



## Jegyzetek a zeneművészet fejlődéséhez.

— Második és befejező közlemény. —

Haydn és Mozart ismét külön új csoportba tartozó jelenségek. Haydnról (1752—1809.) azt jegyzi föl a zenetörténelem, hogy ő teremtette meg a lírai zeneműfajokat, azaz a régi olaszos uvertürt (amely gyorsmenetű volt egy közbeiktatott lassúbb résszel) négytételes szimfóniává szélesítette. Szélesednek a zeneművészet eszközei és ehhez új formák kellenek. De ez a formai átalakulás igen lassú, bátortalan; nem egyébért, minthogy a zene még mindig szigorúan formalisztikus alapon nyugszik, még mindig majdnem annyira, mint Bach korában. Hozzájárul ehhez a germán szellem konzervativizmusa, amely nem akar új területekre átmenni, míg a meglévő földet teljesen ki nem használta, meg nem munkálta. Nézzünk csak át Olaszországba: Tartini, a kortársuk, ott (velük szemben) merész romantikusnak tűnik föl.

De a haladást itt is meg kell látnunk. Ők a saját egyéni merészségük keretein belül már kapcsolatokat keresnek az élet egyéb impressziói és a zenei impressziók között. Mozart például általában igen szigorúan kerül a hangfestő hatásokat. Valószínűleg csak azért, mert nem tudja, hogy ilyen hatások is vannak vagy lehetnek. Érdemlegesen a dolgot eldönteni nem lehet, mert Goethére azt mondják, hogy lehetőleg öntudatosan kerül a jelzőket, a hasonlatokat és általán a költői képeket. De miért öntudatosan, hiszen Petőfiről nem lehet állítani, hogy ízléstelenségeket követett volna el a sok-sok hasonlatos és ú. n. költői képpel, amelyeket oly sűrűn használt. Nos tehát

Mozart mégis azt teszi, hogy Don Juan ravaszdi inasának, Leporellónak lépteinél így szólítja meg a zenekart:



Néha azonban gondolkodnunk kell rajta, öntudatos-e ez a dolog, különösen amikor azt látjuk, hogy ugyancsak ő Don Juan halála fölött (emberi szempontok szerint) tovasiklik. Néhány markató a vonósokon, üstdobok, trombiták, de a ritmusban semmi zökkenés, a muzsikában semmi se történik, ami tragédiát akarna jelezni. Valaki erre azt felelhetné: jelzi, de a saját eszközei szerint. Nem hiszem. Haydn a *Teremtés*-ben elsorolhatja az énekesrel az állatokat, amelyeket az úr a teremtés ötödik napján alkotott. Itt a zenekar jellemzi a lovat, a kígyót, a szarvast, a bárányokat stb. De hogyan! Olyan gyámoltalanul, mint ahogy *Cinquecento* művészei a tájképet festették. A táj igazi meglátásához csak a XIX. század festői jutottak el; a zenében is így voltak a mi analógiánk művészi területén.

