

A MŰVÉSZI ZENE NÉPSZERŰSÍTÉSE.

— IV. BEFEJEZŐ KÖZLEMÉNY. —

Eddig csupán a hegedűszólamot vizsgáltuk. Nézzük most a zongora szólamát, hogy aztán a megértendő és megjátszandó nyolcz taktusban megállapíthassuk a két hangszer egymáshoz való viszonyát, hogy különböző hangokból álló egyidejű szólamuk: *egy hang-e*, vagy kontrapunkt, *egy melódia-e*, vagy több melódia? Egyetlen pillantás a zongora szólamába elegendő annak a megállapítására, hogy itt a zongora szerepe csupán a hegedűszólam fontosabb hangjainak kiemelésére szorítkozik a zongora a maga gazdag hanganyagából a hegedű korlátolt hangtérfogatának és hangerejének volument, intenzitást kölcsönöz; a két hangszer egyesül Beethoven egységes érzésének méltó kifejezésére; a két szólam: *egy melódia s a zongora szólama* a hegedűszólam fönebbi értelmezését miben sem módosítja.

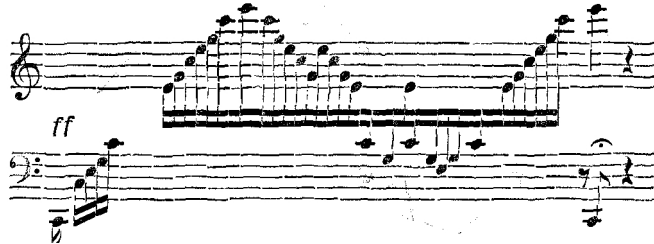
De vajjon igazolja-e Beethoven a hangképekbe foglalt érzések irányának, céljának fönebbi értelmezését?

Vajjon igazán csak pihenő-e az a megállás, vajjon követi-e további emelkedés? A hegedű elhallgatott; a cselekmény fonalát a zongora szövi tovább: «ismétli», a mit a hegedű eddig mondott. »De hiszen az ismétlés nem továbbszövése a cselekménynek, csak felesleges, művészietlen tautológia. Még akkor is, ha Beethoven írta.« Csakhogy Beethoven nem ismétél. Si bis facit idem, non est idem. És ha egy megtörtént eseményt újból végiggondolunk, ha a múltat emlékünke idézzük, az még nem tautológia és nem művészietlen, ha az a visszaemlékezés fejleszti, előbbreviszi a cselekvényt.

»De lehet-e pihenés, lehet-e erőforrás a múlt, az emlékezés?« Ha az olvasó nem tudná a históriából, megtanítja

rá Beethoven, ki e lelkifolyamatot a legzeneibb eszközzel, a mozgásszimpatia felhasználásával szemlélteti. A hős megáll, megpihen, visszanéz a megtett útra, lelkében átéli újra a megvívott harcot, a harc emléke feltüzeli, elragadja, a szimpatikus mozgásreflex kiváltódik (a hegedű imitálva belép), a múlt s a jelen, az emlék s a »valóság« egymásba olvad, az emlékező hősből »cselekvő« hős lesz. Hogy a múlt szemlélete mily gazdag erőforrás, mily tettekésztő pihenés, hogy ez emlékezés eredményeként hősünk lelkén minő izgalom viharzik át, azt Beethoven az ideiktatott hangképpel elég szemléltető módon érzékíti:

Zongora..



sőt hogy e lelki energiafeszültség hatalmas latitudo-je még szembeötlőbb legyen, az e_2 -mal szemben odatúzi a mély C-t. Az energiafeszültség tetőpontján kiváltódik a tett: a pihenő után a további emelkedés. Hegedű:



Az a_2 -vel a magasbatörekvés iránya látszólag megtörik. De valójában az a_2 után az $és$ nem irányváltozás, csak színváltozás. * Az a_2 magaslatán egyszerre feltáruul előttünk az igazi

* A tényleges hangmagasság további emelésének elmaradhatatlan következménye: a hang elvékonyodása és élessége a beethoveni lélek ez egyik legmisztikusabb, legdémonibb megnyilatkozásának érzékítésére nem lenne alkalmas. De a zenei hangokkal érzékített hangulatok és érzések halmazállapotának, intenzitásának, perspektívájának érzékítésére a hangmagasságon kívül is van még eszközünk: a hangszín és a hangerősség. S ha az az előadóművész felismeri e hely jelentőségét és nem riszálja agyon gépiesen, brutálisan (mint a hogy általában szokták, pedig Beethoven még külön kitette a piano-jelét, úgy tiltakozott ellene), hanem az a_2 sforzato-ja után hirtelen átvált a „sul tastiera, flautando”-játékra és az a_2 -t követő idézett hangképsorozatát egész sima vonóvezetéssel, szinte minden dinamikus árnyalás nélkül, piano játsza meg, akkor még a laikus hallgató is megérzi, hogy az a_2 -vel a vonó egyetlen nyomására egy új világ tárul fel előtte, egy ismeretlen és mégis oly ismerős világ . . .

beethoveni világ: az emberi lélek szédületes magasságainak, örvénylő mélységeinek titokzatos világa. A tulajdonképeni küzdelem színhelyén vagyunk. Földöntúli magasságokban szárnyaló lelke mélyén vívja meg Beethoven a harcot, melynek célját, részleteit eleddig nem ismerjük. Az eredményei igen. Beethoven a Finale presto-jában nem azért örül, mert ott örülni «szokás», mert ott örülnie *kell*, ha azt akarja, hogy a szonátájában »formatökély« legyen. Beethoven azzal, hogy az örömet érzékítő hangképet — mint fönnebb láttuk — a küzdelem motívumából fejleszti, világosan megmondja azt is, hogy miért örül. Nagy oka van rá: Győzött. Sőt Beethoven azt is megmondja, hogy miért küzdött, hogy kivel küzdött.

Adagio sostenuto.



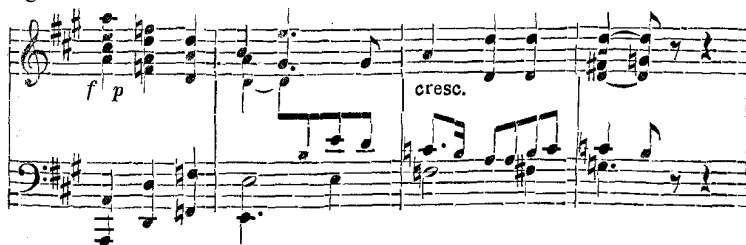
A Kreutzer-szonátát egy kérdéssel kezdi:

Az emberi lét szemléletébe mélyedő Beethoven lelkében megcsendül a hamleti kérdés:

*Wether this nobler in the mind, to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune;
Or to take arms against a sea of troubles,
And, by opposing, end them?*

És felhangzik rá nyomban a felelet, mollban, komoran, kéréllhetetlen határozottsággal, hogy szinte zuhog:

Adagio sostenuto.



To suffer!

Beethoven átérzi e válasz teljes tartalmát. A hegedű és zongora együttes szólama felzokog; lassanként a sajgó fájdalom lemondó panaszszá enyhül; majd epedő sóhaj kél, a vágyakozás nőttön-nő, míg végre az első tétel presto-jában életre kél az

ellenállásra, a támadásra készítő energia: *Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiss nicht.*

S a küzdelem eredménye a Finale presto-jában: *Oh es ist so schön das Leben tausendmal leben!*

Az »abszolút szakzenész« megint nyugtalankodik. Aggodalmi vannak. Annyit ő is elismer, hogy a Kreutzer-sonáta idézett két első mondata: kérdés és felelet. Még azt is megengedi, hogy a mollfelelet a durkérdés negatiója. Csak nem látja semmiképen sem »bizonyítva«, hogy a Kreutzer-sonátát bevezető kérdés az emberi lét valamelyik problémájára, közelebbről az élet igelésére vonatkoznék, illetőleg a kérdésre kapott tagadó felelet az életöröm negatiója, a szenvedés végzet-szerű imperativusa lenne.

A mi abszolút szakzenészünknek igaza van. Beszéljen a kotta!

Beethoven a fönnebb idézett mollfeleletbe az »agyonraffinált középszólamhajhászok« számára ezt a »középszólamot« írta:



A megjelölt hangkép* előfordul a Pathétique-sonátában is (Opus 13), mindjárt a sonáta elején:

Grave.



Hangról-hangra ugyanaz a hangkép, mint a Kreutzer-sonátában. De a Pathétique-sonátában ismerjük e hangkép szerepét, jelentőségét is: Felelet, panasz, visszafojtott jajszó a következetesen ismétlődő, végzet-szerűleg lezuhanó forte akkord után. De az emberi lét minő viszonylatára vonatkozik ez a jajszó, ez az epedő panasz?

Ugyanez a »középszólam« húsz évvel később, Beethoven egy másik alkotásában fölcsendül újra — durban.

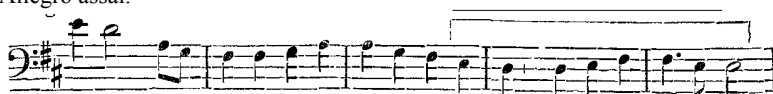
* A „doppeltphrasiert” *h*—*á* nemcsak az előző frázis „Weibliche Endung”-ja, de egyúttal „Kitt-Motiv” is a következő „Anschluss-Motiv”-hoz.

»Oh Freunde, nicht diese Töne! sondern ... freudenvollere!«
 És felharsan az örömhimnusz:

Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium . . .

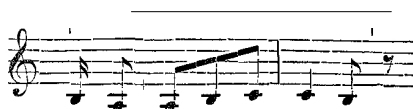
Baryton-Solo:

Allegro assai.



Most hasonlítsa össze az olvasó ezt a Kilencedik szimfónia-beli idézetet a Kreutzer-sonáta újból ideiktatott középszólamával:

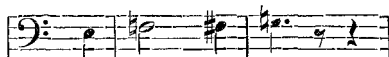
Adagio sostenuto.



