

KULTÚRA ÉS TUDOMÁNY

A ZENETÖRTÉNET
SZOCIOLÓGIÁJA

ÍRTA

MOLNÁR ANTAL



BUDAPEST, 1923
FE AN KLI N-TÁRSULAT
MAGYAR IROD. INTÉZET ÉS KÖNYVNYOMBA
KIADÁSA

Socrates «A zene törvényein sehol se változtassunk és új zeneműfajokat be ne vezessünk másképp, mint *csakis a legfőbb polgári berendezésekkel egyidejűleg*».

Plató, Az állam, IV.

Az ember állati és isteni mivoltának valamint ösömben és társadalmi lényének feloldatlan disszonanciáját próbálja föloldani a művészet azáltal, hogy a társadalom mentes ösérzelmeket felszínre hozza és a társadalmi szerkezet által determimált formába önti azokat, formába, vagyis a tökéletesség szimbólumába ami az istenség lényegével érintkezik.

ELŐSZÓ.

E munkában, mely azt a nevet is viselhetné, hogy «Prolegomena a zenetörténet tanulmányozásának módszertanához», a «szociológia» név széles értelemben szerepel és nem jelenti a XIX. század materialista társadalomtudományát. Jeleníteni kívánná itt a társadalom életében szereplő *mindazon* (szellemi és anyagi) mozzanat rendszerbe foglalását, melyeknek közvetlen hatása van a zeneművészet kialakulására és virágzására, minthogy e munka a zenetörténet vizsgálatának módszerét az eddiginél szélesebb keretűre tágítja, több helyt új gondolatkombinálásra volt szükségére. Kezdeményezései teljesen elérték céljukat, és útmutatásul szolgálnak a következő nemzedék számára, melynek föladata a ma még fiatal zenetudomány teljesebb kiépítése.

A szerző.

1922 október 10.

BEVEZETÉS.

A művészettörténeti kutatásnak kettős célja van. Első céljában megegyezik minden tudománnyal: hogy a tudást önmagáért gyarapítva, az igazság harcosa legyen (etikai cél). Másik, speciális célja pedig az, hogy bármely kor bárminő művészi alkotásának helyes élvezéséhez juttasson (esztétikai cél). Történettudomány és esztétika (a Szépnek tudománya) egymásnak igen fontos segítőtársai («segédtudományai»), mert sem az emberiség történelmének megértése nem lehet teljes az egyes korok művész ötének megéjtése nélkül, sem pedig a művészi alkotások élvezése nem lehet tökéletes, ha nem ismerjük az egykorú többi műalkotással, valamint az előző korok alkotásaival bírt vonatkozásukat. Az esztétikának megvannak ugyan a maga elszigetelt és szuverén (ú. n. autonóm) törvényei, de ezek oly elvont törvények, melyek minden kor mindéi) műalkotásával szemben érvényesek (szimmetria, proporció stb.), az egyes művészi munkával szemben pedig csakis akkor alkalmazhatók helyesen, ha tudjuk, milyen korszerű és egyéni állásfoglalást képvisel az alkotó művész az esztétika örök törvényeire vonatkozólag. Ezen törvények a művészi munka anyagába helyezkedve koronként és egyéneként más-más inkarnációban jelennek

meg és éppen csakis a mindig változó megjelenésformájukon át bírjuk leszűrni azokat. Ahhoz pedig, hogy a helyes megértéssel közeledhessünk bármely kor bármely alkotásához, szükséges ismernünk a kort és a feltételeket, melyek között a művész alkotott. A művész koronként és egyénenként, az őt körülvevő és munkájának feltételeit megszabó környezetviszonyok szerint más-más alakban teremti a Szépet, és pedig — természetesen — nem tárgyát tekintve, hanem a *formálásmódot*, mellyel föladatát megoldja. A formaalkotás szelleme, melynek speciális mivoltából a művészi munka minden mozzanata önkényt következik, a *stílus* nevet viseli, így tehát a stílusok fölismerése és elemzése az esztétika azon eszköze, melynek fonalán *a Szép érvényesülésének törvényeihez* vezet, a műtörténet célja pedig a stílusok történetének megismerése, vagyis annak fölkutatása, *minő változó szellemben valósul meg* az idők egymásutánjában a Szép inkarnációja. Ilyen gondolatsoron épül napjaink műtörténelme, amidőn munkálkodása alapjául a művész korszerű és egyéni akarásának (Kunstwollen) kimutatását helyezi, amint ez WICKHOFF, EIEGL, WORRINGER, DVORAK és a többi újabb művészettörténész működéséből kiviláglik.

Teljes élvezéshez tehát csak az esztétika é» lorténet együttese vezetheti a művészet termékeibe való elmer ülésünket. Csak így tudjuk mindjobban magunkévá tenni azt a különleges szellemet, mely a művész ihletettséjét stílussá kormányozta. S amikor az egyes műalkotásokkal részletesebben foglalkozunk, úgy tapasztaljuk, hogy azok stílusai között rokonvonások mutat-

kozmi és pedig annál inkább és annál nagyobb számmal, minél közelebb éltek egymáshoz alkotóik időben és helyben. Az egymáshoz helyben és időben aránylag közel működött művészek Htílusalkotó szellemének hasonlóságai önként vezetnek a *korszellem* és a *nemzeti szellem* fogalmához. S amikor a művészi munka jelentését, közölnivalóját keressük, azt a legmélyebb indítékot, mely a formát kifejegecsítette, akkor meg kell néznünk, hogy vájjon az a kor, melyben a mű készült, *egyáltalában* mit mondhatott, mit tartott fontosnak, közlésre érdemesnek; vagyis, hogy miből merítette a művész, önmaga ihletén kívül, azt a bizonyos különleges szellemet, így válik elkerülhetetlenné a korszellem összetevőinek részletes föl kutatása és gondos csoportosítása. Erié törekszik pl. EIEGL (Entstehung der Barockkunst in Eom; Das holländische Gruppenportrait), DVORAK (Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei), amikor a korszellem és a művészet egymásba kapcsoltságából kiindulva úgy a korra, mint művészetére élesen megvilágító sugarakat vetít. És erre gondol mái a múlt század derekán EIEHL, amikor ezt írja: «Történelmi műveltség nem jelenti csupán a tények és évszámok ismeretét (amiben bizony meglehetősen sokra vittük), hanem jelenti a forrásoknak, vagyis minden korszak műalkotásainak, fáradhatatlan tanulmányozása útján elért képességet, melynek alapján minden fajta stílust és korszakot a maga nemében olyannyira megértünk, hogy teljesen élvezni bírjuk. Ily értelemben kellene a felsőbb zeneiskolákban zene-történetet tanítani, mint igazában gyakorlati

tárgyat.» (Kulturhistorische Charakterbilder 845. o.) IJogy az ily értelemben vett stílustörténet mostanáig nem épülhetett ki teljesen, annak a történettudomány fiatalsága az oka; a XIX. századnak legfőbb dolga pontos adatok kiásása volt. mik még ma sincsenek oly részletességgel birtokunkban, hogy az adatgyűjtés munkáját lezártnak tekinthessük. De termékennyé a történelemkutatás csakis a kiegészítő diszciplínák egymásbaölelése útján válhatik.

Minden valamirevaló történelmi munka ma már *a korszellem egészének* alapján áll. LAMPRECHT (Einführung in das historische Denken c. munkájában) «a kor lelkének» nevozi azt a szellemi beállítottságot, mely valamely korszak minden jellemző megnyilatkozásából kiérezhető és a korszaknak igazi lényege, mozgó ereje. Kell, hogy legyen ilyen belső erő, mely a korszak szellemi életét alakítja, mert különben nem volna lehetséges, hogy egy-egy korszak termékein a közöfe forrás félreismerhetetlen bélyege üljön. A korok közti különbségek, az egyes korszakokon belüli jellemző közösségek fölismerésének képességét nevezi «történelmi érzék»-nek LAMPBECHT (64. o.). S azután ezt mondja: «. .. minden egyes korszak lelki élete egészet alkot, egységet, melyet megfosztanánk jellegétől, ha csak a legcsekélyebb emberi tevékenység hatásait is kivonnánk belőle. ... a lelki relációk törvénye úgy szól, hogy valamely lelki egység pszichikus jelenségei mind és mindenkor belső összefüggésben vannak egyinárénl, körülbelül hasonlóan azon fiziológiai összefüggéshez, melyet valamely állati vagy növényiszervezetegy részét közt kimutathatunk.

Ily módon hat a jelenkor történelmi érzéke számára az egyéb nagy történelmi korszakok a társadalom-lélek hatalmas egységeit jelentik, melyek jellege, a maguk teljességét tekintve, épúgy megállapítható, mint az egyes individuum lelki mivolta». (U. o.) A politikai tori énet is csak fölületes lehet, míg a korok teljes lelki tartalmát föl nem öleli. «Mert az állam nem a gazdasági és társadalmi fejlődés terméke, . . . hanem mindétig a legmélyebb *erkölcsi* problémák megoldásának kifejezése, így . . . a hűbéri állam nem a természetgazdaság korának politikai megnyilvánulása, hanem legbensőbb gyökerében a *hűség* oly fogalmán épül, mely az erkölcsi fogalmaknak a középkorra jellemző különös kötöttsége-alá tartozik. És így az abszolutizmus állama nem pénzgazdaságon alapszik, hanem az újabb idők hivatalnoki és alattvalói engedelmességén.» Erkölcstörténelem híján, mely a korszellemekek történelmének egyik legfontosabb alappillére, a vallás története is csak félig épült és külsőséges lehet; a nemzetek számára «lehetetlen az (európai) vallásosság történetét csakis a keresztyénség és az Egyház történeteként fölfogni és *a nemzeti hit* végtelenül hosszú tartamú alááramlásának állandó figyelembevételével nélkül fölkutatni». (U. o. 120. o.) Az erkölcstörténelem pedig korszakokként más-más jelentkezésformájában ismeri föl a vallásos szellemet, s csakis ezen különböző formák átérzéséből fakadhat a bármikor egyházi művészet helyes értékelése. S vájjon hogyan lehessen mind e kérdéshez hozzányúlani anélkül, hogy egyúttal azon *társadalom* teljes szervezetét is vizsgáljunkba ne vonjuk, mely társadalom erkölcsi vi-

lága a korszak szellemi áramlatainak termő talaja volt?!

Ha a történelem különböző homogén korszakokra oszlásában fölismertük a történés szükség-szerű ritmikáját, nem állhatunk meg az egyes időterületek elszigetelt vizsgálatánál, hanem meg kell ismernünk a szellem speciális állapotának előzményeit is. Stílusok összehasonlítása nem lehetséges anélkül, hogy összetevőik múltját és a különböző korszakokban nyert «kémiai» átváltozásait figyelmünkre ne méltassuk. Minden kultúrának megvannak a maga határozottan fölismernető gyökerei, melyekből a történelmi fejlődés bonyolult ágazata kihajt és éppen ezen egy-huzamban és következetesebb irányban lefolyó szer- ves egymásután mutat oly törvényszerűségeket, melyek fölismerése a fejlődéstörténelmi gondolatot adta. Míg a korszakokra bomlás észrevétele a történelmi psyche egyes különböző állapotaiból következik, addig a fejlődéstörténelmi belátás az *állandó átmenet* szükség-szerű törvényét ismeri föl; a korszakozás nagy hasonlóságokat szögez le, a fejlődéstörvény a percenkénti változásra mutat rá és meghatározza a változások szabályosságait. Csak ezen stagnációs és evolúciós elv *egyesítéséből* kaphatunk helyes történelemszemléletet, mert a törté- nések ritmusa gyűrűs hullámvázis alakjában fo- lyik, melyben az *átmenetek* észrevétlenek, mint a spektrumban, de épúgy, mint a spektrumban: itt is határozott színek egymásutánja alakul ki, mtuyek összesége a kultúra egészének egyetlen alapszínét adja. önmagában a SPENCER-féle fejlődéstörvény sem a történelem részleteire, sem pedig a periódusok időtartamára nézve semmi-

féle támasztékot nem adhat. Ha összekapcsoljuk is az egyes vizsgálandó tényezőket és együttesen szemléljük azokat a fejlődéstörvény szempontjából, akkor is csak legszélesebb vonásokban láthatjuk meg a történet egymásutánjának szükségyszerű összefüggéseit. Amennyiben a társadalom mint fejlődéstani szervezőt a differenciálódás törvénye folytán mind egyénibb részekre bomlik (mind demokratikusabbá válik), az integrálódás törvénye folytán mind egységesültebbé fejlődik, — és amennyiben a művészet társadalmi jelenség, a társadalom esztétikai szükségleteit fedezvén, — szükségyszerű, hogy a művészet, mint fejlődéstani szervezet, önmagában szintén a szervezetlen általánosból a szervezett speciálisba fejlődjön, vagyis hogy összfejlődése a mind részletettebb vonások érvényesítésének és egyúttal mind szélesebb közönség álfogásának irányában menjen végbe. Ha most ide bekapcsoljuk pl. az egyéniség fejlődésvonalát, akkor láthatóvá lesz, hogy a mindjobban egységesülő és mind demokratikusabb társadalom individumai, — ugyanakkor, amidőn a művészet állandóan egyénibbé és egyúttal nagy formák mind *szervesebb* átfogására képessé válik, — az individuumok állandóan szubjektivebbekké lesznek és egyúttal egymás közt mind szorosabb kapcsolatba kerülnek. Ha most még a nemzetiséget is, mint fejlődéstani szervezetet, az eddigiekhez sorozzuk és tudjuk, hogy a nemzetiség fejlődése a népi vonások mind egyénibb kialakulása és a mind erősebbé váló nemzetközi egymásrahatás irányában történik, akkor a művészettörténet számára meglehetősen pontossággal előírva látjuk az *útirányt*, melyben a

történelem kialakulása folyik és megpillantjuk a törvényszerűen megegyező eredményeket, melyek az egyes tényezők kifejlődésében előállnak és egymással, a tényezők szerves egymásba- (nyúlása következtében, szorosan összefüggnek. De az irány és a jelzett összefüggések fölmutatásán kívül egyebet az evolúció törvénye nem adhat; a szervezetek ősi anyaga és szelleme, melyekkel a fejlődéstörvény mint adottságokkal dolgozik, szóval a kultúra lényege, *aminek* a fejlődésformáiról éppen szó van, független a fejlődés mechanikájától és csakis a korszakok lényegének vizsgálatakor kerül a kutató elé. A fejlődéstörténeti szempont csupán akkor kezelhető tehát egyoldalúságtól mentesen, ha egyúttal tisztában vagyunk a vizsgált elemeknek teljes kulturális jelejtőségével és működéskorével.

A SPENCER-féle törvényt a zenetörténet evolúciójának vizsgálatára — tudomásunk szerint — KOVÁCS SÁNDOR alkalmazta először (Prolegomena a zene fejlődéstani történetéhez; a modern formák fejlődéstanának vázlat, 1907, Deutsch ZH. és társa kiad.) KOVÁCS fiatalkori vázlat, a zenei formák és a formaalkotó elemek kialakulásában fölismeri az általános fejlődéstörvény érvényrejutását, vagyis azt, hogy ezek történeti fejlődésében is tapasztalható «az összefüggéstelén, egyenlő és mellérendelt részek» egységének állapotából az «összefüggő, különböző és alárendelt részek» egységének állapota felé irányuló evolúció (92. o.), röviden szólva: az integráció és differenciáció érvényesülése. Ha ezen törvényszerűséget a zenetörténelem minden vonatkozásában kimutatnánk, ilyen alapon is eljuthatnánk kimerítő történelemszemlélethez, feltéve, hogy a zeneművészet minden etikai, esztétikai és társadalmi vonatkozásával már előzőleg tisztába jöttünk. Kovács rámutat (101. o.), hogy a művésze gyéniség (s vele összefüggésben a kor- és népszellem) történelmi érvényesülmódjának fejlődéstana összetársítva a formák fejlődéstanával: a zenei kifejezésmódok (helyeseb-

ben: stílusok) fejlődéstanát adná, vagyis itt Kovács a művészettörténet legfontosabb és legösszefogóbb szempontjára, a stílustani (és az ebben rejlő szociológiai) szempontra mutat rá. A nem egy (főleg esztétikai) irányban még éretlen munka legfőltűnőbb naivitása, hogy szerinte «mit ... a kor, nemzet ée egyén szempontjából fejlettnak vagy fejletlennek ítélünk, ugyanabban az arányban lesz *jelentős* vagy jelentéktelen az emberiség szempontjából (104. o.); e megállapítás egy természetörvényt, mely a szervezetek fejlődésére vonatkozik, *értékítélet* alapjává tesz, vagyis jogosulatlanul az *esztétikai* elbírálás képességével ruházza föl azt. Későbbi keletű dr. O. CHILESOTTI: «L'evoluzione nella musica» c. cikksorozata (könyvalakban: Torino, 1911), mely Spencer «First principles» egyes zenére vonatkozó f utólagos megjegyzéseiből (86., 114., 125. §§) indul ki. — Hogy a művészi formák ée általában az emberi szellem megnyilvánulásai besorozhatók-e a SPENCER-féle «szervezet» fogalma alá, vagyis hogy az emberi társadalom önkénytelen alkotómódszere azonos-e a természet önkénytelen alkotómódszerével, amelylyel az magukat a társadalmakat is teremti: evvel az ismeretelméleti kérdéssel nem foglalkozunk. Aki a társadalom formáit is az emberiség formaalkotó ereje megnyilvánulásainak tekinti (mint FAULER), az bizonyára közelebb jutott a kérdés egységes megoldásához.

Amikor azt mondjuk, hogy a «kor alkot», elvont fogalommal dolgozunk, melynek ellenőrzésekor az élő gyakorlatban egyénekre, dolgozó emberekre, a mi probléma-körünkben pedig *művészekre* bukkanunk. A művész a szellem emberi eszköze, amelyen az akaratát érvényesíti. De viszont a művészet vonatkoztatható el a korszellemtől, mert hiszen az ő agyában pontosul a szellem akarata és ő is nevezetes tagja annak a tényező-tömegnek, mely a maga egészében a korszakot meghatározza. Ahogy a művész az őt körülvevő kultúrvilág nélkül — semmi, úgy a kultúrvilág sem képzelhető a művész nélkül, a kor lelkének ezen tagja nélkül. A múlt század

subjektivizmusa hajlandó volt túlozni az egyén koralakító szerepét és a fiatal pszichológiának egész mohóságával vetette rá magát a művész-egyénségre, fontosnak tartván a művészet megértéséhez minden zeget-zúgot alkotója körülményeiben. Az a fajtája a történetírásnak, mely minden döntő mozgalmat csupán egyes kiváló-egyéni munkásságából származtat, meghasítja a múltat; az egyén annyira bele van ásva a maga korába, mint amennyire a kor viszont egyének működésének eredménye. A művész sem hely- és időtől elvonható valaki, akinek egyénisége elképzelhető volna bármely időben vagy helyen. Korszerűségének törvénye, hogy épp úgy szorosan hozzátartozik a maga korához, mint ahogy a Föld kialakulásának bizonyos periodusaiban csak bizonyos fajta kőzetek, növények, lények voltak lehetségesek. Az egyes koroknak csak *bizonyos meghatározott fajta művész-típusa* lehetséges egyáltalán és éppen az is nagyon jellemző a korszak megváltozására, új korszakká alakulására: hogy új fajta művész-típus lép föl, mely az előbbi fajtával ellenkezik. Nem csak megrendelő-köre és ruházata változik meg, hanem új helyszínt, új bélyeget nyer a megváltozott kor művésze. A zsenit pl. abban az értelemben, mellyel individualizmus gondolkozása e fogalmat kezeli, nem ismerik a középkorban; a renaissance maga is sokkal nagyobb súlyt fektet még a művész mesterember mivoltára, mint egyéb tulajságaira, s csupán a demokráciák «szabad» műzete keltette a «mindentől független» zseni fogalmát, mit a kutatók aztán régebbi korok elméletére is ráalkalmaztak, bár a magunk ko-

rára nézve is egyoldalú szemléletből fakad. Túlzott individualisztikus beállítás eredményezi az olyan zenetörténeteket, mint minő pl. a müncheni MERIAN-é (*Geschichte der Musik im XIX. Jahrhundert*), melyben a nagy zenészek mint valami mesevilág ciklopszi hősei jelennek meg az olvasó előtt. És így jut pl. RIEMANN kis zenetörténeti katekizmusa, melyben alig van hely a legfontosabb adatok számára, annak közléséhez, hogy GLUCK halála gutaütés, BEETHOVENÉ vizibetegség, SCHUMANNÉ agybántalom következtében állt be, hogy MENDELSSOHN házaselete zavartalan volt stb.”

Hasonló kinövése az egyéni erő túlbecsülésének, hogy a *kezdeményezések és újítások* legnagyobb tömegét bizonyos autorok személyéhez fűzi a történetírás, anélkül, hogy ítéleteit a korok tüzetes ismeretén át megszűrné. Elsősorban szükséges, hogy a régebbi korok történetírásának jellegét ismerjük, annak a körülménynek pontos ellenőrzése végett elfogadható adatokat szolgáltat-e a reformok egyes megjelölt képviselői tekintetében. Tudnunk kell, hogy régente a lassú és gyér közlekedés mellett minden vidék a maga mesterének volt hajlandó tulajdonítani a korszerű újításokat, és hogy a fejlődés fogalmát nem ismervén, a régiek mindig azt jelölik meg újítónak, aki valamely fejlődést betetőz; Minél régebbi a kor, annál kevesebb írott bizonyosság maradt fenn belőle; s mi legfontosabb: a régebbi korok társadalmi szervezetéből folyó roppantul erős tekintélytisztelet kívánta, hogy jelentősebb újításokat egy-egy autoritás személyéhez fűzzenek, így jutott pl. AREZZOI GUIDO (1020 körül) olyan hírességhez, melynek alapján szinte a középkori zene *megteremtőjének* volna mondható, ha az újabb tudomány a kolostorok írás-kriptáiból kiemelt nagyszámú munkatársak ellenbizonyosságát föl nem támasztja. A korok vezető géniuszai csúcspontjai rövidebb vagy hosszabb előző fejlődésnek és a történelmi adatgyűjtés legérdekesebb része az arra vonatkozó, hogy mi mindent kaptak már *technikában* is készen előzőiktől a nagy mesterek (I. F. HILLER: *Musikalisches und Personliches*, 110. o.). A legtöbb kezdeményezés

és újítás a legutolsó lépésig elő van készítve; ha pl. azt halljuk, hogy WILLAERT (kb. 1485—1562) a velencei zeneszerzőiskola stílusának «megteremtője», úgy biztosak lehetünk benne, hogy a flamand mester kész helyi gyakorlatra épített Velencében, melynek nyomai azonban *éppen azért* mentek veszendőbe, mert WILLAERT *különb alakban* foglalta azokat művészetébe; ha azt halljuk, hogy J. ANDRE (1741—1799) az ú. n. «durchkomponierte Ballade» «megteremtője», tudhatjuk, hogy e zeneszerző csak egy bizonyos műfaj keretében alkalmazta ugyanazon eredményeket, melyek az operáriák és a dalirodalom útján már készen álltak. Előzmények nélküli újítás többnyire csak technikus rábukkanás szokott lonni (1. pl. a fagót darabokra való szétszedését [XVI. század 2. fele], a ventil találmányát [1790] stb.).

Akár mint az előzmények új színben beállítója, akár mint azok lekerekítője lép föl a nagy géniusz, mindig mik legkiválóbb megoldója valaminek, amire vele egyidőben számosan törek-szenek. A művészettörténelem szövetét rengeteg mindenfajta tehetség fonja, kik fölött időnként megjelennek a nagy mesterek és legtisztább lényegükben mutatják be az iskolák törekvéseit. Mesteremberek készítik a művészet kocsiját és tolják egyenletes tempóban előre; a zseniális alkotó tüzes táltost fog elébe és fölrepül rajta az ideál magasságaiba. A zseniális alkotót idegrend-szerének kivételessége útján olyannak alkotta a természet, hogy mindenben az elérhető legmagasabbrendűt keresse; természetes tehát, hogy sohasem lehet a maga korának állapotaival megelégedve, hiszen a társadalom átlagos élete kénytelen minden szerves élet fönntartójához, a többséget adó közép-értékhez alkalmazkodni. Éppen ezért a nagy alkotó kivágyik a reális világ kere-teiből és készít magának oly eszményi világot, mely megteremti neki azt, amit a földi életben

hiába keresne. Minél nagyobb a tehetsége és minél mélyebb az ellentét vágyai és tapasztalatai közt, annál magasabb lesz az ideál, melyet műveiben képvisel. Ahhoz, hogy a kor megérthesse őt, hozzá kell előbb a környezetnek fejlődnie, mely még csak az addig elérten rágódik. Eszerint tehát a nagy művész eszköz az evolúció kezében, ugyanakkor, amidőn a kor legmagasabb lényegének bemutatója. Minthogy minden idők nagy mesterei kivágyódnak a művészet adott «szűk» kereteiből, olyan műveket alkotnak, melyek újfajta vagy az addiginál szélesebb közönségnek szólnak s így *társadalmi fejlesztő erejük* is fontos tényező a történelem folyásában. Mialatt a társadalom átlaga a közepes fölfogókészség lassúságával haladna a maga útján, a géniusz mindig előbbre van jó néhány lépéssel s így hajtja a fejlődés tempóját, mialatt egyúttal tanítója is a maga korának azáltal, hogy legigazabban ő fedezi föl, amit mindenki keres. Éppen ezért a nagy géniusz érvényesülése nem lehet teljes, mialatt még működik; új generáció szükséges ahhoz, hogy mindazt az újat megemészthette legyen a társadalom, amiben a mester olyannyira különbözött előzőitől. A géniusz életművének átáramlása a közönség érverésébe korszakonként más-más föltételekkel megy végbe. De érvényesülésének útján közös vonás, hogy a nagy jelenséget az utáncók raja követi, mely aprópénzre váltja a nagy tőkét, «érthetőbbe alakba foglalja a hatalmas stíl-eszmét s így lassacskán bevezeti a közönséget az új gondolkozásmódba (1. ugyanezt a gondolatot LISZT: Berlioz Harold-szimfóniájáról szóló írásában). A nagy művészek *valódi* megértése mindig

csak a szellemi arisztokrácia belső ügye, a többséget főképp a tekintély-elv alapján létrejövő műveltségdivat vezérli a legnagyobb géniuszok késő elismerésének táborába. De az időszerűvé lett nagyszabású alkotás mindenkinek ad valami értéket, ha egyebet nem, hát egy szebb és jobb világ távoli megsejtését. S így a nagy művészek etikai hatása egyik legfontosabb eszköze a kultúra emberiségfejlesztő erejének. Láthatjuk, hogy amennyire egyoldalú a művészeknek koruk áramlataitól függetlenített félisteni beállítása, épp oly félszeg és hamis képet nyernénk róluk, ha csupán oly személytelen erőnek vázolnánk őket, mely a kor közakarátát reprezentálja. A nagy művész úgy a korszellemnek, mint pedig a fejlődés előrehajtó energiájának képviselője, kiben ezen történetmozgató erők a legkülönlegesebb egyéni föltételeken át érvényesülnek és pedig egyénenként és korszakonként teljesen más-más módon.

A tehetség (talentum) és lángész (génié) határát nem lehet tudományosan megállapítani, mert ez irracionális föladat volna. Ahogy a vallás dogmái nem bizonyíthatók és csak a hit számára nyilvánvalóak, úgy a géniuszt is csak megérezni lehet, de nem kiérvelni valóságát. Lángész nem csak fokozása a tehetségnek, hanem minőségben is különbözik ettől, mint próféta a paptól.

«Korszellem», «nemzeti szellem», «egyéniség», — mindezek eszmék (ideák), melyeket nem a tények maguk közölnek velünk, melyek csak a tényeken átvilágító magasabb egységeket jelentik, az összefogó erőt, mely az érzékelhető dolgoknak belső értelmet ad. Ha az ily magasabb egységeket keressük, idealisztikus állásponton vagyunk, míg hn csupán a tényeket a maguk

anyagi mivoltában elszigetelve nézzük és a fejlődés aprólékos változásait tekintjük, materialisztikus alapon állunk. Kimerítő történet szemlélet és így kimerítő művészet-elemzés is csak a két ellentétes irány egybekapcsolásából kerülhet ki. Az egyéniség is fejlődő szervezet, ha anyagi módon vizsgáljuk és viszont egységes eszme, ha lényegére szűrjük, H. J. MOSBR német zenetörténész programcikke («Zur Methodik der musikalischen Geschichtschreibung», Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft XIV. kot. 2. füz.) négyfelé «stílus» egyesítésében látja célhoz vezetőnek a zenetörténet módszerét: szrinte bármely zenemű kimerítő elemzése abban áll, hogy «idő-stílus, nép-stílus, egyéni stílus» és az egyes munka különleges vonásai («Werk-stílus») szempontjából meghatározzuk tulajdonságait. Az idő-stílus azonban nem lehet más, mint a korszak szellemének a zenében ^aló érvény e sulésmódj a, az Isten-eszmétől le egészen a technikáig, a nép-stílus nem lehet más, mint egy-egy nemzet jellegének a zenében történő korszerű megjelenésformája, az egyéni stílus pedig a művész jellemét reprezentálja a zeneműben; Werk-stílus alatt az egyes munkának műfaj béli tulajdonságai és egyedi különlegességei által meghatározott beállítottságát érti MOSER. ő tehát azt, ami a stílus egységében (a tulajdónképeni Werk-szempontban) bennefoglaltatik, tényezőire bontja és az idealisztikus oldalról kívánja vizsgálni. Az eszmeszerű vizsgálásmódot még nagyobb mértékben szublimálja a kultúrhistoriai szempont, mely bármely kultúrjelenségben az egységes ősi magot keresi, a művelődés lényegét,

mely Európában a keresztyen szellem es az itteni népek eredeti erkölceinek különleges keveredésében nyilvánul. A kultúrfilozófiai szempont ezt a minden korszakkal közös állandó alapértéket keresi a művészet termékében, az egyetlen változatlant a mindig változóban. De még ha ezt a gondolatot állítjuk is a művészettörténet módszerének kiindulásául, akkor sem juthatunk el másképen a közös maghoz, mint *az egyes korok értékeinek végső leszűrése útján*, s az egyes korok lényegéhez sem juthatunk máskép, csak ha előző korokkal összevetjük és megvizsgáljuk, milyen állapotot képvisel a *fejlődés* vonalában, így a MOSER-követelte *stabilis* szempont sem lehet kimerítő, ha nem egyesítjük a fejlődés nézőpontjának *mobilitásával*.

MOSER összetéveszti a tudományos fejlődéstörténeti szempont alkalmazását, mely nem ismer értékkülönbséget a jeleneégek között, a mai zenetörténetírás ahisztorizmusával, a műfajokat és az összkifejlődést vázoló azon történetmunkákkal, melyek az egyes történelmi stádiumokat osakis mint a mai állapothoz vezető *átmenetet* tárgyalják, vagy pedig a nagy géniuszok fölléptének elszigetelt jellemzésében merülnek ki. Az ilyen munkákkal szemben nemcsak azt kell hangsúlyozni, hogy szükségünk van az eszmei népstílus kimutatására és az időstílus keresztmetszeteire bármely történelmi időpontban, vagyis a teljes egyidejű művészi termelés pontos kimutatására; hanem azt is, hogy a *helyesen alkalmazott* fejlődéstörténeti módszer szintén gyógyíthatna volna azokat a munkákat egyoldalúságukból. Míg a fejlődéstörténeti kutatás az általánosból és külsőséges tulajdonságok vizsgálatából jut mind mélyebbre: az egyes műhöz és annak lényegéhez (inductio), addig a «Werk»-ből kiinduló kutatás a műregek egészéből jut kifelé az általánoshoz, az idő- és népstílushoz (deductio), majd utóbbiaknak tüzetes meghatározása céljából tovább: az összetevő elemek fejlődéstörténetéhez. MOSEB követelménye, az időmetszet, — ha az ő «hohes Mass von anschauender Vorstellungsgabe»-ja

nélkül közelik — könnyen odajuttathat, amitől LAMPRECHT annyira óvni szeretne: «a történettudomány terén nincs manapság nagyobb vétek, mintha anyag- és ténytömegeket egyszerűen összehordunk és tisztára kompilációs módon összeállítjuk azokat. Evvel eléggé, túlságosan is eléggé el vagyunk látva: szinte annak a szélén állunk, hogy kritikátlanul elmerüljünk az anyagban, valójában és magasabb szempontból még akkor is kritikátlanul, ha azt az anyagot az összes «módszertani elv» alapján földolgozva, — azonban éppen csak *leíró módon* (deskriptive) nyújtjuk Amire szükségünk van, azt egy szóval meg lehet jelölni: feimentum, erjesztő kell az anyagba' Nem az ezer forrásból összeszedett, ha még oly kritikailag is szétválasztott események pusztá felsorolását, hanem a történelmi tartalom mozgó lelki energiáira vonatkozó methodikus összehasonlító munkát kell elvégeznünk a pusztán leíró módon nyert tényekkel» (Deutsche Geschichte, I. Ergänzungsband, X. old.)

Stabilitás és mobilitás egymástól elkülönítve vizsgálható, de épúgy, mint tér és idő, egyszerre vannak jelen. A korok bármely időpontjára jellemző, hogy a benne lévő társadalom túlnyomóan csak a stabilitást érzi, vagyis a korszak maga, bármely stádiumában, abban látja a kultúra teljességének kifejtését, amit ő maga produkált; minden időpont *a maga szempontjából* egy befejezett egésznek csúcspontja, melynek kerek teljességéből legföljebb kiváló egyéniségek (tehát a fejlődéstörvény legpregnansabb személyes képviselői) vágyódnak ki. Így minden időpontnak is megvan a maga késznek, befejezettnek érzett művészete, mely az akkori aktuális igényeket kielégíti. A történelem az egykorú emberiség érzésében minden pillanatban kész és befejezett, mert ha nem így volna, soha semmiféle mű létre nem jöhetne, ha t. i. az volna érzése az alkotónak, hogy csak «átmeneti», «időleges» dolgot készít. De ugyanakkor, amidőn ezen tagadhatatlan stabilis

érzés jelen van a társadalomban, *együttal* folytonosan hat a múlandóság és változás mozzanata is, divat, feledés, halál és születés jelenségeiben reprezentálva. Ugyanezen kettős nézéssel kell tehát a történésznek is az eseményekhez közelednie, ha igaz akar lenni. Jól tudjuk pl., hogy a XVI. század énekkar-irodalmából fejlődött ki az ú. n. monodikus stílus, a következő századok jellemző zenélő-módszere, azáltal, hogy a kollektív szoprán-szólam fokozatosan melódia-egyéniessé, a többi szólam együttese pedig akkord-épületté *fejlődött*; de viszont azt is tudjuk, hogy a XVI. század énekkar-kultúrája önmagában teljesen *tökéletes befejezett egész*, melyet *a maga mivoltában* nem lehet tovább fokozni, mely a maga módján épp oly tökéletes kifejezője az európai léleknek, mint bármely más kor bárminő z éne produkciója.

Míg a képzőművészetek történettudománya ma már kiváló stílus-elemző művekkel rendelkezik, a zenetörténelem tudósai csak a legeslegújabb időben kezdenek a föntiekben taglalt nézésmódba behelyezkedni. Valódi történelmi belátásnak súlyos hiányát kell egyelőre tapasztalnunk a legnevezetesebb zenetörténészek között is, minek főoka, hogy az eddigi munka — mint már említettük — az emlékek földolgozásában és a korok *zenetechnikájának* megismerésében merült ki, vagyis csupán előkészítő munkálatok folytak (I. RIEMANN, Handbuch der Musikgeschichte). Viszont a kultúrhistoriai aláfestéssel készült munkák szerzői (AMBBOS, DOMMER, BBENDEL, KOESTLIN stb.) csak széles keretekben, nem egyszer külsőségesen és gyakran tudománytalan poetizálással, a művelt humanista dilettantiz-

mussal kapcsolják okozatilag egybe a korok jellegzetes áramlatait (pl. az olasz renaissance képzőművészetet a római zeneszerző-iskola irányával btb.). Ez a helyzet csak ma kezd lényegesen megváltozni, amióta a stíluselemzés teljességének álláspontját kezdik alapul venni a zene-történészek, A zenetörténet stílustudománya ki fogja irtani azokat a káros tévedéseket, melyek az elmúlt korok muzsikájának elemzését legtöbbször át- meg áthálózzák és régebbi mesterek műveinek mai előadását is stílusalanná teszik (1. pl. MOFFAT Corelli-kiadását vagy a Peters-cégnél megjelent BACH-zongoratriók helytelen rekonstrukcióját). Hogy az illető történelmi korszak *zenetchnikájának* egyoldalú ismerete mennyire nem elégséges egymagában ahhoz, hogy a helyreállításra szoruló munkák kiadásának kérdését stílszerűen oldja meg a tudós, annak bizonyossága lehet EIMANN Collegium Musicum-a és egyéb, az ú. n. «generálbasszus-kor» gyakorlatát rekonstruálni törekvő kiadványa; míg a földolgozók legnagyobb része kevés történelmi ismerettel rendelkezik, addig EIMANN, túlságosan kötve magát a régi elmélet bizonyos szabványaihoz, *a kor levegőjét* nem képes éreztetni és szintén beleesik a legnagyobb hibába, hogy t. i. XIX. századbeli stílus-elemeket kever a régi zenébe. Mialatt a képzőművészet történettudósai lekapartatják az újabb, modernizáló átfestést a régi képekről (leginkább a barokk idején festettek át stílus-érzék híján sok régi képet), addig a zene-történészek nem átalának régi vokális zeneirodalmat *zongorára* letéve terjeszteni (KIEMANN: Musikgeschichte in Beispielen, STEINITZER: Mü-

Hikgeschichtlicher Atlas), miáltal csak fokozzák a régi munkák hallgatásmódjának mai helytelen-ségét, történelmietlenségét, teljesen a XIX. század hallgatásmódjába való helyzettségét. EIMANN Handbuch-ja még a korszakmegjelöléseket sem helyezi egységes alapra; részben kultúrhistoriai («Renaissance») s részben technikai szempontból («Generálhass») nevezi el azokat (1. jelen munka IV. fejezetének végét). RIEMANN annyira nem ügyel a korszakok közötti kiegyenlíthetetlen különbségre, hogy képes az 1600 körül végleg kibontakozó «monodikus» reformot a XIV. század-beli «Ars nova» technikai *rehabilitációjának* nevezni és nem gondol arra, hogy 1600 körül a hangszereknek teljesen újfajta kezdése kezdődik s míg a XIV. század zenéjének egyik legfőbb jellemző vonása, hogy benne a hangszeres és énekes szólamok között alig van különbség (többnyire semmi), addig a «monodikus» stílusban a hangszerek föladata *kísérő* lesz és teljesen elválik az énekszólamok szerepétől! Az első tudós, ki az általunk deduktívnek nevezett módszerrel, tehát az egyes műből kiindulva, szélesebbkorú zenei stílusan alapjait igyekszik lerakni: ADLEE Gumó, bécsi egyetemi tanár (Der Stil in der Musik, I. rész. 1911, és Methode der Musikgeschichte, 1919).

«Der Stil in der Musik» második, fontosabb kötete («Stilperioden») mindaddig nem jelenhet meg, míg a tudósok vállvetett munkája a problémakört jobban föl nem dolgozta. A munka megkönnyítésére és siettetésére készült a «Methode der Musikgeschichte» is. «Általános» részében utóbbi a zene-történet anyagát és föladatát, határait és beosztását, kérdés-beállítását, a zene-történeti módszer «előzetes» kérdéseit és a többi művészet-történet módszereivel birt analógiáit, a zene-

történet fonásait es segédtudományait tárgyalja. A művészettörténeti kutatás sarkalatos kérdésére, a *stílus-kritikára*, mosódik, «speciális» részében tér rá a könyv (formaelemzés; stílusösszehasonlítás; idő-, hely- és szerző megállapítás; összefüggések és ellentétek fejlődéstörténeti szemléletben). A munka leginkább széles általánosságokban mozog; a teljesség kedvéért pedig gyakran módszertani axiómáival fárasztja az olvasót. Főképp arra ügyel, hogy a megoldás bonyolultságára, nehéz mivoltára mű ásson rá és óvjon az elhamarkodástól. Nem vezet rá konkrét igazságokra, csak az utat igyekszik előírni, melyen mások fölkuatathatják azokat. ADLER éles logikával világít rá többek közt a «Kunstwollen» megállapításának fontosságára, a héroszok alkotásaival egykorú *hasonló stílusú, művek* fontos összehasonlító szerepére, az *irodalomtörténet* fontosságára a zenetörténet segédtudományai közt, *kor és egyén* egymásrualtságra, a stílusfejlődes és egyéni vonások érvényesülésének szoros összefüggésére, valamint arra, hogy a stíluskritika végső elemzésben a történész *intuíción* épül. Nagy hiánya viszont, hogy az esztétika kérdéseiben nincs határozott állásfoglalása (forma-tartalom és a hermeneutika kérdésében tanúsított folytonos ingadozását), hogy semmiféle törvényszerűségi e nem mutat rá a nem/éti, társadalmi, valamint az egyéni munkásság zenetörténeti szerepében.