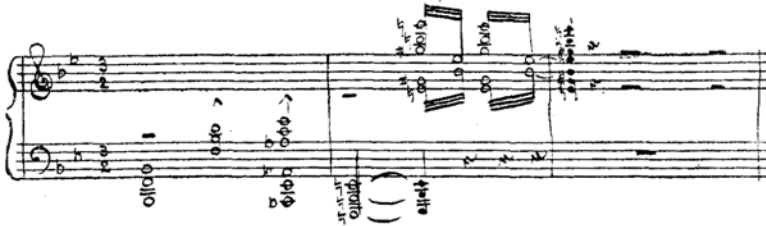
\* \* \*

Haydn és Mozart zenéjének alaki természetét vizsgálva, feltűnik a melódiáknak sajátos jellege. Egy szenvedélyes operajáró ismerősöm, aki maga nem játszik semmilyen hangszert, de értelemmel és érdeklődéssel hallgat mindenféle muzsikát, azt mondta nekem, hogy szereti Mozart és Haydn zenéjét, de azon boszankodik, hogy ha műveikből valamit csak egyszer-kétszer hall: elfelejti. Semmire sem emlékszik és akármennyire is gyönyörködteti a közvetlen hallgatás: maradandó impressziókat nem tud szerezni. Ez a muzsika őt azokra az apró gyakorlatokra és etűdökre emlékezteti, amelyekből kezdő zongorások annyit fogyasztanak. Egy alkalommal, amikor Wagner opera után Haydn-féle kamarazenét hallgattam s az nem tudott lekötöni — rájöttem a főnebbi ténynek a magyarázatára. Ebben a zenében a skála dominál. A melódiák vonala nem nagy, nem sűrű-hullámzású. A skála közel fekvő hangjain mozog az ő melódiájuk. A futamok — amelyek sűrűn szerepelnek — egyszerű diatonikus skálák. Még a fiatal Beethovennél is megtaláljuk ezt; azzal a különbséggel, hogy Beethoven nagyobb jelentőséget ad a zenében a harmóniai ötleteknek, míg Haydné igen egyszerűen puritánul harmonizálnak. A dur náluk csak formalisztikusan különbözik a molltól. Bachhal szemben azonban annyiban fej-

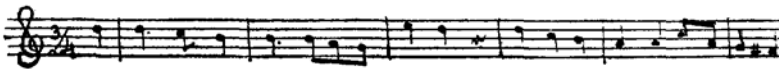
lődtek tovább, hogy a harmóniai helyzeteket már nem változtatják oly sűrűn, mint ő. (Ezt Rameaunál is láttuk.) Ezért nem tudott bennök jellegzetest találni az én Wagner- és Puccini-muzsikán hízott barátom. Hallgassuk meg Haydn D-dur szimfóniájának kezdő tételét.



Elképzelni egy szempontot, amelyből ez a zene nem érdekes, nem nehéz. Ezért Haydnt és Mozartot igazában és teljesen nem mindig tudjuk élvezni. Bizonyos műveltség és tudás kell hozzá, mint ahhoz is, hogy valaki érdeklődhessék Voltaire és Racine drámái iránt s hogy azok hathassanak is reá. Zeneileg műveletlen emberek számára szerencsétlen gondolat volna a klasszikus muzsika népszerűsítése céljából Mozart- vagy Haydn-szimfóniákat adatni elő. A mai embernek tíz mozarti melódiát egymástól megkülönböztetni sokkal nehezebb, mint ugyananyi s oly terjedelmű Wagner-, Goldmark- vagy Puccini-féle ötletet. Ha egyszer hallottam a *Tosca* *Scarpia*-motívumát, el nem felejttem soha.



Talán Mozart hallgatói meg Puccini melódiarajz nélküli, de csodásan színes muzsikájával járnának úgy, mint ismerősöm az ő mesterüknek nemes vonalú, szimmetrikus, de halványan színezett melódiáival, amelyeknek tipikus példája képviselője ez az ária a *Varazsfuvola*-ból.



De, hogy a modern muzsika emlőin nevelkedett közönségre nem tud erősebben hatni a Haydn és Mozart zene, ennek egy más oka is van: az építés módja. A szonátaforma, amelyben ők dolgoznak, nagyon erősen próbára teszi annak a figyelmét, aki a szabályok ismerete nélkül is, gyönyörködni akar a nagy formákban, az egész konstrukcióban.

Hogy előbbre (nem magasabbra) tekinthessünk, vissza kell pillantanunk: Tartinira (1692—1770.), akit a romantikusok sorában elsőnek látok. Barbár megkülönböztetés az, amit ez a romantikus szó nyújt. Mert nemcsak arról van szó, hogy véle a zene más új kifejezőmódokat talál, hanem az emberi kedéllyel új szorosabb viszonyba is lép. Tartini az első, akinél érezni lehet a szenvedély retorikai erejét és a fájdalom zenei kifejezését. Vele kezdődik a zenében a moll uralkodása. Ő talán az első felfedezője annak a szükségszerű és fiziologice is magyarázható összefüggésnek, amely a pszichikai bánat és a síró, sírni készítő muzsika között van. (Talán mindig is volt.) Az ő ördögtrilláinak bevezető taktusaira kell csak néznünk:



