

A MODERN ZENE

ÍRTA

PRAHÁCS MARGIT

A ZENETÖRTÉNET utolsó elhatárolható korszaka az impresszionizmus. Ezen túl csak tapogatódzva, óvatosan haladhatunk a jelen ingadozó talaján, ahol a legellentétebb törekvések sokszorosán megtört sugarai nehezítik a tiszta látást. Történeti szemlélet csak ott lehetséges, ahol egy zenei stílust az idők folyamán kialakult jellegzetes vonásaival pontosan elhatárolhatunk. A modern zenében ezek a vonások még igen sok ellenmondást és hiányt mutatnak. Ma, mikor a modern zene vezéregyéniségei még alkotó erejük teljességében működnek és a 30 év körüli legfiatalabb zenészgeneráció ábrázata szinte műről-műre változik, lehetetlen végleges megállapításokhoz, értékelésekhez jutni. Már a legközelebbi jövő kétségessé teheti a jelen egységes szemléltetésére vonatkozó törekvéseket. Megpróbálták már ezt a jelent mint két stílus közötti átmenetet, mint egy új stílus kezdetét és befejezését, mint forradalmat és mint teremtő korszakot, mint teljes összeomlást és mint igazi újjászületést meghatározni. Egyesek már arra is vállalkoztak, hogy valamiféle rendszert vigyenek a modern zene elméletébe és egy modern harmónia-tan alapján hozzák a sokféle törekvést közös nevezőre.¹ De ha ezekkel az elméletekkel közelebbről megismerkedünk, újra csak szerterebben reményünk az egységes szemléltetésre, mert végeredményben a szerzők saját zenéjüket és elveiket propagálják, amely elveknek a másik szerző műve homlokegyenest az ellenkezőjét állítja. Nem hiába nevezte el Paul Valéry a mai korszakot az ellentétek korszakának, ahol az élet és az ismeretek legkülönbélebb elvei egy időben érvényesülhetnek. Százszorosán áll ez a zenére. Az utolsó három évtized története csak egyet mutat teljes határozottsággal: a régi eszményektől való olyanmértű elfordulást, amilyenre nem egyhamar lehet a zenetörténetben még egy példát találni. Ez nem egyszerű stílusváltozás, a közelmúlt formakincsének kiszélesítése, hanem igazi átfordulás, amely

magának a zene anyagának eddigi alapjait dönti le s ezzel minden korok zenei forradalma között a legforradalmibb magatartást tanúsítja. Régi értékmérőkkel itt semmire sem megyünk; az a kiválasztás pedig, amelyet az idő, a legbiztosabb értékmérő a múlttal szemben jelent, ma még a legkorlátozottabb módon áll rendelkezésünkre.

Ilyen körülmények között hogyan találjuk meg a modern zene ellentétes áramlataiban és ezerfelé ágazó problémáiban az összefüggések fonálát? Hogyan teremthetünk rendet és értelmet a látszólagos zürzavarban?

Ez a vezérfonál nem lehet más, mint maga a mű: az adott keretek között az új zene egyes jelentős és jelentősebb alkotásainak abból a szempontból való vizsgálata, hogy ezek mennyire szemléltetik az új stílust alkotó zenei erők fejlődését, vagyis milyen vonásokkal járultak hozzá a régi stílus ledöntéséhez és az új kialakulásához.

A műalkotás egyoldalú szemlélete azonban csakis a kor formai vívmányaira, technikájára nézve nyújt felvilágosítást. Ez még abban az esetben sem kielégítő megismerése a problémáknak, ha ezek a problémák — mint ahogy a jelenben — túlnyomóan a zenei formára vonatkoznak. Előfordul ugyanis, hogy az új zenei nyelv megteremtésében igen jelentős része volt olyanoknak, akik nem műveikkel, tehát pozitív alkotásokkal, hanem inkább egész egyéniségükkel, szellemükkel hatottak. S miben rejlett ennek a hatásnak a titka? Abban, hogy egyéniségük, művészi elveik a kor szellemének, új eszményeinek voltak a kifejezői, amelyekkel a gyakorlati zenében is irányt szabtak. A műalkotások mellett tehát mindenkor szem előtt kell tartanunk korunk általános kulturális, szociális, politikai, gazdasági átfordulásának nagy befolyását, amelyet a művészetek és így a zene célkitűzéseire is gyakorolt. Ezt ma még több jogosultsággal tesszük, midőn a rendelkezésünkre álló műalkotásokban nem kiteljesedett életművekkel, lezárt személyi stílussal állunk szemben, hanem a gyorstempójú fejlődésnek és változásnak egyik láncszemével, amely még az egyes művészetek is a fejlődés lefolyásának többféle szakaszába osztja be s egyeséges szempontból való szemléletüket lehetetlenné teszi. Ilyen zenei stílusfordulásban, mint a mai, a jelen nemcsak a generációkon, hanem egyes egyéniségeken keresztül is szinte kegyetlenül fordul a múlttal szembe. Ezeknek a változásoknak, ellentéteknek a magyarázata csakis a kor szellemi háttérének megismerésében rejlik.

A modern zene fejlődésében is a zenei stílusváltozás tipikus szabályszerűsége nyilvánul meg. A zene az élmény és a forma egyesüléséből kelet-

kezik. Ez a kettő tulajdonképpen egymásnak ellentmondó fogalmak. A forma tökéletessége, az esztétikum éppen ellentétben van az érzelmi élmények lényegük szerint korlátlanlanságot, tehát formátlanságot jelentő kifejezési törekvéseivel. A formábaöntés művészi munkája mindig küzdelemmel jár, amelyben hol a forma, hol az élmény kerül uralomra. Mint határérték csak forma, vagy csak élmény a művészetben ellentmondó, mert hiszen itt egyik a másikat feltételezi.

A jelen zenéjének szemlélete mintha az ellenkezőjét bizonyítaná. Legjellegzetesebb képviselői tudatosan fordulnak szembe a zene élménytartalmával: a tiszta zenei élvezet, a formai, mesterségbeli tudás fontos, tehát a zenei forma öncélúságát hirdetik. De a történeti szemlélet azt mutatja, hogy ez az irányelv nem új, hanem híven követi azon korok szellemét, amelyeket az új technikai eszközök megteremtése annyira lefoglalt, hogy minden egyéni élmények kifejezésére szolgáló zenét elutasítanak, hedonisztikusnak, önzőnek tartanak. Ma, midőn ezek a technikai eszközök a zene anyagának teljes átformálására vonatkoznak, midőn magának az építő anyagnak összehordásában és megteremtésében fáradoznak a világ muzikusai, még természetesebbnek tűnik fel ezen elvek egyoldalú érvényesítése. Ha az építő anyag megteremtésével eljön a végleges értékek megteremtésének ideje, ezek az elvek is át fognak fordulni a művészi fel fogás egy teljesebb szintézise felé.

Az új zenei formanyelv megteremtése azonban nem történhetett a semmiből. Hatalmas volt a reakció, a teljes átértékelés, de hogy miért lett éppen ilyenné, mint amilyen, annak gyökereit a legközelebbi múlt zenei stílusában kell keresnünk.

TÖRTÉNETI ELŐZMÉNYEK.

Az új zenei stílus gyökerei a múlt század végéig nyúlnak vissza. A német késő-romantikus stílusban már élesen tűnnek szembe egy hanyatló korszak jelei. A romantikus zene két műformája a programzene és a zenedráma a legjellegzetesebben mutatják a romantikus stílus világnézeti, etikai, irodalmi eszmékhez való kötöttségét, amely a zenei kifejező eszközök, formák nagymérvű kiszélesítésére vezetett. Ezeknek a zenénkíveti eszméknek túlhajtása a késő romantikusoknál már nyilvánvaló. A program itt már nagy veszedelme annak a zenei stílusnak, amelynek eszközei telje-

sen elhasználtak, elemi erejében megcsökkent és így megvalósíthatatlan célokat tűz ki maga elé. De annak folytán, hogy a német késő-romantika nem epigonok, hanem olyan nagy művész-egyéniségek, mint Strauss Richárd, Mahler és Reger alkotásaiban bomlik fel, kettős képet mutat. Szétfolyó, túlméretezett formáival, gyakori trivializálásával, a dekoratív elemek túlsúlyával egy hanyatló stílus végső fejezetét jelenti; de a kifejező eszközök kifinomodásában, az árnyalatok kultuszában, a tiszta hangszeres stílus felszínrehozásában a modern zene gyökeréül is szolgál. A múlt tehát éppen úgy belejátszik a jelen zenéjének fejlődésébe, mint ahogy a növény fejlődését sem lehet a gyökerétől elválasztani. Az új zene megelőző korszakát, minden ellentétessége mellett sem lehet a vizsgálatból kirekeszteni. Ez a mai fejlődés fővonalának egyik alkotó része, amely itt teljesen átalakulva, ott még világosan felismerhetően, máshol még mint önálló mellékvonal él a jelenben.

Mindezt elsősorban a francia impresszionista zenére állíthatjuk, amely Debussyn keresztül a legnagyobb befolyást gyakorolja a jövő zenei fejlődésére.

A FRANCIA IMPRESSZIONIZMUS: DEBUSSY.

A német késő-romantika programzenéjében és zenedrámájában is voltak impresszionista elemek, de a német romantika örökségének a súlya sokkal nagyobb volt, semhogy ezt a tipikusan francia szellemű zenei stílust a tiszta hangszeres zenében is teljesen magáévá tudta volna tenni. A romantikában az egész zenei világ német befolyás alatt áll; a romantikus lelkeség irányelvei — a művészet mint éthosz, mint irracionális, örök, misztikus erő kifejezése — mindenütt elterjedtek. A franciáknak is meg kellett küzdeni a romantika, különösen Wagner zenedrámái eszményeivel, amelyek az ő lelkeségüktől a legtávolabb álltak. A francia művészetben mindig a forma művészete áll előtérben a tartalommal szemben. A „goút“ a művészetek mértéke, amely nem azt jelenti, hogy az értelem korlátozza a művész munkáját, hanem az értelem vonja meg a határokat a lehetetlen előtt. A latin faj mindig szem előtt tartja a természeti törvény korlátozását, erős valóságérzékével önkényes határnak ismeri el azt a pontot, ahol még világos formálás lehetséges. Aki ezen túl megy, az ízléstelen, mert lehetetlent akar, tehát nincs érzéke az emberben működő természetes törvény iránt. A német szellem a dolgok lényegét metafizikai egészében akarja formába önteni. Ebből a törekvésből magyarázható a romantikus művészet

állandó harca olyan területek meghódításáért, amelyek túl vannak az értelemmel fölfogható, világos formálás határain. Egészet akar elérni, ott ahol csak töredéket lehet adni. Az igazi esztétikai mozzanat, a művészi forma, a latin népeknél a legtermészetesebb egységben van a tartalommal —, mert a forma maga egy a tartalommal. A németeknél ez másodlagos dolog, amiből önálló élmény tartalom nő ki: forma és tartalom tehát dualisztikus fogalmak. A németeknél Bach vagy Beethoven zenéjének hallgatása nemcsak művészeti, hanem vallásos, világnézeti ténykedés is, így zenei felfogásuk mindig inkább a közösségekhez kapcsolódó, mint az exkluzív, arisztokratikus franciáké. Érthető tehát, hogy a romantikus zene a franciák számára német ügy volt és esztétikusaik úgy emlékeznek meg a francia romantikáról, mint eltévelyedésről, mint a germán méreg kártékony befolyásáról. A francia romantika tehát csakis ilyen faji korlátok között megnyilvánuló stílust jelenthet.