A stíluskuatás alapján álló legtöbb tudós az egyes korok társadalmi fejlődésének lelki eredményeit csak *adottságokként* kezeli és nem kutat le gyökereikig. A stílustudomány teljessége azonban megkívánja, hogy pontosan ismerjük az elemzett mű társadalmi vonatkozásait is, helyesebben szólva: a keretet, melybe életföltételei bele voltak ágyazva. E kiegészítő munkálatot kívánja a művészettörténet szociológiai része elvégezni, vagyis hozzá akar járulni a stílustudomány hézagtalan kiépítéséhez. Nemcsak ma és nemcsak Európában érzik a szociológiai szempont fontosságát a művészettel összefüggésben.

Egy régi kínai szent könyvben («Li-Ki» a Szer-tartások Könyve, Kr. e. II. század) olvasható:

«Békés idők dallamai nyugalmat és örömet lehelnek,
Mivel az állam rendje bizton áll.
Zavar idején elégedetlenséggel és dühvel teltek a dallamok,
Mivel az uralom igazságtalan.
Pusztulandó birodalom dallamai félelemtől és gyásztól ter-
Mivel a nép roppant veszélyben forog. (hesek,
Zene és uralom legmélyebb gyökereikben találkoznak.)»

Ha a «zenét» szélesen, az alkotások korszelleme-ként értelmezzük, akkor a régi kínai gondolkozó nagyon mély igazságot mond ki. Hogy éppen ma válik időszerűvé a szociológiai szempont kiszé-lesítése és minden vonatkozásban való kiépítése, az csak természetes a «szociahisztikus kor» kezde-tén. Ügyelnünk kell azonban, hogy az új irány győzelmes kocsijában ülve, el ne bizakodjunk és ne túlozzuk a társadalmi szempontokat a többi épp oly lényeges szempont hátrányára (mint BEKKER PAUL teszi «Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler» c. előadásában, 1918). Annyira ma már nem újdonság a társadalomtudomány, hogy a minden kezdettel járó szükségszerű túlzásba kelljen esnünk, amikor a művészettörténet segéd-tudományaként munkánk irányítójává tesszük.

I.

Hogy mennyire nélkülözhetetlen a társadalomtudomány a művészetek történelmének fölkutatásában, akkor is kiviláglik, ha a művészetek legősibb kialakulására gondolunk. Azokat a kultúrfokokat, melyeken az ember a közlés tehetségének a mainál lényegbevágóan alacsonyabb fokával rendelkezett, nem ismerjük és sem a gyermeklélektan, sem pedig a mai «vad» népek lelkivilágának ismeretével nem csavarhatjuk vissza az idő kerekét, vagyis nem ismerhetjük meg a 20- vagy 100,000 év előtti ember kultúráját. A gyermeklélektan és a mai primitív törzsek megismerése csak legfőljebb párhuzamok fölállítását teszi lehetségessé, de ezeknek tudományos értéke is csupán hypothetikus. Ellenben mindaz, ami történelmi hagyományok révén többé-kevésbé határozott adatként ránk maradt, azt mutatja, hogy a művészetek mindenkor bele voltak ágyazva az illető társadalom életébe, hogy a művészetek szerepe, helyzete az illető társadalomnak épp úgy elválaszthatatlan szerves része, mint a társadalmi élet bármi más összetevője. A művészet esztétikai kombinációinak lehetősége *végtelen*; hogy megnyilvánulásai miféle konkrét formában állnak elő, annak meghatározó tényezői: *társadalmiak*. A cölöplakó bizonyára nem ismerhetett más zenét, mint a testmozgást kísérő éneket és legfőljebb még kezdetleges recitáló dallamokat; zenekari szimfóniához pedig oly szervezett összesség szükséges, mely nemcsak hatalmas zenészkasztot termel, de évszázados neveltsége következ-

tében arra is képes, hogy csoportos hallgatóságot alkotva és el vonatkozva a napi élettől, órákon át széles esztétikai formákat fogjon össze lelkében. Ha a művészetek *hatását* kutatjuk, világos, hogy lélektani kérdéssel foglalkozunk, mert azt vizsgáljuk, hogy az esztétikai élvezet milyen következményekkel jár az élvező lelki életére. A társadalmak lelki világában a művészi élvezet következményei nagyon fontos összetevőként szerepelnek, bizonyos tehát, hogy a művészet aktuális formszerkezetei és az illető társadalom formszerkezete egymástól szét nem választható szükségszerűSzorvos összeforrtságban működnek. Valószínű, hogy a fonetikai hatás lélektanának és a társadalmi lélektanának magasabb kifejlődésével ezen összefüggések mély törvényszerűségei világosabbá válnak, mint ahogy az ma lehetséges. Úgy látjuk, hogy a tömeglélek oly kérdéseivel van dolgunk, melyek talán csak a ma még ködös «metapszichológia» segítségével lesznek világosabbá tehetőek. Azáltal, hogy a művészet az ősi emberit, a véges lét és végtelen vágy örök harcát tükrözi, azáltal, hogy a mindnyájunkat egyformán jellemzőt érezteti intenzív érzéki módon: bizonyos, hogy fölötte alkalmas tömeghatás előidézésére, oly tömeghatáséra, melynek eredménye, hogy az élvezők megerősítve érzik magukat mindabban, amit létükre jellemzőnek, szükségszerűnek tartanak, — akár tudatosan, akár tudattalanul történik is ez. Ilyen legáltalánosabb módon nézve ugyanaz a hatása van minden művészi produkciónak, mely hatás végeredményben nem lehet más, mint olyan örök emberi titkok éreztetése, melyek nem határozha-

tok meg fogalmakkal, csak a forma körülírásával sejtethetők; a művészi tehetség pedig az ősi titkok formává érzékelésére képesít, ami legtöbbször a közlés ösztönével együtt jár. (A közlés ösztönéként egyénen fölüli akarat: *a közösség erejének* akarata jelentkezik.) A művészetek hatása részben az egyes egyéneken átszűrve és azután összegeződve, részben tüstént nagyobb összeségre hatva válik tömeghatássá. Kezdetlegesebb fokon nagyobb szerepe van a tüsténti tömeghatásnak, a szubjektív élet magasabb fejlettsége mellett mind fontosabbá válik az egyesen átszűrt és azután összegződő hatás. Kezdetlegesebb kultúrák alig ismernek más, művészettel elért hatást, mint közvetlen tömeghatást; éppen ezért a leginkább elszigetelten egyénileg fölszívott hatású művészetek: festészet és költészet az ó-kori népeknél nem is igen szerepelnek egymagukban, hanem a festészet leginkább a tömeghatású építészettel egyesülve, a költészet pedig a tömeghatású zenével aláfestve. Magától értetődőnek tetszik, hogy minél rendezettebb a társadalom élete, annál tudatosabb és rendszeresebb a művészet tömeghatásának kihasználása. Eendezett társadalmi élet nem képzelhető anélkül, hogy az emberek csoportosan középületek elé és középületek belsejébe ne vonuljanak, valamint hogy csoportosan ne zenéljenek. Az ó-kori népek művészi életét a szobrászattal és festéssel egyesülve föllépő *építészet* és a költészet testvérművészeteként működő *zene* uralja. Mindkettőnek legfőbb közvetlen gyakorlati célja a vallási kultusz emelése. Vallás és művészet a Végtelen keresésében egyeznek, de más-más szellemi szféra-

ban nyilvánulnak; kezdetlegesebb kultúrákban együtt találjuk még a kettőt és az egyéni érzés-
rillág fejlődésével válnak mindinkább szét.

A primitív törzsek munkadalai, táncdalai és harci énekei csakis azáltal fokozhatják a kollektív erő kifejtést, hogy ritmikájuk és periodizáltságuk (forma-tagoltságuk) *rendezett*. Társadalom-
rendező, megnyugtató hatását az építészet is ritmikájának és forma-tagoltságának lenyűgöző erejével éri el. De az építészet rendező hatása nem közvetlen, hanem közvetett, míg a zenének egyik legfőbb tulajdonsága, hogy ritmikája által *közvetlenül rendez*, átmegy a testbe. Innen a zene-
művészet hatalmas szerepe a társadalmi rend fenntartásában, mint istentisztelet, fölvonulások, köztornák stb. legfőbb összetartója. A társadalom lelki szerkezete leolvasható építkezéseiből; a társadalom lelke benne lüktet muzsikájában. Hogy a rendezettségnek mily fokát, mily módját állítja elő a muzsika, hogy miféle formákban jelenik meg, hogy milyenkor és mennyiszer használják, hogy mennyire becsülik alkotóit, hogy lejegyzik-e termékeit és hogyan stb. — mindez megannyi kulcs a társadalom legbelsőbb életéhez. Sajnos, nagyon keveset ismerünk az ó-kori népek zenéjéből s az a néhány töredék is, ami a görögökéből előkerült, túlságosan szegényes maradvány a tündöklő gazdagságból. Az egyptologia és assyriologia zenés eredménye magukra az előadott darabokra nézve negatív. Talán ha sikerülne a kínai ősi iratok teljes kikutatása és a hinduk zeneemlékeinek módszeres föltárása: két termékeny területe nyílhatna meg az összehasonlító művészet-tudománynak. A művészetszociológia végső törek-

vése nem lehet egyéb, mint kimutatása azon törvényszerű összefüggéseknek, melyek a bármikori művészi formálás és az illető társadalom formája közt okvetlenül fennállnak, Egyelőre csak a görög zene kifejlődését ismerjük némi megközelítő pontossággal a magunkén kívül; kénytelenek vagyunk megelégedni a legfőbb irányító elvek lefektetésével és a végső cél megjelölésével.

Művészet érzékeken át jut az ember bensőjéhez, rendezettségével, befejezettségével: formájával pedig az örök valóság látszatát kölcsönzi az emberi lét érzemvilágának. Gyökerével az érzékiségbe ereszkedik, szárnyával az örökkévalóság felé evez. Mialatt az érzékek fokozott foglalkoztatásával a fizikai létezés, az életerő élvezésének oromét állítja elő, — az egység, lekerékítetttség következtében, emberi indulatok változhatatlan lényeggé sűrítése és öröklétbe emelése által egyúttal az emberi fizikumtól független értékek világába visz. A színek, plasztikák és épületformák érzéki hatása minden asszociáció nélkül is ropantul erős, a költészet ritmusa, hangsúlyzenéje mámorító, a zene hangzásának, ritmusának, dinamikájának, színezetének érzéki hatását mindenkor fokozottan kiemelték a vele foglalkozó írók. Formákat, színeket és beszédet gyakrabban érzékelünk és ezért — úgy látszik — inkább megszokjuk hatásukat, viszont a zene felhangzása kivételes módon ragadja meg idegrendszerünket, a zenének különösképp megrázó az ereje és a szexuális körzetre is — ha tán nem is erősebben, — de bizonyára másként, szokatlanabban hat, mint a többi művészet. Ez az orgiasztikus hatás a művészet másik hatásá-

val az ideálissal együtt adja a művészet összhatását, melyben a két elem egyesülve található és épp oly kevésbé választható szét, mint test és lélek. A vallás-kultuszban is állandóan megtaláljuk a földi és égi végletek keveredését, az ó-kori népek egyes ünnepei pedig a bacchantikus elem túlsúlyát mutatják, mi az európai középkor karnevál-ünnepén is föltűnő erővel mutatkozik még. Parallelizmusuk segítségével vallás és művészet a legtermészetesebb fölfokozói egymásnak. Kezdetlegesebb idők még kevésbbé differenciált állapotában a rendezett ritmikus mozgás legorgiasztikusabb fajtája: a tánc, tagja még az istentiszteletnek. Ahogy a tánczene is eszményiségbe emel formája által, úgy a mozgástól legelvonatkoztatottabb zene is érzéki hatású fizikai megjelenése útján. De az orgiasztikus elem *túlsúlya*, vagy az idealisztikus elem túlsúlya által végletek közelíthetők meg, a tisztán érzéki és a tisztán szublimált zene végletei (melyek csak fogalmak és a valóságban nem lehetségesek). A két elem kiegyensúlyozottsága, az apollói művészet az, melyet *Plató* és minden idők bölcsei *államfenntartó* erejűnek ítélnék, melynek rendezettsége, harmóniája a társadalom harmóniájából fakad és arra önkényt visszahat. Viszont az orgiasztikus művészetet romboló erejűnek tartják és túlsúlyában a *hanyatlás* jellemző kísérőjét látják.

A zene — közvetlenül rendező és tomegosszetartó erejével — talán elsősorban alkalmas a művészetek közül arra, hogy kiegyensúlyozott (ahogy ma nevezik: klasszikus) alkotásaival a résztvevők és hallgatók szolidaritásérzését fokozza és bennük a formálás tökéletességének önkénytelen

érezetése útján az emberi lét és az öröklét egy be-
 tartozásának emelkedett öntudatát nevelje. Mint
 ahogy a világregd és a művészi rend között szim-
 bolikus összefüggés van, úgy hat a maga szim-
 bolikájával jó művek jó előadása a társadalom
 rendjére is. A művészetek *etikai hatása* a szoli-
 daritás-érzés fölkeltése és a végső összefüggések
 érezetése által szorosán beletartozik a társa-
 dalom-összetartó erők hálózatába, s ez a hatás
 legfeltűnőbbben a zeneművészet útján érhető el,
 melynek társadalmi szervezete nemcsak élvező
 tömeget, de gyakran a megszólaltatásban részt-
 vevő tömeget is kíván. Kórusban való részvétel,
 a zene egységesítő áradatában való fölolvadás a
 legnevelőbb szimbóluma minden emberi érzések
 és a társadalmi rend egységének. A zenekar
 hallgatósága pedig úgy követi a hangszerek éne-
 két, hogy beleéli magát azok szerepébe, vagyis
 rekonstruálja az eredeti, ősi muzsikát, a néptorzs
 egységes énekét. Újabb tudósaink közül főkép
 KRETZSCHMAR hangsúlyozza a jó zene etikai és
 így államfonntartó erejét (*Musikalische Zeit-
 fragen*) és kívánja, hogy a mai zene-egyesületeken
 és ezek ünnepein kívül régebbi lokális jellegű
 intézmények felújítása és főként az *iskolák* hat-
 hatósabb zenenevelése útján ismét oly központi
 erősugárzóvá emeljük a muzsikát, minő az a gö-
 rögök államéletében volt. Akár valamely régi torzs
 harci énekére, akár a mai szimfonikus hangver-
 senyre gondolunk, a zene legfeltűnőbb társadalmi
 hatása tömegek összeolvasztásában nyilvánul, mi-
 nek eredménye nem csupán az egyes magán-érzel-
 mek összegezése, hanem egy ezen fölülálló új lé-
 nyeg is, t. i. a testvériség egyénfölötti érzelme.

II.

Ha most a művészet európai szerepét vizsgáljuk, meg kell állapítanunk az itteni társadalom szellemi és anyagi élet föltételeit és hogy valamennyire is plasztikus képet nyerjünk, meg kell próbálkoznunk más társadalmi psychének és az európainak összehasonlításával. Európa egy hatalmas földtömbnek, mely a Csendes- és Atlanti-tenger közt fekszik, apró nyugati nyúlványa, tarka tagozottságával (hasonlóan ahhoz, mint egészen kis arányokban a Peloponnesos) módot nyújtva gyors és nyugtalan történelmi fejlődésre az ilyenre amúgy is hajlamos népeknek. Az a vérkeveredés, mely az északi őslakók és a beözönlött germánság között végbement, oly népeket állított elő, melyek először is alkalmasak voltak a római birodalom világi hatalmának megdöntésére, később pedig, hosszú századok folyamán, az ókori kultúra egyéni módon történő befogadására. Legmeghatározóbb, az itteni kultúra kialakulásában legdöntőbb szerepe annak a germánságnak van, melynek tulajdonságait mai napig legtisztábban a német nép őrizte meg, de amely a francia, angol és (a longobárdok és normannok révén) az olasz nemzet jellegét is döntően determinálja, amely az európai kultúra egységét vérbeli módon is bí7tosítja. Altai-Iránból ősrégi ter-

mészetkultuszt es páratlanul szigorú törzs-, valamint családi erkölcsöket hoztak magukkal az ide vándorló germán törzsek. Tacitus a római császárság idején megtalálja bennük a hősie önfeláldozás képességét és a hűséget: ezen államalkotó tulajdonságokat; a kedélyt, mulatozásra való hajlamot: ezen művészetre képesítő lélekbeállítást; a féltékeny törzsi szellemet: a partikularizmus, bel viszályok és szociális harcok alapját. A germánság különleges és kivételes összetételben bírja az eszményi és anyagi érzésmódot; míg a görögök politikai szelleme főként az államok eszmei megalkotásában ragyog, a rómaiaké szintén egyoldalúan, de viszont az anyagi lét ércszilárdságú megrendezésében: addig a germánság tüneményszerű államalkotó képességét az jellemzi, hogy abban az idealisztikus és materialisztikus vonások arány-eloszlása egyenletesnek mondható. A görögökével rokon természetit vérmes egészséget és az anyagi élet kormányzó hatalmaihoz való magától értetődő közelséget tart fõnn bennük, de — bizonyára északra húzódásuk és a testbõr állandó elfodése következtében — nincsen meg náluk a nyílt, Napnak tárt testkultusz, épp oly fontos nekik az odú, melybe családjukkal húzódnak, mint amily fontos a mezõ, hol külsõ életük folyik, tehát nem csupán törzslények, hanem igen nagy mértékben családi lények is. Innen a kedély, a belsõ melegség fontossága életükben, minek egyik igen fontos tényezője *a nõ* szerepe és a nõi nem tisztelete. Hatalmas transzcendens képessége révén e nép alkalmas volt a keresztyénség eszméinek befogadására és megemésztésére, de viszont sohasem

volt és lett képes arra, hogy a keresztyénség testmegvetését, aszkézisét lelkének mélyén helyesnek elismerje. A test hajlamainak fékezése, vagy ahogy a vallás nyelve szól: a rossznak, az ördögnek leküzdése, minden vallás alaptételei közé tartozik, mert hiszen csupán ez biztosíthatja a szellem szabad szárnyalását a felső hatalmak felé; de a keresztyénség aszkézis-tana az érzéki léttől való teljes elfordulásával, mely itt nem csupán bölceletként, mint az indusoknál, hanem az elzülott római birodalom társadalmi fertőjével szembe szegzett gyakorlati tanításként lépett föl, nem a germánság leikéből támadt és a germánság azt soha sem volt képes megemészteni. Külsőleg, politikai nézőpontból, a pápaság és császárság erőmérkőzése volt az európai kultúra legdőntőbb harca, belsőleg pedig az elfogadott keresztyénség aszkézis-tanának és a germánság ősi természethitének, egészséges érzékiségének összeütközése. S míg a társadalmi fejlődés forradalmi rántották magukkal forradalmakba a művészeteket is, addig az európai művészetek belső lényege, sajátos, meghatározó mivoltuk nem másból fakad, mint az itteni népek *ősi naturális művészi képessége és a keresztyénség aszkézise közti harcból*.

Hallatlan mértékű lelki feszültséggel találkozunk ezek szerint Európa kultúrájának kifejlődésében. Ahhoz, hogy a társadalmi élet rendeződessen, az elpuhult, megromlott késő-római és a vad, fiatal, nyers germán tömegek összeolvadásának hosszú időszakában *nélkülözhetetlen* volt a legszigorúbb erkölctan. Mártírok nélkül, az onkínzás parancsa nélkül, hatalmas bilincsek nélkül nem állhatott volna elő Nagy Károly Euró-

pája, melynek rendjét germán óriások püspöki ornátusban és karddal kezükben védik. A társadalmi rond parancsa követelte az érzékiségtől való elfordulás törvényét, s hogy mennyire a lét kérdése volt ez, látható abból a belső ellentmondásból, hogy vérét vették annak, aki riern fogadta el a keresztyénség tanait, vagyis a legmateriálisabb módon tették el láb alól azt, aki nem hódolt a törvénnyé lett spiritualizmusnak. Míg a germán-ság szigorú erkölcstana elégséges volt a törzsélet lefolytatására, Európa teljességének fölépítése irtozatos nagy áldozatot követelt az egyéntői, *emberen fölül* áldozatot, amelynek a közéletbe való ültetése csakis a túlvilági hit útján, transzcendens, rajongó alapon lehetséges. A keleti extatikusok önkínzása lett erkölcsi törvényként elismertté az európai társadalom kialakulása érdekében; e törvény hatalmas ereje tette képessé a nemzetek őseréjét, hogy az ezerfelé szerteforongó hajlamokat egységes épületté fogja össze, hogy megteremtse a középkor hierarchiáját, de a fölépült hierarchia vas-ereje káprázatosán tarka világot tartott lefogva, sistergő katlant, melynek primitív, fiatal, föl-fölfortyanó tüze folytonosan át akar csapni a keresztyén erkölcsök szabta határokon. A germán-ság transzcendens képessége föl tudta fogni a másvilág hitét, a zsidó és késői görög spiritualizmus élettől elvonatkozott gondolat-rendszerét, át is vette azt a fiatal tanítvány lelkeségével és túlzásaival; de nem tagadhatta meg viszont a maga évezredes természet-imádatát sem, egészséges szerelmi életét, a Napot, az erdőt, a való világ szellemeit, tündéreit, a természet nagy ünnepeit, a fegyvert és a dalt. A középkori Egyház

tiltja a nemzeti muzsikát, a középkori népek *művelik* azt. S ha Európa társadalmi fejlődésének belső, szellemi szerkezetét vizsgáljuk, a keresztyén és nemzeti szellem *kiegyensúlyozottságának* különböző állapotait pillantjuk meg és ezen egyensúly-állapotok közt szellemi forradalmakat, melyek mindinkább a nemzeti elem erősödése, öntudatra jutása és a középkori keresztyén szellem elhomályosulása irányában zökkentik előre a fejlődést. Minthogy pedig az európai társadalmi erkölcsök élete a keresztyén és a nemzeti elem vegyületének lekötött állapotaiból és robbanásaiból fakad, az európai művészet sajátos lényege sem más, mint *a keresztyén aszkézis és a nemzeti természeti-kultusz kiegyeztetése* a művészi formálás területén. Úgy tűnik, hogy a lélek ezen sajátos kettősége az, amiben az európai kultúra a többi kultúrától különbözik. A keresztyénséget fölvevő népek mentális hajlamaiknál fogva is alkalmasak voltak az új-platonikus szimbolika átértésére, de alaptermészetükből következik, hogy a transzcendens gondolatokat kézzelfoghatóan, ősi vallásuknak megfelelően érzékeltetni kívánták. Bizonyára hasznos volna az egyiptomi vallásos művészetnek az európaival való részletes összehasonlítása; mi úgy látjuk, hogy az egyiptomiak valláskultusza egységes, belső ellentmondások nélkül való és az ő megjelenítéseik a naiv szimbolika fonséges példái (Isis, Sphynx stb.). Evvel szemben az európai vallásos művészet, tehát az első évezrednek csaknem egyedüli művészete, állandó kétféleséget mutat: a naturális vonást, a kitörni akaró és a renaissance ban valóban teljes erővel ki is törő nemzeti művészkészséget egy-

likus; de ezenkívül azt mondhatjuk, hogy míg a görög művészet az élet élvezésének *fokozására* termett, addig az európai művészet az élet élvezésének *pótlására* szolgál, a kétféle művészet légbensőbb lényegét tekintve.

Különleges érzéki hatása és nagy szimbolikus képessége következtében a zene lett Európa speciális és legjellemzőbb művészete. Naturalizmusának legkevesebbé föltűnő' mivolta révén a zene képes a legerősebb elvonatkoztatottság éreztetésére, ezért is elmaradhatatlanabb az istentiszteletben, mint bármely más művészet. Európában a többi művészet is mind, a görögöket külsőleg utánzó renaissance-képzőművészet is, átvitt értelmű, vagyis *lényegében más*, mint a görög. De az antik művészettel szemben való áthidalhatatlan ellentétnek a muzsika lehet legfeltűnőbb mértéke az európai művészetek között. Az európai zene fejlődése kézzelfoghatóan mutatja a lélek kettős rétegződését úgy a szimbolika tekintetében, mint pedig az aszkézis és testiség harcát illetőleg. Az európai zene első lényeges fejlődésfokával a *többszólamúság* nyomul az egyszólamúság helyébe; a többszólamúság pedig azt jelenti, hogy a főszínen úszó dallam *mögött* valami belső értelem van, melyet a többi szólam kihámozni igyekszik belőle és második réteggént mögé áll, ott aztán aláfestve a dallamot (emlékeztet a spiritiszták *Zweites Gesicht*-jére). Vagyis a többszólamúság lényege, hogy csakis szimbolikusán hallgató társadalom számára való, mely állandóan azt keresi, ami a jelenség *mögött* van; a dallamot aláfestő szólamok igyekezete: a dallam transzcendens értelmének körülírása, a hallgató

lelkében folytatódik és irányával a túlvilágba utal. Ami pedig az aszkézist illeti: a középkori egyház minden népdalt, táncdalt kitilt a társadalomból, úgy, hogy ezek az elemek csak lassanként és suttyomban kerülnek be a gyakorlatba, idővel azonban mindjobban átítatják azt és az európai zene története lényegében nem más, mint az Egyház és a nemzeti zeneelemek harcának története, mely a nemzeti elemek teljes győzelmével végződik a gregorián zene fölött; lelki tartalmának különleges rejtettsége révén a muzsika volt elsősorban az a művészet, mely a visszafojtott érzékiség gyötreimait legmeggrázóbb erővel rejtetté formáiba és vigasztalását legmeghatóbban közölte. Muzikális művészet-ulúrának nevezük a magunkét (az európai művészet általában «muzikális»), ami alatt nem csupán azt értjük, hogy művészetünk szimbolikus és transzcendentális, hanem azt is, hogy mindaz a gyötrelem, mi társadalmi életünk berendezése folytán, a bűnös-ség tudata nélkül ki nem élhető érzékiség folytán fölhalmozódik, művészi energiákban váltódik át legjellemzőbb módon alkotó erővé. A fantáziát, e végtelen lehetőségű pótszer-gyártót, óriási méretű üzemre kényszerítette az európai élet szellemiségének jellege; a napi élet elviselhetésére a vallás túlvilági ígéretén kívül szükségük volt még a magasabb társadalmi rétegeknek (tehát a specifikus kultúra képviselőinek) azon különleges európai találmányra, mit úgy írhatunk körül, hogy «az életet a képzeletben élni ki». Ily meg-gondolások alapján lehet az európai zene: legjobb mértéke más kultúrákkal szemben való különbségünknek is; a többszólamúság, mint a dallam

lelkének kifejtése, *ismeretlen* Európán kívül. A «muzikális» művészet, vagyis a művészet, mint az élet kiélhetésének pótszere, *ismeretlen* Európán kívül.

Természetes, hogy a magasabb társadalom, vagyis a fa koronája, képviseli legkifinomultabban a kultúra lényeges vonásait, s így az is természetes, hogy az orgiasztikus ének Európában az alsóbb szellemi rétegekbe szorult (és a «könnyű zene» nevet viseli). Minél fejlettebb fő, annál igazabban éli át az európai élet nagy követeléseit és belső ellentmondásait, s ha művészi tehetsége van, annál inkább tartozik a komoly művészet közönségéhez. Európában az apollói művészet a visszafojtott érzékiség művészete, a magasabb, etikus világfölfogású egyének és ezek társadalmi rétegének művészete, mely pótolja az érzékiség elsődleges kiélését és formába menti annak energiáit; egyesülve találjuk benne a valódi egyházi zene és az európai népzene tulajdonságait, lekötve találjuk és szublimált állapotban a tánczene sajátosságait, oly módon, hogy a komoly zene tartalmának képletes módon a testiség legyőzése adja gerincét. Viszont a könnyű zenéből, mely a többszólamúságot csupán külsőségeiben használja, nem csupán a szimbolikus, Ég felé mutató vonás hiányzik, hanem a különleges «muzikális» jelleg is, minthogy nyersen adja azokat a nemzeti vonásokat, melyeket a keresztyénség erkölcsse nem befolyásolt, vagyis nagyjában oly társadalmi rétegek életét jellemzi, melyeknek az európai szellemi kultúra képviselőjében igen hiányos szerepük van. Egy-egy társadalmi rétegen (pl. az arisztokrácián vagy polgárságon) belül pedig a

speciális zenetehetségű egyének föltétlenül *erkölcsi értékük* alapján tartoznak inkább a komoly vagy inkább a könnyű zene közönségéhez. Teljes készségű zenetehetség csak az esetben érezheti a könnyű és komoly zene kérdését csupán *műfaj* és nem erkölcs kérdésének, ha etikailag indifferens. A könnyű zene úgy viszonylik a komoly zenéhez, mint póre testiség a teljes szellemi készletű szerelemhez, vagyis a különleges európai kultúra nézőpontjából inkább érzéki csábítószer, semmint pótlószer. Aki közülünk a komoly muzsikában is «csábítót» érez, akiben a nagy mesterek zenéjének érzékisége megerősíti a testi vágyakat, ahelyett, hogy azok elfojtását nemes zománcba vonná és a velük szemben való harcnak nemességét éreztetné: az nem «muzikális» az európai kultúra értelmében, tehát vagy nincs kellő zenetehetése, vagy pedig nincs kellő szellemi fejlettsége.

Ha azt mondanánk, hogy a germánság népmuzsikája kezdettől fogva többszólamú dur-moll-zene volt és evvel szemben az Egyház kezdettől fogva ellenségesen viselkedett a maga egyszólamúságának (gregorián-ének) és egyházi hangneveinek képviselőjében: úgy ez az álláspont nagyon merev és igazságtalan volna. Az európai népek különleges zenetehetségük következtében és nemzeti hangszereik sajátosságai folytán már az európai történelem kezdetétől fogva bírtak a dur-moll-tonalitás *hajlamával*, de ez a hajlam csupán a nemzeti tulajdonságok kifejlésével, a történelem folyamán lett teljes képességgé; a középkor századaiban a fejletlen népi muzsika a közélet hivatalos és fejlett egyházi zenéjének hatása alatt is állott. Viszont az egyházi zene története

is teljes párhuzamosságot mutat az Egyház történelmével: nagyon elterjedt és többé már vissza nem szorítható nemzeti elemek *beolvadnak* a valóság zenéjébe, úgy hogy az egyházi zene bármikori állapota pontos mértékjelzője annak a foknak, amelyre már a nemzeti elemek közéletbeli elismerése emelkedett, így a népi többszólamúság a X. század folyamán — ha nagyon módosítva is, de — benyomul a mesterek gyakorlatába, a XVI. század egyházi zenéje már valódi renaissance-rnuzsika (Palestrina), melyben a dur és moll igen erősen túlkiáltja a még megőrzött egyházi hangnem-sajátságokat, míg végül a XVIII. század második felében már a végleg elterjedt dur-moll és periodizált-ritmikus zene (táncformák) hatása alatt az egyházi zenét már főként csak külsőségek választják el a világi szimfonikus zenétől. A hierarchia alól végleg emancipálódott XIX. század társadalma pedig a maga tudományos apparátusával már *főlélesztem* kényszerül a «valódi» egyházi zenét, úgy a templomban (solesmesi gregorián-restauráció), mint a hangversenyteremben (MENDELSSOHN, BRAHMS, KIÉL vallásos zenéje, GRELL, BELLERMANN vokális renaissance-a, a hangversenyző acapella-kórusok műsorai stb.). De európaivá a többszólamú zene nem csupán a nemzeti hangszeres és többszólamú hajlam révén lett, hanem ezen hajlamnak a keresztyén gondolatvilággal történt összeolvadása útján. Igaz, hogy az Egyház még mai napig is csak «túrt» zenének hívja a templomi hangszeres zenét, amivel nyíltan dokumentálja az univerzális katolikus világ-eszmének ellentétét a partikuláris nemzeti eszmével (lévén az európai nemzeti zene főszajátága a

gregorian-zenével és egyházi hangnemekkel szemben a hangszeres többszólamúság és evvel együtt (dur és moll); de az európai kultúrát a maga egészében sem az egyházi, sem pedig a világi kultúra nem jelenti külön-külön, hanem csak a kettőnek egyesülése: vagyis az, amit éppen a többszólamúság nagy mesterei és többek közt ezeknek hangszeres egyházi művei (pl. GABRIELI, MONTEVERDI, SCHUTZ, SCARLATTI A., BACH, MOZART, BEETHOVEN, SCHUBERT, stb. templomi zenéi) is képviselnek. Ezért is fogják bizonyára mindenkor azt a virágkort az európai zeneművészet legmagasabb csúcspontjának nevezni, melyben a *hangszeres* muzsikának nagy hőrszai: HAYDN, MOZART és BEETHOVEN alkottak. A hangszeres zene ugyanis, azáltal, hogy a hangszer az énekhangot szimbolizálja, már mivoltánál fogva is szimbolikus és így alkalmasabb az ének-zenénél azon kettős nagy szimbolika tartalmazására, mely az európai művészetben döntő világtörténelmi hivatásként ól.

Európa földrajzi sajátosságai, népi konglomerátuma, egy házi-világi ellentétei és a keresztyénység, valamint a germánság szociális eszmevilága iette az itteni történelmet heves és aránylag gyors ütemben következő robbanások kohójává. Az európai élet «gyorsasága» belső szerkezet béli tulajdonság; nem a nagy csillagászati, földrajzi és technikai fölfedezések forradalmasítják folyton újra és újra e földrésztársadalmát, hanem a fölfedezések és azok rögtöni hatása is csak következménye annak a belsőleg elégedetlen és toválépni kívánó lélekbeállításnak, mely az itteni lepek elhelyezkedésmódjából és ősi hajlamaiból

folyik. A művészet pedig állandóan leghívebben tükrözi a társadalmi psyche harcait. Nemcsak formába ölelni kényszerültek művészeink a test és lélek diszharmóniájának fájdmát, de gyors tempóban is kellett a művészetnek mindig újabb és újabb megoldást keresnie a társadalom folytonos lelki viharzásai közepette. Ezért lett különleges európai sajátsággá a művészet ama beláthatatlan gazdagsága, tarka tömegekben való folytonos megújulása, mi teljesen párhuzamos a társadalmi fejlődés állandó viharos rohanásával és azt eredményezi, hogy míg Indiában, Kínában vagy a régi Egyiptomban ezer esztendő aránylag rövid időnek tűnik, minthogy kevés változást hoz, addig Európában a legkimerítőbb Lexikon is elavul tíz év alatt. A fejlődés nyugtalan és folyton gyorsuló allegro-tempója az, amiben többek közt hasonlít a görögökéhez történelmünk, viszont lelki tartalma, mely hajtja, az, miben oly lényegesen különbözik attól. Megvolt a görögökénél is a nagymértékű földrajzi tagoltság, nemzetek (törzsek) egymásba hatása, veszedelmes szomszéd hódítók hősiségkényszere, tengerek csábítása és a nagy tudományos és bölcséleti fölfedezések: de hiányzott a keresztyénség test-lélek ellentéte az öntudatban s így az, ami az európai psyche belső forradalmait kilovelte. Ezért mérünk vizet olajjal, ha Wagner osszművészetét a görög természetkultusz nagy ünnepségeinek, az attikai tragédiának osszművészete mellé helyezük összehasonlítás végett. És ezért nem találhatjuk legfőbb különbségnek a görög dráma és az ezt fölélesztetni kívánó renaissance-dráma (firenzei opera, 1600) között, amit KRETZSCHMAR (egyébként na-

gyon helyesen) hangsúlyoz (Geschichte der Oper, 43. sk. old.), hogy t. i. az újkori dráma csak különbségeket vett át az antikból, míg az antik dráma mély erkölcsi eszméket szolgáltat sujetivel; a legfőbb különbség az, hogy az ókori dráma erkölcsisége a cselekményéből primser módon kiolvasható, viszont az európai zenedráma belső tartalma *a muzsika érzelmi feszítőereje*, mely a keresztyén társadalom szerelmi életének mélységes tragédiájából meríti végtelenül megható és lelkesítő mivoltát.

Európa kultúrájában a testiség elnyomása folytán fönnmaradó energia és fájdalom legföltűnőbbben lelki betegségek és művészet alakjában tor kielégülés után. A középkor vallásos hisztériája és az újabb kor művészet-hisztériája közt lényeges okbeli különbséget nem látunk. És akárhány oly művésze van a vallástalanabbá lett újabb kornak, ki hajlamai révén szerzetessé lett volna a középkorban (mellesleg megjegyezve: a középkor művészei csaknem kivétel nélkül egyházi személyek). Amidőn TARTINI, a XVIII. században élt nagy hegedűs, a világi élet viszontagságaiba belefáradva, kolostorba rejtőzik és ott művészé képezi ki magát: az európai művészet és a keresztyénség belső szerkezetének egymásbakapcsoltságát jelképezi. Lévén — röviden és leegyszerűsítetten mondva — a szabad érzékiség helyettese a művészet, nem csodálható a női nem betegesen nagy imádata művészek^ imagójával szemben és az az érzéki tűz, mellyel pl. a zenét élvezik. Oly társadalmak, nemzetek és korok, melyek kultúrájában fontos tényező a testkultusz, époly mértékben távolodtak az európai értelmű

muzikalitástól, amely mértékben a testet kivetkőztették rejtettségéből és aszkéziséből; a XW. és XV. század olasz renaissance-nemességével szemben ugyanazon kor francia, németalföldi és német kultúrája sokkal inkább képviseli a valódi keresztyén európai lelket; az újabbkori angolról elég volna csak annyit tudni, hogy *mennyire* fontos számára a sport: s ebből is megállapíthatnánk, hogy nem lehet zenésznemzet. Legnagyobb embereink ülő életmódot éltek és papíron élték ki életük legnemesebb részét. Fő művészetük, a zene, *szobaművészet*, az európai kultúra a fedett testek és zárt helységek kultúrája. Nálunk valóságos mozgalmakat kell indítani a test egészsége, helyes kiszolgálása érdekében; ha a szabadba megyünk: az. «kirándulás»; MENDELSSOHN kórusai «im Freien zu singen» (szabadban éneklendők) folirattal nagyon is magukon őrzik a kirándulás ízét. S a legújabb kor higienikus mozgalmai, a test jogainak nagymértékű hangsúlyozása már következménye annak, hogy*napjaink társadalmá oly szellemi forradalmak hatása alatt él, melyek a valódi európai, tehát keresztyén polgárosodás alapvető lényegét mindjobban elhomályosítják. A nemi élet visszafojtottságának megszüntetése az európai kultúra lényegének pusztulását jelentené; ezért hat közönséges állati orgiának a könnyű zene mezítelen ritmikája, a modern operett sujtjének szemérmetlen mezítelensége, míg pl. a japán ritmikus zene nem kelthet ily hatást, lévén Japánban mindennapi és természetes dolog a pőreség, az ó-görög vígjátékban pedig a magátólértetődő komikum jegyében természetes volt sok olyasmi, amit az európai érzésvilág szempont-

jából aljasnak kellene tekintenünk. Az élet legdöntőbb fájdalmainak a művészi munkába való beleöntése, a művészetbe menekülés jellemző ténye határozza meg az európai művésznek lelki életét is; a művész teljesen azonosítja magát munkájával, melyben az élet minden el nem érhető szépségét összpontosítja és végtelen személyes érzékenységgel reagál minden támadásra, mely munkáját éri. Az európai művészet a magánélet legrejtettebb lelki régióinak döntő tényezője, nagyobb mértékben és más módon, mint egyéb kultúrákban.