Az a „fájdalom” van ebben a három taktusban, amelyet még Mozartnál és Haydnnél teljesen hiába keresünk. Dehát miben van a fájdalom kifejezése? A dinamikában-e, a moll-hangnembben-e? Talán azokban is, de azt vélem, hogy elsősorban a melódia eső természetében. A magyar zene tele van ú. n. szomorú dallamokkal, a magyar kedély oktalan melanchóliájának folytonos nyilvánulásaival. Hasonlítsuk csak össze az előbbi hangjegypéldával *A csap-utcán* . . . kezdetű magyar nótát. (Szándékosan osztottam épen  $\frac{6}{8}$ -ba.)



A zenei rokonságot azon az alapon, hogy mindakettő eső természetű, moll-hanglépcsőkön mozgó, *decrescendo* jellegű — tehát fájdalmat vagy melanchóliát fejez ki — nem lesz nehéz közöttük fölfedezni. Hasonló jelleget könnyen ki tudok mutatni a zeneművészet következő korszakából vett példákban. Tartinittól kezdve lassanként épen úgy divatosá lesz a műzenében a bánat, mint ahogy a költészetben Heine szellemeskedő pointírozó modora iskolákat csinál. Egész taláalomra választom ezt a Chopin-nokturnót, amelyben a melódiavonal eső természete szintén nyilvánvaló.



S ahol a melódia utolsó fázisának alakulata nem is egészen ilyen, mint például e másik Chopin-példában (47. Mazurka):



azért az egész melódia-konstrukció tendenciája igazolja az állításunkat.

A víg opera korszaka (mely ezt a kort megelőzi), de maga a zeneművészet se nem ismerte eddig a fájdalmat, a szenvedélyeket. Mennyivel kevesebb moll-hangnemet találunk ezelőtt. S ez nem véletlen. Itt már olyan korszakba értünk, hol a zeneművészet többekhez kezd szólani, mint valaha. A közönség megkívánja az írói ötletek többszörös motivációját.

Valóban Tartininek *Trille du diable* című szonátájában a fent idézett ötlet hatása, amelyet az többszöri ismétléssel és modulálással a kedélyre okvetlenül gyakorol, annyira ki van használva, hogy lehetetlen kételkednünk: Tartini talán öntudatlanul, de célzatosan dolgozott így. S e miatt hajlandók vagyunk benne látni egyik legelső képviselőjét annak az új muzsikának, amelyben a zeneszerzőnek nem is tisztán zenei érzései és gondolatai hangokban úgy nyilatkoznak, hogy ezt az érzést a hallgatóban újra felkeltik. Mozart 40. G-moll szimfóniájában is föltehetjük ennek a törekvésnek nyomait. Az a mély és kedves szomorúság, amely az első tételen előmlik, lehetetlen, hogy mindenkiben ugyanezt a finom érzést ne keltse. De épen a fejlődéstani szempont miatt hivatkoznom kell arra, hogy ez a szimfónia Mozartnak egyik utolsó műve.

Beethoven (1770—1827.) fokozottan érzi ezt az új kötelességet, amely a zeneszerzőt a közönségéhez fűzi. Az ő fejlődése tisztán elénk tárja az egész átalakulást. Haydn és Mozart szellemét az ő első műveiben fölfedezni nem nehéz. Még az op. 11. B-dur trióban teljesen az ő követőjük. Viszont a zongorán merészebb és az F-moll szonáta (op. 2. az első) prestója azt a gondolatot kelti, hogy itten már a későbbi Beethoven szólal meg. Általában figyeljük meg Beethoven ugyanegy időből való zenekari és zongora-műveit. A zongorára írottak sokkal frissebbnek tetszenek, merészebbek, újítottak. Az első két szimfóniában még egészen a Haydn és Mozart nyomain jár, már az ugyané korban írott darabokban megtaláljuk a forradalmár Beethovent.

Az ötleteiben lassanként mind lényegesebbé kezd válni a harmónia. Ilyen melódiát Mozart sohase írt volna, mint ez. (Beethoven 23. szonáta.)