A francia nemzeti szellem 1870 körül, a porosz-francia háború után kezd jobban felszínre kerülni. A zenében Debussy diadalmasan veszi fel a harcot a német romantikus szellem ellen, hogy a latin formaideálokat nemcsak hazájára, hanem egész Európára kiterjessze.² Debussy ezzel az eszménynyel lesz a modern zene tulajdonképeni alapvetője, amelyet el sem lehet képzelni az ő művészete nélkül. Fiatalabbkori műveiben még teljesen a romantikát bezáró impresszionizmus zenei képviselője: elmosódott körvonalak, röpké hangulatok, páratlan hangzatszépességek nagymestere. De ellenszenve a zenén kívüli elemekkel, bölcselkedésekkel, irodalmi kapcsolatokkal szemben, a romantika érzelmi dagályosságától, hangos pátoszáttól való irtózása, az élmény kifejezése helyett a túlnyomóan esztétikai, tisztán a zenei szépre törekvő beállítottsága — mind a latin szellem jellegzetes vonásai — már a modern zenei eszmények felé mutatnak. „A zene mind mai napig hibás elvekből indult ki — írja Debussy. A papíros és nem a fül számára írták. Olyan témákat szerkesztenek, melyekkel eszméket akarnak kifejezni, ezeket megint más eszméket képviselő témákkal kombinálják össze, ilyen módon nem zenét, hanem metafizikát írnak. Már pedig a zenét a fül fogja föl anélkül, hogy szüksége volna a komplikált szerkezet szövevényeiben megformált elvont ideákra.”

Az impresszionista művészetben a művészet *anyaga* a tartalom tiszta hordozója, eszerint az impresszionista zenében a hangzás különös jelentőséget nyer. Ezért tudta a francia szellem nagy valóságérzéke, az érzékire való beállítottsága ezt a stílust teljesen kivirágoztatni. „La sensibilité de

chacun est son génie“, mondja Baudelaire, a nagy impresszionista költő. Az érzéki észrevétel a hallani- és látni-tudás, a tiszta közvetlen tapasztalás élessége, érzékenysége ennek a stílusnak főfeltétele a költészetben, a festészetben, a zenében egyaránt. Debussy impresszionista stílusa a zene anyagát, az érzéki hangzást emeli a műalkotás lényegévé és ezzel a romantikus zene *etikai* eszményét teljesen *esztétikai* síkra tolja át. A metafizikai eszme helyébe az érzéki mozzanat lép; a zene irracionális jellege nem zenénkívüli eszmék hozzáadásából, hanem magából a hangból, az anyagból nő ki. Így forma és tartalom között megszűnik az a dualizmus, amelyet a német későromantikus stílus eszmei túlsúlyával annyira kiélezett. A hangzás, mint uralkodó tényező a harmóniát hozza előtérbe, ez lesz a zenei festőiség, a zenei „sensibilité“ legfőbb eszköze. Eddig a harmónia a feszültség és a feloldás váltakozásában gyökerezett. Ezt az elvet Wagner a Tristánban a legvégéig kimerítette. A harmonikus kinyújtások, késleltetések minden eszközt felhasználja, hogy a harmónia eredeti egységét a legkisebb alkotóelemeire bontsa, s így a feszültséget minél szélesebb rétegre kiterjessze. A harmónia felbontásában továbbhaladás olyan hangrendszerben, amelyben az akkordok egymáshoz való viszonya a hangnemek rokonságán alapult, ezen túl nem volt elképzelhető. Debussy tehát egyszerűen olyan akkordsorozatokkal töri át a régi hagyományokat, ahol az egyik akkord a másikkal semmiféle közös hanggal nincsen összekötve, így mindegyik, mint önálló egész áll egymás mellett: semmi sem űz a továbbhaladásra, a feloldásra, valamely határozott irány betartására. A harmóniában így elvész a funkcionális jelleg, a feszültség és feloldás hullámozásának törvényszerűsége, de annál többet nyer színértékben. Bámulatosan új hangzatszépességek kerülnek felszínre, amelyek a modern zenében már nemcsak mint szín, hanem mint építő értékek szerepelnek. Debussy a régi harmóniaszabályok áttörésével a melódia új formálási lehetőségének is megnyitja az útját. Azzal, hogy az akkordok fölszabadulnak a funkcionális kötöttség alól, a melódia is szabadon, minden korlát nélkül érvényesülhet, amire példát a modern zenében számtalan esetben találhatunk.

A romantika nagy szubjektivitása a zene anyagát csak az egyén, a személy kifejező eszközévé tette. Ez a súly az *egyénről* a latin szellem kezében most átcsúszott a *tárgyra*, amely nem mint személyes kifejező eszköz, hanem saját, személytelen jelentésében, tárgyi értékében lesz a műalkotás súlypontja. Ilyen módon szabadult föl a zene anyaga egy elhasznált nyelv grammatikájától, hogy készen álljon új élmények megformálására.

Debussy erősen nemzeti szellemű művészetének hatását Fauré, Ravel, Dukas — mint a folyton erősödő konstruktív szellem és világos, tipikusan francia szemlélet képviselői — csak még jobban kiszélesítik. A jövő problematikájának gazdagsága tehát már a világháború előtt benne rejtett a fejlődésben, de ami még szorosán hozzákapcsolódott az impresszionizmushoz, a századvég korstílusához, azt egy új nemzedék állítja majd élesebb megvilágításba.

A KEZDET.

SATIE ÉS A „GROUPE DE SIX“ STRAWINSKY ÉS AZ OROSZ BALETT.

A háború utáni francia nemzedék, bár nem tudja magát függetleníteni Debussy hatalmas befolyásától, művészetét, mint a legközelebb eső múltat, még romantikusnak látja és megtagadja a vele való közösséget. A megváltozott korszellem így hatalmas rést üt Debussy arisztokratikus, a zene-művészet öncélúságát hirdető művészi eszményén. Ezt az irányzatot Erik Satie (1838—1925) nyitja meg, aki teljesen elfordul kortársaitól, s éppen úgy ellensége a romantika fennköltségének, mint az impresszionizmus idegművészetének. A Párizs melletti Arcueilben a fiatal muzsikusokat maga köré gyűjtve, megalakítja a „Les nouveaux jeunes“ társaságát. Párizsban a Vicux Colombier színházban szellemes csevegéssel vezeti be a műveiket bemutató hangversenyeket. Mindent kifigurázó, szellemes különc, aki csak az új nemzedéket szerette, mintahogy szerette a jelent és a jövőt és ahogy irtózott a múlttól. Ez az új nemzedék szerinte sokkal értékesebb, mint a régi, mert nem álarcozza magát, nem bujkál, nem fél kinyilvánítani, hogy mit szeret és mit tagad. Satie gyűlöli azt a zenét, amelynek hallgatása megkívánja, hogy fejünket kezünkbe hajtsuk. A zene legyen a mindennapi élet hű kísérője, amelyet nem kell meghallgatni s mégis nélkülözhetetlen. Művei általában nem annyira zenei értékükkel, mint inkább új szellemükkel hatottak, ő maga is minden ízében modern, minden újat ösztönző egyéniségével játszott nagy szerepet az új zene megindulásánál. Lelke volt a „Six“-csoportnak, ahogy a hattagú társaságot — Auric, Poulenc, Honegger, Durey, Milhaud, Germaine Tailleferre — nevezték, amely egészen franciátlan keménységgel, erővel, nyers hangzással, kimondottan primitív, demokratikus szellemmel vágja el egy kis időre a fejlődés síma folytonosságát, ami Debussytól a legújabb

jelenig vezet. Erre a radikális forradalomra a franciáknak azért volt szükségük, hogy az impresszionizmus nagy uralmát homlokegyenest ellenkező elvek hirdetésével legyőzhessék. A franciáknál hiányzott a népzenei gyökérhez vagy régi műzenéjük hagyományaihoz való szorosabb kötöttség, így már ebből a helyzetből önként adódott tudatosan szélsőséges, forradalmi magatartásuk.

Jean Cocteau író, esztétikus és iparművész, minden új kísérletre kész szellem, 1918-ban adja ki „Le coq et l'Arlequin“ című zenei aforizma-gyűjteményét, ami az akkor nemrég Párizsban feltűnő orosz-lengyel származású Strawinsky és a fiatal franciák törekvéseinek legelső elméleti megfogalmazása volt. A következő lényegesebb pontjai híven tükröztetik vissza a világháború utáni közvetlen évek szellemét:

A költőnek túl sok szó van a szótárában, a festőnek túl sok szín a palettáján, a muzsikusknak túl sok hangjegy a zongoráján.

Satie korunk legnagyobb merészségét hirdeti: az egyszerűséget.

Csak az igazságnak lehet megindító ereje.

Elég volt a felhőkből, a hullámokból és az aquáriumokból, elég volt a sellőkből (itt Wagner rajnai sellőire céloz) és a lány fuvalmaktól; nekünk a föld, a mindennapi élet zenéje kell.

Végre olyan zenekart is remélhetünk, ahol nem mindig a vonósok ringatják az embert, hanem ahol a fúvók és az ütők vannak túlsúlyban.

A gépek és a felhőkarcolók közel állnak a görög művészethez, mert a célszerűség, a minden, lényeghez nem tartozó, fölösleges kiküszöbölése érdes nagyságot kölcsönöz nekik.

Amit a közönség kifogásol, azt műveid: az vagy Te.

Élő embernek kell lenni és azután művésznek.

A zenében a ritmus és a melódia, nem a harmónia a fontos.

Ezekből a kiragadott irányelvekből is kitűnik, hogy az új stílus legfőbb követelménye az egyszerűsége, az őszintesége, a rövidsége és a világosságra vonatkozik. A vitális erő felszínre kerülése a jelen hangsúlyozását viszi bele a művészetbe. A környezet élteti a modern művészt, a modern, élő környezet. A gép, a technika, a sport ihlető ereje, a vitális eszme és a ritmus, a vitális eszme és a tánc összefüggése, a zene új viszonya a társadalomhoz ezekben az elvekben már mind felszínre kerül.

A gyakorlatban jóval előbb érvényesülő új stílussajátóságok a világháború előtt és alatt nagy szerepet játszó orosz balett párizsi vendég szerepléseiben bontakoztak ki teljes világossággal. A társulat létrehívója és lelke Diaghilew (1872—1929), új művészi tehetségek fáradhatatlan felkutatója. A szépnék szenvedélyes szeretete és kitűnő ösztöne az igazi tehetségek felismerésében már hazájában sok sikert biztosítottak számára. Így jön arra a gondolatra, hogy Párizsban mutassa be a legújabb orosz festő- és zenész-generációt. Hogy Glinka, Szerjabin, Borodin, Balakirew, Rimsky-Korsakov, de főképp Musszorgszky művészetének megismertetése milyen sikerrel járt, annak legfőbb bizonyítéka, hogy Diaghilew most már a legmerészebb vállalkozásba fogott. Oroszországnak voltak abban az időben egyedül nagy táncosai és nagy balettje. Kiválasztva a legkitűnőbbeket, 1909. év tavaszán gyönyörű műsorral mutatta be új társulatát a párizsi Chatelet-színházban. Igazi orosz invázió volt ez: gazdag festőiség, ázsiai pompa zenében, táncban, színben, díszletezésben egyaránt, ami együttvéve óriási hatással volt a barbár, az exotikus iránt mindig oly nagy előszeretettel mutató párizsi közönségre. Ezentúl az orosz balett vendég szereplése rendszeres lett Párizsban. 1909—1914 évek május, június hónapjaiban összesen 27 bemutatót adtak, amelyek az új európai zene történetében fontos szerepet játszottak.

