

A MŰVÉSZI ZENE NÉPSZERŰSÍTÉSE.

— II. KÖZLEMÉNY. —

A művészi zene népszerűsítése, minthogy nem jelentheti a terjesztendő művészi zene művészi színvonalának süllyesztését, mert hisz ebben az esetben nem művészi zenét népszerűsíténénk, csakis a hallgatóság lelki színvonalának emelését jelentheti. E nevelő munka eszköze: a tanítás.

De mire tanítsuk mi azt a laikust, a ki egy hosszú hét fárasztó munkája után jó művészi zenét hallgatni? Talán a hangok neveire vagy akár a hangjegyekre? Semmi szüksége rá. Hogy x hangot a mai zenészek *czé*-nek hívják-e vagy *dó*-nak, *á*-nak-e vagy *bé*-nek, ez a tisztán véletlen körülmény x hang hangzó tulajdonait nem befolyásolja. Vagy talán a hangnemekre tanítsuk? Felesleges. Vagy van a hangnemeknek külön, jellemző színük, vagy nincs. Ha van, az illető hangnem jellemző hangszíne ugyanaz marad, akár tudja az a hallgató a hangnem nevét, akár nem; ha nincs, akkor meg eo ipso felesleges tudnia, hogy az a hangnem *c* dur-e vagy *c* moll. Ugyanez okból semmi köze az intervallumok s a zenei metrika és ritmika titkaihoz. Mindez a zeneszerző dolga, meg az előadóművészé, de nem a hallgatóé.

De az *igazi* zeneélvezéshez mégis csak szükséges talán a *Harmonielehre*, a *Kontrapunkt* meg a *Formatan* ismerete? Éppen megfordítva. Az *igazi* zene-nem-élvezéshez szükséges mindez. Örüljünk, hogy az a laikus nem tud *Harmonielehret*, nem hogy még tanítsuk is rá. Sőt ha lehetne, még a szakzenészek agyából is ki kellene irtani, legalább is arra az időre, a míg zenét hallgatnak. Mert a *Harmonielehre* a hallgató agyában csak arra jó, hogy a hallgatót zenei élvezetében megtévessze, meg-

rontsa. Ha számbavesszük, hogy mennyi kárt tesz a szakzenész hallgatókban, könnyű megsejteni, hogy mennyit árthatna a laikusnak.

A Harmonielehre hangrendszerünk összes hangjait, végeredményében magát a zenét, a harmadközökben felépített hangzatok alkatrészeinek tekinti és csakis mint ilyen akkordelemeket képes őket osztályozni, megérteni. Éppen mert Harmonielehre. A Harmonielehren nevelkedett zenészek legnagyobb része már most a »*harmonische Bedeutung* (!) der Töne einer Melodie«-t, — tehát azt a szerepet, melyet az egyszólamú melódia hangjai, mint egy alájuk vagy föléjük *képzelt* akkordsorozat alkatrészei, betöltenének — összetéveszti a *művészi zene* értelmével, tartalmával. Az ő szemükben valamely zene már értelmes zene, művészi zene, ha az a zeneszerző x y z v hanglépcsőkre épített akkordokat mozgat előttük az egyik hangnemből ki, a másikba be, a Harmonielehre szabályai szerint. Ők, úgy mondják, *értik* azt a zenét, *mert* a mozgó akkordok változó hangnemviszonylatait követni tudták.

A művészi zene célja: hangulatok, érzések kifejezése zenei hangok útján. A »kifejezés« természetesen magában foglalja az érthetőség fogalmát is. A művészi zene megértése tehát a zenei hangok segítségével kifejezett hangulatok, érzések megérzése, megértése. Nézzük már most, hogy a művészi zene célja, tartalma, értelme azonos-e az akkordok mozgásának, kapcsolatának, hangnemviszonylatának Harmonielehre-tanította követettségével, érthetőségével?

Ha akad öt-hat olvasóm (lehet, hogy szerénytelenül optimista vagyok) felkérem őket, nevezzen meg mindenikük egytől hétig egy-egy római számot. Mindegy, hogy melyiket. Én majd jegyzem:

I. V. III. VI. (III). I. ... stb.

Köszönöm, elég. Most tegyük valamelyik római számot zárjelbe. Mindegy, hogy melyiket. A római számok a kezdő hangnem (mondjuk C-dur) hanglépcsőinek sorszámát, illetőleg a föléjük épített akkordokat jelentik; a zárjelben levő szám a hangnemváltozást jelzi. Az eddigi C-dur hangnem VI-ik lépcsőjére épített *a c e* akkord »*harmonische Bedeutung*«-ja egyszerre megváltozik. A továbbiakban már nem a C-dur hangnem VI-ik lépcsőjére épített akkordot jelenti az az *a c e*, hanem az F-dur hangnem III-ik lépcsőjét, illetőleg akkordját. Aztán következik pl. az F-dur I. lépcsőjére épített *f a c* akkord. A C-durból

F-dur hangnem lett, *C*-durból *F*-durba *moduláltunk*. Aztán különféle ehhez hasonló hangnem-kirándulások után szépen visszatérünk végérvényesen *C*-durba.

Kész a »zenemű«! Mit szól hozzá a Harmonielehre? Jól mozogtak azok az akkordok? Pompásan. Művészi zene az a jól mozgó akkordsor? Nem. Mi még csak nem is akartunk semmiféle érzést kifejezni; mi csak akkordokat mozgattunk a Harmonielehre szabályai szerint. Ez lehet talán elmemozdító (?) társasjáték, de művészi zene semmi esetre sem.

Láthatjuk tehát, hogy a Harmonielehre-béli értelem és a művészi zene értelme mennyire nem azonos fogalom. De ha valamely zene művészi zene, akkor eo ipso megvan már a harmóniai értelme is? Igen. No lám — gondolja az olvasó — hiszen akkor mégis csak szükséges a Harmonielehre ismerete annak a hallgatónak, ha *igazán* akar élvezni = ha kritikát is akar gyakorolni. Ha majd tud Harmonielehret, lesz kritériuma: Az a zene, a melynek értelme egyúttal nem Harmonielehrebéli értelem is, az nem művészi zene, akármennyire is ki tudja fejezni azt, a mit akart. — Ha az olvasó még nem tudná, tanulja meg, hogy a Harmonielehre mindent meg tud érteni, mindent meg tud harmóniaiilag is magyarázni, ha megszorul. A mi nem »leitereigen« akkord, az átmenő akkord. A mi nem átmenő akkord, az módosított akkord. A mi nem módosított akkord, az — »kivétel«. És nincs a világnak az a Richard Straussja, a melyik olyan disszonanciát tudjon kitalálni, hogy a Harmonielehre ne tudna rá kádenciát, ne találna rá menten harmóniai értelmet is, ha egyszer — muszáj. Ha egyszer az a zenemű értelmes, művészi munka s az a zeneszerző tudta, hogy mit és miért ír. Láttuk, hogy a mi a Harmonielehre szerint értelmes zene, az még azért nem okvetlenül művészi zene; a művészi zenét ellenben a Harmonielehre is igyekszik mindig jó zenének tartani, mert ha nem tartaná annak, ha nem tudná megérteni, az a Harmonielehre baja lenne, nem a művészi zenéé. A Harmonielehre tudásának tehát a művészi zene élvezése közben semmi néven nevezendő haszna nincs. »De ha nem használ, talán nem is árt« véli az olvasó. Ha nem használ, már nincs értelme, hogy tanítsuk. De árthat és nagyon sok esetben árt is.

