncdallamra előadott versnek ritmustörvényeit, melyek oly határozottan befolyásolták a verset és a dallamot, hogy a görög zene, (melyen mindig a költészetet is értették), hangokban és szavakban kifejezett táncnak nevezhető. Ezeket a népben élő» eredetileg a pogány istentisztelethez tartozó táncdallamokat, melyek az antik zene összességét képezték, használták fel a korai keresztény közösségek lassanként kifejlődő istentiszteletüknél. Ennél a komoly ünnepnél a világi és istentelen táncot teljesen kizárták és így természetesen elhagyták az antik dallam velejét, a gyorsütemű, váltakozó ritmust, miáltal a dallam a templomainkban még ma is szokásos chorál súlytalan jellegét vette fel. A ritmikus mozgalmassággal együtt azonban nyilvánvalóan eltűnt ennek a melódiának sajátos kifejezése is. Az antik melódia pedig végtelenül keveset fejezett ki, ha elvonták díszét, a ritmust, amiről ma is meggyőződhetünk, ha a dallamot harmóniája nélkül képzeljük el. Hogy a dallam kifejezőképességét

emelje, a keresztény szellem a négyszólamú akkordon alapuló sokszólamú harmóniát találta ki, mely jellegzetes váltakozása által épp úgy kiemelte a melódia kifejezését, mint azt azelőtt a ritmus tette. Hogy milyen csodálatosan bensőséges, addig soha és sehogyan sem ismert kifejezőképességhez jutott el ezáltal a dallamfrázis, azt újra meg újra megújuló meghatottsággal érezzük az olasz egyházi zene utolérhetetlen mesterműveinél. A különböző szólamok, melyek eredetileg csak arra szolgáltak, hogy a harmonikus akkord a dallam egy hangjával együtt szólaljon meg, szabadon és mind nagyobb kifejezőképességgel fejlődtek, úgy hogy az ugynevezett kontra-punktikus művészet segítségével minden egyes a tulajdonképpeni melódiának (az ugynevezett „Canto fermo”-nak) alárendelt szólam önálló jelentőségre jutott, miáltal a legfenköliebb mesterek műveiben az egyházi ének olyan varázslatos, a szív legmélyéig eljutó hatást keltett, hogy hozzá hasonlót semmiféle más művészet nem tud előidézni.

Ennek a művészetnek hanyatlását Olaszországban és az operadallam egyidejű kifejlődését nem nevezhetem másnak, mint a pogányságba való visszaesésnek. Mikor az egyház süllyedésével az olaszokon világi kívánalmak vettek erőt a zene alkalmazása terén is, legkönnyebben úgy segítettek magukon, hogy a dallamnak visszaadták eredeti ritmikus tulajdonságát és az énekhez épp úgy használták, mint azelőtt a tánchoz. A modern, a keresztény dallammal együtt kifejlődött versnek és a hozzá szerzett táncmelódiának fel-

tűnő ellentétességeit nem fejtegetem itt hosszabban és csak arra hívom fel figyelmét, hogy a dallam és a vers semmiféle kapcsolatban nem álltak és hogy a melódia variációszerű mozgását végül teljesen az énekvirtuózra bízta. Ami végeredményben eldönti, hogy a melódia ilyenén kialakulása hanyatlás és nem fejlődés, az az a tény, hogy a keresztény zene legfontosabb találmányát a harmóniát és az ezt megtestesítő polyphoniát nem tudták felhasználni. Oly szegényes harmóniájú alapon állott az olasz operadallam, hogy bátran teljesen nélkülözhetette volna a kíséretet. De egyes részeinek összekapcsolása is olyan gyenge periodikus felépítésű volt, hogy a mai idők műveit zenészek szomorú csodálkozással nézheti csak ezt a csenevész, majdnem gyermekes művészeti formát, melynek szűk határai még a leggenialisabb zeneszerzőt is a vele való foglalkozásnál teljesen formális terméketlenségre készítetik.

Új és sajátos jelentőséget nyert ez a mozgalom a keresztény zene elvilágiasítása után Németországban. A német mesterek is visszatértek az eredeti ritmikus melódiához, amint az az egyházi zene mellett a népben, mint nemzeti táncdallam fennmaradt. De ahelyett, hogy a keresztény egyházi zene gazdag harmóniáját elejtették volna, még inkább kifejlesztették az élénk mozgású ritmikus melódiával együtt, úgy, hogy a ritmus és a harmónia egyenlően találkozott a dallam kifejezésében. így az önálló mozgású polyphoniát nemcsak megtartották, hanem arra a magaslatra fejlesztették, hogy az egyes

szólamok a kontrapunktikus művészet segélyével önállóan hozták a ritmikus dallamot, úgy, hogy a melódia nemcsak az eredeti „Cantofermo”-ban fordult elő, hanem minden kísérő szólamban is megismétlődött. Hogy ezáltal az egyházi énekben, ott, ahol a lírai lendület ritmikus dallamot követelt, milyen hallatlanul változatos és csak a zenében elérhető magával ragadó erő támadt, azt mindenki könnyen megítélheti, akinek része volt egy Bach-féle vokálkompozíció szép előadásában. Különösen kiemeltem Sebastian Bach egy nyolcszólamú motettjét: „Zengjünk új dalt az Urnak!”, melyben a ritmikus melódia lírai lendülete, mintegy harmonikus hullámok tengerzúgásán hallszik át. De a ritmikus melódia imént jelzett kiképzése igazi, a legfinomabb és legváltozatosabb kifejezésig emelkedő fejlődését a keresztény harmonia alapján a hangszeres zene terén érte el. Nem akarok itt mindjárt rámutatni a zenekar intenzív jelentőségére és csak az eredeti táncdallam alaki kibővülésére hívom fel figyelmét. A vonósnegyes kifejlődésével a különböző szólamok önálló kezelésének polyphon irányát épp úgy alkalmazásba vették a zenekarban, mint egykor az egyes énekhangokat az egyházi zenében és így a zenekar kikerült abból az alárendelt szerepből, melyet az olasz operában addig betöltött és ma is betölt, amennyiben csak ritmikus-harmonikus kíséretre használják. Nagyon érdekes és a zenei forma lényegére példátlanul rávilágító az a megfigyelés, hogy a német mesterek minden

igyekezete arra irányult, hogy az egyszerű, egyes hangszereken önállóan előadott táncdallamot mind jobban és gazdagabban kifejlesszék. Ez a dallam eredetileg egy rövid négyütemű periódusból állott, melyet megismételtek vagy megnégyszereztek. Mestereink főtörekvése most már úgy látszik az volt, hogy kiszélesítéssel bővebb alakot nyerjenek és a harmóniát is jobban kifejlesszék. A fuga sajátos művészi formáját a táncdallamra alkalmazták, miáltal a mű időtartamban is megnövekedett, mert a melódiát az egyes szólamok váltakozva hozhatták, rövidítések, hosszabbítások, harmonikus modulációk más-más szint adtak neki és kontrapunktikus mellék- és ellentémák érdekes mozgalmasságúvá tették. Egy másik eljárás abban állott, hogy több táncdallamot fűztek egymáshoz, egymással a kifejezés élénkítésére felváltatták és kontrapunktikus átmenetekkel, amelyekben különösen bővelkedett a kontrapunktikus művészet, összekapcsolták őket. Ezen az egyszerű alapon fejlődött ki a *symphonia* külön műfaja. *Haydn* volt az a halhatatlan mester, aki először fejlesztette ki ezt a formát és adott neki a motívumok kimeríthetetlen váltakozásával, összekapcsolásával és feldolgozásával igazi jelentőséget. Bár az olasz operadallam megmaradt szűkös, formai felépítésénél, de a legtehetségesebb és igazán érzésteli énekesek ajkán a legnemesebb zenei orgánum lehelletén a német mesterek előtt eladdig ismeretlen érzéken bájos színezetet nyert, amelyet a hangszeri zene nem ismert. *Mozart* érezte meg ezt a

csodái és nemcsak az olasz dalműnek adta meg a német hangszerei zene gazdagabb fejlettségét, hanem a zenekari dallamot is gazdagította az olasz énekzene bájával. Ennek a két mesternek gazdag, sokatígérő örökét *Beethoven* foglalta el. Ő alkotta meg a symphoniát, vonzó, kiszélesült műformává, ő töltötte meg hallatlanul változatos és megkapó melodikus tartalommal, ugyannyira, hogy a beethoveni symphonia a művészettörténelem egy új korszakának határköve. A beethoveni symphonia olyan jelenség, melyhez csak távolról is hasonlót semmilyen idők és semmilyen nép művészete nem tud felmutatni.

Ebben a symphoniában a hangszerek olyan nyelven szólalnak meg, amelyről az embereknek azelőtt nem lehetett tudomásuk, mert a tisztán zenei kifejezés eddig ismeretlen folytonossággal, a legváltakozóbb árnyalatokban ragadja meg a hallgatót és más művészetekben el nem érhető erővel hatol el a szívéig. Változataiban oly szabad és merész törvényszerűséget mutat, mely erősebb minden logikánál, anélkül, hogy a logika egyetlen törvényét is alkalmazná, mert hiszen az ok és okozat alapján álló gondolkodás itt semmiféle támpontot nem talál. Ez a symphonia olyan, mint egy más világból eredő kinyilatkoztatás. A világ rejtélyeinek a rendes logikus összefüggéstől teljesen elütő kapcsolatát tárja eléink, mely tagadhatatlanul lenyűgöző, meggyőző erővel hat ránk és érzésünket oly biztonsággal te-

reli egy bizonyos irányba, hogy a logizáló józan ész teljesen megzavarja és lefegyverzi.

Azt, hogy ezt az új beszédlehetőséget metafizikai szükségszerűséggel éppen a mi napjainkban fedezték fel, a modern nyelvek konventionális kifejlődésének tulajdonítom. Ha a nyelvek fejlődésének történelmét vizsgáljuk, az úgynevezett gyökszókból még ma is megtalálhatjuk annak nyomát, hogy eleinte a tárgy fogalmának meghatározása teljesen egybeesett a felkelteit subjectiv érzéssel, úgy hogy az a feltevés, hogy az első emberi nyelv az énekhez feltűnően hasonlíthatott, nem is olyan nagyon nevetséges. A szavaknak bizonyára érzéken subjectiven érzett jelentőségéből kiindulva, az emberi nyelv mind elvontabb értelemben fejlődött, úgy hogy végül a szavaknak raár csak konventionális értelme maradt meg, az érzésnek a megértésben semmi része iom maradt és a szavak alkotása és összefüggése is tisztára megtanulandó szabályoktól függ. Az emberek erkölcsi fejlődésével összhangban erkölcsben és nyelvben egyaránt a konvenció fejlődött ki, melynek törvényeit immár nem természetes érzésekkel, hanem csak reflexióval megérthető nevelési elvekkel tudták magyarázni. Mióta a modern európai nyelvek, különféle törzsekre osztva, mind világosabban látható célzattal konventionális fejlődésnek indultak, a zene a kifejezésnek eddig ismeretlen fokát érte el. Mintha az összesűrített, a civilizáció által felfokozott tisztán emberi érzés sajátos nyelvtörvényeinek érvényesítésére kiutat

keresett volna, hogy a logikai törvények bélyeitől szabadulva, saját maga számára is érthetően fejezhesse ki magát. A zene mai óriási népszerűsége, a mélységes zeneművek előadása iránt mindig növekvő, a társadalom minden rétegét egyformán érintő érdeklődés, az a növekvő buzgalom, hogy a zenei kiképzést a nevelés lényeges részévé tegyék, mind annak a feltevésnek helyességét bizonyítják, hogy a zene modern fejlődésével az emberiség egy mélyen érzett szüksége elégült ki és hogy a zene, ha érthetetlen nyelv is a logika törvényei szerint saját magát jobban magyarázza, mint ahogy azok a törvények tehetnék.

A költészet számára ez a megismerés csak két fejlődési utat enged. Az egyik: teljesen az absztrakció mezején való haladás, tisztára a fogalmaknak összevetése és a gondolkodás logikus törvényeinek megmagyarázásán alapuló világábrázolás. Ez a költészet a filozófiában nyilvánul meg. A másik ut a zenével való benső összeolvadás, azzal a zenével, melynek végtelen lehetőségeit a beethoveni symphonia tárta fel előttünk.

Ezt az utat a költészet könnyen meg fogja találni és a zenében való felolvadását a maga részéről is leghőbb céljának fogja tekinteni, mihelyt a zenében is felfedezi azt a szükségletet, melyet csak a költészet elégíthet ki. Ennek a szükségletnek a magyarázatára állapítjuk meg az emberi gondolkodásmenetnek azt a sajátosságát, mely az okozati összefüggés törvényeinek felfedezéséhez vezetett és amelynél fogva

minden ránk ható jelenségnél önkénytelenül azt kérdezzük: miért? Egy symphonikus mű hallatán sem némul el egészen ez a kérdés, és a felelet hiánya megzavarja a hallgató kauzális képzelőtehetségét, mely zavar olyan fokig terjedhet, hogy egészen hamis ítélet megalkotására vezet. A költő feladata már most csak az lehet, hogy erre a zavaró és mégis elengedhetetlen kérdésre olyan feleletet találjon, mely megnyugtató módon kiküszöböljön minden félreértést. De ez csak olyan költőnek sikerülhet, aki a zene céljával és határtalan kifejező képességével teljesen tisztában van és költeményét már úgy tervezi, hogy az beleolvadhasson a zenei szövedék legfinomabb rostjaiba és a kimondott fogalom teljesen az érzésben olvadjon fel. Világos, hogy semmiféle költői forma erre nem alkalmas, csak az, melyben a költő nem ir le, hanem tárgyát valóságos, érzéken meggyőző ábrázolásban fejezi ki és ez a dráma. A dráma rögtön, valóságos scenikai ábrázolásának pillanatában felkelti a hallgató élénk érdeklődését az előadott, az életet lehetőleg hűn utánzó cselekmény iránt. Már magának ennek az érdeklődésnek érzete is az extasisnak arra a fokára emeli az embert, melyen elfelejti a végzetes miértet és így teljes odaadással engedheti át magát azon új törvények vezetésének, melyek a zenét oly csodálatos módon magyarázzák és — mélyebb értelemben — egyedül adnak kielégítő feleletet erre a miértre.

Előbb említett művem harmadik része azokkal a technikai törvényekkel foglalkozik,

melyek szerint a zenének a drámai költészettel való egybeolvadása elérhető volna. A fejtegetés ismétlését ön bizonyára nem kívánja tőlem, hisz úgymint kifárasztottam már a fentebbi vázlatos előadással úgy önt, mint magamat. Fáradtságomon azt veszem észre, hogy akaratom ellenére ismét közeledem ahhoz az állapothoz, melyben évekkal ezelőtt elméleti Írásaim kidolgozása alkalmával voltain és amely oly nyomasztólag hatott rám, hogy előbb abnormisnak neveztem és amelybe való visszaesés iránt érthető ellen-szenvvel viseltetem.

Rendellenesnek neveztem ezt az állapotot, mert mindazokat a kérdéseket, melyeket a művészi alkotás terén már kétségtelenül megoldottnak láttam, reflektorikusan is tisztázni akartam és így elvont gondolkodás utján elméleti problémaként kezeltem. Pedig semmi sem lehet kínzóbb és idegenszerűbb egy művészember számára, mint az ilyen lényével ellentétes gondolkodási eljárás. A művész nem őrzi meg ilyenkor azt a szükséges hideg nyugalmat, ami a szakbeli elméleti tudósnak szokása. Szenvedélyes türelmetlenség hajtja, mely megakadályozza abban, hogy kellő időt fordítson a stílus gondos alkalmazására. Mindig tárgyának egészére irányuló szemléletét minden mondatában mint kerek egészet szeretné visszatükröztetni. Kétsége, hogy ez sikerül-e neki, mindig újabb újabb kísérletekre ösztönzi és végül oly ingerlékenynyé és hevessé teszi, amilyennek az elmélet emberének nem szabad lennie. A művész maga is észreveszi ezeket a bajokat és

hibákat és ez a tudat ismét csak nyugtalanítja. Végül is művét gyorsan befejezi és sóhajtva gondolja, hogy legalább azok értsék meg, akik már előbb osztották művészi nézetét.

Ebben a görccszerű állapotban igyekeztem elméletileg azt kifejezni, aminek közvetlenül, művészi termékek útján való megmagyarázása, az én művészi hitem és a nyilvános művészetünk, nevezetesen operaszínházaink iránya között fennálló ellentét folytán, lehetetlen volt. Azon voltam, hogy kínos helyzetemből kikerüljek és művészi képességeim normális kifejtéséhez térhessek vissza. Olyan nagyarányú drámai terv kidolgozásába fogtam bele, hogy tárgyam követelményeit végig követve, szándékosan mindjobban eltávolodtam attól a lehetőségtől, hogy a kész művet valaha is felvegyék mai operarepertoárjainkba. Azt akartam, hogy a művet, ezt az egész tetralogiát felölelő zenei drámát, csak rendkívüli körülmények közt lehessen előadni. Ez az elképzelt ideális lehetőség, melynél nem is gondoltam modern operára, hízelgett fantáziámnak és kedélyhangulatomat annyira emelte, hogy elméleti bogaraimat elkergetve, állandó művészi munkával visszajuttottam tulajdon természetemhez, mint a lábba-
dozó beteg hosszú szenvedései után az egészsé-
hez. A mű, melyről beszélek, s amelyet azóta nagyrészt zeneileg is kidolgoztam, „A niebelun-
gok gyűrűje”. Ha ez a mostani kísérletem, hogy egyes dalmű-költeményeim prózai fordítá-
sával megismertessem, nem kedvetleníti el túl-

ságosan, úgy talán hajlandó leszek arra is, hogy ezt drámaciklusommal is megtegyem.

Míg ilyen módon, teljesen lemondva a nyilvánossággal való művészi érintkezésről, új terveim kidolgozásával gyógyígtattam a spekulatív elmélet mezején szerzett sebeimet és míg semminemű ok, még azok a badar félreértések, melyek elméleti írásaim következtében többnyire rám támadtak, sem tudtak arra rávenni, hogy újra visszatérjek arra a területre, addig a nyilvánossághoz való viszonyomban olyan változás állott be, melyre semmiképpen sem számítottam.

Operáim, melyek közül egyet („Lohengrin”) még egyáltalán nem, a többit csak annál a színháznál hoztam színre, melynél azelőtt magam is működtem, lassanként nagyszámú, majd az összes német színpadokra eljutottak és állandó, tagadhatatlan népszerűsége tettek szert. Ez a magamat is meglepő jelenség újra felhívta figyelmemet azokra a megfigyelésekre, amelyeket előbbi praktikus pályáimon sokszor tettem és amelyek — bármennyire undorodtam is az operaszínháztól — mégis hozzáláncoltak. A már fentebb említett kivételekre célzok, egyes nagyszerű alkotásokra, melyeknek hatása alatt kezdtem foglalkozni ideális tervimmal. Operáim egyetlen előadásán sem voltam jelen és így csak megértő barátaim tudósításaiból és a közönségnél elért siker hatásából tudtam következtetni az előadások szellemére. Az a kép, melyet így kaptam, nem igen volt alkalmas arra, hogy az előadások szelle-

mét általában kedvezőbben ítéljem meg, mint azt már addig operaelőadásainknál tettem. Pessimista nézetem így csak megerősödött, de kiélveztem a pesszimizmusnak azt az előnyét is, hogy az itt-ott feltűnedező jónak, sőt kitűnőnek annál inkább örüljek, minél kevésbé mertem várni vagy követelni. Azelőtt optimista létemre a jót, a kiválót, minthogy lehetséges volt, szigorú, elengedhetetlen mértéknek állítottam fel, ami türelmetlenné és hálátlanná tett. Az egyes kitűnő alakítások, amelyek így váratlanul tudomásomra jutottak, új hittel és hálás elismeréssel töltöttek el. Azelőtt szükségszerű állapot következményének tartottam a teljes értékű művészeti alakítást, most pedig csak kivételes lehetőségében hittem.

Talán még inkább felébresztette érdeklődésemet az a körülmény, hogy operáim, még kétségesen jó vagy torzító előadásokban is, nagy és forró hatást váltottak ki a közönségből. Ha meggondolom, hogy különösen eleinte a kritikusok, akik irtóztak megjelent művészi írásaimtól és azt hitték, hogy előbbi életkorszakomban megírt operáimat az ezekben az Írásokban lefektetett elvek szerint csupán reflektáló szándékkal szereztem; ha meggondolom, hogy ezek a kritikusok mennyire kikeltek operáim ellen, úgy a publikumnak az én elveim követésével szerzett művek iránt megnyilvánuló tetszésében csak fontos és bátorító jelt láthatok. Könnyen érthető a nagyközönség tetszése a kritika ellenére az esetben, ha — mint egykor Németországban — azt harsogják fülébe a kri-

tikusok: „Forduljatok el Rossini csábító szirénhangjaitól, tömjétek be fületeket, nehogy a könnyű melódiák játékát halljátok!” — és a közönség mégis gyönyörűséggel hallgatta ezeket a melódiákat. De másképp áll az eset, ha a kritikus folyton óva inti a közönséget, hogy ne dobja ki pénzét olyan dolgokért, amik nem szerezhetnek neki örömet, mert azt, amit egyes-egyedül keres az operában, melódiát, melódiát — sehogy sem találhat műveimben, csak unalmas recitativeket és érthetetlen zenei képtelenségeket, szóval — „a jövő zenéjét”!

Gondolja el, hogy milyen hatással volt rám az, hogy nemcsak igazán népszerű sikerek kétségtelen bizonyítékait láttam az egész német közönségben, hanem az ítélet és a meggyőződés teljes átalakulásának személyes tanújeleit is olyan emberek részéről, akik addig csak az opera és a ballet legléhább hajtásaiban találtak élvezetet és lenézéssel vegyes ellenszenvvel utasítottak vissza minden olyan szándékot, mely a drámai zenei művészet komolyabb irányának akarta érdeklődésüket megnyerni! Nem ritkán volt részem ilyen tapasztalatokban és engedje meg, hogy itt röviden vázoljam, milyen bátorító és kiengesztelő következtetéseket igyekeztem levonni belőlük.

Nyilván nem tehetségem nagyobb vagy kisebb fokáról volt itt szó, mert legellenségesebb érzületű kritikussaim is nem ez ellen, hanem az általam követett irány ellen nyilatkoztak és végül bekövetkező sikereimet avval magyarázták, hogy tehetségem jobb, mint az

irányom. Így csak annak örülhettem, miután képességeim esetleges hízelgő elismerése keveset érintett, hogy helyes ösztönből indultam ki, mikor a költészet és zene kölcsönös és egyenletes összeolvadásában láttam egy oly műremek főfeltételét, mely a scenikai előadásnál ellenállhatatlanul hasson oly módon, hogy minden önkényes gondolat tisztán emberi érzéssé alakuljon át. Hogy ezt a hatást itt elértem, habár az előadások, melyekre, mint fontos tényezőkre, sokat kell adnom, nagyon gyengék voltak is, ez a tény a zene minden lehetőséget elérő hatalmában való hitemet még csak merészebbé tette, melyről itt még kissé bővebben akarok beszélni.

Ezen a nehéz és fontos ponton csak úgy érttettem meg magamat világosan, ha csupán a *formát* tartom szem előtt. Elméleti írásaimban a formával együtt a tartalmat is igyekeztem meghatározni. Miután ez éppen a teóriában csak elvont módon volt lehetséges és nem konkrét módon, szükségképen nagy megnemértéssel vagy legalább is félreértéssel kellett találkoznom. Éppen ezért, mint már fentebb említettem, ezt az utat az Önnek szóló közléseimben semmi áron sem akarom újra követni. Ennek ellenére is érzem, mennyire kellemetlen, formákról beszélni, anélkül hogy tartalmukat valamilyen módon meghatároztam volna. Amint írásom elején már megvallottam, főképp az Ön hozzám intézett kérése, hogy szövegkönyveim fordítását is csatoljam, bírt rá, hogy megkíséreljem elméleti módszerem leszűrt eredményeit adni.

amennyire azok bennem kiforrtak. Engedje meg tehát, hogy valami keveset ezekről a költői munkákról is szóljak. Remélhetőleg lehetővé teszi ez számomra, hogy azután már csak a zenei formáról beszéljek, amely itt olyannyira fontos és amelyről annyi téves hit terjedt el.

Mindenekelőtt elnézését kell kérnem, hogy e szövegkönyveket csak prózai fordításban juttathatom Önhez. Ama végtelen nehézségek, amelyeket nekünk a „Tannhäuser” verseinek átültetése okozott, amelyet legközelebb a párisi publikum teljes színpadi előadásból fog megismerni, nagyon is megmutatták, hogy ilyenfajta munkák időt igényelnek, amit most egyéb munkáim fordítására nem szentelhetek. Attól tehát, hogy ezek a költemények költői formájukkal is hatással legyenek önre, el kell tekintennem és be kell érnem azzal, hogy a tárgy jellegét, drámai feldolgozási módját és irányát megmutassam s hogy ezzel utaljak arra a szerepre, amit a zene szelleme felépítésükben és kiformalásukban betöltött. Higyjük, hogy ezt ezzel a fordítással is elérem, amelynek nincs is más igénye, mint hogy az eredeti szöveget oly hűen adja vissza, amennyire csak lehetséges. Az első három költemény: „A bolygó hollandi”, a „Tannhäuser” és a „Lohengrin” elméleti Írásaim előtt készültek el, azelőtt zenésítettem is meg őket és a „Lohengrin” kivételével azelőtt kerültek is színre. Rajtuk tehát (ha ez a tárgy kapcsán teljesen lehetséges) művészi ténykedésem egész fejlődését megmutathatnám Önnek ama pontig, amelyhez elérkezve indít-

tátva éreztem magam, hogy módszeremről elméletileg is beszámoljak magamnak. De ezt csak azért említem, hogy Önt figyelmessé tegyem rá, mennyire tévednek az emberek, amikor ráfognak e három munkámra, hogy tudatos célzatossággal elvont szabályaim alapján készítettem őket. Higyje el kérem, hogy az elérhető drámai-zenei formára vonatkozó legmerészebb következtetésem is úgy merültek fel bennem, hogy egyidejűleg nagy nibelungdrámámnak tervét, amelynek egy részét már el is készítettem volt, magamban hordoztam s amely bennem annyira kiformalódott, hogy egész teóriám voltaképen semmi más nem volt, mint absztrakt kifejezője a bennem forrongó művészi alkotó folyamatnak. Az én legsajátabb módszerem tehát — amennyiben így akarja nevezni — e három első költeményemben egyelőre csak nagyon határolt alkalmazásra talált.

Egészen másképen áll azonban a dolog legutóbb irt költeményemmel, amelyet beküldök önnek: „Tristan és Izoldá”-val. Ennek tervét akkor készítettem és még akkor formáltam is ki, mikor már a nibelungdarabok nagyobb részét megzenésítettem. E nagy munka megszakításának külső oka az a vágy volt, hogy scenikai követelményeiben és kisebb terjedelme révén könnyebben előadható művet alkossak. Oly vágy, amelynek az a szükséglet volt az ösztökélője, hogy végre megint hallhassak valamit magamtól, aminthogy másrésről az Önnek imént említett bátorító és kiengesztelő tapaszt-

talataini, amelyeket régebbi műveim németországi előadásain szereztem, ezt a kívánságot számomra elérhetőnek is tüntették fel. Ezzel a művemmel szemben már elméleti elveim legszigorúbb alkalmazásával léphet fel bárki. Nem azért, mintha a saját módszerem szerint formáltam volna, mert hiszen minden teóriát teljesen elfelejtettem, hanem mert ennél a műnél végre a legteljesebb szabadsággal és a legegészebb kíméletlenséggel szemben álltam minden elméleti meggondolással, úgy hogy az alkotásnál magam is éreztem, mennyire túlszárnyaltam módszeremet. Higgye el nekem, nincs hatalmasabb érzés, mint a művésznek az a teljes meggondolatlansága az alkotásnál, amit „Tristan”-om költésénél éreztem. És ez tán csak azért vált számomra lehetségessé, mert az elmélkedéseknek egy megelőző periódusa annyira megerősített. Éppen úgy, amint egykor tanítóm nagyon megszilárdítani vélte a legsúlyosabb kontra-punktikus feladatok elsajátításával, nem ugyan a fugák írására, hanem arra, amit egyedül szigorú gyakorlással lehet megtanulni: az önállóságra, a biztosságra.

Engedje meg, hogy röviden egy operára emlékezzem, amely a „Bolygó hollandi”-t is megelőzte: a „Rienzi”-re. Ifjúi tüzzel teli munka ez, amely első németországi sikeremet hozta meg és nemcsak abban a színházban, ahol először színrekerült, Dresdenben, hanem azóta több más színházban is állandóan műsoron van többi operáim mellett. Erre a művemre, amely koncepcióját és formai kialakulását Spontini

utánzásra csábító heroikus operáinak régebbi hatásából és Meyerbeer, Auber és Halévy Parisból kiindult pompázó nagy operáinak köszöni, erre a művemre, mondom, ma és önnel szemben nem helyezek túlnagy súlyt, mert később kialakult művészi felfogásomból semmi lényegest nem látok benne és mert ezúttal semmiképen sem lehet fontos számomra az, hogy mint szerencsés operaszerző mutassam magam önnek, hanem hogy elveim kérdéses irányairól felvilágosítsam. Ez a „Rienzi” első párisi tartózkodásom alatt készült el, ott volt előttem a ragyogó Nagy Opera és én elég merész voltam azzal a vágygyal hízelegni magamnak, hogy művem ott kerül színre. És ha ez ifjúi vágy valaha is beteljesednék, úgy ön velem együtt nagyon csudásnak kell hogy találja a sors útjait, amelyek a vágy és teljesevése között olyan nagy időt hagytak elfolyni és a vágytól annyira elűtő tapasztalatokat hoztak. Erre az ötfelvonásos, a legszélesebb méreteiben megalkotott operára következett közvetlenül „A bolygó hollandi”, amelyet én eredetileg egy felvonásban akartam lejátszatni. Láthatja, hogy párisi ideálom fénye elhalaványodott előttem és hogy koncepcióim formájának törvényeit más forrásból kezdtem meríteni, mint a közvélemény felfogásának kiterjedt tengeréből. Hangulataim tartalma Ön előtt fekszik: a költemény teljesen kifejezi. Hogy milyen költői értéket szabad tulajdonítani neki, nem tudom. De azt tudom, hogy már a költemény megírásánál is egészen másképp éreztem,

mint a „Rienzi” szövegének elkészítésénél, amikor is csak egy olyan „operaszöveg” járt a fejemben, amely alkalmat adjon nekem a nagy opera mindama kész és hagyományos formáinak, mint amilyenek az introdukciók, finálék, karok, áriák, duettek, terzetek stb. minél bővebb elhelyezésére.

Ezzel és az ezt követő terveimmel tárgyam megválasztásában elfordultam a *történelem* teréről és egyszerismindenkorra a *mondá-hoz* fordultam. Eltekintek itt ama belső okok meghatározásától, amelyek ez elhatározásnál vezettek és ehelyett a következőket emelem ki: milyen hatással volt az anyag ilyen módon való megválasztása a költői és különösen a zenei forma képzésére.

Éppen ezért elmellőzhettem mindazokat a szükséges részleteket, amelyeket a konventionális történelem leírása és ábrázolása, amit egy határozott és távolfekvő történelmi korszak igényel az események pontos megérttetésére és amit korunk történelmi regény- és drámáiról éppen ezért oly széles körűményességgel tárgyalnak. És ezzel megszűnt úgy a költészet, mint különösen a zene számára idegen területre való kalandozás szükségessége és különösen a zene számára egészen lehetetlen módszer alkalmazásának kényszere. A mondának — bármely időbe essék is és bármely nemzetnek legyen is tulajdona — az az előnye, hogy az időnek és a népnek csak tisztán emberi tartalmát adja vissza sajátos, nagyon pregnáns és épp ezért könnyen érthető formában. Csak a ballá-

dara vagy egy népies refrainre kell gondolnunk, hogy ezt a jelleget rögtön megértsük. A tisztán emberi történésnek ez a mondai megjelenítése azt az előnyt is nyújtja, hogy az általam előbb említett, a költőre háruló feladatot, hogy a miért kérdésére feleletet adjon, megszünteti vagy nagyon megkönnyíti. A jellegzetes színpad és a mondai hang a lelket rögtön abba az álomszerű állapotba ringatja, mely a távolbalátásig vezet el, mikor is a világ rejtélyeinek olyan új összefüggéseit vehetjük észre, melyeket szemünk közönséges ébrenlétünk pillanatában nem láthatott meg. A sok miért-kérdés is azért tolt fel, hogy velük elűzzük a világ nagy érthetlenségei iránt érzett félelmünket és a világot tisztán és világosan lássuk. Hogy a zene a távolbalátásnak ezt a csodáját még csak teljesebbé teszi, azt most már könnyen megértheti.

A mondai karakter az említett okból már a tárgy költői megformálására azzal az előnyvel jár, hogy a cselekvés egyszerű, külső összefüggéseiben könnyen áttekinthető menete nem tesz szükségessé hosszas, az esemény külső megértésére szolgáló magyarázatokat, mert a költemény legnagyobb részét így a cselekvés belső indokainak kifejtése tölti ki és ezek a lélektani motívumok magyarázzák szükségszerűen a cselekvést még pedig azzal, hogy magunk is egész lelkünkkel rokonszenvezünk ezekkel az indokokkal.

Könnyen észreveheti a mellékelt költemények áttekintésénél, hogy magam is csak lassanként jutottam tudatára az itt említett előnynek

és így csak lassan-lassan alkalmaztam. Már a művek egyre növekvő terjedelme is bizonyítja ezt. Láthatja, hogy eleinte idegenkedtem attól, hogy a költeményt szélesebb alapon fejtsen ki, ami abban leli magyarázatát, hogy még nagyon is tekintetbe vettem a szokásos operazene alakját, mely gyakori szóismétléseket tartalmazó szöveg nélkül elképzelhetetlen volt. A „Bolygó hollandi”-ban általánosságban csak arra ügyeltem, hogy a cselekvés egyszerű vonalait megtartsam és minden felesleges részletet, a közönséges életből vett intrikát kiküszöböljek. Ehelyett azokat a részeket fejtettem ki részletesebben, melyek a mondai tárgy jellegzetes színezetét adták és itt teljesen összeestek a cselekvés belső okaival. Magát ezt a színezetet akartam cselekvéssé tenni.

A cselekvésnek belső indokaiból való kifejlését még inkább megtalálhatja a „Tannhäuser”-ben. A döntő katasztrófa itt a legcsekélyebb kényszer nélkül a költői versenyből indul ki, melyben csak a lélek legtitkosabb hangulatai hajtóerői az eseményeknek, ugyannyira, hogy a végső kifejlődés is tisztán lyrai jellegű.

A „Lohengrin” egészen az Elza szívében lejátszódó, a lélek legbelsőbb rugóit érintő folyamatra van alapítva. A Lohengrin maradásának az egész környezetet az igazság meggyőző erejével eltöltő csodálatos varázsa, tisztán a „Honnan jöttél?” kérdésének megtevéseétől függ. A kérdés kiáltásként fakad ki a női szív legbelsejéből — és a varázsnak vége. Sejtheti, hogy

milyen különös összefüggés van eme tragikus „honnan” és az előbb említett „miért” közt!

Bennem is felmerültek a kérdések: „honnan” és „miért” és hosszú időre elúzték művészetem varázsát. De szenvedéseim korszakában győzedelmeskedtem a kérdéseken. Mikor a „Tristan”-ba fogtam, minden kétség eloszlott. Teljes odadással merültem bele a lélek legbelsőbb mélységeibe és a világnak eme legintimebb központjából alakítottam meg külső formáját. Egy pillantás a költemény terjedelmére megmutatja önnek, hogy mertem azt a részletes határozottságot, melyet a költő egy történeti tárgy külső összefüggéseinek megmagyarázására fordít, a belső indokok kifejezésének hátrányára, tisztán ez utóbbiak kifejtésére alkalmazni. Élet és halál, a külső világ egész jelentősége és léte, itt egyesegyedül a lélek belső folyamataitól függ. Az egész megkapó cselekvés csak azéri történik, mert a lélek úgy kívánja és olyan alakban jegecesedik ki, amilyenben azt a lélek belülről kiformálta.