Itt tűnik föl legelőször Strawinsky Igor, a modern zene egyik legjellegzetesebb mestere, aki még erősen impresszionisztikus színgazdagságban ragyogó „Tűzmadár“ című balettje után a „Petruska“ balettben aratja első világsikerét (1910). A mű nagy sikere az orosz népzeneből táplálkozó ritmikus, dinamikus erőben rejlett. Szövege is népi legenda feldolgozása. Az orosz utcai vásárt, bábszínház előadást s a közismert táncoló babákat, a Bűvészt, a Ballerinát, a Mórt és Petruskát, az orosz nép különösen kedvenc bábfiguráját állítja elének a kísérő verkleikkel, idomított medvékkel és az agg kaukázusi paraszttal, akik hosszú szakállt és sajátos prémbekecseket hordanak. Már maga a téma választása és megformálása mutatja az új esztétikai eszmények felszínre kerülését, amelyek teljesen érvényre juthattak Strawinsky zenéjében.

A vásári jelenetek ezerszínű, eleven mozgalmasságából szívja ez a zene fő ihletét. Lerázza nemcsak a romantika világmegváltó eszméit, súlyos életproblémáit, hanem az impresszionizmus sejtelmes álomvilágát, hangviziókba való elmerülését is messze elkerüli. Nem akar más lenni, mint az

előtte folyó mozgalmas élet hú kísérője, elevenítője, színesítője. A mű stílusára legjellemzőbb a második kép orosz táncának merev, szigorú taktusba zárt, rendkívüli vitalitása, dinamikus feszültsége, ami a ritmikus energiákból táplálkozik. A bábszereplők mechanikus mozgásának megfelelően minden olyan hangszer háttérbe lép, amely a kantiléna, legató, a folyékony puha színek hordozója lehetne, s helyette a mereven elhatároló, porcellánszerű törekenységgel kezelt zongora, hárfa, xylofon, triangulum és ütőhangszerek érdes, mechanikus jellege jut nagy szerephez. A kromatikával szemben kemény, diatónikus hangskála lesz a melódika fő alapja. Mindent kerül ez a zene, ami tapad, ami a legkisebb mértékben is érzelmi hangsúlyú, s nagy helyet ad a levegősebb, tárgyias jellegű összhangoknak, a kvintek és kvartok összhangjának. A régi harmóniatörvények már nem kötik le a zenei erőket, így szabad lesz az út a ritmus s ezzel a gesztus teljes érvényesítésére. Ebben a zenében már az újfajta embertípus jut felszínre, aki a romantikus túlzásokkal ellentétben a konkrét felé, a tárgyi, anyagi, erősen ritmikus zenére hajlik. Strawinsky következetes folytatója Debussy elveinek, midőn a súlyt a tartalommal szemben a formára, a zenei anyagra veti és a hang, a ritmus önértékét tartja szem előtt. A hangzatok őstörvényeit Debussy már kibontotta, de a ritmusának érvényesítése még Strawinskyra várt. Mindenben a dolgok sajátos birodalmát hangsúlyozza, amely önmagában, minden emberi szubjektivitástól függetlenül érvényesül. Ezért vonzza annyira a bábfigurák automata élete, amely csak a maga konstruktív törvényeinek hódol.

Ennek az új, automatikus táncnak stílusát az orosz balett Strawinsky következő, forradalmat előidéző művében a „Sacre du Printemps¹” című balettjében kristályosítja ki teljesen (1913). Jelentősége ugyancsak a ritmikus, dinamikus erejében rejlett, amely főképp a szinkópák gyakori használatából — ugyancsak az orosz népzene hatása — táplálkozott. Igazi barbár, szinte a kőszobrászatra emlékeztető keménység nyilvánul meg ebben a stílusban. Az egész zenei nyelv kemény, pattogó, szögletes jellegében a disszonáns hangközök érdes súrlódása, a már csak látszólagosan fenntartott régi hangrendszer, a legkülönbözőbb beosztású taktusok játszanak nagy szerepet. A vonósok súlyos, érdes hangtömbök, amelyek sokszor úgy hatnak, mint pörölyütések; a motívumok és hangszercsoportok elhatárolása a legmerevebb: tisztán szerkesztő, építő jellegű. A zene itt nem akar érzelmi mozzanatot kifejezni, vagy természeti jelenséget ábrázolni, mert Strawinsky elvei szerint a kifejezés nem a zenében benne rejlik, hanem

általunk belevetített illúzió. Ez a zenének csak egy „beállítása“, amit tudatlanságból, vagy szokásból összetévesztünk a lényegével.⁴ A lényeg pedig nem más szerinte, mint maga a zenei konstrukció, a zenei rend. Strawinsky legfőbb törekvése, hogy ezt a sajátos törvényekkel bíró zenei világot a legnagyobb közvetlenséggel, minden szubjektív hozzáadás nélkül ábrázolja. A népzenei erőket nem kényszeríti tőlük idegen metrikába, ritmikus gazdagságukat nem csorbítja meg állandóan megszabott taktusvonalakkal, hanem hamisítatlan sokféleségükben, mintegy közvetlen az anyaföldről leszakadó frissességükben érvényesíti. (Ld. Rondes printeniéres.) Mindez a túlfinomultságtól való általános nagy elfordulás korában szinte élményszerűen hatott.

A zene anyagának ez a közvetlen ábrázolása végső túlzásaiban annyira megy, hogy teljesen elveti az esztétikai formálást és egészen naturalisztikus jellegű lesz. A romantikus naturalizmus, a valóságot a lehető leghívebben utánzó ábrázolással, kívülről jutott a zenébe (Strauss, Puccini). Most azonban magából a zenéből, minden irodalmi vonatkozás nélkül, a zenének eredeti primitív felfogásából jön felszínre. Az orosz balett 1917-ben mutatta be Strawinsky „Renard“ című álatburleszkjét, ahol egy helyen a basszusban három kis szekundból álló hangzat ismétlődik. Ez végeredményben már csak zöreinek és nem zenének számítható. Ritmikája melodikus és harmonikus kötetlenségében a barbár népek formálatlan, naturalisztikus, abszolút ritmikájához áll közel. Ezt az újfajta naturalizmust „Brutisme“ címen a fiatal franciák teljesen futurista szellemben tudatosan, mint forradalmiságuk legfőbb jegyét hangsúlyozzák. Darius Milhaud e korszakbeli működését is ilyen forradalmi, naturalisztikus szemszögből kell néznünk. Minden törvényt felborít, a legegyszerűbb kis alapformákhoz tér vissza, ritmusa mechanikus, egyidőben többféle hangnemet használ. Ez a politonalitás általában jellemző a fiatal-franciákra. Az impresszionizmus a politonális hangkeverékből lágy, egymásbafolyó színakkordokat adott, most nyers, naturalisztikus erővel és súllyal ütik egymást a különféle hangnemek. Ennek a zenének a hátamögött már nem népzenei erők, hanem tisztán a kor szellemi magatartása, tudatos, nyers primitivitása rejlik. Strawinsky ellentétekkel teli fejlődésében az a népi periódus, amelynek a Petruska és a Tavaszi áldozat volt a két főállomása, sem volt mélygyökerű. Kapcsolata az orosz balettel elsősorban, mint a világhírnév eszköze volt számára jelentős. A népzene csak külső stíluskérdést vetett föl előtte, amelyet később teljesen maga mögött hagyott.

A JAZZ.

Az egzotikus elemek iránt mindig olyan nagy vonzódást mutató párizsi közönségben a világháború után egészen másfajta népzene kelti a legnagyobb érdeklődést: az Amerikából importált, néger eredetű jazz-zene. Ez már azokra az évekre esik, mikor a felszínre kerülő kultúrálatlan tömegek élnivágása, a vitális ösztönök általános uralma a legalkalmasabb talajt szolgáltatta az ilyenfajta zene rendkívül gyors és nagy elterjedésére. Satie és Cocteau a „Groupe de Six“ és Strawinsky esztétikai elvei a vitális erő felsőbbségének, a zenének a testiséghez való szoros hozzákapcsolódásának, a metafizikai elemek teljes elvetésének, a mindennapiságra, a földre való beállítottságnak hangsúlyozásával a jazz-zenében erős fegyvertársat kapnak. A jazznek az általános zenei forradalmat hangsúlyozó szerepe tehát le nem kicsinyelhető, bár inkább a korszellem hű zenei kifejezésével, semmint a zenei eszközök megújításával volt a stílusfordulás jellegzetes tényezője. A jazz az északamerikai néger ritmikának és melódikának a nyugati zene raffinált technikájával való feldolgozásából jött létre. Eleinte, amikor a Párizsban föltűnő jazz-zenekarok túlnyomóan néger muzsikusokból álltak, eredeti népi és rögtönzösszerű elemei jobban érvényesülhettek. Csak a primitív lélek tudja olyan démoni erővel, bonyolult groteszk ritmikával kezelni a hangszerek legősibb fajtáját, az ütőhangszereket, mint ahogy ezt a négerek tették. A zene legősibb elemének, a ritmusnak, a testiséghez leginkább kapcsolódó valódi lényege jutott itt teljesen érvényre. A jazz legértékesebb melodikus anyagát a régi amerikai néger rabszolgadallamok szolgáltatták (negro spirituels), amelyeknek teljesen táncszerű a ritmusa. Tudvalévő, hogy a négerek ezt a ritmust testmozgásukkal is kísérve teljes lényükkel beleolvadnak a ritmusélménybe, s vallásos rajongásuk a ritmikus élmény útján emelkedik a legnagyobb extázis fokára. Az ütők minden fajtája mellett a fúvók, mint a szaxofon és a fojtott trombiták, harsónak játszanak nagy szerepet. A szaxofon hangszíne a különféle fúvótechnikával könnyen változtatható s ezért különösen népszerű hangszere a jazz-zenekaroknak. Éppúgy alkalmas a groteszk, mint a groteszk színnel vegyített szentimentalizmus kifejezésére (blues melódiák). A jazz-zenének népi eredetiségét csakhamar megmeregíti a modern civilizáció hatása, amely a jazz fő éltető elemét, a ritmust, a mai táncórület, mondhatjuk inkább mozdulatsport szolgálatába hajtja. Könnyű érthetőségével, éles hangsúlyai-
val az amuzikális embereknek a legcélszerűbb hidat szolgáltatja a ritmikus

mozgás megtanulására. A táncmozdulatok sportos szabályszerűsége a hangzásra is befolyást gyakorol. Minden a gépszerű pontosságot szolgálja. A zongora már csak egyszerű ütőhangszer, amely egészen gépszerűen támasztja alá a ritmus egyhangú szabályszerűségét. Az élet, a test, a lábak lesznek a dolgok mértékei. A tánc lesz a zenei fejlődés nagyjelentőségű kifejező eszköze.

A jazz-zenekaroktól terjesztett amerikai táncok elterjedése a világvárosokban és ott, ahol kisebb volt a népzenei tradíció ereje, igen nagy volt. Párizs a maga minden újnak készségesen kaput-táró problémátlanságával legelőször fogadja el a jazz-elemeknek a műzenébe való beleolvasztását. Feltűnése után egy félévtizedig mindenki azt hitte, hogy a jazz primitív, barbár ereje, általános könnyű érthetősége fogja megváltani a kísérletezésbe és mesterkéeltségbe fulladt új európai műzenét. Strawinsky volt az első, aki ezt az összeolvasztást megpróbálja. „Ragtime“ címen a régebbi tánczenének egy parodizáló portré-sorozatát adja groteszk kifigurázó, azaz jazz-stílusban. All hangszer (fúvósok és vonósok) között egy magyar cimbalom is szerepel, amely közvetlen kezelési módja és telt hangzása miatt nagyon megnyeri Strawinsky tetszését. A jazz-stílus parodizáló jellege kitűnő eszköze lesz az új zene gúnyolódó hajlandóságának, amellyel a múlt, főképp a XIX. század zenéje ellen fordul. Nincs kötelező tradíció, nincs formatizsület. Fugát állítanak foxtrott mellé (Krenek), a jazz-zenével fittyet hánynak minden komolyságnak, vidám lesz az élet és a művészet, vidám lesz még a fuga és a szonáta is. Egyszer komoly polifon-szerkezetű, másszor egészen triviális. Ez az a stílus, amely fiatal, éretlen gátlástalanságában sem fugát, sem foxtrottot, semmit sem vesz komolyan.