Ha az a szakzenész hallgató nem tesz különbséget a harmóniai »értelem« és a művészi zene értelme között, a Harmonielehre kiöli belőle a *vízszintes* hallás képességét. E nélkül pedig

igazi megértés, teljes zenei élvezés nem képzelhető. A zenészek egy része *függőlegesen* hall. Négy vagy több hangból álló hangoszlopokat és nem szólamokat; a Harmonielehre szabályai szerint mozgó akkordokat és nem: bár egyszerre hangzó, de egymástól független, világosan beszélő melódiákat. De a Harmonielehre béklyóiban sínylődő zenész nemcsak az úgynevezett »szigorú« stílust, az egyszerre hangzó, következetesen végigvezetett önálló melódiákat, képtelen felfogni, élvezni, de képtelen a »szabad« stílus megértésére is. Meghatározott számú, egyidejű szólamoknak egy egész zeneművön át való következetes végigvezetése a szabad stílusra nem kötelező. Hol több egyén különböző, de egyidejű érzéseit (vagy akár egy egyén több, egyidejű érzését), hol egy egyén egyetlen érzését érzékíti szabadon változtatva egy és ugyanazon zenemű keretén belül. De még csak arra se kötelezi magát, hogy egyetlen érzés hangképét, az egyetlen melódiát egyes hanglépcsők *egymásutánjából* szerkessze meg. Ha az egy melódia megalkotása közben szüksége van egy olyan hangárnyalatra, melyet hangrendszerünk semmiféle egyetlen hangja ki nem fejezne, akkor több hangból kever *egy* hangot, a nélkül, hogy a több hang *összecsengése* egyszerre hangzó több szólamot, egyidejűleg hangzó több érzéshangképet jelentene. A szabadstílusú zene hallgatójának tehát, ha igazán akarja érteni, élvezni ezt a zenét, mindig tisztában kell lennie azzal, hogy több egyén érzését festi-e az a művészi zene vagy egyet, vagy érzés hangképét-e vagy többét.

E cél elérésére egy eszközünk van csak s ez a tanítás. De megint csak nem a Harmonielehre tanítása. A Harmonielehre csak akkordokat ismer, melódiát nem; a művészi zene pedig csak melódiát ismer (egy melódiát, vagy egyszerre hangzó több melódiát), de akkordokat nem. Ha több egyidejű érzés hangképét érzékíti az a szabadstílusú művészi zene, akkor több hang egyidejű hangzása nem akkord, hanem mindenik hang külön szólam, külön melódiarész. Ha pedig egyetlen érzés hangképét érzékíti, akkor a több hang összecsengése már nem jelent *több* szólamot, több egyidejű érzés hangképét, hanem *egyetlen hangot*, egy érzéshangkép, egy melódia egyetlen hangját. De megint csak nem akkordot. A Harmonielehre-beteg szakzenészhallgató pedig képtelen a szabadstílusú zene vízszintes melódiájában esetleg előforduló C-dur akkordot vízszintesre lapítva, *egy* hangnak hallani. Pedig abban a melódiában pl. az egyszerűvonalozott *h s* a talán mindjárt utána összecsengő

$c_1 - e_1 - g_1 - c_2$ egyaránt egy hang, vagy egyaránt akkord. Nincs köztük különbség. Ha az a szakzenész hallgató el tudott tekinteni az egy szólamban előforduló egyes hangok felhangjaitól, (Obertöne), el kell, hogy tekintsen a $c - e - g - c$ hangösszetétel elemeitől is. A ki például az $f_1 h_1 disz_1, gisz_1$ »akkordot« az egy melódiában nem egy hangnak, hanem négy hangból álló »módosított akkord«-nak hallja, az a szabadstílusú zene megértésére képtelen.

Hallom az ellenvetést: »Nem minden Harmonielehret tanult zenész ilyen«. Nem mindenik. A pesszimisták szerint száz közül nyolczvan; az optimisták szerint alig egy-kettő. Minek avatkoznánk e vitába? Láttuk, hogy a *hallgatónak* a Harmonielehre tudásából a művészi zene élvezése közben haszna nincs, kára ellenben lehet. Elég ok arra, hogy leendő zenehallgatóknak ne tanítsunk Harmonielehret.*

A *Kontrapunkt*, bármily tiszteletgerjesztő is úgy messziről, semmi egyéb, mint két vagy több egyidejűleg hangzó melódia. Hogy hogyan kell kontrapunktot írni, az a komponista dolga. Hogy hogyan kell kontrapunktot hallgatni? Nem »akkord«-nak, hanem két vagy több egyidejű melódiának. Ennyi az egész, a mit annak a kezdő zenehallgatónak tudnia kell, hogy megérthesse azt a polifon zenét.

Hát a *Formatan*-ból mit kell tudnia? Semmit! De hiszen akkor nem fogja megérteni a zenei remekműveket. Ellenkezőleg. A zenei férczműveket nem fogja megérteni; a zenei remekműveket igen. A zenei remekműveken nem az a megérteni való, hogy valamely zenei műfajhoz tartoznak, hanem az, hogy mit fejeznek ki, hogy mit mondanak. A zenei férczművek ellenben nem mondanak semmit, csak azt, hogy: »Én *szonáta* vagyok!« *Ezt* a beszédet pedig jobb, ha nem érti az a zenehallgató. Mert a *formatan* segítségével igen gyakran »megértene« olyan zenét is, a mi nem művészi zene, csak *szonáta*. A *szonátaipar* fellendítése pedig nemcsak művészetellenes, de felesleges is. Minek nevelnénk neki még külön fogyasztóközöniséget? Virágzik amúgy is. — »Ha Beethovennek jó volt a *szonáta*forma remekművek megalkotására, majd csak jó lesz nekünk is!« — Férczművek megalkotására? A közbeszóló *szonátagyáros* úr elfelejti, hogy az egyes zenei formák mindig

* Hogy a zeneszerző mennyiben veszi vagy nem veszi hasznát a Harmonielehrének, az nem tartozik ide. Mi most nem zeneszerzőket, hanem zenehallgatókat akarunk nevelni.

alkalmi *ad hoc* formák voltak. És az a muzsikus, a ki azért ír szonátaformában, mert Beethoven is abban a formában írt, az nem művész, hanem — valami egyéb. — »Hát talán nem szabad nekünk szonátaformában írni, mert már Beethoven írt abban a formában?« — Mindent szabad. Még szonátát írni is szabad. Csakhogy *azért* írjon az a muzsikus szonátaformában, mert a mondanivalója azt a formát, azt a sorrendet teremti meg, még akkor is, ha előtte soha nem írtak volna is szonátaformában. — »De Harmonielehre nélkül, Formatan nélkül nem értheti meg az a laikus az én *jó* szonátámat se, ha egyszer nem tudja mi fán terem a Durchführung meg a moduláció.« — Nem is kell tudnia. Annak a Durchführungnak ép olyan értelmes, érzést kifejező zenének kell lennie, mint a főtémának, meg az ellentémának. S ha nem az, e bajon ugyan mit se segít, ha az a hallgató tudja is, hogy az a rossz muzsika Durchführungmuzsika. — »De ha én modulálok . . .?« — Hát minek modulálsz? — »Mert C-durból, a főtéma hangneméből, H-durba akarok jutni.« — Hát mi keresnivalód van H-durban? — »A H-dur tónikáját umdeutolom dominánsnak s aztán Rückgangot csinálva E-durban vagyok.« — Aztán E-durban vagy. Hát aztán? — »Aztán E-durban hozom a C-dur téma ellentémáját.« — És? — »És ha az a laikus nem tud Harmonielehret meg Formatant, akkor nem tudja követni, megérteni a modulációt.« — A moduláció ép olyan muzsika, mint akár a főtéma, meg az ellentéma. Érzést kell, hogy kifejezzon, mert másként nem művészi zene, csak moduláció. C-durból E-durba modulálni százféleképen lehet; diatonikus, chromatikus, enharmonikus úton, aztán röviden, hosszan, különféle kitérésekkel, de hogy a sok közül melyik utat válasszuk, azt nem az újszerűség szempontja dönti el, nem az, hogy így még nem moduláltak, tehát így moduláljunk. Úgy moduláljunk, hogy az a moduláció érzéseink lehető legpregnansabb kifejezése legyen. — »De ha én a modulálásakor nem éreztem semmit.« — Hát ne modulálj! — »De akkor a szonátámban nem lesz *formatökély*. A klasszikusok, Haydn, Beethoven itt mindig moduláltak.« — Beethoven tudta, hogy mért modulál; te nem tudod, hát ne tedd. A ki a szonátában azért modulál, mert Beethoven is modulálni szokott, az nem művész, hanem ... stb. A kinek a modulációja nem az érzését fejezi ki, hanem csak moduláció, az nem érdemli meg, hogy a zenéjét »megértse« valaki. Aztán meg abszolút forma nincs is. Hiába is tanítjuk.