Talán e költeményben sok mindent túlságos részletességűnek fog találni és ha ezt a módszert meg is engedi a költőnek, mégis érthetetlennek fogja vélni, hogy hogyan merte mindezeket a finom részleteket a muzsikusz kezére bízni. Ezzel ugyanarra a bátortalan álláspontra helyezkednék, melyen magam is álltam a „Bolygó hollandi” megkomponálásánál, mikor is a költeményt csak általános vonásokban vázoltam, hogy az abszolút zenei kidolgozást elősegítsem. A felelettem csak ez lehet: ott a versek arra szolgáltak,

hogy a frázisok és szavak állandó ismétlésével az opera-dallam alapját képezzék és hogy általuk érje el a dallam a szükséges szélességet, a „Tristan” zenei kidolgozásánál már nem volt szerepe a szóismétléseknek, a szavak és versek szövésében már elő volt írva a melódia egész menete, a dallam költőileg már meg volt formálva.

Ha eljárásom teljes sikerrel járt, úgy bizonyára tanúságot tehet, hogy már az általam követett módszerrel is szorosabb összefüggésbe került a költemény a zenével, mint az azelőtt lehetséges volt. És ha egyúttal azt remélhetem, hogy „Tristan”-om költői kidolgozásának több értéket tulajdonít, mint korábbi műveimnek, úgy már ebből a körülményből is azt a következtetést vonhatja le, hogy a versek zenei elgondolása legalább a költői munkának vált nagyon előnyére. Ha a vers illetően zenei gondolatból való kifejlesztése a költeménynek önálló értéket ad és pedig egészen a költői akarat érteimében, úgy már csak az lehet kérdéses, vajjon a dallam zenei kialakítása nem szenved-e azáltal, amennyiben mozgásának és fejlődésének szabadságát elveszti?

Engedje meg, hogy erre mint zenész feleljek Önnek, aki szavai igazságáról teljesen meg van győződve: a dallam ilyen módszer mellett olyan gazdag és kimeríthetlen, amilyen más eljárásnál el sem képzelhető.

Ez állítás elméleti bizonyításával azt hiszem legjobban zárom fejtegetéseimet. úgy kísérlem meg ezt a bizonyítást, hogy most már

csakis a zenei formát, a *melódiát* veszem tekintetbe.

Felületes zenedilettánsaink ama gyakori és hangos kiáltása: „melódiát, melódiát”, megerősíti azt a hitemet, hogy olyan művekből merítik a dallam fogalmát, melyekben melódiák mellett túltengenek a dallamtalan helyek és csak ezek helyezik a melódiát feltűnő világosságba. Olaszországban az operákban olyan közönség gyűlt össze, amely estéjét szórakozással akarta eltölteni. Ehez a szórakozáshoz tartozott a színpadon énekelt zene is, amelyet időnként a beszélgetésben beállott szünetekben hallgattak. A beszélgetések alatt és a páholyokban tett látogatások közben folyton szólt ez a zene, amelynek nem volt *roÁii* feladnia, mint az asztali zenének, hogy tudniillik zajával hangosabbá tegye a máskülönben félénk beszélgetést. Ilyen célú, ilyen beszélgetést élénkítő zene tölti ki az olasz operapartitúrák oroszlánrészét, míg a műnek talán csak tizenkettő részét képezi az a zene, melyet igazán meghallgattak. Olasz operában legalább egy áriának kell lenni, amelyet szívesen hallgatnak, ha pedig sikerre számítanak, úgy legalább hat-szor kell alkalmat adni arra, hogy a beszélgetés megszakadjon és a figyelem a színpad felé forduljon. Azt a komponistát, aki egy tucatszor tudja lekötni hallgatói érdeklődését, már kimeríthetetlen melodikus géniéként ünneplik. Hogyan lehetne rossz néven venni a közönségtől, hogy kényelmetlenül érzi magát, ha olyan művei állítják szembe, mely egész tartama alatt, minden részében egyforma figyelmet követel? Hogyan

nevezhetné a szokásaiból kiragadott hallgatóság azt, amit legjobb esetben is csak egy kellemes beszélgetését megkönnyítő zenei zörej megne-
mesített alakjának hitt és amely most azzal az
igénnyel lép föl, hogy igazán figyelemmel hall-
gassák végig kedvenc melódiájával egyenran-
gúnak? A közönség vágyakozna hat vagy ti-
zenkét dallamára, már csak azért is, hogy a
közbeeső időben visszakapja az este igazi és
főcélját, az alkalmat a beszélgetésre.

Amit különös előítélet folytán gazdagságnak
vélték, az művelt lélek számára silány szegény-
ségnek látszik. Az erre a tévedésre alapított kö-
vetelések a nagy publikumnak megbocsáthatók,
de a műkritikusnak nem. Kíséreljük meg,
hogy a tévedést és okát megvilágítsuk.

Állapítsuk meg legegyszerűbben, *hogy a zene
egyetlen lehetséges formája a dallam*, hogy a
zene melódia nélkül el sem képzelhető, hogy
zene és dallam elválhatatlanok. Ha egy zenében
nincs melódia, ez magasabb értelemben csak ezt
jelentheti: a zenész nem tudott eljutni egy meg-
kapó, az érzést pontosan meghatározó forma tö-
kélyéhez, ami egyszerűen a komponista tehet-
ségtelen voltát, eredetiségének hiányát mutatja,
mely arra kényszerítette, hogy művét sokszor
hallott, tehát fülünknek közönyössé vált dallam-
frázisokból rakja össze. A kevésbé képzett
opera-barát szájában és valóságos zenével
szemben ez a kijelentés annak a bevallása,
hogy a melódia alatt csak egy bizonyos szük-
körű formát ért, mely a zeneművészet gyermek-
korához tartozik, miért is mi a kizárólag ilyen

zenén érzett örömet már kissé gyermekesnek tartjuk. Nem a dallamról van itt voltaképen szó, hanem annak első alakjáról, a *táncformáról*.

Legkevésbé sem akarom itt lebecsmérelni a melódia első, eredeti alakját. Azt hiszem, bebizonyítottam, hogy a beethoveni symphonia tökéletes műformájának ez volt kiindulási alapja és így valami csodálatos nagyot köszönhetünk neki. De nem szabad figyelmen kívül hagyni azt, hogy ez az olasz operában primitív fejletlenségében megmaradt forma a symphoniában kiszélesedést és kifejlődést nyert, mely úgy viszonylik az eredetihez, mint a virágkoronázta pompás növény a csenevész hajtáshoz. Teljesen elismerem tehát az eredeti melodikus alakot mint táncformát, sőt annak az elvnek alapján állva, hogy minden még oly fejlett formának magán kell viselnie eredetének bélyegét, ha nem akar értelmetlenné válni, a beethoveni symphoniában is felismerem a táncformát és ezt a symphoniát, mint melodikus egészet, idealizált táncformának tartom.

De vegyük mindjárt tekintetbe azt is, hogy ez a forma a symphonia minden részére kiterjed és már ebben is ellentétét képezi az olasz operának, amennyiben ott a melódia elszigetelve áll és a dallamok közötti részek a zenének egy olyan fajtájával vannak kitöltve amelyet csak az abszolút dallamtalan jelzővel illethetünk, mert hiszen ez a zene nem terjed túl az egyszerű zörejen. Még Beethoven elődeinél is észrevehetjük, hogy még symphonikus tételek-

ben is az egyes melodikus főmotívumok közt hosszú ürességek tátonganak. *Haydn* már tudott adni bizonyos érdekes jelentőséget ezeknek a részeknek, de *Mozart*, aki ebben a tekintetben közelebb áll a melodikus forma olaszos alakjához, többször, sőt majdnem mindig abba a banális frázisképzésbe esik bele, mely symphonikus tételeit úgynevezett asztali muzsikához teszi hasonlónak, olyan zenéhez, mely vonzó melódiák előadása közben vonzó zörejt alkot a beszélgetés számára. Nekem legalább úgy tünnek fel a mozarti symphonia állandóan ismétlődő, szélesen elterpeszkedő félbevégződése, mintha egy nagyúri asztal terítését és az ételek felszolgálatát fejeznék ki zeneileg. Beethoven egyéni és zseniális eljárása éppen abban állott, hogy ezeket a fatális közökéi egészen eltüntette és a főmelódiák egymásközi összekötésének is megadta a dallam teljes jellegét.

Nagyon messzire vezetne, ha ezt a módszert itt bőven fejtegetném, bármilyen érdekes is volna ez. De legalább a beethoveni symphonia első tételének konstrukciójára akarok rámutatni. A tulajdonképpeni táncdallam itt legkisebb alkatrészeire van szétszedve és mindegyik rész, még az is, amely esetleg csak két hangból áll, ritmikus vagy harmonikus kiképzés által érdekességet és kifejezést kap. Az egyes részletek mindig újabb és újabb tagokká egyesülnek, folytonos összekapcsolásukkal folyamszerűen megnőnek, majd egy forgatagban szétválnak, de plasztikus mozgalmasságukkal

állandó vonzóerőt gyakorolnak, úgy hogy a hallgató egy pillanatig sem vonhatja ki magát hatásuk alól, hanem figyelme teljes leköötöttségében minden egyes harmonikus hangnak, de még a ritmikus szüneteknek is melodikus fontosságot kénytelen tulajdonítani. Az eljárás új és sikeres volta tehát a melódiában rejlő motívumok nagy, hosszútartalmú zenedarabbá való bő kiszélesítésében állott, úgy hogy maga a darab egyetlenegy, szorosan összefüggő dallammá alakult.

Feltűnő most már, hogy — habár német mesterek ezt a hangszeri zenében megkezdett módszert a vegyes karra és a zenekari zenére is alkalmazták — az operában sohasem merült fel ez az eljárás. Beethoven nagy miséjében a kart és a zenekart majdnem úgy használta fel, mint a symphoniában. Alkalmazhatta ezt a symphonifkus módszert, mert az egyházi, általánosan ismert, már csak symbólikus jelentőségű szöveg olyan formát nyújtott, mint maga a táncdallam és ezt a formát tetszése szerint megismételhetette, részeire bonthatta, akárcsak amaszt. Gondolkodó zenész a drámai költemény-nyel már nem járhatott így el, mert ott a szavaknak nemcsak symbolikus jelentőségük, hanem logikus konsekvenciájuk is van. De ez szigorúan véve csak az opera szokásos formájában használt szövegekre áll. Arra a lehetőségre is kellett számítani, hogy magában a drámai költeményben alkossuk meg a symphonikus forma mását, amely ezt a gazdag formát

teljesen kitöltse és egyúttal a drámaiság minden belső követelményének megfeleljen.

Azt hiszem, legérthetőbben akkor fejezem ki magamat, ha az itt érintett, elméletileg nagyon nehezen megmagyarázható kérdést hasonlattal világítom meg.

A symphoniát a melodikus táncforma elért ideáljának neveztem. A beethoveni symphonia „menuetto” vagy „scherzo” jelzésű tételei még tényleges primitív tánczenék, melyekre még egészen jól lehetne táncolni. Mintha valami benső kényszer arra ösztönözte volna a komponistát, hogy művében legalább egyszer jelezze annak reális alapját, hogy lábával még egyszer érintse azt a földet, melyből kiindult. A többi tételben mindjobban eltávolodik attól a lehetőségtől, hogy dallamára valóban táncot lehessen járni, ha csak nem olyan ideális táncról van szó, mely úgy viszonylik a primitív tánchoz, mint a symphonia az eredeti táncdallamhoz. Ez az oka a szerző bizonyos óvatosságának, hogy a zenei kifejezés határait át ne lépje, hogy ne túlozza a szenvedélyes, tragikus kifakadásokat, mert ha ez megtörténne, a felébresztett indulatok és várakozások felkelthetnék a hallgatóban a nyugtalanító miért kérdést, melyre pedig a zenész nem adhatna kielégítő feleletet.

Ehhez a zenéhez csak egy tánc illene valójában, a tánc ideális formája és ez a *drámai akció*. Ez tényleg úgy viszonylik a primitív tánchoz, mint a symphonia az egyszerű táncdallamhoz. Az eredeti néptánc is akciót fejezett ki, többnyire egy szerelmes pár kölcsönös sze-

relmi versengését. Ez az egyszerű érzéki vonatkozású cselekvény a lélektani motívumok rajzolásáig emelkedő legmagasabb kifejtésében nem más, mint a drámai akció. Hogy ez az akció nem fejeződik ki eléggé a mi *hallétünkben*, azt, remélem, nem kell bővebben magyaráznom. A ballet teljesen egyenrangú testvére az operának, ugyanabból a hibás alaptól indul ki, miért is szívesen látjuk együtt a kettőt, minltegy hogy hiányaikat kölcsönösen palástolják.

A programm sem fejezheti ki a symphonia teljes jelentőségét, mert a miért kérdését inkább előidézi, mint elnyomja; csak a színpadi drámai akció alkalmas erre a célra.

A melodikus formát illetőleg ehhez az általam már előbb megokolt állításhoz csak azt fűzöm hozzá, hogy milyen éltető és kiszélesítő hatással lehet egy teljesen megfelelő költemény erre a formára. A költő a symphonikus melódia kiaknázzhatatlan kifejezőképességének tudatában arra fog törekedni, hogy a maga részéről is minél jobban elősegítse a legfinomabb és legbensőbb árnyalatait ennek a dallamnak, mely egyetlen harmonikus fordulattal a kifejezést hatalmasan megváltoztathatja. Az operadallam eddigi kötelező szűk formája már nem fogja arra kötelezni, hogy tartalmatlan, száraz alapot adjon, inkább arra fog törekedni, hogy ellesse a még a zenész előtt is mélyen rejtett titkot, mikép lehetne a melodikus formát egy még a symphonia határain is túlmenő haladáshoz vezetni és e fejlődés elképzelésének hatása

alatt már a költői koncepciót is béklyóktól menten, szabadon fogja elvégezni.

Ahol tehát a symphonikus még félenken nyúlt az eredeti táncformához és nem merte egészen maga mögött hagyni ennek a formának határait, ott a költő fogja feléje kiáltani e szavakat: „Merülj el félelem nélkül a zene tengerének zúgó habjaiba. Velem karöltve nem veszítheted el a kapcsolatot azzal, ami minden ember számára érthető. Mert az én segítségemmel mindig a drámai akció alapján állsz és ez az akció a színpadi előadás alkalmával érthetőbb, közvetlenebb minden költeménynél. Terítsd ki merész dallamodat, hadd ömöljön folyamként végig műveden, mondjad el általa azt, amit én elhallgatok, mert csak te tudod azt kifejezni és hallgatásommal én is mindent el fogok mondani, mert hiszen téged vezetlek kézenfogva.”

Valóban a költő nagyságát az után ítéljük meg, amit elhallgat, hogy a kimondhatatlant mi magunk mondjuk él magunknak. A zenész fejezi ki hangokban az elhallgatottat és e hangokban kifejezett hallgatás legcsalhatatlanabb formája a *végtelen melódia*.

A symphonikus e melódia megalkotásánál nem nélkülözheti eszközét: a *zenekart*. Hogy egészen más értelemben használja fel, mint az olasz dalműszerző, kinek kezében a zenekar csak egy ária kíséretéhez szükséges óriási gitár, azt, azt hiszem felesleges kiemelni.

A zenekar az általam elképzelt drámához olyanfajta viszonyba lép, mint amilyen kapcsó-

latban állott a görögök tragikus kara a drámai cselekménnyel. A kar mindig jelen volt, szeme előtt fejlődtek a lejátszódó cselekmény indokai, kutatgatta ezeknek az okait és ítéletet mondott belőlük. De a karnak e részvétele kivétel nélkül reflektórikus irányú volt, ő maga nem lépett a cselekménnyel és indokaival közelebbi vonatkozásba. A modern symphonikus zenekara ellenben annyira belső összefüggésbe kerül a cselekmény motívumaival, hogy egyrészt mint megtestesült harmónia, egyedül teszi lehetővé a dallam kifejezését, másrészt a melódiát a szükségelt végtelen folyamatban tartva, folyton meggyőző erővel közvetíti érzésünknek a motívumokat. Ha azt a műformát neveztük ideálisnak, mely reflexiók nélkül is teljesen megérthető és amely által a művész felfogása legtisztábban adódik, ha, mondom, a zenei drámát az előbb említett követelmények alapján ideális műformának akarjuk tartani, úgy a symphonikus zenekar az a csodálatos eszköz, mely e formának megalkotását egyedül teszi lehetővé. Hogy az énekkar, mely szintén helyet foglalt az operában, a zenekarral szemben teljesen elveszítette az antik görög kar jelentőségét, azt hiszem, nem lehet kétséges. Az énekkar csak mint szereplő személy jöhet tekintetbe és ott, ahol mint ilyen nincs rá szükség, csak felesleges és zavaró, mert a cselekményben való ideális részvételt most már teljesen a zenekar vette át, mely ezt a szerepet úgy képes betölteni, hogy mindig jelen van, de soha sem zavar.

Újra hasonlathoz kell nyúlnom, hogy vé-

gül az általam elgondolt, nagy, az egész drámai zeneművön végigvonuló melódia jellegét megmagyarázhattam Önnek és e célból azt a hatást vázolom, melyet keltenie kell. Végtelenül szétágazó részleteit ne csak a szakértő értse meg, hanem a legnaivabb laikus is, hacsak megvan hozzá a kellő hangulata. Eleinte tehát úgy hason a hangulatra, mint ahogy hat nyári estén a szép erdő a magányos vándorra, ki most hagyta el a város zaját. E hatás lélektani kutatását rábízom a tapasztalt olvasóra, most csak legfeltűnőbb sajátosságát emelem ki és ez a mindig beszédesebbé váló csend megfigyelése. A műalkotás célját általánosságban elérte, ha ezt az alaphatást tudta kelteni, melylyel a hallgatót már észrevétlenül vezetheti és magasabb céljai felé viheti, mert a hallgató így önkénytelenül magába fogadja az emelkedettebb tendenciát. Az erdő vándora, ki az általános benyomások hatása alatt letelepszik, hogy új megfigyelések gyűjtésére ösztökélje a város nyomasztó zajától megszabadult lelke erőit, mintegy egészen új érzékekkel figyel meg mindent, mind világosabban hallja az erdő végtelenül változatos, ébredező hangjait. Mindig újak, mindig mások támadnak, amilyeneket sohasem hallott. Nőnek és sokasodnak, hatalmas az erejük, de akárhány hangot, akárhány dallamot ball is, minden összeolvad egy nagy erdőmelódiává, mely mindjárt áhítattal töltötte el lelkét. Olyan ez a dallam, mint az éjszaka sötétkéék égboltja, minél tovább nézzük, annál világosabban, tisztábban, tündöklőbben látjuk a mérhetetlen csillag-

sereget. A melódia örökké fog élni abban, aki csak egyszer is hallotta, de utána dúdolni nem fogja. Hogy ismét hallja egészen, újra ki kell mennie az erdőbe, még pedig nyári estén. Még az sem használ, ha megfogja az erdő egy édes dalosát, ha hazaviszi és betanítja arra, hogy a nagy erődallam egy töredékét eldalolja. Mit hallhatna egyebet, mint talán — valamelyik dallamot.

Hogy mennyi technikai részletet hagytam el ebben a vázlatos és mégis talán már kissé 'túlrészletes fejtegetésemben, azt könnyen elgondolhatja, különösen ha tekintetbe veszi, hogy ezek a részletek még az elméletben is mennyire szétágazók s kimeríthetetlenül változatosak. Vissza kellene térnem meddő elméleti kísérleteim idejébe, ha az általam elképzelt melodikus forma minden részletét tisztázni akarnám, ha a tulajdonképpeni operadallamhoz való viszonyát, kiszélesítésének a periodikus felépítés és különösen a harmónia tekintetében való összes lehetőségeit fejtegetném. Megelégszem tehát az-
zal, hogy csak általános elveket adjak a szíves olvasónak, mert hiszen már közeledünk ahhoz a ponthoz, melyen csak maga a műalkotás adhat teljes felvilágosítást.

Tévedne, ha azt hinné, hogy ezzel a fordulattal „Tannhäuser”-em leendő előadására akarok célozni. Ismeri a „Tristan” partitúráját és habár eszembe se jut, hogy ezt tartsák az ideál modelljének, mégis elismerheti, hogy a „Tannhäuser”-től a „Tristan”-ig nagyobb utat tettem meg, mint amilyen a modern operától a

„Tannhäuser”-ig vezető út. Aki tehát ezt az Önhöz intézett levelet csak a „Tannhäuser” párisi bemutatója előkészítőjének tartaná, az részben mást kapna, mint amit várt.

Ha az az öröm érné, hogy „Tannhäuser”-emet a párisi közönség is megkedvelné, úgy ezt a sikert nagyrészt az elődeim — különösen Webert említem meg itt — dalműveivel fennálló nagyon is észrevehető kapcsolatnak tulajdonítanám. Még hadd mondjam el röviden, hogy mi különbözteti meg már ezt a művemet is bizonyos tekintetben elődeim munkáitól.

Nyilvánvaló, hogy mindaz, amit itt egy ideális eljárás végső konzekvenciájaként levontam, nagy mestereink gondolatában is megfordult. Én sem szűrtem le tisztán elvont reflexiókból az ideális műalkotás lehetőségét, hanem mestereink műveiből levont tapasztalataim vittek rá ezekre a gondolatokra. A nagy *Gluck* még beleütközött a készen talált dalműforma szűkös viszonyaiba és merevségébe, nem bővítette azt ki, hanem amennyire lehetett, alkalmazkodott hozzá; de már utódai lépésről-lépésre szélesítették a formát, összekapcsolták széteső részeit, úgy, hogy az jelentősebb drámai helyzet esetén már a legmagasabb céloknak is megfelelt. Senki sem ismerheti el rajongóbban nálam a szeretve tisztelt mestereink sok művében fellelhető számtalan nagy, hatalmas és szép drámai-zenei részletet, melyet itt nem sorolhatok fel. Még azt sem titkolhatom el, hogy frivol szerzők gyengébb műveiben is akadtam egyes helyekre, melyek csodálattal töltöttek

el és amelyek megtanítottak a zenének fentemlített csodálatos hatalmára, arra a hatalomra, mely a melodikus kifejezés határozottsága folytán úgy kiemeli még a letehetségtelenebb énekest is személyes képességei fölé, hogy olyan drámai hatásokat érhet el, melyek a recitáló színmű leggeniálisabb művészeinek is elérhetetlenek maradnak. Ami azonban legjobban bántott, az a tény, hogy a drámai zene ez utánozhatatlan előnyeit az operában sohasem találtam meg egységes, minden részt átölelő tiszta stílussá kifejlesztve. Még a legkiválóbb művekben is a legtökéletesebb, legnemesebb részlet mellett közvetlenül volt felfoghatatlan értelmetlenség, kifejezéstelen konvenció és valami, ami tisztára frivol.

Legtöbbszörre megtartották az abszolút recitatio és az abszolút ária csúnya és minden tökéletes stílust eleve kizáró egymásmellettségét, ezáltal a zenei folyamatot (a hibás költemény alapján) meg-megszakították és folyton akadályozták. Nagy mestereink legjobb jeleneteikben ezt a hibát sokszor már egészen elkerülik, itt már a recitatio is ritmikus-melódikus jelentőségű és észrevétlenül egybekapcsolódik a tulajdonképpeni melódia szélesebb építményével. Ha észleltük ennek az eljárásnak az óriási hatását, kétszeresen kellemetlenül érint, ha minden ok nélkül hirtelen újra a banális akkord hangzik fel, mely jelzi, hogy most ismét a száraz recitatio következik. Épp ily hirtelen szólal meg a teljes zenekar is, belekezdve az áriát bejelentő szokásos ritornellbe, amelyet esetleg ugyanaz a

mester más helyen az átmenetek bensőségének emelésére oly ügyesen tudott felhasználni, hogy szépsége önállóan kiemelkedett és a drámai helyzetről is érdekes felvilágosítással szolgált. Milyen érzésünk lehet vájjon, ha a legalacsonyabb műízlésre számító részlet után közvetlenül a művészet egy ilyen remeke következik? Vagy, ha egy megkapóan szép, nemes frázis hirtelen a két futamból és az erőltetett véghangból álló stabil kádenciában fejeződik be, melylyel az énekes azt a személyt, kihez a frázis intézve volt, hirtelen el szokta hagyni, hogy a rivalda elé állva megadja a claque-nak a taps jelét?

Igaz, hogy ezek a legutóbb említett következetlenségek nem annyira igazán nagy mestereinknél fordulnak elő, hanem inkább azoknál a szerzőknél, akiknél azon csodálkozunk, hogyan írhatták meg az előbb kiemelt szépségeket. De a jelenség leggyanúsabb oldala éppen az, hogy nagy mesterek nemes és tökéletes alkotásai után, melyek az operát közel hozták egy tiszta stílus tökélyéhez, mégis beállhattak ezek a visszaesések, sőt a természetellenességek még jobban előtérbe jutottak.

A főök kétségkívül a tulajdonképpen operaközönség lealázó tekintetbevétele, mely a gyengébb művésztermészetet döntően befolyásolja. Hiszen még *Weber-ről*, erről a tiszta és nemesen nagy szellemről is azt hallottam, hogy néha-néha visszariadt stílusbeli eljárásának következményeitől és feleségének megadta a „karzat” jogát (így szokta mondani) és megengedte,

hogy kifogásoljon egyes részleteket, mely kifogások arra vitték rá, hogy ne kövesse néha szigorúan a stílust, hanem engedményeket tegyen. Ezeket az „engedményeket”, melyeket még Weber, első, szeretett mintaképem tett az operaközönségnek, azt hiszem, dicsekedhetem vele, nem fogja megtalálni „Tannhäuser”-emben. A mű alakja az, ami talán legjobban megkülönbözteti elődeim operáitól. Nem volt különös bátorságra szükségem, mert az eddigi operaműfaj legsikerültebb részeinek a közönségre való hatásából olyan vélemény jegecesedett ki bennem a közönségről, mely a legkedvezőbb reményekkel töltött el. A művész, aki 'művével nem az elvont, hanem az intuitív felfogáshoz fordul, célzatosan viszi művét a közönség és nem a műértő elé. Csak annyiban lehetnek aggodalmi, amennyiben a közönség már kritikai elemeket vett fel magába és ezzel szemben elvesztette tiszta emberi felfogásának elfogulatlanságát. Az eddigi operaműfajt éppen gyakori koncessziói miatt tartom arra alkalmasnak, hogy a közönséget, kétségben hagyva, hogy mihez tartsa magát, annyira összezavarja, hogy önkénytelenül felülkerekedik benne egy időszertlen és hamis gondolatmenet és elfogultsága a sok közötté ülő műértőnek vélt ember csacsogása folytán veszedelmesen megnő. Via megfigyeljük, hogy a közönség mily hasonlíthatatlanul nagyobb biztonsággal beszél a recitált drámáról, a színműről, hogy semmi a világon nem veheti rá, hogy ízetlen cselekményt okosnak, helytelen beszédet helyesnek, vagy

rossz hangsúlyt találónak mondjon, úgy már ebben a tényben is megtaláltuk annak a véleménynek biztos alapját, hogy ez a közönség a dalművel szemben is biztos és megértő viszonyba kerülhet.

A második pont, mely már a „Tannhäuser”-t is megkülönbözteti a tulajdonképpeni operától, az alapját képező *drámai költemény*. Anélkül, hogy a költeménynek mint költői terméknek önálló értéket tulajdonítanék, mégis legyen szabad kiemelnem, hogy van benne, egy, habár mondai csodálatosságon alapuló, konsequens drámai fejlődés, melynek tervezésénél és kidolgozásánál semmiféle engedményt nem tettem az operalibrettók banális követelményeinek. Céлом az, hogy a közönség figyelmét odakössöm a drámai akcióhoz és pedig olyan módon, hogy egy pillanatig se veszítse szem elől, ellenkezőleg a zenei feldíszítés is eleinte csak a cselekmény egyik kifejezési eszközének lássék. A tárgy tekintetében visszautasított engedmények tették tehát lehetővé, hogy a zenei koncessiókat is elutasítsam, ebben van kifejezve minden „újítás”-om és nem abban az abszolút zenei önkényben, melyet mint „a jövő zené”-jének célzatát nekem tulajdonítottak.

Hadd mondjam meg végül azt is, hogy annak a nagy nehézségnek ellenére is, mely a „Tannhäuser” tökéletes, megfelelő, költői fordításának útjában állott, bizalommal viszem művemet a párisi közönség elé. Amire még néhány év előtt csak nagy küzdelem után határoztam volna el magamat, azt most annak az em-

bérnek bizalmával teszem meg, aki e tetteben inkább szívügyet, mint spekulációt lát. Hangu-
latomnak illetén megváltozását főleg néhány ta-
lálkozásnak köszönhetem, melyekben legutóbbi
párisi tartózkodásom óta részem volt. Különö-
sen egy közülük töltött el csakhamar örvendetes
meglepetéssel, ön, tisztelt barátom, megengedte
nekem, hogy úgy közeledjem Önhöz, mint akit
már ismert és szeretett. Anélkül, hogy operáim
egyetlen németországi előadását látta volna, parti-
túráimmal gondos tanulmányozás után — mint
mondta — megismerkedett. Műveim illetén
megismerése azt a kívánságot ébresztette fel Ön-
ben, hogy itt előadják őket, sőt azt a nézetét kel-
tette fel, hogy ezek az előadások kedvező és je-
lentőségteljes hatással lesznek a párisi publikum
fogékonyságára, önnek nagy része volt benne,
hogy vállalkozásomban bízzak és ne haragud-
jék, ha jutalmul ezekkel a talán kissé túlrészletes
közlésekkel fárasztottam, amit annak az igyeke-
zetemnek tudhat be, hogy kívánságának meg-
feleljek és egyúttal művészetem itteni barátainak
megadjam azon eszméim tisztább képét, melye-
ket korábbi művészeti írásaimban fejtettem ki,
de amelyeknek áttanulmányozását nem köve-
telhetem senkitől.

Paris, 1860 szeptemberében.

Beethoven.

(1870.)

ELŐSZÓ.

E sorok írója hozzá kíván járulni nagy Beethovenünk századik születése napjának ünnepléséhez és miután más módja, — melyet ez ünnephez méltónak találna, nem adódott, írásban kívánja Beethoven zenéjének jelentőségét méltatni, erről meggyőződését elmondani. Azért választotta az értekezésnek ezt a formáját, mert azt gondolja, hogy a nagy mester ideális ünnepén, hivatva van arra, hogy ünnepi beszédet mondjon és így — miután e beszédet valósággal meg nem tarthatta — az az előnye is meg van, hogy részletesebben fejtheti ki gondolatait, mintha valóságos hallgatóság előtt kellett volna elmondania.

Így lehetőségessé vált, hogy az olvasót bevezesse a zene lényegének mélyebb vizsgálásába és a komoly, műveit gondolkodónak a zene philosophiájáról egyet s mást elmondjon. Egyrészt ennek van szánva ez a munka, másrészt, úgy képzelve, hogy e rendkívül jelentős év, egy bizonyos napjára, német hallgatóság számára beszédnek készült, melegen megemlékszik e kor felemelő eseményeiről. Miután a szerzőnek módjában volt művét ez események közvetlen

hatása alatt írni, meglesz e munkának még az az előnye is, hogy a német lélek és német szellem lényegébe mélyebb betekintést nyerhet, mint amennyire ez nyugodt, eseménytelen korban, lehetséges volna.

Egy nagy művész nemzetéhez való igazi viszonyáról nagyon nehéz kielégítő magyarázatot adni, de mihelyt nem költőről vagy szobrászról, hanem zenésről van szó, ennek a feladatnak a nehézsége óriásira nő minden gondolkodó szemében.

Ha költőről vagy képzőművésről van szó, mindig tekintetbe veszik, hogy felfogásába, abba, ahogy a dolgokat, formákat, eseményeket látja, mindig belejátszik annak a nemzetnek a sajátossága, melyhez tartozik.

Valamint az a nyelv, melyen a költő ír, azonnal elhatározó befolyással van nézetei kifejezésének sajátosságára, azonképpen nem kevésbé szembeütnek a festő színein, a szobrász formáin nemzetének, népének sajátosságai. A zenész sem nyelvénél, sem más szemmel látható formánál fogva nem függ össze országával és né¹pével. Ezért állítják, hogy a zene az egész emberiségé, és hogy a dallam az az abszolút beszéd, melylyel a zenész minden ember szívéhez szól. Ha alaposabban vizsgáljuk a dolgot, látjuk, hogy a német zenét igenis szembehelyezhetjük az olasz zenével, mely különbségnél tekintetbe kell vennünk egy physiologiai nemzeti jelenséget, t. i. az olaszok rendkívüli énektehetségét, mely épúgy befolyásolta muzsikájuk fejlődését, mint ahogy a németet ennek

hiánya az ő sajátos egyéni zenéjének területére szorította. Miután azonban ez a különbség a zene lényegét nem érinti, hanem a melódiát akár olasz, akár német, mindenki megérti, mégse tekinthetjük oly nagyjelentőségű befolyásnak, mint amilyen a nyelv a költő számára, a nemzeti physiognomia a szobrász és festő számára; mert hiszen ezekben is megvannak ezek a külső különbségek, mint természeti előnyök vagy hátrányok és mégsem tekintjük őket döntőknek a művészi organizmus szellemi tartalmára nézve.

Azt a sajátos vonást, mely a muzsikust, nemzetének zenészévé teszi, mélyebben kell keresnünk, mint azt, melynélfogva Gothét és Schillert német költőnek, Rubenst és Rembrandtot németalföldi művésznek tekintjük. Bár az alap végeredményben mindegyiknél ugyanaz. Ezt az okot keresni ép oly vonzó feladat, mint a zene lényegének mélyébe hatolni. Ami dialektikus vizsgálódás útján majdnem lehetetlennek látszott, az könnyebbé válik, ha egy meghatározott feladatot tűzünk ki magunknak és megvizsgáljuk a nagy mester és a német nemzet közötti összefüggést a mester százéves születésnapja alkalmából, amikor a nemzet a maga értékének olyan komoly próbáján ment keresztül. Ha külső összefüggést keresünk, a látszat könnyen megtéveszt bennünket. Ha oly nehéz egy költőt magyarázni, hogy kénytelenek voltunk eltérni egy híres német irodalomtörténetire leghallatlanabb állításait a shakespearei genius fejlődéséről; nem kell csodálkoz-

nunk, ha még nagyobbat tévednek, akik oly muzsikust, mint Beethoven akarnak hasonló módon magyarázni. Nagyobb biztonsággal nézhetjük Goethe és Schiller fejlődését, mert jól ismert közléseiből vannak pontos adataink, bár ezek is csak esztétikai műveltségükre vonatkoznak, mely művészi alkotásaik kísérője, de nem irányítója volt. A művek tényleges tartalmát, a művészi anyag kiválasztását illetően, azt látjuk, hogy feltűnően több véletlen, mint szándékosság irányította. Legkevésbé sem lehet oly tendenciákat találni, melyek a nép- és világtörténettel összefügnének. Nagyon óvatosan kell következtetnünk, hogy e költőknél mennyiben volt befolyásuk személyes benyomásoknak tárgyaik választására és alakítására. Nem szabad elfelejtenünk, hogy ezek a benyomások sohasem jelentkeznek közvetlenül, hanem mindig közvetve és így sohasem lehet biztonsággal megállapítani, hogy voltak-e tényleges hatással a költői alkotásra. Kutatásaink során ezt illetően, egyet biztonsággal megállapíthattunk, hogy ily észrevehető fejlődési folyamatot csak német költőnél, még pedig a német újjászületés e nemes korszakának nagy költőinél találunk.

Ezek után vájjon mit következtethetnénk Beethoven hátrahagyott leveleiből, abból a kevésből, amit a nagy mester élete külsőségeiről és lelke belső életéről tudunk. Hogyan hozhatnánk összefüggésbe ezeket zeneműveivel és azok fejlődésével? Ha mindez adatokat mikroszkopikus pontossággal megvizsgálunk, nem mond-

hatnának nekünk többet, mint azt a tényt, hogy a mester a „Sinfonia Eroicát” kezdetben a fiatal Bonaparte tábornoknak ajánlotta hódolata jeléül és mikor meghallotta, hogy Napoleon császárrá kiáltatta ki magát, kitörülte nevét a címlapról. Még nem volt költő, ki ily jellemzően rámutatott volna egyik legjelentősebb művének tendenciájára, és vájjon ez mennyiben segít bennünket e csodálatos mestermű megítélésében? Meg tudjuk-e ebből magyarázni egyetlen taktusát is a vezérkönyvnek? Nem látszana-e tiszta örületnek, ha komoly kísérletet tennénk ily fajta magyarázatra?