Mert ennek a melódiának motiválása harmóniaiilag Mozarti szempontból erősen komplikált.



És minél messzebbre megyünk Beethoven opuszai között, annál ritkábban találjuk a Haydn és Mozarttól örökségképen átvett egyszerű harmonizálásokat. Így valóságos unikum a 20. szonáta (op. 49. 2.), amely egészen olyan benyomást tesz, mintha valamely fiatalkori vázlat kidolgozása lenne. Mennyivel szenvedélyesebb, igazán beethovenibb az utána következő 21. szonáta a maga erőszakos, eredeti formáival, érdekes, viharos és a régi melodikai ízlés szempontjából esetlen alap-témájával.

De több bizonyítékunk is van, amelyekkel a zene új korszakának elkövetkezését demonstrálhatjuk. Beethoven például egészen más-kép használja ki a gondolatait, mint az elődei. Sőt: már eleve olyan gondolatai vannak, amelyeket máskép kell és lehet kihasználni.

A Kreutzer-szonáta bevezető részében van egy kicsiny egyszerű frázis, amit mi hangkeverési jellegűnek szeretünk nevezni, s amely félhangnyi távolságra fekvő hang alá (a hegedű intonálja) illeszkedik. Ez az:

A kidolgozásban és hihasználásban, ahogy ezt itt látjuk, a modern zene minden törekvése és eszköze megvan.

Vagy nézzük a 8. zongoraszónáta kezdetét:



Ugyanaz a melódiai ötlet három különböző harmonizálásban megmagyarázva, elismételve, elpanaszkodva. Ez nemcsak a fülre, hanem a kedélyre is hat, nemcsak gyönyörködtet, hanem okvetlen asszociációkat kelt; ez út a programzenéhez és (a harmadik ütem „merész” összevonását tekintve) a ritmus zsarnoki uralkodásának már messziről a végét jelzi.

Valóban, Beethovennél speciálisan érdekes ritmusmintákat kevesebbet találunk. De találunk mást: fölismerését a hangszerelés újabb titkainak, a hatás új lehetőségeinek, új dinamikai árnyalatokat és árnyalást. Ki ne emlékeznék a IX. szimfónia öröm-melódiájának (IV. tétel) fényes és egyszerű fokozására, vagy például a Scherzo szédítő emelkedésére. A formák szabadabbak; a szónáta allegróiba beékelődik egy-egy recitativószerű Adagio. Az építésben a művészi konstruálásba az eddigi matematikai logika helyett az érzésbeli logika következik (amely nagyobb teret enged az ötletnek, az ötletszerű hatásnak). Beethovennél, ennél a zárkózott arisztokrata szellemnél semmiképp se lehet ezt a közönség ily irányú érdeklődésével magyarázni. Tudjuk, hogy *Fidelio*-ját kifütyölték, igazán népszerű sohse volt, szóval megelőzte korát. Kortársai Spohr, Auber, Dussek Clementi, sőt Meyerbeer vele szemben még teljesen a múltat képviselik.

Azaz, hogy Beethoven képviseli a jövőt.

És ezzel a XIX. században vagyunk. Az új nevek: Chopin, Schumann, Mendelssohn, Berlioz, Gounod, Verdi, Franz, Bizet, Jensen, Rubinstein. Újabbak: Wagner, Liszt, Brahms, Bruckner, Svendsen, Csajkovszky, Glazounow, Grieg, Wolf Hugó. Legújabbak: Puccini, Debussy, D'Indy, Sinding, Strauss Richard, Sibelius. (Persze ez az osztályozás csak egy szempontot képvisel.)

Ott állunk tehát, hogy a ritmus kezd fontosságából, merevségéből veszteni és a melódiák magyarázásában a hangkeverési ötleteknek

nyílik nagy, kiaknázatlan területe. Chopin, a melanchólikus lengyel poéta érzi és tudja ezt. Csak néhány taktust kell eljátszanunk a 13. Mazurkából.