Legfeljebb azt érzük el, hogy laikus hallgatóinkból is Beckmessereket nevelünk, a kik nem értik meg a művészi zenét, ha olyan »formában« van írva, a mit ők az iskolában nem tanultak. A formalisztikus zenészek pl. még most is azt vallják, hogy egy periódus csak nyolcz taktus lehet. És ha az a periódus kilencz taktus, akkor az »rossz«, az «torzszülött.» Pedig az a periódus lehet öt, hat, hét, kilencz, tíz, tizenegy taktus és mégis kifogástalan; sőt az adott esetben helyesebb, jobb, mint a nyolcz taktusos periódus. A tartalom szabja meg a formát és nem megfordítva. S ha a mi hallgatónk megértette a zenemű tartalmát, akkor megértett mindent, még a »formát« is.

Az összhangzattan s a formatan vizsgálata közben láttuk, hogy a zenei hangokkal kifejezendő hangulatok és érzések egymásutánját nem az összhangzattan, nem a formatan szabja meg, tehát nem is magyarázza. A szakzenészekről laikusok megfélemlítésére mumusként annyiszor idézett, sőt még zeneelméleti könyvekben is itt-ott előforduló »immanente musikalische Logik«, a külön *zenei* logika dajkamese. Vagy szándéktalan tévedés, vagy tudatos misztifikáció. De strigis quidem, quae non sunt, nulla mentio fiat! Külön zenei gondolat, külön zenei érzés nincs. Csak emberi gondolat, csak emberi érzés van. Ez érzéseket érzékíthetjük hangképekkel is, de mindig csak érzések, *emberi* érzések maradnak.

Minden emberi művészet, s így a művészi zene is, az emberi agyműködés törvényeinek van alávetve. Emberi értelmünk pedig jelenségek időbeli egymásutánját másként, mint okozati viszonyban, megérteni nem képes. Hangképekkel érzékített érzések egymásutánját sem. Ha ez okozati viszony mibenlétét a műalkotás szerzője előttünk bármily okból fel nem fedte, magunknak kell felkutatni azt. Ha képesek vagyunk ez okozati viszonyt meglelni, a műalkotást megértettük; ha nem, nem tudjuk érteni, teljes gyönyörtartalmát nem tudjuk élvezni. De valamely műalkotás megértése nemcsak az élvező képességétől függ; az alkotóművész képességeitől is. Mennél tökéletesebben érzékítette az a zeneszerző minden egyes hangulatát, minden egyes érzését, annál nagyobb intenzitással, annál nagyobb határozottsággal váltódnak ki a tökéletesen érzékített hangulatok és érzések hangképei nyomán keletkező lelki reflexek a hallgatóban. Mennél határozottabbak, mennél differenciáltabbak a hallgatóban keltett lelki reflexek, összefüggést kutató elméje annál szűkebb körben, annál kevesebb lehetőség között kutat-

hatja az egyes reflexek összefüggését, tehát annál valószínűbb, hogy a kevés lehetőség között megleli a szerző által intencionált helyeset. Mennél inkább követi az alkotóművész az egyes hangulatok és hangulatlánczok egybekapcsolásánál az emberi agyműködés, ha nem is minden, de minél több egyénnél szokásos irányát, az egyes hangulatok közötti helyes összefüggés fellelése: a műalkotás tartalmának megértése, teljes élvezése, annál nagyobb hallgatóság számára biztosított.

A sikerült zenei műalkotások megértésének most vázolt kedvező esélyeit azonban különféle zavaró befolyások rontják. De e körülmény figyelembevétele még nem jelenti azt, hogy a mai zeneesztétika példáján indulva összetévesszük a zenei élvezést és megértést zavaró tényezőket a művészi zene kifejező képességének határaival.

A mai zeneesztétika azon tétele, hogy a művészi zene csak típusokat képes érzékíteni (Die Musik kennt nur Typen, keine Einzelfälle), tarthatatlan. Nincs művészet, a melyik erre képes lenne, mert in concreto nincs típus, csak egyén van és a művészet mást. mint konkrétot, érzékíteni nem képes.¹

Ugyancsak nem a művészi zene kifejezőképességének hiánya, hogy a zeneesztétikusok összezavarták az *abszolút zenét*, a *programmot* és a *programm-zenét*. A *programm-zene* a közhasználatban két jelentésű. Egyszer azt a zenét nevezik *programm-zenének*, a mely nem közvetlenül, nem érzések hangképével kelt a hallgatóban hasonló lelki reflexeket, hanem a rajtunk kívüli természeti tárgyaknak hangok útján felkeltett emlékékéhez társuló hangulati velejárók segítségével, tehát közvetve.² A *programm-zene* közhasználatú második jelentésén olyan zenét értenek, a melynek *programmja* van. (Hogy megírt, megállapított vagy még csak ezután megállapítandó-e az a *programm*, az most mellékes.) Itt megtévesztette őket a *programm*

¹ Vegyük például a *tűz* fogalmát. Wagner a *Feuerzauber*-ban (tisztán a zenéről beszélnek) nem a Tüzet érzékítette hangokkal, hanem *egy* tüzet. Egy tűz egy bizonyos napon való lángolásának egy bizonyos ideig tartó lángolási részletét. Az a tűz (mindegy, hogy a valóságban létezett-e, vagy csak Wagner képzetében) soha többé azonosan lángolni nem fog, sem a valóságban, sem Wagner képzetében. Ha egyéb nem változik, más lesz a tempus, a melyben ég, más az oxigén, a melyet fogyaszt; más lesz a hangulat, a melyben Wagner érzékíti, más a tempó, a miben a karmagy dirigálja s a zenészek játszáka.