Azt hiszem, hogy még a legbiztosabb tények is, melyeket Beethovenről, mint emberről megtudhatunk, a legjobb esetben úgy aránylanak a zenész Beethovenhez, mint Bonaparte tábornok a „Sinfonia Eroicá”-hoz. Ha ebből a szempontból nézzük, a nagy zenész örökre titok marad előttünk. Hogy ezt a titkot valahogyan megoldhassuk, mindenesetre más utat kell keresnünk, mint amelyen egy bizonyos pontig legalább Goethe és Schiller munkásságát követni tudjuk. Ez a pont is megszűnik ott, ahol az alkotás már nem öntudatos, hanem öntudatlan, ahol az esztetikai formát nem a költő, hanem az eszméről való belső szemlélete határozza meg. Éppen ebben az eszméről való szemléletben rejlik azonban a költő és zenész közötti legnagyobb különbség, és hogy ezzel tisztába jöjjünk, az említett probléma mélyebb vizsgálásába kell bocsátkoznunk.

A legszembevetőbb ez a különbség, ha a

szobrászt és a zenészt állítjuk egymással szembe, közöttük áll a költő, ki tudatossá vált alakjaival a szobrászhoz áll közel, öntudatlansága homályában azonban a zenészszel van érintkezésben. Goethében oly nagy volt a hajlam a képzőművészetek iránt, hogy életének egy fontos szakában erre vélte magát hivatottnak, sőt egész életén át költői tevékenységét bizonyos mértékben csak egy elhibázott festői pálya pótlásának tekintette, öntudata szellemét feltétlenül a szemlélhető világ felé vonzotta. Schillert viszont sokkal inkább vonzotta a belső tudat teljesen elvont mélységeinek kutatása, Kant filozófiájának ez a „Ding an sich”-je, ennek taumányozása foglalták le teljesen magasabb fejlődésének fő korszakát. E két nagy szellem állandó találkozási pontja volt az, ahol a költő e két végletből saját öntudatára jut. Találkoztak még *a zene lényegének* megsejtésében. Csakhogy Schillernél ez a sejtés mélyebb szempontú volt, mint Goethénél, ki egész irányánál fogva, a műzenének csak tetszetős plasztikus szimmetrikus elemeit értette meg, melyek által a zene az építészethez nyer analog hasonlóságot. Ezt a problémát Schiller mélyebben ítélte meg, mely ítélethez Goethe is csatlakozott, mikor azt mondta, hogy az epos a szobrászat felé hajlik, a dráma pedig a zene felé. Azt, amit az előbb e két költőről mondtunk, megerősíti, hogy Schiller a tulajdonképeni dráma alkotásában szerencsésebb volt mint Goethe, viszont Goethe félreismerhetetlenül jobban szerette az epikus alakokat.

Philosophiai világossággal azonban először *Schopenhauer* jelölte meg a zene helyzetét a többi szépművészetekkel szemben, amennyiben meghatározta, hogy a zene a képzőművészeitől és költészettől teljesen eltérő. Abból a csodálkozásból indul ki, melyet afölött érez, hogy a zene oly nyelven beszél, melynek nincs szüksége a fogalmak közvetítésére és melyet közvetlenül mindenki megérthet; ezáltal teljesen különbözik a költészettől, melynek egyetlen anyaga a fogalom, illetve annak az *eszmék* megértésére való felhasználása. A philosophas világos definitiója szerint a képzőművészetek tárgyai csak a világ eszméi és jelenségei lehetnek úgy, ahogy Platon felfogja őket. Míg a költő az eszméket úgy jeleníti meg, és hozza öntudatra, hogy a rationalis fogalmakat sajátos módon használja fel művészetében, a *zenében* Schopenhauer *világeszmet* vél felismerni és azt hiszi, hogy aki a zenét fogalmakban tudná kifejezni, egyszersmind egy a világot megmagyarázó philosophiát teremtene. A zenének ez a hypothetikus magyarázata Schopenhauer részéről paradoxon bár, miután a *zene*, fogalmakban nem fejezhető ki, ezzel másrészt mégis az egyetlen anyagot szolgáltatja nekünk arra, hogy mélyértelmű magyarázatának helyességét megvilágíthassuk. Ő maga ezt valószínűleg azért nem tette meg, mert mint laikus nem állt elég közel a zenéhez és a zenéről való ismerete még nem alapulhatott annak a muzsikusnak a megértésén, kinek művei a zenének legmélyebb titkát legelőször tárták fel a világ előtt. De ma-

gát Beethovent sem lehet helyesen megítélni, ha Schopenhauer mélyértelmű paradoxonja a philosophiai gondolkodás előtt világossá nem válik, meg nem oldatik.

Azt hiszem legalkalmasabban úgy használhatom fel a philosophus által rendelkezésünkre bocsátott anyagot, ha egy megjegyzéséből indulok ki, melyben Schopenhauer a relatiók megismeréséből származó ideát még nem tekinti a „Ding an sich” lényegének, hanem a dolgok objektív jellege megnyilatkozásának, tehát még mindig csak jelenségnek. „És még ezt a jelleget sem értenék meg” — így folytatja Schopenhauer a jelzett helyen — „ha a dolgok legbelső lényegét, habár csak homályosan, érzés után, nem ismernők meg máshonnan. E lényeg maga t. i. egyáltalán nem érthető meg az eszmékből vagy valamely csak *objektív* megismerésből. Örök rejtély maradna tehát, ha valami más utón nem férközhetnénk közelébe. Csak amennyiben minden megismerő egyúttal egyén, tehát része a természetnek, áll előtte nyitva az ut a természet belsejébe, saját öntudata által, ahol a természet legközvetlenebbül mint akarat nyilvánul meg.¹

Ha ehhez még hozzáveszszük azt, amit Schopenhauer föltételül szab az eszmének tudatunkra jutásánál, t. i. „az intellektus időleges tulsúlybajutását az akarat felett, vagyis physiologiai szempontból a szemlélő agytevékenység erős felindulását, anélkül, hogy a hajlamok

¹ A „Világ mint akarat és képzet.” II. 415.

vagy affektusok felindulnának”, úgy csak az ezt követő magyarázatot kell megértenünk, hogy tudatunknak két oldala van: *saját énk* tudata, ez az akarat; *más dolgok* tudata, legelsősorban a külvilág szemléletes megismerése, a tárgyak felfogása. „Minél inkább előtérbe kerül a tudat összességének egyik oldala, annál jobban háttérbe szorul a másik.”¹

A Schopenhauer főművéből itt idézettek pontos átgondolása után nyilvánvalóvá válik, hogy a zenei koncepció, mivel semmi köze valamely eszme felfogásához (hisz ez a külvilág szemléletes megismeréséhez tartozik), a tudatnak csak abból a részéből eredhet, melyről Schopenhauer azt mondja, hogy befelé tekint. Ha a tudatnak ez a befelé tekintő része ideiglenesen teljesen háttérbe szorul a tisztán megismerő alany javára, akkor ebből másrészt az következik, hogy csak a tudat e befelé fordult oldalából magyarázható meg az értelemnek az a képessége, hogy a dolgok jellegét felfogni képes. De ha igaz az, hogy ez a tudat saját énk tudata, tehát akaratunké, úgy feltételezhető, hogy háttérbeszorítása a külső dolgok felé forduló tudat tisztasága érdekében elengedhetetlen ugyan, de hogy a „Ding an sich”-et, mely a felfogó megismertetés által nem ismerhető meg, csak ezen befelé forduló tudat által érthetjük meg, föltéve, hogy ez a tudat eljut a befelé tisztán látás ama fokáig, melyre

¹ U. o. 418.

a felfogó megismerés az eszmék megértésénél kifelé jut el.

Ezen az úton való továbbhaladásnál is elvezet bennünket Schopenhauer az alvalálás physiologicali tünetényéről felállított mély hypothesisével és az ezen alapuló álomelméletével. Ennél az említett phanomennél a befelé tekintő tudat eljut az igazi tisztánlátásig, vagyis látni képes ott, ahol a mi éber, a világ felé forduló tudatunk csak akarataffektusaink sötét háttérét homályosan érzi. De ebből az éjszakából a *hang* bekerül éber felfogásunkba, mint akaratumk közvetlen megnyilvánulása. Ahogy az álom minden tapasztalat számára bizonyítja, az éber agyunk működése által érzékelt világ mellett, egy másik épp oly részletes, szintén szemlélés által megnyilvánuló világ is létezik, mely mint objektum, semmikép nem lehet rajtunk kívül, amelyet tehát agyunk egy befelé forduló működése az észlelésnek egészen sajátos formái közt hoz tudatumk tudomására. (Schopenhauer ezt az agyműködést nevezi álomszervnek.) De tapasztalatunkból egészen bizonyosan következik az is, hogy emellett az ébrenlétben mint az álomban láthatóan érzékelt világ mellett, van egy másik, csak a hallás által érzékelhető, hangban kifejeződő világ öntudatumkban, *hangvilág* a *fényvilág* mellett, mely úgy viszonylik a másikhoz, mint az álom az ébrenlét-hez. Egyik olyan világosan érzékelhető, mint a másik, de azért tudjuk, hogy nagyban különböznek egymástól. Az álom tapasztalati világa csak agyunk egy különös működése által képződbe-

tik, a zene is hasonló agyműködés folytán jut tudatunkba. Ez a működés azonban épp annyira különbözik a látás által vezetett működéstől, mint az álomszerv funkciója agyunk külső benyomások hatása alatti munkájától.

Mivel az államszervet külső benyomások, melyektől az agy teljesen el van zárva, neon hozhatják működésbe, szervezetünk belsejében kell valaminek történnie, ami éber öntudatunkban csak mini homályos érzés nyilvánul meg. Ez a belső élet az, amely bennünket a természet rokonává tesz és a dolgok lényegéhez oly közel hoz, hogy hozzá való viszonyunkra a külső megismerés formái, idő és tér nem alkalmazhatók. Ebből Schopenhauer oly meggyőzően következtet a jósló, távolbalátó, igazmondó, sőt egyes nagyon ritka esetekben a somnambul trance állapot keletkezésére. Legfélelmetesebb ilyfajta álmainkból *kiáltással* ébredünk, mely kiáltásban nyilvánul meg közvetlenül megrémült akaratunk. Az akarat tehát először a hangvilágot veszi igénybe, hogy kifelé megnyilvánuljon. Ha már most a kiáltást minden fokozatában lefelé, egészen a vágy gyenge panaszáig, mint a hallás után való emberi megnyilvánulás alapelemét képzeljük el és ha még azt találjuk, hogy ez az akarat legközvetlenebb megnyilvánulása, melylyel leggyorsabban és legbiztosabban jut el a külvilágba, úgy nem kell csodálkoznunk általános megérthetőséffén, hanem inkább azon, hogy hogyan fejlődhetett ebből az elemből *művészet*. Annál inkább, mivel másrésről bizonyos, hogy művé-

szi termelés és művészi felfogás csak az öntudatnak az akarat izgalmaitól való elfordulásából keletkezhetik.

Hogy ezt a csodát megfejthessük, idézzük vissza philosophusunk fentemlített, mélyértelmű megjegyzését, hogy még azokat a természetük-nél fogva akaratmentes, tehát objektív szemlélettel érzékelhető eszméket sern értenénk meg, ha az alapjukat képező dolgok lényegéhez nem volna más utunk, t. i. énünk közvetlen tudata. Egyedül ez az öntudat képesít arra, hogy a kívülünk fekvő dolgok belső lényegét megérthessük, amennyiben felismerjük bennük ugyanazt az alaplényegét, mely magunkról való tudatunkban mint sajátunk jelentkezik. Az ezen a téren való tévedések egy rajtunk kívül eső világnak *látásából* eredtek, mely ezt a világot a fény látszatában tőlünk különbözőnek mutatta. Csak az eszmék (lelki) felfogása, tehát egy távoli közvetítő, juttat el a csalódás egy következő fokára, amelyen már nem az egyes, időkből és térben elválasztott dolgokat, hanem tulajdonképpeni jellegüket ismerjük meg. Ez a jelleg a képzőművészet alkotásaiban mutatkozik leginkább. A képzőművészet tulajdonképpeni eleme tehát az, hogy a fény által élénk terülő világ csalóka látszatát, e látszattal űzött fölötté megfontolt játék által mintegy az általa eltakart eszme megnyilvánulásaként használja fel. Ezt bizonyítja az is, hogy maguknak a tárgyaknak látása hidegen és részvétlenül hagy bennünket és csak a látott tárgyak akaratunkhoz való viszonyításának észrevétele izgatja fel indulatainkat. Amiért is igen helyesen e műv-

szét első aesthetikai elve az, hogy alkotásainak ábrázolásában teljesen elkerüli az egyéni akaratunkhoz való vonatkozásokat, hogy megszerezze a látásnak azt a nyugalmat, mely egyedül teszi lehetővé a tárgynak és jellegének megfelelő tiszta szemlélését. Ily esetekben mindig a dolgok *látszata* hat, melynek nézésében az akaratmentes aesthetikai szemlélet pillanataiban elmerülünk. Ezt a látszaton érzett tiszta tetszésben való megnyugvást a képzőművészet hatása átvitte a többi művészetre is és így ezt mint az aesthetikai tetszés általános követelményét állították fel. Ebből keletkezett a *szépség fogalma*, mint ahogy a „Schönheit” szó a szó gyökerét tekintve, még világosan összefügg a „Schein” (mint tárgy) és a „Schauen” (mint alany) szavakkal.

Csak az öntudat teszi lehetővé azonban még e látszat nézésében is az általa megnyilvánuló eszme megértését. *Faust-ja* így kiálthatna fel: „Milyen színjáték! De ah, csak színjáték! Hol jutok hozzád, végtelen természet?”

Erre a kérdésre legbiztosabban felel meg a *zene*. A zenében azért szól a külső világ olyan érthetően hozzánk, mert hallásunk útján a hanghatás következtében ugyanazt közli velünk, amit magunk kiáltunk oda neki bensőnk legmélyéből. A hallott hang tárgya közvetlenül összeesik a hallatott hang alanyával. Minden fogalomközvetítés nélkül megértjük a hallott segély-, panasz-, vagy örömkialtás jelentőségét és rögtön megfelelő értelemben felelünk neki. Ha a belőlünk kitörő kiáltás, panasz- vagy

örömhang legközvetlenebb megnyilvánulása az akarat izalmának, akkor a hasonló, hallásunk utján hozzánk hatoló hangot is félreismerhetetlenül ugyanazon indulat kifejezésének érezzük. Itt nem tévedhetünk, mint a fény látszatában, melyben a külső világ alaplényege egy a mienkével. Az a szakadék tehát, melyet látni véltünk, rögtön bezárul.

Mikor belső lényünknek a külső világgal való egységének eme tudatából művészet fejlődik, mindjárt meg kell értenünk, hogy ez a művészet egészen más esztetikai törvényeknek van alávetve, mint a többi művészetek. Az összes esztetikuskok idegenkedtek attól, hogy egy ilyen nekik tisztán pathologikusnak látszó elemből vezessék le egy igazi művészet keletkezését és csak akkor akarták megadni e művészetnek érvényességét, mikor produktumai egy csak a képzőművészet termékeinek sajátos hideg látszatban mutatkoztak. Hogy e művészet pusztán elemét, mint világeszmét nemcsak látjuk, hanem legbensőbb tudatunkban érezzük is, arra ily eredményesen Schopenhauer tanított meg bennünket. És ezt az eszmét megértjük, mint az akarat egységének közvetlen megnyilvánulását, mely öntudatunkban tagadhatatlanul az ember lényének egységéből kiindulva, mint a szintén hangban kifejeződő, természetből való egység jelentkezik.

A zene lényegéről, mint művészetről, bármily nehéz is ez, azt hiszem, legbiztosabban az ihletett zenész működésének megfigyelése által nyerhetünk felvilágosítást. Ez a tevékenység

sok tekintetben alaposan különbözik más művészek tevékenységétől. Ezekről azt hallottuk, hogy működésüket meg kellett előznie a tárgyak akaratmentes tiszta nézésének, amely hatást a kész műalkotás újra felébreszti a nézőben. A zenésznek nincs is olyan tárgya, melyet tiszta szemlélettel eszmévé emelhetne. Mert maga a zene világeszme, melyben a lényeg közvetlenül jelentkezik, míg más művészetekben ez a lényeg csak a megismerés útján *ábrázolandó*. Ez nem érthető másképp, minthogy a képzőművész tiszta szemlélet által hallgatásra bírt *egyéni* akarata, a zenészben mint *egyetemes* akarat jelentkezik és minden szemléleten felülemelkedve, mint ilyen öntudatosan nyilvánul meg. Ebből magyarázható az alkotó muzsikusként és a tervező képzőművészként lelkiállapotának nagy különbsége, ezzel fejthető meg a zene és a festészet hatásának lényegesen más volta. Az egyiknél az akarat megnyugvása, a másikonál legnagyobbfokú izgatása. Ez nem jelent mást, mint azt, hogy a képzőművészként az akarat mint egyénben, tehát a dolgok lényének különbözőségében hívó valakiben nyilvánul meg és hogy itt az akarat csak a tárgyak tiszta, érdektelen felfogása által emelkedhetik túl korlátjain. A zenészben ellenben az akarat az egyéniség korlátján felül áll és egységesnek érzi magát, mert a hallás által kinyílt az a kapu, melyet át a világ ő hozzá és ő a világhoz hatol el. Ez a jelenségek minden gátján való hatalmas áttörés, kell, hogy olyan lelkesedésbe ragadja az ihle-

tett muzsikust, amilyenhez hasonló nincs több. Melyben az akarat a tulajdonképpeni mindenható akarattá válik. Nem kell magát némán tartóztatnia a szemlélettel szemben, hanem hangosan kiáltja ki magát öntudatos világeszmévé. — Csak *egyetlenegy* állapot múlhatja felül az övét: a szentté, — főleg mert ez állandó és zavartalan, míg a zenész rajongó távolbalátása az egyéni öntudat mindig vissza-visszatérő állapotával váltakozik, mely annál nyomorúságosabb, minél magasabbra emelte őt a lelkesedés az egyéniség korlátjai fölé. Ez utóbbi okból, szenvedései folytán melylyel meg kell üzetnie a nekünk végtelen elragadtatást hozó lelkesedés állapotát, a zenész talán tiszteletreméltóbb más művésznél, sőt bizonyos mértékben szentnek is tarthatjuk. Mert művészete valójában úgy viszonylik a többi művészetek összeségéhez, mint a *vallás az egyházhoz*.

Láttuk, hogy, ha más művészetekben az akarat teljesen megismeréssé kivan válni, ezt csak úgy képes elérni, ha a benső mélyén hallgatásba merül. Mintha kívülről várna saját magáról szóló megváltó hírt. Ha ez nem elégti ki, beleringatja magát a távolbalátás állapotába, mikor is saját magát az idő és tér korlátjain kívül mint a világ egységét és összeségét ismeri fel. Amit az akarat ilyenkor lát, azt semmiféle nyelven kifejezni nem lehet. Amint a legmélyebb alvás álma csak egy másik, a felébredést közvetlenül megelőző, allegorikus álm nyelvére fordítva mehet át az éber öntudatba, úgy az akarat is közvetlen meglátott

képe helyett teremt egy közlőszervet magának. Míg egyik oldala befelé tekint, addig a másik a felébredés által ismét előtérbe lépő külvilággal az egyedül közvetlenül megfelelő hang által érintkezik. Kiált és a visszhangban saját magára ismer, így válik a kiáltás és a felelet önmagával való vigasztaló, elragadó játékká.

Egykor álmatlan éjszakán a veneziai Canale grande-ra néző ablakomhoz léptem. Mély álomban feküdt előttem az árnyékban a meseszerű lagúnaváros. A néma csendben hirtelen felhangzott egy csónakjában felébredt gondoliere hatalmas, érdes panaszkiáltása, ismételten kiáltotta ki szabályos időközökben az éjszakába, míg messze távolból a lagúna sötét-ségéből hasonló kiáltás felelt neki. Megismerem azt a régi, komor, melodikus frázist, melyre egyidőben Tasso egy versét is alkalmazták, de amely bizonyára oly régi, mint Venezia lagúnái és lakossága. Ünnepeles szünetek után megelevenedett a messzehangzó dialógus, egy nagy összhanggá olvadt, hogy azután a közeli és távoli hangok ismét mély álomba merüljenek. Mit mesélhetett volna még nekem a nap-sütötte, színesen sürgő-forgó Venezia nappal, amit ez a zengő éjszakai álom sokkal mélyebben, közvetlenebbül nem hozott volna már tudatomra? — Egy más alkalommal Uri egy völgyének fenséges magányában vándoroltam. Fényes nappal volt, mikor egy magasan fekvő alpesi rét felől egy pásztor ujjongó kiáltását hallottam meg, mely messze hangzott, végig a Völgyön. Röviddel utóbb ugyanolyan pásztor-

kiáltás felelt a másik oldalról szakítva meg a mérhetetlen csendet. A dalba beleszólt a meredek sziklafalak visszhangja s végesvéig csengett az egymással mintegy versenyző vídám kiáltásoktól a komolyan-hallgatag völgy, így ébred a gyermek a kívánság kiáltásával ajkán anyja ölén, és az anya megnyugtató kedveskedése felel neki. A vágyó ifjú megérti az erdei madarak csábdalát, és az állatok, a levegő panasza, az orkán dühöngése érthetően beszél a gondolkodóhoz és beleringatja abba az álomszerű állapotba, melyben hallása útján észreveszi azt, ami felől látása megtevesztette, hogy t. i. belső lénye a megfigyelték belső lényével egy és hogy csak *ez* a megfigyelés teszi lehetővé a rajta kívül eső dolgok igazi megértését.

Azt az álomszerű állapotot, melybe az imént jelzett hatások a rokonérző hallás útján ringatnak és amelyben az a másik világ tárul fel előttünk, amelyből a zenész hozzánk szól, rögtön felismerjük ama mindnyájunk által ismert tapasztalatból, hogy a zene hatása a látást lefokozza, ugyannyira, hogy nyitott szemmel nem látunk tisztán. Ezt minden hangversenyteremben tapasztalhatjuk, valamely bennünket igazán elragadó zenemű előadása közben. Szemünk előtt a legszórakoztatóbb, de egyúttal legcsúnyább látvány játszódik le, ami, ha világosan látnánk, teljesen elvonna a zenétől, sőt nevetésre ingerelne, a hallgatóság triviálisan ható látványa, a zenészek gépies mozdulatai és különösen a zenekari produkció egész sajátosan mozgó segédapparátusa. Az,

hogy ez a látvány, mely a zenétől nem elragadt hallgatót teljesen leköti, a zene által lebilincselte embert egyáltalán nem zavarja, világosan mutatja, hogy nem is figyelünk rá öntudatosan, hanem nyitott szemmel abba az állapotba merültünk, mely nagyon hasonlít a somnambul távolbalátáshoz. És valóban csak ez az állapot teszi lehetővé a muzsikusi világhoz való tartozást. Ebből a semmiféle más módon le nem irható világiból veti ki ránk a zenész hangjai segítségével hálóját, vagy, hogy úgy mondjuk, hangjai csodacseppjeivel permetezi be felfogóképességünket, úgy hogy más megfigyelésre, mint saját benső világunkéra, mintegy csoda folytán képtelenek leszünk.

Ha a zenész ez iránybani eljárását valahogyan meg akarjuk magyarázni, úgy legjobban tesszük, ha visszatérünk ezen eljárás és a belső folyamat közötti analógiára, mely által Schopenhauer oly fényes fejtegetése szerint a legmélyebb alvás az éber, cerebrális tudattól teljesen eltávolodott álma mintegy átültetődik egy az ébredést közvetlenül megelőző allegorikus álomba. Az analog módon tekintetbe vett beszédképesség, a zenész számára a rémület kiáltásától a kellemes hangok vigasztaló játékáig terjed. Mivel az ezek között fekvő számtalan fokozat alkalmazásánál az a törekvése, hogy a legbelső álmoképet érthetően kifejezze, épp úgy, mint a második, allegorikus álom az éber agy képzeletihez közeledik, melyek által az az álmodót felfogni és megtartani igyekszik. Ennél a közeledésnél azonban, mint a közlés legszél-

sőbb mozzanatát, csak az *idő* képzetét érinti, míg a tér képzetét átláthatatlan fátyolba burkolja, melynek meglebbitése a meglátott álmoképet azonnal felismerhetetlenné tenné. Míg a hangok *harmóniája*, mely sem térhez, sem időhöz nem tartozik, legsajátosabb eleme marad a zenének, az alkotó művész mintegy kezét nyújtja nyilvánításai *rytmikus* sorrendjével az éber jelenségvilágnak, mint ahogy az allegorikus álom is olyképpen kapcsolódik az egyén szokott képzeihez, hogy a külvilág felé forduló éber öntudat, habár rögtön felismeri ezen álmokép és a külső világ közötti nagy különbséget, mégis meg tudja tartani az álmot. Hangjai *rytmikus* elhelyezésével a zenész így a szemlélhető plasztikus világgal kerül érintkezésbe, t. i. azon törvények hasonlóságánál fogva, melyek szerint a látható testek mozgása a szemléletnek érthetően megnyilvánulnak. Az emberi mozdulatok, melyek a táncban kifejező módon váltakozó törvényszerű mozgással igyekeznek magukat megértetni, ugyanazt jelentik a zenének, amit a testek a fénynek. Ha rajtuk nem törne meg, nem világítana a fény, *rytmus* nélkül sem vennénk észre a zenét. Ezen a ponton a szobrászat és a harmónia találkozásánál láthatjuk meg leginkább a képzőművészet és csak az álom analógiája által megérthető zene közti különbséget. Míg az előbbi a mozdulatot, melyet a térben rögzít meg, a reflektórikus felfogásnak kénytelen átengedni, addig a zene a mozdulat belső lényedét oly közvetlenül érthetően fejezi ki, hogy

akkor, amikor teljesen betölti lelkünket a zene, még a mozdulat intenzív megfigyelésére irányuló látásunkat is lefokozza, úgy hogy végül megértjük, anélkül, hogy látnánk. Ha tehát a zene a jelenségvilág hozzá legközelebbi cső mozzanatait is az ő miáltalunk álomvilágnak nevezett birodalmába vonja, úgy ez csak azért történik, hogy a szemlélő megismerést egy csodálatos változással mintegy befelé fordítsa, ahol képessé válik a dolgok lényegének közvetlen megnyilvánulásának megértésére, egyszermind az az álomkép megfejtésére, melyet a zenész legmélyebb álmában meglátott.

A zenének a jelenségek világának plastikus formáihoz és az elvont fogalmakhoz való viszonyáról lehetetlen nagyszerűbet mondani, mint azt Schopenhauer műve idézett helyén olvashattuk, miért is hosszas magyarázatok helyett fejtegetéseink tulajdonképpen célja, a zenész természetének vizsgálása felé fordulunk.

Még csak a zene mint művészet esztetikai megítélésének egy fontos részét kell megvilágítanunk. Azt találjuk ugyanis, hogy a zene formáiból, melyekkel a külső jelenségekhez kapcsolódni látszik, értelmetlen és hamis következtetéseket vontak le megnyilvánulásai jellegére. Mint azt már előbb jeleztük, olyan szempontokat alkalmaztak a zenére, melyek kizárólag a képzőművészet megítélésére vonatkoznak. Hogy ez a tévedés egyáltalán megtörténhetett, azt mindenesetre a zenének a világ szemléleti részéhez és jelenségeihez való előbb említett legnagyobb mértékben való közeledésének tu-

lajdoníthatják. Ebben az irányban a zene tényleg keresztülment egy olyan fejlődési folyamaton, mely igazi jellegének félreérthetésére adott okot, mert hasonló hatást vártak tőle, mint a képzőművészet alkotásaitól, t. i. *szép formák tetszésének felkeltését*. Miután ebben egyszerűsmind a képzőművészetekről való ítélet fokozódó hanyatlása is szerepet játszott, könnyen elképzelhető, mennyire lealacsonyították vele a zenét, mikor alapjában azt követelték tőle, hogy tulajdonképpen lényegét elnyomja és legkülösösebb oldalának előtérbe hozásával szolgálja mulattatásunkat.

A zene, mely csak az által szól hozzánk, hogy a lényegileg homályos érzés legáltalánosabb fogalmait minden elképzelhető fokozatában megvilágítja számunkra, csak a *fenséges* fogalomkörében ítéltető meg, mert ha betelünk vele, felkelti bennünk a korlátlanág tudatának legnagyobb fokú extázisát. Amit azonban csak *következményképp* érzünk, ha elmerülünk egy képzőművészeti alkotás nézésébe, t. i. elejtve a nézett tárgy relációját individuális akaratunkban, az intellektus végre időlegesen felszabadul egyéni akaratunk alól, vagyis a *szépség* hatását kedélyünkre, a zene *mindjárt* első hangjainál kiváltja, amennyiben az intellektust azonnal elvonja a rajtunk kívül eső dolgokkal való relációktól és mint tiszta, minden tárgyiasságtól ment forma mintegy elzár bennünket a külvilágtól és arra kényszerít bennünket, hogy egyedül csak bensőnkbe és az összes dolgok benső lényegébe tekintsünk. Ezek

szerint tehát a zenei ítélkezés azon törvények megismerésére kell hogy támaszkodjék, melyek szerint legközvetlenebbül halad az ut a szép megjelenítés hatásától, — ez a zene megkezdésének legelső hatása, — a fenségesig, a zene tulajdonképpeni jellegének megnyilvánulásáig. Egy tulajdonképpen semmitmondó zene jellege pedig az volna, ha első megjelenésének prizmatikus játékhatásánál marad meg és így állandóan fentartaná azokat a relációt, melyekkel a zene legkülsőbb oldala a szemlélhető világ felé fordul.

Ténylegesen a zene állandóan csak ez irányban fejlődött, a rytmikus periodusfelépítés rendszeres fejlesztésével, mely egyrészt azt az építészettel való összehasonlításnak tette ki, másrészt olyfokn áttekinthetőséget adott neki, hogy kitette a képzőművészettel való analógia alapján hamis ítéletének. Ilyen alakjában, köznapi formák és konvenciók közé való beszorításában tartotta a zenét pld. Goethe kiválóan alkalmasnak költői koncepciók kíséretére. Hogy ilyen konvencionális formák közt játékot üzenek a zene mérhetetlen kincseivel, hogy tulajdonképpeni hatását, a dolgok benső lényegének nyilvánítását elkerüljék, mint ahogy elkerüljük az áradás veszélyét, — ezt tartották az aesthetikusok sokáig a zeneművészet fejlődése egyetlen és igazi eredményének. Nagy *Beethovenünk* érdeme volt, hogy ezeken a formákon áthatolt a zene legbensőbb lényegéig és hogy innen a távolbalátó belső fényét képes volt újra kifelé vetíteni és még a formákat is csak belső jelentőségük szerint mutatta meg

nekünk. Ezért kell, hogy benne a zenész igazi eszményét lássuk.

Ha, megmaradva az allegorikus álom többször idézett analógiájánál, a zenét mint egy belső látást és a látottak kifelé való vetítését képzeljük el, úgy mint a zene tulajdonképpeni szervének, mely megfelel az álomorganumnak, egy cerebrális képességet kell tartanunk, melylyel észreveszi a zenész a megismerés által elzárt belső ént, ez mint egy befelé fordított szem, mely kifelé irányítva hallássá válik. Ha a világ így elképzelt legbensőbb (álom-) képét akarjuk megjelenítve látni, úgy ezt legsejtészerűbb módon úgy érzük el, ha meghallgatjuk *Palestrina* valamely híres egyházi darabját. Itt a rylhmus még csak a harmonikus akkordsorozatok változásán vehető észre, míg ezek nélkül mint önállóan symmetrikus időrend nem is létezik. Az időrend itt tehát még közvetlenül a harmónia, tulajdonképpen idő- és tértelen lényegéhez van kötve, ugyannyira, hogy az idő törvényei az ilyen zene megértésére nem is használhatók fel. Az egyedüli időrend ezekben a zeneművekben majdnem csak mint az alapszín lágy változása jelentkezik, mely a legkülönbözőbb átmenetekben is mindig niegtartja az alapszín rokonjelleget, úgy hogy e változásban alig vesszük észre a vonalak rajzát. Mivel azonban maga a szín nem jelentkezik a térben, úgy majdnem egy idő- és tértelen képet kapunk, egy csupán szellemi megnyilvánulást, mely azért tölt el kimondhatatlan meghatottsággal, mert mindennél világosabban hozza

tudtunkra a vallás dogmatikus fogalommeghatározásaitól ment benső lényegét.

Ha már most egy táncdarabot, vagy egy táncmotívumra épült zenekari symphoniatételt, vagy egy tulajdonképpeni operarészletet képzelünk el, úgy képzeletünket rögtön leköti a rytmikus periódikusok ismétlésének szabályos elhelyezése, mely az általa nyert plasticitással a darab hatását is meghatározza. Nagyon helyesen nevezték el az ily úton képződött zenét „világi”-nak, ellentétben az „egyházi”-val. E fejlődés elveit más helyen már eléggé kifejtettem¹ és tendenciáját most csak a fentemlített allegorikus álommal való analógia értelmében fogom fel, mely szerint, úgy látszik, hogy az álomból felébredt zenész szeme annyiban akad meg a külső világ jelenségein, amennyiben benső lényegüket megéri. Azok a külső törvények, melyekre ez a mozgási folyamatra való tapadás vonatkozik, nála a rythmika törvényeivé lesznek és ezek szerint építi fel az ellentét és a visszatérés periódusait. Minél inkább hatja át ezeket a periódusokat a zene igazi szelleme, annál kevésbbé fogják architektonikus jellegükkel figyelmünket a zene tiszta hatásától elvonni. Viszont ahol a zene már elégszer megmagyarázott benső szelleme a rytmikus

¹ Nevezetesen tettem ezt röviden és általánosságban egv „A jövő zenéje” című értekezésben, mely körülbelül tizenkét évvel ezelőtt Leipzigben jelent meg, anélkül, hogy valamilyes méltánylásra talált volna. Az „írásaim” befedik kötetébe felvett értekezést újolag tudomásulvételre ajánlom.

bevágások szabályos oszlopsora javára legsajátosabb megnyilvánulásában legyöngül, csak a külső szabályosság köt le bennünket és szükség-szerűen le fogjuk szállítani a zene iránti igényünket, amennyiben főleg csak erre a szabályszerűségre fogjuk azt vonatkoztatni. A zene ezáltal kilép fenséges ártatlansága köréből. Elveszti erejét, melylyel a jelenségek bűneit megválthatná, tehát nem hirdetője már a dolgok lényegének, hanem maga is elvegyül a rajtunk kívül fekvő dolgok jelenségének látszatába. Ehhez a zenéhez *látvány* is kell és ez a látnivaló válik fődologgá, amint ezt az operában világosan látjuk, ahol a látványosság, a ballet stb. képezik a vonzóerőt, ami eléggé bizonyítja az e célra felhasznált zene elkorcsosodását.

Az eddig mondottakat úgy akarjuk még közelebbről megvilágítani, hogy alkalmazzuk őket *Beethoven géniusának fejlődésmenetére*. És hogy fejtegetésünk általános voltától eltérjünk, a mester különleges stílusa kifejlődésének praktikus menetét fogjuk szemmel tartani.

A zenész művészete iránti tehetsége, rátermettsége nem mutatkozhatik másképp, mint a zenének rajta mutakozó hatásán. Hogy mily módon hatottak ezek képességeire a belső vizsgálódás, a legmélyebb világalom tisztánlátására, ezt csak fejlődése céljának elérése után állapíthatjuk meg. Mert mindaddig engedelmeskedik a külső hatások befolyásának, azok törvényeinek, melyek a zenésznél leginkább kora mestereinek alkotásai. Beethovent az operakomponisták egyáltalán nem befolyásolták,

sokkal közelebb állt hozzá korának egyházi zenéje. A zongorajátszás, mely foglalkozást választania kellett, hogy mint muzsikus legyen „valaki”, kora mestereinek zongoraszereményeivel hozta állandó és beható érintkezésbe. Ezeknél a „szonáta” fejlődött ki, mint mintaforma. El lehet mondani, hogy Beethoven szonátakomponista volt és maradt, mert legtöbb és legkiválóbb zenekari szereményében a szonáta alapformája volt az a fátyol, melyen át beletekintett a hangok birodalmába, vagyis a hangok birodalmából kiemelkedve megértette magát, míg más, nevezetesen a vegyes énekari formákkal, habár ezekben is halhatatlan műveket alkotott, csak átmenetileg, mintegy kísérletképpen foglalkozott.