A társadalmi élet alap t ér m e okozza, hogy a kiváló emberek, akik hivatásszerűen képviselik a művelődést, főképp a magasabb társadalmi osztályokban érvényesülnek. Amit különleges európai léleknek nevezünk, az elsősorban a lángeszű egyének lelkülete, mely kiárad és nagy igazsága révén elismerésre jut. Persze a magasabb társadalom a maga egészében kétélű fegyvert képvisel a kultúra művelésében, mert ugyanakkor, amidőn hatalma által segíti a szellem terjedését, egyúttal ugyanazon hatalom anyagi birtoklásai által a szellem tagadásába, materialisztikus visszaélésekbe (élvezet túlhajtása, vérengzés stb.) is könnyebben esik bele. A kultúra szelleme társadalom *fölött* megnyilvánuló jelenség, de kétségen kívül bizonyos, hogy leginkább a vezető társadalom egyénei között hódít. Mint ahogy az egyisten-hit igazságának fölismeréséhez bizonyos fokú agyfejlettség okvetlenül szükséges, úgy a kultúra eszméinek képviselete is csak az intellektus azon magasabb fokán válik lehetségessé, mely általában a materiális birtoklás bizonyos feltételeihez, nyugalmi állapot lehetőségéhez, jobb módhoz van kötve. Ezért igazság, hogy a kor vezető művészet a kor vezető társadalmának művészet a vezető rétege, mely a társadalom egészét mindaddig képviseli, amíg a kultúra eszméje benne eleven erőként él. Azt a határt, melyen innen még az igazi európai szellemet képviselik a zenedarabok vagy azok közönsége, s melyen túl már a könnyű zene birodalma kezdődik, pontosan megvonni nem lehet. Egyetlen biztos meghatározó az erkölcsi tartalom

jelenléte vagy jelen nemléte lehetne csupán, de ezt is csak ösztönösen megérezni lehet, tudományosan meghatározni aligha. S annál kevésbbé, mert a komoly és könnyű zene határai elmosódnak, jelenségeik egymásba folynak a széles határterületen. Vizont bizonyos, hogy az erkölcsiség teremtető és végül mindig győzelmes eleven-ereje útján aszerint élnek és hatnak a történelem folyamán, nem csupán intenzívebben vagy kevésbbé intenzíven, de hosszabb vagy rövidebb ideig is a művek, hogy nagyobb-e vagy kisebb a bennük levő etikai erő. És tekintettel arra, hogy az etikai erő magasabb foka legtöbbször a mű szerkezetbeli kifinomultságának, technikai bonyolultságának és főként a benne rejlő érzékiség szublimáltságának magasabb fokával jár együtt, igen világosnak tűnik, hogy *minél magasabb erkölcsiséget képvisel a mű, annál bonyolultabb építkezésű. Az egyén pedig aszerint lesz képes a bonyolultabb munka élvezésére, hogy magasabb általános észbeli képessége, nagyobb zenetehetsége, több tanultsága van-e és több alkalma tehetsége gyakorlására. Ha most oly koordináta-rendszert képzelünk, melynek vízszintes vonalára az egyének összessége van beosztva, függőleges síkjára pedig minden egyes egyén fölé függőleges vonalon azon zeneművek, melyeket élvezni tud, és pedig a bonyolultság foka szerint mélyebbre vagy alacsonyabbra beosztva: akkor minél hasonlóbb lesz két egyén fölött a függőleges vonal beosztása, annál inkább tartoznak ugyanazon zenei pártálláshoz és minél magasabbra nyúlik az egyén fölé rajzolt vonal beosztása, annál jellegzetesebben képviseli az illető a kultúrát. Természetes, hogy minél magasabbra jutunk a függőleges vonalrendszerben, annál ritkábbak lesznek a jelzések, fölfelé haladva mindinkább fogy a jelezhető művek száma, mert kevesebb a kiváló munka, mint a silány; és ha az egyének közti egyezéseket nézzük: minél magasabban vagyunk, annál kisebb számú az egyének találkozása, vagyis minél alacsonyabb valamely darab közös élvezőinek száma, annál bonyolultabb az illető darab (csakis művészi becsű munkákat tekintve). Figyelemmel kell azonban lennünk arra, hogy itt a «bonyolultság» fogalma egészen különleges értelmezésben szerepel, nem csupán az elemek komplikált viszonylatát, de a hangulat differenciáltságát is jelenti, miáltal anyagi módon nem meghatározható. Ha az elképzelt koordináta-rendszert, melynek betöltése persze pillanatról-pillanatra*

változik, a térben háromdimenzióssá fejlesztjük, vagyis a vastagság irányába az *idő* dimenzióját helyezzük és ott végtelen kis távolságonként a pillanatról-pillanatra történt változásokat föltüntetjük, akkor minél magasabban vagyunk, annál mélyebbre nyúlunk be az idő dimenziójába (összegezve nézve, az idő síkjára vetítve) egy-egy zeneműnek a niveau-vonala és bizonyos határokon belül annál nagyobb mértékben szaporodik (százalékban véve) azon egyének száma, kiknek vonalára a mű újra és újra beosztható. Vagyis: a komoly zene közönsége: a kevesek, a könnyű zenéjé: a sokak; a komoly zene élete hosszú, a könnyű zene élete rövid; a komoly zenemű közönsége ugyanazon idő alatt, mialatt a könnyű zeneműé teljesen lepad, állandó növekvést mutat; minél kiválóbb a mű, idők folytán annál jobban növekszik a közönsége, bizonyos korszerű határokon belül. (Példa: 1895-ben NESSLER : Der Trompeter von Sackingen c. operája (1884) nagyobb előadásszámot ért el Németországban, mint Mozart bármelyik operája ; I. Friedländer : Operstatistik für 1894).

III.

Ha az európai kultúrát oly eszménynek tekintjük, melynek valósulása a történelem folyamán a társadalom által megy végbe, akkor természetesen látszik, hogy a művészetek is mindenkor annyit és oly mértékben képviselnek abból, mint a társadalom, melynek keretében a művészet létrejött. Azt mondtuk, hogy az európai értelemben jellemző zeneművészet a többszólamúsággal indul meg; ugyanazon időben (XI. század) kezdenek a többszólamúság formái komoly versenyre kelni az egyszólamú gregorián-énekekkel, amidőn a német-római császárság kialakul és a társadalmak legelőször egyensúlyozódnak a nemzeti kasztok (jobbágyság, városi polgárság, nemesség, főnemesség) erőviszonyai szerint. A IX. század előtt, a társadalmi alakulás korában, nincsenek még a társadalomban végleg kialakult kötelmek, s ha vannak, úgy ezek vagy Rómától átvett formák eredményei, vagy pedig *oly* ősi alkotmányok maradványai, melyek viszont a vallással nem összhangzanak. Épp így nincsenek megállapodott formai kötelmek ezen kialakuló korok művészetében sem, vagy pedig, ha vannak, úgy ezek vagy átvett formák eredményei (gregorián-gyakorlat, római-syr-görög énekekből), vagy pedig a régi nemzeti muzsika nyers maradványai (bárdok stb. zenéje), mely utóbbi ellen-

lábön áll az Egyház gondolkozásával. Ahogy 1000 körül egész Európában a két elv, a nemzeti és egyházi elv összeolvadását látjuk, mi a feudális Karoling-birodalmat állítja elő, úgy lép be ugyanezen időben az egyházi zeneformák közé a nemzeti ízlés (gregorián «romlása»). Még a kialakulatlanságnak, kezdetlegességnek, a kétfajta kultúra egymásmellettiségének utolsó jelentékeny képviselője a lovagrend költészete, a troubadour (Minnesanger)-költészet (X. — XIII. század); a lovag-zenészek közt csak ritkán akadunk olyanra, ki a többszólamúság gyakorlatában is jártas, de viszont mindnyájan hatása alatt állnak a nagy mértékben hódító nemzeti jellegű egyházi egyszólamú énekeknek (lan, sequentia stb.), és szellemi munkásságuk lényegét nézve: ők első jelentékeny költői a különösképp európai szerelmi érzésnek, melyben a vallásos elmerülés, az askézis, a mérhetetlen vágy és egészséges érzékiség fájdalmas sóhajtásba olvadva egyesül, melyben a lélek kettétörtsége a művészet végtelen gyógyító áradatát indította meg. Amikor pedig a XIV. században a korai renaissance első ízben ébreszti föl a valódi nemzeti és individuális érzést nagyobb méretekben, a troubadour-költészet zenéje és a többszólamú egyházi gyakorlat egybeolvad (firenzei ars nova) és ezen összeolvadás indítja meg azt az európai zenét, melyre még ma is mint a magunk sajátjára ráismerünk, a valódi európai ízű többszólamúságot, melyen belül most már föltárt ózhatatlan erővel törnek utat a nemzeti sajátosságok és ezekkel a dur-moll-érzék, vagyis a robbantó anyag, mely századok folyamán az egyházi zene ősi hangulatvilágát megsemmisítette.

Ha a vallásos érzés érvényrejtését vizsgáljuk a művészetben, itt is arra a törvényszerűsége bukkanunk, hogy minden korszakban annyi ellentét van egyházi és világi zeneézés közt, mint általában egyházi és világi érzés közt az uralkodó társadalom lelki életében. Az ú. n. középkor a maga hatalmas, egységesen kiépített konstrukcionális világfölfogásával, minden jelenségének az egységes, univerzális egyház-eszme alá rendelésével elsősorban nagy összefoglalások megteremtésére volt alkalmas: ez az eposz és főleg az építészet kora. E korban a világi érzés minden művészi megnyilvánulása a vallás szolgálatában lép föl; a németalföldi misék (XIV—XVI. század) tenorja (tartó-szólama) igen gyakran nemzeti dal hangjait énekli, mely körül a többi szólam mindent túlkiáltó kontrapunktja képviseli az univerzális eszmét, mely a zene minden elemét a maga hatalma alá rendeli. Az ú. n. újkor individuális szétszóródást visz be a vallás életébe (protestantizmus és ellenreformáció), részben a régi nemzeti elégedetlenségek (katharok, waldensek, hussziták szektái) végső összefoglaló kitöréseként, részben a renaissance-humanizmus egyéni filozófiája nyomán; s mit látunk a művészetben? a XVI. század folyamán az olasz madrigal-irodalommal és az önállósuló hangszeres muzsikával (lant, gamba, orgona, cembalo) oly zene fejlődik ki, mely az *egyéni érzelmek* éreztetésére törekszik s mely lehetővé tette, hogy a par excellence egyéni érzelmek műformája, a zenedráma, 1600 körül megszülethessen. A XVII. század katolikus egyházi zenéje már ugyanazt az édeskés, stilizált vallásosságot mutatja, mint amely az egykorú vezető

katholikus társadalomban és az ellenreformációt vezető körökben honos volt, melyet a festészetben pl. CARLO DOLCI műveiből ismerünk, az építészetben pedig az ú. n. jezsuita-barokk épületek révén. Ez a kor, mely kb. 1750-ig terjed, már valóságos zenés, érzelmi korszak a középkor konstrukcionális jellegével szemben; mint ahogy a társadalom individuális érzés világában -a vallásos érzés is elvesztette régi, mindent átölelő univerzalitását, úgy a művészet világi elemei is önálló életre kelnek és így a muzsika ősi lírája és nemzeti elemei is hatalmas erővel kibontakoznak, átütve az egyházi zene addigi formáin. Azáltal, hogy az egyén nem általános világtörvénynek, hanem fölismert érzelmei egyikének tudja a vallásos érzést, az egyházak zenéje is teljesen népszerű jelleget ölt, a protestáns zene főanyaga a népi vonatkozásokban gazdag choral lesz, a katolikusok egyházi zenéjén mindinkább a világi hangnemektől uralt, hangszerekkel concert aló cantata-stilus hatalmasodik el. A modern társadalom (1750-) pedig, mely mindinkább végleg kivetkőzött az egyházi kötelmek alól, teljesen szubjektív lelki ügyé, magánügyé formálta át a vallás kérdését, tehát az általános kötelmeket külsőséggé, tradicionális formává senyvesztette, a keresztyén polgárosodás mélységes lelki harcait a legélesebb formában volt kénytelen "megküzdenni; miután a vallás formáinak tekintélye megtört, miután egyénkultusz és a tudományok roppant kifejlődése az egyes ember mérlegeléstárgyává tette a vallást, s miután az elvesző ősi támaszpontokat a filozófia és tudomány teljesen pótolni nem bírhatta, mindjobban növekedő

bizonytalanság ült a vezető társadalom lelki világára, melynek következménye a sok politikai és eszmei forradalom, mi a legutóbbi másfélszázadon végigszántott, és melynek legbecesebb gyümölcse a talajtkereső tudomány mérhetetlen haladása mellett a művészeinek s főleg a legszubjektívebb művészetek: irodalom és zene sohasem sejtett méretű virágzása. Mindazt az alig elmondható fájdalmat, mi a magára maradt lélek kétségbeesett keresése közben sajgott és tombolt, a művészek igyekeztek elviselhetővé tenni azáltal, hogy a lelki fájdalmat formává nemesítették, az ideál végtelenbe nyúló fonalával lekötötték. A vallástalan XVIII. század kétkedő szellemével szemben új vallásos biztosságot csak a magános lélek benső metafizikai és etikai meggyőződése adhatott; ezt képviseli az 1800 körüli nagy klasszicizmus, mely hatalmas kulturális átfogásával a régi tradícióknak is őszinte tisztelője volt. GOETHE, MOZART, BEETHOVEN vallásos biztossága a hagyományos hit egyéni értékelésén nyugszik, műveikben kivezetik a lelket egyéni elhagyatottságába (Faust, Don Jüan, IX. szimfónia), hol a magárahagyottság szenvedésében már az egyéni vallás és a *művészet autonóm fonsége* az, ami a vigaszt adja. A művészet univerzális szellemi uralmát a XIX. század Én-vallása honosítja meg. A hite vesz tett lélek önmagából készit orokértékű épületeket a művészetben és így kísérli meg az Égig törő építkezést (művészetvallás). Csakis így teremhetett a wagneri összművészet, mely a keresztyén társadalom lelki harcát az egyéniségkultusz csúcspontján mutatja be. Mindenfajta hit teljes kivégzéséhez, az egyén-

ne k végső elfordulásához minden etikai kötöttségtől: jutott el a századvégi fáradt társadalom, és lelki életét részben a materialista technicizmus, részben a misztikus-szimbolisztikus impresszionizmus jellemzi a művészetben. E fokon megszűnt már a belső harc: az indifferens lélek nem kíván narkotikumnál egyebet, élvezni és feledni akar csupán. A vallás transzcendenciáját az érzéki hatás mágiája helyettesíti, a formálás emellett biztos és sima, hiszen e kor művészetének elve: forma a formáért (Fart pour Tart). Annak a társadalomnak póre anyagiassága, mely társadalom jellegzetes és mesteri színvonalú művészi eredményei a STRAUSS RICHARD-féle tömegszuggéráló programzene és a DEBUSSY-féle túlfinomult zenei idegfürdő állította elő a világháborút.

Minthogy a lelki forradalmak, melyekből új korszakok lépnek elő, szorosan összefüggnek a művészet életével, a társadalmi korfordulatok együttjárnak a művészet átváltozásával is. LAMPRECHT úgy jellemzi az újabb korszakok előállítását és lefolyását (Einführung in das historische Denken, 146. o.), hogy:

1. érzelmi *reakció* áll elő a hanyatló kor szellemi dominánssáival szemben, mely többnyire erőszakos formában nyilvánul;

2. *chaos* keletkezik, melyben eladdig ismeretlen lelki tényezők mindjobban fölmerülnek, olyanok, melyek az elmúló korban csak talán a lelki élet alárendelt részeként szerepelhettek, ha egyáltalán tudomást vettek azokról;

3. új *naturalizmus* lép föl, melynek uralma idején a természet- és lelki világ újfajta kutatója,

felfedezője a nap hőse, s utóbbinak munkásságát az érzelmek lelkes megnyilvánulásai kísérik.

Az új paletta fölfedezése, új fogalomkor kialakulása, vagyis az átmenet kora után, amikor az új már megszokottá lett, kezdődik

4. az új világfölfogás uralmának időszaka, melyben a régebbi eszményeken és tudományosságon túlnőtt új idealizmus és új tudomány terem. Az új korszak eléri szellemi tetőfokát. Ezután

5. az értékeket összefoglaló és biztosító munka következik, melynek folyamán az alkotás szenvedélye, páthosza és mélyreható mivolta enged erejéből. Ez a *specialistaság és epigonok ideje* (1. pl. BRAHMS: a kor klasszicizmusának és romantikájának eklektikus összefoglalója); ez időszak kiemelkedő vonásai: racionalizmus, tudatosság, konzervatizmus, elégikus visszatekintés. A korszak haladása megfeneklett, az értékek megmerevülnek.

6. E csődöt (kezdetben homályosan) megérzik a legjobb szellemek, a nemzetek szellemi tartalékából új követelések lépnek elő és nagy izgalom kíséretében megkezdődik az elavult értékek ostroma. Itt indul meg újra előlről a korforgás, de immár újabb niveauun.

Ezt a jellemzést még kiegészíthetjük: minden új korszak társadalmi rendje azáltal áll elő, hogy az előbbi korszak szociális berendezkedésének alapelvét maga a korszak *ad absurdum* viszi, csődbe juttatja, megfenekelteti. Erre szociális *chaos* áll elő, mely annyira elviselhetetlen, hogy utána a konszolidációt *minden áron* meg kell teremteni, még azon az áron is, hogy új réteg kerül be az uralkodó osztályok közé és a régi rend hát-

rányaival annak értékeit is nagyrészt föl kell áldozni. Minthogy a művészet a társadalom életének hű tükré, ugyanez a folyamat követhető a művészet korszakos megújulásai alkalmával is: a művészet fejlődésében is abból nő ki az újabb stádium lényege, amit az előbbi kor művészi tényezői *ad absurdum-vitelének* nevezhetünk. A középkori Egyház univerzális uralma lehetetlenné vált, mihelyt a bűnöket elengedő iratok nyílt árusítását megengedte és világi hatalmi politikájával a nemzetek öntudatát sértette: a lelkeken uralkodó hatalom *ad absurdum-viteléből* nőtt ki a protestantizmus és az új-kor, vagyis a lelkek egyénien vallásos ellátása és az öntudatos nemzeti politika. Hasonlóképpen és pedig a XVI. század folyamán jut csődbe a középkori kontrapunktika, azáltal, hogy uralmának elbizottságában *ad absurdum* viszi, *öncélúvá* teszi a bonyolult kontra pontot; e bonyolult kontra pont technikájából nő ki azonban ellenhatásként a XVII. század leszűrt harmonikájú generálbasszus-technikája és a meggyőződése vesztett régi egyházi formálás hézagjai közt az új formák új világfelfogása alakul ki. A XVIII. század közepén az érzéki élvezetekbe sülyedt vezető főnemesség öngúnyoló eszrit komolytalanságában és a politikai élet teljes megfeneklettségében vitte csődbe önmaga feudális létalapjait és saját kezűleg nyitott kaput a polgárság hatalmának. Hasonló módon a barokk művészet, mely a felső társadalom nagyvonalú és mélységes páthoszu lelki világából táplálkozott, csődbe jutott a rokokóban, a nyílt, de esztétikus hazugság, bájos szenvelgés, szép, de üres csecsebecsék világában; éppen az

arisztokratikus elv túlhajtása és az egyoldalúság, amellyel hódolt annak, lett egyúttal e művészet bukásának oka is. De a formák, melyek az új, polgári érzésvilág jegyében megszületnek, a német költészet Sturm und Drangja, HAYDN zenéje, a francia vígopera, mind részben a rokokó formáinak nyomdokában jár; mert amikor rombol is és szűz népies elemeket rak a régi formák romjai közé az új művészet, éppen az ellentét, a szembeállítás által használja ki amazokat. Úgy mint ahogy ma is az impresszionisták technikájának fölhasználásával küzdenek az impresszionizmus ellen az új korszak művész-*fullajtárjai*, az expresszionisták, miután az impresszionizmus a romantikus művészet egyéniségelvét és fantasztikumba menekvését csődbe vitte a *l'art pour l'art* lelki leromlottsága útján.

Hogy a művészet forradalmárjainak munkásságát a maguk kora annyira újnak találja, annak oka a belső és külső beállítás teljes megváltozottsága, mely az új művészetet jellemzi; de hogy az új művészetet anyagának elemeire nézve is gyakran mintegy égből szakadnak, eladdig sohasem ismertnek tartják, az onnan származik, hogy az egy korúak tömege nehezen ismeri föl az újnak az előző korban rejtődő csiráit. Ezek ugyanis többnyire nem az előtérben szerepeltek, hanem elnyomott elemek voltak az előző korban. Az újabb művészetperiódus a művészet elemeit illetőleg ugyanis úgy áll elő, hogy oly elemek, amelyek az előző korszakban háttérben maradtak, fontossá nyomulnak elő; oly mozzanatok, amelyek az előző korszakban lenézett és dilettantikus modor ismer-

tetői voltak, az elismert nagy művészet keretébe lépnek. Az átmenet tehát mindig fokozatos, csak-hogy nem a fölszínen, hanem a művészet szervezetének mélyében megy végbe, a változás tényleges nagy újsága pedig csak a színváltozás, mely a világfölfogások különbözőségével jár. Pl. a hangszeres irodalom kiválása az énekesből (XVI. század) úgy történik, hogy előbb és egyidejűleg *a kóruson belül* jelentékennyé váltak a hangszerek; az 1750 körül megindult új szimfonikus irodalom forma-elemei már egyenként megtalálhatók az előbbi, régebbi fajta szonáta kereteiben; WAGNER zenedramatikus elvei csak összefoglaló érvényesítése a költők és kitűnő drámai zeneszerzők PERI (1600)401 kezdve GLUCKON, E. T. A. HOFFMANNON és WEBEREN át 1850-ig gyakran kinyilvánított színpadzenei ideáljának. Hogy az előző kor szempontjából «Unart»-nak, illetlennek, túlságosnak és dilettantikusnak érzett módozatok elismert elemekké lesznek a megújulás művészetében, annak nagyjában az az oka, hogy a korvégi dilettáns-típus viszi forradalomba a művészetet és az ő tulajdonságai válnak a következő kor központi művész-típusának legjellemzőbb ismertetőivé, így lesz a troubadour típusa az ars nova (XIV. század) mesterének, e koszorús költő-fajtának, típusában döntő tényező; a XVI. század második felében a forradalmi kromatikus madrigalistáknak, pl. GESUALDONAK dilettantikus ízű törekvései a XVII. század «érzelmi» zenéjében jutnak célhoz; a XVIII. század túlzott szubjektivitású zongora-rögtönzéseinek végleges mábafoglalása BEETHOVEN; az 1900 körüli művészetchaos dilettáns jellegű újatpróbálóinak mes-

ten képviselője BARTÓK. Ezért van, hogy a «nuove musiche» mindig *kezdetleges* és anarchikus hatású a régebbinek nézőpontjából ítélve. És ezért gyakori, hogy az új etappe beálltakor a régiből szellemileg kibontakozni már nem képes művészek csupán *külsőségekben* utánozzák a lassacskán győzelmessé váló irányt s így ellentmondásba keverednek önmagukkal (ilyenek pl. azok a XX. századbeli zenészek, akik az új zene technikájából sok mindent átvesznek, de viszont a XIX. század romantikájának hangulatvilágából nem bontakoztak még ki, p. o. SZIMANOVSZKI, GOOSSENS, ERNEST BLOCK). Ugyanazon szépség ez a művészetben, mint a társadalmi életben az új feltételekhez való *külsőséges* hozzáalkalmazkodás. S mint ahogy a társadalom életében is az újítások a félig-átvevőkon és a kiegyeztető elemeken korosztal terjednek el, úgy a művészet forradalmainak munkássága is azon utánzókon át lesz közkinccsé, kik a «túlzásokat» lehetőleg elsimítva, konciliánsabb módon közlik. Annak a szellemnek teljes megértéséhez, melyet az újító génusz intenzív munkával kovácsolt ki önmagából, hosszabb idő kell, épp úgy, mint az új társadalmi elvek elterjedéséhez. Ezért is tartják a korfordulás mestereit eleinte gyakran csupán *technikai* újítóknak, a leromló kor végén mindig elburjándzott *külsőséges* technikázás *túlhajtóinak*; még csak a *külsőségeket* látják munkásságukban, melynek szokatlanságai mögött nem egyszer «föltűnés-viszketeg»-et, túlzott akarnokságot vélnek sejteni. S ha meggondoljuk, hogy a régi társadalmi életfeltételek megszűnése minő fájdalom olyanok számára, kik azokba végleg beleszoktak, hogy az

új életfölfogás terjedését az idősebbek gyakran a «világ vége» elkövetkezésének érzik (amikor pedig csupán a *régi világnak van vége!*), azon sem csodálkozhatunk, ha az újnak művészi megnyilatkozásait eleinte gyakran valósággal örültnek jelentik ki (pl. BEETHOVEN késői reform-munkáit). Mind e jelenség teljesen párhuzamos a társadalmi megújulás körülményeivel. A társadalmi megújulás alaptörvénye, hogy a régebbi korszakban uralmon kívül volt szociális réteg bekerül az újabb korszak uralkodó rétegei közé. Ezen alsóbb réteg művészi ideáljai voltak az előző időkben elnyomottak és keverednek el a művészet elismert ideáljai közé a maguk kasztjának uralomba jutásakor. A társadalmi élet csődje okozta a művészet csődbekerülését is; mindkettőnek megújulása elnyomott elemeknek elismertté válása útján történik, azáltal, hogy a társadalom a lelki leromlottság csődjéből a berendezkedés új alapjaira menekül. S az új művészi gyakorlat elismertsége, produkcióinak végleges leszűrtsége és tökéletessége azt jelenti, hogy a korszak társadalmi élete fejlődés magaslatára ért.

A szociális és művészi fejlődés eme szoros kapcsolata, helyesebben: egy közös forrásból, az összkultúra szerkezetéből való kifolyása okozza, hogy a művészet nagymestere épúgy hajtóereje a történelmi fejlődésnek, mint bármely más géniusz. Minden lényeges művészi újítás új társadalom létrejöttét föltételezi új életelvekkel; a kiváló mesterek bekapcsolódván a fejlődési örvénymechanizmusába, munkásságukkal ösztönszerűen és tudatosan résztvesznek az emberiség előhaladásában. A géniusz többnyire nem csak a maga

kora szellemének föltárója, leleplezője, megalkotója, hanem a következőnek is előre-megérzője és részben előállítója. Ezért mondja ADLER (Methode 184. o.), hogy a leghaladóbb irányú műreket is *közakarát* keltette életre, ha kevés tagból áll is eleinte közönsége (vagy egyáltalán nincsen).¹ Minthogy a szellemi kiválóság nem csupán kemény diót ad föltörésre a társadalomnak, de a mindenkori jelennel elégedetlen tova-hajtója is a szociális fejlődésnek, küzdve azon megszokottságok ellen, melyek az emberiség általában szemében nélkülözhetetlenek látszanak: természetyszerűen kihívja maga ellen az egykorúak többségének *tiltakozását*. A nagy zseni mindig ellensége a jelennek, tehát mindig üldözött. Ezt érzi tudattalanul a társadalom, amikor az egykorú műrekeket «szokatlanénak jelenti ki; a szokatlanság érzése közvetíti az ellenségesség tényét. Az emberiség apostolára megkövezés vár, mert nem a jelennek, hanem az eszmének, az elvont kultúrának dolgozik, melyet sohasem lehet egészen megvalósítani, legfőljebb közelebb lihet vinni az ideálhoz a *történelmi fejlődés* útján.² A géniusszal szemben mindenkor föllépő nyílt

¹ Az oly haladó irányú, de nem legmagasabbrendű alkotás, mely a forduló időben vagy annak közelében lép-vén föl, hamarosan más, az új irányt intenzívebben képviselő mesterek műveinek kényszerül helyet adni, csupán hajtja a fejlődést, de maga elhullik, nem kerül be érdeméhez méltóan a gyakorlatba; ilyen pl. VECCHI ORAZIO-nak, BACH FRIEDEMANNnak, MOUSSOBSKINak munkássága.

² ARTUSI egykorú teoretikus ezt írja MONTEVERDIről, a legnagyobb zenészek egyikéről (XVII. sz.): «ő a zene tulajdonképeni célját, hogy *gyönyörködtessen*, szem elől téveszti.»

vagy titkos ellenségességet panaszolja BEETHOVEN is a következő, F. S. MEIER baritonistának 1806 ápr. 10-én írt levelében:

Kedves Meyer! Kérlek, szólítsd föl Seyfried urat, hogy ő vezényelje ma az operámat (Fidéliót), én távolból akarom ma végignézni és hallgatni, így legalább nem lesz annyira próbára téve a türelmem, mint ha oly közletről hallom tönkresilányítani zenémet! Nem gondolhatom másképp, mint hogy ez készakarva történik. A fúvóhangszerekről nem kívánok beszélni, de (arról igenis) hogy minden piannissimót, crescendót, minden decrescendót és minden fortét, fortissimót kitöröltek az operámból; mert hát egyiket sem tartják meg. Minden kedve elmegy az embernek, hogy még írjon valamit, ha így kell a dolgot meghallania! Holnap vagy holnapután érted megyek s aztán együtt ehetünk. Ma ismét rossz kedvem van. Barátod Beethoven. *Utóirat*: Ha az operát esetleg holnapután adnák, akkor holnap újra szobapróbát kell tartani belőle, különben napról-napra rosszabbul megy! (JAHN, Gesammelte Aufsätze über Musik, 250. o.)

De éppen úgy, mint ahogy a szociális forradalmak eszmevivői mindig megalkudni kénytelenek, ha valamennyit is meg akarnak valósítani ideáljukból, ahogy tehát a társadalmi forradalmak eszméi a társadalom röghözkötöttségével, képességeinek közepességével kénytelenek kiegyezkedni: úgy a géniusz munkássága is csupán a szellemi kiválóságok birtoka lehet a maga teljességében, a közönség tömegei csak lassacskán és teljes mértékben sohasem emésztik meg azt. Amennyire közel férközhetnek hozzá, az is csak az utánczókon köröszkül megy végbe az első időben. Pl. BEETHOVEN kamarazenéjéhez ONSLOW, KROMMEE, BOMBERG stb. közvetítő munkái útján jutott közelebb a nyugateurópai publikum (1. DIEHL, Mus. Charakterköpfe II. 225. o.), kik enyhén adagolták az újszerűt és maguk is köze-

lebb éltek az egy korúak lelkéhez. A nagymesterek elismerésének módja és tempója társadalomszerkezeti kérdés; legmeghatározóbb tényezője *a közepesség törvénye*, vagyis, hogy számbelileg minden társadalomban a közepes uralkodik. Innen magyarázható KOTZEBUE uralma GOETHE és SCHILLER korában, PUCCINI uralma DEBUSSY és BARTÓK korában. Nemcsak a közönség, de az *előadók* átlaga is mindig a középeket képviseli: nem képes fölemelkedni a nagymesterek szelleméig, *nem bírja elviselni* a nagyságot, annak égető szenvedélyét. Ez nagyobb áldozatot és odaadást kívánna, mint amennyi a «normális». A nagymesterek szinte *kiesnek* az emberiség átlagának történetéből; megél a madár szárny nélkül is, csak repülni nem bír anélkül.

A művészi nagyság mindenkori alapföltétele: erkölcsi nagyság. De jelentkezésének módja korok szerint teljesen más és más aszerint, hogy az idők szelleme milyen feltételeket szab az alkotásnak. Bizonyos fajta lelki típusú művész bizonyos korokban egyáltalán nem szerepelhet vagy pedig csupán elnyomott sorban. A romantika «szabad» művésztípusának egyik nagy képviselője, SCHUMANN, félig tréfásan, félig komolyan mondta, hogy ő nem tartozik a zenészek «céh»-ébe; minden mesterségszerű vonás elnyomottá lett, alacsonyrendűség színét nyerte e korban. Viszont a SCHUMANN-típus (és általában a romantikus zeneszerző-típus) csupán tapogatódzó dilettánsként szerepelhetett volna akár csak ötven évvel előbb is, a klasszikus szonátaforma, a nagy koncepciók virágkorában. A művész nagyságára nézve többek közt az is meghatározó mozzanat, hogy tehetsé-

gének *hiányai*, melyek t. i. az előző korszak szemében hiányoknak számítottak volna, a maga korában *erényekké* válnak (a dilettánsfajta lelki típus központi típusá lép elő). Hogy korról-korra mennyire megváltozik az érvényesülés módja, a «komponálás» fogalmának értelme, a megértés iránya és útja, azt legélesebben úgy mutathatjuk be, ha szembeállítjuk az európai zeneművészet két egymástól alapvetően eltérő korszerű beállításmódját, a mesterségszerűt és a szabad irányt. (A kb. 1550 és 1750 közötti kor a mesterségszerű és a szabad művészet közt egyeztető átmenet kora, a «középkor» társadalmi berendezkedése nagyjában a mesterségszerű alkotást eredményezi, a legújabb kor a szabad művészet korának nevezhető.) Mesterségszerűnek nevezhetjük a művészetet, amíg:

1. tagjai zárt cé/i-be tartoznak, mely védő törvényekkel őrzi privilégiumait (énekes kollégiumok, pl. a római Schola Cantorum, a városi zenész-céhek, németül: Stadt-Pfeiferei; az udvari zenekarok szervezetei, ez utóbbiak aránylag a legszabadabb egyesülések; táncmuzsikások céhe, mely országoként ú. n. zenegrófok felügyelete alatt szervezkedett);

2. a kompozíciók nem szabad verseny számára készülnek, hanem *helyi szükséglet betöltésére*, mely körülmény szorosan összefügg az utazó közlekedés gyorsabb vagy lassabb mivoltával is;

3. nem a szerző személye, hanem a szállított kompozíció *használhatósága* szerepel elsősorban a közélet öntudatában és művészi megítélő munkájában.

Viszont szabadnak mondhatjuk már a művészetet, amidőn:

1. az opera- és koncert-élet lehetővé tette, hogy a művész közvetlen érintkezésbe lépjen nagyobb-méretű, beléptidíjat fizető, tehát vele nem személyesen érintkező közönséggel;

2. a kótakiadás ipara jövedelmező vállalatok szervezésére ad módot;

vagyis a pénz polgárság hatalmának kifejlődésével. A zeneszerző a történet folyamán mindjobban távolodik magánszemélyére nézve és mindjobban közeledik lelki életére nézve a közönségéhez. Minél szabadabb, függetlenebb a művész, annál inkább fejtheti ki szubjektivitását: *a művészeti szubjektivizmus egyenes arányban fejlődik a polgári-szabadság fejlődésével*. Emberi értékben a középkori egyházi zeneszerzők sem képviselnek csekélyebb energiát az újkoriaknál, csak az érvényrejuttatás módjai változtak meg azóta teljesen.* A renaissanceig nem is ismerik a zseni fogalmát abban az értelemben, ahogy később, az egyéni akarat nyílt szereprejutása idején. A legelső zenész, kiről ily színezettel beszélnek kortársai, az 1500 körül élt JOSQUIN DE PRÉS. Minél inkább kibontakozik a társadalom a középkori hierarchia hatása

* Az arisztokratikus (mesterségszerű) művészet határesete, amikor a szerző közönsége *csupán* csak a többi zenész volna; itt a szerző egyházi személy, ki állásánál fogva jó ellátásban él. A szabad művészet határesete viszont az volna, amikor a művészegyéniség teljesen «társadalmon kívüli» személy, de evvel szemben művei népszerűek, mert a szubjektív művész a maga korának apostola, tömeg-lelkésítője. A régi mester is a kor lelkét képviseli, de kifejezőmódja nem tömegeknek, hanem válogatott specialistáknak szól.

alól, ennál nagyobb szerephez jutnak benne az egyéni képességek. A keresztyén világ nemzeti költészetének legrégebb önálló művészei, a troubadourok, emlékeztetnek már igen homályosan arra, amit művészi egyéniségnek neveztek később (pl. Adam de la Hale vagy Walt her von der Vogel weide stb.). A középkor egyházi mesterei személyükre nézve a háttérben maradnak, műveik megszerkesztésében az vezeti őket, hogy (eltekintve a vallás lelki jutalmazásától) *dologbeli készségük* nyerje el a szakértők (töbnyire más mesterek) elismerését. Az újkortól kezdve fejlődik ki az új társadalom új hallgatásmódja, mely elsősorban a zene *érzelmi kifejező erejére* irányul. Egészen más értelmet kellett így a komponálásnak, a zenélésnek nyernie és ez a változás jelenik meg 1600 körül a zeneszerzés technikájában, amidőn a kontrapuntika lehanyagolása folytán a tisztán dologbeli rész egyszerűbbé lesz, de viszont újfajta invenció lép föl (dallam- és összhangkitalálás), mely a szélesebb* körnek szóló, népszerűbb muzsikálás létalapja. A mesterszerű alkotást levetett művész már a közönség *egyéni érzelmeit* kívánja megragadni.

Már régen megállapították a materialisták, hogy a művészet virágzásának alapja: társadalmi jómód és ebből folyó erőfölösleg. Való, hogy talaj nélkül nincs virág, de a virág magja nélkül a legzsírosabb föld sem hoz virágot. A művészet virágzásának csupán *anyagi* föltétele a társadalmi erők fölöslege. Ez a kereslet erőforrása;

a kereslet pedig meg szokta teremteni a kínálatot. A művészi produkció igen szorosan összefügg tehát a kereslet kívánalmaival s éppen ezért lehetetlen helyes képet nyernünk valamely kor művészetéről, ha az indító okok közt nem kutatjuk föl a társadalom anyagi berendezkedésének azon eredményeit, melyek a művészi megrendeléssel összefüggésben állnak. Természetesen mindez az anyagi kérdés önként folyik a kor szellemi berendezkedésének viszonyaiból; azonban nem egyszer belőlük vagyunk kénytelenek visszakövetkeztetni magukra a szellemi indító okokra. Ha tudjuk, hogy a GABRIELI-féle világi zenekarmuzsika főleg a városi patrícius-családok ünnepélyei számára készült, nem csak ezen irány XVII. századbeli elterjedtségét látjuk megindokolva, de egyúttal betekinthetünk a kor vezető társadalmának lelki életébe is, mely a méltóságteljes nagyvonalúságot *minden* jelentkezésében magán viselte. A polgárság tömegeihez a XVII. századbeli ünnepi orchesterzene irányának kevés köze van: KRETZSCHNAK közlése szerint (Führer durch den Konzertsaal*) 1600-ban Nürnbergben HASSLER három-zenekarra írt lakodalmi darabjának előadását megtiltják, mert a vőlegény nem «privilégiumos» személy, csak kereskedő. Tekintettel arra, hogy a művészi szabadság fejlődésével mind kevésbé függ a művész a megrendelés viszonylataitól (a megrendelőnek társadalmi körétől), a szükséglet meghatározásában

* E kispolgári kedélyű, nagy szorgalommal készített, de nem tudományos értékű munkát egyébként óvatosan kell használni.

publikum és művész közt mindinkább utóbbinak javára tolódik el a viszony. Míg a mesterségszerű alkotás idején legalább is akkora determináló szerepe volt az alkotás elkészítésmódjában a művészi produkció *praktikus céljának* (templomi vagy világi fölhasználás), addig a polgári szabadságjogok idején már elsősorban a művész egyéni hangulata az, ami a kompozíció teljes mivoltára nézve döntő szerepű. De távolról se gondoljuk, hogy a szabad művészetet a megrendelés körülményei, a társadalom «várákozása» ne érintené; a legnagyobb szubjektív géniuszok is elsősorban csak olyan műveket helyezhettek el kiadóiknál, melyeknek iránya az egykorú társadalom kereteiben befogadást remélhetett, melyek tehát — ha legtöbbször nem is egyenes megrendelésre készültek, de — a társadalom várákozásának visszhangja voltak, legalább is *formájuk külsőségeire nézve* (ensemble, forma-keret), amely külsőségek azonban bizonyos fokig a megnyilatkozó szellemet is befolyásolják. Nem kevésbé meghatározóak a művészet életében a gazdasági viszonylatok is, melyek közt a művész anyagi élete le folytatódik. HÄNDEL egész művészetére nézve döntő lett az a körülmény, hogy a XVIII. század első felének Angliájában csak biblikus tárgyú zene-művekkel lehetett a társadalom nagyobb tömegeit — az olasz opera varázslatos multságán kívül — megmozgatni; épúgy BACH és a korszakbéli nagy német mesterek többségének művészetére, hogy elsősorban csak orgonistaként (kántorként) lehetett megélniük. A XIX. század zene-művészeinek túlnyomó többsége előadó, karmesteri vagy tanító munkával kereste kenyerét;

zeneműveinek jövedelméből csak nagyon kis hányad bírt megélni. E körülmény (mely a polgári kapitalizmus művészi színvonalára nagyon kedvezőtlen fényt vet) nem csupán azt eredményezte, hogy a XIX. század igen gazdag az ú. n. karmesterzenében és az ú. n. professzorzenében, hanem általában megteremtette a *művész-remete* típusát, a szabad művészet mártírjáét; ez, ha teljesen független akart lenni a napi produkció szellemétől, vagy nyomorgott és elpusztult (SCHUBERT), vagy pedig hősként rákényszerítette magát a társadalomra, miután lelkében elfordult volt attól (WAGNER).

A megrendelő társadalom kasztja és ennek belső szerkezete oly nagy mértékben meghatározó a szállított munka mivoltára nézve, hogy materiális kereteken belül maradván «társadalmi esztétikádnak megszerkesztése is lehetséges volna. Vizsgáljuk ily irányban a kompozíciók formáit. A középkor egyházi formái szorosan alkalmazkodnak a szertartás szükségleteihez, időméreteihez; a zeneszerző munkássága hasonlatos a többi mesteréhez, akik az ablakok nagyságához mérten készítik bibliai tárgyú színes üvegeképeiket, a község szükségleteihez mérik faragott padjaik arányait. A XVIII. és XIX. század nagy ünnepi zenekaros miséi már a szerző akaratából nyerik méreteiket; a zene itt már nem csak kiegészítő része az istentiszteletnek, hanem részben már teljesen önálló tényező, melynek «hosszú» tételei gyakran türelmetlenné is teszik a celebráló papot. A XV—XVI. századbéli nagyúri asztali muzsika (Tafelmusik) formáinak egyszerűségét, igénytelenségét nagyban befolyásolta, hogy a hallgatók csak

félfüllel figyeltek oda. Viszont a XVII. század kialakulásban lévő valódi «hallgatóságba époly mértékben hat a hangszeres formák differenciálódására, mint viszont a mesterek ily irányú törekvései a megfelelő hallgatóság előállítására. És teljesen meghatározó módon befolyásolja a művészet formálását az a körülmény is, hogy mily társadalmi kasztnak szól. A rokokó képzőművészet elsősorban a lehanyatló arisztokrata társadalom szükségleteire jellemző; viszont a még részben egykorú újfajta (1750 körüli) szimfonikus zene annak a *polgárságnak* lelki világából beszél, melynek közönsége a zene karok előadásait e korban már ellepte. A híres bécsi Augarten-Konzerteken (1800 körül) előadott szimfonikus művek formái a lelkes fiatal polgári közönség igényeire jellemzőek stb. A munkáknak nem csak tematikus anyaga, de *forma-arányai*, hosszúságuk, beosztásuk is függ attól a lelki szerkezettől és az ebből folyó anyagi berendezkedésektől, melyek a műveket élvező fő társadalmi osztályok művészi életét jellemzik. Az *d* körülmény, hogy a hallgatóság *mily mértékben képes összpontosítani a figyelmét*, a kor általános felfogóképességéből folyik; a hallgatóképesség növekedése okozza a formák hatalmas kifejlődését és elmélyülését a XVIII. század folyamán. A hangverseny-élet szerepe a társadalom kerekeiben, a hangversenyek és hangversenytermek méretei szintén teljes kölcsönösségviszonyban vannak az alkotásokkal. BEETHOVEN szimfóniáinak hangulatvilága kora vezető szellemi rétegének törekvéseit idealizálja; arányai pedig a már meglévő zenekar- és teremviszonyokba, az egykorú hallgatóképesség körülményeibe illesz-

kedtek, amidőn e körülményeket fejlődésre készítették: egy fejlődésfokkal előretörvén kereteikből.