² Hogy a zene mennyiben képes ilyen természeti tárgyakat hangokkal érzékíteni, e kérdés ezúttal nem tartozik ránk.

szó. Itt már nem tesznek különbséget az érzéskeltés közvetett és közvetlen módja között. Az a zenemű, a melynek »programm«-ja van, meséje van, *azaz* (?) szavakban kifejezhető az érzések egymás Titánjának okozati összefüggése, az a zene egyaránt program-zene, akár hangképekkel felkeltett emlékképek hangulati velejárói segítségével, tehát közvetve, akár érzéshangképekkel, tehát közvetlenül kelti fel a hallgatóban az alkotóművész szándékolta érzéseket. A megindított lavina gördül tovább. Minthogy a közvetett (!) eszközökkel dolgozó programra zene (a szónak első jelentése!) szerintük képtelen kifejezni azt, a mit akar, s ha ki is tudná fejezni, a kifejezés módja zeneietlen, »ausser-musikalisch« valami lenne, ebből (ugyancsak szerintük) az következik, hogy az a *közvetlen* (!) eszközökkel: érzéshangképekkel lelki reflexeket kiváltó zene *is*, melyben az érzés egymásután okozati összefüggése szavakban kifejezhetőleg (programra) megállapított, minthogy *szerintük* ez is program-zene (a program-zene második jelentése!), szintén »ausser-musikalisch« zeneietlen valami, a mely, daczára közvetlen érzéskeltésének, szintén nem fejezheti ki azt, a mit akar, csak azért, mert megállapított programja van. A lavina gördül tovább. Minthogy a közvetett, »aussermusikalisch« eszközökkel dolgozó program-zenének (a szó első jelentése!) és a közvetlen eszközökkel dolgozó program-zenének (a szó második jelentése!) egyaránt van programja, ebből szerintük az következik, hogy az érzésegymásután kutatása (annál inkább a megállapítása) szintén merénylet a művészi zene ellen akár a közvetett, akár a közvetlen hatású »programm-zene« érzésegymásutánjának vizsgálatáról van szó.

Ez a »nézet« aztán terjed mint a pestis. A nemprogram-zenész-fióka a »zenetörténet-órán« (?) félfüllel hall valamit harangozni, aztán mire megnől, kialakul a *művészi meggyőződése* is: »Az *igazi* zenész: *abszolút* zenész. Az *igazi* zene: *abszolút* zene. Az *abszolút* zene olyan zene, a hol *abszolúte* semmin nem kell törnöd a fejed. A lábaddal vagy a fejeddel (mindegy!) ütöd a taktust, szóval élvezed a tapéta-muzsikát. Hogy a tapétán mi élvezni való van? Sok! Hát nem szép ez?

+ -X: + -X: H --- X: +-X: +-X: + -X: + -X: + -X:

Összeadás-kivonás-szorzás-osztás || Összeadás-kivonás-szorzás-osztás

Hallod? Hogy lüktet! Milyen jól lehet hozzá a taktust ütni. Aztán tudod egyszerűen *zseniális* az a formatökély, a mi a

tapétán megnyilatkozik. Az összeadás után mindig a kivonás következik, a kivonás után mindig a szorzás és a világ minden kincséért se talán az osztás. És ez olyan megnyugtató . . . Aztán néha *virág* is akad a tapétamintában. A virág az szép. A virág helye *rendesen* az osztásjel és az összeadásjel között szokott lenni. Ha máshol van, akkor abban a tapétában nincs formatökély . . . Ni, hogy püsszegnek itt mögöttünk a zene-smokkok. Hogy ne beszéljünk koncert közben. Jó. Hát ne beszéljünk. Figyeljünk oda egy piczit. Hol is tartanak csak? Mindjárt . . . tik-tak-tik-tak . . .

. . . szorzás-osztás || Összeadás-kivonás-szorzás-osztás.

Látod, ez az igazi zene. Az abszolút zenét, ha a közepén kezded is el hallgatni, akkor is megérted. A program-zenéből pedig, ha később jössz, mint elkezdtek, nem értesz egy kukkot se. Ha idejében jössz, akkor se sokat. Aztán ott mindig gondolkozni kell. Pedig gondolkozni nem jó. Az csak a tudósoknak való. Meg annak az ötkerekű Berlioznak, a ki a program-zenét kitalálta.«

Egy *abszolút* muzsikustól nem lehet rossz néven venni, hogy a program-zene szó két különböző jelentését összetéveszti. Hiszen ugyanezt megcselekedtek zeneesztétikusok is.¹ Sőt nemcsak ezt, egyebet is. Hogy a zavar még nagyobb legyen, összezavarták az abszolút zenét a kétféle program-zenével. Az abszolút zenén olyan zenét értenek, a mely abszolválta magát a táncz és a szó (költészet) gyámsága alól és a külön zenei logika, a külön zenei formaalkotás szabályai szerint jó létre.² E külön zenei formaalkotó tényezők szerintük: a harmónia és a ritmus (szimmetriát akartak mondani).³ Hogy külön zenei logika, külön zenei formaalkotó tényezők nincsenek, arról volt

¹ Idézek. Másként azt hihetne az olvasó, hogy merő ráfogás. A kit idézek — optima pars pro toto — a jelenkor legnagyobb zenetudósa. „Deshalb kann die *Programm-Musik (!)*, welche (!) der *Musik die Aufgabe zuweist, etwas durch ein Programm (!) spezialisiertes auszudrücken*, niemals Anspruch erheben, dass sie die Ziele der Musik höher stecke.” Dr. Hugo Riemann: *Elemente der musikalischen Aesthetik*. Berlin u. Stuttgart. 1900. S. 226.

² »Nur der reinen Instrumentalmusik, der die Hilfe und führende Hand keiner Schwesterkunst in Anspruch nehmenden absoluten Musik darf man diese Eigenschaften ohne Einschränkung zusprechen . . . das Wesen der absoluten Musik ...“ I. m. 204. lap.

³ I. m. 78. lap.

alkalma meggyőződni az olvasónak. A zeneesztétikusokat megtevesztette az ének (a szó) s a táncz elmaradása a hangszerzene mellől.¹

Hogy velünk ez meg ne történjék, egy percre jusson eszünkbe az a köztudomású tény, hogy a hangszerzene különválása a táncztól s a szóköltészettől nem általános, hanem csak részjelenség. A hangszerzene egy része mindmáig megmaradt a táncz vagy a szóköltészet (vagy mind a kettő) társművészetének. E hosszú együttműködés eredménye a ballet, az oratórium s az opera. Nézzük már most, miféle változást idézett elő az »abszolút« zenében a táncztól s a zenétől való elszakadás? A táncztól elszakadt tánczene egy ideig továbbra is tánczmozdulatokat rajzolt hangokkal, úgymint az abszolució előtt. Hisz a változás mindössze annyiból állott, hogy már nem tánczoltak rá, csak hallgatták, ha belefáradtak a tánczba. Ez a »koncert«-tánczene a különféle tánczfajok egybefűzéséből megalkotta a *suite-et* és a *szonátát* (zenekarra a szimfóniát). A rendszeres hallgatás, illetőleg a rendszeres nemtánczolás következtében a hallgatott zene tánczszerűsége, tánczjellege kezd

¹ „Erst im 17. Jahrhundert *ringt sich die Instrumentalmusik* nur mühsam und ganz allmählich *aus der Verbindung mit dem Tanz und dem Dichterworte los und sucht* in rührender Unbehilflichkeit nach Hinwegnahme dieser beiden kräftigen und altbewährten Stützen für Rhythmik und Melodieführung *nach neuen verlässlichen Hilfsmitteln einer nur mit eigenen Mitteln bestrittenen Formgebung.*” U. o. 205. 1.

„In welchem Umfange *die Vokalmusik die wichtigsten Kunstmittel der absoluten Musik vorgebildet hat*, lehrt besonders deutlich die Geschichte des *imitirenden Stils* . . . ist nichts natürlicher als für dieselben Worte dieselbe oder eine möglichst ähnliche Melodie bringen.” U. o. 219—220. 1.

„Die hohe Bedeutung der Tänze für die Entwicklung der Instrumentalmusik ist bekannt. Um die Zeit der Verselbständigung der Instrumentalmusik (nach 1600) bestehen nebeneinander eine ganze Reihe von Tänzen verschiedenen Charakters, deren Charakter *natürlich auf den durch die Tanzenden ausgeführten Bewegungen beruht.*” U. o. 223. 1.