A szonátaforma törvényszerűségét örök időkre való érvényességgel Emanuel Bach, Haydn és Mozart állapították meg. E forma egy a német és az olasz zeneszellem által kötött egyezés terméke volt. Külső jellegét megadta alkalmaztatásának tendenciája. A szonátát a zongorajátszó adta elő a közönségnek és abban zongorázási készségét akarta megmutatni és egyúttal kellemesen akart szórakoztatni. Ez tehát már nem volt Sebastian Bach, aki egyházközségét gyűjtötte össze a templomban az orgonához, vagy műértőket és kartársait hívta versengésre. A szonáta művelőit nagy szakadék választotta el a fuga eme bámulatos mesterétől. A szonáta művelői a fuga művészetét zenei tanulmányaik megerősítésére elsajátították ugyan, de a szonátában csak díszül

használták fel. A tiszta kontrapunktika nyers konsequentiaja helyt adott egy stabil eurhythmika tetszetőségének, melyet mint kész sémát csak ki kellett tölteni, hogy olasz euphonia értelmében megfeleljen a zene követelményeinek. Haydn zenekari szerzeményeiben mintha a zene megköttözött démona egy született aggastyán gyermekességével játszadozna előttünk. Beethoven korai műveiről joggal hiszik, hogy azok Haydn hatása alatt készültek. Sőt mintha géniusza érettebb fejlődési fokán is sokkal több rokonságot tartott volna Haydnnal mint Mozarttal. E rokonság különös természetéről Beethoven Haydn iránti viselkedésének egy feltűnő vonása ad felvilágosítást. Haydnt Beethoven tanítójának hitték, de sehogysem akarta ezt elismerni, sőt fiatalos hetykeséggel még sértő kifejezésekkel is illette. úgy látszik, csak annyira érezte rokonának Haydnt, mint a született férfi érzi annak a gyerekes aggot. A mesterével való formai megegyezéstől messzire elterelte belső zenéjének e formába szorított fékezhetetlen démona és megnyilatkozó ereje, mely mint ez óriási zenész minden megnyilatkozása érthetetlen durvaságban nyilvánult. Mozarttal való fiatalkori találkozásáról azt mondják, hogy miután képességei bemutatása céljából a mesternek egy szonátát játszott el, dühösen ugrott fel a zongora mellől és hogy jobban megismerjék tehetségét, azt kérte, hogy szabad phantasiát adhasson elő. Ez az előadás azután oly nagy hatással volt Mozarttra, hogy ez barátjai előtt így nyilatkozott: „a világ még sokat fog erről

az emberről hallani.” — Mozartnak ez a mondása abból az időből származna, amikor az ő belső géniusza is határozott öntudattal indult virágzásának, melyet mindaddig egy nyomorúságos, fárasztó muzsikusi pálya hallatlan fordulatai tartottak vissza, hogy saját ösztöne szerint fejlődjön. Tudjuk, hogy nagyon is korai halálának azzal a keserű tudattal nézett elébe, hogy csak ezután jutott volna el ahhoz, hogy megmutassa a világnak igazi zenei teremtő erejét.

A fiatal Beethoven ellenben mindjárt azzal a dacos temperamentummal lépett ki a világba, amely mindvégig valami vad önállóságot biztosított számára az étellel szemben. Végtelen, büszkeségtől duzzadó öntudata mindig megvédte attól, hogy alárendelje magát azoknak a frivol követelményeknek, melyeket az élvágyó világ a zene irányában támasztott. Végtelenül drága kincset kellett az elpuhult ízlés tolokodása *ellen* megvédenie. Azokban a formákban kellett benső hangvilágának igazságait kinyilatkoztatnia, amelyekben a zene már csak mint tetszetős művészet mutatkozott. Így majdnem az örülthöz volt hasonló, mert az áll róla, amit Schopenhauer általánosan mond a zenésről, hogy a legnagyobb bölcseséget azon a nyelven mondja el, melyet esze meg sem ért.

Beethoven művészetének „józan eszével” csak abban a szellemben találkozott, mely külső vázának formális építményét kifejlesz-

tette. Szegényes kis „ész” szolt hozzá ebből az architektonikus periódusvázból, hisz ifjúkorának nagy mesterei is csak phrasisok és fordulatok banális ismétlésével, az erősnek és gyengének pontosan beosztott ellentétével, előírás szerint megállapított, bizonyos számú taktusokból álló nehézkes bevezetésekkel dolgoztak, hogy számtalan félbefejezés elengedhetetlen kapuján át a boldogító lármás zárókadenciához jussanak. Ez volt az az ész, mely az operaáriát megszerkesztette, mely diktálta az operarészek egymás mellé sorozását, mely Haydn zsenijét az olvasó gyöngyszemeinek leolvasásához bilincselte. Mert Palestrina zenéjével a vallás is eltűnt az egyházból és a jezsuita ténykedés mesterséges formalismusa a vallásban épp úgy, mint a zenében ellenreformációt képezett. Épp így takarja el az értelmes néző elől a két utóbbi évszázad jezsuita építészeti stílusa a tiszteletreméltó nemes Rómát, így puhult el és vált édeskessé a dicső olasz festészet, így, hasonló elvek alapján keletkezett a „klasszikus” francia költészet, melynek lélekölő törvényeiben világos analógiáját találhatjuk az opera-ária és a szonáta konstrukcióját megszerkesztő törvényeknek.

Tudjuk, hogy a határainkon túl olyannyira gyűlölt és félelmet keltő „német szellem” volt az, mely mindenütt, tehát a művészet terén is harcba szállt az európai népszellem e mesterségesen előidézett romlásának megakadályozására. Ha más téren Lessinget, Goethét, Schillert és másokat ünnepeztük, mint romlásból, züllésből való megmentőinket, úgy mai

feladatunk annak a kimutatása, hogy a zenész Beethoven által, aki minden népek legtisztább nyelvén beszélt, váltotta meg a német szellem mély gyalázatából az emberi szellemet. Mert mikor a puszta tetszetős művészetté fajult zenét annak belső lényegének megfelelően fenséges hivatásának magaslatára emelte, annak a művészetnek megértését tette lehetővé, melyből a világ minden öntudat számára oly tisztán megnyilatkozik, mint ahogy azt csak a legmélyebb philosophia volt képes megértetni a jártas gondolkodóval. És csak ebben van *a német nemzetnek a nagy Beethovenhez való viszonya*, mely viszonyt életének és működésének egyes tudomásunkra jutott vonásaival akarjuk közelebről megmagyarázni.

Semmi sem adhat tanulságosabb magyarázatot arról, hogy milyen viszonyban van a művészi eljárás az ész fogalmai által diktált szerkesztéssel, mint a Beethoven zenei géniusza által követett módszer megvilágítása. Az ész törvényeinek megfelelő eljárás az lett volna, ha a zene már meglevő külső formáit tudatosan megváltoztatta vagy egészen tekinteten kívül hagyta volna, de ennek sehol semmi nyomát sem találjuk. Az bizonyos, hogy még sohasem élt művészetéről kevesebbet gondolkodó művész, mint Beethoven. De lényének már emiatt durva hevedése arra mutat, hogy az a nyűg, melyben a formák géniusát fogva tartották, majdnem olyan közvetlenül, mint a konvenciók minden más kényszere, a személyes szenvedés érzésével hatott rá. A reakció egye-

dül belső géniuszának merészen szabad, még e formák által sem gátolható kifejtésében állott. Elvből sohasem változtatott a hangszeri zene meglevő formáin. Utolsó szonátaiban, quartettjeiben, symphoniában félreismerhetetlenül ugyanazt a struktúrát találjuk, mint az elsőben. De hasonlítsuk össze ezeket a műveket egymással! Hasonlítsuk pl. össze a nyolcadik symphoniát (F-dur) a másodikkal (D-dur) és bámuljunk azon az egészen más világon, mely majdnem ugyanabban a formában előttünk áll. Itt mutatkozik ismét a német természet sajátossága, mely olyan bensőségesen mély és gazdag tehetségű, hogy minden formára rá tudja nyomni lényegének bélyegét, amennyiben belsőleg újjáalakítja és így megmenekül attól a kényszertől, hogy teljesen megváltoztassa. A német természet nem forradalmi, hanem reformatikus és ezáltal belső lényegének megnyilvánítására végül olyan formabőséget nyer, mint egyetlen más nemzet sem. A franciában éppen ez a benső forrás látszik kiapadtnak és innen van, hogy aggódva államának és művészetének külső formáján, rögtön le kell rombolnia azt, mintegy abban a feltevésben, hogy az új, kényelmesebb forma majd csak magától kiképződik. A fellázadás így csodálatos módon mindig saját természete ellen irányul, mely azonban most sem mutatkozik mélyebbnek, mint az azelőtti aggodalomra okot szolgáltató formában. Ezért nem ártott meg a német szellem fejlődésének, hogy középkori költészete, francia lovagköltemények átültetéséből táplál-

kozott. Wolfram von Eschenbach mélységes lelke ugyanabból az anyagból teremtette meg a költészet örök típusait, melynek ősformáit csak kuriózumképp őrizzük. Így vettük át a római és görög kultúra klasszikus formáját, utánoztuk nyelvüket, verseiket, elsajátítottuk az antik világnézetet, de csak annyiban, amennyiben saját lelkünk nyilatkozott meg bennük. Így vettük át a zenét is minden formájával az olaszoktól, de az, amit e formákba beépítettünk, az van a beethoveni genius megfoghatatlan alkotásaiban.

Magukat ezeket a műveket magyarázni meggondolatlan vállalkozás volna. Ha keletkezésük sorrendjében nézzük őket, fokról-fokra világosabban látjuk, hogyan hatol át a zene geniusa a zenei formákon. Mintha elődei munkáit fényes napfénynél vizsgálva, csak transparens képnek látnánk, melyen a rajz és a szín nem vallanak valódi festőre és az egész egy alacsonyabb műfajhoz tartozó és a műértő által mint pseudoműremek, lenézett mű, mely csak arra jó, hogy ünnepségeket, fejedelmi asztalokat díszítsen és mulatnivágyó társaságokat szórakoztasson. És e kép elé állítja a virtuóz technikai készségét, azt megvilágítandó, — a helyett, hogy mögéje állítaná. Beethoven azonban a képet az éj csendjébe helyezi, a jelenségek világa és a dolgok benső lényege közé és a távolbalátás fényét mögéje állítja. Ekkor a kép csodálatos módon élni kezd, egy más világ tárul fel előttünk, melyről Raffael legnagyobb mesterműve sem adhatott fogalmat.

A zenész ilyen hatalmas, csak mint varázs magyarázható meg. Tényleg, valósággal elbűvölt állapot az, amelybe jutunk, ha meghallgatjuk Beethoven egy művét, melynek minden egyes részében, ahol esetleg józan szemmel csak a forma kedvéért használt technikai célszerűséget látnánk, most kísérteties élénkséget, majd lágyérzésű, majd ijesztő mozgalmasságot érzünk át, majd valami lüktető lendület, öröm, vágyódás, aggodalom, panasz és elragadtatás szól hozzánk, mintha saját, bensőnk legmélyéből törne elő. Mert a zenetörténet szempontjából Beethoven zenei alakjainál éppen ez a legfontosabb momentum, hogy nála a művészet minden technikai esete, amelylyel a megérthetőség céljából a külvilággal szemben a megszozott formákhoz tartja magát, szintén mint legközvetlenebb kitörés, a legmagasabb jelentőségre emelkedik. Mint már máshol kifejtettem, nála nincsen semmi feleslegesség, sem a dallam keretekbe foglalása, hanem minden dallammá lesz, a kíséret minden egyes hangja, minden rythmikus hangjegy, sőt még a pausa is.

Miután teljesen lehetetlen a Beethoven zenéjének valódi lényegét ismertetni, anélkül, hogy azonnal a legnagyobb elragadtatás hangját ne üssük meg és miután már megkíséreltük a filozófus útmutatása nyomán behatóbban megvilágítani a zene valódi lényegét (ezalatt különösen Beethoven zenéjét kell érteni) lemondván a lehetetlenről, újra Beethoven sze-

mélye kell, hogy lekössön bennünket, ki az ő bűvös világából kiáradó fénynek gyújtópontja.

Vizsgáljuk már most, honnan nyerte Beethoven ezt az erőt, vagy inkább igyekezzünk megvilágítani — miután az őstehetség titka előttünk örökké rejtve marad és csak hatásából kell feltétlenül elismernünk jelenlétét, hogy jellemének micsoda egyéni sajátosságával, micsoda erkölcsi rugók közrejátszásával sikerült a nagy muzsikusnak ezt az erőt erre az egy óriási hatása tette, mint amilyen művészi alkotásának tette, koncentrálni. Láttuk, hogy ki kell zárunk minden észszel való felismerést, mely művészi ösztöneinek kiképzésében valamilyen képp is vezette volna, hanem csupán jellemnek férfias erejét kell alapul vennünk, amelynek a mester géniuszának kibontakozására való oly rendkívüli befolyását már fentebb is megemlítettük.

Mi mindjárt Haydnnel és Mozarttal hasonlítottuk össze Beethovent. Vizsgáljuk meg ennek a kettőnek az életét, akkor — ha még ezeket is szembeállítjuk egymással — átmeneget fogunk találni Haydntől Mozarton keresztül Beethovenig, különösen életük külső sorsát illetőleg. *Haydn* hercegi szolga volt és maradt is, akinek nem volt más gondja, mint pomapszerető gazdájának mulattatása; időleges megszakítások, mint pl. londoni látogatásai művészete kifejtésének jellegét nem változtatják meg, mert ott is csak az előkelő uraknak beajánlott és általuk fizetett muzsikus maradt. Alázatosan és meghunyászkodva, vi-

dám és derűs kedélyének békéje zavartalan maradt egész a késő aggságig, csak szemeiben van valami szelíd melankólia, amint az arcképből ránk tekintenek.

Mozart élete ezzel szemben *szakadatlan* küzdelem volt nyugalmasan biztosított megélhetésért, amely számára sajtószerű módon úgy meg volt nehezítve. Mint gyermek, rajongott érte fél Európa, már mint ifjúnak éreznie kellett erős hajlamai kielégítésében a legnyomasztóbb nehézségeket és mikor a férfikorba lépett, nyomorúságban kellett korai halála felé sorvadnia. Kezdetői fogva elviselhetetlen volt számára egy hercegi urnái való zenei szolgálat; a nagy publikum tetszését igyekszik elnyerni, koncerteket és akadémiákat rendez és amit így gyorsan keres, azt az élet örömeire költi. Ha Haydn *hercege* mindig új mulattatásokat követelt, úgy nem kevésbé kellett Mozartnak napról-napra arról gondoskodnia, micsoda újdonsággal keltse fel a *közönség* érdeklődését; a megszerzett rutin után a koncepció és kivitel könnyedsége adják legfőbb magyarázatát műveik karakterének. Haydn igazi mesterműveit mint aggastyán írta meg, mikor teljes birtokában volt a külső hírnek és biztosított jólétnek. Mozart ellenben ezeket sohasem érthette meg, az Ő legszebb munkái a jelen csapongó jókedve és a jövő óra aggodalma közt születtek meg. Így lelki szemei előtt mindig valami hercegi szolgálat állott, mint amely közvetíthette volna a művészi alkotásnak jobban megfelelő ihletet. Amit császára megtagadott tőle, azt a

poroszok királya akarja neki nyújtani. Ő hű marad „császárjához” és így nyomorban kell elpusztulnia.

Ha *Beethoven* hideg megfontolás után választotta volna meg életpályáját, úgy tekintve két nagy elődje életét, nem haladhatott volna biztosabban útján, mint ahogy veleszületett jellemének naiv ösztöne vezette. Bámulatos, hogy hogyan döntött el mindent a természet hatalmas ösztöne, mely oly világosan nyilatkozott meg abban a visszariadásban, melyet *Beethoven* egy olyan tendenciájú élet iránt érzett, mint amilyen Haydn-é volt. Egy pillantás a fiatal Beethovenre elegendő is volt minden fejedelemnek arra, hogy ne tegye őt karmesterévé. Jellemrajzosságainak összetettsége még inkább mutatkozik azokban a vonásokban, melyek megóvták attól, hogy Mozarthoz hasonló sorsra jusson. Mint ez, ő is teljesen vagyontalanul került a világba, melyben csak a hasznos talál jutalmat, a szép csak akkor jutalmaz ta tik, ha az élvezetet szolgálja és a fenséges egyáltalán ellenérték nélkül kell hogy maradjon. Beethovennek eleinte le kellett mondania arról, hogy a szép által hódítsa meg a világot. Hogy a szépség és elpuhultság egy volt előtte, azt physiognomiái alkata meggyőző nyomatékkal juttatta kifejezésre. A jelenségek világa csak nagyon nehezen talált hozzá utat. Majdnem kísértetiesen szűrös szeme nem látott a külső világban mást, mint benső világát megbolygató zavaró elemeket, és majdnem egyedüli érintkezése ezzel a világgal abból állott, hogy ezeket elhárítsa ma-

gától. És így lett oly görcsös kifejezése arcának. A dac görcse tartja feszültségben ezt az orrot, ez ajkat, mely mosolyban sohasem, csak hatalmas nevetésben tudott megenyhülni. Ha a nagy szellemi tehetség physiologiai jelének eddig azt tartották, hogy egy nagy agy vékony, gyenge koponyába legyen foglalva, mintegy a külső dolgok közvetlen megismerése megkönynyítése céljából, úgy viszont e halott földi maradványainak néhány év előtt történt megtekintésével, egész csontrendszerének rendkívül erős voltával egyezőleg azt találtuk, hogy a koponya szokatlanul erős és vastag. Így védte meg a természet ezt a végtelenül gyengéd agyat, hogy csak befelé tekintsen, és egy nagy lélek zavartalan nyugalommal nézhesse a világot. Amit ez a hatalmasan nagyszerű erő körülzárt és őrzött, egy oly fényteljes és gyengéd belső világ volt, hogy, ha ki lett volna téve védtelesen a külső világ durva érintésének, okvetlenül megsemmisült és elillant volna, — mint Mozart gyenge fény- és szerelmi géniusza.

Most képzeljük el, hogy az, kinek ily alkatú feje volt, hogy tekintett a világba! Bizonyos, hogy ennek az embernek benső akarat-effektusai vagy egyáltalán nem, vagy csak határozatlanul befolyásolhatták a külvilágról való felfogását. Túlhevések és egyúttal tulgyengédek voltak, hogyses megmaradjanak azon jelenségek egyikénél, melyeket tekintete csak félnék futólagossággal, sőt az elégedetlen ember gyanakodásával érintett. Még olyanféle felületes tévedések sem bilincselhették le, melyek Mo-

zartot benső világából a külső élvezetek haj haszására ki-kicsábították. Az élvvágyó nagyváros szórakozásain való öröm alig érinthette Beethovent, mert akaratösztonei tulerősek voltak ahhoz, hogy ebben a felületesen színes mozgalmasságban akár csak kis kielégülést is találhasson. Ha ebből fejlődött is ki az egyedülléthez való vonzódása, összhangban volt azal is, hogy függetlenségre született. Épp ebben vezette ösztöne csodálatos biztossággal, mely jelleme megnyilvánulásainak fő hajtóerejévé lett. Semmiféle észbeli megismerés nem vezethette volna ez úton biztosabban, mint ez a leküzdhetetlen ösztön. ugyanaz, ami Spinoza öntudatát arra bírta, hogy üvegkösörüléssel tartsa fenn magát, Schopenhauer egész külső életét eltöltő, sőt jellemének egyenesen érthetetlen vonást kölcsönző gond, hogy kis örökölt vagyonát hiány nélkül megőrizhesse, az a belátás, hogy a philosophiai kutatás igazságát, a tudományos működés kifejtését komolyan veszélyezteti a pénzszerzés kényszerétől való függés, ez erősítette meg Beethovent is a világ elleni dacában, az egyedülléthez való vonzódásában és azokban a majdnem durva hajlamokban, melyek életmódja megválasztásában megnyilvánultak.

Beethovennek is zenei művei jövedelméből kellett megélnie. Az a tény, hogy semmi sem ösztönözte életmódjának kellemesebbé tételére, feleslegessé tette a gyors, felületes munkálkodást és kikerültette vele azt a kényszert, hogy oly ízlésnek tegyen engedményeket, melyet csak tetszetős dolgokkal lehetett megközelíteni.

Minél inkább elvesztette ily módon a külvilággal való kapcsolatot, annál tisztábban fordulhattott tekintete benső világa felé. De minél otthonosabban érzi magát benső kincsei felhasználásában, annál öntudatosabbak lesznek követelései kifelé és pártfogóitól már nem azt kéri, hogy munkáit megfizessék, hanem hogy úgy ellássák, hogy tekintet nélkül a világra, önmagának dolgozhassák. És tényleg először történt meg muzsikussal, ami vele, hogy t. i. néhány jóakaró magasrangú ember arra kötelezte magát, hogy Beethovent a tőle követelt értelemben függetlenné tegye. Mozart életének egy hasonló forduló pontján korán kimerülve tönkrement. Beethovennél ez a nagy reá fordított jótétemény, ha nem is volt állandó tartalmú és zavartalan, mégis megállapította azt a harmóniát, mely a mester oly különösen alakuló életét ettől kezdve betöltötte. Győztesként érezte magát és tudta, hogy csak mint szabad ember tarthatatik a világhoz. A világnak úgy kell megtűrnie őt, amilyen volt. Főnemes pártolóival úgy bánt, mini kényúr és sohasem kaptak tőle mást, minf azt, amit önként adott akkor, amikor kedve volt hozzá.

De soha és semmikor máshoz nem volt kedve, mint ami egyedül és mindig foglalkoztatta: a varázsló játéka volt ez belső világának alakjaival. A külvilágot egészen elvesztette, nern mintha vakság fosztotta volna meg a látásától, hanem mert *süketség* tartotta távol fülelői. A hallás volt az egyetlen érzék, amelyen keresztül a külvilág még zavarólag hathatott el

hozzá, szeme számára a világ már régen meghalt. Mit látott vajjon a rajongó ábrándozó, ha Wiennek tarkán rajzó utcáit járta és nyitott szemmel meredt maga elé, mialatt csak belső hangvilágának élt? Fülbajának, keletkezése és folytonos rosszabbodása borzasztóan kínozza és mély melankóliára hangolta. Későbbi teljes süketiségéről és különösen ama képességének elvesztéséről, hogy zenei előadásokat hallgathasson, nem nagyon panaszkodott. Hiszen csak az étellel való érintkezés volt megnehezítve ezáltal, aminek úgy sem volt vonzóereje ránézve, és amit mindjobban és jobban került.

Süket muzsikus! — Elképzelhető-e egy vak festő?

De vak *látnokot* ismerünk. Teireziashoz, aki előtt bezárult a jelenségek világa, s aki ehelyett belső szemével veszi észre minden jelenség okát, — hozzá hasonlít most a megsiketült zenész, akit immár nem zavar az élet zaja, csupán benső harmóniájára figyel és lelke mélyéből ahhoz a világhoz szól, amely neki nem mondhat már semmit. A géniusz megszabadult mindentől, ami rajta kívül esett, egészen magában és befelé élhetett. Milyen csuda nyithatót volna meg annak, aki Beethovent így, a Teirezias tekintetével láthatta volna. Egy az emberek között bolyongó világ volt, — a világ lényege ember képében.

Ekkor belülről világosodott meg a zenész szeme. Ekkor a jelenségekre is rávetette már tekintetét, amelyek lelke belső fényétől megvilágítva csudálatos reflexben vetődtek vissza

belsejébe. Most már csak a dolgok lényege beszél hozzá, mely a szépség nyugodt fényében mutatkozik. Most megérti az erdőt, a patakot, a rétet, a kék eget, a vidám embereket, a szerelmes párt, a madarak énekét, a felhők vonulását, a vihar zúgását, a boldog nyugalom kését. Minden látományát és alakját áthatja az a csudálatos öröm, mely csak ő általa vált a zene tulajdonává. Még a panasz is, mely minden hangnak oly benső lényege, mosolygássá enyhül. A világ visszanyeri gyermeki ártatlanságát. Ki ne érezné át ezt a megváltó szótatot: „Legyetek velem ma a paradicsomban”, a Pastorsymphonia hallásakor?

Most nő az alkotásnak az az ereje, mely által az érthetetlen, a sohasem látott, sohasem tapasztalt, közvetlenül tapasztaltnak látszik, legvilágosabban érthetővé válik. Ez erő kifejtésén érzett öröm humorrá válik. Az élet minden fájdalma megtörik a vele való játszás óriási örömén. Brahma, a világteremtő magamagán nevet, mert felismeri, hogy saját magában tévedett. A visszanyert ártatlanság pajkoskod va játszik a már levezekelt bűn fullánk jávai, a felszabadult lelkiismeret incselkedik kiállott szenvedéseivel.

Művészet még sohasem adott a világnak olyan derűs alkotásokat, mint amilyenek ezek a symphoniák A-durban és F-durban, s a mesterek ezekkel rokon zeneművei, amelyek teljes sükettségének isteni periódusából eredtek. A hallgatóra való hatásuk éppen ebben a minden büntől való felszabadulásban áll, mint ahogy

utóhatásuk az elveszett paradicsomra emlékeztet, ezzel az érzéssel térünk vissza a jelenségek világába. így hirdetnek e csudálatos művek megbánást és bűnbánatot egy isteni kinyilatkoztatás legmélyebb értelmében.

Ebben az esetben csak a fenséges aesthetikai fogalmát lehet alkalmazni, mert éppen a vidámság hatása azonnal messze felülemelkedik a szép fölött való kielégülésen. A megismerésre büszke ész minden dacossága rögtön megtörik egész természetünk legyőzésének varázsán. A megismerés tévedését beismerve menekül és e beismerés okoz oly óriási örömet nekünk, hogy lelkünk mélyéből felujjongunk, bármily komolyan fejezze is ki lebilincselte arc kifejezésünk e legvalóságosabb világgal szemben látásunk és gondolkodásunk elégtelenségén érzett csudálkozásunkat.

E világon felülemelkedő géniusz emberi lényéből vajjon mi maradt meg a világ megfigyelése számára? Mit láthatott rajta a vele találkozó világi ember szeme? Bizonyára félreértette volna, aminthogy ő is csak félreértések közt érintkezett e világgal, amelylyel szemben naiv nagylelkűsége által állandó összeütközésbe keveredett önmagával, mely ellentmondások csak a művészet fenséges talaján egyenlítődhettek ki harmonikusan. Mert amennyiben fel akarta érni észszel a világot, megnyugtatta őt az optimisztikus világnézet, amely optimizmus a múlt század rajongó humánus áramlataiban a polgári vallásos világ közfelfogásává lett. Minden kedélybeli kételyét, amelyet élettapasz-

talatai e lan igazságával szemben okoztak, valóságos maximák ostensiv dokumentálásával küzdötte le. Lelke azt mondta: a szeretet isten és így leszögezte: isten a szeretet. Csak az, ami empházissal érintette ezeket a dogmákat, nyerte meg tetszését költőink műveiben. Bár Faust mindig nagy hatással volt rá, mégis Klopstock és más, nála jóval laposabb zengői a humanitásnak is különös tisztelete tárgyai voltak. Erkölcse kizárólagosan és szigorúan polgári volt, frivol hangulat haragos tűzbe hozta. Beszélgetésben még legfigyelmesebb hallgatója sem fedezhetett fel benne szellemességet és Goethe, Bettina Beethovenről szóló lelkes fantáziái ellenére is, bizonyára komoly kínokat szenvedett a nagy mesterrel való társalgás közben. De, amint a kényeiéin minden vágya nélkül, szükösen, majdnem a fősvénységgel határosán őrizgette jövedelmei, úgy szigorúan vallásos erkölcsi felfogásban is, az a biztos ösztön nyilatkozott meg, melynek erejével legnemesebb tulajdonát, géniuszának szabadságát meg tudta védeni a környékező világ leigázó befolyásával szemben.

Wienben élt, csak ezt a várost ismerte: ez fel eget mond.

Az osztrák, aki a német protestantizmus teljes kiirtása után, román jezsuiták iskolájában nevelkedett, még anyanyelvének helyes kiejtését is elfelejtette, s ez a nyelv, úgy mint az antik világ klasszikus nevei is, nem németes formában éli benne. A német szellemet, a német erkölcsöt spanyol és olasz eredetű köny-

vekből tanították neki. Hamis történetírás, hamis tudomány, hamis vallás alapján egy természeténél fogva vig és jókedélyű népet arra a szkepticizmusra neveltek, mely mint igazi frivolitás jelentkezett, mivel minden ragaszkodás a valódihoz, igazihoz és szabadhoz, alá volt ásva.

ugyanaz a szellem volt az, amely az egyetlen, Ausztriában ápolt művészetet, a zenét, valóban lealacsonyító tendenciájúvá tette, amelyet már az előbb elítéltünk. Láttuk, hogy Beethoven természete hatalmas képességeinek birtokában hogyan védekezett e tendencia ellen és látjuk, hogy ugyanaz az erő hatott benne, amikor a frivol élet és szellemi jelenségek ellen küzdött. Katolikus hitben született és nevelkedett, de hajlamánál fogva a német protestantizmus lelke élt benne. Ez vezette, mint művészt azon az utón, amelyen művészete egyetlen társával találkozott, aki előtt tisztelettel hajolt meg és akit saját természete legmélyebb titkának kinyilatkoztatásaként zárt a szívébe. Ha Haydn volt az ifju vezetője, úgy a nagy *Sebastian Bach* volt a művészete teljében álló férfiú irányítója.

Bach csodás művészete lett hitének bibliája. Ebben olvasott és megfedkezett a hangok világáról, amelyet immár nem hallott. Itt találta megírva legbensőbb mély álmainak kulcsát, melyet a szegény leipzigai kántor mint egy új, egy más világ örök szimbólumát jegyzett föl. ugyanazokat a rejtélyesen zavart vonalakat, ugyanazokat a csudálatosan kuszált jeleket látta maga előtt, amelyekben a nagy *Albrecht Dürer*

ismerte fel a fényben ragyogó világnak és alakjainak titkát. A nekromanták bűvös könyve volt ez, mely a makrokosmos fényével világította a mikrokosmost. Amit csak a német szellem láthatott meg, amit csak az *ő füle* hallhatott meg, mindaz, ami legbelsőbb megismerés folytán belsejét minden külső, ráerőszakolt dolog ellen lázította, ezt olvasta ki Beethoven tisztán és világosan a legszentebb könyvből — és maga is szentté lett általa.

De vájjon hogyan *állott* épen ez a szent, az életben saját szentségével, szemben, mikor „megvilágosodott előtte a legmélyebb bölcsesség, ki is tudta fejezni, de oly nyelven, melyet saját értelme meg nem értett?” A világgal való érintkezése nem hasonlított-e a legmélyebb álomból ébredőnek állapotához, aki azon fáradzik, hogy visszaemlékezzék a boldogító álmra? Hasonló állapotot tétélezhetünk fel a szenteknél, kiket elmaradhatatlan életszükségletük hajt, hogy valamilyen formában ismét a közönséges élet ténykedései felé forduljanak. Csakhogy a szent magában az élet nyomorúságában világosan felismeri bűnös létének büntetését és ennek türelmes elszenvetését lelkesedéssel ragadja meg mint megváltást, míg a mi szent látnokimk a bűnhődést mint kint érzi és létezésének bűnét mint szenvedést viseli el. Az optimista tévedése úgy bősziül a meg magát, hogy az erősödő szenvedések iránt mind nagyobb lesz érzékenysége. Minden érzéketlenség, az önzés és rosszszívűség minden jele, melyekkel folyton-folyvást találkozik, mint érthe-

tetlen romlottság felháborítja, mely megfoghatatlan (ahogy ő vallásos meggyőződéssel hiszi) a tulajdonképpen jó emberekben. így belső harmóniájának édenkertjéből mindig vissza kell esnie a létnek borzasztóan disharmonikus poklába, melyet csak mint művész tud végre összhangba foglalni.

Ha szentünk egy napját el akarjuk képzelni, úgy legjobb tükörképét találjuk a mester egyik csodálatos zeneművében, melyben ha nem akarunk tévedni, azt az eljárást kell követnünk, melylyel az álom fenomenjét analogikus módon, de nem identifikálva azzal, a zene művészetének keletkezésére alkalmaztuk. Hogy tehát egy igazi beethoveni napot belső történéseiből magyarázhassunk, a nagy *Cis-moll quartettet* választjuk. Ami e mű hallásánál nehezen sikerülne, mert rögtön elfelejtenénk minden hasonlatot és csak a másik világ közvetlen megnyilvánulására hallgatnánk, az bizonyos fokig mégis sikerülni fog, ha csak emlékezetünk-ből idézzük fel. De még így is teljesen az olvasó képzelőtehetségére kell bíznom, hogy a hasonlatot egyes vonásaiban maga elképzelje, én csak egy általános sémával segíthetem.

A bevezető hosszabb adagiót, mely bizonyára a legbúskomorabb hangulat, amelyet zenében valaha is kifejeztek, az ébredéshez hasonlítanám napunk reggelén, amely nap „egyetlen vágyunkat sem fogja teljesíteni, egyetlen egyet sem!” Ez azonban egyúttal bűnbánó ima is, az örök jóban hívő tanácskozása istennel. A befelé tekintő szem itt is megpil-

lantja a csak számára megnyilatkozó vigasztaló jelenséget (Allegro $\frac{6}{8}$), amely által a vágy önmagával való szomorú bájos játékká válik. A belső álomkép mint legkedvesebb emlék ébred fel. És most mintha a mester (a rövid átmeneti Allegro moderatoval) felkészülne varázsló munkájára. Ezt az ő sajátos újjáéledt varázsának erejét egy bájos alak felidezésére használja fel (Andante 2A), hogy ez mint a legboldogabb ártatlanság tanújele, mely az örök fény sugártörésében, melyet rávetett, hallatlan változatokban jelenik meg, állandó elragadtatásban tartsa. Azután úgy látjuk, hogy benső boldogságtól sugárzó tekintetét a külvilág felé fordítja (Presto $^2/2$). Ismét ott áll előtte az, ami a Pastoral-symphoniában. Mindent bera-gyog benső boldogsága; és mintha a jelenségek hangjaira figyelne, amelyek légiesen, majd nehézkesen, rythmikus táncban mozognak előtte. Nézi az életet és úgy látszik, azon gondolkodik (rövid Adagio $\%$), miként lehetne az egész életnek tánchoz muzsikálni. Azután rövid, de borongó elmélkedés következik, mintha újra belemélyedne lelke mély álmába. Egy szempillantás ismét megmutatta neki a világ belsejét, felébred és olyan tánczenére ajzza fel a húrokat, amilyent még nemi hallott a világ. (Allegro finale) Ez maga a világ tánca: vad Öröm, bánatos panasz, a szerelem rajongása, a legnagyobb kéj és fájdalom, örület, gyönyör és kín. Villámok cikáznak, a mennydörgés zúg és minden fölött ott áll a félelmetes lantos, aki mindent leigáz és hatalmába kerít, büszkén és biztosan

vezet át örvényeken, a tátongó mélységig — azután mosolyog magán: hiszen neki játék volt az egész varázslat. Így jön el az éjszaka, — napjának vége.

Lehetetlen Beethovent, az embert, analízálni anélkül, hogy Beethovent, a tüneményes muzsikust ne vennők segítségül.

Láttuk, hogy ösztönös élettendenciája hogy esik össze művészete emancipációjának tendenciájával. Amint ő maga sem lehetett a luxus szolgája, úgy zenéjének is mentesnek kellett lennie a frivol ízlésnek való hódolás elemeitől. Hogy vallásosán optimistikus hite egybeesett művészete körének instinktiv kiszélesítésével, ezt fenséges naivitással legjobban bizonyítja *kilencedik symphoniaja* a kórusokkal, melynek keletkezését közelebbről kell megvizsgálnunk, hogy szentünk jellemének alaptendenciái között a csodálatos összefüggést jobban megmagyaráz-hassuk.

ugyanaz az ösztön, amely Beethovent arra indította, hogy észbeli megismeréssel megalkossa magának a jó embert, elvezette eme jó ember melódiájának a megalkotásához is. A melódiának, mely a műzenészek kezén minden szüziességét elvesztette, vissza akarta adni ezt a legtisztább szüziességét. Csak a múlt évszázad olasz operamelódiáit kell felidézni, hogy lássuk, mennyire csak a divatot és annak céljait szolgálta ez a különösen semmis hangváz. E dallammal és ennek alkalmazásával sülyedt olyan mélyre a zene, hogy a buja ízlés mindig csak valami újat kívánt tőle, mert a tegnap

melódiáját ma már meg se lehetett hallgatni. Eleinte ebből a melódiából táplálkozott a hangszeri zene is, melyet egy semmikép sem nemes társadalmi élet céljaira használtak, mint már említettük.