Utóbbi igazságot érzi BEKKER PAUL (Die Symphonie von Beethoven bis Mahler, 1918), amikor úgy formulázza meg a szimfonikus mester ily irányú teremtő munkásságát, hogy ó a műveivel együtt *annak közönségét is megkomponálja*. Csakhogy BEKKER, szociológiai egyoldalúságában, tételle emeli, hogy a szimfónia értékének *egyedüli* alapföltétele a benne rejlő társadalomképző erő (gesellschaft bildende Kraft). Itt a szerző megfélemedezni látszik arról, hogy a művészet legbensőbb feltételei mindenkor *esztétikaiak*, csak *megjelenésformát* változók azon körülmények szerint, melyek közt a művész alkothat. Vagyis hogy az esztétikai és szociológiai alapvetés *együttesen*, szétválaszthatatlanul összeforva adja a művészet feltételét. BEKKER a felületes zsrnalisztika hatásos egyoldalúságával pendíti meg a ma időszerű művészetszociológiai problémákat, de viszont érdeme, hogy egyáltalán fölszínre veti ezeket és így módot ad az eddigi ellenkező irányú (akadémikus) egyoldalúság megszüntetésére.

A standardközönség összetételének megállapítása teheti teljessé többek közt az operett formájának vizsgálatát is; az 1700 körüli dalműre éppen az jellemző, hogy az akkor még külvárosi polgári színház-közönség kedvence; a modern operett léhasága, forma-elemeinek korrupt beállítása azon szedett-vedett népség lelki életét mímeli, melynek zsebéből a pénzt kisajtolni sok sikerrel igyekszik. Egyes országok művészi állapotait is csak a közönség összetétele és lehetőségei alapján tudjuk kimerítően jellemezni; a magyar művészet állapota pl. elsősorban azáltal oly suták, mert az értelmes közönség számarányaihoz és megemésztő képességéhez arányítva *túlprodukción* van termelőerőkben, minek folytán művészeink legkiválóbbjai vagy teljesen önmagukra vannak utalva vagy pedig külföldre szorulnak (hasonlóan a

XVII—XVIII. század számos olasz mesteréhez). Mindezen összetevők megismerése céljából a művek esztétikai elemzésén kívül szükségessé válik, hogy a kutató elővegye a történelem folyamán fennmaradt műsorokat, jegyzékeket (pl. a régi operadirekciók, a kóta-, könyv- és újságkiadók jegyzékeit), a társadalmilag jellemző képeket (ruházat!), ünnepségek leírásait. Le kell szögeznie azokat a torvényszerűségeket, melyek a művészet társadalmi érvényesülésében jelentkeznek, a tekintély diktátorainak (pl. intendánsoknak) szerepét, a fontos összeköttetések, protekciók szövevényeit, melyeken körösztil az érvényesülés korszerű mechanizmusa lelepleződik. Csak az ítélni meg helyesen pl. a XIX. századbeli polgári kor «pályanyertes» munkáinak szerepét a művészet életében, aki a díj megítélő bizottság összetételét és eljárásának belső pszichológiáját ismeri. Az anyagias vizsgálat helyesen teszi, ha lehatol a művészet feltételeinek legsalsóbbrendű rétegeibe is; ahogy a festékgyártás milyensége is része a festészet szerkezetének, úgy a zeneművészet alakulásában is van szerepe a hangszerelőállítás állapotának, természetesen állandó kölcsönösség viszonyában a művészet belső kívánalmaival. Nem csupán az az igazság, hogy az énekzene középkori uralma kedvezőtlen feltételeket nyújtott a hangszeripar fölvirágozásának, de az is, hogy a hangszeripar középkorbeli kezdetlegessége kevés alkalmat nyújtott kifinomult hangszeres zene megteremtésére. Hasonlóan: a zenekari muzsikások dologi készsége és műveltsége avval arányban fejlődik, minő föladatokat bíznak rájuk a mesterek, de viszont a mesterek is

kénytelenek alkalmazkodni a zenekari muzsikusok mindenkori képességéhez. Az egyházi szellemi uralma, a hangszeres zenész ebből folyó másodrangú szerepe és a hangszerkészítés fejletlensége együtt állítja elő a középkori instrumentális zene aránylag csekély jelentőségét az egykorú vokális zenével szemben. Viszont a teljesen elvilágiasodott XVIII—XIX. században a hangszer játszás elismert és becsült foglalkozássá emelkedése, valamint a mechanisztikus ipar kifejlődése mindég idevágó feltételét megadta széles keretű zenekari irodalomnak.

MAX WEBER «Die rationalen und soziologischen Gruncl, lagen der Musik» (München, 1921) c. tanulságos munka, mely az egy- és többszólamú zenerendszerek rövid összehasonlító compendmma, befejező ívén némely zene-társadalmi összefüggésre is rávilágít (a hangszerfejlődés készítésében)

IV.

Ha igaz, hogy minden korszak *egység*, melynek teljessége a rajta uralkodó, benne jelentkező szellemet képviseli, akkor szükségszerű, hogy az egyes korszak bárminő szellemi jelentkezései oly közel rokonságban álljanak egymással, amely sokkal jellemzőbb és lényegesebb egyezéseken alapszik, mint *más* korok szellemi megnyilatkozásaival bírt esetleges rokonságaik. Vagyis pl. a szubjektív, polgári XIX. század bármely elismert oratóriumának lényegesebb rokonvonásokat kell az ugyanazon kor béli irodalommal, festészettel fölmutatnia, mint valamely más korszak bármely oratóriumával, még az esetben is, ha a két zenemű egyugyanazon szövegre készült volna. Ezen a föl ismerésen nyugszik a mai tudományos művészetkutatás módszere, mely módszert legelőször H. TIETZE mutatott be a maga teljességében (Methode der Kunstgeschichte, 1913) E. BERNHEIM «Lehrbuch der historischen Methode»-ja és a modern művészettörténet nagy kutatóinak működése alapján, amikor megállapítja a tudományos művészettörténet helyét az általános történettudományban és úttörő módon világít rá a mai művészi érzék és a történelmi művészi értékek objektíválása közti összefüggésekre. MAX DVORAK novezetes cikke (Über die dringendsten metho-

dischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung; «Die Geisteswissenschaften» folyóirat 34—35. füzetében, 1914) pedig TIETZE nyomán küzd a művészeti stílus *történelmi* determináltságának elismeréséért és minden előzetesen megszerkesztett esztétikai mértéknek elajjtása érdekében. DVORAK így fogalmazza meg a korok szellemi tényezőinek egybetartozására vonatkozó gondolatát: «Egy bizonyos korszak irodalmi, művészeti munkái és egész kultúrája, bármily különböző legyen is az egyes összetevőknek a fejlődése, mindig határozott egyezéseket mutatnak a művészi érzésben. Pl. a képzőművészet és költészet művei egyazon időben barokkstílusukban vagy klasszikus stílusukban (értsd a XVIII. századvégi stílust) megegyeznek és egy-egy kor életformáiban, életérzésében, érzelmeiben és cselekedeteiben rendszerint könnyen megtaláljuk ugyanazon stílusérzést, mint a képzőművészeti és szépirodalmi művekben ... Nem csak a formalakításban, de a természettel és az emberrel, az ember erkölcsi és intellektuális eszményeivel, érzéseivel és nézeteivel, a hittel és tudománnyal bírt általános szellemi viszonylataiban is a legszorosabb kapcsolatban van a művészet az illető korszak egész szellemi életével és ereszben sokszorosan a továbbfejlődés közvetlen kiindulópontjaként is jelentkezik. A képzőművészet nem csak formális megoldásokat teremt, hanem azokban egyúttal — az irodalomhoz hasonlóan — világnézletet is megtestesít és ha kétségkívül nem lehet is föladata a művészettörténetnek, hogy a világnézlet történetét, az embereknek a metafizikához, természethez és az élethez való viszonyát

tárgyalja, de azért nem kevésbé bizonyos, hogy egyrészt a korszak általános művészet-akarátát (Kunstwollen) a kor szellemi tartalma nélkül aligha érthetjük meg, másrészt pedig a művészet hivatása a világnézetért és ismeretért folyó küzdelemben oly fontos, hogy történelmének bizonyos korszakokban vezető szerep jár ki, ama küzdelmek (általa történő) bemutatása révén, melyen a szellem fejlődése elsősorban alapszik.» LAMPRECHT is azon történészek egyike, kik a kultúrkörök lelki életének teljes egységét hirdetik és ez alapon határozzák meg a korszakok egymástól különböző jellegét; LAMPRECHT a művészetek és a kor lelki élete «belső parallelizmusá»-nak fölfedezése útján jut a megállapításhoz, hogy a szellem termékeinek korében bizonyos határokon belül «a *korszakpenódusok megegyezése . . . tökéletes*». (Einführung, 2. kiad. 102. o.) E korszakokat persze nem lehet mereven, pontosan évszámokkal elhatárolni egymástól, mert jelenségeik egymásba kapcsolódnak («verzahnt», mint ő mondja). Az őskor, középkor és újkor főkülönbségein belül is szükséges a periodizálás és LAMPRECHT szerint ezen periodizálás végrehajtásában a történezszt legtöbb sikerrel a képzőművészet történetének követése kecsegteti. A képzőművészet ugyanis a legplasztikusabban jár el és többdimenziós mivoltával lehetővé teszi többféle eseménysor egyidejűségét az ábrázolásban. A periodizálás helyességének egyik legfőbb feltétele a *kor-átmenetek* pontos ismerete, azon időszakoké, melyekben két-két korszak jelenségei együttesen vannak jelen. Az egyik kor hanyatlásának idején már a következő kor szellemének csirái jelen vannak. Sőt tovább mehetünk: a

fokozatos átmenet *állandóan* jelen van; egy kő sem teljesen homogén, csak a történelem tárgyalása (szerkezeti okoknál fogva) kénytelen úgy állítani be a korokat, mintha mereven állnának egymással szemben. A történelem leírása tehát a lényeket, az *uralkodót* domborítja ki és csak az átmenetek föltünővé válása alkalmával említi meg azokat az «Unterstromung»-okat, melyek már az egész korszak folyamán jelezték a későbbi szellem lehetőségét. E bonyolult történet vizsgáló munka egyelőre nem befejezett még és bizonyára sohasem is lesz az teljesen, hiszen minden kor történet-tudománya új és új szempontokat vet föl, lévén a történelemírás is korjelenség, mely szintén az idők szellemét jellemző tényezők közé tartozik.* Bizonyos, hogy a korszakok «kronologikusan egymásba nyúlnak» (u. o. 69. old.) és így csak hozzávetőlegesen határolhatók el egymástól.

Az európai történet legelső kora volna a torzskor, a kialakulás kora, melyben a római birodalom kultúrája a nyers germán törzsek között elterjeszkedik (kb. a VIII—IX. századig). E kor a gregorián-ének egyszólamú gyakorlatának virágkora; a primitív európai törzsekre titokzatos csodaként hat a gregorián, épúgy mint a románstílusú templomoké. Második korszaknak mondhatjuk az Egyház univerzális uralmának korát (kb. 800—1300), melyet a scholasztika és misztika filozófiai irányjai, szigorú társadalmi szétrétege-

* A mai történelmi módszer pl., mely minden kort az *illető korból magából* kíván megérteni, jellemző a *relativitás* szellemére, mely EINSTEIN elméletében, SPENGLER divatossá lett történelem-filozófiájában, a modern zeneelmélet terén KURTH kontrapunkt tanában is megtalálható.

zódás, a polgárság alárendelt (főleg ipari) szerepe, a gótikus művész¹ ét, zenében pedig a többszólamú gregorián-gyakorlat és az első többszólamú zeneformák (köztük a fontos *motetus*) kialakulása jellemez. E második korszakon belül is van lényeges tagozódás a szellemi élet belső tartalmát illetően; mert míg a művészet alkotásai kb. a XII—XIII. századig csupán *idylikus* vonások jelzésére szorítkoznak és a valószerűséget mindenképpen kerülnek, addig a XII. századtól kezdve bizonyos *konvencionális* vonások ábrázolása figyelhető meg bennük, melyek már a kor nemesi ideáljait képviselik (a világi-nemzeti hatás lassú beszivárgása az egyházi szellembe). Kb. 1300-tól 1500-ig tartana a következő, a nemzeti érzésvilág jelentékeny úttörésének kora, az udvari művészet első jelentékenyebb korszaka, vagy ahogy (főleg Itáliára vonatkoztatva) mondani szokták: a korai renaissance ideje (Mediciek!), melyet külsőséges realizmusra való áttérés (egyéni vonások nélkül!), a nemzeti költészet igazi megindulása (BOCCACCIO, DANTE, PETEARCA), harcok a fejedelmek és nemesiség közt, a fejedelmekkel szövetséges polgári rend jelentőségre kapása, husszita harcok és törekvések az Egyház dogmatikája ellen (Savonarola), zenében pedig a német mesterdalnokok, az olasz *ars nova* és a németalföldi zeneművészet virágzása jellemez. Ez volna a tarka középkor az egyházi és világi elemek állandó keveredésével, melyben a világi gondolkozásmód mindenütt fölüti fejt, de csupán csak az Egyház égisze alatt érvényesülhet. Az egyházi zeneformákat át hálózzák nemzeti elemek, színessé, tarkává festve azokat, de anélkül, hogy önállóságra kaphatnának. Az ú. n.

újkorral indul meg az individualisztikus érzésvilág kora, mely kb. 1750-ig tart, de két periódusra bontható. Az első periódus volna a humanizmus és renaissance betetőzésének («Hochrenaissance») kora (kb. 1600-ig), melyet világi érzésű pápák mecénás-működése és a világi művészet első nagyszabású *önálló* föllépése, a művészetben két óriási kultúra határán RAFFAEL, MICHELANGELO, PALESTRINA, ORLANDO LASSO munkássága és a világi zeneformák (madrigal, frottola) divatja jellemez. Második periódusa (kb. 1600-tól kezdve) az ellenreformációt, a polgári művészetközönség kifejlődését, a nemzeti művészetekre tagozódást, a barokkstílus korszellemét, a racionalisztikus filozófia kialakulását, a fejedelmi abszolutizmus kifejlődését és a társadalmi osztályok új egyensúlyát, zenében pedig a cantata, sonata, suite, koncert, opera és oratórium virágzását foglalná magába. Az egész korszakot jellemeznék: nagy gazdasági és társadalmi változások, pénzgazdaság (az addigi természetgazdaság helyett), reformáció, protestáns és egyéb forradalmi fejedelmek harcai a katholicizmussal, szociális forradalmak, polgári gazdagság. A legújabb, szubjektivistikus kor (kb. 1750-től bizonyára a világháborúig) volna a modern államrendszer kora, melyet a polgári rendnek az urakodó osztályok közé jutásával, a nemzeti-ségi és népeszme uralmával, a liberalizmus gondolkozásával, a kultúrharc jelentőségével, az Aufklärung, romanticizmus és realizmus szellemével, általában a szubjektív érzés elterjedtségével jellemezhetünk. A megelőző individualisztikus kor az egyéni nézőmód azon fajtáját képviselné, mely az embert és egyéni érzésvilágát el-

szigetelve, a környezet lelkivilágától függetlenül szemléli. A szubjektivisztikus kor lelki élete viszont a testvériség, az egyének érzésének egybeolvadottsága, környezet és alany kölcsönös egymásrahatásának jegyében folyt volna le. E két legutóbbi korszak, tehát az újkor, egyúttal az önálló világi kultúra kialakulásának és a vallásos érzés egyénivé válásának időszaka is. Mindezek alapján a művészet stílusai is korszakonként erős kapcsokat nyernek egymás között és az egyazon korba tartozó különböző stílusoknak van legtöbb rokonvonásuk egymással.

Ha ilymódon megállapodtunk abban, hogy az általános összkultúra a történelem folyamán egymástól lényegükben különböző korszellemelek alakjában jelentkeznek, akkor felületessé és elégtelenné válik a XIX. század történetírásának sok oly megállapítása, mely a körjelenségeknek csupán *hasonlóságára* mutat rá. Mert nem a hasonlóság az, ami a történelem elsősorban érdeklő, hanem a *megegyezés*, vagyis a *közös forrás*, melyből a kor legkülönbözőbb jelenségei táplálkoznak: a korszellem. Amikor LAMPEECHT így szól (Deutsche Geschichte VIII, 16. old.): «A maniera grandé lényegben *hasonló* jellegzetessége volt a (barokk) építészetnek, mint ugyanazon időben a dagályosság a zenének és költészetnek», csak a megjelenésforma föltűnő egyezésére (túlzottság, dagály) mutat rá azon *belső szenvedély* leleplezése helyett, mely a maniera grandét és a kor zenéjét egyaránt szülte. Vagy mily keveset mondó sorok pl. az ilyenek: «a zeneszólamok összeségének fokozatos átítatása vokális (énekes) tartalommal..., mi a XVI. század folyamán megy végbe, a magas renaissance-hoz

hasonlítható, és a római iskola harmóniailag megszűrt polyphoniája — hangszeres leszármazottjaival együtt egészen BACH művészetéig — a késő renaissancehoz. Ha folytatni akarnánk az építészettel való összehasonlítást, akkor a cikornyás (énekes és hangszeres) ária- és kantáta-stílust a barokkal és az 1700 körüli kicsinyes gáláns zongora- és lantstílust a rokokóval kellene egy vonalba helyezni.» (BIEMANN, Handbuch der Musikgeschichte II. 15. old.) E kijelentésben csupán tajpogatózó sejtése mutatkozik annak a föl ismerésnek, hogy a XVI. század leszűrt (olasz) renaissance-szelleme, mely a formák roppant tisztaságát, homogeneitását eredményezte minden téren, mely a képzőművészek alkotásaiban a legszükségesebb lényegre való szorít köz ást tette kötelezővé, a zene legelőkelőbb alkotásaiban is megszüntette a hangszerkíséret esetleges, tarka egyvelegét és a Palestrina-stílus acapella berendezését szülte; de ez is csak egyik, kulsőséges következménye az általános individualisztikus beállításmódnak, mely a zenében a színezés iránt való érzéket, vokális és instrumentális hatások kettéválasztását vagy differenciáltabb egybekapcsolását követelte. BACH és a késő renaissance hasonlatának alapját nem tünteti föl az író; ami pedig a cikornyás zenestílus és a barokk, valamint a gáláns zene és a rokokó közismert hasonlatait illeti, azok is csak a külsőségek fölületes egybevetéséből keletkeztek és legföljebb csak távolról utalnak a fontos kapcsolatokra, melyek e stílusok *belső szerkezetei* közt valóban fönnállanak. Amikor BACHTÓL azt olvassuk: «erősebb művészi egyéniség bizonyára nincsen a zenetörténetben, mindazon

szubjektív excentricitás ellenére sem, mi a XIX. század zeneművészetében föllép» (ADLER, Methode, 151. old.), — akkor világosan látjuk, mily végzetesen hibás gondolatmenetbe kerül a történetész, ha a heterogén korok jellemző tüneteit egymásba átkölcsönzi, ahelyett, hogy szigorúan szétválasztaná azokat. Amiben a XIX. század szubjektivizmusa a BACH-korabeli egyéniségtől különbözik, az *nem* az excentricitás, a különösségekben és szélsőségekben való dó bálság, hanem a polgári kor teljesen másszerű lelki beállítottsága, melyet a BACH-korabeli individualizmus még nem ismerhetett; ami speciálisan az excentrikus vagyis a rendestől, középponttól szélsőségesen eltérő vonást illeti, *a maga stiluskorén belül* talán (DURANTÉN kívül) senki sem rendelkezett avval annyira, mint éppen BACH, a maga kivételesen káprázatos különleges kombinációi révén. És nem az egykorú művészetek *egymásrahatása*, egymásba fonódottsága, ami elsősorban érdekel bennünket — amit pl. BRANDES a német romantikus költészet- és zenéről kimutat (Die Literatur des XIX. Jahrhunderts, II. kötet), hanem közösségeik, mik onnan származnak, hogy a lényeg, amit közölni kívánnak, végeredményben *azonos*. A lényegbeli különbség, mi a különböző korok jelenségeinek összemérhetetlenségét okozza, követeli azt is, hogy a történetíró lehetőleg a leírandó kor gondolkozásmódjával és szótárával fogalmazza meg az illető korról való mondandóját, hogy mindent kerüljön, ami a mai kor belemagyarázása az egykoriba. Még külsőségekben is ajánlatos ragaszkodni ehhez: pl. az olasz zene uralma idején (1750-ig) *sinfonia* névvel jelöljük a canzona (só-

nata) nyitányként (vagy kozzeneként) használt formáját, viszont a mannheimi iskola működésétől kezdve a németek helyesírásával: *symphoma* névvel a szinfonia fejlett utódját, a modern zenekari formák e legnevezetesebbikét. A kettő ugyanis a korszellem lényegében tér el egymástól (minden formakülönbségtől eltekintve): a szinfonia még nem ismeri a szubjektív korszak zeneformáinak tematikus *belső ellentétezését*, az egyéni konfliktust. Helytelen pl., ha a XVII. század francia zenekomédiáját «Singspiel»-nek (daljáték) nevezzük (ahogy SCHERING teszi, 1. Tabellen zur Musikgeschichte c. m.), mert ez a név a XVIII. században Parisban (és Londonban) megindult, a nagyoperával ellentétes irányt képviselő opera comique (és ballad opera) Németországban is utánzásra talált műformáját jelöli. A történetírás művészetének ideálja az volna, ha a korleírás hangulata annyira födné az illető korszak lelki életének jellegzetes hangulatvilágát, hogy még megíró stílusában is lehetőséghez képest az egykorú korszellemhez tartaná magát (pl. bizonyos fokig ANATOLE FRANCÉ mutat hasonló törekvést korképek festésében, persze a szépirodalom követé-
lésein belül maradván).*

* Evvel szemben hallgassuk meg GUSTAV FEEYTAG véleményét (Bilder aus der Vergangenheit, IV. 492. o.): «Es ist das Recht der Lebenden, *alle Vergangenheit nach den Bedürfnissen und den Forderungen ihrer eigenen Zeit zu deuten* Denn das Ungeheuerliche und Unerforschliche des geschichtlichen Lebens wird uns nur dann erträglich, wenn wir einen Verlauf dann erkennen, der unserer Vernunft und der Sehnsucht unseres Herzens entspricht, in gehäufte Zerstückelung einen unendlichen Quell neuen Lebens, aus dem Vergehen das Werdende Darum liebt ein Volk, welches

Nem próbálkozhatunk meg avval, hogy az egyes korszakok lelki életét, melyből úgy társadalmi szerkezetük, mint művészeik berendezése folyik, kimerítően jellemezzük. Ez nagy szellemek föladata, kik mély intuícióval megoldják a csomót, melyet az események merev láncolata a fölületen köt. Csak törekvésünk jelzésére, a tudomány eddigi eredményeihez tartva magunkat, néhány vonással vázolni kívánjuk, mit értünk a korok belső szerkezete alatt, amelyből minden jelenségük önkényt levezethető s amely a korokat külön egységekké teszi. Ecélből megpróbáljuk festeni a változást, mely a XVI. század és az utána következő periódus között előállt, majd pedig az 1750 előtti és utáni kor különbségét, a fentebbieknél nagyobb részletességgel.

A XIV. és XV. század festészetének tapogatózó naturalisztikus törekvései a XVI. század ragyogó naturalizmusában csúcsosodnak, főként azáltal, hogy a perspektívát, vagyis *a háromdimenziós természetűséget*, tökéletesen kezelik, az egyént és környezetét pedig kiemelik addigi

sich seiner Gegenwart freut, auch der vergangenen Zeit zu gedenken, weil es in ihr die geworfene Saat seines blühenden Halmenfeldes erkennt» Ez a XIX. század jellemző történelmi fölfogása, melytol a mai kor nemcsak azért fordul el, mert jelenének ezúttal már többé nem örül (sich seiner Gegenwart *nicht* freut), hanem főképp azért, mert gondolkozásmódjának jellegzetességévé lett *a jelenből való kihegyezkedés képessége*, a jelenségek önmagukból való megértésének követelése, mi ugyanazon gondolkozásszerkezetből pattan ki, mely manapság a teljes szociális szolidaritás korhangulatát ébreszti. Az persze, hogy minden kor csak a maga eszével tud gondolkozni: axióma; a kérdés megoldása a kor *törekvésén* nyugszik

aránylagos egyformaságából, határozott, minden egyébtől különböző karaktert adnak neki és megteremtik a jellegzetes helyi színezetet (I. LAMPRECHT, Einführung 91. o.). «A magában álló egyéni (das isoliert Individuelle), bármily fajta legyen is az, önmagáért és önmagából megoldva teljesen kifejezésre jut. De ezen túl, legalább is eleinte, elvileg nem halad a külvilág festő tükrözésének képessége. Bár fokozatosan a mélység hatás minden eszközéhez hozzájutnak, amennyiben azok a vonalperspektívában adva annak, mi több, ennek kiépítésében, nevezetesen az emberi testek megrövidítése terén, a következő századok folyamán, főleg a XVII. és XVIII. században vitathatatlan (ma már alig művelt) virtuozitást érnek el.» A perspektíva helyes kezelése az individualizmus azon fejlettségével jár, mely mellett az ember a természetet a maga valóságában meglátja és pedig elsősorban önmagát, amint a természetben úrként elhelyezkedik. A XVI. századbeli naturalisztikus látásnak megfelel a XVI. századbeli *naturalisztikus hallás*; az előző századok tapogatózó kísérletei itt csúcsosodnak abban, amit helyes zenei perspektívának nevezhetünk, vagyis abban, hogy a kontrapunkt szólamai helyett, melyek nagyjában egyenrangúak, *összhangokban* (harmóniákban) kezdenek hallani, tehát megadják a basszusnak és a szopránnak a természetszerű jellegét, mellyel a népzeneben, a néptáncban addig is bírt: megteremnek a XVI. század népszerű formái, a frottola, villanella, madrigal, s a század legnagyobb zenészei, WILLAERT, PALESTRINA stb. már átvezetnek a tiszta akkordgondolkozásba, ami a régebbi kontrapunktikus

gondolkozással szemben a természethűséget képviseli. A XVI. század festészete főleg vonalfehérítést; főképp a *rajz* fontos benne, a színezés szerepe másodrangú (gyakran végzik tanítványok, miután a mester elkészítette a rajzot). Épígy a muzsikában is: a szólamok mozgása a fontos és az nem oly lényeges, hogy miféle hangszerek adják elő a darabot. De viszont az előző századokkal szemben a XVI. század festészete sokkal differenciáltabb színezést hoz; épígy a zenében is éppen ez a század teremti meg a tiszta-énekes és a tiszta-hangszeres zene különbségét.* Az egyén említett kiemelése, a festészet lokális színezése a felső melódia fontosságának kialakulásával és a sokfajta poétikus hangulat megteremtésével egyezik a zene terén. A XVI. század tökéletes perspektivafestés mellett nem fektet nagy súlyt a háttér természetességére: az *Staffage* marad; minden az ember, a természet egyéb részei csak éppen hogy megpendíttetnek. Épígy a zenében is minden «tér» be van töltve melodikus munkával, a «kíséret» még teljesen függő része a dallamnak, nincs önállósága. (Nem kívánjuk azonosítani a dallam fogalmát az egyén fogalmával, csak a dallam érzelmi tartalmát a kép figurálisának értelmi tartalmával.) A XVI. század ezen rajzoló irányával szemben a rákövetkező kor barokk festészetének főtulajdonságai: az egyéni színezés lényegesen nagyobb szerepe, a nagy *felületek-*

* Kb. Josquinától kezdve (*musica reservata*), ki sokban Lionardoszerű alakja a művészeti fejlődésnek. L. SCHERING *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance*, mely munka egyébként az orgona szerepét a korai renaissance zenegyakorlatában túlbecsüli.

ben való gondolkozás, az érzelmek túlzott hangsúlyozása, leszűrtség helyett végzetes páthosz, a természet naturalisztikus festése a levegőfestéstől eltekintve (mely nem természetimen, hanem mesterséges fényel történik). Ez a festészet a nézők erős részvételére számít, ez már aránylag széleskörű közönségnek készül, «hatásos», szociális ízű. A fény mesterséges vezetésével emelik ki fontos tárgyait a festők, mi pl. REMBRANDTNál annyira megy, hogy fekete alapszint használ. Bizonyos színpadszerűség, berendezettség, akartság van a képek formálásában: nem természetesek a maguk teljességében, csak egyes individuális vonások éreztetésében. Ugyanezen tulajdonságok jelentkeznek a kor zenéjében is. A barokk idők muzsikája *a dallam kiemelésére* törekszik és pedig oly nagy mértékben, hogy a kíséretet teljesen leegyszerűsíti és minden energiát az egyéni érzelmek melodikus hangsúlyozására fordít. A kísérő fűvóhangszerek nem a természetüknek megfelelő föladatot kapják, trombiták, fuvolák stb. mind dallam-hangszerekként kezeltetnek. Az előbbi korról szemben azonban nem tölt be minden «teret» a dallam; a formák naturalisztikusabbak lesznek a táncformák művelése által és az akkordikus gondolkozás teljes úttörése által, a zene életszerűbb. Hatásos és nagyobb hallgatóság számára készült zene a barokk periódus muzsikája: a hallgatók érzelmi részvételére számít. De mesterségesen minden eszközével csak az egyes zene-mű egyéni érelemtípusát világítja meg: formái mind *egy-témásak*. BACH vagy HÄNDEL pastorelei ugyanabból a szellemből fakadnak, mint a kor tájképfestményei, melyekben nem a természet

egészét kapjuk, hanem annak egy-egy, az egészből föltűnően kiragadott részletét, vagy a kor pásztori színjátéka, kicirkalmazott szavalásával és mesterséges kertjeivel, melyekbe nem a Nap süt be, hanem az elszigeteltség lámpása. A nagyszabású perspektíva-művészet, illúzió-csalások kora egyúttal a *színpadi zene* első virágkora is, hol kialakul az ál fresco-modor, a hozzávetőleges kidolgozás zeneművészete, mely a helyzet speciális mivoltával számol. A lényeges egyéni vonások kiemelése és a tömeghatás kívánalma, tehát alapjában a barokk filozófiai és társadalmi feltételei szülték a zenei perspektíva-művészet új fogásait, a kísérő-zenekar színezésének hozzávetőleges modorát, melyben az előbbi kor tüzetes, alapos vonal-módszere folt-módszerré alakul át, lényegében megváltozik.

A polgári kor dramatikáját LAMPRECHT így jellemzi (i. m. 100. o.): «Mindnyájan tudjuk, hogyan ment végbe a pszichikai drámába való átfordulás GOETHE nagy alkotásaiban az első Fausttoredékektől Iphigenián át egész Tassoig: azáltal, hogy a cselekmény bensővé vált, hogy a dráma egyes személyeit a cselekmény egésze mélyen átjárta, hogy mintegy öntudatlan háttér állt elő, mely mégis élő módon hatott *a közönség tagjainak alkotó képzeletére*. A kor költészetete pedig így ír: «Mindent az élő részvétől várnak, mi több, a költemény helyzeteibe való személyes belépéstől és pedig nem annyira az előadó részéről, mint inkább az olvasó vagy hallgató részéről, és minden eszközzel arra törekszenek, hogy ezt (a hallgatót) ama hangulat alkotó újraátélésére bírják, amelynek hatása alatt a

költő eredetileg alkotott.» Minél távolabb megyünk vissza a történelemben, annál inkább a költő személyes előadásának (szavalásának) tárgya, de annál kevésbé szubjektív, annál általánosabb, «szimbolikusabb» a költészet, viszont a szubjektív kor költészet-e független az előadó (szavaló) személyétől, azonban hatása teljes érzelmi közösségen nyugszik. Az 1750-ig terjedő kor zenésze többnyire előadója is még a maga műveinek, ez a közönséggel bírt személyszerinti közelség megszűnik a polgári korban és helyébe lép a művek teljes érzelmi összeolvadása a publikummal, ami a korszak minden egyént egybeolelő szubjektív lélékállapótából folyik. Az előbbi kor mesterséges fénykezelése megszűnik; a XVIII. századbeli opera buffa népies hangulatainak segítségével és a tánczene formálásmódjának a polgári társadalom térfoglalása útján való teljes uralomra jutásával (1750-) eleibe lép a zenében is az a fajta a természet-ábrázolásnak, mely a kor festészetét is annyira megkülönbözteti az előzőétől. Az ember egybeolvad a természettel, általános testvéri érzés köti hozzá, miután gondolkozásában pantheisztikus érzelmek kezdik helyettesíteni a lehanyatló vallás-dogmatikát. Akár idealisztikus, akár materialisztikus alakban, de mindig nagy természetűség követelésével lép föl a művészi érzék. A muzsika pórusaiba is mintegy levegő megy be. A hangszerek népies természetüknek megfelelő szerepet kapnak, az egyúttal teljesen nemzetivé lett zenés már nem csak egyes érzelmeket fest, hanem konfliktusokat, az egyéni élet nagy belső harcait (*két-témás szerkesztés*). A festők kimennek a szabadba és tanul-

nak valódi levegőt festeni. A költők és zenészek a testvériséget, az Universum szeretetben és örömben egyesülését dalolják, műveik széleskörű közönségnek szólnak, mely mindenben a természet és testvériség szózatának megnyilatkozását keresi. Ezért a kor művészete természetes fényt használ az előbbi kor mesterséges fénye helyett, e természetesség és közvetlenség az előbbi kor arisztokratikusán finom stilizálásához képest a régi szempontból nézve plebejikus és faragatlan. Viszont a polgári kor nézőpontjából a barokk erőltetett és túlzott; éppen a polgári beérző képtelenség okozta, hogy a barokk-képzőművészetet napjainkban rehabilitálni kellett (SCHMARSOWTól kezdve, 1897).

Ha a korszellem megnyilatkozását keressük a művészetben és ezt kívánjuk körülírni, mihelyt elhagyjuk az egyes művészet különleges feltételeinek területét és a tiszta szellem, a végeredmény leszűrésére térünk: világos, hogy mindaz, ami ily módon az egyik művészet munkásságáról elmondható, az a többire is érvényes. DVORAK többek közt így jellemzi a gótikus művészetet (Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, 23. old.): «Nem egyedül a vallásos jellegben, amire folyton utalnak, rejlett a középkori művészetfejlődés sajátossága — az ellenreformáció művészete pl. nem volt kevésbé vallásos és mégis egyes érintkezőpontok ellenére is oly távol áll a gótikustól — hanem az anyagi élményen túl fekvő azon szellemi szerkezetében, melynek akkora volt befolyása, hogy szellemi dolgokban az érzéki tapasztalatnak bármely közvetlen fölhasználását értelmetlen és kárhozatos véteteknek találtak az igazság és az emberi ész ellen (hasonlóan mint manapság az érzéki tapasztalatnak bármely önkényes elhanyagolását). . . Minden testi dolognak, vagyis minden érzéki érték- és anyagi vonatkozásnak a tisztán szellemi és érzékfölötti jelentőség szempontjai alá rendeltsége tartalmazta a haladás elsődleges forrását, mely haladás a középkori művészetben végement » És később (26 old.) «Nem csupán a művészi en-fo-

kozott valóságbenyomásokon és a természetes élő szervezetben uralkodó erőket kívánták (a gótika formái) megtestesíteni, hanem egybekötni is akarták a reális formát oly tulajdonságokkal, melyek a szemlélővel az isteninek szubsztanciáját, uralmát és transzcendentális törvényszerűséget érzékeltetnek.» A gótikus művészet ezek szerint a természetet elnyomja és tisztára csak az Ige tolmácsává alakítja, vagyis ugyanazt végzi a maga korében, amit a kor filozófiája hirdetett. Csakis teozófikus vagy liturgikus jelentőségével juthat a művészi munka társadalmi jelentőségre. Ez az a kor, mely a természet zenéjét, a népdalt elnyomja és üldözi, melynek művészi muzsikája egyedül a vallás szolgálatában, az európai népek naturalisztikus szellemétől teljesen távoleső gregorián-ének többszólamosításában merül ki, melynek zeneformálása nem ismer más szempontot, mint a liturgiának való alárendeltséget, olyannyira, hogy a motetusban világi és egyházi dalok egybekapcsolásával, egyszerre megszólaltatásával próbálkozik, mint ahogy a gótikus templomok szobordíszei deformált világi motívumokkal emelik az összhatást. Az összhatás pedig nem lehet más, mint a vallásos egyeduralom eszméjének éreztetése. Ahogy a gótikus művészet *elmélyedés* és európaivá alakulás a kezdő európai keresztényiség szellemével szemben, úgy a többszólamú zene gyakorlata ugyanaz az egyszólamú gregorián-énekekkel szemben. Ma a gregorián *romlásának* nevezi a tudomány azt a ritmikus és melodikus leegyszerűsödést, mely a kor folyamán az egyszólamú, ó-kori tradíciójú énekekben végbemegy; a gótikus stílust keltő gondolkozás képviselői viszont önmagukat az antik világ hagyományaival szemben a valódi (transzcendentális) «tudás» képviselőinek tudták. Ahogy az antik naturalisztikus művészet hagyományai töredékekké lesznek, miután egységük kapcsát az új világfölfogásban elvesztik, úgy az antik zeneelmélet és gyakorlat is teljesen deformálódik, egyes töredékeit pedig a N maguk különleges céljának megfelelően használják föl zenészek. A késő gótikának (korai renaissancenak) megfelelő zenestílus, melyet főleg a két első németalföldi iskola művészete képvisel, amellett, hogy az önálló formálás terére⁵ lép, még mindig jellegzetesen mutatja a naturalisztikus" elem torzított alárendeltségét a vezető liturgikus eszmének, amidőn világi dalokat hosszan kitarított kórákban, tehát eredeti jellegüktől teljesen megfosztva, helyez el kontra-

panktikus misék vázaként. (A korai renaissance és a barokk élesen jellemző összehasonlítását olvashatjuk K. VoLLnál: Vergleichende Gemaldestudien, 32 skk. o.; és találó megjegyzéseket a barokkról u. o. 167. skk. o.)

