

## A MŰVÉSZI ZENE NÉPSZERŰSÍTÉSE.

— III. KÖZLEMÉNY.\* —

A művészi zene művészi előadása az egyes érzéshangképeknek s e hangképek egymáshoz való viszonyának tökéletes érzéktése. Minthogy laikus hallgató zenét csak hangzó állapotban érzékelhet, a zenei előadás művészi színvonala a művészi zene népszerűsítésének *conditio sine qua non*-ja. A közfelfogás másként vélekedik: »Laikus hallgatónak jó akármilyen előadás is, *hiszen* úgy sem ért hozzá.« Nem jól van. Ha valamit nem értünk, azt a valamit nem akkor fogjuk *inkább* megérteni, ha előbb egy »hozzáértő« (?) még zavarosabbá teszi a számunkra. Nem. A laikus hallgató, éppen mert nem zeneértő, még világosabb, meggyőzőbb, művészibb előadásra szorul, mint a zeneértő, ki az előadás hiányait pótolhatja a saját tudásából, a saját képzeletéből is. Ha művészi zenét akarunk terjeszteni, népszerűsíteni, ha azt akarjuk, hogy az a laikus hallgató megértse azt a zenét, akkor értelmesen, meggyőzőn, művészi módon kell azt előadnunk is. Nézzük, vajjon alkalmas-e a Filharmóniai Társaság jelenlegi művészi színvonala a művészi zene népszerűsítésére?

A Budapesti Szemle 1903. évi szeptemberi füzetében e kérdésre tagadólag feleltem: A Filharmóniai Társaság zenekara komoly zenekari művek művészi előadása céljából alakult hangversenyzenekar, mely a magyar királyi operaház zenekari tagjaiból áll. A testület egy; de kétféle minőségében különböző a célja s a működése. Az operai zenekari játék s a hangversenyzene között nagy a különbség; legalább is oly nagy, mint egy erdőnek bemázolt kulissza s egy kidolgozott

\* A szerző betegsége miatt elkésve. (Szerk.)

tárlati kép között. A mi derék filharmonikusaink, mint operaházi tagok, naponként hat órát muzsikálnak kulisszastílusban — délelőtt hármat a próbán, este hármat az előadáson — s a fülük s a kezük évek hosszú során át megszokta ezt a muzsikálást, úgy vannak vele mint a kazánkovácsok: hozzáisiketülnek. De mert Floridor az Célestin és Celéstin az Floridor, a Filharmóniai Társaság művészeti színvonala az operaház süllyesztőgépén nyugszik. E színvonal, a társulati tagok művészi képességeit mindig föltéve, a rendelkezésre álló próbák számától függ. A próbák számát pedig az Opera folyton változó üzemszabályai szabják meg. A Filharmóniai Társaság ugyanis külön próbaidővel nem rendelkezik, próbáit (egy-egy hangverseny teljes műsorára nem jut több mint kettő, három) az operai vezetőség engedelmével az operai próbák alatt tartja meg. De Beethoven-szimfóniák háromszori eljátszása a próbán s egy negyedszeri a hangversenyen: nem hangversenyzene, nem művészi előadás, csak hangjegy olvasási gyakorlat, »a vistsjáték«, »blattozás«.

Megint jött a zenei szaksajtó és hamar megnyugtatta a filharmonikusokat, hogy nincs semmi baj; a művészeti színvonaluk is kifogástalan; minden jól van úgy, a hogy van. Dr. Kacsóh Pongrácz úr a Zenevilág 1903. évi szeptember 15-iki számában ezt írja:

»E sorok írója évek és évek óta hallgatja a filharmonikusok minden egyes hangversenyét, figyelemmel kíséri az ezekről írott számottevő kritikákat és jó lélekkel állíthatja, hogy átlag két évre (t. i. idényre) esik egy olyan darab, melynek előadásában *bizonytalanság* észlelhető. A filharmóniai zenekar körülbelül száz eset közül kilenezvenkilenezben *kifogástalan összjátékot* produkál és *főleg (!)* az igen nehéz, legmodernebb stílusú darabok előadása tökéletes szokott lenni. Ez már magában a mellett szól, hogy a tartott próbák (bármekkora is azok száma), de facto elégségesek«.

Hogy a filharmóniai zenekar körülbelül száz eset közül kilenczvenkilenczben nem produkál kifogástalan összjátékot, az köztudomású. De a kifogástalan összjáték még nem művészi előadás. Ez már, sajnos, kevésbé köztudomású. Pedig a legvaskosabb Beckmesseriádákat, a legvadabb zenei értelmetlenségeket játszhatjuk össze órák hosszat a nélkül, hogy csak egyszer is vétenénk a kifogástalan összjáték ellen. A kifogástalan összjáték még csak nem is értelmes előadás, annál kevésbé művészi

előadás. A szakzenészek legnagyobb részét s általuk persze a nagy közönséget is, megtéveszti a *taktus*.

A taktus időhálózat, melybe a zeneszerző belerajzolja belefesti időben végbemenő érzéseit, gondolatait. De minthogy sem a nagy természet, sem érzésvilágunk nem áll csupa négyszögekből, e világból felénk áradó ingerek nyomán támadó érzetek, képzetek, érzések és gondolatok szintén nem csupa négyszögek s az egyes négyszögletű hálózatszemekkel nem esnek egybe, nem fedik egymást. A taktus még nem értelem. S a mikor egy karnagy taktust üt, még nem értelmet rajzol s a mikor egy zenekar még csak taktusban játszik, még nem értelmet játszik. Hogy mi az, a mit ilyenkor játszik? Ugyanaz mint a mikor egy szavalóművész taktusban, időhálózatban szaval, értelmileg összenemtartozó szótagokat egybekapcsol s a taktus első szótagját hangsúlyozza:

Hósvér tölpiro sultgyász térsó hajtvakö szöntlek;  
Nemzeti nagylé tünk nagyteme tøjemo hács!