Haydn volt az első, aki a kedélyesen vas-kos néptáncdallamot használta fel, melyet gyakran, mint könnyen felismerhetjük, a hozzá legközelebb álló magyar paraszttáncoktól kölcsönzött, ami által egy alacsony, szűk, erősen helyi karakterű spherában maradt. Mely területről vehetnénk hát azt a természetes melódiát, mely nemesebb, tartósabb jellegű volna? Mert ez a Haydn-féle nép táncdallam is inkább különösségének pikantériájával bilincsel le, semmi esetre sem minden időkre érvényes, tisztán emberi, művészi typus. Lehetetlen volt ezt a dallamot társadalmunk magasabb rétegeiből meríteni, mert ott az operaénekes és a ballettáncos minden bűnnel terhes, kényeskedő, tuldiszített melódiája uralkodott. Beethoven is Haydn útján járt. Ám ő a néptánc-dallamot többé nem a hercegi asztal mulattatására alkalmazta, hanem ideális értelemben magának a népnek játszotta el. Hol skót, hol orosz, majd meg ó-francia népdallam az, melyben ő az ártatlanság megálmodott nemességét feltalálta és melynek hódolva rakta lábaihoz egész művészetét. Egy magyar táncával (az A-dur szimfónia zárótételében) az egész természetnek muzsikált, úgy hogy aki a természet e táncát láthatta volna, azt hihette volna, hogy szemei előtt keletkezik óriási forgatagban egy új csillag.

A cél azonban az volt, megtalálni az ártatlanság ősi typosát, hite ideális „jó emberét”, hogy eljegyezze az ő „Istenével, a szeretettel”. Szinte azt lehetne hinni, hogy már a „Sinfonia Eroica”-ban ezeken a nyomokon halad a mester; mintha e szinfonia utolsó tételének határtalan egyszerűségű témája, melyet más műveiben is felhasznált, szolgálna alapvázul e cél eléréséhez. Amit erre mint elragadó melost ráépít, nagyon is odatartozik még az ő általa olyan sajátos módon fejlesztett és kiszélesített mozarti sentimentális cantabiléhez, minthogy ezt az általunk vett értelemben eredménynek tekinthetnénk. Világosabban mutatkozik meg ez a nyom a C-moll symphonia diadalmas gazdag zárótételében, ahol az egyszerű, majdnem csak tünikán és a dominánsan a trombiták és küttök természetes skáláján tovalépő indulódallam annál is inkább szól hozzánk nagy naivitásában, mert a megelőző symphonia most már csak e dallamra való érdekes előkészítésnek látszik. Miként a majd vihartól, majd gyengéd széláramtól hajtott felhőzet, melyen át a nap egyszerre csak hatalmas sugarakkal tör utat.

Egyszersmind (ezt a látszólagos kitérését ide igtatjuk, mert vizsgálódásunk tárgyára nézve fontos) a C-moll symphonia, mint a mesternek egyik ritkább koncepcióju alkotása, köt le bennünket, melyben fájdalmasan izgalmas szenvedélyesség a kezdő alaphang, mely a vigasz, az emelkedettség lépcsőfokán a diadalmas öröm kitöréséig jut el. Itt a lyrai pathos már majdnem egy határozott értelemben vett

ideális drámaiság területére lép és talán kétségesnek tetszhetik, vajjon ezen az úton a zenei koncepció a maga tisztaságában nem szenvedhet-e, mert olyan képzetek felidezéséhez vezethet, melyek a zene szellemének mindenképp idegeneknek látszanak, másrészt el kell ismerni, hogy a mestert egyáltalán nem vezette egy tévelygő esztétikai számítás, hanem teljesen ideális ösztön, mely a zene legsajátosabb teréről származik. Ez az ösztön, mint már legutóbbi vizsgálódásaink kiindulópontjában megmutattuk, avval a törekvéssel esik egybe, hogy az emberi természet eredeti jóságába vetett hitet, az élettapasztalat látszólagos ellenmondásai ellenére is, az öntudat számára megmentse, vagy visszaszerezze. A mesternek csaknem kizárólag a legfenségesebb derűség szellemében fogamzott alkotásai, miként azt fentebb már láttuk, nagyrészt ama boldog egyedüllét korszakából származnak, amely teljes süketségének bekövetkezése után szinte egészen elkülönítette őt a földi bajoktól. Talán nem szükséges, hogy a Beethoven egyes legjelentékenyebb alkotásaiban újra fellépő fájdalmasabb hangulatot belső derűsége elmúlására alapítsuk, mert egészen biztosan tévednénk, ha azt hinnők, hogy a művész egyáltalán alkothat másképp, mint mély belső lelki derűséggel. Az alkotásban megnyilatkozó hangulat tehát kell, hogy ama világ szelleméhez tartozzék, amelyet a művész megalkotott és művében kifejezett. Miután azonban határozottan feltettük, hogy a zenében magának a világnak az eszméje nyilatkozik meg, így

az elsősorban alkotó zenész foglaltatik benn ebben az eszmében és amit kifejez, nem az ő véleménye a világról, hanem a világ maga, melyben fájdalom és bánat, öröm és ürm váltakoznak. Beethovennek, az *embernek* tudatos kétsége is benn volt ebben a világban és így közvetlenül szól hozzánk s egyáltalán nem elmélkedés objektumaként, amikor úgy fejezi ki előttünk a világot, mint ahogy kilencedik symphoniájában teszi, melynek első tétele a világ eszméjét a legkísértetiesebb fényben mutatja. Másrészt azonban éppen ebben a művében uralkodik félreérthetetlenül alkotója fölényes, rendet teremtő akarata. Közvetlenül halljuk a kifejezését, mikor a minden megnyugtató ellenére feltörő kétségbeesés örületének, mintegy a borzasztó álomból ébredő ember jajkiáltásával harsogja oda a tényleg kimondott szót, amelynek ideális értelme nem más, mint: „az ember *mégis* csak jó.”

Már régóta megütközést keltett nemcsak a kritikában, hanem az előítéletmentes érzés számára is, hogy a mester itt bizonyos értelemben kiesik a zenéből, kilép az általa meghatározott varázskörből, hogy a zenei alkotástól teljesen elütő képzelőtehetségre appelláljon. Valójában ez a hallatlan művészi eljárás az álomból való hirtelen ébredéshoz hasonlít, de egyúttal érezteti azt a megkönnyebbülést is, melyet egy nyomasztó megfélemlítő álomból való ébredéskor érzünk. Még soha azelőtt művész olyan félelmes végtelenséggel nem szenvedette el velünk a világ kínját. És így valójában halálugrás

volt, mikor az istenien naiv, egyedül saját varázslatával eltelt mester, az új fényvilágba lépett, melynek talajából a régóta hajszott, istenien édes, ártatlanul tiszta embermelódia hajtott ki.

A mester azzal az épen most említett rendet teremtő akaratával is, amely őt ehhez a melódiához elvezette, benne foglaltatik a zenében, mint a világeszmében. Mert valójában nem a szónak az értelme az, mely az emberi hang megszólalásánál bennünket megragad, hanem maga ennek az emberi hangnak a jellege. A Schiller verseiben kifejezett gondolatok sem fognak tehát foglalkoztatni bennünket, hanem a karének meghitt csengése, amely, szinte úgy érezzük, bennünket is éneklésre szólít, hogy, mint S. Bach nagy passziózenéiben a Choral megkezdésekor a község, mi is résztvegyünk az ideális istentiszteleten. Egészen nyilvánvaló, hogy különösen a tulajdonképeni főmelódiának nem is nagyon sikerült módon csak utólag került fölébe Schiller verse, hiszen egészen magáért egyedül hangszereken előadva teljes szélességében előttünk fejlődött ki ez a melódia és már akkor is eltöltött bennünket a paradicsom elnyerésén érzett végtelen örömmel. Soha nem teremtett a legmagasabb művészet egyszerűbbet, mint ez a dallam, amelynek gyermeki ártatlansága mintegy szent borzongással csap meg bennünket, amikor a vonós zenekar mély hangszerei a legegybehangzóbb unisonóban megszólaltatják. Ez a melódia cantus firmus-szá lesz, az új hitközség choraljává,

amely törül miként Bach templomi choraljában, az újonnan fellépő harmonikus szólamok kontrapunktikusan csoportosulnak. Mi sem hasonlítható ama nemes bensőséghez, amelylyel minden újonnan fellépő szólam a legtisztább ártatlanság emez ősi dalát megeleveníti, míg minden dísz, a felfokozott érzés minden pompája vele és benne egyesül, miként a lélekzövilág a legtisztább szerelem egy végre nyilvánkozott dogmájában.

Ha áttekintjük azt a művészettörténeti fejlődést, melyet Beethoven által tett meg a zene, ez a fejlődés egy oly képesség nyeresése, amelyet régebben elvitattak ettől a művésztől. A zene e képesség által messze felülemelkedett az esztetikai szép keretén a teljes fenségesség légkörébe, melyben megszabadult a tradicionális és konvencionális formák minden korlátjától, e formáknak a zene legsajátosabb szellemével való teljes áthatása és felélénkítése által. Ez a nyereség minden emberi lélek számára azonnal megnyilatkozott a *melódiának*, minden zene e főformájának Beethoven által kölcsönzött jellegében, mely most visszanyerte legnagyobb természetes egyszerűségét, mint az a forrás, melyből a melódia mindenkor, amikor szükséges, megújul és a leggazdagabb, legnagyobb változatosságot meríti. Ezt egy mindenki számára érthető fogalomba foglalhatjuk össze: a melódia Beethoven által felszabadult a divat és a változó ízlés befolyása alól és örökértékű, tiszta emberi tyussá emelkedett. Beethoven zenéjét minden időkből meg fogják érteni, míg

ódai zenéje nagyrészt csak művészettörténeti reflexiók közvetítése révén válik megérthetővé.

De még egy fejlődést látunk azon az utón, amelyen Beethoven a melódia döntően fontos megnevesítését érte el, ugyanis azt az új jelentőséget, amelyet a vokális zene nyert a tiszta hangszeri zenéhez való viszonyában.

Ez a jelentőség eddig ismeretlen volt a egyes ének- és hangszeri zenében. Azt, amelylyel eddig leginkább egyházi szerzeményekben találkoztunk, mindjárt első tekintetre megromtott énekzenének tekinthetjük, amennyiben a zenekar itt csupán az énekhang megerősítésére vagy kísérésére szolgál. A nagy S. Bach egyházi kompozíciói csupán énekkarral érthetők meg, csakhogy ő ezeket már a zenekar szabadságával és mozgékonyaságával alkalmazza, úgy, hogy a zenekarnak az énekkar megerősítésre vagy kísérésre szolgáló bevonása magától értetődik. E mellett a keveredés mellett az egyházi zene szellemének mindjobban való romlásával ott találjuk a különböző idők kedvelt modorában készült zenekarral kísért operaéneket is. Beethoven géniuszának volt hivatása, hogy ebből a keveredésből kialakuló zenekomplexumot tisztán egy felfokozott képességű zenekar értelmében használja fel. Nagy Missa Solemnisében igazi beethoveni szellemű, tisztán symphonikus művet látunk magunk előtt. Az énekszólamokat tisztára mint emberi hangszereket használja fel, amint ez Schopenhauer véleménye szerint a leghelyesebb is. A szöveget ezekben a nagy egyházi kompozíciókban nem

fogjuk fel értelmi jelentősége szerint, hanem a zenei mű értelmében csak anyagul szolgál az ének számára és csak azért nem zavarja meg zenei érzésünket, mert nem kelt bennünk észbeli képzeteket, hanem templomi jellegének megfelelően csak ismerős szimbolikus hitformulák hatását kelti bennünk.

Abból a tapasztalatból, hogy a zene semmit sem veszít jellegéből, ha különböző szövegekre éneklik, a zenének a *költészethez* való teljesen illuzórikus viszonyára következtethetünk. Bebizonyosodik az, hogy ha szövegre zenét énekelnek, nem a költői gondolatot fogjuk fel, amelyet pld. karénekekben nem is artikulálnak nagyon érthetően, hanem legfeljebb azt, ami benne a zenészt a zene Írására ösztönözte. A zene és a költészet egyesülése mindig annyira az utóbbi hátrányával kell hogy járjon, hogy csodálkoznunk kell, ha látjuk, hogy nevezetesen nagy német költők is gondolkodtak e két művészet egyesítésének kérdésén, sőt megoldásával is kísérleteztek. Nyilvánvaló, hogy ebben a zenének az *operában* való hatása vezette őket és tényleg ez látszott az egyetlen területnek, ahol e problémát meg lehetett oldani. A költők vagy a zene alkatának formai lezártóságára, másrészt mélyen ható, érzést megindító erejére számítottak, mindenesetre csak arra gondolhattak, hogy a kínálkozó, látszólag hatalmas segédeszközt felhasználják költői szándékaik precízebb és mélyre hatóbb kifejezésére. Talán azt hitték, hogy a zene szívesen áll szolgálatukra céljuk elérésében, ha köznapi operatárgy és libretto

helyett komoly költői alkotást nyújtanak neki. Ami újra és újra visszatartotta őket ilyen irányú komoly kísérletektől, az talán az a homályos, de helyes irányú kétség volt, hogy vajjon a költemény, mint olyan, a zenével való együtt hatásában egyáltalán tekintetbe vétetik-e. Ha jól meggondolták, nem kerülhette el figyelmüket, hogy az operában a zenén kívül csak a scenikai történés, nem pedig az ezt magyarázó költői gondolat veszi igénybe a figyelmet és hogy az opera tulajdonképpen csak *a hallgatás* és *nézés* szempontjából vonja magára a figyelmet. Hogy e két befogadóképesség közül egyik sem adhat teljes esztétikai kielégülést, az nyilván abból magyarázható, hogy — mint már előbb említettem — az operazene nem hangol arra a zenének egyedül megfelelő áhítatra, melynek következtében a látás annyira lefokozódik, hogy a szem az egyes tárgyakat nem látja a szokott intenzitással. Ellenkezőleg azt találtuk, hogy az ilyen zene hallgatásánál, amely csak felületesen érint bennünket és inkább izgat, mint eltölt, *látni* is akarunk valamit, de semmi áron sem akarunk *gondolkodni*, mert erre éppen e mulató vágyunkat visszautkröző játék által, melynek legmélyebb alapja az unalom ellen küzdő szórakozás, teljesen képtelenné váltunk.

Az eddigi szemlélődés folyamán eléggé megismerkedtünk Beethoven sajátos természetével, hogy a mesternek az *operával* szemben elfoglalt álláspontját nyomban megértjük és hogy nyilvánvaló legyen előttünk, miért tilta-

kozott a leghatározottabban az ellen, hogy frivol tendenciájú operaszöveg megzenésítésére valaha is vállalkozzék. Hogy halléthez, tűzijátékhoz, felvonulásokhoz, kéjes szerelmi intrikákhoz stb. muzsikát komponáljon, ezt rémülettel utasította vissza. Az ő zenéjének egy teljes, nagylelkűen szenvedélyes cselekményt egészen át kellett hatnia. Mely költő nyújthatott ehhez neki kezét? Egyetlen 'megkísérelt próbálkozás kapcsolatba juttatta egy oly drámai helyzettel, amelyben legalább semmi sem volt a gyülölt frivolitásból, s azonfelül is az aszszonyi hűség dicsőítése által a mester fő humanus dogmájának is megfelelt. És mégis ez az operatárgy oly sok, a zenének idegen, vele össze nem egyeztethető, elemet ölelt fel, hogy tulajdonképpen csak a nagy „Leonóra”-nyitány magyarázza meg nekünk igazán, miként akarta értelmezni Beethoven a drámát. Ki hallgathatná meg ezt az elragadó zenedarabot anélkül, hogy teljesen eltöltse az a meggyőződés, hogy ez a zene még a legtökéletesebb drámát is magába zárja. Tulajdonképpen mi más a „Leonóra” című operának egész drámai cselekménye, mint egy csaknem ellenszenves legyengítése a nyitányban átélt drámának, épügy, mint pld. Gervinusnak egy unalmas magyarázó kommentárja, Shakespeare valamelyik művéhez. Ez a minden érzés számára felmerülő észlelés csak úgy válhatik teljesen tiszta megismeréssé, ha visszatérünk a zene filozófiai magyarázatához.

A zene, amely nem a világ jelenségeiben levő eszméket ábrázolja, hanem önmaga egy világátfogó eszme, természetszerűen magában foglalja a drámát, miután viszont maga a dráma a világnak a zenével egyetlen egyenértékű eszméjét fejezi ki. A dráma teljesen olyan mértékben nő ki a költészet kereteiből, mint a zene a többi művészetéből, különösen pedig a képzőművészet keretéből, még pedig azáltal, hogy hatása egyedül a fenségesben van. Miként a dráma az emberi karaktert nem írja le, hanem közvetlenül önmagában ábrázolja, úgy a zene motívumaiban benn foglaltatik a világ minden jelenségének legbensőbb lényege. Ezeknek a motívumoknak mozgása, formálása és elváltozása nemcsak analog módon van egyedüli rokonságban a drámával, hanem az eszmét ábrázoló dráma valójában csakis a zenének mozgó, formálódó és változó formáival magyarázható meg világosan. Aligha tévedünk tehát, ha a zenében az ember drámaformáló erejének a prioristikus képességét véljük fellelni. Miként mi a jelenségek világát csupán a tér és idő törvényeinek alkalmazásával tudjuk megkonstruálni, amelyek agyunkban már a priori ki vannak alakulva, úgy a világ eszméjének tudatos ábrázolása a drámában a zene ama benső törvényeiből van kiformalva, amelyek a drámaíróban éppen olyan tudattalanul érvényesülnek, mint a kauzalitásnak ama szintén öntudattalanul alkalmazott törvényei, melyek a külvilág jelenségeinek apperceptiójára szolgálnak. Ennek sejtése volt éppen az, ami nagy

német költőinket folyton foglalkoztatta és talán ennek sejtésében mondták ki a más föltevések szerint érthetetlen Shakespeare titokzatosságának okát. Ezt a hatalmas drámaíró-t valóban nem lehel más költőhöz való analógiával megérteni és éppen ezért minden róla szóló esztétikai ítélet eddigelé teljesen megokolatlan. Az ő drámái a világnak olyan közvetlen képei, hogy az eszme ábrázolásánál a művészi közvetítés egyáltalán nem vehető észre és különösen kritikailag nem bizonyítható be, miért is mint emberfölötti genre termékei csodálatnak és nagy költőink számára tanulmányul szolgálnak, csaknem ugyanolyan módon, mint a természeti csodák, melyek keletkezésének (örvényeit) keressük. Hogy Shakespeare mennyire fölötte áll a tulajdonképpeni költőnek, az alakjai minden vonásának végtelen valóságosságában nyilvánvalóvá válik; pld. míg a poétát Brutus és Cassius viszáljának jelenetében (Julius Caesarban) szinte mint valami ostoba lényt kezeli, viszont a „költő”, Shakespearet, sehol másutt fel nem leljük, mint a drámában elődünknél e alakoknak leg-sajátosabb karakterében. Egészen páratlanul állt tehát Shakespeare mindaddig, míg a német gényusz nem teremlett Beethoven személyében oly lényt, kii csak analogikusán, vele összehasonlítva, lehet magyarázni. Ha a shakespeare-i alakok világának összességét a bennük levő és érintkező jellemek végtelen pregnáns voltát egységes benyomássá sűrítjük legbensőbb érzéseinkben és ehhez a beethoveni motívumok világának komplexumát hasonlítjuk a maguk el-

háríthatatlan hatásában és határozottságában, úgy észre kell vennünk, hogy eme világok egyike teljesen fedi a másikat, úgy hogy mind-egyik bennfoglaltatik a másikban, jól lehet lát-szólag egészen különböző légkörben mozognak. Hogy ezt a képzetet könnyebbé tegyük, a „Coriolan”-hoz írt nyitányt vesszük például, amelyben Beethoven és Shakespeare ugyanegy tárgyban érintkeznek. Ha visszaidézzük azok-nak a benyomásoknak az emlékét, melyet Shakespeare drámájában Coriolanus alakja gya-korolt ránk és ha egyelőre a szövevényes cselek-ményben csak azt figyeljük meg, ami a főhős jel-lemére való tekintettel leginkább hathalott ránk, úgy a nagy tömkelegből kiválik a dacos Coriolanus alakja, aki harcban áll benső hang-jával, mely saját anyja hangján még hangosab-ban és behatóbban szól hozzá. Es mini drámai fejlődés csupán e büszkeség legyőzetése ama hang által és egy mértéktelenül erős természet dacának megtörése marad meg emlékezetünk-ben. Beethoven drámája számára egyedül ezt a két főmotívumot választotta, melyek minden fogalmakkal való magyarázásnál jobban meg-éreztetik velünk e két jellem legbensőbb lénye-gét. Ha áhítattal követjük eme motívumok egyetlen szembeállításából fejlődő, csupán zenei karakterükhöz tartozó mozgást és hatni hagy-juk magunkra a tisztára zenei részleteket, me-lyek a fokozatokat, érintkezéseket, eltávolodá-sokat és emelkedéseket magukba foglalják, úgy oly dráma játszódik le előttünk, mely saját-szerű kifejezésében megint csak magába foglalja mind-

azt, ami a színpadi költő említett művében mint szövevényes cselekmény és összeütközése jelentéktelenebb jellemeknek is lekötötte figyelmünket. Ami ott, mint közvetlenül előadott, csaknem átélt cselekvés, ragadott meg bennünket, azt itt a cselekmény legbensőbb magjaként értjük meg. Mert ezt a cselekményt ott az elemi *erőkhöz* hasonlatosan ható jellemekek épp úgy meghatározták, mint itt a zenésznek a jellemekekben működő, legbensőbb lényükben azonos motívumai. Csakhogy mindkét területen a kiterjedésnek és a mozgásnak *más* és *más* 'törvényei uralkodnak.

Ha mi a zenét a világlényeg legbensőbb álmokképe megnyilatkozásaként tekintjük, úgy Shakespearet az ébren továbbálmodó Beethovennek nevezhetnénk. Ami az ő légköreiket távol tartja egymástól, az az apperceptionnak bennük érvényes törvényeinek formai meghatározottsága. A legtökéletesebb művészi forma tehát azon a határponton kezdődne, amelyen ezen törvények érintkeznének. Ami tehát Shakespearet éppugy felfoghatatlanná, mint összehasonlíthatatlanná teszi, az, hogy a dráma formáit, melyek még a nagy Galderon színjátékait, melyek pedig igazi művész munkái, konventionális merevségüvé tették, olyan életteljessé tette, hogy azok szinte a természetten felül állóknak tetszenek. Szinte már nem művészien formált, hanem valóban élő embereket vélünk magunk előtt látni és mégis olyan csodálatosan távol vannak tőlünk, hogy a velük való reális érintkezést olyan lehetetlennek

kell tekintenünk, mintha szellem jelenségekkel állnánk szemben. Ha tehát Beethoven éppen művészetének formális törvényeivel szemben elfoglalt álláspontjában és ezek felszabadító hatásában egy Shakespearevel, úgy a két megjelölt területnek érintett határ- és átmeneti pontját a legvilágosabban úgy remélhetjük meghatározhatónak, ha még egyszer philosophusunkat vesszük közvetlen vezetőkül és pedig oly módon, hogy visszatérünk hypothetikus álommagyarázatának célpontjához, a szellemjelenségek magyarázatához.

Mindenekelőtt az volna feladatunk, hogy az úgynevezett „alvalátás” physiologiai magyarázatát adjuk és nem metaphysikai megfejtését. Metaphysikailag az álomszervet az agy ama részében képzeltük el, mely részre a mély álomban belső dolgaival foglalkozó organizmus épp oly hatással van, mint ahogy most a teljesen nyugvó, kifelé forduló, az érzékszervekkel közvetlen összekötött nagyrésze ébrenlétben, a külső világ hat. Az álom, melyet ez a belső szerv idéz elő, csak egy másik, a felébredést közvetlenül megelőző álom révén juthat el hozzánk, mely az elsőnek igazi tartalmát csak allegorikus formában közvetítheti velünk, mert az agy készülődő, végül megtörtendő teljes ébredésének már alkalmaznia kell a világ megismerésének formáit, a teret és az időt, hogy egy, az élettapasztalatok által már ismert képet alkothasson. A zenész művét összehasonlítva az alvalató somnambulans izgatott állapotában kifelé is megnyilvánuló látományának köz-

vetlen képével, az összekötő kapcsolatot megtaláltuk a hangvilág keletkezésének és fejlődésének útján. Egy másik a somnambul távollátáshoz hasonló physiológiai jelenség a kísérletlátás, melyhez megint csak Shopenhauer hypothetikus magyarázatát vesszük segítségül, t. i., hogy ez nem más, mint alvalátás az éber agy segítségével: azaz az ébredéshez közellező öntudat közlési ösztöne a lefokozott látás homályosságát arra használja fel, hogy a legmélyebb álomban látott alakot megjelenítse. Ez a bensőnkben szemünk elé vetített alak semmilyen tekintetben sem tartozik a jelenségek reális világához, a kísérletlátó szemében mégis megvan benne egy élő lény minden külső jele. Shakespeare művei is ezekhez a rendkívüli és ritka esetekhez tartoznak, mikor a belső akaratsikeresül az általa látott képet az éber levő szem elé vetíteni és így őt is kísérletlátónak és kísértetlátónak nevezhetjük, aki minden idők embereinek alakját legbensőbb szemléletből úgy tudta éber szemünk elé vetíteni, mintha azok igazi életet élnének.

Mihelyt tehát ez az analógia összes konsekvenciáival hatalmukban van, Beethoven, kit alvalató somnambulanshoz hasonlítottunk, a szellemlátó Shakespeare hathatós alapjának tekinthetjük. ugyanazt fejezik ki Shakespeare szellemalakjai, amit Beethoven melódiai és egyesülve eljutnának ugyanahhoz a lényeghez, ha a hangvilágban élő muzsikuszersmind a fény világba lépne. Ez annak a physiológiai analógiának a mintájára történne, mely okozza egy-

részt a szellemlátást, másrészt a somnambul távolbalátást idézi elő és amelynél azt kell feltételezünk, hogy az agy épen fordított módon működik, mint az ébrenlétnél, ahol a külső benyomás befelé hat, míg itt a belső gondolatok kifelé nyilvánulnak meg és az érzékszervek körébe jutva, arra indítják őket, hogy a belülről feltörekvő objektumot kifelé is észrevegyék. Állapítsuk most meg azt a tagadhatatlan tényt is, hogy *A* zene intenzív hallgatásánál a látás olyanira lefokozódik, hogy a tárgyaikat nem tudja világosan megkülönböztetni, ez tehát megfelelne annak a belső álmvilág által előidézett állapotnak, mely a látás lefokozása által a kísértet meglátását teszi lehetővé.

Ennek a különben érthetetlen physiologiai esetnek ezt a hypothetikus magyarázatát többféle módon alkalmazhatjuk, az előttünk fekvő művészi probléma megmagyarázására, hogy ugyanarra az eredményre jussunk. Shakespeare szellemalakjai benső zeneérzékünk teljes felébredésével hangokban nyilvánulnának meg vagy másrészt Beethoven motívumai arra indítanak a lefokozott látási, hogy testet öltve, vegye észre a távolbalátó szem előtt megelevenedett alakokat. úgy az egyik, mint a másik tulajdoniképpen azonos esetben az a ha álmos erő, mely itt természeli törvények ellenére a jelenségek képzését belülről kifelé végzi, oly nagy kínból kellene, hogy kifejlődjék, mely, fájdalom, ugyanaz, mint a közönséges életben a mély félelmes álomból felébredő ember jajkiáltása. Csakhogy ez utóbbi rendkívüli hatalmas, az emberiség gé-

niuszát irányító esetben ez az ébredés kínja, bevezet bennünket a csak éppen az ébredés által megjeleníthető tiszta megismerés és legnagyobb képességek világába.

Ezt a mély fájdalomból való felébredést átéljük a hangszeri zenének, az énekzenébe való különös és a közönséges esztétikai kritikának megbotránkoztató, hirtelen át ugrásában, melynek Beethoven kilencedik symphoniájában való magyarázata vezetett erre a messze kitérő vizsgálódásra. Az, amit itt érzünk, az az a bizonyos túlfeszültség, a kirobbanásnak bizonyos kényszere, mely nagyon hasonló a kínos álomból való ébredés szükségességének érzéséhez, és az emberiség művészi géniuszára annyiban van jelentősége, amennyiben a kényszer itt művészi tettet teremtett és ezáltal e genius egy legmagasabb műalkotás megteremtésére lett képessé.

Ez a műalkotás a *legtökéletesebb dráma* és így a tulajdonképpeni költészet termékeit messze felülmúlja. Mi, akik a shakespearei és beethoveni dráma egy voltát felismertük, nyugodtan megállapíthatjuk ezt és erről a drámáról feltehetjük, hogy úgy viszonylik az „operához”, mint egy Shakespeare-darab egy irodalmi drámához vagy egy Beethoven-symphonia az operazenéhez.

Hogy Beethoven kilencedik symphoniája folyamán a formális zenekarral kísért karkantatéhez tér vissza, az ne tévesszen meg bennünket ennél a zenekari zenének az énekzenébe való átugrásánál. A symphonia e choralis részé-

nek jelentőségél. előbb méltattuk és megállapító! Luk, hogy ez a zene legsajátabb területéhez tartozik. A melódia gyönyörű megnemesítésén kívül nincsen benne semmi formális rendkívüliség. Cantate ez, szöveggel, melylyel a zene nincs más viszonyban, mint bármely más ének-szöveggel. Tudjuk, hogy a szövegköltő versei, még ha Gothéról vagy Schillerről van is szó, nincsenek döntő hatással a zenére. Erre csak a dráma képes, nem a drámai költemény, ha nem a tényleg szemünk előtt lejátszódó dráma, amely láthatóvá lelt képe a zenének, s amelyben a szavak és mondatok többé nem a költői gondolathoz, hanem tisztán a cselekményhez tartoznak.

Nem Beethoven *művét*, hanem *művészi tettét* kell tehát, mint géniusza kifejlődésének tetőpontját tekintenünk, mert az ezen tett által megélenkített és teremtett műalkotás adja meg nekünk azt a tökéletes *művészi* formát, melyben a drámára nézve is, de különösen a zenére nézve, minden conventionalitás megszűnik. Ez lenne az egyetlen nagy Beethovenünk által általa oly erősen individualizált német szellemnek megfelelő tisztán emberi és mégis német eredetű új művészi forma, mely eddig az antik világgal ellentétben hiányzott a mi modern világunkból.

Nem kerülheti el az, aki csatlakozni akar a Beethoveni zenéről éppen elmondott nézetünkhöz, hogy phantastikusnak és túlzónak ne tartsák; még pedig nemcsak korunk művelt és műveletlen zenészei fogják ezzel a szemrehá-

nyással illetni, akik a zenének azt az álomlátással, melyet mi gondolunk, csak a „Szentivánéji álom” Zubolyának álmából ismerik, hanem a költők, sőt a képzőművészek is, ha ugyan azok törődnek ily kérdésekkel, melyek az ő légkörüktől látszólag távol esnek. Könnyen rászánhatjuk azonban magunkat, hogy ezt a szemrehányást nyugodtan elviseljük, még ha kicsinylő, sőt sértő nemtörődés formájában jut is kifejezésre; mert meg kell értenünk, hogy azok fel se foghatják azt, amit mi megismertünk, legföljebb oly mértékben, hogy észrevehetnék és megmagyarázhatnák saját improduktivitásukat, azt azonban meg fogjuk érteni, hogy ettől félnek.

Ha a mostani nyilvános irodalmat és művészetet megfigyeljük, különös változást fogunk tapasztalni, mely körülbelül egy emberöltő óta ment végbe. Nem reménynek, hanem bizonyosságnak látszik, hogy a német újjászületés nagy periódusát bizonyos langyos kicsinyléssel tekintik. Ez egy emberöltő előtt másképpen volt. A korszellem *Charaktere* akkor leplezetlenül kritikus volt, „papiros szellemnek” nevezték, és még a képzőművészeteket is csak reprodukáló művészetnek tartották, melynek működése arra szorítkozott, hogy az átvett típusokat minden eredetiség nélkül felhasználja és összeállítsa. Azt hisszük, hogy ebben az esetben akkor sokkal igazabban látták és őszintébben beszéltek az emberek, mint manapság. Azokkal, akik most is íróink és építőink és más a nyilvános szellemmel érintkező művé-

szünk önhitt viselkedése ellenére is az akkori nézetet vallják, könnyebben megértetjük magunkat, ha megpróbáljuk helyesen megvilágítani a zenének azt az óriási jelentőségét, melyet a kultúra fejlődésében nyert. Ebből a célból! szükséges, hogy abból a belső világból, melybe vizsgálódásaink céljából mélyedtünk, azon külső világ felé forduljunk, melyben élünk, és melynek nyomása alatt nyerte erejét minden kifelé reagáló belső lényeg.

Hogy ne tévedjünk bele egy bonyolult kultúrtörténeti szövevénybe, nézzük mindjárt a jelenkor közfelfogásának, szellemének egy karakterisztikus vonását.

Mialatt a német fegyverek győzelmesen haladnak a francia civilizatio centruma felé, bennünk egyszerre felébred a szégyen a civilizatioól való függésünk miatt és abban nyilatkozik meg, hogy felszólítjuk a nyilvánosságot, vessék le a párisi divat szerint készült ruhákat. A hazafias érzés tehát végre megbotránkozik azon az ízlésen, melyet a nemzet aesthetikai érzéke nemcsak ellenkezés nélkül elfogadott, hanem melynek elsajátítására hévvel és buzgalommal törekedő! Valóban milyen benyomást tehetett a képzőművészre, ha megnézte a közönséget, mely csak vicclapjainak karrikatúráihoz szolgáltattott anyagot, míg a költők zavartalanul folytatták a „német nő” dicsőítését? Azt hisszük, hogy ezt a komplikált jelenséget nem kell bővebben magyaráznunk. De talán mint múltó bajt tekinthetjük: joggal várhatnánk, hogy a fmk, testvérek és férjek a legszebb német eszméért, a

történet leggyilkosabb harctéréin kiontott vére, a testvérek, lányok és feleségek arcába szégyenpirt hajt, és mint nemes szükség fog bennük felébredni a büszkeség, hogy férfiaiuk előtt ne mint nevetséges karrikatúrák jelenjenek meg. A német asszonyok dicséretére szívesen elhisszük, hogy ezirányban meg van a helyes érzékük; mégis mosolyognia kellett mindenkinek, mikor tudomására jutott, hogy felszólították az asszonyokat új divat elfogadására. Ki nem érezte, hogy ennek eredménye csak valószínűleg ügyefogyott maskara lehet? Mert az életnek nem véletlen szeszélye, hogy a divat uralkodik rajtunk, mint ahogy a modern civilizatio történetében jól meg van okolva az is, hogy a párisi izlés szeszélyei diktálják a divat törvényeit. Tény az, hogy a párisi izlés, illetve Paris és Versailles szelleme, kétszáz év óta az európai műveltség egyetlen produktív terméke. Míg egyetlen nemzet se volt képes új művészi típusokat alkotni, a francia szellem legalább megalkotta a társaság külső formáit és mind a mai napig a divatot.

Lehet, hogy mindezek méltatlan jelenségek, mégis eredetien megfelelnek a francia szellemnek; oly világosan és felismerhetően jellemzik azt, mint az olaszokat a renaissance idejében, a rómaiakat, görögöket, egyiptomiaikat vagy assyrokal jellemezték művészi lypusaik. És semmivel sem mutatják meg inkább a franciák, hogy ők a mai civilizatio urai, mint azzal, hogy phantasiánk azonnal nevetségessé lesz, ha csak el akarja képzelni is, hogy az általuk megszabott divattól emancipáljuk ma-

gunkat. Azonnal be kell látnunk, hogy egy a francia divattal ellentétes „német divat” absurd gondolat és ha fellázadunk is uralma ellen, el kell ismernünk, hogy oly átok van rajtunk, melytől csak egy végtelen mélyen megokolt újjászületés szabadíthatna fel. Egész belső lényünknek kellene megváltoznia oly módon, hogy a „divat fogalma” külső életünk alakulásában teljesen elveszítse értelmét.