Néhol annyira szabad és téveteg nála a melódia, hogy szinte újra szakaszokat látunk az ütemek helyén, mint ugyancsak e Mazur más helyén:



Itt már a fül érzéki élvezetének raffinemáit keresi a zene. Nem figyelünk többé arra, hogy mi van a szólam vezetéssel, vajjon az alap gondolat kivitele szabályszerű-e. A zeneszerzők az íróasztal mellől inkább a zongora mellé költöznek. Kísérleteznek egy-egy ötletükkel és a szabályt odaadják a közvetlen hatásért.

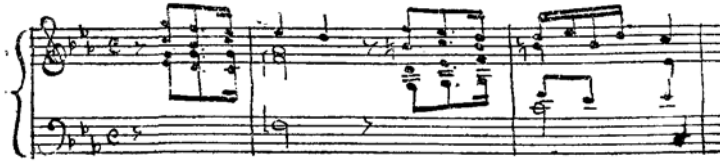
Figyeljük meg ezeket az állapotokat Schumannnál.

Ő, ha hangulatember is, de öntudatos és öntudatosabb, mint CChopin. Ha kell, a ritmus acélos erejét egyesíti a melódia szépségével, ha kell: álmata, ritmus nélküli melódiákat forraszt egybe, de az ötletei hangkeverési érdekességűek. E mellett újra megtalálja a zenének és az életnek annyiszor elveszett kapcsolatait. Meglesi a madár füttyét. (*Waldscenen, Vogel als Prophet.*)

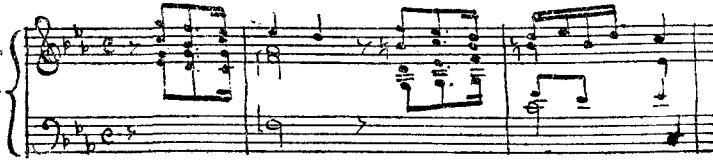


Kifejezi a testetlen megálmódott emberi érzéseket, amelyekről a zene eddig nem vett tudomást, de még az irodalom is alig. Például felhozhatjuk ugyancsak az erdő-ciklusában lévő *Elátkozott hely* című zeneképet. Jó példa erre a *Téli idő* című aprósága is, amelyben az öregség bánatának nem festését, kifejezését, hanem ezen a zenei egyenértékét találjuk. (*Winterszeit I.*)





A hatás eszközeit és formáit tekintve, ez a néhány taktus Beethoven Patétikus szonátájának bevezető akkordjait juttatja eszünkbe. Mind-ezekben a hangkeverési ötletek jelentősége lép előtérbe. Schumann ebben a tekintetben nagyon előrehaladt, nagyon modern. Egy példát erre. (*Vogel als Prophet.*)



A hatás eszközeit és formáit tekintve, ez a néhány taktus Beethoven Patétikus szonátájának bevezető akkordjait juttatja eszünkbe. Mind-ezekben a hangkeverési ötletek jelentősége jut előtérbe. Schumann ebben a tekintetben nagyon előrehaladt, nagyon modern. Egy példát erre. (*Vogel als Prophet*)



Valahányszor ezt a részt játszom, mindig különösen érdekesnek és érdekesen különösnek találok. S kezdettől az volt róla az impreszióm, hogy Schumann az augusztusi meleg, de korai sárga nyári alkonyatot akarja vele jellemezni.

Bámulatos, hogy Mendelssohn a *Szentivánéji álom*-hoz írt zenéjében már tizennyolc éves korában mennyire a jövő revelációit adja. Milyen csodásán festi a bevezetés a nyári éjszaka bűvös hangulatát. Ezt a zenét még nem haladtuk túl.