„Für die *Entstehung der motivischen Nachbildung im Kleinen* . . . ist . . . der Ursprung . . . im Tanze zu suchen.” U. o. 222. 1.

„Der durch den einzelnen Tanz in seinen Gesten ausgeprägte Charakter, besser: die pantomimische Ausdrucksform des einzelnen Tanzes leitet mit zwingender Macht den Komponisten auf einen adäquaten musikalischen Ausdruck und *der Tanz wird damit zu einem ebenso wichtigen und sicheren Führer der musikalischen Gestaltung, wie das Dichtierwort.*” U. o. 224. 1.

„Noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die Herrschaft der Tanztypen und des dem mehrstimmigen Vokalsatze entstammenden Fugenstils ungebrochen.” U. o. 205. 1.

megváltozni. Nem tánczolják, nincs miért ragaszkodják a tánczformákhoz. Az átalakulás iránya két ágra oszlik. Az egyik ág, lemondva a táncszerűségéről, nem rajzol többé tánczmozdulatokat, megelégszik a »ritmussal«, a szimmetriával és átalakul elrontott tánczenévé, tapétazenévé, »abszolút« zenévé. A másik ág művészi ambíciója nagyobb. Lemondott a céltalan táncszerűségről s minthogy külön zenei logika, külön zenei formaalkotó elem felett nem rendelkezik, mert ilyen nincs, kölcsönkéri a szóköltéssel társult zene logikáját, az »irodalmi« logikát, az emberi logikát és az irodalom formaalkotó elemét: az egymást követő érzékített érzések okozati összefüggését. Hogy ez a zene egyelőre nem társul újból a szóhoz (Beethoven kilenczedik szimfóniájában ezt az utolsó lépést is megteszi), az e zene mivoltán nem változtat. Akár társul a szóhoz, akár nem, akár rajtunk kívül eső természeti tárgyak hangképével, tehát közvetve, akár érzéshangképekkel, tehát közvetlenül keltsen érzéseket az a zene, az egyes hangulatok és érzések *egymásutánjában* egyaránt nyilvánulhat okozati összefüggés. Az »irodalmi« logika, az emberi logika közös mind a két zenében. A táncztól elszakadt tánczenének ez a második ága lassankint beolvadt az »irodalmi« zenébe. A beolvadás folyamata Haydnal kezdődik, Beethovennel befejeződik.¹ Hát a szóköltésettől elszakadt zenével mi történt? Igaz ugyan, hogy már nem énekelték hozzá a szókat, de az előbb szókkal kifejezett egyes hangulatok és érzések egymásutánjának okozati összefüggése változatlan maradt. Az énekelt szó elmaradását, az összefüggés, a »programm« megérthetését pótolta a zene kifejező erejének növekedése s a mennyiben ez elég nem lett volna, elmondott vagy írott programm könnyíti meg a megérthetést.³

¹ „... die Kunst des individuellen Empfindungsausdruck mit den alle (?) Fesseln abstreifenden eigenen (?) Mitteln, die Kunst der Haydn-Mozart-Epoche sollte mit Beethoven schon wieder bei ihrer Bankrotterklärung angekommen sein? Das ist gewiss sehr unwahrscheinlich, ...“ Riemann: I. m. 205. 1.

Az »irodalmi« zenébe való beolvadás nemcsak nem unwahrscheinlich, de az egyetlen lehetőség, a mit a táncz alól felszabaduló zene a tapétamuzsikán kívül választhatott.

² Míhelyt a hangszerzene mellől tünedezni kezd az énekelt szó, egyegy mű keretén belül is mindkét jelentésében szabadon váltakozva, feltűnik a programzene. Johann Kuhnau (1667—1722) bibliai tárgyú programmszonátáiban nemcsak Berlioz értelemben vett programzenét ír, de a szonátákhoz írt előszavában a programzene elméletét is megalkotja.

Íme, így végződött a zene abszolúciója. A táncz és a költészet gyámsága alóli felszabadulási kísérlet megteremtette egyrészt a táncztól s a költészettől független *abszolút* zenét: a tapétazenét; másrészt létrehozta az érzéshangképekkel tehát közvetlenül ható programzenét s a közvetett eszközökkel dolgozó programzenét. De e két utóbbi zenefaj nem az abszolúció diadala, hanem a társművészeté: a szóköltészeté s így *nem* abszolút zene, hiába maradt el mellőle az ének meg a táncz. A zeneesztétikusok ezt nem vették észre. Szerintük a tapétazene, meg az érzéshangképekkel tehát közvetlenül ható programzene s a közvetett programzene, ha táncz vagy ének nem kíséri, vagy ha szerzője írott programmot nem adott hozzá, egyaránt »reine Instrumentalmusik«, egyaránt abszolút zens; Beethoven *Pastorale*-ja, *Appassionatá*-ja, épúgy, mint a legutolsó tapétamuzsika.¹

A tévedések sora még ezzel sem zárul. Még összetévesztették az egyes hangulatképek hangulattartalmát a hangulatképek egymásutánjának összefüggésével. És mert szerintük szavakkal nem fejezhető ki *teljesen* az egyes hangulatképek *hangulattartalma*, a művészet ellen elkövetett merénylet az egyes hangulatképek *egymásutánjának okozati összefüggését* kutatni és

¹ „Mir war es zunächst um den Nachweis zu thun, dass die reine Instrumentalmusik, die absolute Musik, sich aus der Umstrikung durch die Poesie und den Tanz gelöst hat und damit erst völlige Freiheit in der Entfaltung ihrer Mittel errungen, dass darum die absolute Musik die am höchsten stehende Gattung der Musik überhaupt ist. Dieser Nachweis ist mir, hoffe ich, gelungen.“ Riemann: I. m. 225. 1.

„Es ist hiernach wohl ersichtlich, welche hohe erziehliche Bedeutung der Jahrhunderte, ja Jahrtausende währenden Verkettung des musikalischen Ausdrucks sowohl mit dem Tanze als mit dem Dichterworte beizumessen ist; aber es ist umso (?) unzweifelhafter, dass die endliche Emanzipation der Musik von ihren beiden Mentoren, ihre Verselbstständigung als freies Ausdrucksmittel des Empfindungslebens keine vorübergehende Erscheinung sein kann, sondern dass sie den Eintritt einer neuen Epoche bedeuten muss, welche den Höhepunkt der bisherigen Entwicklung der musikalischen Kunst bildet. Ein Grund, sich wieder von neuem zu ihren alten Führern zurückzuwenden, hilfefehend nach ihrer Hand zu greifen, könnte nur dann vorliegen, wenn sich herausstellte, dass sie noch immer nicht ihre Freiheit zu gebrauchen verstände, wenn sie sich noch unsicher fühlte, den betretenen Pfad allein weiter zu wandeln. Nun dieser Grund liegt nach Haydn, Mozart und Beethoven nicht vor!“ (U. o. 224. 1.) *Ez már igaz! Sich wieder von neuem zu ihren alten Führern zurückzuwenden . . . dieser Grund liegt nach Haydn, Mozart und Beethoven nicht vor. Mert ezt a visszatérést már elvégezte helyettünk Haydn, Mozart és Beethoven.*

ha megtaláltuk, szavakban kifejezni. Mert a kutatott összefüggés meglelése és szavakban való kifejezése: programm. A programm pedig tudvalevőleg programmmzene . . .*

A programm és a programmmzene ellen felhozott érvek koronája az az ellenvetés, hogy mindenki másként hallja, másként magyarázza a zenét; a miből a »programmmzene« ellenzői szerint megint az következik, hogy a művészi zene »etwas bestimmtes musikalisch darzustellen« képtelen. Ha »etwas bestimmtes«-t nem érzékítünk érthetően, akkor nem »etwas unbestimmtes«-t érzékítettünk jól, hanem »etwas bestimmtes«-t érzékítettünk rosszul. A vád helyes fogalmazása tehát ez lesz: A művészi zene a kifejezni szándékolt hangulatokat, érzéseket nem képes világosan kifejezni, közérthetőleg érzékíteni.