Ami a barokk művészet szellemének lényegét illeti, arra nézve eddig RIEGL adta a leghasznosabb útbaigazítást (Die Entstehung der Barockkunst in Rom c. művében). Mit ő az északi és olasz barokk különbségéről mond (az északi sokkal elmélyedtebb, az olasz inkább külső hatás útján fokozza a szenvedélyesség erejét), az talál a korszak északi és déli zenéjének összehasonlításában is. Ahogy a fény és árnyék erősebb figyelembevételére az olaszoknál északi hatásra vezethető vissza, úgy az olasz hangszerelés korszakbeli sajátosságainak kialakulására is nagy hatással volt a német suite-irodalom és a francia operazenekar. Valódi déli tulajdonság a formák plaszticitása; a színezés lelki elmélyítése északi eredetű, mint ahogy a melódiavonal plasztikus kiemelésére alkalmas pengető hangszerek déliek viszont a többszólamú gyakorlatot annyira elősegítő vonások származásuk (1. CTJBT SACHS «Die Streichbogen-Archiv für Musikwissenschaft, 1918, okt. 1.). A franciák zenében és képzőművészetben egyaránt a XVII. század 60-as éveitől lesznek végleg önállóakká. A nagy renaissance idejének nagymestereiből indulnak ki a barokk útmutatásai: MICHELANGELO, ORLANDO LASSOBÓL. A régebbi alkotásmód nagyvonalú nyugalmaival szemben «az olasz művészet a szubjektívizmus előtérbe kerülésével elvesztette alkotásmódjának régebbi föltétlen biztonságát; belső ellentét lopódzott belé (*nem más, mint a hit és tudás ellentéte, mely öntudatlanul jelentkezik a művészetben*).» A renaissanceművészetet a kritika még magától értetődőnek tartotta; most már bírálat tárgyává teszik az irányokat, a művészet esztétikai választás kérdésévé lesz. Általában a hivatásos, de a művészetben nem aktív, művészeti szakértő típusa is csak e korban lép föl. «... az egész olasz barokkfestészet alaptorekvése: *pillanatnyi érzelem ábrázolása*», ennek szolgálatában szükségesek bizonyos különös deformációk (mint már MICHELANGELO-nál, úgy pl. a kivételes chromatika útján ORLANDO LASSONál és a többi chromatikus madrigalstánál). A stílusok határának és a divatnak fogalma szintén csak most merül föl, a hit lehanyaglásának megindulásával az újdonágnak, sosemlátottnak, hallatlannak keresése. A

barokk művészet hozza be azt a beállítást, mely mellett a részek összhatása csak *bizonyos fajta nézésből* teljes (a közeli, minuciózus részletszemlélet helyett távoli összszemlélet): a művekben mindig van valami föltűnően uralkodó vonás, melynek a többiek teljesen alávetik magukat és jelentéktelenné válnak. Az előbbi kor pontos szólammunkája helyett a barokk zene csak vázlatosan dolgozik, a fontos (dallamot és harmóniát) emeli ki, stílusa pedig csak bizonyos fajta beállításban érvényesül (1. színpadi zene stb.): ehhez pedig egyénibb differenciálóképesség szükséges a hallgatásban. Ahogy az elérni kívánt képzőművészeti hatás föltétele, hogy a néző a perspektívát bizonyos távolságból szemlélje és ne törődjön a részletek kidolgozásával, úgy a zenehallgató sem figyelheti élesen a középszólamokat vagy a forma alárendeltebb szerepű részeit (kötőszöveget), hanem bizonyos perspektivikus távolságból kell az összhatásra ügyelnie. A clair-obscurhatások teljes kibontakozása a minden irányban kifejlődő ellentétezésnek (motivikus, dinamikai, színezésbeli) felel meg a zenében, melyek közt bizonyára a koncertek soli-tutti ellentéte a legélesebb. Hasznos párhuzamokra alkalmas RIEGLnek a renaissance-művészetre vonatkozó számos megállapítása is (pl. CORREGGIO és az antik hatás legyőzése, mi megfelel az eredeti gregorián-szellem hatása alól való kibontakozásnak a zenében). Teljesen általános jelentőségű az akadémikus szabályok és a konzervativizmus kifejlődésének szükség-szerűsége a barokk aránylag gyors tempójú újításainak korában. Amit RIEGL a művészek új tulajdonságáról, a szellemes teoretizáló szokásról mond, szórói-szóra alkalmazható a korszak zenészeire is: míg régebben főként csak megrendelésre dolgoztak, addig az újabb kor művésze ezt már csak kivételesen teszi, tehát szükségét érzi, hogy a közönséggel írásban tudassa szándékait (1. a számos zeneműhöz írt előszókat). A CRAVAGGIÓTÓL kezdve új etappeba jutó naturalizmus (csakis modell után való festés, kolorizmus és nem csupán testfestés) a zenében a sok jó megfigyelésen alapuló Speciális programmfestésben érvényesül, valamint általában a környező mozzanatok programmatikus festésében; míg a XVI. század legnagyobb programmfestő zenészei, a francia chansonisták, csak tréfás kedvből vagy kuriózumként igyekeznek külső eseményeket zenében festeni, addig a XVII. század opera (oratórium)-nyitánya, a kísért recitativo és a

dramatikus jelenetek egész törnege a természet megfigyelésén alapuló nagyszabású program-hatásokkal lép föl. A késő renaissance és a valódi barokk különbsége megtalálható a szellemnek meglehetősen azonosságával a XVII. század *monstre acapella*-irányú és hangszeres stílusai között. Jellemző, hogy BURCKHARDT és WOLFFLIN *hanyatlásként* fogják föl a barokk irányt, vagyis a renaissance-klasszícizmus szemszögéből ítélnék; hasonlóan azon zenészekhez (GRELL, BELLERMANN stb.), akik a hangszeres zenét és formáit tisztátalannak tartják. Minthogy a képzőművészetek aranykora a renaissance, vagyis az a korszak, melynek művészete a részek belső kiegyensúlyozottságára elsősorban hajlamos, nem csoda, ha a barokkot, azt a stílust, melyben a részek belső harca sokkal feltünőbb arányú, kevesebb általános elismerés érte. Viszont a zenét ősi lírai természetű éppen az individualisztikus társadalmi lelki-élet korától kezdve készítette nagyobb virágzásra, s ezért a zenetörténetben csupán az egyházi zene tárgyalásakor merül föl a XVI. század stílusával szemben való hanyatlás kérdése. Itt logikai hibával kell számolnunk; ami valóban lehányatott: a hierarchia szelleme és vele a művészet aránylag egységesebb, nyugalmasabb világfelfogása. A *művészet* maga nem hanyatlott, hanem *másmilyen* lett, új stílusba lépett. Amit HAUSENSTEIN «Die bildenden Künste der Gegenwart» (1914) c. munkájában korjellemző közösségként a képzőművészet modern alkotásainak stílus-elemzése közben elmond, csaknem a maga egészében érvényes az egykorú zene belső szerkezetére nézve is. Meglepő találkozás van a festő-impresszionisták és a zenei impresszionisták (DEBUSSY stb.) szelleme közt, az új gótika és P FITZNER újabb iránya közt, az újklasszícizmus és KODÁLY közt, az expresszionisták és BARTÓK sok műve közt, a futurizmus és SCHÖNBERG közt, a kubizmus és SZTRAVINSZKI iránya közt. A XIX. század naturalisztikus festészete tökéletesen egyező vonásokat mutat a zenei romantikával (élethűség a hangulatfestésben, l. pl. CHOPIN, SCHUMANN genrékéit, BERLIOZ, LISZT, WAGNER, STRAUSS programzenéjét, WOLF dalainak és az impresszionistáknak naturalizmusát). Az egyezés mindenben frapáns, hol nem technikai specialitásról, hanem a korszellemből folyó sajátságáról van szó; még a XVII. század trancia képzőművészetében föllépő exotikus vonás (chinois, mely a rokokó szelleméből fakad, megtalálható

a kor zeneművészetében, a francia ballet-opera tarka egyvelegében.

Bármennyire legfontosabb is, hogy a koron uralkodó közös vonásokat pontosan kimutassa a művészettörténet, a közösségek föltárásával ropant veszély járhat együtt az esetben, ha a történész csupán az általánost követi és a művészetek speciális megoldásmódjára, egymással szemben való különbségeikre nem mutat rá. E veszély pedig abban áll, hogy a korhangulat fölismerése alkalmával a foluleteőbb szemlélet könnyen hajlamos 1. különböző szellemi területek specifikus jelenségeit egymással *egyező* jelenségekként feltüntetni (a lelki struktúra összetévesztése a művészet formastruktúrájával), 2. ugyanazon időpontban készült termékek szellemét egymással *egyezőnek* feltüntetni olyankor is, amidőn az egyes szellemi területek különleges fejlődésmódja következtében egyikben vagy másikban *időbeli eltolódások* vannak. Most ne törődjünk az oly tárgyi tévedéssel, mint pl. azzal a gyakran ismételttel, amely BACH stílusát gótikusnak mondja; itt egyszerű tudatlansággal van dolgunk. Vagy az olyan filozofémával, mely szerint a fuga szólamainak egyenrangúsága szimbolizálja a társadalom egységes, egyéntelen beleolvadását a vallásba, míg a szolisztikus stílus a fölszabadult egyéniség elvét képviseli; itt is egyszerű tájékozatlansággal találkozunk, mert hiszen a fuga és a solo-berendezkedés egyidejűleg szerepelnek (és egyenlő jelentőséggel) az 1600—1750-ig terjedő korban. De még az esetben is, ha pl. a BACH-féle fugát, melyben egy téma uralkodik és a fejedelmi abszolútizmust, mely szintén az «egyeduralom»

gondolatát képviseli, egymással egyező jelenségeként tüntetnék föl, teljesen összetévesztenék bizonyos formabeli megnyilatkozásokat azoknak szellemével (az individualizmus szellemet tekintve van ugyanis érint kéz és pont ja a BACH-fűgának a korszak abszolutizmusával, csakogy ez csupán bonyolult levezetés alapján volna kimutatható). Tudománytalan agytorna az egyébként kitűnő DOMMERÉ is (1. Musikgeschichte, 648. o.), amikor a BACH-zenét *azért* mondja a protestantizmussal egyező jelenségnek, mivel szólamai önálló individuumok, azonban alá vannak rendelve a nagy összeségnek; eszerint a mai modern kontrapunktika szerkezete (pl. BARTÓK műveiben), melynek szólamairól ugyanaz elmondható, szintén a protestantizmus szerkezetével volna azonos. Hasonlóan nem a clair-obscur és a piano-forte ellentéte, amiben festészet és zene a barokk idejében megegyeznek, hanem a kettő használmódjának azon szelleme, mely a figyelmet általában *éles ellentétekre* állítja be. Azért pl., hogy valamely barokk zeneműben sok az ornamentum, még nem mondható azonos stílusúnak az egykorú túldíszített építészettel; a zenés «kolorírozás» a renaissance idején is divat volt és sohasem lehet a stílus döntő ismertetőjele. Ha azonban a cirádát *lelkileg* értjük, vagyis arra, hogy a kompozíció *beállítása a maga egészében* ráaggatottságokkal terhes, hogy tematikája és harmonikája, teljes formaszerkezete bizonyos zsúfoltságot éreztet: akkor azután a díszítések is stílusmeghatározó profilt kapnak és alkalmasakká lesznek a jelzett azonosság bizonyítására. De a zene díszjeinek és az építészet díszjeinek túlhalmozottsága önmaga-

ban nem jelenti még a kettő közti stílus-azonosítást. Az, hogy COUPERIN darabjainak és VATTEAU festményeinek program-világa közt rokonság van, még nem azonosítja a két művész stílusát; csakis a művekben kifejezésre jutott korszellem közössége, ami legelőbb is külön-külön az egyes művészetek speciál-területein (stílus-elemzéssel) induktíve kimutatandó. Ugyanazon időpontban készült munkák stílusait a fölületes szemlélet gyakran hajlandó azonosnak föltüntetni olyankor is, amikor az egyes művészetek fejlődése nem halad pontos párhuzamban egymással. A művészettörténet egyik legbonyolultabb problémája az egyes művészetek fejlődésének viszonya egymáshoz. A kérdés szociológiai része: a zeneművelő társadalom, a képzőművészeteket élvező és támogató társadalom, az irodalmi publikum stb. közötti viszony problémája. E rétegek közt gyakran igen nagy különbségek és kasztbeli eltolódások is vannak. Ezenkívül az egyes művészetek élvezőköre más-más föltételek alapján áll elő, ami az illető művészet speciális fejlődésével függ össze. Minek eredménye, hogy bár a korszerű vonások általános egysége mindig megtalálható a legkülönbözőbb területek alkotásain, de ezen egység nem mindig jelentkezhethet tökéletes stílus-azonosság alakjában *egyazon időpontban* készült művek összevetésekor, hanem az egyes speciál-területek igen gyakran előzik meg egymást bizonyos fejlődés-állapot elérésében. Itt sem foglalkozunk részletesen a közönséges tudatlanságból származó «sniccerek»-kel, minő pl. a rokokó és a MOZART-stílus oly gyakran hallott azonosítása, két oly stílusé, melyek más-más korszakba tar-

toznak, melyek közül az első végső hanyatlásához ért MOZART férfikorában, mialatt a népies polgári irány ezen specifikus géniusza egy új világot teremtett. De meg kell emlékeznünk azokról a helytelen azonosításokról, melyekbe főképp *átmenő* korok szemléletkor vagy oly esetekben esik bele könnyen a gyakorlatlan fő, amidőn az egyes művészetek közönsége más-más társadalmi föltételek közt mozog s így a különböző területek egyidejű művészi megnyilatkozásai sem azonosíthatók egymással. Ilyen tévedés volna pl., ha a nápolyi PERGOLESİ művészetét (mely a polgári kor zenéjébe történő részleges, de föltűnő átmenet egyik legelső képviselője), mint-hogy egykorú a francia rokokóval, utóbbival a maga egészében azonos szelleműnek mondanánk, holott különböző társadalmi és így szellemi föltételek között születtek. Vagy ha BEETHOVEN művészetét (esetleg ennek középső periódusát) és az empire stílusú építészetet azonosítanánk, holott előbbi az egykorú irodalommal egyezően az új szellemi arisztokrácia és a polgári zeneművelés belügye, míg az empire-stílus az ál-klasszicisztikus pátoszú katonai nemesség és pénzarisztokrácia viszonyaiból fakad. (Bár nem tagadható és pontos kielemezésre érdemes, hogy a kétféle iránynak a korszellem azonosságában rejlő igen sok közönsége van, pl. a nemes egyszerűségre törekvés.) Az egyes nemzetek társadalmi és művészeti szerkezet-különbségei is föltűnően eltoltják a korszerű stílusok jelentkezésének időpontjait, az említett esetekben is (PERGOLESİ délolasz, az empire francia származás). Viszont rendkívül fontos az ily egyidejű alkotásmódok kü-

lönbségének és egyezéseinek kimutatása úgy az autonóm területek, mint pedig a történelmi fejlődés sajátos szerkezetének megvilágítása érdekében. Ha pl. a HAYDNnel rokon BOCCHBRINI zenéjének taglalásakor a rokokószerű elemet elhanyagolnánk és csak a haladó jellegű stílus-föltételeket emelnénk ki, nagy mulasztást követnénk el. A zagyva tévedések, a kultúrtörténeti kotyvalék persze mindaddig nem lesz végleg kiküszöbölhető az esztétikai irodalomból, amíg a zene történelmi stílusainak tudományos meghatározó munkája is legalább legfontosabb részleteiben el nem készült. (ADLER: «Methode»-jének befejező elmélkedései szerint egyelőre még általános zene-történet megírására sem érett meg az idő; egyelőre csak egyoldalú, hibás vagy zseniálisan intuitív munkák lehetségesek.)

Csupán az autonóm területeken folyó kutatás előhaladottságával lesz lehetséges a nagy célhoz elérni: az általános kultúrtörténet tudományához, mely az egyes korok társadalmi szerkezetét, filozófiáját, művészetét egy nagy közösségbe foglalja. A jövő kultúrtörténelmének egyik alkotórésze az *általános művészettörténet*; ennek szükségességét akkor látjuk be teljes horderejének átérzésével, ha pl. egy jól rendezett képtár valamely termében állunk és a korszerűen ható festményekből kiáradó közös szellem megszólaltatja bennünk az illető korszak zenéjét. Az a korszak-lemnek nevezett misztérium lényege, hogy a belőle fakadt bölcselet végeredményben *ugyanaz*, mint ami az egykorú emberek bármi jellegzetes cselekvésében megnyilvánult. Az általános művészettörténetnek kétségkívül az egyik főtétele lesz.

hogy koronként megváltozik a művészetek *rangsora*, hogy az egyes korok jellegének megfelelően más-más az *uralkodó művészet*. A gótika korában az építészet uralkodik, a zene és irodalom szerepe aránylag csekély; a zene alárendelt, kiegészítő, alátámasztó szerepű, a liturgia része vagy a világi költészet emelője (hierarchikus társadalmi berendezkedés). A korai és magas renaissance idején építészet és festészet uralkodnak, a zene formái önállósulnak, liturgikus és irodalmi kötöttsége, bár ionnáll, de mindinkább lazul, azonban a zene az udvari művészet világában kisebb szerepű, nem képvisel oly mennyiséget a kor világfölfogásának összetevőiből, mint a látható formák művészetei (arisztokratikus lélekszerkezet). A barokk idején irodalom és zene egyenrangúvá lesz a képzőművészetekkel, széleskörű közönségük fejlődik, közüggé válnak (a nemzeti egyéniség szellemének hatása). Végül a polgárinak nevezett korban uralkodóvá lesz irodalom és zene, a társadalom művészi energiáinak legnagyobb része ide vetődik, az építészet grandiozitása megszűnik, az élet színekben és formákban látása elveszti primaer erejét, minden érzés bensőségesse szublimálódik, a zene átítatja a közéletet és a családi élet minden zugát (polgári lélekszerkezet). Látható, hogy minél kevesebben képviselik az uralmat a vallási hierarchia merev egysége alól kifejlődő társadalomban, annál nyíltabb, elsődlegesebb a lélek megnyilatkozása, s minél többen, annál kevésbé nyílt, viszont annál bensőségesebb a lélek megnyilatkozása, vagyis a demokrácia felé való fejlődés egyúttal szükségszerűen egyúttal a szubjektívizmus felé való fejlődés is, és így a leg-

szubjektívebb művészetnek, a zenének mind szélesebb kibontakozása felé vezet. Egy másik fő-tétele az általános művészettörténetnek az lesz, hogy az egyes művészetek autonóm fejlődése más-más időbeli viszonyban van az általános korszellem fejlődésével; vagyis nem egyformán alkalmasak az egyes művészetek arra, hogy bármely korban tüstént egyenlő mértékben reagáljanak a korszellem általános fordulatára. Föltűnő pl., hogy az irodalom az újabb korban többnyire legelőször jelzi a fordulatot, minthogy a nyelvhasználat gyakorlata folytán technikája sokkal kéznélfekvőbb, míg a többi: művészet, speciális technikája révén, szükségszerűen konzervatívabb (szakmaszerűbb) s így nehezebben hajlik az új stílusba való átfordulásra. Az irodalom azért is alkalmasabb forrongó korok első kívánságainak kielégítésére, mint a többi művészet, mert élvezéséhez *egyes* olvasók szükségesek csupán, míg a többi újkori művészet sokkal inkább megkívánja tömegek részvételét. A zene a régebbi korok folyamán már csak azért is követi «szinkópálva», utánasántítva a többi művészet fejlődését, mert művelése nem áll a közélet gyújtópontjában és tudománya nem általános érdeklődés tárgya az arisztokrácia körében (mint a képzőművészeteké), hanem csak a tanult mesterek kollégiumának belső ügye. Ezért van aztán, hogy még a XVII. század is halomszámra alkot oly muzsikát, mely szelleme lényegét tekintve száz évvel elmaradt (egyházi kontrapunktika). S bár az újabb korokban (1600-) a zene is pontosan reagál a szellem forradalmaira és bennük igen nagy szerepet vállal, de mindig tovább őrzi meg régebbi lehetősé-

geit, mint az irodalom, tovább húzza magával az elavultnak ballasztját. A zene közönsége kevésbé ruganyos fejlődésképeségű, mint az irodalomé. E viszonylatok általános kimutatása elmaradhatatlan a művészettörténet pontossága érdekében. Nagy szerepe van a régebbi művészet-periódusok *továbbhatásának* is az újabb korok életében. A zene stádiuma pl., mely oly lassan formálódik át újjá, ha egyszer aztán elavulttá lesz, sokkal *teljesebben avult el* a többi művészetek vele egykorú stádiumánál. Ennek oka, hogy a zenében nehezebben közelíthető meg a formában rejlő általános emberi, mert sokkal kevésbé érzékelhető benne materiális támaszpont, mint a többi művészetben. Mihelyt lezárult egy bizonyos zenei kifejezésmód kapuja, az új forma-beállítás elismertségekor — a közismert anyagi világból való támaszpontok kevésbé föltűnő volta következtében — a régebbi, szokatlanú lett formában már nehezen látják meg az általános emberit s így egyszerűen az egész formát nem értik meg többé. Ezért van, hogy míg pl. LIONARDO alkotásai mai napig is köztünk élő erő, addig a vele egykorú és a 200, sőt 250 évvel később élt zenész nagymesterek műveit is szinte ki kell ásni és csodabogarakként, széles «magyarázatokkal» ellátva föltálni.

A reneszánszoknak, régebbi kultúralkotások felélesztésének szerepe is csak akkor ítéhető meg helyesen, ha a fölélesztő kor szelleméhez mérten vizsgáljuk a reneszánszok jelentőségét. *Teljes* átvétel egyáltalán lehetetlen, a régebbi szellem átvétele csak bizonyos *vetületben* lehetséges. A nagy renaissance az antik szellem újraélesztéséről beszél, mikor még megállapítani sem tudja, mi voltaképpen a rómaiak vagy forogok szelleme. A görög alkotások tanulmányozása

sietteti és leszűrtebbé teszi az európai világi érzés kialakulását. A firenzei zenedráma (1600) muzsikája görög mintára hi-
vatkozik, anélkül, hogy a görög zene addig fölfedezett egyet-
len maradványát (egy Mesomedes-hymnust) megfejteni
bírná. Ezen exogén reneszánsznál mindenestire többet
vesz át az eredeti szellemből az endogén (belső eredetű)
reneszánsz, minőt legfőképp a XIX. század produkált (a ro-
mantikán belül). De itt sem lehet a régi szellem folújításáról,
csak annak vetületéről, kémiai átváltozásáról beszélni.
MENDELSSOHNnak HANDELtől átvett fordulatai, BRAHMSnak
a XVI—XVII. század zenéjéből kölcsönzött némely vonása
(vokális műveiben), Tietzenek a németalföldiekhez és PA-
LESTRINÁhoz való visszatekintése részben a romantika
jelentől elforduló, távoli világokat átölelő vonásából táp-
lálkozik, részben pedig bizonyos etikai törekvések ered-
ménye. Erőtlén vallásossága korok nem képesek már csu-
pán önmaguk szellemi energiájából táplálni a vallásos tö-
rekvéseket, visszanyúlnak vallásos korokba és azok egyes
vonásait a modern kor vágyakozó fájdalmanak hangulatába
ültetik. A XIX. század kultúrtörténeti érdeklődése szülte
a művészetek fejlett antikizáló stíluskésztségét, mi általában
a romantikus alkotásmód egyik hatásos vonásává lett
(I. BBAHMS Serenadejait, GRIEG Holberg-suitejét stb.).

A stílus kutatás kezdetlegessége folytán vagyunk
kénytelenek ma még egyelőre oly korfolosztások-
kal megelégedni a zenetörténetben, melyek ki-
zárólag a technikai szempontot érvényesítik (I.
SCHERING, Tabellen). Bár a technika változásai
nagyjában követik a lényeges stílus vált óz ásókat,
de nagy tévedésekre adna alkalmat, ha a tech-
nika külsőségeit (akkordhasználat, zárlati for-
mulák, hangszerelés, lejegyzésmód stb.) össze-
tévesztenénk a stílus lényegével. Utóbbi esetben
VIADANA egyházi koncertjeit, mivel generál-
basszus-jelzéssel vannak leírva, az új stílushoz
(1600-) kellene számítanunk, pedig szellemük a
rég stílusé, BEETHOVEN jelentékenyebb fiatal-
kori műveit a szorosan vett HAYDN-MOZART stí-

lushoz kellene utalnunk, bár azokban a korszak egy újabb etappejának levegője van már (op. 1. triók, szeptett, vonóstriók stb.), STRAUSS RICHARD némely művét haladó jellegű harmonikája révén a ma kialakuló új világ stíluskörébe kellene utalnunk, pedig a XIX. század végének határozó szelleme él bennük. «A technika, motivika is alá van vetve bizonyos történelmi fejlődésnek», mondja DVORAK az 1. cikkben — «de a stilisztikai jellegzetességgel szemben az ezek alapján történő összefoglalás csak nagyon szummárikus lehet és az így adott etappeok egymásba zavarodnak és túl szélesek». Ha a fiatal zenetörténeti tudományal szemben egyelőre nem lehetünk is túlságosan követelők, de az ellen már ma is tiltakoznunk kell, hogy kultúrtörténeti és technikai szempontú kormegjelöléseket váltakozva használjon, mintha azok egyjelentőségűek volnának. BIEMANN fejezetei pl. így következnek (Handbuch der Musikgeschichte):

— A középkor zenéje: a régi egyházi liturgikus ének; a centrális középkor; az ars nova.

— A renaissance kora: a XIV—XV. század műdala; a végigimitált acapella-énekstílus és első hangszeres származékai.

— A generálbasszus-kor: a XVII. század monodiája és az olaszok világuralma.

— A XVIII. és XIX. század zenéje (a nagy »lemet mesterek): a monodikus és polyphon stílus összeolvadása a német óklasszikusok, SCHÜTZ, BACH és HÄNDEL művészetében; a modern hangszeres stílus és az új német dal; a romantika.

Ha csupán a főcímetek vesszük, már ott is háromféle szempont egybekeverésére és egyen-

jogú használatára bukkanunk: a középkor és a XVIII—XIX. század tisztára *chronologikus* megjelölés, a renaissance *stílust*, szellemet jelöl, a generálbasszus csupán *technikát*, lejegyzésmódot. Van olyan történelem is, mely a IX. századig lefolyt kort az ókorral együtt az «egyszólamúság korának» nevezi, vagyis azt állítja be legfőbb ismertetőjeléül, hogy *nem* használta még a többszólamúságot, azt, ami később keletkezett. Ez az a történelemírás, mely a «jelenkor álláspontjából tekinti át a múlt fejlődését» (LAMPRECHT), s melyet röviden ahisztórikusnak nevezhetünk, hacsak adott esetünkben az egyszólamú és többszólamú zene lelki beállítottságának döntő különbsége a történelemfilozófia szempontjából meg nem világíttatik, mit azonban eddig nem tapasztaltunk.

V.

Az európai kultúra megvalósulása egyének munkásságán át történik, az egyének pedig az őket magukba záró társadalmak függvénye lévén: a társadalom egyik legpregnánsabb és legmeghatározóbb egységesülésének, a *nemzeti* összetartozásnak is belső szervei. Mindenki, s így minden művész is nemzetileg determinált; a kultúra birodalma provinciákra bomlik, s ezen provinciák, a nemzeti kultúrák képviselik az összkultúra alapszínének összetevő színeit. Vagyis a kultúra szerkezete nemzetek működésének és egymásrahatásának szerkezete. Minthogy azonban a kultúrperiodusok a társadalom egészének összfejlődését ritmizálják: a nemzetiségi különbség nem lehet más, mint az összfejlődésbe kapcsolódó különböző színek, megoldásmódok különbsége. «Nemzetivé valamely művészetet nem témák (legalább nem a közkeletű értelemben véve) és nem bizonyos motívumok tesznek», az egyes nemzeti művészetek között lévő «különbségnek csak a ko/összeggel való korrelációban van értelme»... «mindon nép művészete annyira egyetemes, amennyire nemzeti és viszont». (FÜLEP LAJOS: Európai művészet és magyar művészet. Nyugat, 1918. márc. 10.) Az «abszolút szellem» (HEGEL) nyilvánul meg (nemzeti) művészek alkotásaiban, de viszont

ez az abszolút szellem *csakis* nemzeti közvetítések, a nemzeti szellemen át juthat érvényesülésre. Ezért volna hiányos a művészettörténet, ha nem számolna az értékek fölszínrekerülésének az egyéneket külön-külön színekben összegező vehikulumával: a nemzetiséggel. Az európai nemzetek már eredetileg kevert fajokból származnak s így a faj és nemzet fogalmának összetévesztése (mi újabban annyi korlátot emelt a korlátok fölvételére hajlamos agyakban) már az antropológiába ütközik. Fajiságok egybefutása a nemzeti egységekben: eredményezte a nemzeti jelleg bonyolult és gazdag összetettségét. Egyes faji vonások kiemelése a nemzeti karakterből bizonyára lehetséges, de az elemzés hasznossága mindig csak annak tudományos alaposságával állhat egyenes arányban. A közkeletű faji elméletet OPPENHEIMERrel egyértelemben (1. Die rassentheoretische Geschichtsphilosophie c. művét, 1913) fölületessége miatt ál-tudománynak tartjuk; a kultúra kiépítésében nem fajokat, hanem fajkeveredésből származó nemzeteket látunk közreműködni. A faj: embertani fogalom és a származás közösségére utal; a nemzet: társadalomtan! (vagy politikai) fogalom és közös ideálokat, közös gondolkozást, közös célra törekvést jelez egy bizonyos földrajzi (és esetleg állami) egységben élő emberek között.

A művészettörténet legfontosabb kérdései közé tartozik, milyen mértékben és milyen módon hatnak a nemzeti kultúrák egymásra. Itt két, egymást korlátozó megállapítással találkozunk; az egyik az az igazság, hogy a szellem élete teljesen nemzetközi, a másik, hogy a megértés bizonyos

időn túl a nemzeti szellemeknek nincsen már érintkező folületuk egymással. E két igazságnak középarányosa, hogy a nemzeti kultúrák hatása állandó és kölcsönös, de egymás eredményeit sohasem veszik át azok eredeti színében, hanem a maguk módján *átértelmezve*. Ez az átértelmezés annyira megy, hogy egymás művészetét is más-fajta értelemben interpretálják, még akkor is, ha az eredeti szellemre való törekvés teljes mértékben jelen van. (Így lesz pl. a német zenének szinte más idiómája, ha francia interpretálja és viszont.)

A franciáknak roppant hatásuk volt az európai nemzetek mindegyikére, de minden egyes nemzetben más-más színezetű lett az átvett francia szellem. Olaszok tanítják meg egész Európát a művészet világi formálásmódjaira, de az itáliai művészet eredeti szellemét hiába keressük másutt. Vagy amikor nyugoti zeneművészek magyar motívumokkal dolgoznak, hol van meg műveikben a magyarság lelke? S mivé lesz a modern franciákban az orosz hatás, vagy az oroszokban a francia? Oly művészek nemzeti irányát, mint aminő pl. CÉSAR FRANK, joggal nevezhetjük német-franciaságnak, vagyis oly franciaságnak, melynek német elemei megszínező és átlényegesítő szűrőn jutottak ki napvilágra.

És roppant fontos a nemzeti kultúrák ismerete azért is, mert a társadalmi feltételek alakulása nemzetenként, az illető' nemzet különleges hajlamai és történelmi helyzete szerint, változóak. Más-más feltételek között alakultak ki az egyes nemzeti zenekultúrák is. Németalföld középkori gazdagsága és városainak nagy fölvirágzottság a mi földrajzi, néprajzi és politikai helyzetének

volt köszönhető, eredményezte zenészeinek kétszáz évnél tovább tartó európai egyeduralmát. Itáliát a renaissance idején a sok kis önálló köztársaság, becsvágyó főúri családok versengése, a régi római hagyományokból fakadó kultúrfogékonyság teszi a világi művészet felvirágzásának termékeny földjévé. Csakis az aránylagos szabadság, mi ott a szellem mozgalmaiban megnyilvánul, teszi lehetségessé, hogy a XVI. században oly gazdag világi zeneművelés országává legyen Itália, mely a következő századok zeneformálásának mikéntjét egész Európára nézve legnagyobb-részt megalapozza. A francia társadalmi élet sajátossága és a francia graciózus szellem eredményezi, hogy ott az újkorban főképp a *táncok* válnak eredeti formameghatározó elemmé a nemzeti műformákban, és a királyság központi mecénás-jellege teszi lehetővé, hogy az Orchester hatalmas hegedűkórusa a modern zenekarművészet egyik fontos tényezőjévé legyen. Az olasz zenetehetség dramatikus hajlama révén terem meg Itáliában az *opera*, az olasz éghajlat adja az ottani operaénekesek csodás hangját, mellyel Európát meghódítják (XVII—XVIII. század) és az éghajlat, az énekesek, a speciális itáliai élet, mi Velencét, az opera első nagyszabású fészket, nemzetközi mulatóhellyé teszi (a XVII. század 2. felében). A német zeneszerzés sokáig függvénye marad a flamand, olasz, francia produkciónak, de a német zeneélet az ottani erkölcsök szigorúbb, rendszerezettebb mivolta következtében minden időben bizonyos rendszeres, szemléletes jelleggel bír és ilyen az idegen hatások alatt létesülő német nemzeti kompozíció is a XVI—XVII. században,

amidőn eredetiségét főként az északi *protestantizmus* lelki világa biztosítja. Miután a német-alföldi iskolák a XVI. század közepéig beléjük sugározták minden képességüket: e három nagy nemzet, az olasz, francia és német, viszi dűlőre (állandó kölcsönhatásban állva) Európa világi zenekultúrájának problémáit. A XVII. században lehanyatló angol zeneszellem a francia clavecinistákban és német orgonistákban él tovább, a spanyolok XV—XVI. századbeli zenegyakorlatát (Fuenllana stb.) leginkább az olaszok olvasztják magukba. Formálókészségét és széles melódia-vonalát az olaszoktól, szellemes hajlékonyságát, aprólékos festő-képességét a franciáktól, mélységét, elmerülő komolyságát és vallásos erejét a németektől kapta az európai világi muzsika. E megállapításból is visszakövetkeztethetünk a három nemzet alapkarakterére: túláradó temperamentum, találékonyság és művészi életszemlélet az olaszok sajátsága, heves megragadása a pillanatnak, eszes elevenség és az anyagi dolgok világos szemlélete a franciáké, rendszerező hajlam, alaposság, elvonság, transzcendens életszemlélet a németeké.

A nemzeti szellemek az egyes korokban és a művelődés egyes területein más-más arányban sugározzák ki erejüket. A korszak általános hajlamának és egy-egy nemzet speciális kultúrhajlamának nagyobb vagy kisebb egyezésétől függ, hogy az illető nemzet nagyobb vagy kisebb szerepet kap-e a korszak fölépítésében. És nem minden területe a szellemnek alkalmas egyformán arra, hogy rajta egy bizonyos nemzet teljes kékimutathassa. Ezenkívül közrejátszik a

nemzetek hatómértékének problémájában az a körülmény is, hogy az európai kultúra kifejlesztésére általában mily történelmi sorrendben voltak az egyes nemzetek alkalmasak, vagyis speciális szellemi hajlamaiktól eltekintve mely korszakban hol voltak meg a legkedvezőbb feltételek a kultúra virágzására. Csak e két körülmény (általános kultúrfeltételek, korhajlam és nemzeti hajlam egyezése) egymásbafutásából származhatik egy-egy nemzet szellemi hegemoniája az egyes korszakokban, s ott is mindig csak azon kultúrterületeken, melyeknek művelése az illető nemzet speciális hajlamainak leginkább megfelel. A középkor egységesítő lelki szerkezetén belül is, mely a nemzeti sajátosságok elhanyagolásával járt, föltűnik a provencei és általában a francia nemzetkor kultúra-meghatározó hegemoniája Európa életében (lovagi erények, romanzo irodalom, kereszties háborúk, városi élet, francia gótika). Itt elsősorban a római kultúra utóhatásainak és az arab kultúra közvetlen befolyásának eredményével van dolgunk. Provence ősfészke a valódi európai keresztényen művelődésnek. Innen sugározódnak ki azok az erővonalak, melyek a korai renaissance idején elsősorban Itáliát emelik vezető szerepbe. A korai renaissance idején a zeneművészet legfőbb vezető nemzete a flamand, de viszont e korban nem a muzsika alkalmas elsősorban a kultúra összhajlámának éreztetésére, hanem a képzőművészetek és a költészet. E területeken pedig a kor formameghatározó munkássága elsősorban az olaszok nemzeti hajlamaival állott összhangban, mihez még hozzá kellett járulniuk az általános kultúrfeltételeknek: főként a *városi* műveltség-

nek, mi sehol e korban oly magasfokú nem volt, mint Itáliában (és Németalföldön), hol a *kereskedelem* legfőbb gócpontjai virágoztak. Amily mértékben a korszellem a zeneművészet jelentőségének fokozása felé hajlik, oly mértékben növekszik az itáliai zenehajlam befolyása a műzene összfejlődésébe a renaissance idején. A renaissance-bölcsészet területén is az olaszok vezetnek, mint-hogy e kor filozófiájában a képzelet és érzelem ereje az uralkodó vonás (G. BRUNO) és föladata elsősorban a léleknek az egyházi gondolkozásmód alól való fölszabadítása. Viszont a következő kor-baji már főképp a franciák és angolok hegemoniájával találkozunk a bölcséletben; Itália városi élete a XVII. századtól kezűvé hanyatlóban van, míg a két nagy nyugati nemzet gazdasági élete a polgári fejlődés hatalmas méreteit bontja ki. Míg a muzsika e korbéli sajátsága leginkább az olasz zenehajlamnak felel meg (úgy hogy az elszegényedő Itália e téren egész Európa hivatásszerű szállítójává lesz), addig a többi vezető területen: irodalomban, filozófiában, tudományban a franciáké és angoloké az első szó, a kontinens elfranciásodik, a képzőművészetek fontossága a renaissance idején bírt hivatásával szemben alábbhagy és a németalföldi (valamint francia és részben az angol) képzőművészet is a korkövetelmények teljes magaslatára emelkedik. Már a XIII. és XIV. század folyamán angol gondolkozók igyekeznek szétválasztani a hit és tudomány területeit (DUNS SCOTUS, OCCAMI VILMOS), a XVII. század elején pedig BACON filozófiája zárja ki végleg a teológiát a tudományok területéről. Hasonlóképen a *kettős lelkiismeretnek*, a kor jel-

lemző bölcsészeti beállítottságának alapján áll DESCARTES, a korszak legnépszerűbb filozófusa is, kiből egyúttal a kor francia irodalmának jellegzetességeit is megtaláljuk: a fényes retorikát és csillogó elmeélességet. Ahogy a korszak zenéjében is egyházi és világi jelleg részben egymásbaszöve, de részben már teljesen kettéválasztva található és ahogy az elvilágiasodó muzsika is igyekszik az egyházi vonatkozások *külsőséges* fönntartására, úgy törekszik a kor filozófiája is a világi és egyházi gondolkodás szétválasztására vagy külsőséges összeegyeztetésére. A francia pathos és formalizmus képviseli legfényesebben a barokk irodalmi hajlamait és a francia filozófia XVIII. századbeli racionalizmusa és szenzualizmusa fejezi ki leghívebben azt a világszemléletet, melyből a XVIII. század zeneesztétikájának érzelem-utánzó elmélete és érzéken hatásos nemzetközi hangversenyzenéje (TARTINI, VERACINI stb.) fakadt. Az egyházi univerzalizmus alól fölszabadult világi megalapozású vallásosság nagy nemzetközi képviselői 1700 körül: SPINOZA a filozófiában és HÄNDEL a zeneművészetben. Ahogy SPINOZA bölcsélete «talán a korszak gondolatbeli tartalmának legtökéletesebb kifejezése» (WUNDT), úgy HÄNDEL a kor érzelmeinek és formáló hajlamainak képviseletében nem kevésbé az; mindketten nemzetközi hatások alatt és az univerzális Isteneszmé alapján állnak. Mialatt a szigorú angol szekták az élet élvezésének minden formájától való elfordulást hirdetik és az angol társadalom főerejét a világhatalmú nemzeti kereskedelem foglalja le, azalatt az angol szabadgondolkodás (HOBBS) végkép a hasznosság elvére he-

lyezkedik; mind e körülmények az angol léleknek az önálló nemzeti zene életerét vágják el, de viszont a polgári hatalom társadalmi berendezkedésének megalapozásához igen nagyban hozzájárultak. A németiség XVII—XVIII. századbeli hatalmas metafizikusai, LEIBNIZ és BACH JÁNOS SEBESTYÉN részben a vezető nemzetek hatása alatt működtek, részben pedig — szellemük belső lényegét, a transzcendens mélységet illetőleg — nem találtak széleskörű megértésre és hatásuk aránylag igen csekély volt a maguk korában. Az idealizmusnak ez a magaslata, melyben vallás-erkölcs és filozófia a legfőbb egységben egyesült, LEIBNIZ filozófiájának és a német protestáns zenének világharmóniája csak a következő korban került a megértő lelkek kedvező talajára, a polgári hatalom korában, amidőn Európa vezető nemzetévé a német lett, legelsővé filozófiában, tudományban, zenében és legalább is az elsőekkel egyenrangúvá irodalomban. A németiség ezen hegemoniához, melybe a XVIII. század utolsó évtizedei óta emelkedett, gondolkozásának idealizmusa révén jutott; csakis az idealisztikus morálfilozófia, a tételes vallástól és a hasznosság szempontjától egyaránt független erkölcsi törvény, vagyis a szubjektív vallásosság normatív megalapozása (KANT, SCHLEYERMACHER), valamint a liberális és a nemzeti állam rendjének erkölcsi alaptörvényekre helyezése (FICHTE) adhatott oly erőt az egyházi kötöttségek alól végkép fölszabadult társadalmi léleknek, amellyel az új világot biztonságosan fönn tarthatta. E kutató, szenvedő, elmélyedő, majd bízó, majd kételkedő, majd távoli fények romantikájába vesző, majd a reá-

litás materiájába kapaszkodó szubjektív léleknek legvalódibb tolmácsa a német zene, az 1750 táján kialakult kor vezető művészete, a szubjektív idealizmus világfölfogásának legtökéletesebb alkotása.

Az ú. n. *nacionális irányok* a zenében a XIX. század romantikájának abba a sajátságába kapcsolódnak, hogy a nagy zenenemzetek internacionális alkotásmódja az exotikum kedvéért szeret távoli népekre, különösségekre emlékeztető kivételes színezetű sajátságokat venni be eszközei közé. Miután főként a németek — akiknek jellemző, ŐST keletű szellemi sajátsága idegen elemek beolvasztása a maguk nemzeti sajátságai közé — a HERDER- vagy SCHLEGEL-féle költészettel párhuzamosan idegen, kultúrában távolinak *érzett* nemzetek sajátságait helyenként beolvasztották formáikba (1. pl. SCHUBERT magyaros motívumait), később pedig teljes darabokat is betöltötték az idegen motívikkal bizonyos nemzeti hangulat festése érdekében (1. pl. LISZT magyar rapszódiait): a XIX. század politikai mozgalmainak kapcsán mindenfelé folébredő nemzeti érzés magukat az illető, az európai központtól távolabbeső népeket is megmozgatta az önálló nemzeti művészet irányában és nemzeti jellegű önálló alkotásra készítette. A 40-es évektől kezdve mindenfelé, csehknél, dánoknál, lengyeleknél, oroszoknál stb. és nem kisebb eredménnyel nálunk is, föl-tűnő virágzásnak indul a nemzeti kompozíció (elsősorban az opera terén). E mozgalom mindenütt a nyugati nemzetközi romantikába kapcsolódik, annak függvénye, attól nyeri kifejező eszközeit, legfőljebb csak a nemzeti színezet egyoldalú hangsúlyozásában jut messzebbre a nyugati romantikusoknál. Csakhogy a romantikus exotikumból kinőtt ezen argók idővel mindinkább önállósulnak és eltérébelyesednek a tehetség foka szerint, mellyel a nemzeti zeneköltők rendelkeznek és az egyes népdalkincsek formateremtő erejéhez és fölhasználásának mértékéhez képest. A skandináv nemzetek nem jutottak messzebb, mint hogy a nyugati forma-chablonokon belül elhelyezzék nacionális motívikkjukat és főképp a német zene ágazata maradtak. Leginkább a németekbe kapcsolódik a cseh nacionális zene is, azonban DVORAK és SMETANA legsikerültebb alkotásaiban a cseh népi hangszeres zene évszázados gyakorlatának felölelése által

aránylag nagyobb önállóságra jut. Az oroszok nemzeti zenéje erős francia hatást is jelez, főként az ú. n. ifjú-orosz zeneszerzés korében, mely a német romantikus RUBINSTEIN, vagy a nacionalisabb TSAIKOVSZKI német vonásokkal teli irányával szemben a folszabadultabb, mindjobban önállósuló keleti irányt hangsúlyozza (BORODIN, RIMSKY-KORSSAKOW stb.). A magyar opera főképviselője: ERKEL FERENC, mint általában a múlt század derekának nemzeti dalműszerzői, főként a hatásos olasz rivaldastílust alkalmazza és ebbe illeszti bele a magyar népies táncmotivikát, valamint a kor népszerű magyar dalirodalmának sajátosságait. LISZT, kinek egyik legfényesebb művészi tulajdonsága, hogy a legkülönbözőbb nemzetek sajátosságaihoz egyenlő mértékben hozzá tudott alkalmazkodni, ily irányú képességét leginkább a magyaros zeneszerzés terén érvényesítette; az ő rapszódiai stíluskoréba illeszkedik be a XIX. század 2. felének legtöbb magyaros irányú zeneszerzője. Nem csupán a romantika gazdagításában található e nacionalis irányzatok jelentősége; sokkal inkább abban, hogy keleti ágaik a XX. század folyamán a kezdet szükségszerű függő állapotából kinöve: önálló népi művészetté fejlődnek s így azt a világtörténelmi hivatást nyerik, hogy a lehanyagló erejű nyugati zeneművészettől a hegemoniát átvegyék. Ma már pl. nem franciák, németek vagy olaszok, hanem *két magyar* művész munkássága legjelentékenyebb az európai zeneművészetben, BARTÓK BÉLÁÉ ÉS KODÁLY ZOLTÁNC.