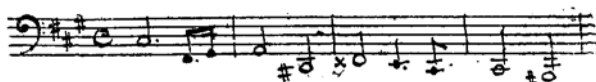
De most menjünk át a másik csoportra, amelynek tagjai Wagner, Berlioz, Liszt, Bruckner, Svendsen, Csajkovszky, Glazounow és a többiek. Mind zenekarra dolgoznak. A mi modern fülünknek és agyunknak írnak valamennyien. Modern agyunknak!? Nos igen, nekünk, akik csak egész napi lőtás-futás után mehetünk muzsikát hallgatni, a mi elcsigázott, nehezen izguló fülünknek, a mi beteg fantáziánknak. Nekünk, akik a zenétől sokszor azt kívánjuk, amit az ópiumpipától és a hasiscigarettától, hogy elkábítson és fölizgasson bennünket. Ezért kell nekünk az új hangszerek egész légiója. Ezért kívánjuk a melódiák (rövid, észbefürdő melódiák) folytonos modulálását és folytonos új — meglepő — harmóniai beállítását.

Az egész *Lohengrin* előjáték mi más, mint ennek a rövid melódia-ötletnek



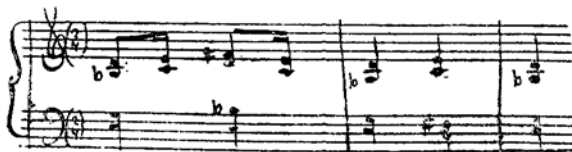
folytonos új és új harmóniai magyarázása; váratlan és mégis logikus szövése egyetlen mintának az összes hangszereken. Nem ismerek valamit, ami a modern kedélyt jobban fel képes izgatni, mint ez a zene, amelyben a ritmus, melódia, mind alárendelvék ennek a zeneszerzői — sőt színészi — célnak.

A *Lohengrin* II. felvonásának előjátékában a cello-uniszónót:



Wagner nem mint valami alkalmas bevezetést adja be a közönségnek (mint ezt talán Mozart és még Beethoven is tenné). Nem. Hallgassuk csak meg. Ez a motívum úgy fekszik a hallgató lelkén az egész felvonáson át, mint valami lidérc. És végig érdeklődést kelt. Elfáradt fejük könnyen fölismeri a motívumot új harmonizálásokban és új hangszerelésben. Ha az ember hosszabb ideig kizárólag csak ilyen tematikus és mesterségesen izgató zenéi hallgat (Wagner, Goldmark, Puccini, Frank Caesar, Sinding), sokáig utána nem képes érdeklődni Mozart, Haydn, Mendelssohn finom és tovaröppenő melódiai után. Az izgató ital kell és nem a falusi kecsketej.

Viszont talán értelmetlennek és unalmasnak találta volna egy Mozart-korabeli hallgató a Puccini *Pillangó kisasszony*-ában szereplő átoktémának százféle ritmikai és „harmóniai (és hangszerelési) földolgozását.

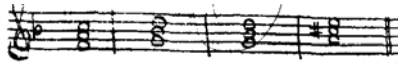


És mennyire érdektelen lenne az ő fülének az az izgató és édes Goldmark-melódia? (*Sakuntala ouverture.*)





Mellesleg: ha valaki azt kérdezné, hogy miért izgató ez a Goldmark-melódia, azt felelném, hogy ezért:



Dehát ez a zene kell. Az egyszerűségeket csak pillanatokra kívánjuk meg. Igen sok diszsonancia — igen kevés harmónia! — ez a modern zene recipéje. Ezért hat azután az egyszerűség és az összhangzás olyan frenetikusán, mint a hosszú vágy és küzdelem után — a beteljesülés, a győzelem.

Íme Puccini: egy komplikált és diszsonanciák tekintetében unikumszámba menő intermezzo előtt ezt az egyszerű témát helyezi el. (*Pillangó kisasszony*, a hajósdal.)



Eme legújabb korszakot megelőző emberek is érezték ezt az utat és ők is reáléptek. Brahms, Grieg, Jensen, Svendsen leginkább a későbbi műveikben hangkeverési raffinériákban törik a fejüket. Egy példa Grieg II. hegedűszonátájából meg fogja világítani ezt az állítást.



Még egy példát iktatunk ide ugyancsak Griegnek zongorára írt Balladájából és hivatkozunk (egészen találomra) Brahms zongoraverse-nyeire, Jensen zongora-szonátájára, *Eroticon* című lírai füzetére, és Svendsen Románcára.