A közérthetőség nem jelenthet érzésazonosságot, tudatazonosságot, mert ilyen nincs. Nemcsak két egyén tapasztalatkincse, asszociációkészlete nem lehet azonos (már csak érzék-

¹ Seit wir wissen, dass die Musik viel unmittelbarer und vollkommener als irgend eine andere Kunst das innerste Empfinden aussprechen und dem Hörer übermitteln kann, muss es als *Vermessenheit* (!!) erscheinen, *mit Worten verdeutlichen zu wollen, was sie ausspricht* (nem azt „was sie ausspricht“, hisz az reflektorikus utón közlődik, hanem az egymást követő Ausspruch-ok okozati összefüggését!) *da worte wohl* (!) Auskunft zu geben vermögen über Gegenstände *und* (!) *Erlebnisse, welche unser Empfinden bewegen* (akkor is, a mikor zeneszerzők vagyunk és hangokkal érzékítendő érzéseink egymásutánját, okozati összefüggését megállapítjuk. A szó, a programm ápen ezt van hivatva kifejezni a zenében) *welche die Musik nicht zu zeichnen vermag* (!) in der Schilderung des Empfindens selbst aber niemals die Musik erreichen können (nem is akarja!) Riemann: I. m. 210. lap. Hát hol az a Vermessenheit? Sehöl. Hogy az olvasónak némi fogalma legyen róla, hogy micsoda bolondgombák tenyésznek még programmmzenész esztétikusok írásaiban is, mihelyt programmról, programm-zenéről és a zene kifejező képességeiről van szó, ideiktatok belőlük egy diszpéldányt. A szerző Beethoven Eroica-szimfóniájáról beszél: „Es ist bekannt, dass sie zuerst den Titel „Napoleon Bonaparte“ getragen hat, dass aber der Meister, als er erfuhr, dass sein Held den vaisertitel angenommen und aus dem Manne der Freiheit und Revolution ein Tyrann geworden, das *Titelblatt* (!) wieder zerriss und *dafür* (!) einen ganz allgemeinen setzte: Sinfonia eroica composta per festeggiare il souveniré di un grand'uomo. *Damit* (!) hogy t. i. eltépte a címlepot!) hat er den Einzelfall *erst in das Allgemein-Menschliche, in das Ewige* hinaufgerückt. Nichts Schillerndes haftet *mehr* (az új címlepot folytán!) daran und die Erklärer, die etwa durchaus im Scherzo eine Lagerscene hören wollen, sind *in einer ganz kleinlichen und aus der Komposition kaum zu rechtfertigenden Kunst-auffassung befangen.*” Dr. Max Vancsa: Zur Geschichte der Programmmusik. *Die Musik*. Jahrg. II. 1903. S. 336.

szerveik különböző volta miatt sem) de nem azonosak még ugyanazon egyén két egymást követő érzékeléséhez fűződő asszociációi sem, s e különböző asszociációkhoz fűződő hangulati velejárók sem. Ez közös fogyatkozása (vagy erénye!) minden érzékelésnek, minden érzékítésnek, minden művészetnek. A művészi zene ellen felhozott vád azonban nem is e természetes érzésazonossági ingadozásokra vonatkozik, hanem a »nem természetesekre«. Mindenesetre rendkívüli jelenség, hogy a zeneszerző pl. szerelemet akar hangokkal érzékíteni s az egyik hallgató a harag érzését érzékeli, a másik a félelemét. Ez bizony elégszer megesett már. A helytelen eredmény tagadhatatlan; de az ok: nem a művészi zene kifejező képességének hiánya — mint a formalisztikus zeneesztétikusok Hanslickkal az élükön hirdetik — hanem a művészi zene megértését, élvezését zavaró külső tényezők káros befolyása. Ha megismertük és megszüntethetjük az okot, megszüntettük a káros következményt.

Hogy a művészi zene ne tudná megkülönböztethetőleg, közérthetőleg érzékíteni a szerelem, harag és félelem érzéseit, ez az útszéli bölcsesség a művészi zene ismerői szemében dajkamese. Nemcsak, hogy erre képes, de közérthetőleg érzékíti, ha kell a szerelem érzésének ezernyi finom árnyalatát is. Csak annyi igaz, hogy a míg a művészi zenével kifejezett érzés hangzó állapotban a laikus hallgató elé kerül, addig az a művészi zene olyan tényezők hatásának lehet kitéve, melyek magát a művészi zenét s ez által a művészi zenével érzékített hangulatok, érzések közérthetőségét megrontották. Az egyik ilyen zavaró tényező: a művészi zene tökéletlen rögzítési módja, a tökéletlen hangjegyzírás; a másik, mely az elsőből szinte önként következik: a tökéletlenül rögzített művészi zene helytelen megfejtése, helytelen hangzóvá tétele, helytelen előadása.

A mai hangjegyzírás csakis az érzéshangképek hangmagasságát képes minden kétséget kizáró pontossággal megjelölni. Az egyes hangok hangzási időtartamát már csak relatíve állapítja meg, vagy még így sem. *Ha* a negyedhangjegy hangzási tartama ennyi, akkor a nyolczadhangjegy a negyedhangjegy időtartamának fele. Csakhogy a hangjegyzírás nem tudja pontosan megmondani, hogy mennyi a negyedhangjegy időtartama, mert nem tudja megjelölni pontosan a sebességet, melylyel a negyedhangjegyek érzékletünk előtt elvonulnak. Valamely olasz tempómegjelölés, pl. *allegro*, *adagio* nem mond semmi határozottat, mert *allegro* an sich nincs; a Malzel-féle metronóm

pedig azért nem tudja megmondani pontosan pl. a negyedek vagy a nyolczadok időtartamát, mert a tempó folyton változik nemcsak egy zenemű, de egy tétel, egy periódus, sőt egy zenei mondatrész keretén belül is. A művészi zenét nem lehet egyenruhás negyedekbe meg nyolczadokba szorítani. Az egyes hangok időtartamát nem a Malzel-féle taktus-masina szabja meg, hanem a művészi zene hangképről-hangképre változó értelme.

A mai hangjegyzírás ez állandó változásoknak megfelelő finom időtartamkülönbségeket pontosan megállapítani képtelen. De hátha elegendő a művészi zene helyes megfejtéséhez a művészi zene értelmének helyes, szabatos feltüntetése is? Vajjon legalább ezt az értelmi tagolást elvégzi-e a hangjegyzírás? Még csak ezt se teszi meg. Nem azért, mert képtelen rá, hanem azért, mert a zeneszerzők lusták. Szóelválasztás, interpunctio, értelmi tagolás, esupa kellemetlen dolgok. Minek az? Írom az egésztest egyvégűben. A szakzenész az úgy is megéri, a »többi«, a plebs az meg ne játsza a muzsikámat. Inkább hallgassa áhítattal.

Úgy körülbelül igazuk van. Csak a mi a szakzenészekbe vetett bizodalumukat illeti, elfeledkeznek Carl Stumpf egy pompás mondásáról: *Fachmusiker ist kein psychologischer Begriff!*...