Strawinskynek sokan akadtak követői a jazz-elemek fölhasználásában. A fiatal francia zeneszerzők közül Milhaud, Poulenc, Honegger, Wiener írnak legelőször jazz-szellemben műveket. Az új hangszerszínek lázas keresésében, az empirikus anyaggyűjtésben — amely mindig megelőzi az új lélek elméleti rendszerezését — a jazz bizonyos fokig termékeny befolyást gyakorolt a műzenére. Főképp az ütőhangszerekbe hozott új árnyalásokat. Az európaiak eddig az ütőkben csak a lárma, a zörej eszközét látták; most megtanulják ezeknek a hangszereknek finomabb zenei kiaknázását. Ezzel az új zene dinamikus, ritmikus jellege kap még erősebb és gazdagabb árnyalatokat. Milhaud „L'hcmme et sòn désir“ című szimfonikus költeményében az ütőhangszer a legfontosabb szerepet játsza. Trombita, tamburin, triangulum, tam-tam, castagnetta együttese már nem egyéb, mint a zörej szim-

fóniája, amely teljesen kiaknázva ritmikus önállóságát, a legközelebb jut az exotikus zene külsőségeihez.

Ezt a jazz-lelkesedést majd minden olyan zeneszerző végigcsinálja, aki különös hajlandóságot mutat az élet triviális jeleneinek zenébe öntése iránt, akiben erősen él az új zenei stílus gúnyolódó, kifigurázó hajlandósága. Krenek német zeneszerző „Jonny spielt auf“ című operája egyetlen dicsőhimnusza a jazz-nek és a néger zenének (1927). Ma már azonban senki sem bízik abban, hogy a jazz-ből fog megszületni, akár, ha csak az új amerikai műzene is. Paul Whittmann, aki rögtönzésszerű, variációs technikával igyekezett bizonyos „klasszikus“ irányt adni a jazz-zenének, saját eszközeinek korlátozottságán bukott meg és ugyanaz az aktualitás, amely nevét egy időre világhírré emelte, újra a feledésbe süllyesztette. Mint tánczene, a jazz ma is uralkodik, bár az angol-amerikai nyelvre született melódiáinak banális mellékíze, szoros rokonsága a giccsel, már élesen szembetűnik. Ez a modern tánczene valóban a mai tárgyias személytelenség diadala. Amerikában teljesen iparszerűen állítják elő. Newyork a székhelye a jazz-industriának, amely valósággal kigúnyolása mindannak, amit mi ihletnek nevezünk. Valósággal Taylor-rendszerrel szervezik meg a komponálás műveletét. „A“ komponál vagy átdolgoz egy melódiát. „B“ refrénnel megtoldja, „C“ akkordokat fűz hozzá, „D“ melléktémákat szerkeszt, „E“ hangszerel, „F“, mint ügyes zongorista, briliáns futamokkal kicifrázza. A jazz, mint típus, mind mai napig megmaradt a gépies, banális, rendszerezett köznapiság zenéjének, ahogy egész megnyilvánulásában sem egyéb, mint a személyiség letűnése, a fantázia, az egyéniség kigúnyolása.

A STÍLUSFORDULAT SZELLEMI HÁTTERE.

Mindezek a jelenségek a zenében gyökeres átalakulást idéztek elő. A világháború után az ezerfelé elágazó problematika a fejlődési felületet olyan sokféle, alig rendszerezhető irányokba tördeli, hogy csakis úgy kapunk elfogulatlan szemléletet, ha ezt a fejlődést a környező világból próbáljuk megérteni. Ha a századeleji és közvetlen a háború utáni zenét önmagában szemléljük, a zeneművészetnek mélypontját állapíthatnánk meg, minden magasabb eszmény elvetését, amelyet méltán neveznek a zene „rebarbarizálásának“ (Saminsky: Music of our Day, 1932.), a jazz-ben a kultúrátlan, primitív tömegek szórakoztatójának. Másképp fest azonban a kép, ha ezt az át-

fordulást általános szellemi okaiban kutatjuk. A XIX. század második felének közösségérzése igen gyenge. Az egyéniség uralma nemcsak politikai, gazdasági, szociális, hanem kulturális téren is rögtön szembetűnik. Ez az egyéni, szubjektív beállítást a zenei formában csak a személyes érzelmek, eszmék kifejező eszközét látja. A klasszikusok nagyvonalú, személyfeletti érzelmi világa szubjektív emóciókra tördelődik. Ez a személyes hangsúly a romantikus művész legnagyobb elszigeteltsége. Művészete arisztokratikus, csakis a kiválasztottak szűk köre számára hozzáférhető. A tudományban ennek az áramlatnak a specialisták számának nagy megnövekedése felel meg. A számtalan egyéni fölfedezés, a sok részletkutatás nem is tudnak egymásról, így az egyéni tudás elsüllyed a még tudható mérhetetlenségében. Annak ellenére, hogy a természet- és szellemtudományi kutatásokban olyan nagy az előrehaladás, mégis nő a kétely a tudomány értelmében. Hiányzik az egész biztos határolása, egy nagy perspektívához való kötöttség, a tudatos haladás egy végső cél felé. De maga az egyén is elárulja e kor hanyatló szellemét. Pszichológia és pszichoanalízis mélyen beleszántanak a lélekbe. Az ember, hogy magát ellentmondó sokféleségében megismerje, a lelki élet eredeti egységét tördeli szét, meggyöngíti a tudatalatti ösztönös erejét s így a sok töprengéssel és reflexióval csak cselekvőkészségét korlátozza. Az intellektuális és az ösztönös életértékek nagy hasadása mutatja egy hanyatló kultúrsideál végső stádiumát, egy korszak végső állomását.

így, ha mélyebben belenézünk abba a történeti folyamatba, amely mint szellemi háttér áll a kor zeneművészete mögött, teljes világosságban látjuk az értékelések átfordulásának szükséges logikáját. Kellett, hogy az ellenáramlat újra utat törjön, azaz az emberi természet, a tiszta vitális értékek — amelyeket eddig a szellem erőszakkal háttérbe szorított — most újra hangsúlyt kapjanak. Az egyszerű történeti logika és a szerves fejlődési forma követeli, hogy az ember a kultúra terhétől megmerevedett dogmáktól megszabadítsa magát, azért, hogy új, ösztönös erőiben megizmosodva, megfiatalodva, a kultúrsideált újra az emberiség ideáljává emelhesse.

így jutunk a tömegproblémához, amely megmagyarázza az új zene kezdeteinek stílussajátságait. A régi arisztokrata kultúrsideál kis köre a háború előtt a feltörő tömeg térfoglalásával már lassan háttérbe szorul. Viszont ez a tömeg még nem érett az igazi kultúrhordozók követésére, így olyan követelményei vannak a művészetel szemben, amelyek messze állnak minden magasabb színvonalától. A tömeg a maga erős életösztönei gyűlöli a szellemi csúcsteljesítményeket, mert éretlen az arisztokratikus

eszmevilág megértésére. Ezért volt logikus, hogy a régi kultúrideálnak, amely a tömeg fölött állott — Debussy „L’art pour l’art“ ideáljának —, buknia kellett Satie, Cocteau és a jazz tömegösztonból táplálkozó elvei, mint korideál előtt. A testkultusz nagy uralma, a sportolás hovatovább sport-örületté való kinövése a szellemi kultúra nivellálásának kezdetét jelezték. A kettéhasadás és ellenségeskedés test és szellem között, a szellem fölényének szükségképsége eltűnik. A modern zene megszületésénél tehát nem kell megijednünk a formátlanságtól, a tiszta hangzás és a ritmus orgiájától. A fiatalság túlzásainak és vérbőségének, az erős reakciónak jele volt ez, amelyet a generációk kisebb-nagyobb eltolódásaival a modern zene mesterei, mint fiatalságuk kitombolását, majdnem mind végigcsinálják, s amely után az érettebb korban beáll a lehiggadás, megtisztulás, a formai megerősödés korszaka.

A NÉPZENEI ERŐK.

A megerősödés, az igazi gyógyulás forrása a népzenei erők teljes felzívásából fakadt. A népzenei erők mindig az igazi megtermékenyítői a műzenének, különösen akkor, amikor egy stílus kiélte magát és a népzene melodikus, ritmikus, harmonikus befolyása az új erők szimbóluma lesz, így a mindenfelől betörő népzenei elemek a modern zene megszületésénél is igen nagy szerepet játszanak. A fáradtság, a szétbomlás, az egyéniség végső kiélésének korában a legnagyobb szükség volt megújító, ihlető erejére. Nem véletlen tehát, hogy a vitális ösztönök felszínre kerülésével együtt a népzene is előtérbe került és gyökere lesz a modern zene egyik legelső jellegzetességének, a ritmikus megerősödésnek. A világháború az egész világ népeinek zenéjét is közelebb hozta egymáshoz. A legnagyobb fokban feltámadó néprajzi érdeklődés fonográfok útján ismerteti meg tengerentúli idegen országok, exotikus népek zenéjét.

Népzenei elemek asszimilálása a műzenében olyan régi, mint maga a műzene története. Ma azonban nem egyes elemek, melodikus, ritmikus fordulatok egyszerű stilizálásából áll a kettő összeolvasztása, hanem a népzenei erők teljes gazdagságukban, gátlás nélkül törnek be a műzenébe s egészen mitikus időkig visszamenő ősiségükkel széles távlatot nyitnak meg a műzene előtt. Melódiák hangzanak fel, amelyek ezer év előtt és még régebben is így hangozhattak Azsia pusztáin, bizánci egyházi énekek, régi táncdallamok, amelyek mind belejátszanak az új zene fejlődésébe.

Oroszországban már a múlt század második felében feltűnik egy olyan műzenei áramlat, amelynek a népzenehez való viszonyában a fajiságban megtisztult és megerősödött új európai műzene legelső magja rejlett. Musszorgszky „Boris Godunov“ c. nemzeti operájában már készen áll előtűnik az a zenei nyelv, amely teljesen felszívta magába népe gazdag zenei örökségét. Melódikája, ritmikája teljesen az orosz nyelv zeneiségéből nő ki. Merész harmonikája, amely felborítja a funkcionális törvényeket, kötöttségeket és a hangzatokat egészen önállóan állítja egymás mellé, mintha csak a mai korban született volna. Kadenciái a régi zenei logikának csak a külsőségeit tartják meg, valóságban már túl vannak rajta és csak mint színharmóniák érvényesülnek. Az a közvetlenség és szabadság, amivel Musszorgszky, összhangzattani hagyományokkal nem törődve, a zenei erőket érvényesíti és csak az ihletből való szabad alkotás híve, igen nagy hatással volt Debussy-re. Így kezdődik meg Debussyn keresztül a keleti és a nyugati művészet kölcsönhatása. Musszorgszkynak a természetes szabadságra való erős törekvése, népi forrásokból táplálkozó faji művészete s amellet — a keleti népekhez híven — a görög-latin hagyományokat mindenkor tiszteletben tartó formaérzéke megerősítik Debussyt hasonló eszményeiben, míg Debussy a Musszorgszky után következő fiatalabb orosz nemzedék legfőbb ihletője. Strawinsky mindkét áramlat, a keleti és nyugati áramlat egyesítője, aki később teljesen a nyugatihoz pártolt és honfitársaival minden szellemi összefüggést elveszít. Így kaptak a franciák és oroszok egymás részéről kölcsönös biztatást és megtermékenyítést az európai megmerevedett művészi formák ledöntésére. Musszorgszky és Debussy jelentőségét csak növeli az a tény, hogy hatásukkal jelentékenyen hozzájárultak ahhoz, hogy mindenfelé új, a német zene egyedulma alól magát függetlenített nemzeti zenei irányzatok keletkezessenek, amelyeknek legfőbb erőssége lett a század elején felszínre kerülő, eddig ismeretlen, gazdag, népi kincsében megújuló új magyar műzene.