Több bizonyítékét nem is kívánunk felhozni. De igenis konstataálni, hogy mennyire a programzenéhez vezetett ez az út. Ez a harmóniakban és disszonanciákban: tehát a hangkeverésben való gyönyörködés.

Tudjuk, hogy a zörejek tulajdonképpen zenei hangokra bonthatók; minden zörejből van zene, tiszta hang. És a hangkeverés persze, hogy rávezette a finomodó emberi fület, hogy az élet jelenségeiben, eseményekben és zörejeiben meghallja az összetevő zenei hangokat. A szélzúgást, a patakcsobogást, a nádaszúgást (Debussy), a sírást megtalálja a hangszerekben. Így alakul ki a programzene, a melodráma. A többszörös zenekarok alkalmazása, a fafúvók megerősítése, a fatrombita konstruálása, új dobok és ütőhangszerek (facimbalom, csengetyű) használata, mind ennek a törekvésnek jegyében történik.

Már Beethoven utolsó műveiben nagyon erősen meg lehet érezni az ilyen hatásokhoz való hajlandóságot. (Beethoven op. 112. 32. szonáta.)



Hova lettek innen a ritmus szigorú formalisztikus korlátai. Minél öregebb Beethoven, annál jobban hiányzik a kottáiból. Rá kell csak nézni a 29. zongoraszonáta Largójára.

De a dolgok alakulása lassú. Már Weber is romantikus zeneszerző. Ha az alapötletekben nem is, a kivitelben (a konstruálásban) és a hangszerelésben mindenesetre. Igen, a hangszerelésben. A zenekar mind színesebb, érdekesebb lesz. Beethovennál például még meg-

lehetősen matt. A hangszereket egy beethoveni szimfóniában még nem differenciáljuk úgy (a hallgatásban) mint később. Csak röviden mutatok rá a fejlődésben mutatkozó törvényszerűségekre. Bachnál például egy Courantet vagy Giguet eljátszhatok gyors vagy lassú és igen lassú tempóban s ezzel a zenedarab lényegén s az általa keltett hatáson nem sokat változtattam. Semmi szín elatt se annyit, mintha egy mozarti vagy pláne chopini mű előírt tempóján változtatok. Valami függetlenség van a zenei ötletekben. Később a muzsika természete mind több és több föltételhez kapcsolódik. Például Csajkovszky Manfréd szimfóniájában a kétségbeesés témáját nemcsak egy bizonyos tempo, hanem speciálisan a rézfúvók hangszíne határozza meg.

Wagner a *Tannhäuser*-uvertürben igazi mintája romantikus zeneszerzőnek. Teljesen elfoglal bennünket a zarándokkar téma megmagyarázásával és fölleskésít annak (zeneileg értve) diadalra juttatásával. Ez a megkomponálási módszer (egy motívumnak hajszolása és a témák különböző hangkeverési és hangszerelési értelmezése, ami a mi agyunknak kell) már Weberben szintén megvan.

Nemkülönben Verdiben. Csakhogy Verdi annyira öntudatlan génius, hallgatói az olaszok annyira konzervatív muzsikusok, hogy benne ez a hajlam csak Wagner ujjmutatása mellett tud utat törni. Mennyi hasonlóságot találunk az *Aida* előjátékmotívumának kidolgozása és a *Lohengrin-Vorspiel* között.

Az imént azt mondtuk, hogy az olaszok konzervatív muzsikusok. Az első pillanatra ez paradoxonszerűen hangzik. Pedig természetes. Ha valahol a nép sokat énekel, füttyöl, akkor erős művészi ízlés fejlődik ki, amely természetszerűleg mindig az ízlésének megfelelő újdonságot kedveli, az attól eltérőt pedig elveti. Ezért lassú az olasz földön amaz általános fejlődési folyamatok lefolyása, amelyeket elsősorban Németországra vonatkozólag leírtunk. Gounod, Delibes, Saint-Saens és Massenet hazájában is többé-kevésbé hasonló az eset. Dehát álljunk meg itt. A harmóniák, helyesebben a disszonanciák korszakában! Most minden zenei ötlet ebben a dimenzióban mozog, minden zeneszerző ezen a területen cserkészik. Sőt elérkeztek a hangkeverés Bachjai, akik túlhajtják ezt, akárcsak a nagy kántor a zenében rejlő matematikai és geometriai ötletek és a kontrapont alkalmazását, Sinding tudományosan kezeli a disszonanciákat és kottapapiroson — nem zongorán — számítja, bogozza és oldja az ő hang-

keverési ötleteit, mint ahogy Bach egy melódiából az asztal mellett Fugát épített 3, 4, 5, vagy 6 szólamút, amilyen épen tetszett.