Nemzeti vonások érvényesülése a vezető műzenében csakis oly mértékben lehetséges, amely mértékben a vezető kasztok a nemzeti sajátosságokat fölismerik és azokat fontosaknak tulajdonítják. A középkor nemzetközi szelleme nem ismerhetett nacionalis művészetet; viszont azonban a közlekedés kezdetlegessége folytán éppen a középkorban fejlődött ki a legtöbb helyi maniera, az egyes iskolák sajátos technikái, melyeknek kevés érintkezésponjtjuk volt egymással, melyek azonban mind csakis a nagy közös egység céljába kapcsolódtak. Minél messzebb megyünk visszafelé a történelemben, annál nemzetközibb a művészet,

de annál nagyobbak az egyes helyi eltérések az alkotásmódok között. A nemzetek életének önállósulásával kifejlődnek az egyes nemzeti sajátosságok a művészetben, de viszont a közlekedés javulása és a világpolitika, világkereskedelem kibontakozása azt eredményezi, hogy a helyi manierák, az elszigetelt sajátosságok megszűnnek, az európai zene technikája mind nemzetközibbé lesz (differenciálódás = nemzeti színekre bomlás; integrálódás = technika egységesülése nemzetközivé). Míg tehát pl. a francia troubadour és a német Minnesänger művészetében a nemzeti szellem területén alig találunk különbséget (mindkettő a közös lovagi szellem terméke), de viszont technikában, elkészítésmódban áthidalhatatlan különbség van a kettő között, — addig pl. a XVII. századbeli francia, olasz vagy német zeneszerzés határozott és tudatos nemzeti vonásokkal lép föl, melyek révén lényegbevágó különbség van közöttük, ellenben formálásmódjuk rengeteg közös sajátosságot, állandó kölcsönhatást és átvételt mutat. Vagy ha pl. a németalföldi iskola legkülönbözőbb (német, olasz, francia) ágait vizsgáljuk, ezek mind egyformák abban a tekintetben, hogy nemzetiségi vonásokat csak elenyésző mértékben tartalmaznak, viszont mindegyikük más-más helyi manierákkal dolgozik. Evvel szemben pl. a XIX. századbeli zeneművészet országoként lényeges különbségekkel mutatkozik, az egyes nemzeti alkotásmódok féltékenyen őrzött táplálói a nemzeti élet intenzitásának, de a technika egysége ismét újabb lépéssel haladt előre, a formaelemek használat módja ismét nemzetközibbé lett. Mindebből következik, hogy a nemzeti elemeknek a

műzenébe történő beolvadása bizonyos törvényszerű fokozatossággal megy végbe a történelem folyamán. «A XVI. századig az egyes országok és vidékek iskolái főként csak a» (nemzetközi) «többszólamúság stíluscsoportjaiként léptek föl. Amennyiben és mihelyt a világi zene formái bevonulnak a többszólamúság területére» (vagyis a nemzeti sajátságok a műzenébe) «e földolgozások aránylag jobban vagy kevésbé közelednek a különféle nemzeti jellegekhez. Csak a XVI. századtól kezdve lép a nacionalizmus stílusképző elvként nagyobb mértékben az előtérbe, de főképp akkor és ott érvényesül, hol egy vezető dallam kiválik a többszólamú kötelékben és a többi szólam háttérbe kerül» (vagyis főleg a monodikus stílusú formákban, itt is elsősorban az operában és táncokban). (ADLER, Der Stil in der Musik, 213. old.) A középkor folyamán az elnyomott nemzeti elemek csak az el nem ismert művészetben, a népművészetben találhatók föl. Innen szűrődnek ki egyes sajátságaik a muzenébe (mint pl. maga a többszólamúság és a hangszeres gyakorlat), innen az egyházi népének (Iái stb.) vagy a troubadourének sok tulajdonsága. De azt se feledjük, hogy a középkor régebbi századaiban maguk az egyes népdal-kincsek sem lehettek nagyon differenciáltak nemzeti vonások tekintetében ős általában; semmi esetre sem bírhattak akkora formaerővel, mint fejlettebb utódjaik az újkor századaiban, amikor az előkelő művészet anyagába szépségük kényszerítő ereje mind több és jobb sajátságukat juttatja be. Azok a «népdal»-ok pedig, melyeket a németalföldi technikájú mesetek földolgoznak, *nem népdalok*, hanem a városi

polgárság, katonaság stb. népszerű dalai (nótái), melyek természetesen az alsóbb nép dalának hatása alatt kellett hogy megteremjenek, de avval távolról sem lehettek azonosak. Az ily népszerű polgári dalok a kor hivatalos zenéjétől (gregorián és többszólamú zene) a kölcsönhatás révén szintén sok vonást átvehettek. Ha pl. OSZTRÁK MARGIT (fi530) népszerű szerelmi dalait megvizsgáljuk (I. ERK-BÖHME, Deutscher Liederhort III. 469. sk. o.), stílusban ugyanolyannak találjuk azokat, mint a korszak többi, népies hatások alatt született népszerű dalát, vagyis kiemelkedtnek a népzene köréből, megszürtnek, a kor hivatalos zenéje által befolyásoltak. Még a XVI. századbeli német középosztálybeli népszerű dal (ú. n. népdal) is csaknem mindig mesterdalnokszerű (tehát egyházi hatás alatt keletkezett) zarátiat formulákkal van ellátva. A németalföldi mesterek tehát nem a lenézett és semmibe sem vett népdalt használták föl oly gyakran cantus firmusként miséikben, hanem a jámbor polgárság népszerű dalát, mely bizonyára a magasabb osztályok multságain is szívesen hallott vendég volt. Teljesen megfelel a reformáció kora előtti Egyház szellemének, hogy a vallás birodalmába mindent be lehet és be kell olvasztani; mihelyt a népszerű dal belekerül a mise szerkezetébe, megszűnik minden világi önállósága és színe, tisztára szolgáló szerepet nyer és szimbóluma lesz a világi törekvések alárendeltségének az egyházi szellem alá. Hozzá még ez amúgy is kevés nemzeti vonással rendelkező dalokat nem is eredeti ritmusukban használják föl a kontrapunkt mesterei, hanem csak hangjaik egymásutánját

helyezik el szélesen kitartott kótaértékekben (a gregorián cantus planus-ának mintájára) a mise-szólamok fölépítésének alapvázaként. Az a körülmény persze, hogy az istentisztelet legfőbb műformájában *egyáltalán* fölhasználtak világi nótákat a gregorián használata mellett, már a korarenaissance szellemét árulja el; itt már a nemzeti érzésvilág kezdetleges, rejtett, horderejében föl nem ismert mozgalmával állunk szemben. Ugyanavval a mozgalommal, mely a korszak kontrapunktikus (flamand és francia s csak később olasz nyelvű) chansonjaiban még világosabban fölmutat;* de ha e chansonokat (pl. az e téren is új etappeot nyitó JOSQUIN világi munkáit) vizsgáljuk is, meg kell állapítanunk, hogy az itt már sokkal természetűbben, torzítatlan ritmikával közölt népszerű dalok sem érvényesülnek eredeti, monodikus ízükkel, hanem *alárendeltjei* a földolgozás mikéntjének, az egyházi kontrapunktiariak. Ugyanezen népszerű dalok a XV. század folyamán még csupán a Zari-irodalomban érvényesülnek (s itt is csak elvétve) igazi világi mivoltukban, azonban a lant-irodalom csak a XVI. század világi mozgalmainak következtében kb. 1550-től kezdve képvisel előkelő és mindenütt elismert irányzatot, mindaddig pedig másodrangú, a művészet társadalmi szövetében secundair réteg. A magas-renaissance kora (XVI. sz.) nagy lendületet ad a nemzeti vonások érvényesülésének; nemcsak a protestáns nép-ének kerül be a magasok világi származású dalával a legelőkelőbb több-

*A népszerű táncok feljegyzése kb. 1500-ig többnyire csak egyszólamú, tehát azok mindaddig nem tartoznak a magas műzeneirodalom körébe

szólamú formákba, hanem a katolikus országokban is lavinaszerűen törnek be a hivatalos kompozíció területébe világi dalok, a maguk eredeti ízét mindinkább érvényesítve (villanella stb.). E városi népszerű dalok, melyekben főleg az olaszok tündökölnek, szintén *nem népdalok*, hanem az egyházi zeneszerzés hatása alatt és másrésről a népdal hatása alatt álló középosztálybeli nóták. Ügy látszik azonban, hogy a XVI. században már van akkora ereje a népdal nacionális jellegének, hogy ez érezhetően érvényesüljön a népdal hatása alatt álló népszerű dalokban: e korban már határozott és lényeges különbség van az egyes nemzetek világi zene-formái közt, a világi kompozíció nemzeti iskolákba tagolódik, más az olasz madrigal, mint a francia programm-chanson és j ismét más a német kórus-dal (az angol madrigalisták nacionális iskolája szintén önálló, de föltűnő olasz hatást mutat). Viszont a világi és egyházi szellem *teljes* szétválasztását csak a következő korszak hajtja végre; 1600 körül még (és a XVII. század egész folyamán is) természetes eljárásnak érzik, hogy világi daloknak egyházi szöveget is adjanak és viszont (GASTOLDI, HASSLEB, MONTEVERDI stb.). Vagyis az egyházi zene elvilágiasodása, a nemzeti érzésvilágnak az egyházi szellembe való behatolása zökkenő nélkül, szinte öntudatlanul megy végbe. A XVII. század folyamán a népszerű dalok annál erősebb mértékben kerülnek az alsó nép dalának hatása alá, minél jobban kibontakozik a felső zeneművészet az egyházi kötelékekből, s e világi, nemzeti folyamatnak eredménye, hogy a városi dal több és többi valódi népdalt is átvesz a maga kincsébe. Ennek

megfelelően a világi muzsika mind nemzetibbé alakul át, az egyházi hangnemek végkép átformálódnak és kivesznek, a katolikus egyházi zene jobbik része stilizált egyházas zenévé lesz (a világgal ellentétbe állítva), a népszerű dalok földolgozasmódjában pedig a kontrapunkt alárendeltebb szerepet kap (1. BACH 1735 táján írt «Clavier-Ubung»-jának 30. variációját, hol két thurmgiái népdal kezdetét dolgozza föl [quodlibet], vagy az 1740-ből való «Bauern-Cantate»-t az «Es nehmen zehntausend Dukaten der Kammerherr alle Tag ein» szövegű népszerű dallal). Valóságos eredeti ízükkel, a földolgozásnak tisztára a népdal-melodika és néptánc jellege alá rendelésével csak a XVIII. század opera buffa-ja és az innen kiinduló *népies* zenemozgalom közli a népdalokat; és pedig oly módon, hogy a népszerű dalt és népdalt a magas művészet szférájába emeli, meg-nemesíti, idealizálja. Míg pl. a XVII. század táncsuite-irodalmában még a kontrapunktikus-harmonikus földolgozás öncélúsága és az úri táncok eredeti íze egyensúlyban vannak egymással, addig a XVIII. század 2. felében már teljes homofon eredetiségükben lépnek föl e táncok (1. a mannheimi iskola vagy HAYDN legtöbb menüettjét) és mindinkább elnépiesednek. A *népiesség*, vagyis a népzene (és pedig itt már úgy a népdal, mint a hangszeres népzene) eredeti ízének eszményesítése adja PERGOLESI- és a szintén nápolyi VINCITŐL kezdve a XVIII. század csaknem minden haladó irányú zeneművének főerejét, ez az, ami pl. MOZARTot is annyira nemzetivé teszi (német-nemzetivé főképp népies táncaiban és a Varázsfuvolásban) és ez az, ami nélkül BEETHOVEN művészetének egyik leglényegesebb vonása hiány-

zana (BEETHOVEN művei tele vannak népdalmotívumokkal). Míg a XVIII. század népies mozgalomban a világpolgári szellem a túlnyomó, úgy hogy zenészei egyaránt használják a különféle népzene anyagát, de már többnyire a maguk nemzeti jellegének ki domborításával (pl. ahogyan GRÉTRY vagy HAYDN az idegen népies elemeket beolvasztja, az teljesen a francia, illetve a német muzsika szelleméből fakad), — addig a század végétől kezdve a polgári rend erőteljes nemzeti mozgalmainak művészi győzelmekor a népiesség nemzetenként végleg specializálódik és a romantikus alkotásmód egyik elmaradhatatlan kelléke lesz. BEETHOVEN és CHERUBINI még nagyjában nemzetközi népiesség más-más színkeverésű oszlopai, de BOIELDIEU, BELLINI és WEBER, vagy SAINT-SAËNS, VERDI és WAGNER már ellentétek és pedig főként muzsikájuk specializálódottan nemzeti-népies vonásai révén.

A romantika népességével szemben áll a legújabb korszak *népi* muzsikálása (SZTRAVINSZKY, BARTÓK, KODÁLY, MALIPIERO stb.), mely az őszenei elemeket keresve, a népi anyagot nem gyúrja át az eszményesítés által, hanem annak eredeti, nyers elemeit használja föl az esztétikai eszmény magasabb céljaira. A népi zene művésze nem távoli szemlélettel tekinti a népet, hogy mintegy magához emelje és idealizálja azt, mint a romantikus művészek, hanem ő maga helyezkedik bele az alsó nép érzésébe, a népi érzésvilág alapjára áll munkásságában. Ezért találó, ha a romantika népiességének *polgári* mivoltával szemben a mai művészet szélesebb körzetű szociális jelentőségét hangsúlyozzák.

VI.

Bármely foglalkozást lehet oly tökéletesen, becsületesen és fenkölt módon űzni, hogy képviselőjének munkássága kinő az anyagi-szükségletek kereteiből és erkölcsi jelentőséget nyer. Az emberi működés mérlege egyik serpenyőjén az önzést, másikon az altruizmust méri; mérő-bírája pedig a lelkiismeret és a lelkiismeretek összesége: a történelem lelke. Azokat az egyéneket, akikben az altruizmus föltűnően túlszárnyalta az önzést, hősöknek nevezi a szóhasználat, hősei pedig minden foglalkozásnak vannak. De legelsősorban azok a foglalkozások predesztinálnak hősiességre, melyeket nem az egyén választ, hanem amelyek — úgy mondhatjuk — az egyént választják. Ilyen a vallásos prédikátoré, nemzeti (politikai) harcosé, tudósé és a művészé. Mert ezek a foglalkozások, ha eredeti rendeltetésükhöz híven űzik, anyagilag hálátlanok lévén, csak belső erkölcsi parancsra? tölthetők be méltóan; és ellentétben a többi foglalkozással, hol az anyagi haszon a cselekvésnek egyik állandó rugója, e «hősi» foglalkozások belső lényegükkel kerülnek ellentétbe, ha az egyéni anyagi haszon szempontját érvényesítik. Bár a «hősi» foglalkozásúak közül bizonyára többen közelítik meg az etikus élet ideálját, mint a normális foglalkozású egyének közül, mindazonáltal

ott is csak csúcspontokként szerepelnek a kiválóságok és ilyen csúcspontok kitermeléséhez átlagos nagy tömegre van szükség, a foglalkozás üzöinek materiális masszájára, mely a keretet és eszközöket szállítja a hős munkájához. Ezen átlagos tömeg élete determinálja a kivételes szellemi nagyság életét is, mindabban, ami *nem* örök értékű (társadalomtól független), mindabban, ami az anyagi léthez tartozik. Minthogy azonban a szellem legkifinomultabb produkciója is csak a rendelkezésre álló kész matérián korosztól érvényesülhet: a legnagyobb géniusz munkássága is determinálva van szociológiailag.

A művész foglalkozása eredettől fogva városi, középosztálybeli.* A művészt az európai történelem folyamán minden időkben *polgárnök* tekintik, életének külső keretei polgári keretek és a művész foglalkozásának történelme a polgárság történelmébe tartozik bele. Annál is inkább, minthogy kb. a XVIII. századig mesterember és művész között a hivatalos elbírálás nem ismert különbséget. A polgárság Európa társadalmi fejlődésének élesztő-anyaga, legfőbb belső mozgatója. Az alsóbb nép és az arisztokrácia között állva, a népi és arisztokrata erők gyűjtőedénye, azok kiegyeztetője volt mindenkor, s így a szellemi kultúra hivatott őrizője és művelője. Már azáltal, hogy léte a városok alapításával keletkezett és azok fejlődésével virult, a nyugalma-

* Ebből az alaptételből indul ki «A zenetörténet szelleme» c. előadásom gondolatmenete (1914. Franklin kiad.); egyébként az abban kelleténél nagyobb súllyal szereplő *materialista* okfejtéssel ma már nem értek egyet.

sabb, konteniplativebb életmód képviselője, tehát azé az életmódé, mely a szellem foglalkozásaira alkalmassá tesz. Friss erejét a polgárság annak köszönheti, hogy vérében és szellemében állandóan az alsóbb nép fölnyomuló rétegeiből táplálkozik, innen keletkezik az a tulajdonsága is, hogy idővel a nemzeti harcok, a nemzeti államok torzszokos oszlopává lesz a nemzetközi arisztokráciával szemben. Amíg Európában természet-gazdaság és hűbériség volt, a polgárság s/erepe a nemesi osztályok kiszolgálásában állott. A középkor folyamán akkor jut a városi lakosság először nagy jelentőségre, amikor a központi hatalom (királyság) benne keres támaszt a nagyurak partikularizmusával szemben. A XV. század gyalogos seregei írják kardjukkal a polgárság egykori nagy hatalmának első vérszerződését. Midőn pedig az újkor béli pénzgazdaság föllendülésével a gondolkodás élelmessége (spekuláció) a szellemi erőnek is hatalmat biztosított, s midőn a fejedelmi abszolutizmus a polgári erőforrások kiaknázásában látja meg főtámasztékát: a polgári (III.) rend oly politikai hatalommá válik, melyet az egyenjogósítástól már nem alsóbbrendűsége, csupán hatalmi tradíciók taitanak távol a XVIII. század végéig. A még fönnálló, szétmállásban lévő gátakat a francia forradalom szakítja át. Ettől fogva a polgárság, vagyis a par excellence szellemi osztály, viszi Európa életében a vezető szerepet, a nemesség kiválóbb egyénei polgári tulajdonságokat öltenek és igen sokszor a polgárság méltó vezéreivé lesznek. Mindazon osztályharc, mi a XIX. század forradalmait keltette, már csak azért volt szükséges, mert az ariszto-

krácia és a fejedelmi abszolutizmus több országban nem volt hajlandó beismerni és intézmények által nyíltan biztosítani a már tényleges állapotot: a polgárság teljes politikai vezérletének tényét.

A polgárság szellemi harcának mindvégig legfőbb ütközőfőlülete a nemesi osztályok birtokjoga és öröklött politikai hatalma volt. A középkori hierarchia egyensúlya a társadalmi osztályok egymás alá rendeltségén nyugodott. Ellenben a polgárság szellemi és anyagi fejlődése önkény te lenül nagy kérdőjelet rakott az arisztokratikus hatalmi rend logikája mellé és minden jelentős ténye annak lerombolására irányult. Amikor a középosztály a nemzeti elvet hangsúlyozza, egyúttal a maga osztályhatalmáért is küzd. A reformáció már jellegzetesen polgári mozgalom és a XVII—XVIII. század racionalisztikus szellemi fejlődése a polgárság pénzhatalmával a legszorosabb összefüggést mutatja. Jelentőségre jutásától kezdve egészen a XIX. század 2. feléig a polgárság forradalomhajtó osztály, viszont a XVII. századtól kezdve az arisztokrácia maradi osztállyá lesz. Amíg a polgári rend nevezetes módon bele nem szól Európa kulturális életének vezetésébe (tehát nagyjában a XVI—XVII. századig), a szellemi vezetés a főúri rend kezében van. Oly osztálynak kezében tehát, melynek gondolkozása és érdekei elsősorban nemzetköziek, melynek elsőrendű életérdeke az öröklött vagy szerzett anyagi hatalom fönntartása, mely tehát — mint osztály — a szellem világát is elsősorban ezen érdekeken át szemléli. (Arisztokrata gondolkozás számára az «európai» kultúra halála a francia forradalomtól datálódik.)

Következésként az arisztokrata kultúra teljesen más, mint a polgári kultúra és a művészet fejlődése ily szempontból azon a kérdésen dől meg, hogyan illeszkedik bele a művész (vagyis a középosztály tagja) a különböző korok különböző szellemi hatalmainak keretébe.

A tiszta arisztokrata kultúrák, minő Európa kultúrája kb. 1600-ig, természetüknél fogva nemzetközi és érzelmek dolgában *az általános emberinek* nagyvonalú átérzésében és éreztetésében merülnek ki. Viszont a polgári kultúra, mely a barokknak nevezett korban még nagyjában elvegyül az arisztokrata kultúrával és lassacskán felszívja azt, természeténél fogva mindinkább *nemzeti* és érzelmek dolgában *az aprólékos egyéni vonások* érvényesítője. Polgárság és arisztokrácia hatalmi harca jellemzi Európa társadalmi fejlődésének menetét; e harcban a polgárság főfegyvere a szellem volt, s míg az arisztokrata élet diszciplína a test és lélek harmonikus kiépítését célozza, addig a szűk szobákba és szűkrésű törvények közé szorított polgárság az észbeli tehetségek és a kedély egyoldalú kifejtésére kényszerült. A középkori polgárság sokkal szűkebb látókörű még, mint az egykorú arisztokrácia, de már akkor kezdi kifejleszteni a befelé nézésnek, az aprólékos érdeklődésnek mindazon vonását, mi később az európai szellemi kultúra ú. n. szubjektivizmusává csúcsosodik (1750). Vagyis a polgári szellem épp úgy harcban áll kezdettől fogva az arisztokrata szellemmel, mint ahogy a polgárság hatalma az arisztokrácia hatalmával.

A társadalmi osztályok aránylagos differen-

ciálatlansága idején, a lovagi dalnokok korában (XI—XIII. század) még az arisztokrata féldilettánsok (a troubadourok) képviselik a világi muzsika primitív népi és polgári vonásait is. természetesen aránylag roppantul kifinomítva azokat. A középkor további folyamán az arisztokrata (hivatalos) zene beolvasztja a többszólamúság kereteibe a világi muzsika legelőkelőbb részét (ars nova madrigal-ja, caccia-ja, francia chanson), de a világi formákat nem ismeri el egyenjogúaknak az egyházi formákkal, azok inkább játékszamba mennek és jelentőségben eltörpülnek az uralkodó egyházi formák (misék, motettek, egyh. dal parafrázisok) mellett. Ellenben ugyanakkor, amidőn az Egyház szelleme ily módon leköti még az arisztokrata világi vonásokat is a hivatalos zenében, a városok lakossága népi és egyházi hatások alatt bizonyos nem-előkelő, alsóbbrendű, de jellegzetes muzsikát fejleszt ki a maga kereteiben, melyet egyelőre le sem igen írnak pontosan s mely épúgy feszítő erejévé lesz a zenekultúra fejlődésének, mint ahogy a polgárság maga a társadalmi fejlődésnek. A középkori polgári zene elsősorban tánczene és dalzene, le nem írt, bizonyára igen kezdetleges kísérő aláfestéssel. Ennél sokkal magasabbrendű a városi torony-zene (fúvóhangszerekre) és orgonamuzsika, minthogy utóbbiak már szorosan összefüggnek az uralkodó arisztokrata zenekultúrával. A tanácszene (Eatsmusik) iránya bizonyára nem nagyon különbözött az arisztokrácia asztali zenéjének (Tafelmusik) beállításmódjától. Főleg azért értesülünk a középkor polgári zenekultúrájának mi-voltáról, hogy az arisztokrata zenében érvényesülő

kevés polgári vonást kielemezzük. E polgári vonások homlokegyenest ellenkeznek a hivatalos zene alapvonásaival és legföljebb csak külsőségesen illeszkednek bele az elismert formákba. Polgári vonások érvényesülnek; 1. az egyszólamúan fennmaradt táncokban, 2. a többszólamúan leírt világi (többnyire tánc-) dalokban, 3. a lant- és orgona-zene világi darabjaiban, 4. az egyházi formákba beleszótt világi dalokban.

A középkor tánczenészei szívesen látott fickók a nagyurak multságain, de emberileg époly lenézett páriák, mint a vásári kardnyelő. A tánczenészek céhei inkább csak túrt intézmények voltak, tekintettel arra, hogy az Egyház a világi zenét bűnösnek és üldözendőnek hirdette. De éppen a középkor tánczenészei voltak elsősorban, akik a nemzeti muzsika őselemeit életben tartották és tovább fejlesztették; a Spielmann-ok, trouvere-ek, jocularok művészete közvetítette a népi elemeket a polgárság zenéjébe és a polgárság zenéjéből az arisztokráciájéba. A kasztok szigorú lezártága eredményezte, hogy a nép, a polgárság és a nemesség világi zenészei szintén ismerték egymás közt az osztály különbség válaszfalát, ez azonban távolról sem lehetett — a dolog természeténél, közös pária jellegüknél fogva — oly szigorúan lezárt, mint az általuk kiszolgált társadalmi osztályok között levő. A legmagasabbrendű középkori tánczene mintái azok a British Museumban kéziratosan őrzött XIII—XIV. századbeli hangszeres táncok, melyeket WOLF JOHANNES közölt és elemzett az Archiv für Musikwissenschaft I. évf. 1. számában. E táncok s főképp az 5 húros *melle* számára) okvetlenül pol-

gári táncdarabok hatása alatt keletkeztek, sőt bizonyára részben polgári táncmuzsikát képviselnek, minthogy bennük nem a korszerűen uralkodó egyházi hangnemeket látjuk érvényesülni, hanem túlnyomólag *a világi dur-hangnemet*; ezenkívül megtaláljuk bennük *a táncformálás feszes periodizáltságát*, ami szintén ellentétben áll a korszerű kontrapunktikus építkezés formáló elveivel. Ha a középkori kontrapunktisták világi dal kidolgozásaiból kiemeljük a melódiát és szabadon engedjük azt érvényesülni, gyakran oly tipikus népszerű dallamot nyerünk, melynek eredeti jellege sarkalatos ellentétben áll a földolgozás módjával. Csak a XVI. század kezdi a táncdalok földolgozásának népszerűbb modorát művelni (főleg Itáliában), de ez már a nemzeti jellegnek (tehát a polgári dalok hatásának) érvényesülését, a középkor legyőzését, a homofonia közeli győzelmét jelzi. Világi hangnemek és homofonia felé hajlás jellemzi a lant-zene hatása alatt keletkezett világi jellegű orgona-darabokat is, a lantosok maguk pedig leginkább a polgári népszerű dalol és táncok interpretátorai akkor is, ha azokai művészien kifinomítva az arisztokrácia részéi találják. Az arisztokrata lant művelő is, hangszer természetét követve, nem annyira az egyházi, mint inkább a világi jellegű (főleg táncdarabokat tolmácsolja, tehát leginkább a népszerű nem-hivatalos dalkincs terén mozog, amely től a troubadourok művészetének lehanyatlásától a polgárság zeneösztoné volt a vezető erő. A nagy egyházi formákba szőtt és eredeti jellegüktől megfosztott világi dalok pedig a hivatalos formákon belül képviselték kezdetleges módon azt

a feszítő erőt, mellyel a polgárság művészi érvényesülésvágya az európai zene fejlődését a nemzeti irány felé sodorta.

A polgári jelleg lassú, fokozatos úttörése, mely a XVI. században a nemzeti és hangszeres zenélés hatalmas fellendülése alakjában mutatkozik, csakis azáltal volt lehetséges, hogy az arisztokrata zenekultúra munkásai, a hivatalos zenészcéhek tagjai túlnyomó részben *a középosztályból származtak*. Bármennyire alárendeli is magát a mester a korszerű követelményeknek és készíti az arisztokrata korok jellegzetes formáit, melyeknek hatalmas mesterségbeli tökéletessége és általános emberi nagysága mellett jelentőségben eltörpülnek az akkor még primitív és így még nem is érvényesíthető polgári egyéni vonások: még sem tagadhatja meg származását és anélkül, hogy az tudatos volna benne, minden alkalmat megragad, hogy a nemzeti népszerű elemeket elhelyezze művészetének anyagában. Ez az oka, hogy pl. a XVI. században már arisztokrata társaságok oly villanellákat énekelnek, melyeknek dallamát odahaza, polgári körben hallotta volt a mester és azután akkordikus jellegű művészi kísérettel ellátva nyújtja a maecenásnak. A maecenás (műpártoló) fogalma önmagában rejti az osztály különbség fogalmát; az arisztokrata korok művésze a nagyurak kegyéből él. Minthogy azonban a legremekebb módon emeli pártfogója házának fényét: ünneplik, gazdagon jutalmazták, szeretik, esetleg barátoknak is vele, mintegy családtagnak tekintik stb. De bármennyire magukhoz emelik is a művészt, annak életmódja teljesen különbözik a nagyurakétól; a

művész élete intenzív szellemi munkában telik el a művész élete polgári élet. És bármennyire egyezzenek is az arisztokrata ideálok a művész lelki ideáljaival, az osztálykülönbség fönnáll megrendelő és szállító között, a művész nem tarthatja és nem tartja magát egyenrangúnak a maecenással, és amennyiben az Egyháznak dolgozik, ott is csak mint a nagy általánosság alárendelt szolgálója szerepelhet. Művész azonban csak addig dolgozhat a magasabb társadalmi osztály kultúrájának, ameddig a maga osztályának sajátlagos kultúrája tudatossá és követelő eiejüvé nem válik benne; minthogy pedig a polgári osztály művészi ízlésének belső természete az egyéni vonások kiemelésére hajlik, ennél fogva tiszta arisztokrata művészet *egyáltalán csali addig lehetséges*, amíg a polgári rend fölfejlődésével az individualizmus, az egyéni érzelmek világának érvényesítése (XVII. század) a művészet döntő szempontjává nem lesz. Az, hogy az arisztokrácia a XVII. századtól kezdve annyira megváltozik, hogy mintegy beleilleszkedik a nemzeti érdekekbe, hogy a maga módján élvezni is bírja az individualizmus művészi produkcióit és tovább is (bár másfajta) maecenás-szerepet vállal, mindez az arisztokrata kultúra leromlását jelenti már, mivel mind e mozzanatokkal az arisztokrácia önmaga létalapja, a nemzetközi hierarchia merev hatalma ellen fordul (többnyire öntudatlanul), az elpolgáriasodás felé romlik. Azok a tudományok, az a filozófia, mely a polgárság köréből kiindulva és gyakran az arisztokrácia pártolása mellett a szabad gondolat lépcsőzetét építi (XVII—XVIII század), testvére az individualisztikus művészet-

nek, mely végeredményben szintén *az egyén magára* támaszkodik és elfordul minden bírálhatatlan dogmatikától. Már a reformáció mellé állott nagyurak is hatalmas lökést adtak a polgári *kritika* érvényesülésének, vagyis bekapcsolódtak a reformáció polgári jellegű mozgalmába. Épenséggel nem véletlen, hogy a reformáció annyi polgári elemet vegyít a zeneművészetbe azáltal, hogy a nemzeti nyelvű és szellemű ének hivatalos szerepét olyannyira kibővíti az istentiszteletben.

Látjuk, hogy a tiszta arisztokrata kultúra művészi termelése a művész és megrendelője közötti osztálykülönbség, egyé nem olvadottság következtében csak *mesterműszerű* lehet. Viszont a tiszta polgári kultúra művészi termelése csakis a *szabadnak* nevezett fajta lehet, minthogy a polgárság hatalmi harcában a fölszabadult egyéni erő jogáért folyó küzdelem volt a legfőbb mozgató s így a maga osztályának kultúráját építő művész csak a fölszabadult egyéni érzelmek hangoztatásában egyesülhetett a vele egyenlő testvérekkel. Átmenő kor a két állapot között a barokk művészet korszaka, amidőn a művész már részben a polgári társadalom fölfejlődő hatalmának védelme alatt él (városi zenekarok, orgonisták jelentőségének roppant megnövekedése!), de részben még Udvarok és arisztokrata korok megrendelését teljesíti oly módon, hogy azok ízlésének nem alárendeltje többé, hanem inkább formálója. A maecenásság e korszakban a magas szakértelem műpártolásából a hideg, jóakarató elismerés magaslatáról való anyagi támogatássá alakul: az arisztokrácia érdeklődik még ugyan a művészet és tudomány fejlődése

iránt, de mindinkább távolodik azok közvetlen befolyásolásától, miután a kor fejlődése a hamisítatlan arisztokrata szellem szempontjából már *hanyatlás* volt. A renaissance művészetével és átfogó nagy humanizmusával szemben, mi az arisztokrata kultúra tetőfoka, a XVII—XVIII. század elaprózódó érzelmei és kutatásai már kicsinyesnek tűnnek a valódi arisztokrata ízlés szempontjából, így születik meg e korban a művészeti és tudományos konzervatizmus, ami addig ismeretlen volt. Társadalmi szempontból pedig e konzervatizmus nem volt más, mint védekezés a polgárság hatalmi törekvésének f ő vonása, a szabadságjogok követelése ellen.

Külsőleg vizsgálva a XVII. század zenéjének legnagyobb különbsége az addigi századok gyakorlatával szemben a hangszeres muzsikának az énekessel egyenjogú szerepeltetésében rejlik. Az addig másodrangú szerepű instrumentális zene az elismertetés első sorába kerül s a legnagyobb mesterek legkiválóbb művei csakis instrumentális részvételével adhatók elő. Addig a hangszeres kíséret — ha többnyire jelen volt is támogatóként (a XVI. század legszublimisebb kóruszenéjének kivételével) —, de nem volt nélkülözhetetlen és szólamait az énekszólamoktól kölcsönözte. Most azonban önálló tényezővé lesz a hangszeresség és pedig nem csak mint kíséret, de mint egymagában megálló ensemble is, melynek szólamai immár nem volnának előadhatók kórushangok útján, hanem amelynek szólamai *csakis* hangszeres számára használhatók. Ennek az iránynak első nagymestere a zenekari muzsikában GABRIELI GIOVANNI (1557—1612), s innen van,

hogy e művészt a «modern» zene egyik legnagyobb átirányítójaként ünnepli a történelem. Mert mi az, ami itt, az új hangszeres zenében megtörténik? Nemcsak az arisztokraták asztali és ünnepi zenéjének, de *a polgári zenekaroknak emancipációja* is. Mindaz a maniera (modor), mi eladdig mellékes, secundair jelentőségű volt: a lantosok improvizált kíséretei szerelmi dalokhoz, a nemesi és polgári táncok, az énekkart alátámasztó zenekarok kolorizozásai (színező díszítései), az orgonisták és lantosok toccatái, praeambulumi és tánc variációi, az orchesterek ünnepi és folvonulási zenéi, ezek mind az érdeklődés és művészi fölhasználás első sorába kerülnek, s velük első sorba kerül az a népszerű zenemodor, mely a homofóniát és melodikus érzelmességet az addig uralkodó kontrapunktikus szempont fölé helyezi (utóbbival egybekapcsolja), az a népszerű zenemodor, melynek legfőbb képviselője és kialakítója addig a polgári dal és polgári tánc volt. A polgárság dalkincse aknázza alá a maga nemzeti (népszerű) hangnemeivel az egyházi hangnemeket, a polgárság zenekarainak és általában instrumentális gyakorlatának fejlődése tette szükségsszerűvé, hogy a XVII. században az újfajta zenemodor uralkodóvá legyen. A polgárság, mint az egyéni érzelmek, egyéni szenvedések, vágyak, küzdelmek aprólékos fölismerésének társadalmi rétege, nyújtja a maga hangszeres gyakorlatának első sorba nyomulása útján az új zeneirodalom számára mindazt az eszközt, aminek segítségével az új zene (nuova musica) az érzelmek addig nem ismert világát bontotta ki az ismeretlenség sötétéből. Ennek a fejlődésnek eredménye, hogy

a kb. 1600-tól számított korszakban a polgári közönség már mind erősebb mértékben szerepel azon rétegek közt, melyekre, mintegy elképzelt megrendelőkre, a művész számít, ennek a fejlődésnek eredménye, hogy a zeneművész új típusa, mely a középkori jocularoknak is egyenes leszármazottja (és nem csak az egyházi zenész utódja), a legmagasabb társadalomban is polgárjogot nyer, hogy a hangszeres zenész pályája elveszti addigi alsórendű színezetét és még a zenekari muzsikussal szemben is megszűnik az addig szokásban volt teljes lenézés, mely azt az osztályt szinte társadalmon kívülivé degradálta. Az a dilettantizmus, melynek széleskörű megnövekedése a kor jellemző tünetei közé tartozik, főként a polgári osztály művészi erején nyugszik (l. az angol «consort»-okat, német «collegium musicum»-okat, olasz oratórium- és cantata-előadásokat) és szintén világos jele annak, hogy e kor központi zenegyakorlata az addig háttérbe szorult középosztálybeli zenegyakorlat emancipációjából keletkezett.

Ha e kor zenéjének belső szerkezet-fejlődését vizsgáljuk, azt tapasztaljuk, hogy az a régi arisztokrata kultúra zenei elemeinek (németalföldi kontrapunkt és egyházi hangnemek) mindinkább való háttérbe szorulásában és a fölnyomuló polgári elemek (népszerű, nemzeti tánc és dal) mindjobban való érvényesülésében áll. Ezért lesz a kor a különböző *nemzeti* zenék teljes kialakulásának és önállósulásának korává, a tánc- és dalformák teljes kialakulásának korává és azzá a korrá, melyben a népszerű, nemzeti zene életre kelti a laikusok számára is ellenállhatatlan va-

rázsú zeneműformát: az *operát*. Míg a kor arisztokráciája — bár érdeklődéssel kíséri az általános fejlődést és bizonyos fokig befolyásolja még ízlésével a magasabb műfajok stílusát — állandóan inkább a kevésbé népszerű fajta, a mindenkori konzervatívabb irányú muzsika hive, addig a közönség polgári elemének ízlése állandóan inkább az elnépszerűsítés irányába hajtja a zeneformák fejlődését. Ez a folyamat főként abban nyilvánul, hogy a tánczene elemei mind nyersebb, primarebb formában érvényesülnek a műzenében és «modernebb» zene állandóan azt jelenti, hogy népszerűbb, természetesebb, közérthetőbb, így keletkezik a XVIII. század első évtizedeiben az újabb nápolyi iskola iránya, mely az egykorú olasz hegedű- és zongora-irodalommal együtt már a középosztálybeli dilettantizmus teljes érvényesülését jelzi a zeneművészetben. (Nem szabad persze elfelejtenünk, hogy e korszak műkedvelői teljesen képzett muzsikusok, kiket főképp csak az különböztet meg a tényleges zenészektől, hogy nem professzionátusok a muzsikában.) Ez az irány a maga naturalisztikus, odavetett modorával (l. VINCI vagy PERGOLESI zenekarát, az ALBERTI-féle tört-akkord-kiséretet stb.) egyelőre a művészet *leromlásaként* jelentkezett és a nagymesterek (BACH, HÄNDEL, VERACINI, BAMEAU stb.) csak annyit vettek át belőle, amennyit a hagyományos nagy barokk művészet stílusa még meg bírt emészteni, de éppen ez a «leromlott», népies modor lett a következő, tisztára polgári korszak stílus-világának gyökerévé.