Olvassa ezt a moll középszólámat durban, vegyen *c* helyett *cisz*-et és megkapja a Kilencedik szimfónia örömhimnuszának megjelölt részletét. (Összehasonlítás közben ne feledjük, hogy a Kreutzer-sonáta középszólamának nyolczadai »adagio sostenuto«-nyolczadok, az örömhimnusz negyedei pedig »allegro assai«-negyedek.)

De a Kreutzer-sonáta, Pathétique szonáta s a Kilencedik szimfónia idézett helyeinek kongruenciája talán véletlenség. Nem az. Bizonyítom.

A *Kreutzer-sonáta* idézett középszólamával egyidejűleg a basszuszólamban ezt olvassuk:

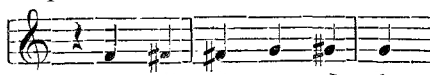


A *Pathétique*-szonátában közvetlenül az idézett panasz után a következő hangképet leljük:

Grave.



A *kilencedik* szimfóniában a bariton-szóló így kiált fel: Oh Freunde, *nicht* diese Töne! Itt az énekes megáll, szünetel. A zenekar ezalatt megmondja, hogy micsoda hangokat *ne*. Az első hegedűkön piano, szinte az emlékezet kódén át felhangzik:



Szóról-szóra ugyanaz, mint a Kreutzer-sonátában, csak egy félhanggal feljebb transzponálva. A mikor elhangzott, a

bariton-szóló tovább énekel: *sondern . . . freudenvollere*. Mire megcsendül az örömhimnusz: Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium . . .

Ez már nem véletlenség. Mind a három zeneműben ugyanegy helyen az egyidejű szólamok *párhuzamos* kongruenciája! De ha nem véletlenség, hát akkor mi? Hogyan eshetett ez meg Beethovennel? Bizonyára nem úgy, hogy elővette a Pathétique-szonátát és kiírta belőle a Kreutzer-szonátát, majd ebből a kettőből a Kilenczedik szimfóniát. Az egyezés magyarázata igen egyszerű: Beethoven hasonló érzéseket hasonló módon fejezett ki.

A Kilenczedik szimfónia életörömmotívuma (Ott áll alatta, hogy *az !: Freude, schöner Götterfunken . . .!* Tehát még az abszolút szakzenész is elhiheti) a *Kreutzer-szonáta* idézett közép-szólamában *mollhangnemben: a fájdalom, a panasz kifejezője* (v. ö. a Pathétique-szonáta kongruens, kétségtelen panasztémájával és a Kilenczedik szimfónia: O Freunde, *nicht* diese Töne: » . . . « *sondern freudenvollere* passzusával), tehát az *életöröm ellentéte, negatiója, melyet, mint „középszólamot”, a Kreutzer-szonáta idézett feleletében a felső szólam három zuhogó, affirmatív dur dé-je végzetszerű imperativusként szegez elének.*

A kotta beszélt! . . .

A mi abszolút szakzenészünk még mindig nyugtalankodik:

„De hiszen akkor Beethoven nem *abszolút zenész*, hanem *programzenész!* A ki olyan zenét ír, a minek van programja! Nohát ez lehetetlen!” — Miért? — „Mert a zenetörténetórán másként tanultuk!” — Jaa? Az lehet. Nos, beszéljen a zenetörténet.

„ . . . die poetische Idee anlangend, ist es notorisch, dass Beethoven sich nicht auf das Schreiben nach hergebrachten Formen beschränkte, sondern dass er diese häufig umging, weil die Idee, durch die er sich anregen Hess, eine andere Behandlung, oder richtiger, eine neue Einkleidung erforderte. Daher Mancher zu dem Ausspruch kam: *die Sonaten Beethoven's sind lauter verkappte Opern*”. Schindler: Biographie von Ludw. v. Beethoven. II. Ausgabe. Münster, 1845. S. 196.

De a kortársak talán félreértették Beethoven zenéjét. Talán „belemagyaráztak” olyan valamit, a mi nincs is benne.

„Auf meine einstmals an Beethoven gerichtete Frage, warum er bei einem oder dem anderen Satze seiner Sonaten nicht gleich die poetische Idee angedeutet habe, indem sich eine solche dem sinnigen Hörer gewissermassen von selbst aufdringe? antwortete er: *Dass jene Zeit, in welcher er seme Sonaten geschrieben* (Bis auf wenige gehören alle der ersten und zweiten Periode an. Schindl.) *poetischer als jetzt* (1823) *gewesen; daher solche Andeutungen damals überflüssig Waren*“. Ein andermal bat ich ihn, mir den Schlüssel zu den beiden Sonaten Op. 57. (F moll) und Op. 29. (D moll) anzugeben. Er erwiderte: *„Lesen Sie nur Shakespeare's Sturm*“, . Schindler: I. m. 198—199.1.

„Wie die Sonaten, so wollte er *auch seine Quartett-Musik* vorgetragen wissen, *die nicht minder ähnliche Seelenzustände malt, wie der grössere Theil seiner Sonaten.*“ U. o. 228—229. 1.

De ni! Der *grössere Theil* seiner Sonaten! . . .

Aztán Beethoven másik tanítványa, Ferdinand Ries ezt írja: „Beethoven dachte sich bei seinen Compositionen *oft* einen bestimmten Gegenstand“. Biographische-Notizen über L. v. Beethoven von Dr. F. G. Wegeler u. Ferdinand Ries. Coblenz, 1838. S. 77—78.

A két Beethoven-tanítvány egybevágó nyilatkozata! *Der grössere Theil és oft!* Szóval: *nem mindig*. Hiszen akkor meglehet, hogy épen a Kreutzer-szonátában sem gondolt Beethoven poetische Idee-re. Halljuk, mit szól hozzá maga a Mester? Azt, hogy *mindig*.

„Beethoven, der sich seiner Taubheit wegen schon seit dem Jahre 1814 nur schriftlich unterhalten konnte, bediente sich dazu kleiner Hefte in Octav-Format. Beethoven führte in der Regel die Unterhaltung mündlich; und müssen wir also aus der Entgegnung auf den Inhalt der Rede schliessen. Nur da, wo er, der Stärke seines Sprachtons nicht sicher, befürchten musste, von Unberufenen gehört zu werden, z. B. in Kaffeehäusern oder auf der Strasse, finden wir auch seine „Worte aufgeschrieben“. Schindler: I. m. Erster Nachtrag. Auszüge aus Beethovens Konversationsheften. 275—276. 1.

Egy 1827. márcziusából származó Konversationsheft-ben a beteg Beethoven Schindlerrel beszélget. Beethoven élőszóval, Schindler írásban. Beethoven valószínű feleleteit képzeljük el mi magunk.

Schindler: „Sie sind heute recht wohl, da könnten wir wieder etwas poetisieren, z. B. vom B-dur Trio, wo wir letzthin unterbrochen wurden“.

Schindler: „Ja, Bester! das geht nicht, so weit versteige *ich* mich nicht, und muss Ihre Sache sein, wenn Sie wieder gesund sind“. (Im Vorgefühl seiner baldigen Auflösung, ein Gefühl, das ihn in jenen Tagen öfters beschlich, verlangte er hier von mir, ich sollte seine Intentionen bei den Sinfonien und Klavierwerken gelegentlich publiziren. Einiges ist im musikalischen Theil der Biographie geschehen. Schindler.)

Schindler: Wozu überall eine Aufschrift? (Tehát: *Mindig!*) Ich glaube, das würde bei manchen Sätzen in den Sinfonien und Sonaten sogar schaden, wo das Gefühl, die eigene Phantasie dictiren mögen“.

[*Beethoven:* Wenn Ihre *eigene* Phantasie während einer beethoven'schen Musik durchaus dictiren will, dann sollten doch *Sie* der Beethoven sein. Ich — als Schindler — würde Ihnen meine *eigene* Phantasie ruhig anvertrauen.]

Schindler: „Die Musik soll und darf ja nicht *überall* eine bestimmte Richtung dem Gefühle geben.“

[*Beethoven:* Soll und darf nicht? Wo steht das geschrieben? Woher haben Sie das? Na, von mir nicht. Sehen Sie, z. B. . . .]

Schindler: „In der Sonate l'Absence etc. ist es doch ganz was anderes, wir können uns die Freude des Wiedersehens deutlich vorstellen, Zorn aber nicht recht musikalisch“.

[*Beethoven*: Wenn wir uns in einer Musik das vom Künstler gewollte nicht recht deutlich vorstellen können, ja dann ist entweder seine Musik schlecht, oder sind *wir* — Grafen und Fürsten. Und Zorn nicht recht musikalisch? Sie Tolpatsch, Sie! Alles ist recht musikalisch! Man muss es nur *können!*]

Schindler: „Bon! Sie komponiren also nächstens eine *zornige* Sonate”.

[*Beethoven* Schindlert mímelve: Bon! Ich komponire also nächstens eine zornige Sonate.]

Schindler: „Oh, das glaube ich, dass Sie damit fertig werden und freue mich schon darauf. Die Haushälterinn wird aber das ihre beitragen und Sie vorher recht zornig machen müssen. Aber, Freund, dagegen werden wir jetzt protestiren, jetzt heisst es solche Gemüths-bewegungen beseitigen”.

Schindler: „Ich bin sehr gespannt auf die Charakterisirung im B-Trio”.

Schindler: „ . . . jenes Bild ist der Mikrokosmos, das Contrefei des Lebens und das Abbild von dem Trio”.

Schindler: I. m. 290—291. 1.

Schindler fönnebbi ellenvetéséből: „Wozu *überall* eine Aufschrift? Ich glaube, das würde bei manchen Sätzen in den Sinfonien und Sonaten sogar schaden . . .” Beethoven intencziója minden kétséget kizárólag kitűnik: Beethoven *mindig* „programmzenész”, azaz *minden* zeneművének van „programmja”, „meséje”, *minden* zeneművében megvan — tehát, ha megakarjuk érteni, fel is derítendő — a zenei hangokkal érzékített egymást követő hangulatok és érzések okozati összefüggése.