Ha a nyilvános művészi izlés mély züllésének okait már kikutattuk, akkor kellene óvatosan következtetéseket levonni, hogy miben kellene állnia ez újjászületésnek. Miután analógiák használása már több ízben segítségünkre volt máskülönben nehezen megérthető dolgok megvilágításában, még egy kísérletet teszünk látzólag távoleső dolgok megvizsgálásával, mely mindenestre ki fogja egészíteni nyilvánosságunk plastikus jelleméről való nézeteinket.

Ha az emberi szellem igazi produktivitásának paradicsomát akarjuk elképzelni, akkor abba a korba kell visszamennünk, melyben az *írást* és annak pergamentre, vagy papírra való jegyzését még nem ismerték. Látni fogjuk, hogy akkor született meg a kulturélet, mely most már csak a gondolkodás tárgyát képezi, vagy célszerűen felhasználatik. Akkor a *költészet* sem volt más, mint tényleges kitalálása mythosoknak, azaz ideális eseteknek, melyekben az emberi élet különböző Charaktere objektív valósággal, mintegy közvetlen szellemjelenésekben tükröződött. Minden nemes fajnak meg volt az erre való képessége, mindaddig, míg az

írás használatát meg nem ismerték. Ettől kezdve elveszti poétikus erejét, az eddig állandó természeti fejlődésben levő élő nyelv megkristályosodik, megmerevedik; a költészet átalakul a régi, tehát már nem kitalálható mythosok díszítésévé és végül retorikává és dialektikává lesz. Most képzeljük el, mily nagy az ugrás az Írástól a könyvnyomtatásig. Az értékes írott könyvet a család feje felolvasta a vendégeknek; most mindenki csöndesen magában olvassa a nyomtatott könyvet és ezeknek az olvasóknak ír a költő. Vissza kell idéznünk emlékezetünkbe a reformatio korának vallásos sektáit, azoknak disputatióit és traktatusait, hogy betekintést nyerhessünk, mily örület dült a betűk által megbolondított emberek fejében. Azt hisszük, hogy Luther fenséges Choralja mentette meg a reformatio szellemének józanságát, mert az érzéshez szólt és így az agy betűkórját meggyógyította. Egy nép geniusa azonban a könyvnyomdászszal még megértette magát, bármily kellemetlen volt is ránézve ez az érintkezés, de amióta az újságot kitalálták, amióta a Journalismus virágzik, a nép jó szellemének teljesen vissza kellett vonulnia az életből. Most már csak nyilvános vélemények uralkodnak, melyeket pénzért lehet venni, mint a nyilvános nőket. Aki újságot tart, az a makulatúrán kívül annak véleményét is megkapja: nem kell már gondolkodnia, elmélkednie, ott van lenyomtatva, amit már mások elgondoltak helyette, hogy mit kell tartania Istenről és a világról. Így mondja meg pld. a párisi di-

vatlap a „német asszonyoknak”, hogy hogy kell öltözködni; a francia jogot formálhat magának, hogy ily dolgokban nekünk a helyes utat ő mutathassa meg, mert odáig emelkedett, hogy újságpapírvilágunknak ő a tulajdonképeni színes illustratora.

Ha összehasonlítjuk a költői világ ujságíróvilággá való átalakulását, a forma és színvilágának fejlődésével, ugyanily eredményre fogunk jutni.

Kinek volna bátorsága azt állítani, hogy igazi fogalma van a régi görögkor plastikus világának nagyságáról, isteni magaslatáról? Ha csak fenmaradt romjaik egy töredékére vetünk egyetlen pillantást, borzongva érezzük, hogy oly élet áll előttünk, melynek megítélésére nem találunk mértéket se. Ez a világ kiküzdötte magának a jogot, hogy romjaival is örök időközön át arra tanítson bennünket, hogy lehetne a világ további folyását elviselhetővé tenni. A nagy *olaszoknak* köszönhetjük, hogy ezt a tanulságot életre keltették és a mi világunkba átvitték. Látjuk, hogy ezt az oly gazdag phantasiával megáldott népet e tan szenvedélyes szeretete emészti és egy csodálatos évszázad után mint álom lép ki a történelemből és veszi uralmába téves módon ezt a látszólag rokon népet, talán hogy meglássa, mit lehetne belőle a világ számára színben és formában létrehozni. Az olasz műveltséget és művészetet egy bölcs államférfi és egyházfejedelem a *francia* népbe akarta beoltani, miután e népből teljesen kiölték a protestáns szellemet; a legne-

mesebb fejek lehullottak és amit a párisi vérnász megkímélt, később az utolsó csöppig kiirtották. A nemzet maradványát most „művészileg” akarták emelni, de miután phantasiájuk nem volt, vagy elfogyott, a produktivitás sehogy sem akart jelentkezni, különösen nem sikerült művészi alkotást létrehozni. Inkább sikerült a francia emberből művészi embert csinálni. Az a művészi képzet, mely a phanasiának nem sikerült, az emberen magán szemlélhetővé vált. Ez majdnem úgy hangzik, mint az antik eszme, t. i. hogy az embernek előbb művészivé kell válnia, azután lehet képes alkotásokra. De ha egy imádott gáláns király adja meg a példát, hogyan kell mindig és mindenben végtelenül finoman viselkedni, könnyű az udvari embereken keresztül lefelé, végre a népet is finom formák elfogadására bírni. Ezeket a formákat azután a franciák úgy ápolták, hogy második természetükké vált és elhitette velük, hogy az olasz renaissance népe fölé emelkedtek, amennyiben azok csak műremekeket alkottak, míg a francia maga vált műremekké.

Azt lehet mondani, hogy a francia ember az öltözködés, a mozgás, a magakifejezés művészetének produktuma. Törvénye erre az „ízlés” melyet alacsony érzéki funkciójából szellemi magaslatra emelt; és ezzel az Ízléssel önmagának ízlik, úgy, ahogy elkészítette magát, mint valami ízletes saucet. Tagadhatatlan, hogy ebben a virtuózzá vált, teljesen „modern”; és ha mint ilyen az egész civilizált világ példajaként áll előttünk, nem az ő hibája, hogy ügyetlenül

utánozzák, de hízeleget neki, hogy csak ő eredeli olyasvalamiben, amit az egész világ utánzásra méltónak tart. Az ilyen ember egészen „újság”, neki a képzőművészei és a zene is csak egy „feuilleton” tárgya. Az elsőt úgy rendezte be magának — tetőtől-talpig modern ember lévén —, mint ruháját, amelyet mindig az újdonság, az állandó változatosság irányít. A bútortzat, a földolog, 'ehhez konstruálja meg az építész a házat. A forradalom elolt e változások iránya még annyiban volt eredeti, hogy úgy simult a társadalom uralkodó osztályának karakteréhez, mint a ruha a testükhöz és a frizura a fejükhöz. Azóta ez az irány annyiban romlott le, amennyiben az előkelő osztály félénken tartózkodik a divat irányításától és átengedte az iniciatívát a népeség szélesebb rétegének, mely most jelentőséget nyert (mindig Parisról beszélünk). így az úgynevezett „demimonde” és barátai kerültek uralomra; a párisi nő ezek erkölcsét és öltözését utánozva akar férjére nézve vonzóvá válni, mert hisz ez még oly eredeti, hogy erkölcs és öltözés egymáshoz tartoznak és kiegészítik egymást. Ezek természetesen lemondanak arról, hogy a képzőművészetet befolyásolják, mely végre teljesen a divatműkereskedők uralma alá jut, mely csaknem oly fokon áll, mint a művészet kezdete a nomád népeknél és nem más, mint kárpitosmunka és quincaillerie. A divatnak — miután folyton változatosságra van szüksége, maga azonban újat produkálni nem tud — csak az extrémek váltakozásai állnak

rendelkezésére. És tényleg ez az az irány, mely felé oly különös gondolkodású képzőművészeink hajlanak, hogy így nemes művészi formákat (természetesen olyanokat, melyeket nem ők találtak ki) újra életre keltsenek. Most az antik és a rokokó, a gót és a renaissance stylus váltakoznak. A gyárok mindent szállítanak: Laokon-csoportot, kínai porcellánt, Rafael- és Murillo-kópiákat, etrur vázákat, középkori szőnyeget, ehhez à la Pompadour bútorokat, Louis XVI. stukkaturát; az építész mindéhez készít florenzi stylú keretet és betetőzi egy Ariadne-csoporttal.

Így a modern művészet az aesthetikus számára is új elveket teremtett; az benne az eredeti, hogy nincsen benne semmi eredetiség és óriási nyeresége, hogy az összes művészi stylusokat felhasználhatja, melyek így a legközönségesebb ízlés számára is hozzáférhetővé és használhatóvá válnak. Meg kell adni, hogy még egy humánus elvet is megvalósított: a művészi ízlést demokratikussá tette. Azt mondják, hogy ez a jelenség reményt ad a nép művelésére, mert így a művészet és termékei már nemcsak a magasabb osztályok élvezetére szolgálnak, hiszen a legszegényebb polgár is kandallójára állíthatja a művészet legreमेkebb alkotásait, sőt még a koldus is élvezheti, az üzletek kirakatát nézve. Mindenesetre ezzel meg kell elégedni és érthetetlen, hogy még tehetséges emberek is új stylus teremtésén törnek a fejüket képzőművészet és irodalom terén, mikor minden stylus oly szépen összekeverve áll rendelkezésünkre. Ebhez a felfogáshoz hozzá kell

járulnunk, mert mind ez épp oly eredménye a történeti fejlődésnek, mint amilyen eredménye egész civilizációnk. El lehet képzelni, hogy civilizációnk letűnésével ezek a konsequentíák is letompulnak, ha az egész történeti fejlődésben fordulat állna be, mint pld. ha az egész modern világon a socialis kommimismus, praktikus vallás formájában lenne úrrá. Mindenesetre civilizációnk végét jelenti minden produktivitásnak, ami annak plasztikus formáját illeti és így meg kell szoknunk, hogy ezen a téren, melyen az antik világot tekintjük utolérhetetlen ideálunknak, ne várjunk többé oly ujat, amely megközelítené ez ideált és így talán meg kell elégednünk a modern civilizáció különös, némelyek szerint nagyon elismerésre méltó eredményével, még pedig ugyanazzal a tudattal, mint amelylyel egy számunkra, főleg asszonyaink számára való új divat megteremtését civilizációnk szelleme ellen való hiábavaló reakciós kísérletnek kell tekintenünk.

Mert ameddig *szemünk* ellát, a *divat* uralkodik.

De e divatvilág mellett keletkezett még egy világ. Ahogy a római általános eivilizációból fejlődött a kereszténység, úgy fejlődik a modern civilizáció chaosából a *zene*. Mindkettő jelszava: „a mi hazánk nem e földön van”. Ami azt jelenti: mi belülről jövünk, ti kívülről; mi a dolgok lényegéből származunk, ti a dolgok látszatából.

Mindenki magán tapasztalhatja, hogy eltűnik a modern jelenségeknek ez a világa,

mely kétségbeesésünkre áttörhetetlenül körüvesz bennünket, abban a pillanatban, mikor ez isteni symphoniák egyikének első taktusai megszólalnak. Hogy volna másképpen lehetséges, hogy egy mai concertteremben (melyben turkok és zuávok bizonyára jól éreznék magukat!) áhítattal hallgassunk zenét, ha a már említett csodálatos optikai jelenség által a látható környezet el nem tűnne? Ha azonban komoly értelemben vesszük, ugyanilyen hatása van a zenének az egész modern civilizációra, mely eltöri a zene mellett, mint a lámpafény a napfény mellett.

Nehéz elképzelni, hogy mily módon jelentkezett a zene hatása kezdettől fogva a jelenségek világára. úgy képzeljük, hogy a görögök zenéje átjárta a jelenségek világát és összeolvadt annak észlelhető törvényeivel. Pythagoras számai bizonyára csak a zene által nyernek életet és érthetők meg; az eurhythmia szabályai szerint épített az építész és a harmonia törvényei értették meg a művészszel az emberi testet. A melódia szabályai tették a költőt énekessé és a karénekből vetítődött a dráma a színpadra. Mindenütt azt látjuk, hogy a belső, csak a zenéből érthető törvény határozza meg a külső, a szemlélet világát irányító törvényeket. Az igazi antik dór államot, melyet Platon a philosophia fogalmaiból akart a felfogás számára megérthetővé tenni, sőt a haditörvényeket, a harcot épp oly biztonsággal irányították a zene törvényei, mint a táncot. De a paradicsom elveszett; egy világot indító moz-

gás megszűnt, a világ tovább mozgott, mint a golyó, mely lökést kap, de nem volt benne lélekerő, mely hajtotta volna és így végre megszűnt a mozgás is mindaddig, míg a világ lelke újra fel nem ébredt.

A kereszténység szelleme adott új életet a zenének. Látnoki erőt adott az olasz festőknek, úgy, hogy azok a jelenségeken keresztül meglátták a lelket, az egyházon keresztül az igaz keresztény szellemet. Ezek a nagy festők majdnem mind zenészek voltak, és ha elmerülünk a szentek és martyrok nézésébe, a zene szelleme az, mely elfeledtetni velünk, hogy *nézünk*. De jött a divat uralma, és ahogy az egyház a jezsuiták mesterkelt járma alá került, úgy a művészet, a zene is lélektelen mesterkedéssé vált. Nyomon követtük nagy mesterünkben, Beethovenben, a melódia csodálatos felszabadulását a divat uralma alól és megállapítottuk, hogy utolérhetetlenül egyéni módon használja fel mindazt az anyagot, melyet dicső elődei fáradtságosan mentettek meg a divat befolyásától, visszaadta a melódiának egyetlen örök formáját és a zene halhatatlan lelkét. Sajátos isteni naivitásával mesterünk rányomja győzelmére teljes öntudata bélyegét is, melylyel e győzelmet aratta. Felismerte Schiller költeményében, mely a kilencedik symphonia gyönyörű befejező tételének szövege, a divat uralma alól felszabadult természet ujjongását. Nézzük csak mily különös módon értelmezte a költő szavait:

„Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt”.

(Varázssod összeköti azt, amit a divat szigorúan elválasztott egymástól). Mint már említettük, Beethoven e szavakat, csak mint ének-szöveget helyezte a melódia alá, mintegy az összhang kedvéért, melyben e költemény a melódia szellemével volt. Teljesen figyelmen kívül hagyja a deklamatiót, különösen a drámai értelemben vett deklamatiót, így e szavakat „was die Mode streng geteilt” a költemény három első szakaszának éneklésénél nem emeli ki. Csak a dithyrambikus elragadtatás hallatlan fokozódásával, nyernek végre a költemény e szavai drámai jelentőséget és mikor a mester, majdnem dühös fenyegető unisonóban ismételteti, már nem találja elég kifejezőnek haragjához e szót „streng”. Különös hogy ezt a divat tetteire vonatkozó mérsékeltbb kifejezést, csak később illesztette be a költő versébe. Az örömhöz irt dal első kiadásában még így volt: „Was der Mode *Schwert* geteilt!”

úgy látszik, hogy a „Schwert” kifejezés Beethovennek nem felelt meg; a divatra vonatkozva, túl heroikusnak, nemesnek találta. így önhatalmúlag a „frech” szóval javította ki, és most így hangzik:

„Was die Mode frech geteilt!”

Lehet-e valami jellemzőbb, mint ez a különös, a szenvedélyességig heves, művészi cselekedet? Mintha Luthert látnók magunk előtt, a pápa elleni haragjában!

Bizonyosra vehetjük, hogy civilizációknak, amennyiben t. i. a művészi embert irányítja, csak annak a zenének szelleme, adhat új lelket melyet Beethoven megszabadított a divat békóitól. És az a feladat, hogy a talán ily módon fejlődött új lelkesebb civilizációt átható új vallást megteremtse, a német szellemre vár, melyet csak akkor fogunk teljesen megérthetni, ha elejtjük mindazt a hamis tendenciát, melyei neki tulajdonítanak.

Hogy azonban mily nehéz a helyes önismeret, különösen egy nemzet számára, azt őszinte ijedtséggel tapasztalhatjuk, eddig oly hatalmas szomszédainkon, a franciákon; és ez ösztönözhetne bennünket arra, hogy magunkban kutassunk, amihez szerencsére nem kell más, minthogy csatlakozzunk a nagy német költők fáradozásaihoz, kiknek öntudatlanul vagy tudatosan, alaptörekvésük mindig az önmegismerés volt.

Nagy kérdés lehetett számukra, hogy az oly nehézkes, gyámoltalanul alakuló német szellem hogy állhatna szemben csak némileg előnyösen is román származású szomszédaink oly könnyű és biztos, mozgékony formáival. Tagadhatatlan előnye volt másrészt a német szellemnek világfelfogásának mélysége, bensősége, és így az volt a kérdés, hogy lehetne ezt az előnyt a nemzeti karakter szerencsés fejlesztésére felhasználni, és a szomszéd népek szellemére és karakterére is jótékony befolyással hatni, holott mindeddig ilyfajta befolyások,

csak miránk hatottak az ő részükről, inkább károsan, mint hasznosan.

Ha jól megértjük azt a két poétikus alapeszmét, mely főérként húzódik át legnagyobb költőnk életén, kitűnő vezérfonalat találunk azon probléma megítéléséhez, mely e legszabadabb német ember példátlan költői pályafutásának mindjárt a kezdetén jelentkezett. Tudjuk, hogy a „Faust” és „Wilhelm Meister” concepciója, Goethe költői geniusának első legvirágzóbb korszakába esik. Egy benső, lelkét betöltő gondolat készítette őt „Faust” első részének kidolgozására; mintegy megjedve saját concepciója nagyságától, elfordult e hatalmas tervtől és a probléma megnyugtatóbb formáját kereste „Wilhelm Meister”-ben. Érett férfikorban dolgozta ki e könnyed stílusú regényt. Hőse egy biztos és kellemes formát kereső német polgárim, ki a színházon és a nemesi társaságon keresztül hasznos világpolgárrá lesz. Oly genius van mellette, kit csak felületesen ért meg; körülbelül úgy érti Wilhelm Meister „Mignont”, ahogy Goethe értett akkoriban a zenéhez. A költő velünk világosan érezteti, hogy Mignonnal felháborító igazságtalanság történt, de hősével átsiklik ez érzés fölött, hogy őt egy oly szép műveltség légkörébe vezesse, mely ment minden heves és tragikus excentricitástól. Képtárba viszi, hogy ott képeket nézzen. Mignon halálához zene kellett, melyet Schumann később meg is komponált. úgy látszik, hogy Schillert felháborította a „Wilhelm Meister” utolsó kötete, de nem

tudta nagy barátját különös eltévelyedéséből kiségeíteni: különösen miután azt kellett hinnie, hogy Goethe, ki Mignont megalkotta és ez alkotással, egy csodálatos új világot teremtett, legbensőbb életében valami szakadásnak esett áldozatul, melyből a barát nem tudta őt kiemelni. Erre csak maga Goethe volt képes, — meg is tette, és öregkorában megalkotta „Faustot”. Mindazt, ami valaha foglalkoztatta, összefoglalta a szépség ősi képében, *Helénában* a teljes, egész antik ideált kelti életre az árnyékok világából, és összeházasítja Faustjával. De az árnyékol nem lehet lekötöni, szétfoszlik az, tovavonuló szép felleggé lesz, és Faust mély, de fájdalom nélküli szomorúsággal néz utána. Csak *Gretchen* mentheti meg őt; ő nyújtja feléje kezét a túlvilágról, ő, ki oly korán áldoztatott fel, ki örökké öntudatlanul is él Faust lelkében. És ha szabad most e legnagyobb költői művet magunk szerint értelmeznünk, mint ahogy analog hasonlatokat kerestünk a filozófiában és fiziologiában, akkor ez alatt a mondat alatt „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss” — a képzőművészet szellemét értjük, mely felé Goethe oly sokáig és oly kitaratóan törekedett; ez alatt „Das ewig Weibliche zieht uns hinan,” pedig a zene szellemét, mely a költő legmélyebb öntudatából tör elő, fölötte lebeg és a megváltás felé vezet.

És ezen a legbensőbbben átélt úton kell a német szellemnek népét vezetnie, ha hivatása szerint boldogítani akarja a népeket. Csak gúnyoljon bennünket aki akar, azért, hogy a né-

met zenének ily óriási jelentőséget kölcsönzünk; épp oly kevésbé fog bennünket ez zavarni, mint zavarta a német népet az, hogy ellenségeink számi Iva bátorságunk fölött való kételkedésünkre azt hitlék, hogy megsérthetnek bennünket. Ezt is tudta nagy költőnk, mikor vigasztalni akarta magát, hogy a német oly semmisnek és ügyetlennek tűnik fel, hamis utánzásból eredő modora és viselkedése által. így szólt: „*A német botor!*” És ez valami!

Legyen a német nép békében is bátor; ápolja igazi értékét, és vesse el magától a látzatot! Sohase akarjon más lenni, mint amilyen, de ismerje fel magában ami csak az övé. A tetzetösség nem adatott meg neki, azonban költészete és tevékenysége bensőséges és nemes. És bátorságával aratott győzelme mellé, semmit sem helyezhet oly büszkén, e csodálatos 1870-ik évben, mint nagy mesterének *Beethovennek* emlékét, kit a sors éppen száz év előtt adott a német nemzetnek. Ott ahová most fegyvereink behatolnak, az „arcátlan divat” székhelyén, az ő szelleme már elkezdte a legszebb hódítást. Amit gondolkodóink, költőink oly fáradságosan, homályosan, mintegy érthetetlen hangokkal tolmácsolhatnak csak, a beethoveni symphonia már a lélek legmélyébe oltotta az új vallást; a világot megváltó nemes ártatlanság hirdetőjét már ott is megértették, úgy mint nálunk.

Ünnepeljük tehát az elfajult paradicsom vadonából a nagy úttörőt! De ünnepeljük méltóan őt, úgy mint a német bátorság győzelmét; mert a világboldogítót, megilleti a világhódító előtt való hely.

A nyitányról.

Azelőtt a színdarabokat prolóógus vezette be. úgy látszik, hogy túlmerészek tartották, hogy a nézőt egy csapással áthelyezzék a mindennapi élet benyomásaiból egy ideális világ látszatába és így helyesnek tartották ezt oly bevezetéssel közvetíteni, mely jellegénél fogva közel állt e művészi világhoz. Ez a prolóógus a nézők képzelőtehetségéhez szólt, segítségüket kérte az illúzió felkeltéséhez és röviden áttekintette az előadandó eseményt, kis elbeszéléssel világosítva fel a közönséget, mit kell az esemény előtt történnnek képzelni. Mikor, mint az operánál, a színdarab zenés darabbá, operává változott, e prolóógusokat is tulajdonképen énekeltetni kellett volna. Ehelyett azonban csak a zenekar által játszott nyitány nyal vezették be az előadandó zenedrámái, mely a prolóógus eredeti értelmének már azért sem felelhetett meg, mert akkoriban a tiszta hangszeri zene még nagyon fejletlen volt, ily feladatok megoldására. A nyitány, úgy látszik, nem akart mást jelenteni a publikumnak, minthogy ma este énekeln fognak. Ha nem volna az akkori nyitány milyenségére oly kö zelfekvő magyarázatunk, mint a hangszeri

zene kezdetlegessége, azt hihetnénk, hogy nem akarták utánozni a prológust, mert felismerték drámaellenes és józan tendenciáját. Bizonyos, hogy a nyitányt csak konventionális átmenet céljából használták, nem mint a drámát igazán jellemző, előjátékot. Haladás volt már, mikor a nyitány jelezte a darab legáltalánosabb jellegét, hogy szomorú vagy vidám-e. Hogy mennyire nem igazi előkészítése volt a kellő hangulatnak az ily zenei bevezetés, ezt legjobban látjuk pld. Händel „Messiás”-ához írt nyitányán. Nagyon tehetségtelennek kellene tartanunk e szerzőt, ha feltételeznénk róla, hogy e zeneművei, a mai értelemben vett bevezetést akart volna írni művéhez. A nyitálynak, mint speciális, jellemző zeneműnek szabad fejlődését e zeneirók, kiknek egy hosszabb tiszta zenekari tétel megírásához még feltétlenül a kontra-punktikus művészethez kellett fordulniok, meg nem teremthették. E célból csak „a fuga” komplikált képzete állt rendelkezésükre és ennek kellett őket az opera vagy oratórium nyitányánál is kisegítenie. A publikumra bízták, hogy a „Dux”-ból és „Comes”-ből, hosszabbításból és rövidítésből, átállításból és szólamvezetésből a kellő hangulatot kiérezze.

E forma nem megfelelő volta keltette fel, úgy látszik, a zeneköltőkben annak a szükségességnek érzését, hogy a különböző típusból álló „symphoniát” fejleszszék és használják. A symphonia két gyorsabb, mozgalmasabb részét megszakítja egy lassúbb, szelídebb kifejezésű rész, amivel legalább valamennyire észrevehe-

tőén kifejezhetők a dráma ellentétes fő jellemvonásait. Csak egy Mozart genieje kellett hozzá, hogy ebből a formából azonnal oly példaszerű mesterművet alkosson, mint amilyen a „Szöktetés a Serailból” c. operájának bevezető symphoniája. Ha e symphoniát a színházban halljuk, lehetetlen azonnal nem következtetni a dráma jellegére, melyet bevezet. Mégis van valami tehetetlenség a három különböző rész, tempók által való különböző jellegében és elkülönítésében. Szükséges volt, hogy ez elkülönített, jellemző részek oly módon olvadjanak össze, hogy egységes, megszakítás nélküli zene-művet képezzenek, melynek mozgása épen a különböző jellemző motívumok ellentéte által marad meg.

A nyitány e tökéletes formáját *Mozart* és *Gluck* teremtette meg.

Gluck sokszor megelégedett a régi módi bevezetéssel, melylyel mint pld. „Iphigenia Taurisban” c. operájában csak az első jelenet vezette be, melylyel azonban ez a zenei előjáték rendesen nagyon szerencsés összefüggésben volt. Bár a mester a legsikerültebb esetekben is megtartotta a bevezető zene önálló befejezés nélkül való jellegét, végül tökéletesen meg tudta adni neki a következő drámai jelenei jellegét. Gluck ily fajta legnagyobb mesterműve „Iphigenia Aulisban” c. operájának nyitánya. Ebben hatalmas vonásokkal, majdnem láthatóan rajzolja a mester a dráma főbb gondolatait. Még vissza fogunk térni erre a nagyszerű műre, hogy rajta mutassuk meg, melyik a nyitány legkitűnőbb formája.

Gluck után Mozart adta meg a nyitány tulajdonképeni jelentőségét. Anélkül, hogy mint a régi prólógus, görcsösen ki akarta volna fejezni azt, amit a zene soha sem fejezhet ki, t. i. a cselekmény összebogozódását és részleteit, az igazi költő egyetlen pillantásával áttekintette a dráma vezérgondolatát, a fő eseményt megszabadította a mellékes és véletlen sallangtói és tiszta zenei képet alkotott, mely a hangokban megelevenedő szenvedélylyel, igazoló ellenképe volt a drámában levő gondolatnak és cselekvésnek és azt az érzés számára is érthetővé tette. Másrészt így, bár e zenemű hozzátartozott az opera első jelenetéhez, mégis egészen önálló művé fejlődött. Mozart rendesen meg is adta neki a tökéletes zenei befejezést, mint pld. a „Varázsfuvola”, „Figaro” és „Titus” c. operáinak nyitányaiban. így tulajdonképen csodálkoznunk kellene, hogy a legjelentékenyebb nyitányt, a „Don Juan”-ét, nem fejezte 'be; másrészt el kell ismernünk, hogy a nyitány utolsó taktusai, melyek átmenetet alkotnak az első jelenethez, oly csodálatosan szépek és megragadók, hogy egészen különösen mély értelmű befejezést képeznek egy oly darabot bevezető zeneműhöz, mint amilyen a „Don Juan”.

Ezt a Gluck és Mozart által megteremtett nyitányt átvette *Cherubini* és *Beethoven*. *Cherubini* teljesen megtartotta az átvett formát, de *Beethoven* végül, a legmerészebb módon eltávolodott tőle. Az előbbi zeneköltő nyitányai, a dráma főgondolatának legáltalánosabb vonásokban egységes és kifejező zenei vázlatai. A

„Vízfordó”-hoz írt nyitányában azonban azt látjuk, hogy még a dráma eseményének gyors menetét és fejlődését is ki tudja ebben a formában fejezni, anélkül, hogy a művészi egység szenvedne ezáltal. Beethoven „Fidelio”-jának E-dur nyitánya, félreismerhetetlenül rokon a „Vízfordó” nyitányával, mint a hogy általában, e két operában áll legközelebb egymáshoz e két zeneköltő. Hogy azonban *Beethoven* féktelen geniejének e forma körülírt határa valójában szűk volt, több más nyitányból láthatjuk és mindenekelőtt a „Leonora”-nyitányból. *Beethoven*, ki sohasem talált megfelelő ösztönzést, hogy óriási drámai erejét kifejtse, úgy akarta kárpótolni magát, hogy geniejének egész súlyával rávetette magát a nyitány önkénye számára felszabadított területére, hogy a legsajátosabb módon megteremtse tiszta hangképekből a drámát, melyet felszabadítva a félénk színdarabírók apró sallangjaitól óriásivá nőtt magjából újjáalkotott. A „Leonora” csodálatosan szép nyitányának keletkezésére nem lehet más magyarázatot találni. Nem lehet a dráma bevezetése, hiszen az egész dráma tökéletesebben, szebben benne van, mint a nyitányt követő szakadozott cselekményben. Ez már nem nyitány, hanem a legtökéletesebb drámai mű.

Beethoven és *Cherubini* példájára alkotta meg Weber is nyitányait. És bár nem emelkedett oly szédületes magasra, mint Beethoven Leonóra-nyitányában, szerencsésen meg tudta tartani a drámai irányt, anélkül, hogy a cselekvés értéktelen részleteinek kínos festésébe té-

vedt volna. Még ott is, ahol teremtő ereje, képzelő tehetsége arra csábította, hogy több mellékes motívumot használjon a zenei ábrázolásra, mint amennyit a nyitány általa használt formájában kellett volna, meg tudta tartani a koncepció drámai egységét. Neki köszönhetjük a „drámai fantázia” ez új fajtáját, melynek legszebb alkotása az „Oberon”-nyitány. Ennek a zeneműnek igen nagy hatása volt az újabb komponisták irányára. Weber ebben oly lépést tett, mely zenei találékonyságának valóban költői lendületénél fogva, csak ragyogó sikert hozhatott számára. Mégsem lehet tagadni, hogy a zenei produkció önállóságának szenvednie kell, ha drámai gondolatnak rendeljük alá, hacsak e gondolatot nem nagyszabású, a zene szelleméhez vezető szempontból fogjuk fel. Ha azonban a zeneköltő a gondolat részleteit akarja kidolgozni, úgy drámai témáját nem viheti keresztül anélkül, hogy zenei munkája szét ne forgácsolódjon. Miután még vissza akarok térni erre, most csak azt a megjegyzést teszem, hogy e fentemlített formának le kellett romlania és mindinkább közeledett a „potpourri”-nak keresztelt zenedarabokhoz.

E potpourri története bizonyos mértékben *Spontini* „Vesztaszűz”-nyitányával kezdődik. Bár el kell ismernünk, hogy ez érdekes zeneműnek ragyogó és szép tulajdonságai is vannak, már megtaláljuk benne azt a könnyű és felületes modort, mely korunk legtöbb operakomponistájának nyitányában uralkodik. Most már nincsen arról szó, hogy egy új, művészileg

befejezett, zeneileg elgondolt ellenképpen az opera drámai menetét előre megjelölik, hanem összeszedik az opera egyes hatásos részeit, nem annyira fontosságuk, mint inkább tetszetős voltuk szerint és banális egymásutánban összeillesztik őket. Ezt a fajta összeállítást később a potpourri-gyárosok sokkal hatásosabban és meglepőbben tudták megcsinálni ugyancsak ezen operák részleteiből. Nagyon tetszik *Rossini* „Tell Vilmos” nyitánya és *Herold* „Zampa”-nyitánya, valószínűleg, mert a publikumot mulattatják, és azért is, mert különösen az előbbiben van is eredeti ötletesség. Igazi művészi gondolat azonban ezekben már nincsen és ezért ezek a jelenségek már nem a zene történetéhez, inkább a sóházak hatáske-resésének történetéhez tartoznak.

Miután így áttekintettük a nyitány fejlődésének történetét és az e fajta zeneművek leg-remekebbjeit felemlítettük, az a kérdés, hogy a felfogás és kivitel melyik módját tartjuk legjobbnak és legalkalmasabbnak. Ha el akarjuk kerülni az eksklusivitás látszatát, nagyon nehéz határozott feleletet adni. Két utolérhetetlen mestermű van előttünk, mindkettőnek intentiója és kivitele egyformán nagyszerű, holott konceptiójuk, kidolgozásuk teljesen különbözik egymástól. E két mii: a „Don Juan” és a „Leonora” nyitánya. Az elsőnek két drámai vezérgondolata van, melyeknek egész inventiója, mozgása tisztán zene. Egy vakmerő, izgalmas szenvedély kerül összeütközésbe a rettenetes fenyegető hatalommal, melynek, úgy látszik, le kell őt

győznie. Ha Mozart a dráma borzalmas befejezését is érezte volna e muzsikában, akkor ez a nyitány tökéletes, különálló dráma lenne. De a mester csak sejteti a küzdelem kimenetelét, az első jelenethez való gyönyörű átmenetben, mintha az ellenségek, magasabb akaratnak hajolnának meg és csak egy panaszos sóhaj lengene a harctér fölött. Bármily világosan és érthetően fejezi ki ez a nyitány az opera tragikus vezérgondolatát, zenei szövetében egyetlen helyet sem találunk, melynek közvetlen vonatkozása volna az események menetére, ha csak nem akarjuk annak tekinteni a szellemmel való jelenet bevezetését. Ebben az esetben azonban a nyitány végén kellene e zenének lennie. A nyitány főrésze teljesen ment az operára való reminiscenciától, a hallgató figyelmét a témák tiszta zenei kidolgozása köti le, de megérzi egy elkeseredett drámai küzdelem változó esélyeit, bár nincs elkészülve rá, hogy ezt a drámai eseményt maga előtt lássa.

Épen ez azonban a nagy különbség e nyitány és a Leonóra-nyitány között. Ha ez utóbbit halljuk, éreznünk kell azt a lenyűgöző félelmet, melyet egy előttünk lejátszódó, meg-rázó eseménynél érzünk. Beethoven e hatalmas művében oly zenedrámát alkotott, melynek megírására bár a színdarab készítette, de mely nem egyszerű vázlata egy gondolatnak, vagy előkészítő bevezetése a drámai cselekvésnek, hanem magában is a legideálisabb értelemben vett dráma. Ha követni tudjuk a mester mun-

kaját, megsejthetjük, mily mélységes belső szükség indíthatta e hatalmas nyitány megírására, össze akarta foglalni nemes egységben azt az egyetlen szép tettet, melyet a drámában, azt kitöltendő, mindenféle apró részlet gyengít és akadályoz, hogy csak belső ösztönéből táplálkozva kapjon új ideális mozgást.

Ez a tett egy nagyszerűen szerető szív tette, kit elragad nemes elhatározása, egyetlen vágya, hogy mint a boldogság angyala, szálljon le a halál barlangjába. Ez a gondolat járja át az egész művet. A szabadságot hozza a fény angyala a szenvedő emberiségnek. Sötét börtönben vagyunk, a napfény nem hat el hozzánk, csak az éjszaka borzalmas csöndjét töri meg a szenvedő lélek nyögése, sóhaja, ki e mélységből a szabadságra vágyódik. Csak egy kis résen, mintha a napfény utolsó sugara lenne, tekint le az angyal vágyó szeme, kinek a tiszta levegő, az isteni szabadság teher, ha nem oszthatja meg veletek, kik ott lenn szenvedtek a mély börtönben. Ekkor fogamzik meg benne a lelkes vágy, minden korlátot letörni, mely beneteket az égi fénytől elválaszt. Mindig magasabbra szárnyal, mind jobban emelkedik lelke ez isteni vágytól, ez isteni küldött a világot akarja megváltani. De ez az angyal csak egy szerető nő, ereje csak a szegény szenvedő ember ereje, az ellenséggel és saját gyengeségével kell küzdenie és majdnem elbukik. De az emberfölötti gondolat, mely lelkét mindig újra át-ragyogja, megadja neki végre az emberfölötti erőt is; még egy utolsó óriási erőfeszítés és le-

dült az utolsó korlát is, az utolsó követ is elhengeríti, és a nap hatalmas sugárral tör be a börtönbe. Szabadság! Szabadság! — ujjongja a szabadító. Szabadság! Isteni szabadság! — kiáltja a megszabadított.