»De hát akkor minek a taktus? — kérdi az olvasó. Mért nem szaval az a zenekar mindjárt első olvasásra értelmet? Hiszen akkor elég lenne kevesebb próba is.« Ha bepillantunk egy zenekari mű partitúrájába és szólamaiba, ott látjuk e kérdésekre a feleletet is. Azt látjuk, hogy a zeneszerző, a mikor érzéseit, gondolatait a legtökéletesebb hangszer: a zenekar segítségével érzékíti, nem fest mindig egyszerre minden színnel, nem használ egyszerre minden festéket, minden zenekari hangszert, hanem csak azokat, a melyeket az illető zenei gondolat, fogalom vagy fogalomrész szabatos, eleven érzékítésére a legalkalmasabbnak vél. A zeneszerzőt a színek megválasztásában, alkalmazásában nem a hangszerek állandó foglalkoztatása, hanem a zenei gondolat, nem a zenekari tag, hanem a hallgatóság érdeke vezérli. A hallgató a zenekar művészi játéka nyomán világosan kidomborodó egész gondolatokat, értelmes beszédet hall csupán, holott ezek az értelmes mondatok szavakra, sőt szótagokra darabolva szót vannak osztva az egyes hangszerek között. Ha már most az egyes zenekari tagok szólamaiba tekintünk, az értelmes beszédnek, az egységes gondolatnak a legtöbb szólamban nyomát se leljük. Egy-egy szólam körülbelül ilyen: . . . 3 taktus szünet . . . »térsó« . . . 2 taktus szünet . . . »nemzeti nagylé« ... 3 taktus szünet . . . »hács!« ...

Képzeljük most magunkat pl. egy rézfúvó zenekari tag helyzetébe, a ki hangjegyállványa előtt nyugodtan leül, hogy egy betanulandó új zeneművet társaival együtt, életében először végigjátszék. A játszandó darabról természetesen sejtelve sincs, nem is lehet. Belenéz fönnebb idézett szólamába, de abból ugyan ki nem okosodik. A darab kezdődik. A karnagy üti a taktust, a mi rézfúvósunk, látva szólamában a 3 taktus szünetet, szorgalmasan olvas: egy . . . kettő . . . három . . . no most (a karnagy int) és büszkén rázendíti, hogy: »társó«. Aztán megint hallgat és tovább számlálja a taktusokat, hogy utána a *nemzeti nagylevet* és annak idején a *hács*-ot pontosan intonálhassa.

E példából megsejtheti az olvasó, hogy minek a taktus. De minthogy a taktus az értelemtől teljesen független időhálózat, egy művészi célokat szolgáló hangversenyzenekarban akkor *kezdődik* csak a tulajdonképeni munka, a mikor valamely zenemű már taktusban »megy«. (Sajnos, nagyon sok, magát művészi testületnek valló zenekar számára ezzel *végződik* az előadásra való készülődés. Mert ők még ott tartanak, hogy taktus = értelem; kifogástalan összjáték = művészi előadás.) Minthogy a zenekari tagok nem a zenemű összes szólamait magábfoglaló partitúrából, hanem csak a saját szólamukat tartalmazó u. n. *Stimm*-ekből játszanak, csak akkor kezdheti a karnagy a zenekari tagokkal is megértetni az általa a partitúrából már előzőleg tanulmányozott zenemű értelmét s e megismert értelem minden egyes hangra kiterjedő minél tökéletesebb érzékitésének, hangzóvá tételének eszközeit, a mikor az előadandó zenemű a zenekari tagok részére a maga teljességében már érzékelhetővé, hangzóvá tétetett: a mikor a zenemű már taktusban megy. A karnagy ekkor már nem taktust üt többé, hanem értelmet rajzol.\*

\* »In Bezug auf das musikalische Studium mit den Sängern habe ich nun im Allgemeinen folgende Bemerkungen mitzuthemen . . . ersuche ich demnach die Dirigenten und Sänger, *zunächst* diese Stellen *nach der bestimmten Geltung der Noten Scharf im Takte*, und in einem dem Charakter der Rede entsprechenden Zeitmaasse auszuführen. Bin ich nun so glücklich, die von mir bezeichnete Vortragsweise von den Sängern als richtig empfunden zu sehen, und ist diese sonach mit Bestimmtheit von ihnen aufgenommen worden, *so dringe ich dann endlich auf fast gänzlichliches Aufgeben der Strenge des eigentlichen musikalischen Taktes, der bis dahin nur ein mechanisches Hilfsmittel zur Verständigung* zwischen Komponist und Sänger war, *mit dem vollkommenen Erreichen dieser Verständigung aber als ein verbrauchtes, unnützes und ferner lästig gewordenes Werkzeug lei Seite zu werfen ist*“. Richard Wagner: Über die Aufführung des

»De ha a zenekari tagok pl. nem Stimm-ekből, hanem olyan partitúrákból játszanának, a melyekben az előadási jeleken kívül föl lenne tüntetve az értelmi tagozódás is, az illető zenekari tag szólama pedig a saját partitúrapéldányában a többi szólamétól elütő, nagyobb hangjegy típussal lenne szedve, akkor a zenekari tagok minden nagyobb nehézség nélkül mindjárt értelmet játszhatnának és el lennének taktus nélkül, sőt karnagy nélkül is« — véli az olvasó. Taktusütés nélkül igen, karnagy nélkül nem. Az előadandó zenemű értelmi tagozódásának az egyes szólamokba való előzetes bejegyzése tetemesen megkönnyíti a karnagy munkáját, de nem teszi feleslegessé őt magát, mert a mai hangjegyírás fel tudja ugyan tüntetni az értelmi tagozódást, de mint láttuk, nem tudja pontosan feltüntetni az értelmi tagozódás zenei hangokkal való érzékítésének eszközeit: az értelmes hangulat- és érzésképek elemeinek hangzási időtartamát, hangerősségét és hangszínét (ugyanazon hangszer ugyanazon hangmagasságú színárnyalatait). E nélkül pedig még értelmes előadás sem képzelhető, nemhogy művészi előadás.