Láttuk azt is, hogy Beethoven nem hagyta ránk ez okozati összefüggés kulcsát, mert élete első felében feleslegesnek tartotta (jene Zeit poetischer als jetzt, daher solche Andeutungen damals überflüssig waren), élte alkonyán pedig már nem volt érkező e szándék megvalósítására. („Im Jahre 1823 wurde in Beethoven der Entschluss zur Herausgabe seiner *sämmtlichen Werke*, also auch der Sinfonien, mächtiger als früher rege . . . — Dass dieser Entschluss jetzt nicht zur Ausführung gekommen, daran war nur sein Bruder Johann Ursache . . .” Schindler: Biogr. S. 199). Az abszolút szakzenész tehát végleg megnyugodhatik. Nemcsak hogy nem vetkeztünk Beethoven szelleme ellen, de épen intenczióinak felkutatásával, megismerésével igyekeztünk közelébe férközni, megérteni, követni őt.

És most, hogy megfejtettük a vizsgálat alá vett nyolcz taktusnyi beethoveni zenehieroglifet: megállapítottuk az egyes hangképek terjedelmét, alakját, az egyes hangképek hangulat-tartalmát s e hangképekkel érzékített hangulatok egymásutánjában megnyilvánuló okozati összefüggést és megértettük nemcsak a vizsgálat alá vett I. tételbeli presto idézett nyolcz taktusát, de megismertük a szonáta többi részével való össze-

függésében is, sőt a vizsgált 8 taktus segélyével, legalább is halvány körvonalaiban, kialakult előttünk a Kreutzer-szonáta lelki világa, eljutottunk ahhoz a kérdéshez, hogy hogyan érzékszük hangszerünkön a tőlünk telhető legnagyobb tökéletességgel mindazt, a mit az előadandó nyolcz taktusban megérettünk, megértettünk.

Mindenekelőtt a stílus kérdésével kell tisztába jönnünk. A beethoveni stílus a taktus = értelem világnézetben nevelkedett szakzenészek szerint azonos a metronóm-stílussal. »Streng im Takte! Das ist die Hauptsache! So muss man Beethoven spielen! Dann haben wir ihn stilvoll, objektiv und klaszisch gespielt!« E »klaszisch« játékmód hívei a »Hagyományra« hivatkoznak. Hogy ők így tanulták, így tudják, tehát így is adják tovább. Az ő Beethoven-stílusuk tehát csakugyan »Hagyomány.« De hogy *ennek* a hagyománynak Beethovenhez semmi köze, az is bizonyos.

„In Bezug auf musikalische Declamation hatte Beethoven den bisher angenommenen Begriff dahin ausgedehnt, dass er behauptete: „*Gleich wie der Dichter seinen Monolog oder Dialog in einem bestimmt fortschreitenden Rhythmus führt, der Declamator aber dennoch zur sicheren Verständlichkeit des Sinnes Einschnitte und Buhcpunkte sogar an Stellen machen muss, wo der Dichter sie durch keine Interpunktion anzeigen durfte; ebenso ist diese Art zu declamiren in der Musik anwendbar . . .*” Schindler: I. m. 196. 1.

De hogyan játszotta maga Beethoven a saját alkotásait?

„Was ich selbst von Beethoven immer vortragen hörte, war mit wenig Ausnahme *stets frei alles Zwanges im Zeitmaasse; ein Tempo rubato im eigentlichsten Sinn des Worts, wie es Inhalt und Situation bedingte*, ohne aber nur den leisesten Anklang an eine Karricatur zu haben. *Es war die deutlichste, fasslichste Declamation, wie sie in dieser hohen Potens vielleicht nur aus seinen Werken heraus zu studiren sein dürfte.* — Wie die Sonaten, so wollte er auch seine Quartett-Musik vorgetragen wissen . . .” U. o. 228—229. 1.

Az igazi beethoveni stílust íme megismertük: A lehető legvilágosabb, legérthetőbb, legmeggyőzőbb, minden taktuskényszertől mentes zenei deklamáció, melyet a Beethoven kívánta tökéletességgel talán csakis magukból a beethoveni alkotásokból sajátíthatunk el.

De ha egyszer Beethoven nem írta ki a tempóváltozásokat!

„Namentlich sind es die, eine schnellere oder langsamere Bewegung anzeigenden Worte, als rittartando, accelerando, und andere noch, die bei dem wunderbar nuancirten Vortrage Beethoven's in der

gewohnten Bedeutung garnicht ausreichen ...” I. m. 227. 1. és „Eine Verwirrung entstände wohl durch das viele Anzeigen des Tempo rubato, das glaube ich auch.” Schindler Beethovenhez. Auszüge aus Beethovens Conversationsheften. S. 280.

hogyan tanulmányozhatjuk a beethoveni tempót Beethoven műveiből?

»Nur die richtige Erfassung des Melos' giebt aber auch da» richtige Zeitmass an: beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andere.« (Richard Wagner: Über das Dirigiren. Ges. Sehr. III. Aufl. Bd. VIII. S. 274.)

Fönnebb láttuk, hogy maga Beethoven állapítja meg az I. tétel presto-témájának különféle olvasási lehetőségei közül az egyedül helyeset. Felismertük a beethoveni méloszt; e mélosz ismerete megóv a helytelen tempóvételtől is.

A megjátszandó nyolcz taktus helyes előadásához már most minő alaptempót vegyünk, melyre aztán a tempo rubato folytonos kilengéseit majd bizton alapíthassuk. Beethoven alaptempónak Presto-t írt oda. De Presto an sich nincs. Talán a Malzel-féle Metronómtól kérjünk tanácsot? A Beethoven kívánta Presto nem jelentheti a Malzel-féle Metronóm »Presto«-val jelölt sebességfokozatainak valamelyikét, mert ez a metronómpresto a megjátszandó beethoveni nyolcz taktus fönnebb megismert lelkitartalmának kifejezésére, épen túlságos gyorsasága miatt, nem alkalmas. De talán valami kegyeletlenséget vagy stilusbotlást követünk el, ha a beethoveni presto-t nem játszuk Malzel-féle Metronóm-presto-nak.

Schindler Beethovenhez:

„Umlauf und Schuppanzigh wunderten sich gestern sehr, dass Sie jetzt von den beschleunigten Tempis in Ihren Werken gegen frühere Jahre so auffallend abweichen und *alles Ihnen jetzt zu geschwinde ist*”.

„Meister, darf dein Jüngerlein und Söhnlein sagen, was es hierüber fühlt?”

„Ich hätte Sie gestern bei der Probe umarmen mögen, als Sie uns die Gründe angaben, warum Sie jetzt Ihre Werke anders fühlen, als vor 15—20 Jahren”.

„Auch bei den Proben in der Josephstadt war es schon deutlich merkbar und Vielen auffallend, dass Sie *die Allegro's*

alle langsamer haben wollten, als seither. Ich merkte mir den Grund gut.”

„Ein ungeheurer Unterschied! was tritt so alles in den Mittelstimmen heraus, was früher ganz unhörbar, oft verworren war.”*
Auszüge aus Beethovens Conversationsheften. S. 285—286.

Alaptempónak tehát egy olyan mérsékelt sebességű tempót választunk, a melyben világosan megnyilatkozhatok a beethoveni hatalmas lelki energia, a beethoveni méltóság, a beethoveni páthosz. A Presto fogalmában rejlő kétségtelen gyorsaság érzetét nem az alaptempó, hanem részint a magasbatörő hangképsorozaton végigvonuló fokozatosan növekedő *accelerando-creseendo*, részint a folyton ismétlődő lelki kitörések minimális időközit, hirtelen egymásutánja fogja kiváltani. A most vázolt Presto tempóval tehát nemcsak hogy nem vétünk Beethoven intencziói ellen, de a beethoveni lélek mélyéből ellenállhatatlan erővel szakadatlanul feltörő gigantikus lelki erupciók minden legkisebb mozzanatát is híven érzékelhetjük.

De mit keresnek e komor, hatalmas hangképek alatt a grációz szakkátópontok? A kettő kizárja egymást. Vagy pedig azok a szakkátópontok nem jelentenek hangpontokat, hanem valami egyebet. Richard Wagner »Über das Dirigieren« című tanulmányában rámutatott a naiv, mozarti allegro és a szentimentális, pathetikus, beethoveni allegro közti elvi különbségre. E különböztetés analógiájára tegyünk különbséget a naiv, rokokó, mozarti szakkátó s a pathetikus beethoveni szakkátó között. A mozarti szakkátó a pontszakkátó (.); a beethoveni a *portató* (—). Kivételek persze akadnak mind a két szerzőnél. Ha most a kérdéses szakkátópontokat portatoknak játszuk, a hangjegyszöveg s az értelem közötti eddigi ellenmondás egyszerre megszűnt.

De mit szól e merénylethez Beethoven? „Überhaupt wurde Alles und Jedes, von *seiner* Hand vorgetragen zu einer neuen Schöpfung, wobei *sein stets gebundenes Spiel* wesentlich mitwirkte ... — *Das abgestossene Spiel... hasste er, und nannte es „Fingertanz ...”* Schindler: I. m. 227—228.1.

És most végre hogyan játszuk meg ezt a beethoveni »nyolcztaktust«?

*)Mit? Mittelstimmen?! Was früher ganz unhörbar? És Beethoven nem félt, hogy Kacsóh úr majdan a „Zenevilág” című szaklapban ki fogja jelenteni, hogy Beethoven *is* agyonrafinált középszólamhajhász? Beethoven határozottan vakmerő! . . .