Ilyenket alkotta meg Beethoven a „Leonora”-nyitányt. E miiben mindennek életet ad egy nyugtalan drámai mozgás, az óriási elhárítás kivitelére való végtelen vágyódás.

De ez a zenemű egészen egyedülálló és nem nevezhetjük többé nyitánynak, ha ez elnevezés alatt oly zeneművet értünk, melynek célja a drámát bevezetni és jelezni a dráma jellegét. Miután azonban nem általánosságban tekintjük a zenei műveket, hanem a nyitány valódi rendeltetését akarjuk megállapítani, nem vehetjük a Leonóra-nyitányt mintaképül, melybe lázas sietséggel bele van komponálva az egész dráma, amiből az következik, hogy a publikum vagy nem érti meg, vagy helytelenül ítéli meg, hacsak nem ismerte már az egész dráma tartalmát; ha pedig teljesen megértenék, mindenesetre legyöngíti az utána következő komplikált dráma hatását.

Tegyük hát félre ezt a hatalmas zeneműveit és térjünk vissza a „Don Juan”-nyitányára. Ebben megtaláltuk a dráma vezérgondolatának körvonalait, tisztán zenei, nem drámai formában. Bátran nevezhetjük tehát a felfogásnak és kezelésnek ezt a módját ily zeneművekre nézve a legalkalmasabbnak, már azért is, mert így a zenésznek nincs oka rá, hogy művészetének határát átlépje, azaz szabadságát feláldozza. Azon-

kívül ezzel a formával a zenész legbiztosabban el is éri a nyitány általános művészi célját, hogy mint ideális prológos bennünket a dráma emelkedettebb hangulatára előkészítsen. Ezzel azonban nem akarom azt mondani, hogy a dráma zeneileg megszerkesztett gondolata ne alkosson teljes és befejezett egészet. Ellenkezőleg, a nyitány teljes, befejezett zenei mű legyen.

Ily értelemben nem találhatjuk szebb és világosabb példáját a nyitánynak, mint Gluck „Iphigenia Aulis”-ban című operájának nyitányát és épen ezért ezen a zeneművön akarjuk megmutatni, mit kell a leghelyesebbnek tartanunk a nyitány koncepciójánál.

Épen úgy, mint a „Don Juan”-nyitánynál, küzdelem, legalább is két ellenséges elem szembeállítására adja meg a darab hangulatát. A drámában is benne van e két elem. A görög hősök hada, nagy közös tetre gyűlt össze; csak e tett kiviteléért lelkesülve, ez óriási tömeg érdeke mellett, eltörpül minden emberi érdek. Ezzel áll szemben egy emberi élet érdeke, egy gyöngye szűzi nő megmentése. Mily jellemzően és igazán személyesítette meg Gluck nyitányában zeneileg az ellentéteket. Már abban a fenséges arányban, melylyel e kettőt egymással szembeállítja, benne van az ellentét és ez adja meg a zenei mozgást is. Az óriási súlyú unisono haladó vezérgondolatban azonnal megismerjük az egyetlen célban egyesült tömeg közös érdekét, míg a rákövetkező téma szánalmat kelt bennünk a szenvedő gyöngye lény iránt. Ez a zenemű, melynek továbbra is ez az egyetlen kontrast adja meg a

mozgási, közvetlenül fejezi ki a nagy görög tragédia gondolatát és felváltva rémülettel és szánalommal tölti el lelkünket. Így von bele bennünket egy oly drámát előkészítő emelkedett, izgatott hangulatba, melynek nagy jelentőségét előre érezteti és így közelebb hoz bennünket a rákövetkező cselekvés értékeléséhez és megértéséhez.

Tekintsük ezt a nagyszerű példát a jövőben mint szabályt a nyitány felfogására és tanuljuk meg egyszersmindenkorra, hogy a zenei motívumok nagyszerű egyszerűsége mennyire képessé teszi a muzsikust, hogy még oly szokatlan intentióját is leggyorsabban és legvilágosabban érthetővé tegye. Még Glucknak is nehéz, sőt lehetetlen lett volna ezt ily sikerrel megcsinálnia, ha nyitányának oly nagyszerűen kifejező főmotívumai közé mindenféle, a dráma egyes mozzanatait rajzoló mellékmotívumot állított volna, melyek vagy elvesztek volna a többi közt, vagy — ami még rosszabb a hallgatók figyelmét eltereltek volna a fogandolattól. Bár egyszerű a zenei mozgás fenntartásának ez a módja, a nyitány zenei főgondoláinak kifejlődésére a dráma befolyásánál még igen tág tere marad. Természetesen nem csak drámai mozgásról lehet szó, hanem ol^ zenei mozgásról, mely összefügg a hangszeri zene lényegével. Két egy zeneműben összeállított témában mindig megvan a törekvés, a fokozódás valami kulminatio felé; ilyenkor természetesen elengedhetetlen a konklusio, mert érzésünk kívánja, hogy egyik vagy másik hangulat

győzzön. Miután az elvek hasonló küzdelme adja meg a dráma életének magasabb jelentőségét, nem ellenkezik a zene hatásának hamisítatlan eszközeivel, ha a zenei motívumok küzdelmét a drámának megfelelően fejezzük be. Ebből az érzésből indult ki *Cherubini*, *Beethoven*, *Weber* legtöbb nyitánya koncepciójánál. A „Vízhordó” nyitányában a leghatározottabban van megadva ez a krízis. *Fidelio*, *Egmont*, *Coriolan* és *Freischütz* nyitányai tisztán és világosan fejezik ki a heves küzdelem eldőlését. A két főtéma Charaktere és a zenei kidolgozás mozgása volna tehát az a pont, ahol a nyitány a drámával érintkezik. De e kidolgozásnak mindig a témák tisztán zenei jelentőségéből kell fejlődnie, sohasem szabad a tényleges drámai cselekvés menetére vonatkoznia, mert ez nem elégíthetne ki és elvenné e zenemű egyedül hatóságos jellegét.

Ha így értelmezzük a nyitányt, annak legfőbb feladata tehát a drámát jellemző gondolatot önállóan, tisztán zenei eszközökkel visszaadni és oly módon befejezni, hogy a színpadi játék befejezésének mintegy sejtelemszerűen megfeleljen. Nagyon szerencsés gondolat a zeneszerző részéről, ha nyitányának jellemző motívumaiba oly melismikus és rhytmikus vonásokat sző, melyek azután a drámai cselekvésben jelentőséget nyernek. Ennek a jelentőségnek a cselekményre nézve abból kellene állania, hogy határozott fontossággal és nem véletlenül jelentkezzen, hanem mintegy ismertetőjelül az emberi cselekedetek valamely sajátos te-

rületén való tájékozódásban, és mint ilyen, a nyitánynak is egyéni szint kölcsönözzön. E vonásoknak természetesen tisztán zenei természeteknek kell lenniük, még pedig olyanoknak, melyek a hangok világát összekötik az emberi léttel. Kitünő példa erre a papok harsonaszója a „Varázsfuvola”-ban, a trombitajel „Leonóra”-ban és a varázskürt szava „Oberon”-ban. Az ily zenei motívumok, melyek már a nyitányban jelentkeztek, a dráma megfelelő helyein igazi érintkezési pontokat teremtenek a drámai és zenei mozgás közt és szerencsés módon individualizálják a zeneművet, melynek mégis tulajdonképeni feladata, hogy egy bizonyos drámai esemény hangulatába bevezetésül szolgáljon. Ha megállapítjuk, hogy a nyitány zenei kidolgozásának összefüggésben kell lennie a dráma gondolatával, sőt, hogy a zenei befejezésnek és mozgásnak is meg kell felelnie a színpadi cselekvésnek, még az a kérdés, hogy a tulajdonképeni drámai fejlemények, vagy a főszereplők sorsának változásai lehetnek-e közvetlen befolyással a nyitány koncepciójára, főleg annak befejezésére. Ily befolyás csak nagyon fellételesen volna megengedhető, mert hiszen láttuk, hogy tisztán zenei koncepció kifejezheti a dráma alapvezető gondolatát, de nem fejezheti ki egyes személyek individuális létsorsát. A zeneszerző egy nagyon fontos értelemben úgy jár el, mint a philosophus, aki csak a jelenségekben megnyilatkozó gondolatot fogta fel, neki épügy, mint a nagy költőnek is, az eszme győzelme fontos, míg a hős tragikus bukása sze-

mélyesen nem igen érdekli. Ily szempontból tekintve, az egyesek sorsának bonyodalmai és az azt kísérő véletlenek távol állnak tőle; ő akkor triumphal, ha a hős elbukik. Sehol se láthatjuk szebben ezt a nemes felfogást, mint az „*Egmont*”-nyitányban, melynek befejező tétele a dráma tragikus gondolatát a legnagyobb méltóságra emeli, és mely egyúttal elragadó erejű tökéletes zenemű. Csak egyetlen nagyjelentőségű kivételt ismerek az épen most megállapított szabály alól, mely ennek látszólag teljesen ellentmond — ez a „*Coriolan*” nyitánya. Ha azonban e hatalmas tragikus művet közelebbről szemléljük, azzal magyarázhatjuk meg a tárgy egészen eltérő felfogását, hogy ebben a drámában a tragikus gondolat teljesen a hős személyes sorsában van. Egy ily engesztelhetetlen büszkeség, mindenem felülálló túlerős, túlvakmerő természet csak bukásával tudja érdeklődésünket, részvétünket felkelteni. Hogy ezt a bukást félve előre sejtettük, és végül rémülettel láttuk bekövetkezni, ennek éreztetése volt a mester utólérhetetlen alkotása. De Beethovennek ez a nyitánya, csak úgy, mint a „*Leonora*”-nyitány egyedülálló és nem utánozható. Azok a tanulságok, melyeket ily nagy eredetiségű munkákból meríthetünk, csak akkor lehetnek hasznosak ránk nézve, ha hozzáfűzzük azokhoz a tanulságokhoz, melyeket más nagy mesterek műveiből meríthettünk. *Gluck, Mozart, Beethoven* oly hármás csillag, melynek tiszta fénye a

művészet legbonyolódottabb ösvényeit is bevilágítja; aki azonban *egyiküket* fogja kizárólagos vezérsillagul választani, bizonyosan eltéved és ily tévedésből csak egyetlen egy ember került ki győzedelmesen és ez az egyetlen, az utolérhetetlen!

Költészet és komponálás.

Vagy talán inkább: „Könyv és zenekereskedelem?” Ezt mégis sokan felületes megjegyzésnek tarthatnák. Bár a boldogult Gutzkow már felfedte a gonosz titkot, hogy Goethe és Schiller határtalan hírnevüket a könyvkereskedők energikus spekulációjának köszönhetik. Ha nem is találó és helyes ez a magyarázat, abból hogy ilyesmit állíthatnak, következtethetjük, hogy költőink lehetségesnek tartják, hogy könyvkereskedők ügyessége által ily sikert érhessenek el. A kiadók nagy befektetési tőkéje kell tehát csak, hogy a német „költőerdőt” szépen beültessék. Nem szabad tehát csodálkoznunk, hogy ha a könyvkereskedők költői művek alkotásában, kivált a hírnévre szántaknál, maguknak követelik az oroszlánrészt. Ezek szerint a költő és kiadó között oly viszony fennállására következtethetünk, melyben nagyon kevés helye van a kölcsönös nagybecsülésnek. Egy neves költő arról biztosított, hogy a könyvkereskedők a legcsalóbb kereskedők, mert csupa phantaszta termelővel kötnek üzleteket, míg más emberek kénytelenek magukhoz hasonló okos emberekkel üzleteket kötni. Mindenesetre rosszul áll ez az ügy. A költő vagy komponista azt hiszi, hogy hírneve kedvéért jó, ha egy nagy kiadó cég oltalma

alá áll. Egy ily cég óriási tőkével tart fenn nagy nyomdát, és kottaműintézetet, melyeknek állandó munka kell, ezért a kiadó bízva a jó-szerencsében, mindenféle haszontalan dolgot is nyomtat és kiad. A világ egész újságíróhada nem tud eleget írni számára; végre mégis csak valamely kitűnő író munkája rántja ki a bajból. Ezzel a sikerrel fizeteti meg magának a kiadó az összes többi veszteséget. És ha a szerző részét kéri a nyereségből, bátran megtagadhatja tőle, mert hiszen neki a sok veszteségben sem volt része, melyet a folytonosan produkált ponyvairodalom által szenvedett. Mégis csak e sekélyes dolgok kiadásával tud a kiadó tekintélyt szerezni. Mindenki ír és komponál; a gazdag kiadónak pedig folyton kell amit kiadjon; így e kettő, szükséglet és szokás kiegészítik egymást. Csak-hogy a kiadónak megvan az az előnye, hogy kliensének bebizonyíthatja folytonos veszteségeit és nagylelkűségét is, ha hajlandó újabb és újabb műveket kiadni, és ezáltal a „phantasztá” szerző a kiadó engedelmes szolgája lesz. így lehet megérteni, hogy a könyv- és kotta-kiadót, mint a költő és komponista gazdáját, sőt néha mint pld. Schillernél és Goethénél, annak népszerűsítőjét, a költői és zenei irodalom tulajdonképpeni patrónusának, sőt alkotójának is tekintik.

Talán tényleg a könyv- és zenenyomdák ily szerencsés prosperálása az oka annak a csodálatos jelenségnek, hogy majdnem minden ember, aki valamit olvasott vagy hallott, azonnal költ és komponál. Többször hallottam egye-

terni tanárokat panaszkodni, hogy a diákok nem igen akarnak tanulni, hanem többnyire költenek és komponálnak. Különösen Leipzigben volt ez így, ahol a könyvkereskedés a tudósoknak úgy a nyakára ült, hogy a józan embernek fel kellett tennie azt a kérdést: ki tartja inkább kezében a modern műveltséget, az egyetem vagy a könyvkereskedő. Hiszen a könyvekből ugyanazt sőt többet lehet tanulni, mint a professortól, ki elköveti azt a vigyázatlanságot, hogy mindazt amit tud és taníthatna, olcsón megvásárolható könyvekben adja ki. Összefüggésbe hozom az egyetemi tanulmányoktól megundorodott ifjúság költéshez és komponáláshoz való hajlandóságát, a színjáték iránt való szenvedélylyel, mely a német színjátszás fejlődése óta sok előkelő család fiát és lányát csábította el. Ebben a tekintetben azonban az ifjúság mostanában philisterré váll, talán fél, hogy a színpadon neveltségessé válik, és inkább átengedi ezt a zsidóknak, kiket nem riaszt vissza ugylátszik a sok rossz tapasztalat. Ezzel szemben otthon szép csöndben és rendben lehet költeni és komponálni; hogy túlságos lyrai ömlengés könyv formájában is neveltségessé, azt nem veszik észre, mert szerencsére az olvasó sem látja meg. Csak akkor válik észrevehetővé a komikum, ha hangosan felolvassák. Az én időmben a leipzigi diákok azzal mulattak, hogy egy szegény ördöggel italfizelés ellenében, elszavaltatták saját verseit. Megcsináltatták lithographált arcképét is és alá írták: „minden szenvedésemnek a szerelem az oka”. Néhány év

előtt elmondtam ezt a példát korunk egy neves költőjének, aki azóta feltűnően haragszik rám, később tudtam csak meg, hogy éppen egy új kötet költeménye volt sajtó alatt.

Ami a német „költőerdőt” illeti, újabban úgy hallatszik, hogy a könyvkereskedők, bár folyton szükségük van művekre, hogy nyomdáikat foglalkoztassák, mind hűtlenebbé válnak a lyrához, miután a zenei lyrikusok folytonosan „Du bist wie eine Blume” vagy „Wenn ich dein holdes Angesicht”-féle dolgokat komponálnak. Ami az „epikus műveket” illeti, nehéz megítélni, hogy van-e keletük: sok kerül a piacra, sőt oly zenészek, kiket az opera még elriaszt magától, átírják a bérletes hangversenyek számára. A „Säckingeni Trombitás”-sal ez eddig fájdalom lehetetlennek bizonyult. Hogy mindez „jelent-e” valamit, nehéz megítélni, hisz oly sokan vannak Németországban, kik nem abonálnak ezekre a hangversenyekre. Mindenesetre „drámai kompozícióknak” nagyobb közönségük volna, persze csak úgy, ha a színházigazgatók előadnák. Ezeknél azonban vadul burjánzik a jó bevételre való törekvés, itt még az Istenítélet barbár igazsága divat, és „nyerni” náluk nem igen lehet. Csak angol kiadóknak sikerült eddig — igaz hogy önzetlenül — a színházat szerencsés kiadói effektusokra felhasználni. Az egyetlen mód melylyel az angol zeneműkereskedés boldogul, az, hogy többé-kevésbé útszéli zeneszerű „balladákat” ha sikerül, néhány százezer példányban, „Legújabb ballada” címmel elad a kolóniákon. Hogy

kellő hírességet adjon a balladának, a kiadó pénzéért mindjárt egész operát komponáltat, megfizeti a színházigazgatót, hogy előadja és a benne levő balladát az ország összes kintornájára alkalmazza, míg végre minden házban melyben zongora van, meg kell, hogy legyen a ballada is. Aki „Egykor királyi pálcával játszottam” stb. kezdetű szerzeményekre gondol, sejtethi, hogy a német kiadók sem estek a fejükre, és jól tudták mit kezdjenek egy „Zar und Zimmermann” c. operával. A „Zar” foglalkoztatja a nyomdát, és a „királyi pálca” behozza a költségeket.

Mégis nagy vonzóerőt gyakorol egy teljes drámai mii megírása öregre és fiatalra egyaránt. És bámulatos, hogy a legelcsépeltbb témát is szerencsés ötletnek tartják, mert talán azt hiszik, hogy elődeik még nem elég jól kezelték e témát. Az elpusztíthatatlan dicsóséggel sántikáló ötlábú jambusnak kell a dikciónak a tulajdonképeni költői bájt megadnia. A meztelen próza ellenben annál hatásosabb, mennél kevésbbé válogatott, és így több eshetősége van, hogy a színházigazgató elfogadja. Az ötlábú drámairónak jó ha a könyvkereskedőhöz tartja magát, kinek mindig kell nyomtatni való, és különös előny rá nézve, ha „nincs rászorulva”. Nem hiszem, hogy nagy költők ily módon kerülnének a nyilvánosság elé, hogy Goethe és Schiller hogy csinálták, csak az Isten tudja, hacsak a „Gotta” cég nem világosít fel bennünket, ki azzal utasította vissza az én összes műveim ki-

adását, hogy elég baja van Goethe és Schiller műveivel?

De talán mindennek költőink hibái az oka? „Költőerdők” igazi lakója ha ifjúságában gyermeki ösztönnel, mint a fákon élő énekesek, csicsereg is rímeiket, verseket, a toga virilis-sel *regényíróvá* lesz és megtanulja a mesterséget. Most majd *őhozzá jön* a kiadó, és ő majd ért hozzá, hogy hasznossá tegye magát, három, hat vagy kilenc kötetét nem engedi át oly könnyen a kölcsönkönyvtárak számára, először jön az újság. Még egy politikai világlap sem boldogul „jó” tárca, színházi kritika, érdekes regény nélkül, másrészt mennyit hoz az újság, és mennyit fizethet! Barátom Gottfried Keller, annak idején igazi költészete miatt elfelejtkezett művei nyilvánosságra hozatalának szülési fájdalmairól. Szép volt, hogy egy már régen híressé vált regényíró, ki Kellert magához méltónak tartotta, felvilágosította őt, hogy hogy kell a regényt jövedelmezővé tenni. A gondos barát bizonyára oly erőpazarlást vélt felfedezni az üzletileg tehetetlen költőnél, hogy nem nézhette ezt görcsök nélkül. Ez a tanulatlan költő (tréfából „Auerbach pincéjének” neveztük) nem sokra vitte, a kiadók szempontjából. Csak a napokban jelent meg harminc év előtt irt regényének, a „Zöld Henrik”-nek második kiadása; az üzletet értő szerzők szerint ez határozott balsiker és tulajdonképpen bizonyíték arra, hogy Keller nem jutott fel a kor magaslatára. De *ők* ezt jobban értik.

Ezért hemzsegnek úgy a költők erdejében, hogy csupa új kiadástól, a fákat nem lehet meglátni.

Tényleg azonban megtaláljuk a mai költők ily virágzó tevékenységében azt az elemet, melynek a költészet keletkezését, sőt nevét köszönheti. Bizonyos hogy az *elbeszélő* a tulajdonképeni „költő”, míg az elbeszélés formai kidolgozóját inkább *művésznek* kell neveznünk. Csak hogy, ha oly virágzó regényíróinknak az igazi költő mérhetetlen jelentőségét akarjuk odaítélni, pontosabban körül kell írunk ezt a jelentőségét.

A régi világ csak *egy* költőt ismert és ezt „Homeros”-nak nevezte. A görög „poietes” szót, melyet a latinok nem tudtak lefordítani és „poetá”-nak neveztek, a provençeban naivul „trouvère”-nek fordították és középfelnémetben „Finder”-nek. Gottfried von Strassburg pld. a „Parsifal” költőjét: „Finder wilder Märe”-nek nevezi. Azt a „poietes”-t, aki Platon állítása szerint a görög isteneket teremtette meg, meg kellett előznie a „látnok”-nak, mint ahogy pl. Dantének is az átszellemült szerzetes visiója mutatta meg a pokolba és mennybe vezető utat. Az volt a hallatlan ebben az esetben, hogy a görögök egyetlen költője „a” költő, látnok és költő volt egy személyben. Ezért ábrázolták őt és Teiresiaszt is vaknak: akinek az istenek meg akarják mutatni a világ lényegét, nem annak látszatát, annak becsukják a szemét, hogy azt nyilatkoztassák ki a halandónak, aminek a Platon által megénekelt üregben háttal fordulva a világnak, csak árnyképét láthatják. Ez a költő

látnokai szemével nem a valóságot látta, hanem a minden valóság fölé emelkedő igazságot; és hogy a figyelő emberiségnek oly híven, oly érthetően tudta elmesélni ezt, hogy azoknak úgy tűnt, mintha valósággal átélték volna, ez tette a látnokot költővé.

De „művész” volt-e ő?

Aki Homerosban *művészet* akarna keresni, annak oly nehéz dolga volna, mintha az embert, egy emberfölötti chemia és physika-professor átgondolt alkotásának akarná magyarázni. Mégis Homeros műve nem öntudatlanul fejlődött természeti jelenség, hanem ennél sokkal magasabb valami, talán minden élet isteni öntudatának legvilágosabb manifestatiója. Homeros mégsem volt művész, hanem az őt követő költők váltak ő általa művészekké, ezért hívják őt a „költők apjának”. Az egész görög genie nem más, mint Homeros követése; ennek a kedvéért alakult és fejlődött a „techne”, melyet mi gondolkodás nélkül művészeté emeltünk és oly szóval jelöltünk, mely magába foglalja a „poietes”-t, a „Finder der Märe”-t is, ez a szó a *költőművészet*.

A latinok „ars poeticáját” ám nevezhetjük művészetnek és levezethetjük belőle a vers és rimköltészet minden művésziességét, a mai napig. Bár *Dante* költői látnok-szeme meglátta újra az istenit, ha nem is Homeros világos isteneit, viszont *Ariosto* nem látott mást, mint a jelenségek önkényes visszatükröződését, míg *Cervantes* a phantasia ily önkényes játékan keresztül meglátta a világszellem ősi költői lelkének

ellentétes magját, és e felismert szakadást két álomszerűen átélt alakkal, élő cselekedetekkel, mint tagadhatatlan tényt állítja szemünk elé. Hiszen még, mintegy az idők teljesedésével is egy skót költő „távolba látása” egy egészen régen elmúlt világot, mint történeti tényt állított elénk és mi mint gyermekek figyeltünk mesélő szavára. Mégis az „ars poetica”ból, melynek e rendkívüliek semmit se köszönnek, fakad Homeros óta minden ugynevezett „epikus költői mű” és azóta minden igazi epikus költői forrást a népmesékben és mondákban kell keresnünk, ahol a művészettől még teljesen érintetlenek.

Azoknak a műveknek, melyek manapság az újságok tárcáiból fejlődnek és kölcsönkönyvtárainkat töltik meg, nagyon kevés közülük van művészethez és költészethez.

Sohasem lehetett epikus elbeszélés tárgya az, amit igazán átélt a költő; de az a „távolbalátás”, mely meglátja az át nem éltet, nincs meg minden jött-ment regényíróban. Egy kritikus szemére vetette a boldogult Gutzkownak, hogy bárónókkal és grófnókkal átélt költői szerelmeket ír meg, melyeket át nem élhetett, mire ő azt hitte, hogy megbotránkozva kell védekeznie és indiskretül takargatott célzásokkal jelezte, hogy voltak hasonló élményei. Mindkét részről világosabban már nem nyilatkozhatott volna meg regényírásunk nevetséges volta. Goethe azonban „Wilhelm Meister”-ében művész volt, kinek a költő megtagadta segítségét, hogy kielégítő véget találjon a történetnek; a

„Wahlverwandtschaften”-hen az elégikus költő, ha nem is alakok látnokává, de lélek-látóvá lett. Amit Cervantes *Don Quixote*-ban és *Sancho Pansó*-ban meglátott, azt Goethe mélyreható világlátó szeme *Faust*-ban és *Mephisto*-ban látta meg. És ezek a csak ő általa meglátott alakok vezetik a kereső költőt egy kimondhatatlan költői álom megfejtésének rejtélyéhez, melyet ő művészietlenül bár, de tökéletes igazsággal fejt meg egy lehetetlen drámában.

Ebből tanulhatnának még a német „költő-erdő” tagjai is, kiket nem elég buzgó könyvkiadók elhanyagolnak. Mert az ő műveik, fájdalom még szellemük legérettebb gyümölcsei se az életből és tradícióból, hanem az átvettből és idegenből fejlődtek.

Sem a görögök virágkorukban, sem a rómaiak nagyságuk idejében, sem valamely későbbi jelentékeny kultúrnép, mint az olasz és spanyol nem volt képes azt, amit átélt, epikus költemény tárgyává tenni; nektek maiaknak tehát ez még egy kissé nehezebb feladat volna. Mert amit amazok átéltek, legalább igazi jelenségek voltak, míg mindaz, ami rajtatok ur, ami benneteket körülvesz és kitölt, csak maskara, kitömve történelmi vacakkal és teleaggatva kölcsönvett kultúrromgyokkal. Az át nem élt dolgok meglátásához szükséges látnoki szemet azonban az isteni hatalom csak hívőknek ajándékozta, erről Homeros és Dante beszélhetnének. Nektok azonban sem hitetek nincsen, sem semmitek, ami isteni.

Ennyit a „költészetről”. Lássuk azonban,

mit nyújt az előrehaladott kultúra idejében nekünk a „művészet”.

Megállapítottuk, hogy a görög genie csak Homeros művészi utánzása, míg magában Homerosban nem akartuk meglátni a „művészt”. De hiszen Homeros ismerte az „Aoidos”-t, sőt talán ő maga is *dalnok* volt? A hősi énekeket kísérte az ifjak karának „utánzó” tánca. Tudunk papi istentiszteleti táncról és karénekről, ismerjük a Dionysios ünnep dithyrambikus tánckarát. Ami egyikben a vak látnók lelkesedése, a másikban a látva lelkesedő elragadtatása, kinek mámoros tekintete a jelenségek valóságát isteni homályba emeli. *Művész* volt-e a „zenész”? Azt hiszem, ő teremtette a művészetet és adta meg annak törvényeit.

A látnoki vak költő-elbeszélő által meglátott alakokat és tetteket a halandók reális jelenségekhez szokott szemének csak extatikus lefokozott látóképességgel volt szabad néznie: az ábrázolandó istenek vagy hősök mozdulatait nem a közönséges életből vett mozgások magyarázhatták, más törvények, rhytmikus sorok, harmonikusan elrendezett hangok szerint kellett mozogniuk. A tragédia rendezése tulajdonképpen nem a költő, hanem a lyrikus zenész feladata volt. Nem volt egy oly alak, egy oly tett sem a tragédiában, melyet az isteni költő előbb már meg nem látott és népének el nem „mesélt” volt; de így a choreg képes volt a zene varázsa által a halandók szemét épp oly látnokivá tenni, mint az eredeti „látnók” szeme volt. A lyrikus tragédia szerzője tehát nem volt költő,

hanem a legnemesebb művészet hatásával megvalósította a költő által meglátott világot, úgy, hogy a népet a látnoki költő magaslatára emelte, így ez a „muzsai” művészet minden látnoki ihlet fogalmává, és e látomás megjelenítésének rendezőjévé vált. Ez volt a görög szellem legnagyobb extasisa. Ami a belőle való kijózanodás után maradt, az már csak a „techne” töredéke volt. Nem a művészet, hanem művészetek, melyekből fejlődött azután a verselés művészete, mely megtartotta a zenei lyra sémáit, a szótagok rövidségét vagy hosszúságát, anélkül hogy a zene megcsendülését ismerte volna. Megmaradtak ezek az „ódák” és más feldíszített prózái az *ars poetica*-nak, költői műveknek nevezik őket és minden időben azzal kínlódnak, hogy szótagokat, szókat és versformákat minél simábban egybefonjanak, hogy azáltal másokkal és végül magukkal is elhitessek, hogy „költők”.

Nem szükséges, hogy tovább foglalkozzunk az „ars poetica”-val, mert a *költőre* itt úgy sem bukkanunk. Ennek gyakorlása a költészetben megteremtette az elméncséget. A régiek tanítómondása, mely azelőtt pl. Pythia jóslásaiban — a papi és népének alapjain nyugodott, — epigramma vált és ebben a művészi verset, amilyen manapság, szellemesen és helyesen fel lehetett használni. Goethe, aki mindent és így a hexametert is addig próbálta, mi g meg nem unta, sohasem irt sikerültebb rímeket, verseket, mint mikor elmésségeit kiszolgáló epigrammáit írta. Igazán nem állíthatjuk, hogy „költőink” szellemesebbekké váltak volna, mi-

kor abba hagyták ezt a rímügyeskedést. Ha pl. a „Säckingeni trombitás”-ban felhasználták volna, ez az epos bizonyára nem ért volna el hatvan kiadást, de inkább el lehetett volna olvasni; ahogy pld. Heine útszéli rímeiben éppen ezért mégis lehet némi élvezetet találni. Mégis a mi generációnk verselési ösztöne született butaságból származhatik, melyre figyelmeztetni kellene a szülőket és tanárokat. Ha egy ifjú költő még akkor is verscsináló Ovidius volna, amikor elverik, hagyjátok, hadd költsön tovább, a vicces epigrammákat még legszívesebben fogadjuk az irodalom terén. Annál kevésbé azonban — *a zenében!*

Zene!

Ami a zenét illeti, bármily kimondhatatlanul nehéz is, már többször megpróbáltuk, hogy megértessük magunkat. De még nem kíséreltük meg ugyanezt, ha „komponálás”-ról volt szó.

A zene a legkevésbé humoros dolog a világon és most mégis csak humorosan komponálnak. Sejttem, hogy ez az irodalmárok kedvéért történik, főleg Paul Lindau kedvéért, kiről hallok, hogy minden művészetet csak mint mulattató eszközt tekint, különben unatkozna. Érdekes azonban, hogy éppen az úgynevezett mulattató zene a legunalmasabb, (gondoljanak csak egy a koncertekben játszott „Divertissement” című darabra), míg — akárki akármit mond is, — egy teljesen elmésségtől mentes Beethoven-symphoniát mindenki rövidnek talál. Azt hiszem, hogy a mi újságkritikus-aesthetikánk téved. Nem is tételezem föl, hogy

más ízlésre bírhatnám a mulattató zene harcosait; de még is megpróbálom, hogy a zenéről, annak humortalan oldaláról — magunk között — elmondjak egyet s mást.

Nem vált-e már világossá vizsgálódásaink folytán, hogy a zenének bár nincs köze az élet komoly mindennapiságához, felemelő fájdalomcsillapító, derült hatása van, ránk mosolyog, de sohasem nevette? Bizonyos, hogy Beethoven A-dur Symphoniája egyike a legvidámabb műveknek, melyeket bármely művészet valaha teremtett. De elképzeltük-e, e mű geniusát másképpen, mint fölöttünk lebegve, mámoros elragadtatásban? Dyonisios ünnepét ünnepli, mint ahogy a görögök ünnepelték legideálisabb föltevésünk szerint; ujongva, a gyönyör örületeig emelkedve, de mindig nemes extasisban, a föld fölött lebegve, amelyen csak a humor szedgeti sekélyes képeit. „Álarcos” bálon vagyunk itt, fejlett, de unalmas korunk egyetlen mulatságos helyén, de itt nem találkozhatunk Don Jüannak öltözött miniszteri tanácsossal vagy hasonló maskarával, kinek felismerése, vagy leleplezése mulattathatna bennünket. Nem, itt azokkal a valóságos alakokkal találkozunk, melyeket a *vak* Homeros ábrázolt, mozgalmasságban, mint ahogy a *süket* Beethoven is ezeket az alakokat varázsolta bámuló lelki szemünk elé.

De az élvvagyó újságavallér csak ül. Látási képessége egészen reális, nem vesz észre semmit, egyáltalán semmit. Neki az idő hosszuvá válik, míg nekünk, kik egyik elragadtatás-

ból a másikba esünk, túlrövid, túlelillanó. Hát szerezzetek neki mulatságot! Komponáljatok elmés zenét, muzsikusok! öltsetek fel álarcot és jelenjete meg idegen alakban. Komponáljatok, komponáljatok, még ha semmi sem jut is eszetekbe, hisz mért neveznék „komponálásnak” — összeállításnak —, ha kitalálásra is volna szükség? De minél unalmasabbak vagytok, annál különösebb legyen az álarc: hisz ez is mulattat. Ismerek híres komponistákat, akiket a koncertek álarcos bálján, ma az útszéli dalnok álarcában, holnap Händel halleluja parókájában, máskor zsidó csárdás-zenészként, vagy ismét máskor mint komoly symphonikust láthatsz viszont. Nevettek? Könnyű nektek, elmés hallgatók. De ők maguk oly komolyak, oly szigorúak, hogy egyet közülök a mai idők zenekirálynak kellett kinevezni, hogy elmúljon a nevetésük. De talán éppen ezen, megint csak nevettek. Ez a komoly zenekirály talán unalmas lett volna nektek, ha ravaszul rá nem jöttetek volna, hogy nem is rejlik valami komoly dolog az álarc mögött, hanem valami egészen hozzátok hasonló, akivel ismét komédiázhattok, mikor úgy tesztek, mintha bámulnátok, mert hiszen nagyon mulatságos, ha úgy tesz, mintha hinne nektek. De egészen nyíltan is be lehetne vallani, hogy mi rejlik e játék mélyén. A kedves, csak kissé filiszteres *Hummelt* egyszer megkérdezte valaki, hogy milyen szép vidékre gondolt, mikor egy bájos rondót komponált. Egészen egyszerűen megmondhatta volna a tiszta igazságot, hogy egy szép Bach-féle cis-dur fuga témára gondolt. De

még őszintébb volt a kelleténél és beismerte, hogy a kiadójától kapandó 80 arany lebegett szeme előtt. A kedves ember, vele legalább lehetett beszélni!