A művészi zenében *παντα δετ*, minden folyik, minden mozog, minden hullámzik s az érzéshullámok folyton változó játéka folytonos rajzot, folytonos színezést követel a karnagytól és folytonos karnagnézést, folytonos figyelmet a zenekartól. Száz eleven emberi akaraton jelekkel, tekintettel, suggestióval uralkodni addig nem lehet, a míg azt a száz lelket még lenyűgözve, elfoglalva tartja hangszere játéktechnikája s előtte új és értelmetlen hangcsoportok intonálása; az az elfoglalt lélek a jeleket, a tekintetet nem látja, a suggestiót nem érzi. Hol kezdődik a művészi zene művészi előadásának lehetősége? Ott és akkor, a mikor a zenekar minden tagja (a karnagyról nem is szólok) saját megértett szólamát a lehető technikai tökéletességgel könyv nélkül játsza, az előadandó mű minden részletét teljesen ismeri és a szerző s az előadó karnagy intenczióival tisztában van. Hol az a zenekari tag, a ki pl. a »Kilenczedik szimfónia« valamelyik szólamát háromszori vagy négyszeri átjátszás után könyv nélkül tudja? Hol az a zenekari tag, a ki háromszori, négyszeri taktusban való átjátszás után elmond-

hatja magáról, hogy e mű értelmét, tartalmát ismeri és karnagy intenczióival tisztában van? És végül, hol az a karnagy, a ki a mai stímmekből való játékszokás mellett ráérne a Kilenczedik szimfónia háromszori eljátszása alatt a helyes értelemtagolást és kifejezést megtanítani, a zenekari tagok vonókezelési és lélegzetvételi vétségeit kijavítani és a saját felfogását csak körvonalakban is megértetni? Nincs. Nem is lehet.

A Filharmóniai Társaság karnagya ugyané felfogás hívének vallotta magát, a mikor a Társaság félszázados jubileuma alkalmából kijelentette, hogy négy-öt próbával Kilenczedik szimfóniát nem dirigál; csupán a választmány azon kérésére, hogy ez elhatározása következtében a jubileumi ünnep megtartható nem lenne, állott el szándékától és a szimfóniát eldirigálta.

»Én a magam részéről a Társaság karnagyának a kellő előkészület nélküli előadások s a próbahiány elleni tiltakozását tartom a félszázados örömműveléskor legértékesebb művészeti eredményének. E tiltakozással ugyanis magában a Társaság kebelében is konstatáltatott az anyagi nyomor mellett a Társaság művészeti nyomorúsága is. S a baj fölismerése már fél gyógyulás.« (Budapesti Szemle 1903-iki szeptemberi füzet.) Kacsóh úr ellenben megkérdi tőlem a Zenevilág említett számában:

»Hát mi volt kifogásolható ebben az előadásban? Az első, a második és a harmadik tétel nem, sőt a negyediknek az instrumentális bevezetője sem. *Mindegyik egy-egy tökéletes remek volt, főleg a valóban nehéz scherzo előadásában úgy Kerner, mint a filharmonikusok tündököltek.* Igenis gyenge volt az utolsó. Miért? Mert a vocalis részt előadó kar jó része műkedvelőkből telt ki, a kikre tényleg ráfért volna még 2—3 próba«.

Majd ha a Társaság karnagya, Kacsóh úr zenei ízléséhez csatlakozva visszavonja a próbahiány elleni tiltakozását és kijelenti, hogy a filharmonikus zenekarnak egy Beethoven szimfónia művészi előadásához 3—4 próba »de facto elégséges« (úgy a mint Kacsóh úr kijelentette), akkor majd lehet, sőt kell, őt is bírálnunk. Addig nem szabad, mert méltánytalanság. De igenis lehet, sőt kell bírálnunk a Filharmóniai Társaság zenekarát, mely a zenei szaksajtó egy töredékének orrfacsaró tömjénezésétől megszédülve, még saját karnagyának ítéletével *szemben* is hiszi és vallja, hogy a filharmonikus zenekar művészeti színvonalára kifogástalan és próbáinak száma de facto elégséges.

Különben hogy ne hinné, a mikor még egy Kacsóh úr is bizonyítja! Nézzük, minő érvekkel?

»Nagy tévedés azt hinni, hogy mikor a filharmonikusok Beethoven valamelyik szimfóniáját 3—4 próbával előadják, akkor mi csak annak a 3—4 próbának a szellemi rezultánsát hallgatjuk és élvezzük. Szó sincs róla! Azt a szimfóniát úgy a karmester, mint a zenekari tagok már számtalanszor (?) végigpróbálták, majd mint zenedéi növendékek zongorán két- és négykézre (*A filharmonikus zenekar tagjainak nyolczvan százaléka egyáltalában nem tud zongorázni, Kacsóh úr!*), majd mint egy speciális hangszer-tanulmányozási anthológiákban és példatárakban (*Mit? A Beethoven-szimfóniák egy-egy teljes speciális hangszerzólomát? Ugyan! Ezekre az anthológiákra különben alább majd rátérünk még.*), majd hangszerelési stúdiókkal kapcsolatban a partitúrából (*A filharmonikus zenekar tagjainak nyolczvan százaléka nem tud partitúrát olvasni, Kacsóh úr!*), majd pedig iskolai és más zenekarokban régebbi előadások alkalmával (*A ki ez iskolai és „más” zenekari próbákon részt vett és az előadásokon jelen volt, igen jól tudja, hogy e próbák egy-egy darab kétszeri-háromszori lapról való lejátszásán: a taktusban való kifogástalan (?) összjátékon túl sohasem terjedtek*). De elégséges a karmesternek is. (*A Filharmóniai Társaság karnagya szerencsére más véleményen van, Kacsóh úr!*).

Imé, ezek voltak Kacsóh úr érvei. Van még? Igen.