Igy:*

sulla tastiera
ritardando

sul ponticello
poco a poco acceler. e sempre crescendo

rallent. maestoso

Hogyan fejtette meg és hogyan játszotta G. hangverseny-
mester úr? Így:

Presto.

pp sf p

sf

* A □ a lefelé haladó vonókezelést (Abstrich), a Δ a fölfelé haladó vonókezdést (Aufstrich) jelöli. Talán a „szakzenészeknek” kissé szokatlan vonóvételt kell még egy kissé megokolnunk. Minthogy a 3-ik, 4-ik, 5-ik, 6-ik és 7-ik frázisban folyton ismétlődő crescendo hangképeket kell megjátszanunk s minthogy a vonó ereje már szerkezeténél fogva is — a kapája felé fokozatosan növekedik, a csúcsa felé mindinkább gyengül, a főnebbi frázisok megjátszására az egyedül logikus vonóvezetés a folytonos fölfelé kezdés (Aufstrich), még pedig egy-egy egész frázist egy vonóval játszva, úgy hogy a hangképek értelmét már a vonósételünk is helyesen tagolja, kidomborítsa. Minthogy a főnebbi frázisoknak minden egyes hangját portato, kötve lökött, súlyos vonóval játszuk, s minthogy mi nem: taktuseleji „akcentus”-okkal, hanem dinamikáival és agogikáival dolgozunk, a régi iskola taktuseleji hangsúlyos és artikuláló célzatú kötelező Abstrich-jeit felesleges, sőt értelemzavaró voltuknál fogva bátran mellőzhetjük. A hetedik frázis hosszú efé-jével egy új feladat helyes megoldása vár reánk: a d_2 - g_2 - e_2 helyes megjátszása. Ha a vonóval úgy takarékoskodunk, hogy a rallentando-maestoso kitartott d_2 intonálása közben vonónkat csak

Taktusról taktusra! »Presto!« Malzel-féle Metronom 184. Két kattogás egy taktus. Tik-tak-tik-tak: tanjja (hátraint B. zongoraművész úrnak, hogy: no-most, hajrá!)

rattattatta-ráttattatta-ráttattatta-ráttattatta.

Hogy micsoda különbség van ekközött a taktus = értelem világnézetben fogamzott czepperli gondolat s a fönnébbi beethoveni prometheusz-gondolat között, azt még a laikus olvasó is látja, ha már nem hallja. De a hangversenymester úr, látva a hangjegyszöveg szakkátópontjait, hogy ne írták légyen oda őket hiába, a fönnébbi czepperli gondolatot, egyébként egész logikusan, laza csuklóból, graciöz mandzsetta-szakkatával, minden egyes hangját pedig külön vonóvétellel játszotta. Minthogy a hangversenymester úrnak úgylátszik túlnehéz »presto«-tempo levont valamicskét a vonó kapája mellett intonált szakkatók gráciájából, azonkívül a hangversenymester úr játékában teljes pompájában érvényesült a régi iskola kötelező taktuseleji »akzentus«-rendszere, a »zongoraművész« úr még segített neki zötykölni, az élénkmuzsikált czepperli gondolat eléggé differeceziált is volt. Egy totyakos potrohos börzespekuláns (a hangszín és egyéb, határozottan keleties ízű mellékakzentusok még közelebbről részletezték a Gr. úr által »népszerű« modorban értelmezett Kreutzer-szonáta hősének külsejét és belsejét) kétségtelenül valami sikerült papírbúza-schlusszon való örömeben czepperlit tánczol. A portroha minden taktus elején egy *nagyot* lötytén, és utánna három kicsit; ezek a poczak utórengései. De hőünket, minthogy a Kreutzer szonáta hőset még a »népszerűsítés« is meghagyta tragikus hősnek (Micsoda kegy! És a

középső harmadának feléig fogjuk elhasználni, akkor így könnyen beleadhatjuk még a lefelé haladó, tehát mechanice folyton gyöngülő vonó középső harmadába a c_2 folytonos crescendoját. De a vonóval való takarékoskodásnak még egy másik előnye is lesz: Ha a $d_2-g_2-e_2$ -t folytonos crescendoanak akarjuk megjátszani, akkor ezt a *czélt* csak úgy érhetjük el, ha a d_2 és a e_2 „akkord” intonálása között a vonóváltáshoz szükséges időt a minimumra redukáljuk. Szinte még intonálni kell a d_2 -t, a mikor a g^2 akkordjába kezdünk. E szükséges akusztikai csalódás előidézésére alkalmas villámgyors vonóváltást pedig csakis úgy végezhetjük, ha a vonóhosszúság „Absatzpunkt-ja és „Ansatzpunkt-ja közel esnek egymáshoz. — Ha még az egy vonóval intonált második és harmadik frázis összekötésénél a *ritardando poco a poco accelerando* és a *sulla tastiera—poco a poco sul ponticello* helyes megjátszására is felhívtuk a figyelmet, akkor minden egyébre nézve beszéljen helyettünk a fönnébbi kotta. Talán elég világosan beszél.

»Nép« még szocziálista! A Nép hálátlan!), hőünket végre is eléri a tragikum. A *Végzet* szerepét ezúttal a hangversenymester úr játszotta, amennyiben a tik-tak metronómprestot valóban szinte vezgaterszerű következetességgel hajtotta végre, (»So aber erscheint es den Herrn ‚klassisch‘!« Eich. Wagner: Über das Dirigieren.) úgy hogy a $d_2-g_2-e_2$ -t nem játszhatta elég rallentando-maestoso, a miért aztán az ebben teljesen ártatlan népszerűsített szonáta-hőünket éri utói végzete. A $d_2-g_2-e_2$ magaslatán nem diadal-maskodik szegény, hanem hirtelen megáll, odakap a poczakjához és — nyöszörög. Úgy látszik, iszonyú az, mi odanyilallik . . .

Első álmélgódásomban azt hittem, hogy valami czirkuszba tévedtem és zenebohócok Beethoven-persiflage-át hallgatom. A műsorba pillantok, de erre még jobban elcsodálkoztam. A műsorból kérem kiderült, hogy az a két muzsikáló úr ott a dobogón nem zenebohóc. Az egyik, Gr. hangversenymester úr, a filharmonikus zenekari tagok művészi kvalitásainak optima pars pro toto képviselője, úgy mellékesen a Magyar Királyi Zeneakadémia hegedűtanára. A másik úr pedig: »zongoraművész.« — Sietek Kacsóh urat megnyugtatni: G. és B. urak kifogástalan összjátékot« produkáltak. Olyan *taktusban* játszottak, hogy öröm volt — nézni.

A hangversenymester úr ugyanis a lábával folyton ütötte a taktust. (A pódium a lakkcipő minden egyes dobanására porzott egyet.) Más előadóművészt csak zavart volna az értelemmel s a művészi előadással itt éppen ellenkező »taktus-ütés. « A hangversenymester urat nem zavarta. Sőt! Minthogy neki a taktus = értelem, ő szükségesnek tartotta ezt a köszörűszakmozdulatot a taktusban való kifogástalan összjátékhoz. —

De az elnéző olvasó hajlandó lesz talán múltó indiszpozíció-nak, véletlen »Schnitzer«-nek minősíteni G. úrnak, a filharmonikus zenekari tagok művészi kvalitásai optima pars pro toto képviselő-jének ezt a taktus = értelem, kifogástalan összjáték = művészi előadás Beethoven-interpretációját. Nem véletlen. Rendszer. Már így tanulják művésznövendék korukban a Magyar Királyi Zeneakadémián. »Merész állítás!« — Éppen nem. Bizonyítom.

Kacsóh úr, a 3—4 *próba de facto elégséges* tétel bizonyítása közben a filharmonikus zenekari tagok művészi kvalitásain kívül még tökéletes előképzettségükre is hivatkozik, sőt külön megemlékezik a »specziális hangszertanulmányozási anthológiák«-ról, melyeknek szorgalmas tanulmányozása is segíti szerinte érthetővé tenni azt a valóban rendkívüli jelenséget, hogy a mi

filharmonikusainknak Beethoven-szimfóniák művészi előadására 3—4 próba de facto elégséges. Egy ilyen speciális hangszer-tanulmányozási mű vizsgálata azt hiszem meg fogja világítani a filharmonikus zenekari tagok előképzettségének minőségét is. Minthogy a filharmonikus zenekarban a speciális hangszerek kezelői között a hegedűsök vannak a legnagyobb számmal, aztán meg a filharmonikusok művészi kvalitásainak főnőbb megismert optima pars pro toto képviselője, G. hangversenymester úr is »hegedűművész«, ez a két körülmény azt hiszem eléggé megokolja, hogy a zenekari hangszerek közül épen egy a hegedűről szóló »speciális hangszer« tanulmányozási művet vessünk szemügyre. Az illető mű: „*A hegedűjáték és tanítási módszere*”, a m. kir. zeneakadémia hivatalos tankönyve. A könyv élén ott ékeskedik, hogy »A vallás- és közoktatásügyi m. kir. minisztérium támogatásával« jelent meg. A mű szerzője a m. kir. zeneakadémia kinevezett rendes hegedűtanára, a zeneakadémiai hegedűtanárképző vezetője, ki évekig élt külföldön mint hegedűvirtuóz és különösen mint elsőrangú hegedűpedagógus ismeretes egész Európában, de főleg Amerikában és — Ausztráliában.

A Tanár úr könyve 186-ik lapján igen helyesen azt írja, hogy » . . . a mester főgondja . . . , hogy növendéke — felismervén a nagy írók műveinek legrejtettebb szépségeit is — ezeket jóízűlással és értelemmel tudja kifejezni«.

A Tanár úr tehát foglalkozik könyvében a nagy írók műveinek értelmezésével is és a helyes értelemtagolást Beethoven hegedű-szonátáiból vett példákön tanítja. A Tanár úr választása igazán csak elismerést érdemelhet. Nézzük már most, hogyan értelmezi a Tanár úr növendékei előtt Beethoven hegedű-szonátáit?

A helyes értelemtagolás illusztrálására felhozott egyik példája ez:

Beethoven I-ső Szonáta, Rondo.



Sültgász! Térésó! Hajtvakó! Nagylé! Hács!

Hogy hogy van jól?

Így ni, Beckmesser tanár úr!:



De nem elég, hogy Beckmesser tanár úr úgy frazíroz, ő azt a fönnebbi értelem (?) -tagolást meg is okolja:

»Frázis alatt a dallamot értik a modern theoretikusok és pedig úgy legkisebb *értelmes részét* (a két vagy több hangból álló dallamízt), mint a kifejlett összefüggő gondolatot; frazírozásnak nevezik a zeneműben a frázisoknak egyenként való feltüntetését«. I. m. 337—338. 1. A fönnebbi példára vonatkozólag így folytatja:

»Itt az első ütem (!) *külön frázis* voltát csak az tünteti fel, hogy a második ütem (!) *hozzá hasonló* dallamképlet«. I. m. 339.1.