SCHÖNBERG ÉS KÖVETŐI.

Sorravéve az új zenei stílus legfőbb forrásait, élesen elhatárolt jellegzettségével a kezdet egy igen fontos irányzata emelkedik ki, amely expreszcionista törekvéseivel nagy hatással volt a fiatal nemzedékre. Ennek az irányzatnak vezére és megindítója Schönberg Arnold (1870—), akinek egész működése a múlt század végsőkig kifejlesztett Én ideáljának, szub-

jektivitásának, teljes elszigeteltségének jegyét viseli. Mahler köréből kerül ki, mint az első, aki az új zene területét élesebben körülhatárolja. Szétrombolva a késő romantikus formanyelvet, fanatikus hittel és következetességgel épít ki magának egy új zenei grammatikát, amely alapja lesz további fejlődésének. A külvilággal nem törődve, teljesen expresszionista módon, önmagából kristályosítja ki a problémáit. „Harmonielehre“-jének (1911) bevezető soraiból már világosan bontakozik ki Schönberg egyénisége. A külvilág szerinte messze kerüli a szellemi és lelki mozgalmassággal együtt járó belső megrázkódtatást, mert csak a kényelem morálját ismeri. Az embert a legnemesebb ösztöne hajtja a megismerésre és ez az ösztön már magában foglalja a folytonos keresés köteleességét. Mindent előlről kell kezdeni és semmit sem szabad úgy nézni, mint ami már adott és változatlan. Könyvében felveti a harmónia, a hangzás, a forma, a stílus stb. problémáit, hogy bizonyítsa, miszerint az összhangzattan törvényei mennyire nem a zene természeti törvényei, s hogy ezek mind csak a hagyományon és megszokáson, de nem a szép örök törvényein alapszanak. A mai hangrendszer, a dur-moll tonalitás nem utolsó célja a zenének, csak egy közbeeső állomása, a zeneelmélet tehát sohasem lehet a dolgok rendszere, örök törvények és esztétikai mértékek megállapítója, hanem legjobb esetben csak az ábrázolás módja, ami a jelenségek szemléltető rendezésére szolgál. A zeneszerzés elmélete nem szabályokat, hanem csak utasításokat adhat a művészi eszközök helyes használatára. A tanuló tanulja meg ebből, hogy mindenben, ami él, már benne van a változás, a fejlődés és a felbomlás csirája. Tehát akkor, mikor már nincs szüksége a régi szabályok támaszára, mikor már egész személyiségével felel azért, amit komponál, joga van a szabad előhaladásra. Az igazi művésznek nincsenek előre megszabott esztétikai feltételei. Neki az igazság a fő, vagyis hogy azt fejezze ki, amit az ő benső törvényszerűségénél fogva ki kell fejeznie, akár tetszik ez másoknak, akár nem.

Így lesz ez a könyv a modern zene legelső védőirata. Fő jelentősége^ hogy nem átvett értékítéletekből indul ki, hanem előbb felveti helyességük kérdését és általános érvényességük tarthatatlanságát kimutatva, az ember természetes zenei érzékét fogadja el egyetlen irányelvnek. De hogyan valósította meg Schönberg ezt az elvet a gyakorlatban?

Schönberg a romantikus formanyelv felbontását Debussyvel párhuzamosan, a legnagyobb következetességgel hajtja végre. Wagner Tristán stílusában melódia és harmónia egysége a kifejezésnek olyan tetőpontját

érte el, hogy innen továbbhaladás csak a kettő különválasztásával volt lehetséges. Ez meg is történik, midőn Debussy a harmóniára, Schönberg a melódiára veti a súlypontot. Nem elégszik meg azzal, hogy — Debussy-hoz hasonlóan — az egészhangú skála és már a Lisztnél felfedezhető quartakkordok használatával a régi tonalitást bizonytalanná tegye, hanem ezt teljesen megtagadja. Tisztán melodikus alapon épít ki magának egy 12 hangú rendszert, amelyből bizonyos melodikus alapformákat konstruál magának. Ezek az alapformák adják a mű új tonalitását s ezeknek az alapformáknak az ellenpontozott kiaknázása és feldolgozása adja a zenemű egész felépítését. Így egy melodikus sorrendszerral akar új tonális rendet teremteni, amelyből azonban — ahogy ezt művei bizonyítják — csak egy mozaikszerű, aforisztikus, sejtekből összerakott, egészen személyes jellegű zene születhetett.

Az op. 10, Fis-moll vonósnégyesben válik el Schönberg útja a kortársaitól. Ezentúl már csak így jelöli műveit: „Stück“ oder „Musik“ für Orchester etc., vagyis már olyan zenét ír, amely formai szempontból önmagából vonja le a törvényszerűségét. Lassankint elveszíti minden kapcsolatát a külvilággal. Teljesen új érzékszerv és új idegrendszer kellene ahhoz, hogy zenéjében valamiféle kifejezést felfoghassunk. Ott, ahol a megszokott asszociációk alapján a fül azelőtt egységeket, viszonyokat fogott fel, most teljesen segítség nélkül áll a sokfelé törekvő, abszolút erővel szemben. Érdekes megfigyelni, hogy milyen következetesen halad Schönberg zenei stílusa egy mindig teljesebb absztrakció felé. Nála az új zene fejlődése abban az irányban halad, hogy a műalkotás reális és viszonylagos értékei helyébe irreális és abszolút értékek lépnek. A zene legerősebb valóságértéke maga a hangzás. Ennek a hangzásnak a konszonancia fogalmában gyökerező realitását az impresszionizmus már széjjelszedte, feloldotta. Schönberg ezt a gyökeret teljesen szétrombolja. A zenei dadaizmus, vagy bruitizmus naturalisztikusan rombolja le a hangzást, Schönberg a hangot, érzéki elemeinek elvonásával, eszmévé absztrahálja.

Ezt az absztrakciót már a zenekar kisebbsítésével kezdi meg, a kevészámú hangszerekből álló kamarazenekar művelésével, amely jellegzetes vonása lett később az új zene klasszicizáló korszakának. Minél kisebb a hangszer-együttes, annál finomabb és tisztább hanghatásokra képes, tehát a kis zenekar, a kamarazenekar kifinomult zenei kultúrát követel a hallgatótól, a zene szellemibb felfogását az erősen érzéki hatású nagy hangtömegekkel szemben. Már az op. 9. Kamaraszimfóniájában kezdi meg

Schönberg az eszközöknek ezt a nagymérvű korlátozását. A 15 hangszert nem csoportokban használja, nem a színezés a célja, hanem az egyéni, csak arra az esetre érvényes hangszerösszetételt, elsősorban mint szerkesztő, tagoló eszközt állítja a műalkotás szolgálatára. Minden hangszeres művében ezt az erősen leegyszerűsített, csak az egyes műnek megfelelő hangszerelést érvényesíti, amivel iskolát teremtett a modern zene hangszerelő stílusában. Mivel a hangszer itt inkább a tértagozódás, azaz a szerkesztés eszköze, a modern mesterek a legellentétebb színű hangszereket szeretik egymásmellé állítani, amely színek nem alkalmasak az összeolvadásra. (L. Strawinsky: L'histoire d'un soldat)

Schönberg absztraháló törekvése nemcsak a hangszerek redukciójában, hanem az énekszólamban is megnyilvánul. A zene és a szöveg egyensúlya — amelyet Strauss és Mahler a szöveg hátrányára már meglazítanak — Schönbergnél teljesen felborul. Schönberg énekszólama egészen irreális, nemcsak hogy nem lélezkzik együtt a szóval, hanem testiségét elvesztve alig énekelhető, a hangszeres szólamokhoz lesz hasonlónak. „Die glückliche Hand“ op. 18. drámájában az énekszólamok teljesen áttörnek az emberi hang természetes törvényeit. A hatszólamú női és hatszólamú férfikórust énekel, majd félig suttogott, majd egész hangtalanul suttogott, de azért pontosan hangközökben lejegyzett szólamokban oldja szét. A hangzás különféle fokainak ez az összhangja sajátos árnyserű, szétömlő félhomályhoz hasonló, amelyben az énekelte szólamok itt-ott foszforeszkáló fényrel világítanak bele. Ezt a hangszeres stílusú énekszólamot, amelyben a hangközök vagy a legnagyobb ugrásokkal, vagy a legkisebb időértékekre, szinte atomokra való felbontása gátolja a szó érvényesülését, világosan mutatja ez a pár taktus:

Et - te Li - lie nur in all dem Flor - bleich und starr -

in ih - rer Kränk lich - keit rich - tet sich em - por ü - ber

all dem Blatt - ge - word - nen Leid, -

Maeterlinck szövegére, „Herzgewächse“ op. 20., celesta-, harmónium-, hárfakisérettel.

A szó fontosságának ilyen teljes tagadásával akarja Schönberg a hangszeres gondolkodást és képzeletet a maga tisztaságában visszaállítani. A romantikus zene, amely a hangszeres zenét irodalmi, drámai elemekkel vegyítette, a vokális stílus anyagi, érzéki részalkataiból is sokat vitt át a hangszeres zenére s így megakadályozta a tiszta hangszeres absztrakció érvényesítését. Ezért akarja Schönberg vokális szerzeményeiben elvonni a zenét a szó anyagiságától, ezért akart itt is tiszta hangszeres zenét írni. Hatása a fiatal nemzedékre ebből a szempontból igen jelentős volt, mert a hangszeres zene benső erőinek hangsúlyozásával tiszta zenei értékeket hozott felszínre. De azzal, hogy nemcsak a lényegén kívül eső elemektől szabadítja meg a hangszeres zenét, hanem mindenféle más érzéki elemet is kikapcsol belőle, elveit ad abszurdum viszi s a zenét olyan sztratoszféreléggörbe emeli, amiben már nem lehet lélekzeni. Schönberg zenei felfogása igen közel áll a pythagoreusok matematikai, konstruktív szellemű zenei felfogásához, amelyben nem maga a hangzó, érzéki, élő zene, hanem a zene ideája játszotta a főszerepet. A hang saját törvényeinek következetes kutatásában Schönberg tényleg ehhez az eszményhez érkezik: akkor lesz a zene a legtisztább nyelv, ha minden érzékiségétől megfosztjuk s a tiszta szellem, a szférák világába emeljük.

Ez a zenei felfogás szükségképpen vezetett a teljes elszigeteltséghez. Egy ember egyéni spekulációinak utolsó következménye már nem lehet általánosan érthető. A feszültségnek és a feloldásnak a disszonancia és a konszonancia váltakozásából folyó hullámmozgása, a zenei formalefolyás legfőbb lényege, ebben a végső következményben elesik s így ez a stílus mindentől eltér, amit eddig a zenében élőknek, emberileg melegen éreztünk. Schönberg, aki a modern zene megindulásánál olyan nagy szerepet játszott s annyi vitának volt központja, ma csak önmagának alkot, társadalmi összefüggése teljesen hiányzik. A németek — már a német közösség-szellemtől és zenei felfogástól teljesen eltérő jellege miatt is — Schönberg zenéjét egy zsákutcába futott, letárgyalt irányzatnak tartják, száraz, holt számológépművészetnek, amellyel ma már csak a lexikonok foglalkoznak. H. J. Moser éppen a ma annyira felszínen levő fajelmélet alapján cáfolja Schönberg állítását, hogy a dur-moll hangrendszer csak véletlenül lett az európai hangrendszer alapja, mert éppen olyan joggal egy más is az lehetett volna. A dur-moll rendszer — mondja Moser — az északi faj

legmélyebb lényegéből fakad és feladásával ezt a legmélyebb lényegét tagadná meg.⁵ Az elfogulatlan szemlélet azonban megmutatja, hogy a Schönberg-féle művészeknek nem is az a hivatásuk, hogy sikereik legyenek, hogy a közönség tetszését vagy nemtetszését nyilvánítsa velük szemben. Schönberg nem is a műveivel, légüres térben mozgó, minden hagyományt elvető zenéjével hatott, hanem a problémák felvetésével, egész egyéniségének legjobb értelemben vett, meg nem alkuvó forradalmiságával.