»A *túlsok* próba legfeljebb arra a bizonyos „középszólam”-hajhászásra és agyonraffinálásra alkalmas, a mely virtuóz karmestereknek, többek közt a cikkíró úr által latba vetett Bülownak és legújabban Strauss Eichardnak legfőbb hibáját képezte és képezi.«

A *túlsok* próba semmire se jó, Kacsóh úr, sőt káros, mert céltalan idő- és erőpazarlás. Ebben különben Kacsóh úr is egyetért velem. »A ki gyakorló zenész, az jól tudja, hogy minden darab tanulmányozásában van egy időpont, mikor az előadás eléri esztétikai értékének maximumát; ha ezen időpont után, a mely a technikai nehézségek teljes legyőzését és a tartalom teljes apperceptióját jelenti, *szakadatlan* tovább gyakoroljuk az illető darabot, az érdeklődés fokozatosan csökken, a technikailag nehéz részletek túlkönnyűnek látszanak, a tartalom unottálesz, az ihletszerű, lelkes előadás reflex-szerű »lejátszásnak« ad helyet; a darabot »agyontanultuk«, érezzük, hogy félre kell azt tennünk és hosszabb ideig pihentetnünk.«

Csak az a kérdés, hogy mit értünk a technikai nehézségek teljes legyőzésén és a tartalom teljes apperceptióján. Kifogástalan

összjátékot-e, vagy pedig egyebet. *Addig tanuljunk egy darabot, míg van rajta tanulni valónk. Tovább ne. De addig igen.*

»Kizártnak tartjuk, hogy létezzék a zene világirodalmában oly darab, a melynél ez az állapot jóval a harminczadik, tisztán zenekari próba előtt be ne következzen — olyan kvalitású művészek számára, mint a filharmóniai zenekar tagjai.«

Lehet, hogy Kacsóh úrnak van igaza. Nézzük, mit szól hozzá a zenetörténet? Maradjunk csak a Kilenczedik szimfóniánál. A párisi *Société des Concerts*, mely hangversenyeit az ottani Conservatoire-ban szokta volt tartani, elsőrangú francia hegedűsökéből és fafuvókból állott, a mi nagy szó, mert a francia zenekari hegedűs és fafuvó világhírű; s ez a pompás zenekar Beethoven Kilenczedik szimfóniáját Habeneck karnagy vezetése alatt *két teljes esztendeig* tanulta »szakadatlanul«. No, ha *ezek* nem tanulták »agyon« azt a szimfóniát, akkor soha senki. Ennél nagyobb rekordot a Kilenczedik szimfónia tanulásában még nem ért el zenekar. Tehát Kacsóh úrra nézve kedvezőbb, magamra nézve terhelőbb példát nem tudnék felhozni az egész zenehistóriából. S a két esztendei szakadatlan tanulás eredménye?: *»Die Schönheit dieses Vortrages der neunten Symphonie bleibt mir noch ganz unbeschreiblich.«* S ezt a legnagyobb Kilenczedik szimfónia-ismerő: Richard Wagner írja! . . .

„Hier fiel es mir denn wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme, und sogleich verstand ich, was hier das Geheimniss der glücklichen Lösung der Aufgabe ausmachte. Das Orchester hatte eben gelernt in jedem Takte die Beethoven'sche Melodie zu erkennen, . . . und diese Melodie *sang* das Orchester... — *auf welchem Wege ward es jenen Pariser Musikern möglich, so unfehlbar zu der Lösung dieser schwierigen Aufgabe zu gelangen? Ersichtlich zunächst nur durch den gewissenhaftesten Fleiss, wie er bloss solchen Musikern zu eigen ist, welche sich nicht damit begnügen, sich gegenseitig Komplimente zu machen, sich nicht einbilden, dass sie alles von selbst verstünden, sondern dem zunächst Unverstandenen gegenüber sich scheu und besorgt fühlen ...* Allerdings war Habeneck aber auch ein Musikdirektor vom alten Schrot: er war der Meister, und Alles gehorchte.“ Richard Wagner: *Über das Dirigiren, Gesammelte Schriften*. III. Aufl. Band VIII. S. 271—273.

De lehetséges, hogy Kacsóh úr szerint Wagner se kompetens a Kilenczedik szimfónia említett előadásának megítélésére, lévén Wagner is (akárcsak tanítványa; Bülow és ennek tanítványa: Richard Strauss) modern „agyonraffinált középzsólamhajhász”, a ki Beethovenbe mindenfélét „belemagyaráz”.

Nos, hallgassunk meg egy *nem* modern fültanút: a jó öreg Schindlert. Mint Beethoven leghivebb tanítványa, fámulusa, barátja (később életirója is), a Mester személyes kalauzolása mellett tanulta meg ismerni, megérteni a beethoveni lélek örökbecsű megnyilatkozásait;



s a szellemi kincsét, melynek részesévé lett, élte fogytáig lankadatlan óvta, védte, előszóval, tollal, tettel, avatatlan kezek szentségtörő támadásaitól. Beethoven intenczióinak hivebb, lelkesebb őrzőjét nem ismer a zenehistória.

„Wird man in Wien wohl glauben, dass man *im Pariser Conservatoire die Simphonien Beethovens zwölf bis sechzehn Monate, die neunte Simphonie* mit Schillers Lied an die Freude sogar *zwei volle Jahre fleissig einübte, bevor man sie vor das Publicum brachte?* Es ist Thatsache.” Anton Schindler: Biographie von Ludwig van Beethoven. Zweite, mit zwei Nachträgen vermehrte Ausgabe. Münster, 1845. S. 243.

„Sollte wohl in der Welt irgendwo ein Künstlerverein existiren, der soviel Kunstliebe und Ausdauer besässe, um zwei volle Jahre zum Studium eines musikalischen Werkes hinzugeben? Meine Antwort hierauf würde lauten: *in Deutschland sicherlich nicht!* denn dort ist man grossentheils schon zufrieden, wenn es nur heisst, dass es *gut* gegangen; *welches aber nichts weiter bedeutet, als, man ist stets beisammen geblieben, hat die Piano und Forte beobachtet, und keines der Blasinstrumente hat einen groben Fehler begangen.*” - Schindler: Zweiter Nachtrag. Beethoven in Paris. S. 37.