Oh, Tanár úr! Hát ha azt a fönnebbi két „*ütem*”-et még más ötféleképen fogja frazírozni, az eredmény nem lesz: két egymáshoz »hasonló dallamképlet«? . . . A Tanár úr frazírozásának »megokolása” valóban méltó pendant-ja a frazírozásának.

Menjünk tovább. Lássuk a következő példát.

Beethoven VI-ik Szonáta. Allegretto con Variazioni.



A Tanár úr ezt a példát annak az illusztrálására hozta fel, hogy „önálló frázis mutatkozik akkor is, midőn, hosszabb érték vagy pauza után az előbbi dalképlethez *nem* hasonló dalképlet következik«. I. m. 339. lap.

Még csak nem is hasonló? Annyira hasonló Ma az Tanár úr, hogy *ugyanaz* a dallamképlet.

De ez talán aprólékos, mellékes nézetdifferenzia, véli az olvasó. Nem az. Még Beckmesser tanár úr is azt mondja, hogy nem mellékes. „*Főczélja* a frazírozásaak, hogy könnyebben értesse meg a hallgatóval a darabot. *E végett* úgy különíti részekre azt, hogy felismerhessék, *melyik dallamrész fejlődött egy előbbiből és melyik az, a melyik nem, tehát új*”. I. m. 341. lap.

Szóval nagyon is nem mellékes. Aztán a Tanár úr így folytatja: »S ez, [t. i. az értelem felismerése és feltüntetése] *bizonyos meghatározhatatlan mértékig helyes; ezentúl alkalmatlanná* lesz a műnek ez a *tudományos* (!) szétboncsolása«. U. o.

Szegény tudomány! Eddig sok mindent rád fogtak már, de hogy a gazdáidnak »alkalmatlan« lennél, azt még soha. No, nekünk nem vagy az. Mi csak szépen »bonczoljuk szét« azt a főnnebbi Beethoven-idézetet, talán fedezünk fel benne mégis egy kis összefüggést, sőt talán egy kis hasonlóságot is. Hiszen »Főczélja a frazírozásnak, hogy« . . . megértjük azt a zenét.

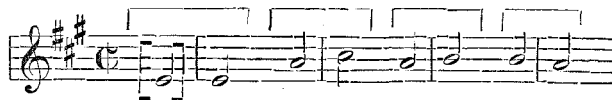
És Beethoven zenéje igazán megéri a megértésével járó »alkalmatlanság«-ot.


Nos, hát »bonczoljunk«!

A főnnebbi Beethoven-idézet »tudományos szétbonczolása« (szegény!) ezt eredményezi:



Íme, bonczolás után kiderült, hogy a mit végeztünk, nem is volt bonczolás, csak feltüntettük az egyes frázisok »külön frázis« voltát és a frázisok a »bonczolás« után is jól érzik magukat külön-külön is, meg együtt is. Sőt ha még levesszük róluk a ritmikai cifra ruhát, megkapjuk a gondolat lényegét:



Ezek a frázisok már talán egy kicsikét »hasonlók« egymáshoz. Annyira hasonlók, hogy ez a négy frázis *ugyanaz* a dallamképlet  *A második és harmadik fázis az elsőnek egyszerű „transzpozíciója” a negyedik pedig a „megfordítása”.*

Mit is csinált főnnebb a Tanár úr evvel a Beethoven-idézetrel? Két-két frázist egynek-egynek vett (a további »tudományos« bonczolása »alkalmatlan« volt neki), aztán nem ismerte fel a két kettősfrázis összefüggését és azt tanította róluk, hogy itt »az előbbi dalképlethez *nem* hasonló dalképlet következik«. Hogy egy variációsorozat *témájának* ilyenén félreismerése mit jelent, azt még a laikus olvasó is elképzelheti; hát még a Tanár úr, a ki főnnebb maga mondotta, hogy: „Főczélja a frazírozásnak, hogy könnyebben értesse meg a hallgatóval a darabot. *E végett* úgy különíti részekre ezt, hogy *felismerhessék, melyik dallamrész fejlődött egy előbbiből és melyik az, a melyik nem tehát új*”. És: » . . . a mester *főgondja* . . . , hogy növenedéke — felismervén a nagy írók műveinek legrejtettebb szépségeit is — ezeket . . . *értelemmel* tudja kifejezni«.

A »Mesternek« e főgondja mellett ezúttal volt, úgylátszik, egy *mellékgondja* is, a mi egy kicsikét elnyomta a főgondot. . . A »tudomány« tudniillik csakugyan «alkalmatlan», szóval komoly gond annak, a kinek — nincs, holott kellene, hogy legyen neki.

Sed nunc venio ad fortissimum!

»Vannak esetek, mikor nem tűnik ki *ily világosan* (t. i. mint a Tanár úr ép most vizsgált variációjátéma példájában!...) a frázis, pl. Beethoven I-ső Szonáta. Allegro con brio«:



»Itt sehol pauza vagy hosszabb érték nincs; *de* a harmadik *ütem* melódiája *hasonló* (már megint, Tanár úr?) az első *üteméhez*, ezért (!) itt legtermészetesebben (?) a harmadik *ütem* *lehet* egy új frázis kezdetének venni«.

A Tanár úr szerint tehát az első és második *ütem* együtt *egy* frázis; a harmadik és negyedik *ütem* együtt megint *egy* frázis. Mert az 1+2 és 3+4 *ütemek* melódiája *hasonló*. „Ezért (!) itt legtermészetesebben . . . *lehet* . . .”

Dehogyan lehet, Tanár úr, dehogyan lehet. Hiszen ha valaki csak egy mákszemnyit is konyít a helyes értelemtagoláshoz, a hogy ránéz erre a négy *ütem*-re, az első pillantásra kell hogy lássa, hogy az a harmadik és negyedik *ütem*ből álló frázis nem végződhetik azon az *é-n*; ott nem lehet megállani csak azért, mert ott az *ütem*-nek vége van. A gondolatnak ám még nincs. S a kettő talán nem egy. A taktusvonal után még okvetlenül kell vagy *d*-nek, vagy *á*-nak, vagy *fiss*-nek vagy bármi egyébnek következnie, a mi értelmileg még az előző *ütem*-hez tartozik és vele *egy* frázist alkot. Ez a négy *ütem* helyesen értelmezve *csakis* így »lehet«.:



Hát most talán nem »hasznalók« egymáshoz az egyes frázisok?

»Hja, nem mindenki *Riemannist!*«

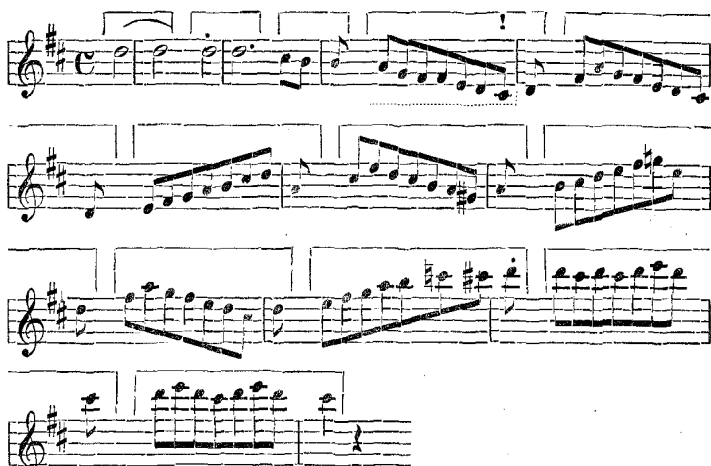
Hagyjuk ki kérem Riemann-t a játékból. Legyünk inkább Beethovenisták. Nézzük meg, mit szól Beethoven hozzá? Vegyük elő a partitúrát (Vollständige kritisch durchgesehene Ausgabe. Breitkopf u. Härtel. Serie 12. Für Pianoforte u. Violine. Partitur No. 92. Op. 12. No. 1.) és bízzuk magunkat rá. A szonáta így kezdődik:

Allegro con brio.

The image displays a musical score for the beginning of Beethoven's Sonata No. 1 in F major, Op. 2, No. 1. The score is written for Violino (Violin) and Piano-forte (Piano). The tempo is marked 'Allegro con brio'. The key signature is one sharp (F major), and the time signature is 2/4. The score shows the first few measures, including a first ending bracket and a 'stb.' marking.

A Tanár úr idézte négy ütemet először a zongoraszólám hozzá. De íme, a zongoraszólammal unisono hegedűszólamból minden kétséget kizárólag kiderül, hogy a Tanár úr idézte négy ütem első ütemének első *d*-je nem a Tanár úr könyvében olvasható idézet első üteméhez, hanem egy előző gondolathoz tartozik, úgy a mint mi állítottuk; sőt egy *olyan* gondolathoz, a mit a *hegedűszólám*, tehát a Tanár úr hangszere, intonál a zongoraszólammal unisono s a melyet, már csak ezért is, egy kicsit ismernie kellene a Tanár úrnak.

De a Tanár úr talán azt fogja mondani, hogy ő hegedűművész, neki semmi köze a zongoraszólamhoz és ő különben is azt a négy ütemet nem a zongoraszólamból, hanem a hegedűszólamból idézte. Helyes. Nézzük a hegedűszólamot. Mindjárt frazírozzuk is:



A Tanár úr ellenben, Harmonielehret tanult »szakzenész« léte, képes volt megállani a negyedik frázis közvetlen a taktusvonal előtti, megfölkialtójélezett *cisz*-én, tehát a *vezető*-hangon (Leitton) D-durban, a mikor az a vezető hang igazán szinte rá kellett volna, hogy *vezesse* a mindjárt utána következő tonikára: a *dé*-re, ha Beckmesser tanár úr továbblátna a — taktusvonalnál. Ha ezt egy kezdő Harmonielehre-Schüler elhibázza, meghúzzák érte a fülét. És megérdemli. A Tanár úr ellenben főnöki jóváhagyást kapott érte a magyar királyi zeneakadémia igazgatójától, a kinek a »szakvéleményezése« (?) alapján »A vallás- és közoktatásügyi m. kir. minisztérium támogatásával« jelent meg ez a zenei csodabogár.