E tulajdonságainak tulajdonítható az a nagy befolyás, amelyet tanítványaira gyakorolt. Anton v. Webern számára Schönberg eszményei törvény és kánon. Következetessége mutatta meg legjobban ennek a stílusnak a fokozásában már teljesen elijesztő eredményeit. A zene, mint hangzó zene, végső haldoklása ez. Ugyanaz az állomás, ahol a festészetben már csak pár vonal vagy szín áll egymással szemben, ahol a plasztikából már csak sztereometrikus formák lesznek és a dráma már csak pár, az összefüggésből kiszakított szóból áll. A zenei erők végelgyengülése, a zenei dadaizmus kísért Webern „Fünf Stücke für Orchester“ op. 10. művében.¹ A 11. szólamú partitúra némely helyen valósággal iróniaként hat minden építő erőt feladó, gyér, szétszedett hangzataival, bágyadt hangfiguráival, az egymástól elszigetelt szólamokban fel-feltűnő, céltalanul lebegő hangfoszlányaival. A mű dinamikája is Schönberg elvét viszi a legnagyobb túlzásba, mely szerint meg kell gondolni, hogy a forte helyett nem célszerűbb-e pianót előírni. Webern művének, lehet mondani, hogy a piano lesz a dinamikai csúcspontja, innen csak lefelé vezet az út: a pp. és ppp. suttogásáig. Ugyanezen az úton halad Webern szöveges melódikája is. Az időmérték irrealitása, énekelhetetlen hangközök nála még erősebben jutnak érvényre, ami mind nem egyéb, mint a késő romantikus stílus minden keretet felbomlasztó törekvéseinek következetes folytatása.

Schönberg körében Albán Berg a legerősebb tehetség. Felhasználja az új eszközöket, de megtartja a határokat, amelyekben belül még élő zenét lehet írni. Ő az első, aki „Wozzeck“ c. operájában (1922) a drámai történet tisztá zenei formákhoz — variációk, fugák, stb. — köti s ezzel példát mutat az új operaszerzőknek arra a törekvésre, hogy a romantikus opera teljesen szétfolyó zenei kereteit, valami szilárd, előre megszabott formákhoz kössék s a szöveggel szemben újra a zene fontosságát hangsúlyozzák. Vonósnégyesre írt későbbi „Lyrische Suite“-je (1926) különösen mutatja a Schönberg-stílus túlzott konstruktív jellegétől való eltávolodását egy szabadabb, oldottabb zenei expresszionizmus felé. Már a tételek elnevezése

is erre utal, mint: Trió estatico—Adagio appassionato—Largo desolato stb. Rapszodikusan kiszélesített szubjektív zene, amelyben a komponista lírai magatartását a legnagyobb művészettel tudja összeolvasztani a spekulatív többszólamúság minden mesterkélt művészkedésével és a 12 fokú hangsor kérérlhetetlen logikájával. Ez az út már Schönberggel ellentétes irányba vezet. Utóbbi elszellemesítő, anyagtalánító törekvésével szemben új szubjektivitás, a hangzás új érzéki felfogása érvényesülnek. A melodikus kifejezés közvetlenségére és a változatos, színes hangzásra talán egy kis fogalmat nyújt a VI. tétel végéről ez a pár taktus:



Egon Wellesz is megmenekül mesterének bénító hatása alól. Előbb szorosan tartja a kapcsolatot az impresszionizmus festői stílusával, majd színpadi zenéjében ezt is hátramögött hagyja és az antik világból merített vagy időtlen jellegű témákkal, táncokon és karokon felépülő kultikus játékokhoz fordul (Alkestis).

BUSONI.

Azok közül, akik a zenei nyelv átfordulásához inkább személyiségük súlyával, mintsem alkotásokkal járultak hozzá, Feruccio Busoni (1866—1924) kimagasló értéket képvisel. Művészi és emberi egyéniségében az olasz-német fajkeveredés (anyja német származású volt), a legtermékenyebb feszültséget hozta létre román és germán, klasszikus és romantikus szellemiség között. Univerzális műveltségű művész, aki, mint a nemzetközi nagystílusú virtuózok utolsó képviselője, a világ minden jelentős kultúrközpontjában megfordul, a legkülönfélébb emberekkel jön össze. A világvárosok hatalmas forgalma, az emberekkel való közvetlen, élő érintkezés az igazi életeleme. Mint alkotó, nem tartozott semmiféle irányzathoz: szelleme fogékony minden értékes ihletésre. Liszt ragyogó virtuozitása, a jövőbe mutató új harmonikája, Debussy modernsége és színpompája, Bach építő stílusa harmonikusan olvadnak össze műveiben. A román érzéki-

ség és a gótikus, misztikus hajlam vonják meg a határt két színpadi műve, az „Arlecchino“ és a „Dr. Faust“ között is.

Előadó és alkotó művészete csak egy része volt egyéniségének. Esztétikai írásai, levelei, emberi vallomásai segítenek magas erkölcsiségű szellemének teljes megismeréséhez. Ennek az erkölcsiségnek a jövőbe vetett erős hit volt a legfőbb alapja. Egész élete ezt a hitét példázza. 50 éves korában is csak kezdőnek érzi magát, mert mindig csak előre néz, mindig csak a még megteendő, a jövő foglalkoztatja. Jelszava volt: „Csak az néz derülten, aki előre néz“, a múlton való rágódás gyűlöletes előtte (Briefe an seine Frau, 107. 1.). Folytonos nyugtalanságtól úzva keresi az előrehaladás útját. „Én az ismeretlent akarom — írja —, az ismert már nincs határolva, a határokon *túl* akarok jutni, az utolsó szóra vágyom.“

Esztétikája ennek az ismeretlennek a kutatása („Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst“ 1907, 1916). „A műremek szelleme, a létrehívó érzés, az emberi, ami benne rejlik, nincs alávétve a múlandóságnak, de a forma, amely a szellemet, az érzést, az embert magábafoglalja, az eszközök, melyekkel kifejezésre juttatta, az ízlés, amelyre a keletkezés korszaka nyomta bélyegét, ezek mind változnak és gyorsan elavulnak.“ — „Minden alkalommal újra kell kezdeni mindent, mintha az ember semmit sem tudna mást, mint érezni és gondolkodni.“

Busoni úgy találja, hogy a zeneművészet haladását a hangszerek akadályozzák. Mivel bizonyos hangterjedelemhez és egyéb sajátságokhoz kötve vannak, megkötik az alkotó kezét is. A haladás útja nem lehet más, mint ami a korlátlan technikához, a hangszínek határtalan gazdagságához vezet. Felveti a kérdést, hogy mikép lehetne a mai hangrendszert kiszélesíteni. (Tehát nem lerombolásról, csak kiszélesítésről beszél.) Hiszen a mai hangrendszer csak jelek sorozata, technikai segédeszköz arra, hogy az örök harmóniából egy kis töredéket megrögzítsünk. Busoni ezen a téren igen sokat várt az abban az időben először feltűnő elektromos hangszerektől. Szerkezetük ugyanis lehetővé teszi bármely rezgésszámú hangnak egy egyszerű emeltyűvel való megszólaltatását, amely hangoknak a színét viszont a bekapcsolt különféle felhangokkal lehet változtatni. Erre valók a kiegészítő készülékek, amelyek a felhangokat tetszésszerű sorrendben és erősségben kapcsolják be az alaphangba. Ilyenféle tökéletes szerkezet-ről álmodozik Busoni, amellyel a zenét eredeti őslényegéhez visszük vissza, mert megszabadítjuk az akusztikai és esztétikai dogmáktól és „versenyt hagyjuk futni a szivárvánnyal és a napsugárral“.

Busoni tehát a természetes hangsor alapján akarja az új stílus legfőbb eszményét, a tiszta zeneit, az őseredeti lényegét megközelíteni, így a modern zene mestereinek ebből a szempontból is útjelzője volt.

Egész életműve különös keveréke a német végtelenségváagnak és a klasszikus keretek, korlátok szükségképességének. Zenei alkotásaiban — amelyekkel általában sokkal kisebb hatást ért el, mint bátor és magasszemű írásaival — élete vége felé a latin korlátok, egy, az írásaiban is hirdetett „új klasszicizmus“ eszményei bontakoznak ki. Ezen az új klasszicizmuson az eddig elért eszközök mesteri kultuszát, teljes megtisztítását, tökéletes szép formákba való összefoglalását érti. Itt már megrajzolja a jövő zenei eszményeinek körvonalát, mikor elfordul az olyan zenétől, amely más területekről vett eszközökkel álarcozza és díszíti magát, de ugyanekkor messze áll attól a felfogástól, amely a zenéből kizár minden érzelmi elemet. Csak a „homlokráncolást“ s nem az örömet és a könnyeket akarja kiküszöbölni a zene hallgatásánál. Új klasszicizmusa tehát eszményibb légkörből fakad, mint a modern zene túlnyomóan tisztán a formára irányuló klasszicizáló törekvése. De ez az eszmény is csak álom maradt számára, amelyet tettekkel, művekkel sohasem tudott igazán megvalósítani. Éppenúgy, ahogy életének egy fő vágya, Leonardo da Vincinek, mint az olasz Faustnak operában való ábrázolása is csak terv maradt. Még leginkább zongoraműveivel kapcsolódik bele abba az új zenei áramlatba, amely a régi hangrendszert áttöri és ebből a hangszerből kiindulva, teremt új kifejező eszközöket. „Dr. Faust“ c. operája, amelyet tanítványa, Ph. Jarnach fejezett be, sok tekintetben stílusterő, témakörben új szellemet kifejező állomása az új drámai zenének. (L. 564. 1.)

Busoni tehát már felveti az új hangszerek, különösen az elektromos hangszerek kérdését, amelyre neki az amerikai Cahill kísérletei adtak alkalmat. Cahill elektromos úton szerkeszt az egész hangokból harmad- és hatodhangokat. A különféle elektromos hangszertípusok közül az orosz Theremin aerophonja, a Bertrand-féle dinaphon, Jörg Mager sphaerophonja az ismertebbek. 1926—27 körül kerülnek nyilvánosságra, de jelentősebb gyakorlati eredményt azóta sem értek el. A legújabb kísérletek közül igen érdekes a Förster-féle elektrochord, amely a zongora húrjainak rezgését alakítja át elektromos rezgésekké s ilyen módon nyolcféle hangszínt tud gépén előállítani. Ezen az elven épül fel a Neo-Bechstein zongora, ahol a hangszínt elektromos úton a legfinomabb spinét-től egészen az orgonaszerű hangszínig lehet változtatni. A „Trautonium“ csak egyszólamú játékra

alkalmas, de az összes fúvó és vonós hangszerszíneket, különféle zöreje-
ket híven adja vissza.