Akárcsak *Kacsóh* urat hallanók ...

De nézzük, hogy tetszett Schindlernek a két álló esztendeig szakadatlanul tanult Kilenczedik szimfónia párisi előadása?

„Ich erlaube mir nur mit dem vollsten Bewusstsein ... anzuführen, dass die Overture zu Leonore und die 9-te Simphonie mit Chören den *Culminations-Punkt bilden, bis wohin es ein Orchester im vollkommensten Auffassen und Wiedergeben solcher grandiosen Tondichtungen bringen kann.*” U. o. 35. lap.

„Lehet. De nem játszunk mindig Kilenczedik szimfóniát. Beethoven többi szimfóniái könnyebbek.”

Könnyebbek. *Beethoven többi szimfóniáit Habeneckék tizenkét usque tizenhat hónapig tanulták, mint fönnebb olvashattuk. Naponta próba!* ... *Proben die immer von 9 Uhr Morgens bis 12 Uhr Mittags dauern...*” U. o. 33. 1.

„No, ha ezeket a szimfóniákat nem tanulták *agyon*, akkor soha semmit!”

„... beim Anhören der Beethoven'schen Instrumentalwerke im Conservatoire zu Paris aufs Überzeugendste mir bewusst geworden, dass ich sie *im Allgemeinen nie und nirgends noch richtiger aufgefasst und in allen Theilen vollendeter vortragen gehört habe.*” U. u. 2. lap.

„... selbst die Leistungen der Wiener Concerts spirituels in Beethoven's Musik in ihrer schönsten Epoche, *aus Mangel an beharrlichem Studium*, mit denen des Pariser Conservatoire keinen Vergleich aushalten.” U. o. 26. 1.

A Pastorale-szimfónia:

„... ich würde ... in Lapidarschrift bekannt machen ..., dass man *von einem solchen Durchstudiren jeder einzelnen Note und ihrer Bedeutung in diesem Tongemälde sowohl, wie in anderen der Beethoven'schen, wo die Poesie der Philosophie der Tonkunst die Hand reicht, in ganz Deutschland nichts Aenliches findet.* Sind das die verschrieenen „leichten Franzosen”, die das Geheimniss der Wahrnehmung und Auffassung des inneren Lebens eines so tief empfundenen und in einer Räthelsprache ausgedrückten Gegenstandes aufgefunden, wie der Franzose Habeneck und die Mitglieder seines Orchesters es in jenen Sätzen der Beethoven'schen Werke dokumentiren, *wo sie wirklich den schwarzen Punkt der Zielscheibe getroffen?*” U. o. 26. 1.

A Leonóra-nyitány:

„Was war es, das wir in dieser Ouvertüre gehört hatten? *Das tiefste Ergründen des psychologischen Inhalts dieses wunderbaren Werkes!* So viel bin ich mir bewusst, mehr darüber aber zu sagen vermag ich nicht. Gehet hin, ihr deutschen Künstler und Kunstfreunde, und höret selbst! —” U. o. 34. 1.

Ímé, a modern Wagner és a Beethoven-fámulus Schindler egybe-vágó ítéletei! ...

De talán a *Société des Concerts* zenekara volt gyenge, hogy oly sok próba kellett?

„In jenem Orchester ist selbst der Paukenschläger ein Poet, Alles aber *ein Herz, ein Sinn*, und mit dem vorzutragenden Werke so vertraut, wie Herr Habeneck selbst, *das wohl in nichts anderm, als in der grössten Ausdauer seinen Grund findet, anderer Seits aber von der reinsten Kunstliebe bedingt wird* und sie dadurch auch dokumentirt.” Schindler: U. o. 30. 1.

„De talán Habeneck a hibás, hogy oly sok próba kellett. Nem volt eléggé *modern* karnagy,” — véli az olvasó.

Richard Wagner a drezdai kir. operai zenekarral betanulja és 1846. virágvasárnapján előadja Beethoven Kilenczedik szimfóniáját. Richard Wagner egy kicsikét ismerte a Kilenczedik szimfóniát és egy kicsikét *modern* karnagy is volt. *És:*

„— Eine grosse Aufmerksamkeit widmete ich *ferner* der so ungewöhnlichen rezitativ-artigen Stelle der Violoncelle und Kontrabässe im Beginn des letzten Satzes, welche einst in Leipzig meinem alten Freunde *Pohlenz* so grosse Demüthigungen eintrug. Bei der Vorzüglichkeit namentlich unserer Kontrabassisten konnte ich mich dazu bestimmt fühlen, auf die äusserste Vollendung hierbei auszugehn. *Es gelang mir in zwölf Speziaiprobe, welche ich nur mit den betreffenden Instrumenten hielt, zu einem fast ganz wie frei sich ausnehmenden Vortrage derselben zu gelangen, und soivohl die gefühlvollste Zartheit, als die grösste Energie zum ergreifendsten Ausdruck zu bringen.*” Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846. in Dresden, nebst Programm dazu. Gesammelte Schriften III. Aufl. Band II. S. 54.”

*Tizenkét* „különpróba” csak a csellistákkal és kontrabasszistákkal (elsőrangú művészek!) a Kilenczedik szimfóniának csak *egyetlen* passzusából! Pedig még akad egynémely nehézség a Kilenczedik szimfóniában! A többi hangszernek is! Nem „technikai” nehézséget értek, Kacsóh úr. Nem is: „kifogástalan összjátékot”...

És Kacsóh úr kizártnak tartja, hogy létezzék a zene világirodalmában oly darab, a melynél az agyontanultság „jóval a harminczadik, tisztán zenekari próba előtt be ne következék — olyan kvalitású művészek számára, mint a — párisi *Société des Concerts*, akarom mondani — mint a budapesti filharmonikus zenekar tagjai...