A hüledező olvasó — ha újból átgondolja ezt az egész esetet — első meglepetésében talán hajlandó arra a feltevésre, hogy Beckmesser tanár úr soha életében még csak bele se pislantott a partitúrába, mert hiszen ha megtette volna, *ez* a Beckmesseriáda nem eshetett volna meg vele. A hüledező olvasónak nincs igaza, ha *már is* hüledezik.

A Tanár úr ugyanis maga megczáfolja az olvasónak ezt a még aránylag *enyhe* föltevését. Nem! A Tanár úr *belenézett* a partitúrába. Sőt!... »Fontos tényezők a hegedűs teljes kiképezetésében a zeneelmélet és zongorajátékban való jártasság

is. Az elsőnek szükségességéről már . . . szözlottunk. A másik — a *zongorajáték* — pedig azért *fontos*, mert egyrészt az elmélet tanulásánál alig mellőzhető; másrészt és *főleg azért, mert* a hegedű-darabok túlnyomó nagyrészenek kiegészítő része lévén a zongorakiséret, a tanárnak kell azt játszania, ha teljességében akarja megismertetni növendékével a darabot«. I. m. 187. 1.

A Tanár úr tehát, mint elsőrangú hegedűpedagógus és a zeneakadémiai hegedűtanárképző-tanfolyam vezetője, nemcsak hogy belenézett a partitúrába, de még személyesen játszotta is x-szer meg x szer a zongoraszólamot is. És mindennek daczára nem hallotta ki soha még a partitúrából se, hogy az általa játszott zongoraszólamban hol végződik a hegedűszólammal unisono egyik gondolat és hol kezdődik a zongoraszólamban a másik. Szóval értelmetlenségeket játszott és tanított.

A fönnebbi idézetet a Tanár úr így folytatja: »A ki *mindezeket* elsajátította, az a művészi érettség és önállóság olyan fokára ért, hogy nyugodtan befejezheti tanulói pályafutását és megkezdheti a — mesterét«. — — —

A Tanár úr könyvében összesen *öt* példát hoz fel a helyes zenei értelmezésre. *Az öt példa közül négy teljesen rossz*, az ötödiket még Beckmesser tanár úr se tudta elhibázni, mert ott a taktus véletlenül összeesett az értelemmel. És ezek *példák* voltak! Hát még a miket a Tanár úr föl se említett . . .

De talán lehet valaki jó hegedűpedagógus, a nélkül, hogy fel tudná ismerni a tanított zeneművek értelmét; a nélkül, hogy tudná őket helyesen értelmezni, frazírozni. Mert ha ez lehetséges és mi a Tanár úr hegedűpedagógusi működését egy tőle idegen álláspontról ítéltük meg, akkor rajta igazságtalanság esett.

»Mindenekelőtt megjegyzem, hogy zenésznek, illetőleg jó zenésznek azt nevezik, a ki mint előadóművész, karmester vagy tanító helyesen tudja magyarázni nagy szerzőink műveit . . .«

Kérem, ezt nem én mondom. Ezt Beckmesser tanár úr mondja idézett műve 59-ik lapján. Hogy Beckmesser tanár úr hogyan magyarázta Beethoven műveit, azt a könyvében önmaga örökítette meg. Hogy ez a magyarázat *milyen*, helyes-e vagy helytelen, szóval hogy a Tanár úr *milyen* zenész, *milyen* tanár, azt meg Beethoven mondotta meg.

De minket ezúttal a dolognak tisztán zenei közegészségügyi oldala foglalkoztat. A Tanár úr Beethoven zenéjének nemes, kristálytisztá italába zenei bolondgombákat aprít és ezt a kotyvadékat — »A vallás- és közoktatásügyi magy. kir. minisztérium

támogatásával« — beadja tanítványainak. Hogy nem hálnak bele? Nem. Sőt ellenkezőleg. Diplomát kapnak és mint »okleveles hegedűtanárok« terjesztik széles Magyarországon a — művészi zenét. Egy részük pedig bekerül a filharmonikus zenekarba s ott a mellüket döngetik, hogy ők »okleveles művészek«, a kiknek Beethoven-szimfóniák művészi előadásához 3—4 próba de facto elégséges. A »számttevő kritika« is mondja, tehát igaz.

De jönnek a filharmonikusok a közelfekvő ellenvetéssel: »A zeneakadémiai hegedűtanárképző újabb keletű intézmény.« Igaz. Hát a zeneakadémiai hegedűművészgyár? Az is újabb keletű intézmény? Vagy ott talán másként magyarázzák Beethovent? Ez lehet. »Beckmesser tanár úr könyve csak 1903-ban látott napvilágot.« Ez is igaz. »Tehát a filharmonikusok nem Beckmesser tanár úr *könyvéből* tanultak«. Még ez is igaz. Bár, ha törekvő zenészek lennének, ezt a mulasztásukat helyreépítenék. Lám, Beckmesser tanár úr maga mondja könyve előszavában, hogy: »*tartalmánál* fogva, úgy hiszem joggal ajánlhatom művet azon *hegedűsöknek és hegedűmestereknek*, kik a hegedűjáték és oktatásban teljes vagy részleges útbaigazítást keresnek; olyan *karmestereknek és zeneszerzőknek*, kik alaposan akarják megismerni a hegedűt; és végre a harmadik rész szempontjából (ebben a részben magyarázza a Tanár úr Beethovent!) *más hangszerek és az elmélet tanárainak is* . . .« Vagy talán a filharmonikusoknak nincs mit helyreépítenie Beckmesser tanár úr könyvéből, mert *mindazt*, a mit ez a könyv tartalmaz, már tanulták művésznövendék korukban a zeneakadémián? Sajnos, ez a föltevés nem egészen alaptalan.

»Beckmesser tanár úr csak *egy* ember. *Egy* zeneakadémiai tanár pedig még nem zeneakadémiai *rendszer*. És Gr. hangversenymester úr, a filharmonikusok művészi színvonalának optima pars pro toto képviselője, ki egyúttal a zeneakadémia hegedűtanára? »Az két ember. Még mindig nem rendszer.« És a zeneakadémia egyik *zeneelmélet* tanára, a ki Beckmesser tanár úr könyvét németre fordította és a legnagyobb lelki nyugalommal ültette át németre a fönnbbi zenei csodabogarakat? »Az csak három zeneakadémiai tanár. Még mindig nem rendszer.« Még mindig nem rendszer. De Beckmesser tanár úr könyve a m. kir. zeneakadémia igazgatójának, a közoktatásügyi minisztérium zenei szakértőjének szakvéleményezése alapján »a vallás- és közoktatásügyi m. kir. minisztérium támogatásával« jelent meg. A zeneakadémia igazgatója tehát Beckmesser

tanár úr könyvét jóváhagyta, helyesnek ismerte el. Itt álljunk meg egy percze. Ez a körülmény ugyanis jóval nagyobb jelentőségű, mint a minőnek az első pillanatra látszik. Az igazgató úr két évtizedes zeneakadémiai igazgatószkodása alatt zeneakadémiai hegedűművésznövendékek százaitól és százaitól hallotta előadni Beethoven hegedűszonátáit *olyan* »értelmezéssel«, aminőt tanáraik nekik »bepaukoltak«. Már most, ha ez a húsz esztendőn keresztül tanított Beethoven-interpretáció nem egyezett volna a Beckmesser tanár úr könyvében tanított taktus=érteleminterpretációval, akkor az évtizedes hagyományokon növekedett igazgatói »szakzenész«-fűl bizonyára megütközött volna Beckmesser tanár úr »értelem«-tagolásán és — mint művészeti felettes hatóság, mint a közoktatásügyi minisztérium zeneszakértője, kinek hivatalos kötelessége örködni a vezetésére bízott művésznövendékek lelki épségén — szépen megmondotta volna, hogy: »Kedves Beckmesser kolléga, ez így talán nem jól van. Én ezt eddig majdnem húsz esztendőn át *másként* hallottam interpretálni. Miért tért el kolléga úr az eddigi évtizedes helyes értelmezéstől?« De az igazgató úr nem talált okot a megütközésre, *mert két évtizeden át mindig úgy hallotta interpretálni a zeneakadémiai növendékektől Beethoven hegedűszonátáit, mint a hogy a „Beckmesser kolléga” könyvében meg van örökítve.*

Íme a *Rendszer* már kezd kibontakozni egész rémes mivoltában . . .

De most, hogy szellőztettük egy kicsit a filharmonikus zenekari tagok optima pars pro toto művészi kvalitásait és zenei előképzettségét, a filharmonikusok visszavonulnak utolsó refugiumukba: »Lehet valaki jó zenekari tag a nélkül, hogy jó hegedűművész lenne.« Még ezt is megengedjük. De előbb újból hangsúlyozzuk, hogy a fönnebb mérlegelt művészi kvalitásokkal és zenei előképzettséggel a mai, frazírozatlan Stimmekből való játékszokás mellett Beethoven-szimfóniáknak nem hogy művészi előadása, de még csak értelmes előadása, sőt csak a megértése is, 3—4 próba alatt fizikai lehetetlenség.