Mindezen hangszerek jelentősége az új zenére vonatkozóan abban az általános törekvésben rejlik, hogy a zene anyagát főképen a hangszínek útján próbálják megújítani. L. Hába cseh zeneszerző (1893—), viszont az egész hangnak negyedhangközökre való felbontásával próbál új hangrendszert alkotni. A hegedűből kiindulva ír ilyen szerzeményeket, hogy bizonyítsa a negyedhangok könnyű felfoghatóságát. Később negyedhangos zongora konstruálásával teszi ismertté nevét. De szerzeményei éppen ezen hangszerhez való kötöttségük miatt nem tudnak elterjedni, így ez is még csak az új zene anyagára vonatkozó laboratóriumi jellegű kísérletek közé tartozik.

A KIBONTAKOZÁS.

Így tárulnak fel mindenfelől azok a források, amelyekből a régi szét-törésével, minden hagyomány viharos tagadásával, vagy az előrehaladást, a folytonos szellemi küzdelmet hirdető apostolaival a modern zene megindul. Igazi Sturm und Drang korszak volt ez, ahol a zeneszerzés bárkája úgy túl volt terhelve az új harmóniák, ritmusok, melódiák hatalmasan felgyúlt készletével, hogy nem csoda, ha elvesztette a kormánykereket: a régitől már elszakadt, az új partokat még nem találta, így csak hányódott céltalanul a folytonos kísérletezés bizonytalan vizein. De ez a sok kísérletezés ösztön-szerűen is mind abba az irányba halad, amely az eszközök összefogásával, a zenei elemeknek a lényegre való leszűrtségével egy újfajta *klasszikus* stílust akar kiformalni. A gyógyulás a fiatalság szertelenségeiből, vagy a zsák-utcába jutott terméketlen és élettelen spekulációkból most már csak attól függött, hogy az eddig nyersen, közvetlenül fölvetett gazdag anyagot miként sikerül új művészi formában műzenévé alakítani. Egy új világ volt ebben a fölhalmozott új készletben, de egy új világ határok nélkül. Most válik el, hogy kik az igazi alkotók, mert amikor már kitombolta magát az anarchikus szellem és új formatörvény megalkotása volt soron, ott hamar lemaradtak a fejlődés útjáról azok, akik minden pozitív érték nélkül csak rombolni tudtak.

Ezt a 20-as évek körül meginduló lehiggadási folyamatot az új művek általános szemlélete is már bizonyítja. A fejlődés minden téren a határokhoz, a keretekhez való nagyobb kötöttség felé halad. A ritmikából kinövő

dinamizmus az új zene állandó jellegzetessége marad, de ez a ritmika már pontosan tagolt időviszonyokat képvisel. A melódika nagyvonalúsága eddig csak reakció volt a romantika széteső, kislélegzetű melódia-vonalaira, most kezd törődni a lélegzettel is s az emberi hang természetes formáló törvényeihez alkalmazkodik. A többszólamú szerkezetekben az egyes szólamok már nem állnak éles ellenségeskedésben egymással, hanem a polifóniából új összhangok keletkeznek, amelyek már szerves összefüggéseket mutatnak. A forradalmi áttörés elérte, hogy a szólamok teljesen függetlenül magukat egymástól, kibonthatták a hangzás abszolút erőit, de ezekből pozitív építőelemek csak akkor válhattak, mikor szervesen illeszkedtek bele a fejlődés menetébe. Két szólamnál könnyű volt az atonális szólamvezetés, de mikor ezek a szólamok belekerülnek egy hatszólamú szerkezetbe, már nem kerülhetik el a ritmikus és hangzási kötöttségeknek tekintetbevételét. Az abszolút összhangok helyébe, ahol minden hangzat egymásután felsorakbzó önálló, új élmény, most a hangzatok összekötésének rendkívül kiszélesített logikája lép, amelyben minden utóbbi összhang a megelőzőnek a bizonyítását jelenti. Így jutnak a lineáris alakítási akaraton át megint a harmonikus logikához s a komponista egyéni hajlamai szerint vagy a harmonikus vagy a vonalas, melodikus szerkesztési mód lesz az uralkodó.

A FORMAI MEGERŐSÖDÉS IRÁNYELVEI.

Az új zene még nem találta meg a neki megfelelő új formákat, hanem a régiek közül keres magánakvalót. A megindulásnál szükség volt a múlt teljes tagadására, kigúnyolására, hogy ezzel az ellentétes eszmények számára föl-szabadítsák a fejlődés útját. Ez az egész korszak tudatosan történelemellenes magatartást mutatott s csak ösztönösen jutott primitív és exotikus kultúrák közelébe. Most azonban az új formaakat megerősítésére szükség volt az archaizálásra, és erre bőséges példát szolgáltat az új zene szemlélete. A zenei eszmények rokonsága döntő abban a nagy érdeklődésben, amivel a mai zeneszerzők a XVIII—XVII századon, Bach—Haendel korán át visszamenve a XVI—XIV. század polifon művészetéhez, annak hatalmas vokális kultúrája iránt viseltetnek. Ez az érdeklődés tehát éppen nem eklektikus, hanem egy tudatos stilisztikai kapcsolódás a múlthoz, a mai zenei eszményeknek megfelelő régi formák, mint a fuga, chaconne, passacaglia, concerto grosso, toccata, suite új tartalommal való megtöltése. E for-

mák tömörsége, világos tagolása a gyengéknek támaszt ad, az erőseknél kiszélesíti a fejlődés talaját, amelyre önerejéből korunk még nem képes. A XVI—XV. század polifóniájához még csak nem is kellett keresni a szálakat, mert ezeket a benső, lényegbeli közelség hozta felszínre. Ebben a stílusban nem annyira a harmonikus összefüggés, mint inkább a hangzás köti a szólamokat, a ritmikus viszonyok sincsenek stilizálva, helyette a poliritmika érvényesül, amelyet nem egy bizonyos metrum, hanem a szólamok melodikus jellege szabályoz. Mindezek az elvek a legszorosabb közelségbe hozzák a régi dur-moll harmóniavilág előtti polifóniát a mai polifóniához.

Ezeknek a régi formáknak legtöbbször csak az elnevezésük marad meg, mert szerkezetben annyira kiszélesednek, hogy alig lehet már követni eredeti körvonalait. Az új zene mesterei a régi formák eredeti lényegére mennek vissza, s ezeket is igyekeznek a hagyományoktól, konvencióktól rátapadt s nem a lényeghez tartozó formaelemektől megszabadítani.

Hogy az archaikus formákat mennyire igyekeztek az összefogás^ a rend, a formaakarat szilárdítására fölhasználni, erre kitűnő példát nyújt Stravinsky „Oedipus rex“ című opera-oratóriuma, a neoklasszicizmus egyik vezérműve, amelyben *latin* szöveget követel. Jergensen „Assisi Szent Ferenc“ című művében feltűnik Strawinskynek, hogy az író Szent Ferencet provençei nyelven imádkoztatja. Így jön arra a gondolatra, hogy a nem mindennapi dolgokat nem is lehet mindennapi nyelven elmondani, ehhez külön nyelv kell. Ezért az „Oedipus rex“ francia szövegét latinra fordíttatja, mert a latin nyelv konvencionális és determinált magas szelleme, amely kizár minden triviális, egyéni, érzelmi elemet, a zenében is biztosítja az objektív keretek megtartását. Így azzal, hogy a szöveg nem frázisokat, vagy szavakat, hanem csak fonetikus anyagot jelent a szerző számára, megkönnyíti feladatát, hogy a régi egyházi mesterek szigorúan egyetemes stílusához hasonló zenét írjon.

Igen jellemző a mai zenei eszményekre az a mód, ahogyan korunk a múlt zenei értékeit kiválogatja. A legnagyobb mesterek fő ismertetőjegye, hogy művészetük kimeríthetetlen gazdagságában minden kor megtalálja a neki megfelelő tükörképét. Egy kor éppen azzal tesz vallomást önmagáról, hogy mit válogat ki magának a múltból és hogy mit látott meg, mit tett magáévá egy zseniális műalkotás tartalmából. Beethovenben például a romantikus kor elsősorban a heroikus vonásokat emelte ki, a titánt látta benne s alkotásai közül különösen azokat méltányolja, ahol ezek a romantikus gátat-törő, egetostromló vonások érvényesültek. A roman-

tikus esztétikusok Beethovenben elsősorban az Eszme harcosát látják és művészetét a „Weltschmerz“ és egyéb világnézeti, etikai, tehát zenénkívüli kérdések szempontjából méltányolják. A mai nemzedék ezzel szemben elsősorban a szerkezeti elemeket, a nagy építőt méltányolja a műveiben, a Szellem rendező uralmát, amely az erő elemi kitörései mellett sem bontja meg a klasszikus forma kereteit. Fontos az — kérdi Strawinsky —, hogy az „Eroica“-t a republikánus Bonaparte, vagy Napoleon császár inspirálta? Csak a zene számít. De a zenéről beszélni már felelősséggel jár — írja — így inkább a zene mellé beszélnek.’

Jellemző az új zene hangszeres gondolkodására, hogy Beethovenben mennyire méltányolja a zseniális hangszerelőt, akinek zenei gondolatait a hangszer sugallja és formálja. Beethoven hangszerelése mindig szorosan fűződik a hangszeres sajtó nyelvéhez. A mértékletesség — a legritkább és legnagyobb erény ezen a téren — jellemzi, a konstruktív rend, amivel hangszerait csoportosítja és elválasztja s magából a hangzó anyagból duzzasztja nagyvonalúvá formáit. Így lesz a modern mesterek előtt Beethoven hangszerelése mintakép a romantikus zenekarok túltáplált hangszerelésével szemben, amely szerintük a hangszeres lényegének deformálásával és túlhajtásával csak megrontotta a közönség ízlését.

Az új zene mesterei tehát a hangszeres kezelésében is visszatérnek a hangszer legsajátosabb lényegéhez; itt is meg akarnak szabadulni a különféle korizlések fölösleges hozzáadásaitól. Így az eredeti zongorastílus eszményét a XVII—XVIII. század zongorastílusában látják, amikor e hangszer —, mint később a romantikus kor kalapács-zongorája — még nem kelt versenyt a zenekar színességével és dinamikájával, hanem megmaradt saját lényegesabta keretei között. A mai tárgyias szellemű, szigorúan elhatároló formaművészet természetesen közeledik a régi cembalo-stílushoz, ahol a kifejezés csak a forte és a piano ellentétére szorítkozott, fokozatos árnyalások nem voltak kivihetők. Ezért lehetett ez a hangszer a rendkívül világos, élesen körvonalazott, de objektív szellemű rokokó-stílusnak legfőbb kifejező eszköze. Így Strawinsky zongoraszónatájában csak fortét és pianót ír elő. A zongora tehát elveszti éneklőhangszerként való szerepeltetését —, amelyre lényege szerint úgy sem volt alkalmas, — s helyét e célra az igazi éneklőhangszerek foglalják el. Így a zongorakíséretet is egy melodikus hangszerrel helyettesítik. Hindemith, az új német zene vezéregyénisége, kedvenc hangszerével, a brácsával kíséri szerenádjában az énekkantát.⁸ A brácsa tónusa sokkal jobban összeolvad az énekkantával, mint a zongora.

A hangszeres szólam mindenütt az ének szólam mellett marad; a melodikus formálás síkján, egy új síkon forrnak össze:

Gu - te Nacht Lieb - - - chen

Bratsche.

sieh. mit gold' - ner Pracht, rings um - kränzt vom Heer der Ster - - -

ruhiger

- - - ne. blickt der Mond aus blau - er Fer - - - ne

mf stb.