— Habeneck, Schindler, Wagner, Bülow, Richard Strauss, csupa agyonraffinált középszólamhajtások! De hát akkor ki *nem* az, Kacsóh úr? „Vincze, a Király-színház karmestere!” — — — — — „A Király-színházban szombaton este felújították Offenbach Szép mosonőjét... Különös dicsérettel említjük a zenekart, a melyet *Vincze* Kerner-i *biztossággal* (ennél szebb jelzót magyar karmesternek nem igen adhatunk) és a mű stílusának megfelelő, részletező finomsággal vezetett.” Zenevilág 1904. 35-ik szám.

Kifogástalan összjáték: művészi előadás.

Kerner-i *biztosság*: ennél szebb jelzöt magyar karmesternek nem igen adhatunk.

Szegény Kerner! . . . Szegény magyar karmesterek! . . .

Még most is hiszik a filharmonikusok, hogy az ő művészeti színvonaluk kifogástalan s hogy nekik egy Beethoven-szimfónia előadásához 3—4 próba *de facto* elégséges, *mert* Kacsóh úr mondja? . . .

De lehetséges, hogy *mégis* Kacsóh úrnak van igaza. Lehetséges, hogy olyan kvalitású művészeknek, mint a filharmóniai zenekar tagjai Beethoven szimfóniák művészi színvonalú előadására 3—4 próba »*de facto* elégséges«.

Lássuk hát, milyen kvalitású művészek a filharmonikus zenekar tagjai?

Legyünk *zenerőzek!* Ne a gyengébb zenekari tagokkal hozakodjunk elő; vegyük a legkiválóbbat, a legnagyobb (!) művészt közöttük: a hangversenymestert. Így legalább a filharmonikus zenekar tagjainak sem lehet okuk panaszra, hiszen művészi kvalitásuk színvonalat — *optima pars pro toto* — az a zenekari tag képviseli, a kit ők, az autonom testület, épen azzal, hogy hangversenymesterükké választottak, a zenekar legkiválóbb hegedűművészenek ismertek el. Hogy a hangversenymester úr — nevezzük röviden *G.* úrnak — abban látja a hangversenymester hivatását, hogy zenélés közben egy orrhosszal állandóan előbbre jár társainál, úgy, hogy mindent kétszer hallunk intonálni: először *G.* hangversenymester úrtól, azután a többi elsőhegedűstől, ez a tény közelebbről talán csak Kacsóh urat fogja érdekelni, mint a filharmonikus zenekar száz közül kilenczvenkilencz esetben kifogástalan összjátékának konstatálóját.

Mi ezúttal *Gr.* hangversenymester úrban azokat a művészi kvalitásokat óhajtjuk vizsgálni, a melyek őt s az általa képviselt filharmonikus zenekart arra a csodás gyorsaságú agymunkára képesítik, hogy nekik egy Beethoven szimfónia tartalmának apperczeczíójára s e megértett tartalom tökéletes érzékítésére 3—4 próba (*Kacsóh úr* szerint) »*de facto* elégséges«.

E valóban nem közönséges művészi kvalitások minden idegen (pl. karnagy) befolyástól mentes, zavartalan működésének sikeres megfigyelésére kedvező körülmény, hogy *G.* hangversenymester úr egyúttal egy fővárosi, népszerű kamarazene-társaság primáriusa is. E minőségében egy vasárnap délután Beethoven Kreutzer-szonátáját »népszerűsítette«. *Gr.* hangversenymester úr játszotta a hegedűszólamot; a zongoránál *B.* zongoraművész úr ült. Hogyan apperczipiálta és hogyan érzékítette

hangszerén G. úr, a filharmonikus zenekari tagok művészi kvalitásainak képviselője, a beethoveni lélek e hatalmas megnyilatkozását?

Pl. az első tétel Prestó-ját, a mi a szonáta megértésének úgyszólván a kulcsa.

Zenészek közt az a mondás járja: »Kotta beszél, kritikus ugat!« Igazuk van. Beszéljen a kotta. Beethoven ezt írta\*:

Presto.

Violino :

Pianoforte :

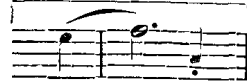
cresc. rallent. sf sf

cresc. rallent. sf sf

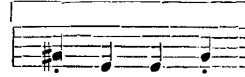
Gondolkodó előadóművész (mert ilyen is akad) nem nyúl addig a hangszeréhez, a míg nincs tisztában azzal, hogy voltaképpen mit is akar hangokkal érzékíteni. A művésznek kell vezetnie hangszerét és nem megfordítva; a művész az »ész-lény«, nem a hangszer. A ki hangszer nélkül, papíron nem hallja és nem érti meg a zenét, hanem csak gépiesen ujjmozdulatokra, hangokra (!) váltja az eléje tartott hangjegyeket, akár van értelmük, akár nincs, az nem előadóművész, hanem pianóla, zenegép. Mi

\* Ludwig van Beethoven's Werke. Vollständige kritisch durchgesehene Ausgabe. Mit Genehmigung aller Originalverleger. Leipzig. Verlag von Breitkopf & Härtel. Serie 12. Für Pianoforte und Violine. Partitur. No. 100. Opus 47.

ne legyünk zenegépek. Inkább próbáljuk megfejteni azt a zenehieroglifét, hátha sikerül. Annyit már tudunk, hogy a taktus még nem jelent értelmet; de talán egybeeshetnek a kettő. Talán véletlenül éppen a Kreutzer-szonátában is. Lehet. Próbáljuk meg. Nézzük egyelőre a hegedűszólamot. A kezdő csonkatakthus *é* hangjáról úgy tanultuk az iskolában, hogy «Auftakt», a mi még a következő taktushoz tartozik. Beethoven is összeköti a kettőt egy ívvel, szóval lehet, hogy igaz. Az első »taktus«, az első »gondolat« tehát ez lesz:



Mi ez? Kétségtelenül valami sóhajtás, visszafojtott jajszó. De mért sóhajt az a valaki, a ki talán éppen maga Beethoven? Ez nem fölös kíváncsiság. Tudnom kell, hogy ki sóhajt, hogy mért sóhajt, ha meg akarom érteni, ha értelmesen akarom eljátszani. Még nem tudom. De menjünk tovább, majd talán kiderül. Nézzük a következő »taktust«:



Sztakkató!? Czepperli!? A jajszó után? Ez nem valószínű. No de mindegy. Eddig *csak (!)* a sztakkatót nem értem. Talán megmagyarázza majd maga a hangkép.