És most nézzük a filharmónikusokat, mint »zenekari tagok«-at. Minő *közszellem* uralkodik abban a zenekarban? Csak *egy* példát hozok fel. Azt hiszem elég lesz ez is. Egy hazai zenei tanulmányalap létesítése érdekében rendezett hangverseny ingyen vendégdirigensének meghívják Siegfried Wagnert, ki a meghívást elfogadja, eljön s vezeti a próbákat. A »Mazeppa« próbája közben Siegfried Wagner ugyanazt a néhány taktust

háromszor egymásután eljátszatta. Mire az egyik fuvolás egészen fölháborodva fuvolázta, de fuvola nélkül: *Wir werden da geschunden!* A vendégdirigens nem szólt egy szót sem, letette a karnagyai pálczát és ott hagyta őket, mint Szent Pál az oláhokat. Aztán szaladtak utána és addig rimáncodtak neki, hogy micsoda botrány lesz a dologból, a míg visszajött és tovább vesződött velük. Később összeült a fegyelmi hatóság s hogy kellő elégtételt szolgáltatson a vendégdirigensnek, már úgy volt, hogy az illető zenekari tagot rövid utón elcsapják. Ekkor felállott az egyik filharmonikus és a következő szónoklatot tartotta: »Édes barátaim, ma nekem, holnap nektek; ugyanez mindnyájunkkal megeshetett volna; tiszta véletlenség, hogy éppen ő mondta.« (Zajos helyeslés). És a vádlottat elítélték — húsz koronára. Én még ezt a húsz koronát is sokallom. Azt a szerencsétlen flótást nem büntetni kellett volna, hanem tanítani. (De két-három próba alatt bizony még erre sem futja.) A büntetésből csak annyit tanult, hogy az ilyet nem szabad hangosan *mondani*; ezután csak *gondolni* fogja. És majd úgy is fog játszani, a hogy gondolja. Azt a szegény flótást nem lett volna szabad megbüntetni. Neki igaza volt, hogy felháborodott: »E fuvola fúvója évek és évek óta végig fújja a filharmonikusok minden egyes hangversenyét; figyelemmel kíséri az ezekről írott számottevő kritikákat és jó lélekkel állíthatja (a számottevő kritika), hogy átlag két évre t. i. idényre esik egy olyan darab, melynek előadásában *bizonytalanság* észlelhető. A filharmoniai zenekar körülbelül száz eset közül kilenczvenkilenezben *kifogástalan összjátékot* produkál és *főleg* az igen nehéz, legmodernebb stílusú darabok előadása tökéletes szokott lenni . . . Liszt Mazeppája igen nehéz, legmodernebb stílusú darab . . . , szóval ez is *főleg* tökéletes szokott lenni . . . És most idejön ez a Siegfried és *háá . . . hááromszor* játszatja ugyanazt *Velünk*, olyan kvalitású művészekkel, mint a filharmonikus zenekar tagjai . . . a kik mindig *tündökölünk* és *remekelünk*, kivéve minden két évben t. i. idényben *egyszer*, mert akkor *nem*. Olyankor — de csak minden két évben egyszer — *bizonytalanság* észlelhető... a számottevő kritikában, hogy vajjon tündököltünk-e vagy sem. Ez már magában a mellett szól, hogy a tartott próbák (bármekkora is azok száma) de facto elégségesek. Ezt a számottevő kritika mondja, tehát — igaz. És most ez a... ez a Siegfried . . . *hááromszor* eljátszatja velünk ugyanazt . . . Ehhez hasonló szégyen még nem, esett meg velünk soha! . . .

Hát *ne* háborodjék fel akkor az ember? Hát nem volt igazam, a mikor a szemébe vágtam, hogy: Wir werden da geschunden! És még megbüntettek érte . . . »

A mi kesergő flótásunknak igaza van. Nem őt kellett volna megbüntetni, hanem azt a bizonyos — »számottevő kritikát«.

Arra azonban méltán lehetünk kíváncsiak, hogy — ha a mi filharmonikusaink már kétszeri ismétlés után felmordultak Siegfried Wagner ellen, hogy: Wir werden da geschunden, vajjon mit szoltak volna, ha Siegfried Wagner helyett *Richard* Wagnert hívták volna meg vendég-dirigensnek és ő tizenkét *különpróbát* akart volna tartani csak a csellistákkal és kontrabasszistákkal a Kilenczedik szimfóniának csupán *egyetlen* passzusából? . . . Először is nem jöttek volna el a próbára; aztán úgy messziről megfenyegették volna, hogy a jövőben nem őt, hanem Mader Raoul és Márkus Dezső urakat fogják vendégdirigensként meghívni.

A filharmonikusoknak megint csak igazuk lett volna. Olyan tökéletes zenekari *routinier*-kat, mint a filharmonikus zenekar tagjai, valóban felségsértés lenne „*különpróbák*”-kal zaklatni. Hogy ugyanezek a filharmonikus *routinier*-k legutolsó évváró hangversenyükön elő akarták adni Bartók Bélának egy új Scherzo-ját, de a rendelkezésükre álló próbákon még csak a taktusban való »kifogástalan (?) összjátékéig se tudták vinni, tehát le kellett venniök a műsorról, ez is tény. Egy magyar művészársaság kénytelen legyen egy magyar zeneszerzőnek visszaadni a már közlekedéssel elfogadott és előadásra kitűzött zeneművét azzal a megokolással, hogy a rendelkezésre álló próbákon nem tudta megtanulni, több próbát pedig nem tarthat . . .

Ez az állapot szerintem: »tarthatatlan«. Kacsóh úr szerint: »Ez már magában a mellett szól, hogy a tartott próbák (bármekkora is azok száma), de facto elégségesek.«

A tények beszélnek, Kacsóh úr. S ezekkel szemben talán mégis csak gyengécske ellenérv a — »számottevő kritika«, meg a Közvélemény.

Zenei bolondgombákat hallás után felismerni nehezebb, mint olvasva. Már most *az* a »szakzenész«-gárda, a mely Beck mester tanár úr zenei bolondgombáit a legnagyobb lelkinyugalommal bevette *még olvasva is*, sőt e bolondgombákat tanítási célokra a közoktatásügyi minisztériumnak támogatásra, terjesztésre ajánlja, sőt kétségtelen emberszerető (?) szándékkal

németre fordítja, hogy a külföldnek is jusson belőle, továbbá az a »számttevő kritika«, a mely megteszi Beckmesser tanár urat (Beckmesser tanár úr és — Beethoven egybehangzó ellenvéleménye daczára) kiváló hegedűpedagógusnak és végül az a hallgatóközönség, a melynek a művészi zene gyönyörtartalma a fejjel-lábbal való taktuskövetésben merül ki — ez a hármás fórum a filharmonikus zenekari hangversenyek művészi színvonalának megítélésére nem lehet kompetens, tehát hiába is hivatkoznak rá. Legalább is előttünk hiába. —

E dolgozat bevezető soraiban láttuk, hogy a budapesti Filharmóniai Társaság, mint a művészi zene művelésére és terjesztésére alakult nemzeti kulturintézet, nem volt eddig tekintettel sem a főváros egész társadalmára, sem annak egyes osztályaira, mert a lakosság legkülönbözőbb rétegeinek egy időben, egy teremben, egy árrendszer mellett adott találkozót. Láttuk azt is, hogy a művészi zene terjesztésének korlátai nemcsak anyagi, de szellemi természetűek is. A szellemi akadályok: a rossz zenemű, a rossz előadás s a tudatlanság. Szólottunk a terjesztendő művészi zene helyes megválasztásáról, a helyes műsor-tervezetről; tárgyaltuk a hangversenyt bevezető magyarázó előadás célját, szükségességét, anyagát és módszerét; és végül, minthogy laikus hallgató zenét csak hangzó állapotban érzékelhet, megállapodtunk abban is, hogy a laikus hallgató, épen mert nem zeneértő, még világosabb, meggyőzőbb, művészebb előadásra szorul, mint a zeneértő, tehát a zenei előadás művészi színvonala nem agyonraffinált ínycenzek perverz gyönyörérdeke, hanem a művészi zene sikeres terjesztésének, népszerűsítésének *conditio sine qua non*-ja. A filharmonikus zenekar művészi színvonalának fönnbibi megejtett vizsgálata meggyőzhette a gondolkodó olvasót arról, hogy ez a művészi színvonal a Filharmóniai Társaság nagy kulturális feladatainak megvalósítására, többek között a művészi zene népszerűsítésére — »a számttevő kritika« igenlő ítélete daczára is — nem alkalmas, nem megfelelő. Ezen tehát változtatni *kell*. Csak az a kérdés, hogy vajjon lehet-e? Lehet. A fönnbibi felismert betegségnek legenyhébben adagolt orvossága: *naponta két óra külön filharmonikus próba*.

Ha a filharmonikus próbákat óránként forintjával díjazzuk s a napi két órai elfoglaltságot, illetőleg a 600 óra próbát személyenként évi 600 forinttal honoráljuk, alig akad zenekari tag, a ki ajánlatunkat ne fogadná örömmel, hisz a legtöbbjük operai fizetése nem sokkal nagyobb ez összegnél, holott elfoglaltságuk épen háromszor akkora;

és azok is, kik közülök különféle zenei intézetekben tanári minőségben is működnek, hasonló mérvű elfoglaltságért általában szintén nem honoráltatnak fényesebben. (Budapesti Szemle 1903 szeptemberi füzet.)

A zenei szaksajtó egybehangzó ítélete szerint az általam ajánlott naponként két óra külön filharmonikus próba megvalósítása *lehetetlen, mert*: reggel és délután szükségszülte zeneleckék, délelőtt operai próba, este operai előadás, tehát nincs rá fizikai idő. Csak az a kérdés, hogy *mire* nem marad majd idő? A zeneleckékre-e, vagy a filharmonikus próbákra; a tanításra e, vagy a tanulásra. Mert hogy az egyikre a kettő közül nem igen marad idő, az bizonyos. Minthogy a filharmonikusok legnagyobb részének a leckeadásból befolyó évi jövedelme a tervbevett napi két óra filharmonikus próba évi 600 frt honoráriumát nem haladja meg, a Filharmóniai Társaság kulturális jelentőségével és feladataival tisztában levő filharmonikus zenekari tagnak nem eshetik nehezére a zeneleckék s a rendszeres zenekari próbák közötti választás, ha csak föl nem tételezzük, hogy akad olyan filharmonikus is, a ki évi 600 frt honoráriumért — ilyen csekély összegű fájdalomdíjért — nem hajlandó *tanulni*; ilyen kevés pénzért inkább majd csak — tanít. Más beszámítás alá esnek természetesen azok a zenekari tagok, a kiknek a zeneleckékből befolyó jövedelmük meghaladja a próbákért járó évi 600 frtnyi honoráriumot s kik e jövedelemtöbbletet nem áldozhatják fel művészeti, tehát »ideális« szempontok kedvéért. Ezek a zenekari tagok, minthogy nem vesznek részt a rendszeres próbákon, nem vehetnek részt a nyilvános hangversenyeken sem. E kilépő tagok helyett azonban kiegészítheti magát a megfogyott filharmonikus zenekar (a mint hogy eddig is megtette) olyan fiatalabb zeneművészekkel, a kik nincsenek lekötve az Operánál naponként hat órán át, de a zeneleckéik miatt bőven ráérnek és évi 600 frt honorárium fejében készséggel vállalkoznak is a naponkénti rendszeres próbák kötelező végzésére.