A mai hangjegyzírás nem tudja megjelölni a tempót, nem jelöli az értelemtagozódást, (hogy a hangerősséget se tudja pontosan megállapítani, mert piano v. forte an sich nincs, az most szinte számba se jön) és az ilyen módon rögzített művészi zenét a szakzenész leprimavisztázza. Ő persze helyesen fejtette meg azt a zenehieroglifet, *hiszen* ott kattogott mellette a Malzl-féle metronóm, arra a számra beállítva, a mi a zenemű élén a tempót jelzi.

Minden hangot játszott, sőt a hol fő betűt látott, ott fortét játszott, minden pö betűnél pianót játszott, aztán meg taktusban is játszott (a metronóm rá a bizonyosság!) szóval ő *jól* játszott, *objektíven* (!) játszott, *stilvoll* játszott. Ha aztán úgy megkérdezzük tőle, hogy micsoda stílus volt az a zenemű, hogy metronómstílusban játszotta, azt feleli: »Das war etwas Antikesz! . . . Tjaa!« — Neki Beethoven: Etwas Antikesz! . . .

Ha aztán ez a mi szakzenészünk összetalálkozik azzal a szakzeneesztétikussal, a ki összetévesztette a programot és a program-zenét, a program-zenét és az abszolút zenét, az egyes hangképek hangulattartalmát és a hangképek egymásutánjának okozati összefüggését, akkor a Teória és a Praxis

egymás tekintélyére hivatkozva, egyesült erővel hirdeti, hogy a művészi zene csak típusokat ismer; és típus az, ha ugyanazon zenét ugyanazon előadásban az egyik hallgató szerelemnek hallja, a másik félelemnek, a harmadik haragnak, a negyedik ellenben zenei vandalizmusnak.

De tegyük fel, hogy az az előadóművész a tökéletlen rögzítésen keresztül is megértette azt a művészi zenét, megtalálta az összefüggést az egyes hangulatok egymásutánja között, ismeri minden egyes hang szerepét, jelentését és a mit felfogott, megérezte, megértett, tökéletes zenei előadásban közli hallgatóival. Vajjon elegendő-e mindez arra, hogy a mi laikus hallgatónk is részesévé legyen a művészi zene teljes gyönyörtartalmának? A primár élvezésig önerejéből is eljut az a hallgató. Igazán művészi zene, igazán művészi előadása reflektórikus utón kelti fel benne a kifejezni szándékolt hangulatokat, érzéseket. De a felkeltett érzések egymásutánja közti okozati összefüggés föllelése, követése már bonyolultabb agyműködés. Az első feltétel e cél elérésére: a fölkelte érzések egymásutánjának nemcsak követése, de maradandó tudatolása is. Csak aztán következhetik az egymásutánban észlelhető okozati összefüggés kutatása. A kezdő zenehallgató zenei hangképek emlézésére be nem gyakorolt agy velejét annyira igénybe veszi az őrzéklete előtt elvonuló, folyton változó hangképek szakadatlan sora, hogy a már elhangzott hangképek s az általuk kiváltott lelkireflexek pontos egymásutánjára sem emlékszik, nem hogy a tudatában elhalványult egymásután okozati összefüggését volna ereje és ideje kutatni, vagy épen meglelni.

A kezdő zenehallgató e fokozott agyműködés közben segítségünkre szorul. Minthogy önerejéből nem találja meg a zene-műben érzékített egymást követő hangulatok és érzések okozati összefüggését, fel kell hogy fedjük előtte. Erre kell a hangver-senynt bevezető, magyarázó előadás.

Az emberi agyműködés fönnebb idézett sajátága, hogy jelenségek időbeli egymásutánját csak okozati összefüggésben képes megérteni, fütüült a zeneesztétikusok tilalmára és hangoosan követelte a művészi zenében az érzés mellett az értelmet, a primár élvezés mellett a megértést, a teljes élvezést is.¹

¹ Érdekes, hogy a zeneesztétikusok is mennyire kénytelenek engedni merev formalisztikus felfogásukból, minden csűrés-csavarás, meg fogalom-zavar daczára. Riemann idézett művében egy helyen *minden* zenéről, tehát a program-nélküli abszolút zenéről is, a következő önfelelt vallomásokot

E jogos emberi követelés kielégítésére irányuló törekvés eredménye a Programmbuchok s a Concertführerek gazdag irodalma. Külösúlyban mindenesetre gazdagabb, mint tartalomban.

teszi: „*Die höhere geistige Einheit (?!). . . lässt sich schwer demonstrieren (ez igaz! De ebből még nem következik, hogy nincs.) . . . Dennoch ist klar, dass ein gemeinsames Etwas (!) doch dazu gehört (!) das Heterogene zusammen zu bringen.*” Riemann: I. m. 190. lap. De hogy mi az az Etwas, azt Riemann nem mondja meg. Mert ha megmondaná, kénytelen lenne a hangulatok és érzések egymásutánjában észlelhető okozati összefüggést megnevezni, az pedig már *mese, programm = (?) programm-zene*. Szükségesnek tartom e helyen külön hangsúlyozni, hogy Riemann a műve 78-ik lapján az abszolút zene (reine Instrumentalmusik) formgebende Faktorenjáéént megnevezett Harmonie u. Rythmus-t, a szerinte tisztán zenei formaképző tényezőket utólag még se tartja elegendőknek még csak az „abszolút zene” (reine Instrumentalmusik) művészi megalkotásához sem, hanem mégis csak igénybe veszi azt a gewisses Etwas-t. Az sem utolsó mulatság, a mikor Riemann akarva-nemakarva *megengedi* (sic!) a programmkeresést még az *abszolút* zenében is. „. . . *So ist jedes Tonstück (!) aus sich heraus zu beurtheilen, und wenn der Komponist ein wirklicher Künstler ist, stets wahrhafter Empfindungsdruck, den zu deuten wohl einen gewissen Reiz, auch wohl (!) einen instruktiven Zweck haben kann, aber (!) ohne Verantwortlichkeit des Komponisten, die vielmehr lediglich dem Interpreten zufallen muss.*” U. o. 209. lap.

Hát persze, hogy *aber!* Hiszen nemcsak az összefüggés, a programm keresése, de maga a művészi előadás sem a komponista felelőségére történik, hanem az előadóművészére.

„*Niemandem kann verwehrt (!) werden, sich den Empfindungsinhalt (!?) z. B. des ersten Satzes der 9. Symphonie Beethovens irgendwie begrifflich zurechtzulegen;* (köszönjük az engedelmet, de nem kérünk belőle. Nem alkuszunk. Vagy gondolt ott Beethoven Begrifflichesre, szavakban is kifejezhetőre, vagy nem. Ha igen, nem szorultunk a formalisztikus zeneesztétikusok kegyes engedelmére. Ha nem, azaz ha Beethoven képes volt *értelmes* időbeli egymásutánt megállapítani másként, mint okozati összefüggésben, akkor mi, embertársai, szintén képesek vagyunk utána csinálni, megérteni, szóval megint csak nem szorulunk Riemann engedelmére); *man wird auch aus der Analogie von Bildungen, welche die Musik zeigt, wo sie interpretierend sich dem Worte gesellt, vielleicht der Wahrheit, bis zu einem Grade nahe kommen können (!) und man darf unbedenklich (!?) solchen Versuchen ästhetischer Analyse grosser Kunstwerke einen Wert (!) als Hilfsmittel zum Verständniss zusprechen* (hol marad a „Vermessenheit?”); *niemals aber darf man zugeben, dass auch die ausführlichste Analyse mit Worten den Inhalt (Már megint? Inhalt der Empfindungen und die Reihenfolge der Empfindungen az nem egy!) voll ausdeuten könne.*” U. o. 226. lap.