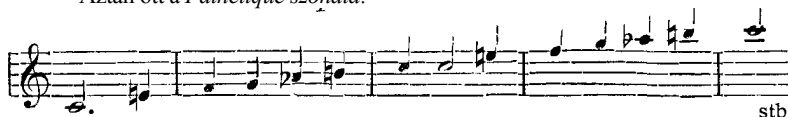


Itt egy emelkedő hangsorozattal van dolgunk. A hősünk *gissen* van. Lejön *é*-re. Aztán sztakkatólépésben fölczepperlizik szépen megint vissza *gisz*-re. Elvégre a czepperlizés is lehet önczél. De hogy jut *á*-ra? Az már egy másik »taktus«. Az már egy másik »gondolat.« Erre nem tudok magyarázatot. Csak annyit látok, hogy a következő taktusokban megismétlődik a czepperlizés előbb az *á* körül, aztán a *h* körül, aztán a *c* körül. Vagy talán ez a hangmagasságban taktusonként emelkedő czepperli gondolatsorozat nem emelkedést, hanem a hangok egyidejű folytonos vékonyodásánál fogva vízszintes irányban való távolodást jelent? A czepperliző hős egyre távolabb czepperlizik tőlünk. Ez lehet. De akkor meg mit jelent a távolodással járó *decrescendo* helyén a *crescendo* utasítás? Ennek így nincs értelme. Legalább is én nem értem. Már pedig Beethoven értelmetlenséget nem írt. Vagy ha igen, akkor nem játszom őt. De hátha mégis csak értelmes muzsika az? Hátha én vagyok a hibás? Hátha rosszul fejtettem meg? Hátha pl. az az *á* még a *gisz*-hez tartozik? A külön »taktus« daczára. Annak lenne értelme. Az *é*-ből nekiindul fel *á*-ig. Nem jut

tovább. Újrakezdi megint az *é*-ből. Nekilendül és eljut fel A-ig. Elhagyja az ereje. Nem jut tovább. Újrakezdi. Feljut c-ig. Ebben van rendszer. Ez már következetes, tudatos feltörekvés magasabb régiók, magasabb célok felé. Csak az a szárnyaszegett jaj szó ott elől! Az nem passzol sehogysem. Meg az az árva *gisz* ott a második taktus elején, a mivel nem tudok mit kezdeni. Talán megint nem járnék jó nyomon? Talán nem felel meg a feltevésem Beethoven lelkivilágának? Hisz az élet alacsonyágaiból való feltörekvés (a beethoveni Erdenentrücktheit), a sorssal vívott küzdelem az életörömről, az élet igenléseért jellemző Beethovenre.\* Ott van pl. a C-dur szimfóniája:



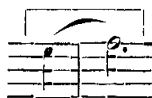
Aztán ott a *Pathétique* szonáta:



A feltevés helyessége tehát nincs kizárva. Még talán a valószínűsége is megvan. De ez nem elég ám. A míg valamely melódiában csak egyetlen hang is akad, a melynek szerepével, jelentőségével tisztában nem vagyok, addig azt a melódiát nem értem. Már pedig itt akad. Nem is egy, de több. Nézzük mit szól hozzá a Compositionslehre, a zenei tájbonztan?

Mindenekelőtt azzal kell tisztába jönnünk, hogy ebben a hegedűmelódiában mi a tematikus *motívum*, melyik az »einzelne Gebärde des musikalischen Affekts«, a mint Nietzsche mondaná szabadon

Wagner után  
Vajjon ez-e:



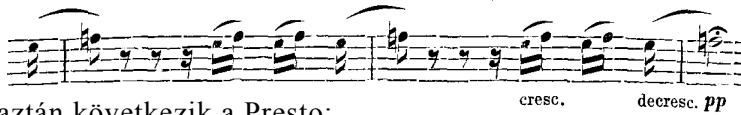
vagy pedig



Mert ez nagyon is nem mindegy. Az előbbi motívum, minden epedése mellett is, magasba törekvő energia; az utóbbi ellenben energiátlan, szárnyaszegett fájdalom, a miből a körvonalai-ban már fönebb megsejtett törhetetlen energiájú magasba-törekvés logikusan nem fejlődhetik oly hirtelen.

\* „... *Ich will dem Schicksal in den Bachen greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewiss nicht. — O es ist so schön das Leben tausendmal leben!*“ Írja egyik tereiében Beethoven Wegelernek. Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven von Dr. F. G. Wegeler und Ferdinand Ries. Coblenz, bei K. Bädeker. 1838. Seite 41.

Mit szól Beethoven a dologhoz? A szonáta első lapján a hegedűszólamban a Presto-t megelőző pár taktus így hangzik;



S aztán következnek a Presto:



A 10-ik lapon ezt olvassuk:



Még mindig van egy kibúvó: Hátha az az *á* egy hirtelen kifejlesztett »Weibliche Endung«, szóval mégis csak az *ef*-hez tartozik? A szonáta második lapján a zongora »ismétli« a presto témát, a hegedű pár taktussal később imitálva belép. A hegedűszólambelépési módjából kitűnik, hogy az *á* nem *weibliche Endung*, tehát nem az *ef*-hez tartozik, hanem a *gisz*-hez, illetőleg a következő »taktus«-hoz.