Láthatjuk tehát, hogy e próbák megtartásához szükséges fizikai idő *van*; a megvalósítás »lehetetlensége« ellenben nincs sehol.

De miből fedezzük e próbák honoráriumát s a rendezendő hangversenyek költségeit?

A nélkül, hogy az ajánlott új szervezet költségvetésének tárgyalásába mélyednénk (az érdeklődő olvasó a Budapesti Szemle 1903. évi szeptemberi füzetében mindezt meglesli) ezúttal csupán annak eredményét iktatjuk ide:

Az ott megejtett valószínűségszámítás eredményéből kitűnik, hogy ha a Társaság minden egyes hangversenyén, akár a közönség közönye miatt, akár egyéb okokból ötszáz szék, tehát az összes helyek egyharmada mindig üresen marad. (A ki a viszonyokkal ismerős, tudja, hogy ez a lehetőség szinte ki van zárva. De tegyük föl, mégis így lesz. Minden egyes hangversenyen így lesz.) *a Társaság az ajánlott új szervezet segélyével még ebben a képzelhető legrosszabb esetben: a minden hangversenyen ismétlődő katasztrófa esetén is, legmesszebbmenő minden művészi és anyagi kötelezettségének eleget tehet.*

Látjuk tehát, hogy e szervezet minden különös veszélyek nélkül megvalósítható. Még az idén, mert kiviteléhez se államsegély, se milliók nem szükségesek. A Társaság szeptemberben összeül és egy hónapon át naponként két óra próbát tart. Ennyi az egész befektetés és a kockázat még kevesebb. Október hóban aztán egymásután előadja a Társaság ugyanazt a műsort a maga több, különböző közönségének. Ha a legelső hangversenye nem sikerül, akár szüntesse be a továbbiakat. De legalább egyszer kísérelje meg, mert ez kötelessége önmaga iránt s a nagyközönség iránt.

Hogy a Filharmóniai Társaság mai szervezetén változtatni kell, mert a Társaság művészeti feladatok művészi megoldására kellő próbák hiányában nem képes, a mondottak után kétségtelen. Ha e tény pusztán megállapításán kívül még a szükséges szervezetváltoztatás módozatairól is gondolkozunk, látjuk, hogy az imént körvonalozott szervezet minden tőkebefektetés, minden államsegély, sőt minden kockázat nélkül rövid idő alatt képesíti a Társaságot a legmagasabb művészi feladatok művészi megoldására s e művészi munkásság művészeti eredményeit: a Társaság hangversenyeit anyagilag és szellemileg hozzáférhetővé teszi a társadalom minden rétegének és e mellett az anyagi jólét olyan fokára emeli a Társaságot, mely egy újabb félszázad múlva a Társaság erkölcsi függetlenségét is, teljes önállóságát is megteremti.

E terv megvalósításának egy akadálya van csupán; súlyos, de nem legyőzhetetlen akadály: az emberi lélek nehézkedési törvénye.

De semmi okunk, hogy féltjük a Filharmóniai Társaságot e nehézkedési törvény káros következményeitől; hiszen maguk a filharmonikusok is az általunk követelt magas művészi színvonal híveinek bizonyultak a Társaság ötvenéves jubileumának — bankettjén.

Az ünnepi bizottság elnöke, gróf Apponyi Albert úr, a jubiláló Társaságot így köszöntötte:

»Legyen az én személyemben önök előtt jelképezve az a közönség, a mely ezentúl is önöktől várja a legszebb élvezeteket, az a közönség, a mely nemcsak frivol szórakozást keres, a midőn az önök előadásait meghallgatni megy, hanem a mely iparkodik a zeneművészet remekeibe behatolni, azokat átérteni, átérezni, azokon épülni, azok által saját lelkét fölemelni. (Élénk tetszés.) És önök, tisztelt filharmonikus barátaim, e közönséggel kölcsönhatásban törjenek mindig előre, magasabbra. Egy ifjúkori emlék él lelkemben, abból az időből, a midőn Horatiusnak De Arte Poetica szóló remek költői levelét tanulmányoztam. Az a gondolat nyer benne többek közt kifejezést, hogy az életnek minden foglalkozásában van a középszerűségnek bizonyos értéke és becse, a művészetben azonban a középszerűségnek nincs létjogosultsága. Sőt még akkor is, a mikor az ember a tökélynek egy bizonyos fokát már elérte, úgy mint önök, akkor is mindig lankadatlanul azon kell munkálnia, hogy a tökélynek mind magasabb fokára emelkedjék, mert igaz művészi lélek csak az, a kit kétségbeesés fog el arra a gondolatra, ha nem oly jól érvényesítette azt a művet, a melyet előadott, a milyen jól azt csak érvényesíteni tudja, a milyen jól azt csak érvényesíteni lehet.« (Élénk tetszés.)

Nos, ha a Filharmóniai Társaság tagjainak olyan élénken tetszett Horatius művészeti hitvallása, tessék hasonló élénkséggel megvalósítani 13.

* * *

Az eszme megvalósult!

A filharmonikusok 1904 december 11-ikén, vasárnap délelőtt 11 órakor megtartották a Vigadóban I. Népszerű Hangversenyüket, melyet 1905 január 29-ikén egy második, majd 1905 márczius 19-ikén egy harmadik követett.* E három népszerű hangverseny belépőjegyei szétosztattak a munkásszakegyletek tagjai s a középiskolák fiú- és leánynövendékei között olyanképpen, hogy a nagyterembe az „úri gyermekek”, a kisterem távoli sötétlő homályába a munkásszakegyletek felnőtt tagjai helyeztetek el.

Teljesen értem és méltányolom e népszerű hangversenyek vezetőségének ily módon is megnyilvánuló érzelmeit, csak azt nem értem, hogy miért nem tartottak akkor „inkább külön hangversenyt a „Nép” számára és külön egyet az úri gyermekek számára. Ez az intézkedés annál is inkább helyes lett volna, minthogy a középiskolák növendékeinek talán megfelelő a vasárnap délelőtti hangverseny, de a munkásszaktály életrendje más.

* Egy emberbarát ily célú 3000 koronás jóhiszemű adománya tette lehetővé e hangversenyek rendezését.

A művészi zenére nevelés céljaira a következő műsort állították össze. I. hangverseny: *Erkel F.*: „Hunyadi László”-nyitány; *Händel*: Concerto; *Beethoven*: Eroica szimfónia. II. hangverseny: *Beethoven*: III-ik Leonóra-nyitány; *Mozart*: Es-dur szimfónia; *Buttykay Ákos*: Az ünneprontók; *Wagner R.*: Tannhauser-nyitány. III. hangverseny: *Erkel F.*: Ünnepi nyitány; *Mihalovich Ö.*: Boszorkánytáncz; *Beethoven*: Hetedik szimfónia; *Berlioz*: Rákóczi-induló. Hogy micsoda szempont vezette őket e műsor összeállításában? Az, hogy mi „megy” (taktusban!) próba nélkül is. Mert próbát azt nem tartottak. Sapienti sat! A laikus hallgatóság leginkább Erkel Hunyadi László nyitányát, Buttykay Ünneprontók és Mihalovics Boszorkánytáncz című műveit méltányolta. Nem azért, mert e művekben talán a magyar stílust érezte és értette volna meg, mert hiszen a Hunyadi-nyitányban minimális a magyar elem, Buttykay Ünneprontók-jában még kevesebb, a Mihalovics Boszorkánytánczában meg épen semmi. De a Hunyadi-László zenéjének programját ismerte a históriából; azokat a költeményeket pedig, melyeknek nyomán Buttykay és Mihalovics zenéje készült, teljes szövegükben közölte a műsor, ellenben Beethoven két szimfóniája alatt, a mi laikus közönségünk halálosan unatkozott, mert program helyett a magyarázat írója biztosította, hogy Beethoven műveihez minden magyarázat felesleges. A magyarázatnak író úr bátran bevállhatta volna azt is, hogy a magyarázatirás több mint felesleges: lehetetlen *ahhoz* a Beethoven-zenéhez, a mit a filharmonikusok produkáltak. Igaza van Pierre Lalo-nak a *Le Temps* zenekritikusának, a mikor egy párisi hitvány Tristán-előadás után azt írja, hogy: „*Mieux vaut n'entendre jamais les chef-d'oeuvres de la musique, que de les entendre ainsi exécutés.*” Különösen igaz ez a művészi zene népszerűsítésénél.

E próbanélküli „művészi zene” terjesztésének persze követői is akadtak. Ha olyan kvalitású művészek, mint a filharmonikus zenekar tagjai, minden próba nélkül „népszerűsíthetnek” művészi zenét, miért ne népszerűsíthetne őt próbával az operett-színházak muzsikusaiból alakult „Magyar Szakzenészek Országos Egyesületének” zenekara? Tehát ők is népszerűsítettek. És végül ha a civilek nevelik művészetre a Népet, miért ne nevelhetné a hadsereg? És ő is népszerűsített.

Az Erzsébet Népakadémia égisze alatt bevonult a Vigadó termeibe 45 katona és öt civil és muzsikált a Népnek művészi zenét. Major Gyula úr Beethoven C-moll zongoraversenyének első tételét játszotta — katonabandakísérettel. És aztán sok-sok Major J. Gyula kompozíció következett — néptápláléknak. A fejlődés iránya a filharmonikusok próbanélküliségétől a katonabanda művészi zenére nevelő missziójáig világos.

Ne áltassák az urak magukat. Ártatlan, jóhiszemű munkás-emberek lelkét a művészi zene népszerűsítésének örve alatt a főváros zenei szemétkerakódó helyévé megtenni nem művészi zenére nevelés, nem emberszeretet, hanem — egyéb.

(Vége).

Dr. Hubert Emil.