Hát nem *voll*. De mindenesetre *voll-abbul*, mint a zene, die die Erlebnisse, welche unser Empfinden bewegen, nicht zu zeichnen vermag. (U. o. 210. lap.)

A magyarzó művek legnagyobb részének két közös hibája van. Az egyik: A Harmonielehreből és a Formatanból összedett semmitmondó zenei szakkifejezések használata ott, a hol a magyarzó csak saját képtelenségét akarta leplezni. Az ilyen kifejezéseknek pl. hogy a szerző x mollból y duron át z durba modulálva fellépteti a témát, semmi értelme nincs. Az abszolút hallással bíró hallgató nem a Concertführertől kérdi egy moduláció irányát; az abszolút hallással nem rendelkező hallgató pedig a kapott utasítások dacára se tudja követni a modulációt. Az is igaz, hogy semmit sem vesz vele. Magyarzó műben pedig olyan dolognak a mi semmit se magyaráz, helye nincs. A másik közös hibája e műveknek az a kínos bizonytalanság, az az örökös rettegés, tapogatódzás, a mi a fogalomzavarokban sýnylödő, rendszertelen lelkeknek állandó kísérője. Először is nincsenek tisztában avval, hogy minő joron fogtak tollat. Nem jelölik meg a saját álláspontjukat sem a műalkotással, sem a hallgatóval szemben, sőt még avval sincsenek tisztában, hogy micsoda módszert kövessenek a magyarázat megírásakor. Nem azért haboznak, mert nem tudnak hirtelenében választani a sokféle módszer közül, hanem mert egyáltalában nincs sejtelmük módszerről. Az eredmény: Zenei szakkifejezések és üresen puffogó frázisok zagyva keveréke, a mitől okosabb alig lesz a hallgató. Akad persze dicsérendő kivétel is. De *azok* a Führer-ek (?) annyira diszkreditáltak a zenészek szemében a programmot és (!) a programm-zenét, hogy ez a pár kivétel nem igen változtathatott a még mesterségesen is táplált közhiten. De e kivételeknek is van egy fogyatkozásuk, a miről természetesen nem tehetnek: A magyarázatíró felfogása nem egyezik minden ad hoc előadóművész felfogásával; az olvasó tehát így esetleg egész más műhöz kap magyarázatot, programmot, mint a melyet az előadóművész játéka nyomán hall. A két felfogás közti ellentét és ez ellentétek összeegyeztetésének többszöri hiábavaló kísérlete aztán annyira megzavarja, sőt elesügeszti azt a hallgatót, hogy nemcsak a megértés, de a primár élvezés további kétes gyönyöreiről is lemond. Hallom az olvasó ellenvetését: Ha megtörténhetik az, hogy két zenész ugyanazon zeneműből mást-mást olvas ki, akkor talán mégis csak igazuk van azoknak a zeneesztétikusoknak, a kik azt vallják, hogy a művészi zene »etwas bestimmtes darzustellen« képtelen. Talán az olvasó is szakzeneesztétikus úgy titokban, hogy fogalmakat kezd összetévesztetni? Egy zenemű tökéletlen rögzítését

különféleképen megfejteni és egy már *hangzó* művészi zenemű nyomán teljesen különböző reflexeket érezni nagyon is nem egy.

A magyarázó szöveg és az előadóművész felfogása közti ellentét gyakori jelenség. Hiszen a zenei remekműből értelmetlenségeket olvasó Beckmesserek fajtája még mindig él; a magyarázók között is, az előadóművészek között is. De hogy a kettő közül melyik a Beckmesser, azt az a laikus hallgató a zenemű rögzítésének ismerete nélkül ott a hangversenyteremben képtelen megállapítani. Ő csak egyet tud, de ezt aztán egész bizonyosan tudja: ránézve a hallgatott mű egyszer mindenképpen elveszett. Ennek pedig nem szabad megtörténnie. Hiszen mi művészi zenére akarjuk nevelni azt a laikus hallgatót és nem elriasztani tőle.

A most vázolt visszás helyzetből csak egy radikális kibontakozási mód van: Az előadóművész tartsa a magyarázó előadást is, az előadóművész írja a programot is; a program megokolja az előadóművész felfogását; a zenemű előadása szentesíti a programot. »Egy analfabéta muzsikustól nem lehet megvárni, hogy Beethoven zenéjéhez programot írjon!« Egy analfabéta muzsikustól azt sem lehet megvárni, hogy a hangszerén magyarázza Beethovent; sőt el kell tiltani tőle. Beethoven nem volt analfabéta és ha valaki úgy akarja ismerni és megérteni Beethoven lelkivilágát, hogy a fennmaradt tökéletlen rögzítésekből értelmet, Beethoven lelkéhez méltó értelmet tudjon kiolvasni, annak kell annyi értelmi erejének is lenni, hogy az anyanyelvén értelmes mondatokban tudja közölni hallgatóságával egy zenemű programját, a hangulatok és érzések egymásutánjának okozati összefüggését. Ha ez összefüggést nem lelte meg, nem érti az előadandó zeneművet sem; nincs is joga játszani, ha százszor okleveles művész is.

Lehet, hogy akad tiltakozó hang, mely az előadó művész tartotta magyarázó előadást a hallgatóság lelkén elkövetett szabadságsértésnek, zsarnokoskodásnak minősíti s az alkotó művész illetőleg a műalkotás és a hallgatóság között semmiféle közbenjárót nem hajlandó megtűrni. A lelke szabadságát s az alkotó művészszel való lelki érintkezés közvetlenségét féltő hallgató elfelejti, hogy a szabadságra és az alkotó művészszel való közvetlen érintkezésre való jogát már eljátszotta abban a perczben, a mikor a hangversenyterembe lépett. Ha e jogához mégis ragaszkodnék, maradjon szépen otthon, üljön az íróasz-

talához, vegye kezébe a partitúrát, fejtse meg előbb a tökéletlen rögzítésből a zenemű értelmét és aztán gyönyörködhetik benne; aztán hallgathatja áhítattal azt az ideális zenekart, a mi ott belül a fülében muzsikál.

Az az előadóművész csak arra vállalkozott, hogy úgy hirdeti Beethovent, a hogy érzi, a hogy érti. Akár szóval, akár zenével teszi ezt, a zsarnokság mindig ugyanaz marad. Az a laikus hallgató ellenben nem azért megy a hangversenyterembe, hogy az előadóművész zsarnoksága ellen lázadozzék, hanem azért, hogy művészi zenét élvezzen. A teljes élvezés feltétele: a megértés. E megértést teszi lehetővé a program, a magyarázó előadás. De a zenei megértés alapfeltétele, hogy értsük azt a lelkivilágot, melynek kifejezője maga a zene. A zeneszerző életkörülményeinek, egyéniségének ismeretére tehát szüksége van a laikus hallgatónak is. S csak miután elmondottuk a magyarázandó mű előzményeit, keletkezését, lehet eredményes a zenemű »meséjének«, programjának ismertetése. A mi az ismertetés technikáját illeti, az egyes hangképek magyarázatánál nem szorulunk se hangjegyekre, se szakkifejezésekre, hisz ott a zenekar, mely az illető hangképeket mindjárt intonálja s így már a program ismertetése közben is kölcsönösen kiegészíti egymást a két társművészet eszköze: a szó és a zenehang. S ha megértette a hallgató az előadandó mű alaprajzát, fölépítését, szerkezetét, kis nyugalmi szünet után felhangzik az óhajtva várt zenei megnyilatkozás: a művészileg előadott művészi zene . . .

(Folytatjuk.)

Dr. Hubert Emil