Ebből azután Sindingnél épúgy mint Bachnál nem egyszer szemnek szép, de fülnek kevésbé tetszetős muzsika származik. (Lásd és halld Sinding E-dur hegedűszonátáját.)

A zene azonban ennél a végletnél nem áll meg. Most már birtokában van a muzsika összes művészi elementumainak. Tud már rajzolni és festeni, van ezer festéke, használ százféle vásznat, papirost és ecsetet. De még ennél is tovább megy. Ha eszébe jut: megint előveszi a fekete széndarabokat és elhagyott házak falaira rajzol velők merev vonalú képeket... igen, ha eszébe jut, visszatér a zene őskoraszakába, hosszú hangsorokat fűz egybe látszólag minden szakasz és ritmus nélkül. Ha jól esik: régi idők szellemét kelti föl bennünk komplikált kontrapontozással,\*) végre, ha úgy tetszik, megszólaltatja üstdobjait, kürtjeit és lúdbőrössé teszi a hátunkat.

Nos és a jövő?

De hiszen ez már a jövő képe.

Igen: a *bellum omnium contra omnes* korszaka.

Nincs melódia, ritmus, kottapapír és hangszerek; nincs harmonelethe, nincsen szabály. Minden az agy és a fül új gyönyörűségét szolgálja.

Rózsaszínű függönyök ereszkednek le a szemünk előtt. Bársonyos tapintatú, illatos rózsák csókolják az arcunkat s a hajunk szála égnek mered a selyemsuhogású izgalomtól. S amíg otthon a zongora mellett kritikusai fölénytel bírálgatjuk az elmúlt idők szerzőinek művészetét (amelynek titka többé előttünk nincsen), addig a hangversenyterem vagy opera bársonyszölyéjében elnyújtózva, ámulva, szívdobogva és lihegve hallgatjuk a mi korunk muzsikáját, amelyre egész idegrendszerünk rezonál.

Ha történelmi szempontokból vizsgáljuk azt a nagy szociális érdeklődést, amely napjainkban a muzsika iránt mindenütt megnyilatkozik, lehetetlen arra nem gondolni, hogy e zene csak most ért el a reneszánszához. Csak ezután kezdődik el uralkodásának aranykora.

Mert uralkodni fog a munkában kifáradt emberi kedélyeken. Izgatója lesz a mi kiélt szívünknek és elfáradt idegzetünknek, amelyet többi művészetek már nem igen tudnak meglepni, és mélyen érdekelni.

\*) Aki hallotta, el nem feledi, hogy milyen perverzül hangzik az a kis fűga, amelyet Puccini a *Pillangókisasszony* előjátékául írt.

És a zene mindenké lesz . . . Ő az ifjú királyfi a művészetek között, aki eljő, hogy a XX. századtól kezdve átvegye az „uralkodói jogait.

. . . Íme néhány adat, amelyekről azt hittem, hogy velők beláthatók a zeneművészet fejlődésének titkos folyamataiba. Mint az embriológus aki a sejt-kromozomák alakjából és elhelyezéséből következtet a sejt fejlődési viszonyaira, úgy dolgoztam a fekete kottafejcskével. Mégis — itt a végén — érzem, amint az embriológus érzi hosszas görcsövi vizsgálatok után, amidőn a fejlődési folyamatok alakulását pontosan követte, hogy egész munkája tulajdonképpen csak játék, hogy a lényeg és ok megfoghatlan és magyarázhatóan.

Így vagyok e pillanatban a zenével.

**Csáth Géza.**