Főműködéstere e naturalisztikus, modern iránynak az opera buffa (vígopera), a francia opera

comique és az angol ballad opera; mindezek főereje népies, táncszerű dalocskáikban található, melyeknek alkalmazása a polgári cselekmények (sujet-k) levegőjéhez önkénytelenül hozzá tartozott. Míg az aránylag hideg és fönséges tárgyú opera seria (komoly opera) főközönsége a páholybélő arisztokrácia volt, mely a XVII. század dagályos modorát konzerváló szövegeket és az érzelmeket lehetőleg schematikusan érzetető áriákat, valamint a virtuóz koloratura nyaktörő teljesítményeit kedvelte, — addig az opera buffa, mely éppen az opera seria kihumorizálásából (az intermezzókból) keletkezett, külvárosi színházakban abból a polgári közönségből élt, mely az opera seria természetellenességeinek és hideg fönségének nem volt hive, hanem naturalizmust és egyszerűséget kívánt. Távolról sem véletlen, hogy a «Contrat social», «Emil» és a «Vallomások» szerzője: ROUSSEAU írja a legelső (és hatalmas sikerű) francia daljátékot (Le devin du village, 1752); ugyanaz a társadalom-lelki fejlődés, mely ROUSSEAU naturalisztikus elveiből, a természet-jogokból, a polgárság legnagyobb forradalmának ideológiáját szűrte le, ugyanaz a fejlődés vezet a kezdő népies daljátéktól és opera buff ától MOZART, GRÉTRY, GOSSEC művészetéhez. Az, hogy a polgári küzdelem előharcosai, a francia encyklopedisták és velük együtt kiváló olasz és német gondolkozók a klasszikus tárgyú operát J «természetellenesnek» és nevetségesnek bélyegzik. az belevág az ancien régime elleni harcuk programjába; a régi világ ledöntésének egyik főeszköze éppen a racionalizmus volt, észszerűség és természetesség keresése, balítéletek, előjogok le-

döntése minden téren. És jellemző a XVIII. század kultúrfejlődésére, hogy az opera seria mind több és több elemet vesz át a győzelmes opera buffából, miáltal a század második felében már alaposan megszorodik az opera semiseriák (félkomoly operák) száma, azoké a dalműveké, melyekben a koloratur-ária cantilénája is hajlik a népiesség felé, melyek nagy finálékat alkalmaznak és sok komikus elemet is átvesznek polgári mostohatestvérüktől. A nagy DAVIDE PEREZ (1711—1778) «componimento drammatico civile»-nek nevezi L'Amor pittore c. vígoperáját, mi azért érdekes, mert «az opera buffa magasabb célját, polgári opera ellentétét a renaissance-operával szemben, nyíltan kimondja» (KRETZSCHMAR, *Gesch. d. Oper*,[^] 187. o.).

Az a körülmény, hogy a zeneművészet állandó elnépszerűsödése mind erősebb mértékben főlszínre hozta a naturalisztikus beállítású dal- és táncelemet, a XVIII. század folyamán a *népies* zenélés eszmevilágát teremti a műzenében. Az opera buffa és a vele egyívású más országbeli vígoperák népiessége elsősorban oly országokban teremhetett meg, hol a polgári fejlődés a nép iránt való érdeklődésig jutott (Itália, Anglia, Franciaország) s hol ezáltal a polgárság dalvilága tudatosan is táplálkozott nép-elemekből. A népiesség, mi különböző fokozataiban és színezeteiben a XIX. század zeneművészetének gyökérjelenségévé lesz, nem más, mint a polgárság nép iránti érdeklődésének, nép-protezsálásának eredménye, vagyis *népi elemek polgári ízlés szerint való átalakítása*, törekvéssel naturalisztikus stilizálásra. A népies színpad parasztjai ennél-

fogva szalon-parasztok és még a XIX. század vérisztikus színpadának és zenéjének népies realizmusa is lényegesen más életfelfogásból fakad, mint a valóságos népművészet. De szükségyszerűvé azért is vált a nép iránt való mind fokozottabb érdeklődés a polgárság részéről, mert ez nem vívhatta volna meg szabadságharcait a nép támogatása nélkül, mit azáltal biztosított magának, hogy mindig a nemzet és a teljes egyenlőség képviselőjének tüntette föl magát. Már a francia forradalom sem lett volna végigküzdhető a 4. rend hathatós segítségével nélkül. De éppen úgy, ahogy a polgári liberalizmus politikája csak jelszavakban adhat egyenlőséget, valósággal azonban kénytelen bástyákat emelni a még éretlen nép politikai egyenjogosításával szemben, éppen úgy a polgárság művészete sem jut el odáig, hogy valóságos népművészetet teremtsen, nem keresi a nép lelki életének valóságos összetevőit, hanem amit abból elles, azt a polgári életnézésen szűri át, a polgári kultúra céljaira idealizálja. Ahogyan az előbbi korszak zenéje a polgárság zenegyakorlatának felszívása útján jutott főtáplálékához, úgy a polgári kultúra kora (mely bizonyára a világháborúval zárult le és 1750 táján kezdődött) legfőbb és leggazdagabb forrás-területét a népiességben bírta. A népi elem és a szubjektív elem előtörése mindig együtt járnak a kultúra fejlődésében, mert mindkettő a lelki felszabadulás folyamatába kapcsolódva jut felszínre: a népiesség varázsos, színpompás, behizelgő vonásai egyik jól bevált művészi eszköze lett a polgárság nemzeti-politikai szabadságharcának, mely szabadságharc az ú. n. emberi jó-

gokért folyt, tehát a művészetben a polgári egyéniség jogaiért, a szubjektív értékek akadálytalan érvényesüléséért. Népiesség és szubjektivizmus annyira egybekapcsolódnak a polgári művészetben, hogy igen gyakran abban jelentkezik az egyéniség szabad megnyilatkozásának bátorsága, mely mértékben ereszkedik be a szerző a naturalisztikusan népies stilizálásba. BEETHOVEN zenéjében a sok, hirtelenségében különös dinamikai hatás, a gyakori rögtönzésszerűség, a primitív népzenei elemek (pl. duda-hatások, tánc-stilizálások, népdalszerűségek) beillesztése ugyanakkor, a-midőn népies mivoltánál és szabadság-levegőjénél fogva roppant lelkesítő volt, egyúttal a beállítás merészsége révén nagyon egyéninek is hatott. Még fokozottabban érvényesül e vonás WEBER, SCHUBERT, CHOPIN, SCHUMANN stb., vagyis a polgári romantika zeneköltőinek művészetében, akik a népiességet és szubjektivizmust öncéllá léptetik elő a formaalkotásban. A XIX. században már csak aránylag csekély mértékben stilizált néptáncokat jár az úri világ és a népzene homofóniája lesz végleg uralkodóvá a korszak zeneprodukciójában. A népies hangulatok érvényesítése épp oly forradalmivá teszi a mannheimi zeneirányt (1750 körül) vagy HAYDN muzsikáját, mint az egykorú polgárság mozgalmait a népjogok hangoztatása. Ahogy a «patrióta» szó rnég a XIX. század első felében is lázadót jelent konzervatív kormánykörökben, úgy a népies i/lés a művészetben is újabb lázadás volt a konzervatív, régi értelmű arisztokrata kultúra szempontjából. Ne feledjük, hogy a HAYDN-féle humorisztikus irány gyermekes dilettantizmus-

ként hatott az előző kor fönségre és pathosra vagy érzékeny finomságú bájra beállított zenéjének világfölfogásából nézve; az új humorisztikus irány azonban nagyrészt népies elemekből táplálkozik. STAMITZ, HAYDN stb. az eladdig lenézett és észre sem igen vett *népzene*karok gyakorlatát emelik bele a magas művészet körzetébe. Innen van, hogy IV. Károly spanyol király «egy kontár számárkodásának» nevezi azt, amikor udvari zeneszerzője, BOCCHERINI, az új irány népies humorát érvényesítve, egyik művében «*c-h, c-h-t*» ismétel «félórahosszab». (L. SCHLETTERER BOCCHERINI-életrajzát.) És viszont nagyrészt innen van az is, hogy 1750 után az addigi zeneirodalom rövidesen «makulatúrává» lesz (ahogy EIE-MANN mondja).

Míg a barokk- és rokokó-idők zeneszerzője még legnagyobbbrészt közvetlen érintkezésben él közönségével és annak körében elért személyes sikereitől függnék életkörülményei, a polgári kor szabaddá lett művésze számára a «megrendelő» mindinkább elveszti személyes jellegét és fogalomná lesz, melyet a társadalom egésze képvisel. A művész munkássága, mint polgári foglalkozás, a középosztály uralmának idején teljesen elveszti régebbi függő színezetét, nemcsak szabaddá, de teljesen elismertté, bármily magas foglalkozással egyenrangúvá lesz, betöltője pedig a társadalom bármily magas méltóságára alkalmassá válik. Az előbbi korok művésze függő helyzete révén anyagiakban biztonságosabb viszonyok közt élt; viszont a szabaj művész a maga önállóságában elveszti anyagi biztonságát és az eszmei «megrendelő» (a társa-

dalom) kedvteléseinek, divatjainak, szeszélyeinek, ki nem számítható viszonyok kedvező vagy kedvezőtlen esélyeinek annál inkább mártírja, minél következetesebben használja föl szabadságát, vagyis minél kevésbé törődik egyébbel, mint belső sugallatával. A mesterségszerű korok művészenek hősiessége abban állott, hogyan tudta követni az ideált minden személyes megszorításon köröszkül; a szabad művész hősiessége abban áll, hogyan képes az ideált követni az anyagi nyomor állandó fenyegetése közben is. E szubjektív művész egyetlen föladatának azt tekinti, hogy a polgárság ősi hivatását, az aprólékos lelki élmények gazdag skáláját kifejtse és művészi remekekké öntse. A polgári kor minden nagy génusza lelkesedik a szabadságeszmékért s ő maga szabadsághős; hiszen a szubjektivizmus világfölfogása, az egyéni szabadságjogok követelésével, vert éket az alárendeltség, a hierarchia világfölfogásába. És végső konzekvenciáját a polgári lelki-életnek akkor vonja le a művészet, amikor formaalkotásában az egyes összetevő részek (témák, harmóniák stb.) jellegzetes Inivoltát fölébe helyezi a formaalkotás egészének szempontja fölé (polgári romantika). Az a széles diletáns közönség, mely a polgárság hatalmával nőttön-nő s mely az előző kor szakértelmével nem bír, ellenben a magas művészetet a társadalmi lét elengedhetetlen napi kísérőjeként, állandó lelki szükségletként kezeli, csak oly művészettel elégíthető ki, mely a közös nemzeti és szubjektív lelkeség hangulatából fakad, melynek élvezéséhez nem kell alapos szakszerű tudás s mely belekapcsolódik a polgári lét érdeklődéskörébe. Az

ilyenfajta művészet keletkezésének alapja: *alkotó és élvező teljes lelki közössége*. A polgári kor művésze tehát csupán azáltal keletkezhetett, hogy benne alkotó és élvező egyazon osztálybeli, egyenrangú, közös múltú és jellemű egyén. S minthogy a polgárság föladata elejétől fogva az volt a zene-művészetben, hogy a népszerű (nemzeti) dal- és tánclelmet érvényesítse, a legvalódibb polgári művészet: a zenei romantika elsősorban a dalt, a melodikát érvényesíti túlnyomó jelentőséggel. S minthogy a középosztály másik főjellemzője, a szellemi harc, a polgári hatalom korát a szélesen elterjedt műveltség, általános olvasottság és tudományos érdeklődés korává teszi: a zenei romantika legfőbb ága, a program-zene szorosán bekapcsolódik a polgárság irodalmi érdeklődés-körébe is; részint azáltal, hogy a képzeletet jellegzetes feliratok útján a romantikus költészet birodalmába kapcsolja és gazdagon foglalkoztatja, részint, hogy teljes programot ad, melynek szimbolisztikus festésével az élvezetet különleges módon fölhatványozza. E programzenének előbbi korok programzenéjével szemben nemcsak fokozásbeli, de lényegbeli különbsége is, hogy itt a fölirat vagy szöveg sokkal szorosabban hozzátartozik az élvezet szükségleteihez, tehát itt az irodalommal való összeköttetés determináló jellegű, míg azelőtt az irodalmi kapocs sokkal lazább volt és a programzene teljes élvezése nem kívánta az irodalom hangulataival való ismeretséget. (Előző korokban el sem képzelhető, valódi polgári zenész-típus az irodalmár-zenész jelensége, aminő pl. E. T. A. HOFFMANN, a nagy író, Pocci, az olasz származású müncheni rajzoló,

CORNELIUS, B. FRANZ, H. WOLF, de sok tekintetben BERLIOZ, SCHUMANN, LISZT, WAGNER is, kik mind ezerszeres száakkal fűződtek az irodalomhoz.) Programm és zene ily szoros kapcsolata csakis oly korban lehetséges, melynek közönsége a művészetet annyira a maga lelki életének intim belügyeként kezeli, hogy a művészi termékek *minden legaprólékosabb mozzanatára* lélekzetvisszafojtva ügyel. A XVIII. századbeli nagyopera közönségéről foljegyezték, hogy a recitativók alatt beszélgetett, s csak az áriára figyelt; a polgári publikum mély csöndben ügyel a zeneelőadásra és a zenedarab minden fordulata fontos neki. Természetes, hogy az ily közönség sokkal aprólékosabb részletmunkára tarthat számot a művek kidolgozásában s innen származik a polgári zeneművészet harmonikájának, ritmikájának és dinamikájának oly nagymértékű kifinomulása.

Az előző kor a polgári zeneelemek homofóniájának küzdelmét vívta meg az arisztokrata korok kontrapunktikájával. A polgári kor zenéje a homofon elemek győzelmének, teljes kitombolásának kora. Jellemző erre nézve, hogy pl. WAGNER «Meistersinger»-jének technikájában a «kontrapunktika» nagyszabású érvényesítését szokták ünnepelni, ez a kontrapunktika azonban teljesen homofon, akkordikus elképzelésen épül és nagyrészt csupán figuratív harmonikus letét. Ehhez képest még a XVIII. század második felében működött mestereknek homofon jellegű fugái is bonyolultan kontrapunktikusak. HAYDN, MOZART és BEETHOVEN kontrapunktikus tételeikkel csak művészetük egyik mellékágát képviselik, amikor klasszicizmusuk stílus-összefoglaló törekvése re-

rén némileg visszanyúlnak az előző kor kontra-punktikájába; utódaiknál, a valódi romantikusoknál a homofónia még teljesebb uralmát találjuk. A régi polgári improvizált zenélés homofon kíséretű dal- és táncgyakorlatának legideálisabb magaslatra emelése a német klasszikusok muzsikája, melynek példátlan nagysága abban áll, hogy egyúttal az előző korok minden még fölhasználható értékét is beleolvasztották tökéletes formáikba. BEETHOVEN scherzóiban azokat az ősi táncelemeket látjuk legkáprázatosabb gazdagsággal érvényesülni, melyeket már az arisztokrata korokban polgári vonásként láttunk érvényesülni a nem-hivatalos muzsika területén. És nem csupán a műveltség általános követelése révén nyúl vissza a XIX. század zeneművészete az elmúlt korok zenealkotásaihoz és emeli ki azokat a feledésből (sőt egyes elemeiket reneszánsz útján föl is frissíti), hanem — mint általában a régi irodalom, tudomány és művészet alkotásaiban — a régi zeneművészet produkcióiban is ősi polgári erő: a művészek erejének érvényesülését érzi és ezért is tartja hivatottnak magát arra, hogy az európai művelődés összefoglalt *egészének* képviselője legyen. E törekvés persze nem alkalmas arra, hogy a polgári művészet eszközeivel az előző korok sajátlagos nagy művészi eredményeihez hasonlóakat teremtsen; a korszakok egymással értékben össze nem mérhető speciális összeredményt produkálnak: a polgári művészet nem ismerheti a renaissance-kor művészetének tökéletes kiegyenlítetttségben lebegő személytelen fönségét, viszont a régi arisztokrata-korok nem ismerhették a polgári művészet vérperzselő

lelkességét és meleg intimitásait. Elsősorban a régi városi zenekarok utódjai a polgári kor nagy orchester-szervezetei: a XVIII. század folyamán a középosztály tagjai azok, kik a városi zenekarokat mindenütt kibővítik részvételükkel (sok helyütt pl. a diákság). Elsősorban a régi polgári, kiskeretű zeneelőadó egyesülések utódai a polgári kor nagy hangverseny-egyletei, akadémiái és az olasz polgárság régi nevelő-intézményeinek példájára keletkeznek a polgári korszak konzervatóriumi és egyéb zeneintézetei.

A XIX. században elterjedt technicizmus, materializmus a polgárság hatalmi érvényesülésének ősi elemeiből: a tudományszomjúságból és a szabadgondolkozásból keletkezett; de ősi eleme a polgári léleknek a kedély is, mely az élet intim örömeiből táplálkozik, és éppen a hit csökkenésének idején, a lélek vallásos talaj vesztésének korában lett megbecsülhetetlen kincse a polgári kultúrának a szubjektívisztikus művészet, mely szinte az elveszett Paradicsomot pótolta számára. A XIX. század folyamán nagy polgári politikusok lesznek népvezérek, s a polgárság nagy tudósai és művészei válnak a közélet lelki vezéreivé, kiknek egyéniségét olyan érdeklődéssel és tisztelettel övezik, mint régebbi korokban legföljebb csak kiváló papokkal és hadvezérekkel tették.

Jelentős középosztállyal nem bíró nemzetek, mint pl. a keleteurópai agrár-államok, nélkülözik a normális művészet-lejtlődés feltételeit és mindaddig nem vesznek részt az európai művészetek kiépítésében, amíg a XIX. század nemzetközi nagyipara és világforgalma náluk is nyomósabb erejű középosztályt nem teremt. Magyarország és Oroszország polgári osztályának jelentősebb része a XIX. század derekáig idegen nemzetiségű, főképp német bevándorlók és azok utódai.

VII.

Ha csak az evolúció törvényéből indulunk is ki, széles vonásokban megrajzolhatjuk a művészet fejlődésének szükségszerű vonalát és ennek az egyidejű társadalomfejlődéssel bírt összefüggéseit is valószínűvé tehetjük. Az integráció és differenciáció állandó együtthatásából következik, hogy a történelem előhaladásával az adott elemek fokozatosan összetettebbek lesznek és mind belsőbb összefüggésbe kerülnek egymással, de egyúttal mind egyénibbek is önmagukban; ebből az következik, hogy a stílusok a fejlődés által minden irányban szétválnak egymástól (nemzeti stílusok, műformák, egyéni stílusok differenciálódása), de egyúttal mindinkább több hasonlóságot, belső kapcsolatot is mutatnak egymással (az egész kultúrelvet integrálódása). Megállapítható a fejlődés törvényéből, hogy a nemzeti elemek idővel mind erősebben kidomborodnak, de viszont az egyes nemzetek között mind szorosabb kapcsolat is létesül; tehát a művészetben is erősödő internacionalizmus és a nacionalizmusok fokozódó elkülönülése *együtt járnak*. Hasonlóképp megállapítható az egyéniség történelmi összfejlődéséről, hogy annak a szubjektivizmus felé kell haladnia, ugyanakkor azonban egyúttal az egyes egyéniségek közt mind szorosabb összefüggésnek kell támadnia belsőleg; vagyis, hogy a társadalom a történelem folyamán a «szabadság» fokozódása felé halad (mindig kevesebb lesz az életét szabá-

lyozó, azt külsőleg megkötő törvény), viszont a társadalom összetevő elemei közt állandóan bensőbbek lesznek a kapcsolatok (mind szorosabb lesz köztük a belső összefüggés, mindinkább szaporodnak a belső kötelmek). Úgy látjuk, hogy a demokratizálódás felé történő politikai és a szubjektív irányban való egyéni fejlődés általános szabályszerűsége együtt rejlik benne a fejlődés törvényében s így bizonyos, hogy szoros összefüggésben vannak egymással. Bármely társadalomra nézve igen valószínű föltevésnek látszik, hogy minél demokratikusabb a berendezkedése, annál szabadabb a benne mozgó egyéniség s így művészetének formáló-elvei is annál nagyobb szabadságot mutatnak; vagyis, hogy minél kevesebb a társadalom életének külső s minél több a belső megkötöttsége, annál szabadabbak benne a művészi formálás általános elvei is és annál inkább válnak a művészet kötelmei belső kötelmekké. Ezt úgy értsük, hogy demokratikus társadalmakban aránylag nagy az egyéni szabadság, de határt szab ennek a társadalmi elemek belső, szerkezeti lekötöttsége; a szabad művészet formáit a művész-egyéniesség tobzódása előzetes törvények nélkül önkényesen szabja meg, de határt diktál neki a megértés szüksége és a belső művészi lelkiismeret szava. Az erkölcstörténet lefolyásának határpontjai (ahogy LAMPRECHT vázolja azokat, 1. Einführung 117. old.) kiolvashatók a fejlődéstörvényből: a haladás a belső neveletlen-ség és erős külső kötöttség állapotából a szigorú önfegyelem és külső szabadság állapota felé tart. Csakhogy mindezek csupán külső vázként szerepelhetnek az európai művészetfejlődés törvény-

szerűségeinek megállapításakor; mert a fejlődés irányát megszabják ugyan, de nem mutathatják ki pontosan az egyes elemek fejlődésének összefüggését és a fejlődés törvényszerű lefolyásának részleteit, legföljebb sejtethetik azokat, ha már a fejlődéstörvényen kívül a történelem lefolyását is tüzetesen ismerjük. Vagyis a fejlődéstörvény a történelem lebonyolódásának törvényszerűségeire nézve általános irányítást ad, de a törvényszerűségek részletes és pontos megállapítása csak úgy lehetséges, ha ismerjük a történelem lefolyását és ezáltal az egyes elemek történelmi összefüggését egymással. Azt, ami a fejlődéstörvény alkalmazásakor *valószínűnek* látszik, a történelem tényei teszik *bizonyossá*. Tüstént hozzá is tesszük, hogy az itt közlendő törvények csupán az európai történelem szabványait tartalmazzák; ámbár van okunk hinni, hogy általános érvényességűek, minnek kimutatása (vagy a törvények esetleges módosítása az általánosság érdekében) azoknak föladata lesz majd, akik az európain kívül más társadalmak történelmi fejlődését is tüzetes pontossággal ismerni fogják.

Láttuk az előző fejezetben, hogy a zeneművészet anyaga annál több népi elemet vesz föl és annál nyomatékosabban teszi ezt, minél előrehaladottabb a társadalom demokratikus fejlődése. A III. fejezetben pedig azt láttuk, hogy: újabb korszakok oly módon teremnek elő, hogy az előbbi korszakban mellékesként szerepelt számos tényező fontossá lesz (*a művészet technikai és anyagbeli megújulásának mechanikai törvénye*). LAMPKECHT is hangsúlyozza (Einführung, 142. old.), hogy a fejlődés lényege az *eredetileg meg-*

levő kultúr-csirák mind részletesebb kifejtésében áll; a művészetnek is minden későbbi eleme megtalálható már a fejlődés megfelelő kezdő-pontján, csak hogy az elemek csoportosulása, rangsora és kifejtettségük mértéke változik a koral, úgy a művészet fejlődés belső törvényeinek hatása alatt, mint pedig az ezekkel egyszerre működő társadalomfejlődés befolyása következtében. A korfordulatok alkalmával tapasztalható s az elemek rangsorában történő föltűnő változások a társadalmi fejlődésnek is függvényei és pedig oly módon, hogy addig elnyomott, mellékesnek tartott szociális réteg művészi gyakorlatából kerülnek föl a legmagasabb művészet gyakorlatába és lesznek fontosakká oly elemek, melyeket addig kevésbé méltattak észrevezésre. Ebből a tényből olvasható le *a művészet fölhasználta anyag megújulásának szociológiai törvénye*: «ahogy a társadalmi fejlődés alsóbb szociális rétegeknek a hatalomba való fokozatos fölnyomulásában áll, úgy a művészet fejlődését is alsóbb társadalmi fokról magasabb társadalmi fokra fölnyomuló művészi elemek feszítőereje idézi elő. A zenetörténet vizsgálata arra is megtanít, hogy míg az uralkodó zeneművészet technikájának és beállításának sajátosságai az uralkodó társadalmi réteg ízlése szerint valók, addig *anyagszerzése alsóbb társadalmi fokról történik* (az arisztokrata társadalom dal-anyaga polgári származású, a polgári társadalom dal-anyaga népi származású); ez azért van, mert az uralkodó osztályok idővel *megszűnnek eredeti daltermők lenni*, miután bizonyára ugyanazon öserő teszi hódítóvá az alsóbb rétegek dal-kincsét, mely öserő az alsóbb rétegek társadalmi

fölnyomulását is előidézi. Alsóbb rétegek zenéje épp úgy táplálja anyaggal az uralkodó művészetet, mint ahogy a fölsőbb társadalmak anyaga is az alsóbbak fölnyomulása által újul meg. A megújulás mechanikai törvényének egyik fontos kiegészítő mozzanata, hogy a korszakos változások alkalmával fontossá előlépő, addig mellékes elemek egyúttal mintegy kémiai változáson is átmennek: lényegükben megváltoznak; ebből az következik, hogy az alsóbb társadalmi fokról fölnyomuló művészet-elemek sem maradnak meg eredeti lényegükben, amikor elismertté válnak, hanem az újfajta művészet feltételeihez alkalmazkodva megváltoznak. A művészet autonóm technikai fejlődése és szociológiai függősége állandóan *egyszerre* lévén jelen, az alsóbb társadalmi fokról fölnyomult elemek sohasem szerepelhetnek a maguk eredeti mivoltában, csak a művészet mindenkori állapotához alkalmazkodva, az addigi technikai fejlődéshez simulva. Minthogy pedig a technikai beállítást az uralkodó osztályok ízlése kormányozza, az alsóbb társadalmi fokról fölnyomuló elemek nem eredeti ízükben, hanem *stilizáltan* kerülnek bele az uralkodó művészet anyagába. Alsóbb társadalmi elemek állandó fölnyomulása az európai történelemben egyúttal a *nemzetiségi* vonás állandó erősödését is önmagában rejtí (mint már láttuk). Valamint a középkori uralkodó társadalom, úgy az egykorú uralkodó művészet is nemzetközi jellegű,* viszont nagy helyi

* «Je weiter wir in der Geschichte der Musik zurückgreifen, desto enger und geschlossener ist die eine Zeit, ihre Schulen und ihre Einzelercheinungen umklammernde Stilkraft und Einheit. Die Macht der Schule ist in den äl-

különbségek vannak a termékek technikai beállításai között; a fejlődés ezzel szemben azt eredményezi, hogy mindinkább szétkülönülnek a nemzetiségek, pregnáns színekként kiemelkednek az egyformaságból, mialatt viszont kölcsönhatásuk növekszik: ami a művészetben úgy jelentkezik, hogy technikája állandóan nemzetközibb lesz, a helyi jellegű technikai különbségek elsimulnak, de a nemzetiségi vonás állandóan kiélezettebbé válik. Mialatt a stílusok nemzeti jellege erősödik, az összművészet technikája nemzetközibbé lesz: ezt a szabályosságot *a művészetfejlődés nemzetiségi törvényének* nevezhetjük.

Mialatt a társadalmi fejlődés következtében a művészet is mindinkább a népi elemek felé hatol anyagában, azalatt a művészet technikája állandóan továbbfejlődik, régebbi fejlődésfokok eredményeit megőrízve, újabb fejlődésfokra hág. A művészet technikájának ezen állandó csiszolódája is része a kultúra szakadatlan fejlődésfolyamatának; az összkultúra későbbi állapotaiban is benne található mindazon eredmény, amit a régebbi korokban már elért volt, de nem változtatlanul, hanem a társadalmi fejlődés által módosítva. Ahogy pl. a polgári kor kultúrája a renaissance eszmevilágát is magában foglalja, de azt nem eredeti szellemében ápolja, hanem a polgári kornak megfelelő kémiai változásokkal

terén Perioden so gewaltig, dass Schüler die Arbeit der Meister klag- und schadlos fortführen tmd ausführen.» (ADLER, Methode, 162. o.) «Erst seit dem Überhandnehmen der Selbstherrlichkeit der Schaffenden im XIX. Jahrhundert emanzipieren sich die Künstler immer mehr von der Ortsbindung des Stils.» (u. o. 163 o.)

helyezi a maga szolgálatába (arisztokrata szempontból nézve: «eldurvítja»); polgári szempontból nézve: «intellektualizálja»), úgy a polgári művészet sem ismeri pl. a renaissance vokális zenéjének hangulatait eredeti értelmükben és a megfelelő régi technika sincs birtokában, csupán az új kor céljai szerint módosított állapotában. Épp ezért lehetetlen azt mondanunk, hogy a magasabb fejlődésfok egyúttal magasabb *értékfok* is; minden kultúrkorszak a maga szellemének szempontjából kimerítően képviseli a kultúrát és a korok egymással értékítélet szempontjából nem összemérhetők. (A korok összesege a kultúra összességét adja, nem fokozati egymásutánban, hanem az öszkultúra egyes *oldalait*, megoldásmódjait képviselve.) De azért, hogy — ha megváltozva is — jelen vannak a túlhaladott stádiumok eredményei, a kultúra későbbi állapotában működő idegrendszer már tapasztalatokkal átítatottabb és ezáltal későbbi korok művészi technikája természetesen magasabb fejlődésfokot képvisel (a régebbi fejlődésfokokat magában rejti). Ez a «fejlettebb» technika azonban sem nem bonyolultabb), sem nem kifinomultabb és semmiféle értelemben sem különb a kevésbé fejlettnél, még csak nem is eredményez zsúfoltságot (ahogy az ember könnyen gondolná): csupán *összetettebb*, mivel elemeinek régebbi a történelme. Ami a bonyolultságot illeti: bármely kor legmagasabbrendű művészete szellemileg a legbonyolultabb és technikájában a legkifinomultabb; ahogy a korok egymással értékben össze nem mérhetők, mivel más-más oldalát képviselik egyazon lényegnek, úgy alkotásaik bonyolultsága

vagy kifinomultsága (tehát az egyes mű színvonala) is csak egy-egy koron belül, az ottani viszonylatokhoz mérve, állapítható meg. (Lehetetlen kérdésföltevés volna pl.: mi bonyolultabb, mi kiválóbb, BACH vagy BEETHOVEN ez vagy az a műve? Egészen más természetű kérdés, hogy általános esztétikai szempontból az egyes korszakok teljes zeneprodukciójának színvonala egymással összemérhető-e; erre a következő fejezet válaszol.) Ami pedig az elemek zsúfoltságát illeti, azt minden egyes korváltozás azáltal szünteti meg, hogy az előbbi korszak hanyatlásakor zsúfolttá, túltelítetté, forszírozottá vált technikát az előálló *finomponozás* következtében egyszerűben átértékeli, addigi értelmében megszünteti. (E szempontváltozás egyik főeredménye az alsóbb társadalmi elemek fölnyomulása, mellékes mozzanatok fontossá előlépése.) A zsúfoltság tehát nem a fejlődés általános menetének folyton lokozódó eredménye, éppen ellenkezőleg: a túlzúfoltság mindig annak a jele, hogy a fejlődés egy újabb állapotának közelébe ért, mely a túltelítettséget meg fogja szüntetni.

Ha «nehéz»-nek mondjuk a zenét, az vagy általában a kiváló alkotás bonyolultságát jelzi, vagy pedig azt a körülményt, hogy új stílusú munkával állunk szemben, melybe még hiányzik a megfelelő beérzésünk, és jelezheti a korvégi zsúfoltságot is, esetleg mindezen körülmények együttesét, mint ahogy RAMEAU esetében az egykorú gyilkos epigramma árulja el (Lully hívei adták ki; v. o. egyébként DIDEROT: Rameau unokaöccse c. művével):

Si le *difficile* est le beau,
C' est un grand hommé que Rameau.
Mais si le beau, par aventure
N'était que la simple nature,
Quel petit homme que rameau.

A művészet technikájának állandó tovafejlődése és anyagszerzésének állandó összefüggése a szociális fejlődéssel együttesen adja a művészet *központi fejlődéstörvényét*: minél fejlettebb a művészet technikája, annál közelebb kerül az alsó nép művészetéhez anyagában és anyagának földolgozásában. Ezen törvényszerű összefüggésnek köszönhető, hogy a művészet megőrzi fejlődésének rugékonyságát, friss erejét, hogy az alsóbb társadalmi elemek fölnyomulásával nem válik primitívvé s viszont hogy technikájának összetettsége nem eredményez túltelítettséget. A fölnyomuló alsóbb elemek kezdetlegességét ellensúlyozza a fejlett technika, a technika zsúfoltságát megszünteti a művészetbe lépő felhasználatlan elemek egyszerű egységébe.

Mondottuk, hogy a polgári társadalom hatalmának s vele az egyéniség jogának kifejlődésével mind kevesebb lesz a társadalom és egyén külső kötöttsége és a rendet mindinkább a belső kötelmek tartják fenn. Természetesen közel fekszik a «szabadság» társadalmának életéhez a szabadság veszélye s így került a polgári társadalom is a XIX. század végével oda, hol a külső kötelmek erejének lehanyatlását a belső erkölcs ereje már nem volt képes kellően ellensúlyozni, miáltal a társadalom rendje meglazult, a tehetetlenség törvényénél fogva még működő államhatalom szimbólumában érvényesülve a társadalom ereje a világháborúban még kitombolta magát, de aztán az erkölcsi alapját elvesztett rend végkép fölborult és forradalmaknak, chaosnak adta át helyét. Hasonlóképpen a művészet külső kötelmeit, szabályait, formális elveit is

mindinkább lerombolja az egyéniség szabadság-elve s azok helyébe belső, egyéni törvényeket helyez. A XIX. századbeli polgári társadalom zeneművészetét legjellegzetesebben képviselő művészeti irány, a zenei romantika, legnagyobb művészeiben tudatosan képviseli a *formai szabadság* eszméjét, a «mindent szabad» elvét, ami azt jelenti, hogy minden szabály áthágható, csak a művész esztétikai lelkiismeretének belső törvénye nem. Arisztokratikus társadalom csak általánosan érvényes dogmák hatalmán épülhet; az arisztokratikus rend a társadalmi élet ősi alapjait (kiválasztottság, vallás, hadsereg) nyers egyszerűséggel érvényesíti. Ily társadalomban a művészet is a kiválasztottak luxusa és benne is szigorú kötöttségek, kötelező szerkezeti szabályok érvényesülnek, lévén a művészet mindig a korhangulat tükré. Ellenben a demokrácia a társadalmi élet ősi elveit az egyének összeségének akaratán köröszthl érvényesíti, miáltal a társadalmi életet sokkal részletezettebbé és bonyolultabbá változtatja. Ezért látszik minden igazi arisztokrata szemében a demokrácia kapkodásnak és zűrzavarnak, s viszont minden igazi demokrata szemében az arisztokratikus rend kegyetlennek és merevnek. Demokratikus társadalomban a művészet nagy tömegek szükséglete, s az ily művészet magától értetődő módon fölszabadult a szerkezeti szabályok szigorú kötöttsége alól. A formatechnika szabadsága nem csak a demokratikus szellem szabadságával, de a *közönység növekedésével* is összefügg; mert minél szeleesebb az élvező tömeg, *annál kevésbbé képzett* az és így *annál kevésbbé* érthet meg bizonyos pon-

tosan meghatározott előképzettséghez kötött formszerkezetet. «Nagy művészet» a fejlődés előhaladásával mindig mást és mást jelent; ami régebben fontosnak és finomságnak számított, az későbbi korokban elveszti általános jelentőségét és elmúlt korok nagy műveinek megértése mindinkább a szűkkörű szellemi arisztokrácia köreibbe szorul. S bár a szublimis művészet minden korban megtalálható, mert minden kornak megvannak a maga nagymesterei, de minden kor műveltségbeli *közszelleme* determinálja a legnagyobb művészek általános alkotásmódját is, hiszen éppen az a nagy művészet alapföltétele, hogy a maga korának szellemét képviseli. Ez a közszellem található föl a legszublimisebb munkákban is, s ezért van, hogy míg pl. PALESTRINA korának formszerkesztése aránylag roppantul szabályos kötöttséget mutat, addig pl. BACH korában már a művészetbe bekerült demokratikus elemek sokkal tágabb lehetőséget nyitnak az egyéni formálás akaratának; MOZART korában a szubjektív művészi akarat igen föltűnő mértékben érvényesül már az általános formakritériumok mellett, a BEETHOVEN-féle szellemben szubjektív elemek kerülnek érezhető túlsúlyba és a romantikával még inkább s mindjobban meglazulnak a művészet általános formakötelméi. (A formatechnika kötöttségének vagy szabadságának problémáját következőképerü világíthatjuk meg: ha *szabályokba* foglaljuk egyes korok uralkodó formáinak közös tulajdonságait, akkor minél előbbre haladunk a fejlődés követésében, annál kisebb mértékben találhatunk ilyen *közös* pozitív szabályosságokat.) Minthogy a régebbi korok művészeté az arisz-

tokratikus társadalom elveihez híven kötött művészet volt, formatechnikai szabályai nagyobb törvénytanultságot, egyoldalúbb mesterségbeli kiképzést igényeltek, mint a demokratikus társadalom művészetének formatechnikája. Minél kevésbé demokratikus a társadalom, annál egyoldalúbb, célszerűbb a művészete, annál több elméleti kötöttsége van; az arisztokrata társadalom művészete sokkal kevésbé függ a napi élet hullámzásaitól és függetlenebb a tömegek tetszésétől, ezáltal elszigeteltebben fejlődhetik és könnyebben válhatik alkalmassá nagy, általánosan érvényes szabályosságok technikai kör ösztölésére. E régebbi korok művészi hangulatvilága azonban nagyszabású, általános érzelmek érzetetésében merült ki, nem ismerte az érzelmi hullámok aprólékos festésének föladatát; csakis ily művészetnek felel meg az akkori technika, mely nem ment még át az individualizmus korszakainak rétegződésén és viszonylag fejletlen, kevésbé összetett volt még. Ellenben a demokratikus korok művészete szoros összefüggésben áll a tömegek napi mozgalmával és része ezen mozgalmaknak, úgy hogy már csak az általános megértetés szükséglete folytán sem bírhat előzetes szigorú szabályoktól kötött formaszervezettel; a művész a társadalmi élet egyik aktív mozgatója lévén, munkássága sem lehet elszigetelt, célszerű, általános szabványokat érvényesítő, hanem nyomát viseli az a közélet forrongó hangulatának és alkotója mondandóit szabadon, a bármikori lelki helyzetből merített formaproblémák megoldásával érvényesíti. De minthogy a szabad társadalom szabad egyénisége a lelki élet hullámzásának

részleteiből meríti művészetének legjellegzetesebb erejét, fejlettebb, összetettebb művészi technikára van szüksége, mely alkalmas ezen föladat minuciózus elvégzésére. Ezért a demokratikus társadalmak művésze nem szorul céhszerű, egyoldalú kiképzésre, sokoldalúbbá lehet, mert erejét nem veszi igénybe kötelező formaszabványok követése; technikája szabadabb, egyénibb és egyúttal fejlettebb. A XIX. század programmenéje is annak a művészi tudatnak eredménye, hogy a zene fölszabadult az általános kötöttségek alól és hogy a fölszabadult egyéniség beleélheti magát *bármibe*, hogy azon köröszűl érvényesítse szubjektív érzelmvilágát. Általában a formatechnika szabadságának fokozódásával jár a formaképző hangulatok típusainak, minőségeinek ropant megszorodása; míg egy-egy hangulatifjtan belül az esztétikai lehetőségek száma mindig végtelen, addig a hangulat fajták lehetőségeinek száma egy-egy kultúrán belül nem az, mivel a szubjektív élet fokozódásával szaporodik.

Látjuk tehát: a társadalmi berendezkedés összhangulatát tükrözi a művészet formaberendezkedése; arisztokratikus korok és művészetük rendezett összetartása nagyszabású általános szabványok érvényesítése által lehetséges, demokratikus korok és művészetük rendezett összetartása részletezettebb, egyénibb szabványok érvényesítése által lehetséges. A társadalmi élet szellemének kötöttsége az osztályok és egyének egymáshoz való viszonyát pontosan meghatározó törvényekben nyilvánul. A formaképző Hangulatok kötöttsége a művészet gyakorlatát meghatározó *szabályok* alakjában nyilvánul. Minél demokratikusabb a kor

társadalmi élete, annál *egyéni*bbe, tehát belsőbbé lesznek a formaképzés szabályai, annál kevesebb általános érvényű szabályt írnak elő a művészi iskolák. Minél dogmatikusabb a kor világnézlete, annál szigorúbban kötött a művész formaalkotását befolyásoló művészi világnézet is. Demokratikusabb korok formahangulatai tehát szabadabbak, egyéni**bbek**, minőségek tekintetében megszapornodnak és fejlettebb technikát kívannak.

Ha most összefoglaljuk a művészet fejlődés megismert törvényszerűségeit, azt látjuk, hogy:

*minél előbbre haladunk a társadalmi fejlődés követésében, azaz minél demokratikusabb a társadalom berendezése, annál szabadabb a formszerkesztés, annál összetettebb az elemek használata (vagyis: annál szabadabb és egyúttal fejlettebb a formatechnika), annál intenzívebb a népi elemek fölhasználása, annál egyéni**bb** és annál nemzetibb a stílus, a technika általános kiegyenlítődésének és nemzetköziségének, a stílusok kölcsönhatásának állandó fokozódása mellett* (a művészetfejlődés szociológiai törvénye). Hozzátehetjük ehhez, hogy nagyobb tömegek kulturális szerepének növekedtével a fejlődés *tempója* is bizonyára állandóan gyorsul. Az itt közölt törvény az egyes korszakok alkotásainak *összeségét* reprezentatív egésznek tekinti és így vonatkozik a fejlődés általános menetére. Nem alkalmazható tehát egyugyanazon korból kiragadott bármely két művészi termék összehasonlítására; egyes korszakokon belül ugyanis a fejlődés hullámzásai (fluktuációi), főleg a korvégi hanyatlás alkalmával, időleges visszafejlődést is állíthatnak elő, melyek azonban a törvény általános érvényességét nem érintik.