Sőt a szonáta kilencedik lapján (utolsó sorrendszert) Beethoven összeköti az állítólagos *weibliche Endung*-ot a következő taktus első hangjával.



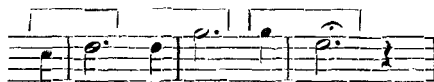
leltük a kulcsot a zenehieroglif helyes megfejtéséhez is. Most egyelőre csak azt írjuk le, a mit a meglelt motívum segítségével már is értünk; a hézagokat ideiglenesen kitölthetjük szünetjelekkel is.



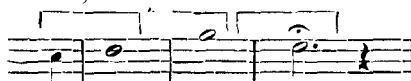
A fölfelé vágyakozó, fölfelé törő *ef* motívum után e motívum ellenkezője, vizsája, időtartamban is megrövidült »megfordítása« következik. Az energia fellobbanását egy pereznői esüggedés követi, melyből a hős újult erővel törekszik fölfelé per aspera ad astra. Az *ef* motívum rövidebb, függőbb, harcra alkalmasabb alakjában hangfokról hangfokra »transzponálva«  $g_{12}$ -től feljut  $d_2$ -ig. De mi az a három hosszú hang: a  $d_2$   $g_2$   $e_2$ ? Semmi egyéb, mint az eredeti:



motívumnak folytatatólagos fölfelé való transzpozíciója, illetőleg megfordítása:



csak súlyosabb, szélesebb, hatalmasabb ritmikával.

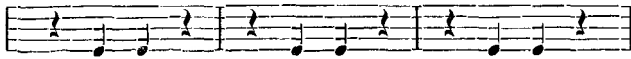


De ha a hős csakugyan a magasba törekszik ée győzelmesen felnyomul  $g_2$ -ig, mért nem marad ott, mért jön le  $e_1$ -re? Vagy mert vereséget szenvedett, vagy félreértettük törekvése irányát, célját, vagy a hősünk logikátlan. Annyit első érzékelésre is érzünk, hogy az a mozdulatsor, melyet ez a  $d_2$   $g_2$ ,  $e_2$ , mint musikalische Gebärde, érzékít, nem az erejét vesztett, legyőzött harcos hátrálása; ez a hangkép csupa erő, csupa dacz, csupa bátorság s a mozdulatsor, melyet kifejez, épp olyan logikus, mint az előrenyomuló vívó mozdulata, melylyel egy-egy sikeres támadás után védő állásba dobban vissza, holszilárdan megáll s míg új támadásra készül, pihen. De ha valaki »szakzenész« létére talán kételkednék az



érzésreflex megbízhatóságában, kételyei bizonyára elcsitulnak, ha még a Harmonielehre is ugyanazt mondja. A  $d_2$   $g_2$  musikalische Gebärde követő  $e_2$  hangkép a nyomában támadó érzésreflex s a Harmonielehre egybevágó tanúsága  $_3$  szerint: egy szilárd alapon való ideiglenes megállás, (V—I. = Unvollkommener Ganzschluss in C dur. Tonika-Dreiklang in Terzstellung) báiorságos pihenés, tehát a magasba törekvő érzésképeknek, a fölfelé haladó melódiának logikus alkateleme; s ha ezt a megállást — mint alább látni fogjuk — további emelkedés követi, akkor a cselekvény fonalának a jelzett irányban való továbbshívásával maga Beethoven szentesíti az érzésreflex s a Harmonielehre egybehangozó tanúvallomását.

De mi lesz az eddig csak szünetjelekkel pótoltt  $e$ -kkel?



stb.

Minthogy a taktus két  $e$ -je közül a második van az »erősebb időrészt«-en, így külön, magukban állva, valami lüktetés, nekilendülés, lelki lábdobbanás benyomását keltik. De lehet, hogy tévedünk. Hiszen azt sem tudjuk még, hogy ez a két  $e$  összetartozik-e, nem hogy az általa keltett reflexről beszélhetnénk. A kérdéses melódiában betöltött szerepükről meg éppen nem tudunk semmit. Hova tartozik már most ea a két  $e$ ? Csak három lehetőség van.

I. lehetőség:



stb.

II. lehetőség:



stb.

III. lehetőség:



stb.

Hogy a három közül már most melyik a helyes, azt az előzmények után talán már sejti is az olvasó. De mi most nein »sejteni« akarunk, hanem a helyes szöveget megállapítani és e megállapítást megokolni. Hogy honnan? Magából a szö-

vegből. Megmondja maga Beethoven. A Finale presto-jában (a szonáta 35-ik lapján utolsó sorrendszer) ezt írja:

Hegedű :

Zongora :

Itt ugyanaz a hangkép majd a hegedűszólamban, majd a zongorasólamban jelenik meg s mielőtt elhangzott, az illető szólam hallgat, szünetel. Beethoven e szólam szerkezettel a hangkép terjedelmét minden kétséget kizárólag megállapítja: Ez a hangkép pedig nem egyéb, mint a mi I. lehetőségünk:

Csak másként metrizálva, ritmizálva. Ha ez igaz, akkor ezzel maga Beethoven állapította meg az első szonáta-tétel presto-témájában is az *é*-k hovatartozóságát. Az a kérdés már most, hogy igaz-e? »Bizony nem igaz. Hiszen ez egészen más téma!« Menten kitűnik. Nézzük meg, hogyan folytatja Beethoven a fönnebbi finale-beli idézetet? Így:

Hegedű :

»Úgy-e, hogy nem az a téma!«

Bizony az! Ezt megint csak nem én mondom. Maga Beethoven mondja; csak érteni kell a nyelvén. Nézzük csak meg az első szonátatétel presto-témáját. A szonáta elején (a második lapon első sorrendszer) a zongora ismétli a hegedű-

szólamot; ugyanazt a hegedűszólamot, a melyben mi éppen az é-k szerepét, hovatarozóságát akarjuk megállapítani.