Ha jól megnézzük, a humor nem a zenében van, hanem abban, hogy a komponista úgy tesz, mintha igazán jól komponálna és az ebből következő quid-pro-quo-ban. Az előbb emiitett álarcos játékba *Mendelssohnt* nem lehet besorozni. Nem volt mindig őszinte ugyan és szeretett kitérni, de nem hazudott. Mikor megkérdezték tőle, mit tart Berlioz zenéjéről, így felelt: „mindenki úgy komponál, ahogy tud”. Ha „Antigone” chorasait nem komponálta meg oly jól, mint pl. a „Hebrida”-nyitányt, mely nézetem szerint egyik legszebb zeneművünk, ennek az az oka, hogy ezt nem India megcsinálni. Ebből és fájdalom, még sok hasonló esetből következtetve, Mendelssohntól indul ki tehát az a *hidegvérű meggondolatlanság*, mellyel követői mindenféle és fajta komposzióba belekezdték, és hasonlóan jártak, mint Nagy Frigyes, az öreg hadvezér, ki a dessai mars dallamára énekelt mindent; e komponisták is, nem tudván máskép, a legnagyobbat is nyugodt közönnyel kényszerítették bele kicsiny tehetségük medrébe. Céljuk bizonyára az volt, bogy jót alkossanak, csak fordítva sült el, mint Mephistonál, ki viszont mindig rosszat akart és mindig jót tett. Bizonyosan mindegyikük akart igazi *melódiát* írni, olyan beethoveni *formát*, mely úgy áll előttünk, mintha élő test részei volna. De mit használt minden ars musicae se-

verioris, sőt musicae jocosae, ha ez a forma sehogyan sem akart mutatkozni, még kevésbé megkomponálódni! Pedig mindaz, amit megírva láttunk, úgy hasonlít Beethoven zeneformáihoz, hogy néha azt hisszük, egyszerűen le van másolva; és ha még oly művésziesen is állítják össze, távolról sem lehet vele olyan hálást elérni, mint ezekkel a művészileg oly semmitmondó, oly nevetségesen jelentéktelen hangokkal, amelyekkel bármely koncert, addig még úgy unatkozó publikumát lethargiájából extatikus elragadtatásra lehet ébreszteni! Ez bizonyára a publikumban rejlő malicia, amit helyes „iskolá”-val le kell győzni. Drezdai karmesterségem idejében, boldogult kollégám, Gottlieb Reissiger, Weber utolsó gondolatainak megkomponálója, keserűen panaszkodott egyszer, hogy ugyanaz a melódia, mely a „Romeo és Júliában” mindig elragadta a közönséget, az ő „Adélé de Foix”-jában semmi hatást sem tesz. Attól félünk, hogy Schumann utolsó gondolatainak komponistája is ugyanily sorsra van kárhozthatva.

Úgy látszik, ennek valami egészen különös oka van és félek, ha ezt mélyebb kutatás tárgyává tennők, mystikus mélységekbe tévednénk és azok, kik odáig követnének bennünket, a felvilágosodott zenevilág szemében ostobáknak látszanának, mint ahogy — Carlyle

szerint — az angolok minden mystikust ostobának tartanak. Szerencsére komponáló kortársaink bánatát nagyobb részét meg lehet magyarázni a józan sociális gondolkodás napfényén is, mely kellemes fényével behatol még a „költőerdő” és a „komponistaliget” kedélyes sűrűjébe is, ahol minden oly büntelen, mint a paradicsomban. Mendelssohn bölcs szava: „mindenki úgy komponál, ahogy tud”, itt a szabály, melyet alapjában véve senki át nem lép. A bűn csak ott kezdődik, mikor valaki jobban akar komponálni, mint ahogy tud; miután ez nem igen sikerül, legalább úgy tesz, mintha tudna; ez az álarc. Még ez se nagy baj; akkor válik bajjává, ha ez az álarc sok embert, pl. főlebbvalókat stb. megtéveszt és ebből hamburgi díszebédek és breslauer diplomák származnak. Ily megtévesztés csak úgy lehetséges, ha az ember el tudja hitetni, hogy ő jobban komponál, mint azok, akik igazán jól komponálnak. De még ez se jelent oly nagyon sokat és mi Mendelssohn kijelentését így változtathatjuk meg: „Egyáltalán mindenki csak azt és úgy tesz, ahogy tud”. Alapjában véve oly nagy dolog a művészi ízlés és ítélet meghamisítása? Mi ez mindahhoz képest, amit nálunk hamisítanak, pl. áru, tudomány, élelmiszer, nyilvános vélemény, állami kulturtendentiák, vallási dogmák, lóheremag és minden egyéb? Épen a zene terén legyünk egyszerre erényesek? Mikor néhány év előtt a bécsi énekeseknek két operámat betanítottam, az egyik tenorista panaszkodott barátomnak, hogy mily természetellenes követeléseim vannak. Azt kívánom, hogy hat hétig eré-

nyes legyen és mindent pontosan megtanuljon, pedig ő tudja, hogy mihelyt elmentem, megint csak a rendes operai szokás, a pontatlanság lesz irányadó. Igaza volt ennek az énekesnek, ha az érényt nevelésnek követelésnek tartotta.

Ha lehetségessé vált, hogy komponistáink kiválóságuk látszatán való örömben a szüziességet és Mozarthoz, Beethovenhez való rokonságukat, minden ok nélkül mások bosszantására használják fel; akkor csak legyen így minden, ahogy van. Sőt még mindez sem volna oly nagy baj, mert az ily módon okozott személyes kár újra megtérül. Csakhogy azáltal, hogy a mitsem érőt, mint igazi értéket elismerjük, mindazt, amit iskolában, pedagógiában, akadémiában slb. elértünk, az utánunk jövő generáció legtermészetesebb érzéseinek és tehetségeinek félrevezetése által megrontjuk, elbutítjuk, ezt fogadjuk el lustaságunk és nembánomságunk méltó büntetéséül. De hogy mindezt még meg is fizetjük és nem marad semmink akkorra, amikor majd magunkhoz térünk és mi németek még el is hitetjük magunkkal, hogy vagyunk valakik — ez őszintén bevallva — bosszantó!

Mára eleget mondtunk a költészet és komponálás legutóbb érintett tulajdonképpeni ethikai oldaláról. Jól esik nekem, hogy e beszélgetés folytatása oly műfajokra fog kiterjedni, melyekben — miután nemes és nagy tehetségekkel fogunk találkozni — csak a genre hibáiról lesz majd szó, de nem képmutatásról és csalásról.

A virtuóz és a művész.

Egy régi monda szerint van valahol egy megbecsülhetetlen drágakő, melynek ragyogó fénye annak a szerencsés halandónak, ki megpillantja, megadja a legnagyobb szellemi kincseket és egy elégedett lélek minden boldogságát. Ez a kincs azonban mély szakadékba van elásva. Mondják, hogy voltak valaha a szerencsének oly kiválasztottjai, akiknek szeme emberfölötti erővel áthatolt az összetorlódott romokon, melyek mint valami óriási palota kapui, oszlopai és formátlan töredékei hevernek egymáson. Ezen a chaoson keresztül ragyogott a varázsos drágakő csodálatos fénye, melynek látára lelküket kimondhatatlan gyönyör fogta el. Ekkor elfogta őket a vágy, hogy e romhalmazt eltakarítsák, hogy mindenki előtt láthatóvá váljék e csodás kincs, melynek fénye a nap sugarát elhomályosította volna és látára szívünket isteni szeretet, lelkünket boldogító tudás töltötte volna el. De hiába volt minden fáradság, nem tudták az óriás tömeget elmozdítani, mely a csodakövet takarta.

Évszázadok múltak; az oly ritkán kiválasz-

tott boldogok szelleme visszatükrözte a világra egy kis részét annak a fénynek, mely a drágakő ragyogásából hozzájuk hatolt; de a követ senki sem tudta megközelíteni. De híre élt, voltak hozzávezető nyomok és az embereknek az a gondolata támadt, hogy hozzáértő bányászai tudással mégis kiássák a követ. Erre ásni kezdtek, különböző tárnákon és folyosókon hatoltak be a föld mélyébe. Mesterséges földalatti épület támadt, mindig új folyosókat, új tárnákat építettek, míg végre oly nagy zűrzavar keletkezett e labirintusban, hogy a helyes irány teljesen elveszett. Használatlanul állt az egész hibás épület; az építés fáradalmi egészen elfeledtették a követ és végre feladták a reményt, hogy megtalálhassák. Az elhagyott folyosók és tárnák már-már bedőléssel fenyegettek, mikor — mint mesélik — egy salzburgi bányász érkezett oda. Gondosan megvizsgálta elődei munkáját; csodálkozva követte a számtalan tekervényes utat, melyeknek rendszertelenségében megsejtette a helyes utat. Egyszerre kéjes érzés járta át szívét, egy résen át meglátta a drágakő csillogását; egy pillantással áttekintette az egész labirintust; megtalálta a helyes utat, a fény sugar a legmélyebb mélységbe vezette és elérte az isteni talismánt! Ekkor az egész földet elöntötte egy pillanatra a csodálatos fény, minden szív kimondhatatlan gyönyörtől remegett; a salzburgi bányászt azonban senki sem látta többé. Később megint jött egy bányász Bonnból a Siebengebirge hegység felől, leszállt az elhagyott tárnákba, hogy az eltűnt salzburgit megkeresse;

hamar megtalálta nyomait, egyszerre megpillantotta a drágakő csodás fényét és azonnal megvakult. Hullámzó fényár járta át érzékeit, isteni szédületében levetette magát a mélységbe és a tárna recsegve omlott össze fölötte, Ítéletnap i rettenetes zajjal. A bonni bányászt sem látta többé senki.

Így ez a monda is, mint minden bányász-történet, bányaszerencsétlenséggel végződött. Ott fekszenek az új romok, de mutogatják a régi tárnák helyét, sőt utóbbi időben a két bányász kiásásához is hozzáfogtak, a jólekek azt hiszik, hogy talán még életben lehetnek. Igazi buzgalommal láttak újabban e munkához és sok szó is esik róla; messziről jönnek idegenek, hogy e helyet felkeressék, a törmelék kis darabkáit viszik el emlékül, fizetnek is érte valamit, mert mindenki hozzá akar járulni a derék munkához, megveszik a két eltemetett bányász életrajzát is, melyet egy bonni professor írt, ki éppen arról nem tudott írni, hogyan történt a beomlás, ezt csak a nép tudja. Végre úgy fordult a dolog, hogy a tulajdonképpeni mondát elfelejtették és helyette mindenféle kis mesék bukkantak fel. Pld., hogy ásás közben kiadtak aranyerekre találtak és az aranyból szolid pénzeket vertek. És ebben tényleg volt valami igazság: de a csodakőre és a szegén v bányászokra mind kevesebbet gondoltak, pedig a társaságot még mindig az eltemetett bányászokat kiásó társaságnak nevezik.

Talán allegorikusan kell értelmeznünk az egész mondát és a későbbi kis mesét is; a ma-

gyarazat nem lesz nehéz, ha a csodakövet a *zene geniusának* nevezzük; a két bányászt sem lesz nehéz megmagyarázni, a törmelék pedig már lábunk előtt fekszik, ha elindulunk, hogy a két megboldogulthoz hatoljunk. Tényleg, ha valakinek ragyogott egyszer mese-szerű álmában e csodakő, vagy: kinek lelkében örömtűzet gyújtott a zene genius, meg akarván tartani ezt az álmot, ezt a tüzet, azaz, ha keresi az erre való eszközöket, legelőször e romhalmazra fog bukkanni. Van ott mit ásni, lapátolni, mindenütt aranybányák, mindjobban összezavarják az utakat és ha a régi tárnába akartok jutni, mely egykor a drágakőhöz vezetett, salakot és csillámot dobnak elétek. A romok mind magasabbra tornyosulnak előttetek, a fal mind áttörhetlenebb lesz, izzadság pereg le homlokotokról! Ti szegények! ők pedig kinevetnek.

Mindennek a következő komoly magyarázata van.

A hangok, melyeket leirtatok, szólaljanak meg! Ti is hallani akarjátok, másokkal is hallatni akarjátok. Legfontosabb számotokra, sőt elengedhetetlen, hogy zeneművetek úgy hangozzék, ahogy lejegyzésekor ti hallottátok. Lelkiismeretes hűséggel kell a komponista intenióit visszaadni, hogy gondolatai változatlanul és ne elferdítve kerüljenek a hallgató elé. Kellene tehát, hogy a reprodukáló művész, a virtuóz legfőbb érdeme az legyen, hogy a zene-költő gondolatait tökéletes tisztasággal adja

vissza, ez pedig csak úgy lehetséges, ha annak intencióit igazán magáévá teszi és saját inventiójáról teljesen lemond. Bizonyos, hogy csak ha a zeneköltő maga vezetné műve előadását, ő adhatná meg a helyes utasításokat intencióit illetőleg. Leginkább megközelíti őt az, kinek elég teremtőereje van, hogy saját értékéhez mérje más művészi intencióinak tiszta pontos megtartásának értékét, melyhez még egy különös szeretetteljes alkalmazkodási képesség kell hogy járuljon. Ezekhez csatlakoznának azok a művészek, kiknek nincsen saját alkotó erejük és csak azáltal tartoznak a művészethez, hogy mások műveit teljesen magukévá tudják lenni. Ezeknek oly szerényeknek kell lenniök, hogy személyes tulajdonságaik, bármilyenek is legyenek azok, teljesen háttérbe szoruljanak, hogy jó és rossz oldalaik egyaránt figyelmen kívül maradjanak. Hiszen a műremek tiszta reprodukcióját kívánjuk és az előadó semmiféle tulajdonságának sem szabad figyelmünket magára vonnia, illetve a műremektől elvonnia.

Fájdalom azonban, ez az oly jogosnak látszó kívánság annyira ellentétben van azokkal a körülményekkel, melyek a publikum érdeklődését nyilvános művészi produktiók iránt felkeltik. Ez a heves és kíváncsi érdeklődés elsősorban a művészi ügyességnek szól, és az e fölött érzett öröm fordítja a figyelmet a műremek felé. Ki hibáztatná ezért a publikumot? Hisz ő az a zsarnok, kit meg akarunk magunknak nyerni. De mindez nem volna oly nagy baj, ha meg nem rontaná a reprodukáló művészt, ki

végül elfelejti, hogy mi tulajdonképeni igazi hivatása. Neki, mint a művészi intentió közvetítőjének, sőt mint az alkotó művész egyedüli képviselőjének legfőbb feladata, hogy a művészet tisztaságát, komolyságát megőrizze, ő általa kap a művészi gondolat tulajdonképpen valóságos életet. A virtuóz méltósága az a méltóság, melyet az alkotó művészetnek kölcsönöz, ha játszik vagy tréfál ezzel, saját becsületét veszti el. Ez persze nem bántja őt, ha e méltóságot meg sem érti; igaz, hogy akkor nem művész, de vannak ügyességei, ezeket csillogtatja, nem melegít, de csillog és esti világitásban mindez egészen csinos.

Ott ül a virtuóz a koncertteremben és lelkesednek iránta, olvadozik, hevül, húzza a vonót, csúszik az ujja, a publikum jobbról, balról a kezét nézi. Ha elmégy egy ily estély csodálatos boszorkányszombatjára és meg akarod figyelni, hogy kell alkotnod, hogy ide beilleszkedj, látni fogod, hogy az egész szemed és füled előtt lejátszódó eseményből épp oly keveset értesz, mint ért valószínűleg az a boszorkánymester abból, ami lekedben lejátszódik, mikor a zene felébred benned és alkotásra kész. Nagy ég! ennek az embernek az ízléséhez akartok alkalmazkodni? Lehetetlenség! Minden kísérlet csúfosan kudarcot vallana! A levegőbe szárnyalhattok, de nem tudtok táncolni, forgósél felhőig emelhet benneteket, de pirouettek nem tudtok csinálni, mi történne, ha mégis utánozni akarnátok? Csúfos bukfenc, semmi más — ki-

nevetnének, ha ugyan ki nem dobnának a szalomból.

Bizonyos, hogy ehhez a virtuózhoz semmi közünk. De bizonyára tévedtünk és eltévesztettük a helyiséget. Mert valóban vannak másféle virtuózok is, vannak igazi, sőt nagy művészek, kik híréket a legnagyobb mesterek legnemesebb remekműveinek elragadó előadásával érdemelték ki. Hol szunnyadna még a publikum lelkében ezeknek ismerete, ha e kitűnő hivatott művészek nem emelkedtek volna ki a muzsikálás chaosából, hogy a világgal megértessék, hogy kik voltak e mesterek és mit alkottak? Ott látjátok a hirdetést, mely benneteket megbiv egy ily nemes ünnepre, nagy név ragyog le róla: *Beethoven!* Eleget tudtok. Ott van a koncertterem. És valóban, Beethoven jelenik meg nektek; körülöttetek előkelő hölgyek; ülnek, hosszú sorokban, csupa előkelő hölgy és mögöttük széles körben élénk urak, szemükön lorffnott. De Beethoven itt van. ez nlmodozóan hullámzó elegancia illatos félelmében; tényleg Beethoven ez, erőteljes, súlyos, fájdalmasan mindenható. De ki jött vele? Nagy Isten! Teli Vilmos, ördög Róbert és utánuk? — a gyengéd, érzelmes Weber. Jó, de azután? egy „galop?” Oh ég! Aki már maga is írt ily galopot és potpourrit, tudja mily életnyomor hajthat bennünket arra, hogy mindenáron Beethoven mellé kerüljünk! Felismertem az egész rettenetes nyomort, mely Beethoven hirdetése kedvéért ma is galopokra és potpourrikra kényszerít és ha bá-

mulnom is kellett ma a virtuózt, elátkoztam a virtuozitást. Ezért ne tévedjetelek le ti a művészet igaz apostolai az erény útjáról, ha mágnesként vonzott a beomlott tárna, ne térítsenek el az aranyerek; ássatok mindig mélyebbre és mélyebbre a drágakő irányában. A szívem mondja, hogy az eltemetett bányászok még élnek és ha nem is, csak higgyétek! Mit árt nektek a hit?

De végül talán mindez csak képzelődés? Nektek szükségtek van a virtuózra, és ha ő az igazi, neki is szüksége van rátok. Különböznék másképpen lenne. Mindenesetre történt valami, ami elválasztotta a virtuózt a művésztől. Bizonyos, hogy valamikor könnyebb volt, hogy az alkotó művész legyen saját virtuóza, de vakmerőekké váltatok és munkátokat oly nehézre tettétek, hogy a kivitel munkáját arra kellett bíznotok, kinek egész életét kellett szentelnie annak, hogy munkátoknak ezt a részét jól elvégezze. Igazán hálával tartoztok neki. Ő áll szemben a zsarnokkal, ha dolgát nem jól végzi, senki sem törődik művetekkel, de őt kifütyülik; rossz néven veszitek neki, hogy a tapsot is magára vonatkoztatja és nem a komponista nevében köszöni meg? De hiszen nem erről van szó; ti csak azt kívánjátok, hogy darabjaitokat úgy adják elő, ahogy ti elgondoltátok, a virtuóz ne tegyen hozzá, ne vegyen el belőle semmit; *egy legyen* veletek. Ez azonban nagyon nehéz; próbáljon csak meg egyszer valaki mással egygyé válni!

Nézzétek meg azt a férfiút ott. Ő bizonyára nem gondol magára és nem is vár sokat sze-

mélyes tetszéstől, mikor a zenekarnak üti a taktust. Bizonyára azt képzelem, hogy egy a komponistával, hogy mint valami második bőrt magára húzta? Nem a nagyravágyás ördöge kínozza, amikor helytelen tempót vesz, utasításait rosszul értelmezi és kétségbeejt saját művetek előadásával, ő is virtuóz lehet és elhitetheti a publikummal, hogy apró árnyalási fogásai által ő teszi, hogy minden oly szépen hangzik, ő csinosnak találja, ha egy hangos részt egyszerre egészen halkan játszat, egy gyorsat kissé lassabban; itt-ott beleszó egy-egy trombitahatást, kis török zenét, de mindenekelőtt erőteljes törlésekkel segít magán, ha másképp nem remél sikert. Ez a vezérlőpálca virtuóza és azt hiszem, főleg operákban igen gyakran található. Ezért jó ellene idejében védekezni, ami legjobban úgy érhető el, ha az igazi, nem utánzott virtuózt, az *énekest* biztosítja magának az ember.

Az énekest a komponista egészen átjárja és mint élő hang árad ki belőle. Az ember azt hinné, hogy itt nem lehet félreértés; a virtuóznak kívülről kell vennie, innen is, onnan is, könnyen eltéved, de az énekesben benne van a mi melódiánk. Persze baj, ha nem a helyes ponton van benne, ő is kívülről vett fel bennünket, szívéig hatolunk-e, vagy csak a torkában maradunk? A mélységbe ástunk a drágakő után: megakadtunk-e az arany salakján?

Az emberi hang is csak hangszer, ritka és jól megfizetik. A publikum kíváncsiságát mindenekelőtt az érdekli, milyen ez a hangszer,

azután az következik, hogy hogy játszanak rajta, hogy miit játszik, a legtöbbször egészen közömbös. Annál inkább törődik vele az énekes; olyan legyen az, amit énekel, hogy könnyű legyen hangjával nagy tetszést aratnia. Mennyivel kevesebb tekintettel van más virtuóz *saját* hangszerére; az készen van, ha baja történik, kijavítható. De ez az értékes, csodálatosan szépséges hangszer, — a hang! Senki sem fogta még fel egészen szerkezetét. Komponisták írhattok, ahogy akartok, de legyetek tekintettel arra, hogy az énekes szívesen énekelje el! Hogy kell azonban hozzáfogni éhez? Menjetek el a koncertekbe, vagy pedig még inkább a salónokba! De mi nem ennek akarunk írni, hanem a színház, az opera számára, drámát! Jó! Menjetek az operába és látni fogjátok, hogy ott is salonban, koncerten vagytok. Itt is csak a virtuózzal kell mindenekelőtt megegyeztetek. És ez a virtuóz, higyjétek el, rosszabb, mint mind a többiek, mert akárhol találkoztok vele, legkönnyebben csalódtok benne.

Figyeljétek csak meg a világ leghíresebb énekeseit; hová fordulnánk máshová, mint a nagy olasz opera művészeihez, kiket nem csak Parisban, hanem a világ minden fővárosában, emberfölötti, földöntúli lényeknek tisztelnek. Tőlük megtanulhatjátok, hogy mi tulajdonképpen az ének *művészete*. Tőlük tanulták meg a francia opera énekesei is, hogy mi az éneklés, hogy ez nem tréfa, mint ahogy a jó német torokból ordítok hiszik, kik elintézettnek tekintik a dolgot, ha szívük a helyén van, az az jó közel

a gyomrukhoz. Itt találhatjátok azokat a komponistákat is, kik tudnak igazi énekesek számára írni, tudják, hogy csak általuk keltenek figyelmet, teremthetnek existenciát maguknak és látjátok itt vannak, jól megy a dolguk, híruk és becsületük van. De ti így nem akartok komponálni; azt akarjátok, hogy munkátokat megbecsüljék, ezzel akartok hatni, nem pedig ez énekesek torokbeli készségével, melynek azok a hírnevüket köszönhetik? Figyeljétek csak jobban; nincs ezekben is szenvedély? Nem remegnek, reszketnek, mikor suttoznak, játszanak? Ha azt mondják „Ah tremate!” másképp hangzik ez, mint ha ti így szóltok: „Resz-kess, gyáva gaztevő!” Elfelejtettétek azt a „Maladetta”-t, melynél a legelőkelőbb publikum, úgy fetrengett, mint a négerek methodista gyűlésükön? Ti azt hiszitek, hogy nem ez az igazi? Azt mondjátok, hogy ezek oly hatások, melyeken a józan ember nevet?

Kétségkívül ez is művészet, sőt oly művészet, mellyel e híres énekesek igen sokra vitték. Az énekhanggal is lehet tréfálódzni, játszani, tetszés szerint, de e játéknak végül mégis érzést kell kifejeznie, minden ok nélkül mégsem magyarázható, hogy a józan beszéd jóval hangsabb énekbe megy át. És ez az, amit a publikum akar. Érzést, amit otthon a whist és dominójátéknál nélkülöz. És mindez valamikor valószínűleg másképp volt; nagy mesterek megtalálták nagy apostolaikat az énekesek közt és abból a csodálatosan szépből, amit együtt alkottak, fennmaradt a traditio és sokszor feléled újra,

hogyan tanuljanak belőle. Persze, hogy tudják és akarják az ének drámai hatását, énekeseink meg is tanulják az affektus kezelését, úgy, hogy látszólag ki sem kerülnek belőle. Az affektus kezelése teljesen rendezve van; a turbékolás és zizegés után, óriási hatása van a kitörésnek. Hogy semmi köze a valósághoz, — hiszen azért művészet!

Ti kételkedtek és megvetitek ez énekesek által énekelt sekélyes műveket. De hogyan keletkeztek ezek? Épp ez énekesek kívánták, hogy ilyenek legyenek. Ugyan mi köze lehet igazi zenészeknek ezekhez a csinálmányokhoz? De mi történne, ha az olasz opera ez ünnepelt félisteneinek igazi remekművet kellene előadniok? Van-e bennük igazi tűz? Rájuk esett-e a csodakő varázsos fénye?

Nézzétek: „Don Giovanni!” Tényleg, Mozart operája, a mai színházi hirdetésen. Ehhez elmegyünk, meghallgatjuk!

Különös érzéseim támadtak, mikor a múltkor tényleg megnéztem „Don Juan”-t, a nagy olaszok előadásában. Ide-oda vetődtem az érzések e chaosában, mert megtaláltam az igazi művészt és a legnevetesegebb virtuózt, aki elhomályosította őt. Grisi, mint Donna Anna nagyszerű volt, Lablache mint Leporelló utolérhetetlen. Mikor a legszebb és legtehetségebb nőt eltölti az egyetlen vágy, hogy Mozart Donna Annája legyen. Mennyi melegség, gyöngédség, hév, szenvedély, gyász és panasz! Oh! Ő tudta, hogy az eltemetett bányász még él, és boldogítóan erősítelte meg a saját hitemet. De sze-

gény balga asszony Tamburiniért epedett, ki mint világhírű baritonista Don Jüant énekelte és játszotta. Ez az ember egész este nem tudott szabadulni attól a fatöntonktől, melybe e fatális szerep közben folytonosan belebotlott. Hallottam őt már egyszer egy Bellini operában, és akkor megértettem világhírét, ott egyesült a „Tremale!” „Maladetta” és Italia minden érzelmessége. Ma ez nem sikerült, a gyors, rövid részek elillantak, mint halvány kottaárnyak, a sok recitativ, mind merev, színtelen volt. Mint mikor a halat szárazra teszik. De úgy látszik az egész publikum a szárazon volt, oly illedelmes maradt, senki se vehette észre rajta, hogy máskor örvöngni szokott. Talán hogy szépen, méltóan ünnepelje az igazi geniust, kinek szárny csapását érezte a teremben? Majd meglátjuk. Valóban azonban az isteni Grisi sem ragadott ma el senkit, főleg nem értették meg titkos szenvedélyét, e kellemetlen „Don Juan” iránt. Itt volt azonban Lablache az óriás, ma mégis minden ízében Leporelló. Hogyan csinálta ezt? Ez az óriási bassus, mindig a legtisztább, leggyönyörűbb hangokat énekelte, és mégis mindez, fecsegés, nyers kacagás, remegő térdű gyávaság volt; néha füttyült is a hangjával, de mindig oly szépen csengett, mint távoli harangszó. Nem állt, nem járt, de nem is táncolt, mégis mindig mozgott; egyszer itt, egyszer ott volt látható, de sohasem zavart, mindig akkor és ott volt, ahol a helyzet komikusnak vagy félősnek látszott. Lablache ez este egyetlen tapsot sem kapott, ez elég józannak látszott a publikum részéről, mintha drámai ízlés lett volna. Kellemetle-

nül hatott azonban, hogy Madame *Persiani* (repes a szív, ha csak a nevét hallja!), a ki-mondott kedvenc, nem boldogult Zerlina szerepével. Észrevettem, hogy arra készült, hogy végtelenül el legyenek ragadtatva tőle és aki őt az „Elisire d'Amore”-ben látta, be is láthatja, hogy e várakozásnak volt jogosultsága. Egészen bizonyos, hogy Mozart volt a hibás, hogy az elragadtatás nem törhetett ki. Megint egy vidám halacska a szárazon! Ah! Mit adott volna a publikum és *Persiani* azért, ha illendő lett volna egy kis betétet elénekelni a „Szerelmi ital”-ból! Lassanként észrevettem, hogy mindkét részről a végletekig vitt illendőség volt a jelszó; mintha összebeszéltek volna; az okát nem tudtam megmagyarázni. Ha igazán „klasszikus” hangulatban voltak, miért nem tudta a nagyszerű „Donna Anna” mindent felülmúló szép és tökéletes alakítása azt az *igazi* lelkesedést kiváltani, amire ma este látszólag vártak? Mért jöttek el egyáltalában Don Juan előadásához, ha ennyire őszintén nem tudtak felmelegedni? Az egész este úgy hatott, mint egy önként vállalt szenvedés, melynek valamely ok miatt alávetették” magukat, — de miért? Kell, hogy valamit nyerjenek érte, mert a párisi publikum, ha sokat pazarol is, mindig kapni akar ezért valamit, még ha értéktelen is az a valami! Ez a rejtély is megfejtődött. *Rubini ma este megcsinálta híres trilláját A-tól-B-ig!* Ekkor mindent megértettem. Hogy is tarthattam oly kevésre szegény „Don Ottaviót”, Don Jüannak ez oly sokszor kigúnyolt ürt kitöltő tenorista ját? És valóban ma is hosszú ideig igazán sajnáltam a hallatlanul ünnepelt *Rubinit*, e tenorcsodát, ki

rosszkedvűen végezte a Mozart által feladott munkát. Itt jön a józan, derék férfiú, kit az isteni Donna Anna vonszol szenvedélyesen, karjánál fogva és megáll kedvetlen nyugalommal, jövődöbeli apósa bolttesténél, ki immár nem adhatja áldását boldog házasságához. Némelyek azt állítják, hogy Rubini szabó volt és hogy ez meglátszik rajta, én mozgékonyabbnak képzeltem volna. Ahol megállt, ott állva maradt és nem mozdult többé. Mert ő tudott úgy is énekelni, hogy egyetlen arcizma sem rándult, sőt kezét is nagyon ritkán emelte szívéhez.

Ezúttal egyáltalán nem hatotta meg a zene, kissé már öreg hangját jobb dolgokra tartotta fenn, mint arra, hogy szerelmesének már ezerszer hallott vigasztaló szavakat kiáltson. Ezt megértettem, e férfiút józannak találtam és miután az egész opera ily józanná vált, mihelyt „Don Ottavio” jelen volt, azt hittem, hogy most már vége és mind izgatottabban kérdeztem magamtól, hogy mi okból, mi célból rendezhették ezt az abstinens színházi estét. Ekkor egyszerre: nyugtalanság, mozgás, integetés, legyezők játéka és mindazon jelek, mely egy intelligens publikum hirtelen feszült figyelmét jellemzik. „Ottavio” egyedül maradt a színen, azt hittem, ki akar jelteni valamit, oly közel jött a sugólyukhoz, de olt megállt és mozdulatlan arccal figyelt a B-dur ária előjátékára, melyet a zenekar játszott. Mintha ez tovább tartott volna, mint máskor; de ez csak úgy látszott, mert az énekes az első tíz taktust oly suttogva énekelte, hogy egyáltalában nem lehetett hallani; úgy, hogy mikor

észrevettem, hogy úgy tesz, mintha énekelne, azt hittem, hogy a derék ember tréfál. De a publikum komoly maradt, tudta, hogy mi fog történni; a tizenegyedik taktusban *Rubini* az F-et oly hirtelen erővel énekelte, hogy az abból induló kis passage mint mennydörgés hatott, hogy a tizenkettedik taktusban megint nem hallható suttogásba vesszen. Hangos nevetésben akartam kitörni, de körülöttem halálos csönd volt! Tompán játszó zenekar, nem hallhatóan éneklő tenorista, — homlokomat izzadság lepte el. Valami rettenetes készült — és valóban a nem hallhatóra valami hallatlan következett. Elérkezett az ének tizenhetedik taktusa, amikor az énekesnek három taktuson keresztül kell az F-et kitarania. Mit lehet egy F-el kezdeni? *Rubini* a B-én válik istenivé; *oda* kell jutnia, hogy egy olasz opera-este egyáltalában érjen valamit. „*Ottavio*” úgy ringatódzik a háromtaktusos F-en, mint az ugró a trambolinon, mikor ugrását előkészíti. Két taktuson keresztül óvatosan, de ellenállhatatlanul fokozza a hangot, a harmadikon átveszi a hegedűk á-trilláját, mind növekvő erővel trillázik, a negyedik taktusban már fenn ül a B-n, mintha az mi sem volna, — azután ragyogó futammal újra beleveti magát a hangtalanság örvényébe. Ezzel bevégezte; erre már jöhetett, aminek jönnie kellett. Az összes áémonok felszabadultak, de nem az opera befejezésének démonai a színpadon, hanem a publikumban. A rejtély meg volt fejtve: ezért gyűltek össze, hogy ezt hallják, ezért viselték el két óra hosszat a megszokott opera-delikatessék tel-

jes hiányát, bocsátották meg Grisinek és Lab-lachenak, hogy ezt a zenét komolyan vették; és mindezért teljes kárpótlás volt ez az egy sikerült pillanat, mikor Rubini a B-re kapaszkodott fel. Egy német költő egyszer azt állította, hogy hibáik ellenére is, a franciák a mi korunk „görögjei” s különösen a párisiakban van valami az athéniekből, mert mégis csak nekik van legtöbb érzékük a „forma” iránt. Ez a mondás eszembe jutott akkor este; tényleg ez a rendkívül elegáns publikum egyáltalában nem érdeklődött a „Don Juan” anyaga iránt és csak fabábnak tekintette, melynek mint zeneműnek, a virtuozitás ráaggatása adja meg jogosultságát. Ezt legjobban *Rubini* értette meg és így már érthető, mért volt ez a hideg tiszteletreméltó ember a párisiak kedvence, a művelt énekdedvelők tulajdonképpeni „bálványa.” Oly messzire mennek a virtuozitás szeretetében, hogy esztétikai érdeklődésük ebben központosul és az igazi szép, a nemes melegség iránt való érzék feltűnő módon mindinkább eltűnik. Minden meghatottság nélkül nézték és hallgatták a nemes Grisit, a lelkes hangú szép asszonyt; úgy látszik túl realiztikusnak találták. De itt van *Rubini*, philister, széles, tekintélyes pofaszakállal, öreg, elhízott hanggal, melylyel fukaran bánik; természetesen ha a hangot helyezik mindenek fölé, akkor nem gyönyörködhetnek az anyagában, hanem csak a puszta formájában. És ezt a formát most minden párisi énekesre rátukmálják. Mindenki à la Rubini énekel. Szabály: egy ideig nem hallhatóan énekelni, aztán mindenkit váratlan kitöréssel megijeszteni, azután mindjárt hasbeszélő

módjára énekelni. *Duprez* úr már éppen így csinálja; sokszor körülnéztem és kerestem az elrejtőzött póténekest, ki talán a podium alatt mint a trombita „Ördög Róbert”-ben, megszólal az énekes helyett, ki mozdulatlan arccal áll a sugólyuk előtt. De ez „művészet”. Mit értünk mi ebből, mi ostobák!? Ha jól meggondolom, ez az olasz „Don Jnan”-előadás megtanított egyre. Vannak tehát a virtuózok között is nagy művészek, vagyis a virtuóz is lehet nagy művész. Fájdalom, egy csoportban mennek a többiekkel és aki felismeri őket, elszomorodik. Engem elszomorított Grisi és Lablache, míg Rubini mulattatott. Tehát mégis rossz két ily nagy ellentét együtt látni? Az emberi szív oly rossz és zülleni oly édes lehet! Őrizkedjen mindenki attól, hogy az ördöggel játszon! Végre eljön és senki sincs tőle biztonságban. így járt *Tamburini* akkor este, mikor nem is álmodta, hogy így fog történni! *Rubini* szerencsére felszökött magas B-jére, onnan kedélyes mosolylyal nézte az ördögöt. Én azt gondoltam magamban: Istenem, lia ezt az embert legalább elvinné!

Átkozott gondolat! Az egész publikum utána rohant volna a pokolba.

(Folytatás a másvilágon!)

TARTALOM.

	Oldal
<i>Wagner</i> . Írta: Pogány József	1
Önéletrajz-vázlat	9
Művészet és forradalom.....	33
„A jövő zenéje”	79
Beethoven.....	147
A nyitányról	235
Költészet és komponálás.....	253
A virtuóz és a művész.....	275
A művész és a nyilvánosság.....	295