BEFEJEZÉS.

Miután a művészet és a társadalom összefüggéseit nagyjában megvizsgáltuk, fölmerülhet még egy kérdés, melynek megoldása alkalmas arra, hogy a kutatást megkoronázza és a kultúra legfőbb céljára mutasson rá. Ha nem állunk hedonisztikus alapon, csak egyetlen végleg maradandót találhatunk a kultúrákban, s ez az *etikai tartalmuk*. Meggyőződésünk, hogy a tudomány fejlődésével ki lesz mutatható az etikai erőnek éppoly realitása és örök energiaként való fönnmaradása, mint más természeti erőké. Egyelőre csak azt tudjuk róla, hogy a világ leghatalmasabb mozgató energiája, mely «titokzatosan» érvényesül ugyan, de az Istenfogalom, a vallás szülője és minden valódi haladás ébresztője. Az erkölcs célja: a jó követése; ellenőrző szerve: a lelkiismeret, ez a pontos műszer, mely mindenkinben megvan, de legtöbbször a napi élet materialisztikus lelki nyomorának szorítójában senyvedve, és amelynek tudatos kifejtettsége az emberi nagyság legfőbb kritériuma. Az egyes korszakok értéke is etikai tartalmukban keresendő s ez a társadalom lelki életében világosan megnyilvánul, elsősorban nagy egyéniségek működése útján, kik

egészséges korokban a társadalom legfőbb törekvéseit képviselik. Világos, hogy a társadalmi etika ily módon szoros kapcsolatban van a művészetek életével s a művészeti megnyilvánulás is azon utak egyike, melyeken a kultúra erkölcsi ereje napvilágra jut. *Teljesen erkölcstelen korok nincsenek.* Még a kultúra teljes fölbomlásának idején is mindig vannak oly rétegei és egyénei a társadalomnak, kik az uralkodó erkölcstelenség nagyszabású ellenhatásaként egy új kultúra magjait igyekeznek elhinteni; így volt ez az alexandriai, így a byzanci korban is. S hasonlóan minden kornak van oly művészete is, mely a nagyság, tehát erkölcsi komolyság és nagy tárgyi készültség próbáját elbírja; az ily művészet pedig mindig etikus törekvések egyik legbeszédesebb képviselője, kijegecesítője. Nagy művészete tehát oly kornak is van, mely tartalmának túlnyomó részében erkölcstelen és hanyatló kultúrát képvisel, de a nagy művészet — ha anyagi feltételeit esetleg az erkölcstelen társadalom fényűzéséből meríti is — belső lényegében mindig a kevesek, a ritkaságszámba menő derekak erkölcsének erején épülhet csupán; a kultúrfejlődés erkölcstelen, hanyatló idején e kevesek azonban nem vezető egyénei a társadalomnak, hanem ellenzéke annak és már egy új kultúra megalapozásán fáradoznak. A komoly vagy nagy művészet produkciói közt természetesen értékfokozatok vannak s ezen értékfokozatok kiesnek a nem-transzcendens esztétikai kategóriák köréből. A szűkebben határolt esztétika alaptörvénye ugyanis, hogy minden művészi munkát a maga különleges céljának megfelelően kell mérlegelni, vagyis, hogy minden művészi munka

aszerint jobban sikerült vagy kevésbé sikerült, hogy a benne rejlő művészi akarat jobban vagy kevésbé érvényesül-e általa. Eszerint az etikai értékére nézve legsilányabb zene is lehetne tisztán esztétikai szempontból tökéletes, ha végső művészi célját (pl. egy bordélyházi táncangulat ki-merítését) hiánytalanul eléri. Ellenben mihelyt az emberi nagyság, vagyis erkölcsi nagyság jelentkezését keressük a művészet jelenségeiben, nem nélkülözhetjük az etika szempontját és ha általános értékfokozatokat keresünk a művek között, csakis a művekben található kisebb vagy nagyobb etikai érték adhatja meg számunkra a fokozatokat. Ahhoz, hogy etika és idealisztikus esztétika összefüggését meglássuk, szükséges először is, hogy a művészet megalkotásának legfőbb tényezőit fölismerjük. E legfőbb tényezők: az egyén, mely alkot, a technika, amellyel alkot és az anyag, amelyet megformál. Szükséges azután, hogy az erkölcs legfőbb követelményével megismerkedjünk. E legfőbb követelmény: *az egyén alárendelése* a világ-lelkiismeretnek, vagyis annak a magasabb akaratnak, amit Isten nevei szoktunk jelezni. Minél inkább engedi, hogy egyéniségének önző hajlamai érvényre jussanak, annál rosszabb az ember, minél inkább követi az örök tervet, melyben az emberiség egy nagy egészként, testvérisült egységként szerepel, annál jobb az ember. («Die Individualität ist Sünde, die Heiligkeit ist Gott» — ez a régi német misztika álláspontja WINDELBAND interpretációjában. *Gesch. der neueren Philosophie*, 6. kiad. 30. old.) Már most azt látjuk, hogy a legkiválóbb mesterek épp azért oly nagyok, hogy munkás-

ságukból lehetőleg *kiküszöbölik az egyéni önkényt* és oly harmóniát állítanak elő az alkotás összetevő elemei közt, hogy az alkotás elsősorban ezt a harmóniát magát tükrözi, vagyis a Szépnek oly elvont és zavartalan szemléletét adja, mely az örökéletű eszmék körébe vonja az élvezőt. Mint-hogy művészi munka csakis az alkotó egyéniségén át keletkezhetik s minél kiválóbb a mű, egyúttal annál egyénibb is, lévén a nagy mesterek eo ipso roppantul pregnáns egyéniségek, — ahhoz, hogy az egyéniség vonásai oly nagy harmóniával olvadjanak bele az örök Szépnek valamely ideájába: az alkotó léleknek oly hatalmas fokú *belső fegyelmezettségére* van szükség, mely csak ezen lélek *vallásos rendezettségén* nyugodhatnak. Itt az egoisztikus életszemléletnek a testvéri, etikus életszemlélet alá történt rendelésével van dolgunk. És minél tökéletesebb az egyéni érzéstömeg és az örök formaeszmé harmóniája, vagyis az esztétika speciális nyelvén szólva: minél erősebben jut érvényre a műben a *forma teljességének*, a koncepciónak szempontja, minél jobban alárendeli magát a rész az egésznek, *annál klasszikusabbnak* mondjuk az alkotást. Minél inkább érvényesülnek a műben külön-külön a forma egyes Összetevő elemei (melodika, harmonika stb.) a teljes koncepciótól elvonatkoztatva, minél inkább élvezhetők ezek külön-külön, minél kevésbé olvadnak bele a forma egészébe, annál élesebben kiemelkednek az alkotó egyéni vonásai az örök forma-eszmétől függetlenül, annál nagyobb a diszharmónia egyéni lét és öröklét között, annál önkényesebb, egoisztikusabb, *etikailag értéktelenebb*, s ahogy elnevezni szokás, *annál romantiku-*

sabb az alkotás.* Ily értelemben véve minden alkotás klasszikus és romantikus *egyszerre*, mert mindegyikben szerepel valami forma-eszme, mely a mű tervét intézi, és mindegyikben találkozunk egyéni vonásokkal, melyek az alkotó önvallomásaiként a művészi munka vérkeringését adják. De éppen úgy, ahogy az etikus élet ideáljához emberi képességgel eljutni nem lehet, s ahogy az önzést nem lehet oly fokúra emelni, hogy az egyénben minden erkölcs megszűnjön: a tiszta klasszicizmus és tiszta romanticizmus is csak képzelt határesetek, melyek között a lehetséges művek koncepciói mozognak, s a megítélésnek csupán *f okozati* különbségeket áll módjában megállapítani. E fokozatok megállapítása tisztára esztétikai eszközökkel történhetik: azt ugyanis a gyakorlott esztétikus pontosan megállapíthatja, hogy a mű megkívánt *élvezése* akkor tökéletesebb-e, ha részleteinek tetszetőségére ügyel *első-sorban*, vagy pedig ha ezeket inkább egymás közti vonatkozásukban figyeli, *főként* a szerkesztés egészére összpontosítva szépérzékét.

Tudva, hogy a művész nagyságának egyik legfőbb tényezője az is: mily tökéletességgel képviseli *a maga korát*, a klasszikusabb és romantikusabb alkotásmódnak lelki gyökereit a korszakok társadalmi életében is meg kell találnunk. Bizonyos, hogy a klasszikusabb alkotások képviselik az illető korszak társadalmának legmagasabb erkölcsi értékeit és hogy a szellemet ír-

* Ez igazsághoz mar BODNÁR ZSIGMOND is igen járt, l. HOITSY PÁL: Régi magyar alakok (Pesti 1922. febr 1)

nyitó társadalmi osztály szigorú és szilárd etikai elveivel a legszorosabb összefüggésben állnak. És bizonyos, hogy a romantikusabb alkotások mindig a társadalom etikai elveinek fölbomlásával vagy még ki nem alakultságával függenek a legszorosabban össze, így tehát romantikusabb alkotásmódra általában a korszakok kialakuló és folbomló időszaka legalkalmasabb, míg a klasszikusabb irányzat legfőbb időszaka az, melyben a korszak erkölcsi alapjai még friss erejükben állnak. Valószínű, hogy az új társadalmi réteg politikai fölnyomulása, mi megelőzi az új erkölcsök kijegecedését, legelőször is romantikát termel; ugyanis mindig az addigi vezető réteg erkölcsének elgyöngülése és fölbomlása nyit ajtót az alsóbb réteg fölnyomulásának. E folyamatnak van oly stádiuma, amikor a vezető társadalom tudatosan is megnyit zsilipeket, csak éppen az addigi fő-elvekből nem enged (menteni akarván a még «menthető»), miáltal erkölcsi erjedés, chaos és főleg külsőséges erkölcs áll elő. Az így keletkező stílushullámzások pontos leszögezése megkívánná a zenei stílust an részletes kifejtését és a társadalomtörténettel való tudományos összekötését. Bizonyára erős hullámzásokat és nagy regionális különbségeket lehetne ily módon az egyvonalú közösségeken belül megállapítani; a művészetek összeségét nézve és országonként meg lehetőszen nagy időbeli eltolódásokkal léphetnek föl tipikus klasszicizmusok és tipikus romanticizmusok, részben az adott helyi viszonyok alakulása szerint, részben pedig a nagy mesterek *egyéni* hajlamai szerint. Azonban egy-egy koron és egy-egy művészetben belül nagyjában egyazon idő-

tájra összpontosul a korszak legfőbb klassziciz-musa, minek oka bizonyára a társadalom és az illető művészet speciális egymásrahatásaiban ke-resendő. De a legfőbb klasszicizmusok időszaká-ban mindig teremnek tipikus romantikus alko-tások is, ami azt jelenti, hogy a társadalom er-kölcsi szilárdsága és ingatagsága, legmagasabb és kevésbé magas erkölcsiség történelmileg min-dig egyszerre van jelen, s a főkérdés csak az ma-rad, mikor és melyikük *túlnyomó* a vezérlő réte-gekben. Legtipikusabb klasszicizmusok a zene-történet ismertebb periódusaiban:

a XV. század közepe táján (OKEGHEM); JOS-QUIN és a 3. németalföldi iskola már inkább ro-mantikus és jelzi azt a társadalmi chaost, mely-nek zenei erkölcsseit a tridenti zsinat (1545—63) kifogásolja;

a XVI. század közepe táján (PALESTRINA, WILLAERT); MARENZIO és a madrigalisták inkább romantikusok és előkészítik a következő korszak zenéjét. A klasszikus LASSOban igen sok roman-tikus vonás van;

1700 körül és után (CORELLI, SCARLATTI A., BACH, HÄNDEL, RAMEAU); TARTINI, LECLAIR, PERGOLESİ stb. inkább romantikusok és részben elpuhult erkölcsöket, részben (PERGOLESİ) forra-dalmi irányt képviselnek;

1800 körül (HAYDN, MOZART, CHERUBINI, BEETHOVEN); SPOHR, SCHUBERT, BOSSINI, WE-BER stb. már inkább romantikusok.

«Classici» az ó-korban az első vagyoni osztályba tartozó római polgárok neve; innen átvett és megváltozott érte-lmében (az alexandriai grammatikusok Canon-ja szerint) az elsőrangú írók megnevezése. Európában a «klasszikus» szó

eredetileg az ókorit jelenti, később az ókori szelleműt, a a plasztikusságra és általános emberire törekvőt (minő a renaissance szelleme vagy a francia forradalom körüli idők művészi iránya). A klasszicizmus fogalma mint a romantizmus esztétikai ellentéte csak a XIX. században keletkezik. Romantizmus eleinte (a XVIII. század végén) csak regényes, érzelmes irányzatot jelez és pedig elsősorban az újfajta irodalom irányát. Hasonló értelemben nevezi zenedramatikai írásaiban WEBER romantikusnak MOZARTot. Nagy művész, akármilyen irányú legyen is működése, csaknem mindig *reformátor*. De a reformátorság fajtája aszerint más-más, hogy az illető mester inkább klasszikus-e vagy inkább romantikus. A klasszicizmusra hajló nagy művészek többnyire retrospektív összefoglalók is, míg az inkább romantikus alkotók főképp csak újítók, forradalmiak. Ezért rokon a klasszikus mester gondolkozása a kibékítő, mindent átfogó bölcseséttel, viszont a romantikus lélek a nyugtalan keresés szellemével; ezért hangsúlyozza a klasszikus az általánost, a romantikus a kivételest. Itt, a kérdés végső lezűrésében két ősi principiummal van dolgunk, a Lényeggel, mely független a dolgok megjelenésformájától és az érzéki világ elaprózódó tarkaságával, az Esetlegessel; már most aszerint klasszikusabb vagy romantikusabb a művészet» hogy a két ősi elv közül melyik felé mutat törekvésének iránya, melyiket ragadja meg inkább.

Minthogy a mesterségszerű alkotásmód és az azt létrehozó idők szelleme kevésbé ismeri az egyéni törekvések érvényesülését, mint a szabad művészet és korszelleme, természetes, hogy a régebbi korok inkább hajlamosak a klasszicizmusra, mint a romantizmusra. A régebbi korok fölbomló időszakai a nemzeti szellem harcának alakjában jelentkeznek, vagyis ott az «egyéni» törekvéseket az általánossal szemben a nacionalitás forradalmi ereje képviseli (1. a chanson-irodalmat a XV., a madrigal-irodalmat a XVI. században). De a régebbi korok túlnyomó klasszicizmusában több a konvencionális vonás, mint az

ősibb korokéban; a régebbi korok előtérben levő instrukcionális elve természetyszerű folyománya a társadalom életének, mely teljes szerkezetében külsőségesen is képviseli a vallásos hierarchiák szellemét, tehát abból folyólag *az egyén alárendeltségét magasabb szempontoknak*. Viszont a polgári kor a maga hangsúlyozottan szubjektív lelkületével elsősorban romanticizmusra hajlik, s ahogy a régebbi korokban a klasszikus alkotóidőszakokat követő romantikus reakció a kivételes jelenség, úgy a polgári korban a kivételes, a tüneményszerű, a különös föltételek találkozásából keletkező: a klasszicizmus. Míg régebbi korokban vagy csupán rövid periódusok tisztán romantikusok vagy pedig a romantikus áramlatok csupán mellékágak az uralkodó klasszikus folyamok mellett, addig a XIX. század csaknem a maga teljes egészében romantikus művészettel telített, lévén ez a természetes megnyilatkozásmódja. Már az utolsó klasszikus, BEETHOVEN, művészetében is annyi a tipikusan romantikus vonás, hogy általában őt jellemzik a valódi polgári romanticizmus megindítójaként. (Látható, hogy míg a régebbi korokban az erkölcsiség túlnyomóan előtérben áll, de konvencionális általánosságokba foglalva, addig a polgári szabadság inkább erjesztőleg hat az erkölcsökre, azonban ott, hol azok mégis erőteljesen uralkodnak, tisztán az egyéni akarat eredményeképp vannak jelen.) Egészen más megítélés alá esik a többnyírer romantikus időszakokban megnyilvánuló *klasszicisztikus* alkotásmód, vagyis az az irány, mely a letűnt klasszikus művek formális szempontjait érvényesíteni kívánja oly időszakban is, melynek

általános lelkülete nem hajlamos már a klasszicizmusra. Ez az irány igen tiszteletreméltó annyiban, hogy a letűnő *régi erkölcsökre* kíván támaszkodni és tudatosan ellensúlyozni akarja a felbomló erkölcsiségű koroknak a régi szempontból nézve «romboló» szellemét; másrészt azonban a klasszicisztikus irányú művészek a maguk maradiságával roppant egyoldalúságot képviselnek, amidőn nem látják, hogy ami a régi szempontból romboló, az az új, kialakulásban lévő világ szempontjából építő irány. Ezenkívül pedig a klasszicisztikus konzervatizmus sohasem áll az uralkodó korszellem alapján, mindig mellékvágányokon mozog, hamis szellemi arisztokratizmust képvisel és minthogy ellenzéke az uralkodó «erkölcstelen» hanyatlásnak vagy chaosnak, okvetlenül pesszimiztikus hajlamú. Azáltal, hogy a klasszicisztikus irány tudatosan kerüli az egykorú alkotás-mód újításait, illetve azokat csak nagyon válogatva fogadja el, de viszont ama klasszicizmus szelleme, melynek hódolni kíván, nem eleven erő már, mert társadalmi létföltételei legnagyobb részt megszűntek, a klasszicisztikus művek főként forma-schemájukban, külsőségekben követik mintáikat, melyeknek forró életteljessége helyett merev és hideg vázakat nyújtanak, vagy pedig az újabb kor szellemét igyekeznek az avult klasszikus *keretekbe* belekényszeríteni, miáltal felemás munkák születnek. Látható, hogy e törekvés nem más, mint a művészetre történt vetítése ama mindig megisméltendő jelenségnek, hogy a jónak bizonyult régi erkölcsöket fönntartani igyekeznek oly korokban is, melyek már újabb erkölcsök felé törnek. Főképviselei ez iránynak mindenkor

elsősorban a *tanító* személyek; tanítani ugyanis csak kész és befejezett dolgot tanácsos, minek folytán forrongó időkben a paedagógia csakis konzervatív lehet. Ezért szoktuk meg általában, hogy iskola és élet közt ellentét van, hogy a tanító «vaskalapos» és olyanra oktat, amit az élet gyakorlatára elavultként hamarosan elsöpör. Másodszorban főképviselői a konzervatizmusnak a tudományos egyesületek hasonló okokból. A XVII. század óta, tehát a hierarchia tekintélyének megtörése óta, az arisztokrácia és papság legnagyobb része a mindenkori maradi szellem legfőbb öre. A klasszicisztikus művész-epigonok is a konzervatív politika hívei és így ellenségei a föltörekvő társadalmi réteg hatalmi ambíciójának; közönységük legtiszteletreméltóbb része pedig az a társadalmi kisebbség, mely a letűnt erkölcsökhöz etikai meggyőződésből ragaszkodik. Főbb példái a klasszicisztikus maradiságnak: a római iskola egyházi iránya PALESTRINA után, mely idővel teljesen megmerevül és elveszti minden összefüggését a korszellemmel (a nagy VITTORiAtól kezdve a XIX. századig a római egyházi iskola tagjai, vagy pl. a német J. J. Fux, a XIX. század caeciliánusai stb.), a XVII. század protestáns mestereinek kontrapunktikus motett-stílusa (mindkettő a régi vallásos szellem fönntartásának jegyében); a LULLY-féle irány a francia operában LULLY halálától RAMEAUig (mint a «valódi» francia szellem képviselője az olasszal szemben); a XVIII. század 1. felének olasz hangszeres-iránya (a CORELLI-, G. B. VITALI-féle klasszicizmus utódjai: VERACINI, GEMINIANI, DALL'ABACO stb.); a XVIII. század opera seriája (a SCARLATTI -féle

nápolyi irány megmerevedése); a XIX. század klasszicisztikus hangszeres szerzői (tisztá epigonok: HUMMEL, ONSLOW stb.; klasszicisztikus romantikusok: MENDELSSOHN, BRAHMS, részben VOLKMANN stb.) és MOZARTOT utánzó operaszerzői (pl. URSPRUCH). Míg a XVII. és XVIII. század mesterei a régi és új stílust többnyire egyidejűleg művelték, az egyházi zenében a régít mintegy lelki üdvösségük megmentésére (ennyiben tehát *naiv* klasszicisztikus irány), a világi zenében pedig bizonyára nagyrészt az arisztokrácia ízlésének szolgálatában, — addig a XIX. század klasszicisztikus művészei főleg nagyobb lélekzetű munkáikban kizárólagosították ez irányt. Legértéktelenebbek köztük a tiszta formalisták, legkiválóbbjaik azok a romantikus mesterek, kik egyezkedő utat kerestek az epigonság és új irányok között, mert ezeknél a schematizmus lett forma váz legalább jórészt korszerű tartalommal telített. De minthogy a MENDELSSOHN- és BRAHMS-iskola nagyobbszabású formái ily módon — mint már jeleztük — felemásokká lettek (retrospektív, forma váz új tartalommal), azok kevesebb erővel képviselik koruk romanticizmusát, mint az oly mesterek művei, kiknek divinációja a korszak hangulatának megfelelő nagy formákra rátalált (részben SCHUBERT, WEBER, CHOPIN, SCHUMANN, s főleg BERLIOZ, LISZT, WAGNER); a klasszicizáló romantikusok csak kis formáikban alkotnak maradandót, hol ugyanis teljesen eredetiek és így formaeszmében egységesek bírtak maradni. Tekintettel arra, hogy minden korszaknak megvannak a maga klasszicizmusai, melyek összegzése a korszak legmagasabb szellemi teljesít-

menyét adja, az egyes korok mind külön-külön egy-egy csúcsát állítják elő az össz kultúrának, egy-egy oly megoldást, mely *a maga szempontjából* a lehető legmagasabbrendű. Az a csúcspont, mely egy-egy korban a klasszicizmusok eszmei egyesítése útján képzelhető, az illető kor társadalmi lelke szempontjából a legmagasabb megoldás, mely semmi módon fölül nem múlható. S az összkultúra nem oly egységes és egyvonalú fejlődés eredménye, melynek történelmi végső állomása egyúttal a legmagasabb érték képviselője is, mely tehát állandó fokozás útján jut tetőpontjához, hanem az egyes korszakos tetőpontok összefoglalása adja az összkultúrát, mely tetőpontok egymással abszolút értékükre nézve aligha mérhető össze. Az egyes korok összeredményeinek értékviszonya csak akkor volna megállapítható, ha pontos mértékünk volna arra nézve, hogy az európai szellem lényege milyen fajta társadalomban érvényesülhet a maga alaptermészetének leginkább megfelelő módon; azaz, ha meg lehetne állapítani, hogy a keresztyén kultúra végső törekvései mely korszak belső szerkezetével állnak legigazabb rokonságban. Ha a kérdést ily alakban tesszük föl, úgy találjuk, hogy egy oly korszak sincs, mely az összkultúra lényegét kimerítően érvényesíthetné, hanem mindegyik a maga beállítottságához képest valósítja meg az összkultúra bizonyos lehetőségeit. Minden kor más-más oldalról világítja meg egyazon lényegét, más-más talapzatra helyezkedve; s ezen talapzatok nivójának összemérésére semmiféle biztos módszerünk nem lehet, minthogy nincs az az abszolútum, amihez mérhessük az egyes magas-

ságokat (az általános etikai abszolútumon kívül, mi azonban nem fokokra berendezett kultúrmérték). A kor maga lehet csak mértéke önmagának. Csak amidőn oly korszak áll elő, mely az összkultúra alapeszméjét *elejti*, annak érvényesítésére nem törekszik többé, melyben idegen kultúrelemek elnyomják a sajátlagosakat: beszélhetünk a kultúra megromlásáról, általános dekadenciájáról. A lehanyatló kultúrkörök szellemi munkája azonban az általános emberi fejlődés szempontjából szintén igen jelentős, mert ezek a periódusok szokták a nagy összefoglaló műveket teremteni, melyek az elvirágzott kultúra legnagyobb értékeit leszögezik s azokat a jövő nagy kultúrák számára letéteményezik. (Azt persze, hogy mikor ért el valamely kultúra a hanyatlás állapotába, az illető kultúrán *belül* élő egyén nehezen tudhatja.) Minden korszaknak megvannak a maga nagy fényei és nagy árnyékai; az arisztokrata korok hatalmas megoldásokat teremtenek a képzőművészetekben, de ezekért viszont a jobbágyság intézményével és az egyéni élet bizonytalanságával kell megnézetniök; demokratikus korok szélesebb rétegeknek adnak jólétet és művészetet, de kultúrájuk extenzitása (mi szintén nagy eredmény) lehetlenné teszi a nagy luxus kápráztató képzőművészeti megoldásait. Sem a feudalizmus, sem a demokrácia nem lehet *végcélja* az európai társadalmi berendeződésnek, csak egy-egy ideiglenes formája. S ha a keresztyénség eszmevilágának érvényesítésére gondolunk, meg kell állapítanunk, hogy az abban foglalt testvériség-eszme megvalósítása irányában egy *eljövendő* európai kultúrkör szaknak kell még

döntő lépéseket tennie; ha ugyanis elismerjük, hogy az európai kultúra végső célja a keresztényiség eszmevilágának érvényesítése. Már csak ez oknál fogva sem beszélhetünk az európai kultúra végének aktualitásáról, ahogy azt O. SPENGLER teszi («Der Untergang des Abendlandes» c. művében). SPENGLER a demokrácia kultúráját pusztán civilizációnak bélyegzi, BEETHOVENÉ a dekadencia felé vivő átmenet legtipikusabb képviselőjének mondja, miután a zenetörténet tetőpontját a XVIII. századba helyezi anélkül, hogy a tetőpontot jellemezné vagy pontos helyét megállapítaná. SPENGLER szerint BEETHOVEN a «forma» szétzúzója, ki nem alkalmas már «a nagy stílus» képviselőjére; «a XVIII. század hangszeres nagy formájának (így!) szétrombolója, mert abban a világvárosi, modern lélek barbár bősége nem volt többé megfékezhető.» (Hogy az író zenetörténeti adatai gyakran hamisak és naivan alkalmazottak, azt A. EINSTEIN állapítja meg a Zeitschrift für Musikwissenschaft-ban, III. évf. 1. sz.) Mint-hogy az író abból indul ki, hogy a demokrácia kultúrája hanyatlás, kénytelen a polgári demokratikus eszmék izzásának korában élő klasszikus BEETHOVEN a kultúrából az értéktelen civilizációba való átmenet egyik főemelyfijeként jellemezni. Ilyen tarthatatlan eredményekre jutunk, ha az egyes — még specifikusan keresztény-európai — korszakok általános kultúrmunkáját más korokénál *magasabbra* értékeljük, vagyis ha önkényesen készített és önkényesen meghatározott fogalmakat helyezünk gondolkodásunk alapjául, minő a «kultúra» spengleri fogalma.

Művészettel szemben kultúrtörténeti ítéletünk

ig csak esztétika segítségével jöhet létre; s esztétikai ítéletünk is csupán akkor lehet megfelelő, ha a korszak szellemének történelmi szempontját is alapul vesszük. Kultúrtörténeti szempontból a korok egy bizonyos művészete sem mérhető össze értékben más korok ugyanazon művészetével; LASSO zenéje, mint a kultúra egy bizonyos korszerű állapotának kifejezése, nem mérhető össze BEETHOVEN zenéjével. Tiszta esztétikai ítélethez csak akkor juthatunk, ha sikerül oly szempontot találnunk, mely *független* a művészet korszerű megoldásmódjaitól, tehát *független* maguktól a művészi termékektől is. Ilyen tisztára esztétikai szempont: a művészet általános ideálja vagy a művészet általános alapföltételei. Ha a korszerű művészi megoldásokat is a művészet általános ideálja felé való törekvéseknek fogjuk föl, vagyis korszerűségüktől *eltekintve* csupán esztétikai oldalukat *tekintjük*, akkor sikerül oly közös nevezőre hozni a korok művészi alkotásait, melyen azok értékben összemérhetők. A nagy klasszicizmusok, e szuverén csúcspontok is összemérhetők abból a szempontból, mily mértékben voltak meg föltételeik az ideál legmagasabbrendű követéséhez. Az egyes művészetek belső, esztétikai föltételei ugyanis bizonyos korok szellemével inkább harmonizálnak, mint más korokéval. Bizonyos korok szellemének képviselőit tehát bizonyos művészetek alkalmasabbak, mint más művészetek és bizonyos korokban bizonyos művészetek eszmei tisztaságukat jobban megközelíthetik, mint más korokban; ezáltal aztán az egyes klasszicizmusok közt egy-egy művészetten belül *értékfokozatok* állapíthatók meg. A kö-

zépkor világfölfogása az építészet virágzásának kedvezett elsősorban; a renaissance-é általában a képzőművészetek számára adott oly előnyös föltételeket, minők azóta sem álltak elő többé számukra. Viszont e korok előkelő műzenéje csupán testvér-művészet volt, a szöveg alárendeltje vagy legalább is kihangsúlyozója, s így általa a zeneművészet eszméje nem jelenhetett meg legtisztább alakjában. A barokk-művészet korában irodalom és zene a vezető művészetek sorába emelkednek; e korszakban úgy az időbeli mint a térbeli művészeteknek (a táncnak is!) igen kedvező föltételeik vannak, úgy hogy lehetetlen volna megállapítani, mely művészet vezet közülük első sorban. Ellenben kétségtelen, hogy a polgári kor szelleme a képzőművészeteknek nem kedvez, viszont zene és irodalom számára addig nem ismert virágzást biztosít. A renaissance korában az arisztokrata kultúra erős külső kötelmei (szigorú forma-szerkezet!), nagyszabású megrendelése, a fölső ezrek humanisztikus műveltsége és «ember»-kultusza, a kor színessége, pompája és szemléletének a *formákra*, külsőségekre való beállítottsága teremtette elő a képzőművészetek eddig legnagyobb klasszicizmusát. Az európai zenének ahhoz, hogy a szöveges egyházi és világi muzsika kötöttségétől szabaduljon, hogy tiszta esztétikai rendeltetésének, az «abszolút» zeneformák érvényesítésében, jobban megfeleljen, a népi zene fölnyomulásának bizonyos fokára, a tiszta táncformák térfoglalására volt szüksége, tehát a demokratikus fejlődés előhaladására. Ahhoz, hogy a szövegtől független zene megfelelő hallgatósággal bírjon, szükséges

volt, hogy az a réteg, melynek keretében a táncformák régi időktől fogva leginkább műveltettek, tehát a *polgári* réteg, hatalomra jusson. Mindettől eltekintve pedig a zene, legbelsőbb sajátosságát tekintve, elsősorban lírikus, szubjektív alaptermészetű művészet, melynek legfőbb képessége a lélek intim önvallomásának közvetítésében áll; ahhoz, hogy a szöveg magyarázó hozzájárulása nélkül közérthető legyen és egyúttal a természetének leginkább megfelelő irányban kifejlődjön, szubjektív leiekbe állítású korszakra volt szüksége. Ehhez járul még, hogy 1750 és 1820 közt az újfajta szubjektív érzésvilágú erkölcsöknek (egyéni vallásosság, egyéni honpolgári kötelesség, baráti önfeláldozás stb.) kiváló képviselői, kik a kor szellemi mozgalmainak élére álltak (ROUSSEAU, LESSING, GOETHE, VON STEIN, KAZINCZY stb.), oly atmoszférát teremtenek, mely a zeneművészet ezen magaslatán *klasszicizmust* kelt életre. A polgári érzésvilág hódítása, szélesebb polgári közönség első ízben történt stabilizálása és az új erkölcsök hatalmas ereje együttesen Rozza létre a HAYDN stb. nevével jelölt klasszicizmust, mely így tehát az eddigi európai zeneművészetnek *legmagasabb tetőpontja*, s mely a társadalmi szerkezet és a zeneművészet belső struktúrájának eleddig legnagyobb fokú harmóniájából állt elő. Ilyen alapon beszélhetünk képzőművészeti korokról vagy zenés korokról, anélkül, hogy a korok *egészét* egymással értékben összehasonlítani akarnánk. Az esztétikai ideál legmagasabb megközelítése egyúttal az a fok is, melyen az illető művészet a maga speciális nyelven az alapvető közös kultúrát legkimerítőbben

érvényesíti. Bizonyos tehát, hogy a zene belső természetét leginkább érvényesítő klasszicizmus az európai kultúrát a muzsika nyelvén legtökéletesebben képviseli s így értékben fölülmúlja a többi kor zenei klasszicizmusait; azonban, ha nem az esztétikai érték szempontjából, hanem az egymással értékben össze nem mérhető korok minősége szempontjából hasonlítjuk össze az egyes klasszicizmusokat, akkor azt találjuk, hogy azok mindegyike teljesen *más-más természetű* esztétikai megoldást nyújtott, s a maga természetében mindegyik unikum és szuverén megoldás. Az tehát, hogy az egyes szuverén eredmények között esztétikai értékfokozatot állítunk fel, nem jelenti, hogy az újabb és magasabbrendű megoldás a régebbi alacsonyabbrendűnek továbbfokozása, megjavítása útján állt volna elő s a régebbi megoldásokat elavultakká, nélkülözhetőkké tette. Éppoly céltalan, mint ahogy egészen helytelen volna, ha a renaissance utáni korszakok képzőművészetét a renaissance-képzőművészet lehanyatlása vagy föl bomlásaként fognánk föl. Kultúrtörténetileg egymástól független, nagy megoldásokról van szó, melyek közt az autonóm esztétika szempontjából érték-fokozatokat lehet megállapítani s ezáltal rámutatni, hogy bizonyos korokban bizonyos művészetek tisztábban, tehát intenzívebben és jellemzőbb erővel képviselik a kultúrát.

A zene eddig legnagyobb klasszicizmusának fölőidézójeként azt a körülményt ismerték föl, hogy az 1750 és 1820 közötti időszak érvényesíti legjobban a zenének külső szempontoktól független, belső természetét, közelíti meg leginkább az «abszolút» zene ideálját. Az abszolút- és pro-

gramm- (festő) zenét egymástól különválasztani nem lehet, mert minden zene programot fest: lelki tartalmat, mely szavak szimbolikájával körülírható, és minden programzene abszolút zeneformát nyújt, mely szöveg vagy magyarázat nélkül is megállhat. Csakis *fokozatokról* lehet szó: melyik zeneirány köti az élvezést nagyobb vagy kisebb mértékben program ismeretéhez; mennél kevésbé kell program a zenemű tökéletes, tovább nem fokozható élvezéséhez, annál inkább nevezhetjük függetlennek, abszolútnak a benne foglalt zenét. 1600-ig az uralkodó zene túlnyomó részben énekzene s így szövegénél fogva előre meghatározott programot érvényesít (a régi chanson és madrigal szokott sajátosságai közé tartozik a programmatikus hangfestés is). A XVII. és XVIII. századbeli tánc-sorozatok (suite-ek, részben program-főiratokkal, I. COUPERIN) a régi táncdalnak közvetlen utódai, a többi egykorú szövegnélküli hangszeres forma pedig, tánclemeitől eltekintve, az egyházi szöveges zenéből nőtt ki (pl. a fugának, mely a ricercar közvetítésével a motette vezethető vissza, vallásos származása BACHnál még erősen érezhető). Hasonlóképen a nagy klasszikusok zenéje is a tánc- és énekeszene hangulatainak összegezése, ezért is oly tartalmas, oly sokatmondó. BEETHOVEN elárulta egy beszélgetésében, hogy műveinek fogalmazásakor többnyire valami megragadó programra gondol; ilyesmi csak a hangulat emelkedettségét és egységét biztosítja. A nagy klasszikusoknál oly hatalmasra fejlődött önálló hangszeres zene széles formái oly változatosságát nyújtják a hangulatoknak és ezen hangulatok megértése a korszak zeneműveltsége számára annyira önmagából folyó volt, hogy bárminő hozzáadott hosszabb program csak fölösleges tehernek tetszett volna. De hogy programfőiratoktól a nagy klasszikusok sem tartózkodtak, ha avval a hangulat bizonyos pontosan jellegzetes irányát kívánták jelölni, azt minden érdeklődő tudja. A program- és abszolút-zene esztétikailag tarthatatlan *ellentétét* a XIX. század kovácsolta és pedig az ú. n. új-romantikus irány programzenéjének *félreértése* útján. Minthogy ugyanis a romantika *elsősorban* a részletek kidolgozását tartotta szem előtt a forma egészének érzéke helyett, természetszerűleg nagy fokozást nyert általa a programzene is, mely a romantikusoknál gyakran aprólékosan színezővé, részletfestővé válik. Az ily

természetű muzsika *élvezhetőbb*, ha a hallgatóság figyelmének irányát a szerző intenciójára előzetesen beállítják; innen van, hogy az új-romantikusok, az aprólékosan festő irányzat főművelői, elsősorban *programm-zenészekként* ismeretesek. Az ú. n. program-zenészek a romantika legfőbb szimfonikus formateremtői, akik a nagy klasszicizmus után legegyszerűbben építettek teljesen önálló módon szimfóniákat (elsősorban a romantikus opera dramatikus jeleneteinek építkezésébe is kapcsolódva), s kik e nagy formákban úgy érvényesítették a romantika főjellegzetességét: a részletek hangsúlyozását, hogy a formálás egyik föltételévé a program részletes követését tették. Ily módon a program önállók megszűnt csak az általánosan éreztetett hangulat összefoglaló jelzése lenni (mint pl. «Kyrie»), vagy egyéb rövidebb címek, mottók) és a zene formálásának lényeges alakítójává lépett elő, a részletek erejének föltűnő hangsúlyozása pedig a harmonikai és zenekari technikát fokozta roppant magaslatra. Program- és abszolút-zene mint ellentétes fogalmak csak a romantikusok harci riadóiban nyernek értelmet, hol a haladás, illetve a maradiság pártállását jelzik. De hogy mennyire nem jelezhetnek esztétikai ellentétet, azt a «programzene» egyik legtehetségesebb képviselőjének következő levélrészlete is találóan hangsúlyozza (R. STRAUSS írja O. BiE-nek): «Mily gyönyörű, hogy egyik nap a programzenészek közé számítják az embert, mert egy zenekari darabhoz irodalmi programként címet fűzött (ismeri ön talán a programzene és valódi zene közti különbséget? én nem!), — másnap bűnbánó, az egyedül üdvözítő abszolút zene ölébe visszatérő fiúként ünneplik, ha eszébe jut, hogy a költői eszmét egészen elhallgassa vagy csupán röviden jelezze (tudja ön talán, mi az az abszolút zene? én nem!). Hogy az ember nem változhatik meg máról holnapra, hanem mindig az kell hogy legyen, aminek a jó Isten teremtette, túl mély értelmű gondolat, semhogy egy esztétikus agyába beférjen. És hogy a szívárvány, ha hét színben csillámlik is, mégis mindig csak az az bizonyos szívárvány marad.»

Az emberi érzelmek közlése szempontjából ma háromféle kultúrállapotot tudunk elképzelni az

általános történelmi fejlődés folyamatában: 1. érzésközlés *indulatszavak* közvetítésével, 2. érzésközlés *beszéd, írás vagy művészet* közvetítésével, 3. érzésközlés *közvetlenül*, spiritisztikus, telepátikus erők segítségével. A közlés *lényege* szavakkal sohasem volt kifejezhető, a fogalmak csak *körülírják* a belső törekvést. A szavakkal ki nem fejezhetőnek közvetlenebb éreztetése a művészetek egyik főcélja: a művészet a legmélyebb emberi érzéseket sejteti a «Szép» vehikulumának segítségével. Különbség egyes művészetek közt nem a végső közlendőnek lényegében, hanem csak a közlés módjában, a közvetítés útírányában és anyagában van. Innen az örök összefüggés vallás és művészet között; a művészet «ki akarja fejezni» azt, amit a vallás elhallgat és megadásának, imádatának alapjává tesz. A nagy művészet főereje, hogy a csupán «óhajtva sejtett» végtelen titkok felé szárnyal, vallásos ereje az, ami korszerűségén és egy bizonyos kultúrába ágyazottságán túlemeli s mi az abszolút esztétikai értékek legmagasabb fokára ülteti. A primitív ember vezérei a vallás szervezői voltak; a közvetlen érzésközlés korában is az örök értékek átérzése és "éreztetése lesz az ember legmagasabb földadata, örök értékek felé szárnyal a művészet törekvése is és éppen ezért a művészet-történet (s vele a művészet-szociológia) igazi értéke az, hogy a végső művészettudománynak, a transzcendentális esztétikának nélkülözhetetlen segéd-tudománya.

TARTALOM.

<i>Bevezetés.</i> Különféle szempontok a zenetörténet szociológiájában	8
<i>I. fejezet.</i> A zene szerepe külföldi kultúrákban.....	30
<i>II. fejezet.</i> A zene szerepe az európai kultúrában.....	37
<i>III. fejezet.</i> Társadalomtörténet és művészettörténet viszonya	56
<i>IV. fejezet.</i> A történelmi korszakok szellemi egysége.....	81
<i>V. fejezet.</i> Az európai nemzetek szerepe a zenetörténetben	113
<i>VI. fejezet.</i> A polgárság szerepe az európai zenetörténetben	131
<i>VII. fejezet.</i> A társadalomtörténet és zenetörténet törvényszerű összefüggéseinek összegezése.....	156
<i>Befejezés.</i> Klasszicizmus és romantizmus jelentősége a zenetörténet szociológiájában.....	170