Az erők kiegyenlítésére töreksenek a modern mesterek két melodikus hangszer összefogásában is. Kodály hegedű-csellószonátája, Bartók hegedűduója mind abból indulnak ki, hogy a zongora ellentétes hangszere és karaktere helyett, lényegben egymásnak jobban megfelelő hangszerekkel jobban tudják e hangszerek melodikus lehetőségeit felszínre hozni. Ezeket a melodikus lehetőségeket a legvégsőig aknázzák ki az új zene szólómelodikus hangszerekre írt alkotásai. A hangérzés rendkívüli kifinomodása tűnik föl ezekben a művekben, a hangszer leikébe való legmélyebb behatolás, minden melodikus lehetőségnek kiaknázása. Jarnach, Schnabel, Erdmann hegedűre, Hindemith brácsára, csellóra, Poulenc fúvóhangszerre írt szólódarabokat. Kodály csellószóló szonátája ebből a hangszerből egészen új színeket hoz felszínre. A hangszer anyagából magából indul ki, megmutatva az énekhanggal versenyre kelő teljes melodikus gazdagságát és közvetlenségét:



A modern kamarazeneben történik a legtöbb kísérlet a hangszerszínek legkülönbébb összeolvasztására, új színek megteremtésére. A kamarazene egymáshoz fűzött tételeiben híven tükröződik vissza a mai világnak ingadozó, szétszaggatott fiziognómiája. Forma és káosz, múlt és jövő, összeomlás és föltámadás összeegyeztethetetlen ellentéteket kényszerít egységbe. Casella (1883—) egy vonósnégyesében a tételek ilyen címeket viselnek: Preludio — Ninnananna — Valse ridicule — Notturmo—Foxtrott; Jarnach opus 10, vonóskvintettje ilyen felírásokat mutat: Praeambulum — Szimfónia — Melodráma — Giga — Ária — Recitativ — Marcia — Korárelőjáték—Finálé (kettősfuga). Innen vezet az út, mind Bach és a németalföldiek polifoniájához, mind a négetáncok groteszk eltorzításához. De a főszerepet az új kamaraművekben nem is a formák, hanem az új hangzások, új hangszínek új összekötésére vonatkozó kísérletek játsszák. Az objektív jellegű és ironizálásra rendkívüli alkalmasságuk miatt amúgy is nagy jelentőségre jutott fűvőhangszerek itt különösen nagy súlyhoz jutnak. Artúr Bliss (1891—), a modern angol zene egyik legjellegzetesebb képviselője, egészen újszerűen köt össze hangszeres elemeket. Kvintettjét, amelyet hegedűre, brácsára, cselőra, fuvolára és oboára írt, „Conversations“-nak nevezi. Itt azonban már nem a hangszerek melodikus kiaknázása, hanem az erőszakos, kemény, egyformán erős tónusú kezelés az összekötő kapocs. Bartók „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“ című művében vonósokat egyesít nyolc ütőhangszerrel, a kis-, nagy- és üstdob, tam-tam, réztányér, celesta, hárfa és zongora hangszíneivel. Vonósnégyeseinek szilárd, klaszszikus szerkezetében is az új hangzásszépségek keresése a legfőbb probléma. Melodikájának plasztikus szemléletessége különösen mutatja az új viszonyt mostani fejlődése és a népzene között. Míg előbb a népi zene teljes gazdagságában és közvetlenségében érvényesült művészetében (Táncsuite, Allegro barbaro stb.), most nem az anyaga, hanem erőinek teljes átszellemítése tűnik szembe. Elveszti kitörő féktelenségét, de a tudatos for-

málással megfőkezett elementáris erő állandó forrása marad a zene életteljességének. A hangszínek, mint konstruktív értékek is szerepelnek.

A modern zene mesterei már a hangszereléssel, a különféle színek összeválogatásával megadják a mű felépítésének vonalát, a karmestertől tehát nem kívánnak egyebet, mint a partitúra pontos leolvasását, amiben már bennefoglaltatik a lényeges elemek kiemelése.

A modern zene vokális stílusának fejlődése is a konstruktív eszmények irányába halad. Előbb a hangszeres stílushoz teljesen hasonló irányban próbált kivergődni a romantikus és impresszionista stílus széttördelő hatása alól. Schönberg és köre azonban bebizonyította, hogy ezen az úton nem fejlődéshez, hanem az énekszólam teljes megsemmisítéséhez jutunk. Ez ellen az irány ellen egy nagyjelentőségű reakció volt a népzeneben újjászületett új magyar műzene belenyúlása a fejlődésbe. Bartók Béla „Kék-szakállú herceg vára“ című operája megmutatta a helyes utat a kibontakozásra. Két énekszólam áll itt egymással szemben, amelyeknek lélekzése, kifejlődése, egész ritmikus lefolyása ugyanaz kiszélesített keretekben, mint a magyar népdalé kicsiben. Így áll helyre a népdal hatására az ének és szöveg egysége: a melódia újra a szóból fakad és nem ellene. Kodály műdalai ugyancsak erre a hatásra teremtik meg újra a természetes szövetséget dallam és szó között, hogy újra lendületet adjanak az énekszólam szárnyalásának. Hindemith „Marienleben“ című dalciklusában szintén a szóból nő ki a dallam, a hangszerkíséret teljesen önálló, de finoman kiegyensúlyozott.

AZ ÚJ STÍLUS KIBONTAKOZÁSA AZ OPERÁBAN.

A legnagyobb átalakuláson megy keresztül a múlt század egyik fő zenei műformája, az opera. A zene válságos átmeneti korszaka talán ezen a területen volt a legjobban érezhető. Ennek a műfajnak formai szétesése a késő-romantika vokális stílusának szétbomlásával párhuzamosan megy végbe. Így most csak a színpadi zenére szorítkozva, röviden újra vissza kell nyúlnunk a történeti előzményekre, hogy egységes menetben láthassuk az új operai stílus kialakulását.

Az opera szimfonikus hangszerelését már Wagner kezdi meg. Utána Strauss a legerősebb zenedrámái tehetség, akinek a „Salome“ és a „Rózsalovag“ című operái a német színpadi zene két utolsó világsikerét jelentették. De Strauss ragyogó hangszerelő művésze inkább a szimfonikus

programmzenében bontakozott ki a maga teljességében. Operái sem voltak egyebek, mint szimfonikusán fölépített, ének jelenetekkel kibővített színpadi játékok. Straussnál az énekhang csak a zenekarnak egy része, ebből szívja életét: az összhangban csak mint színérték szerepel. Szó- és hang-egysége széthull, a szó csak magyaráz, de zeneileg nincs hozzákötvé a zenekarhoz. Az „Elektrádban, de főképen a „Rózsalovag“-ban Strauss újra föl-fedezi az énekhang varázsát s az utóbbiban igyekszik is — régi énekkultúra mintájára — a három női énekhang szépségét a zenekar mellett önállóbban érvényesíteni, de általában a hangszerekből kiinduló harmonikus gondolkodása megakadályozza az énekes stílus sajátos törvényeinek érvényesítését. Hogy ez a fejlődés miképp vezetett az énekhangnak a szótól való teljes elszakadásához és tiszta hangszeres felfogásához, azt Schönberg színpadi műveiben már kimutattuk.

A Wagner utáni, de vele ellentétes irányzathoz született a francia későromantikának legjelentősebb operája, Debussy „Pelleas et Melisande“-ja. Debussy tiszta zenei eszményeinek megfelelően alakítja át a zenedráma stílusát is. Elveti mind a wagneri zenedráma óriási méreteit, mind vezérmotívumos rendszerét. Több muzsikát, több mértéket, azaz több ízlést akar belevinni az opera műfajába. Debussy zenei kifejezésének súlya elsősorban a harmónia költészetében rejlik, miből már természetszerűen következik a zenekar rendkívüli fontossága. A zenei anyagot tulajdonképpen ez foglalja magában, az ének nem egyéb, mint a francia nyelv természetes zenéjéből alakított, igen szűk hangközökben mozgó, ritmikus zenei próza. A drámai cselekmény ezekben a Debussy-parlandókban símán folyik le a színpadon, míg a zenekar a lelki történések legparányibb rezdülését adja vissza. Igazi francia zenedráma, ahol a kifejezés a legfinomabb lírai érzés régióiban mozog. Melisande szólama csupa puhaság, hajlékonyság, zsolozsmaszerűségében a legszebb és legfinomabb átszellemítése a francia nyelvnek, amire csak egy női hang képes: ragyogó tükörképe egy őseredeti nemzeti énekstílusnak.

Debussy éppen úgy záróköve a francia opera teremtő korszakának, mint Puccini „Turandot“-ja az olasz operáénak. Verdi, Bizet és Musszorgszky alkotásaiból ők vonták le az utolsó következtetést. Az olasz, francia és a szláv opera olyan csúcspontokhoz jutott, amelyből csak típusokat lehetett ismételni, de a továbbfejlesztése a meglévő stíluselemeken át lehetett

len volt. Ezt bizonyítják D'Albert „Hegyek alján“ vagy Schreker „Ferner Klang“, „Schatzgräber“, „Irrelohe“ című operák, a Puccini-féle román énekoperatípus hű követői. D'Albert egészen az olasz naturalisztikus operák nyomán halad s ügyesen alkalmazkodik a színpadi hatás követelményeihez. Schreker legfőbb értéke — éppen olasz hatásra — az emberi hang kitűnő ismerete, a képesség ezt a hangot minden természetadta tulajdonságaival beállítani a drámai jellemzés szolgálatába. De operaszövegei nemcsak, hogy nem ütötték meg az irodalmi mértéket, — ami különben általános betegsége az új operatermelésnek —, hanem a zeneköltő sem tudta zenei szemléltető erejével pótolni ezt a hiányosságot. Az opera folyton ismétlődő, ki-merített témaköre is megakasztja Schrekert az alkotásban, aki a legújabb zenei törekvésekkel már idegenül áll szemben. Nagy reményekkel meginduló operai pályafutásával jellemzően mutatja a modern zeneszerzőknek azt a ma elég gyakran előforduló típusát, akiket máról-holnapra fölkap a hír, de útjuk nem viszi tovább őket sikerről sikerre fölfelé, mert önmagukban ütköznek nehézségekbe, s ma már senki nem emlegeti őket többé. A világ irgalmatlan ítéletével és közönyös tovarohanásával szemben csak azok maradnak felszínen, akik az alkotó tettet tudják ezzel a rohanással szembeszegezni.

AZ OPERA ÚJ TÉMAKÖRE.

Az új szellemiség pedig már nem késett soká. Az új zene neoklasszikus ideáljai ide is behatolnak és mind az opera témakörét, mind a zene és a dráma viszonyát gyökerében megváltoztatják.

Az opera társadalmi műfaj, tehát témakörében mindenkor hű tükre a kor társadalmi erkölcsének, felfogásának. Így, hogy miképp bomlanak szét a régi opera nemcsak formái, hanem tartalmi keretei, hogy egy új szellemiségnek adjanak helyet, azt egyetlen vezérfonállal kitűnően lehet jellemezni, s ez a vezérfonál, a szerelem operaszínpadi ábrázolása. A romantikus opera legfőbb témája az eszményi szerelem ábrázolása. Legszebb példája ennek a „Tristan“, amelynek bűvköre ötven évig változatlan erővel vonzotta az embereket. Talán éppen azért volt olyan nagy a vonzóereje, mert a szerelemnek a valóságban nem létező, tökéletes eszményét csillogtatta meg előttük. Ünnepi élményt jelentett ez a hétköznapok egyforma, szürke sorozatában, de mert ünnep volt, a szerelem ünnepe, csak az elérhetetlen vágy és távolságok zenéje lehetett. Költészet és zene metafizikai ereje fognak itt

össze, hogy alany és tárgy között a távolságot minél jobban növeljék, hogy a földi szerelmet átszellemítve, sugárzó magasságba emeljék. Debussy „Pelléas et Melisande“ operájában ez a távolság annyira fokozódik, hogy a szerelem végsőkéig kifinomodott eros-játékká, tiszta szépséggé alakul át. A szerelem Ideájának e tökéletes stilizálásával Debussy annyira elvonatkoztat a való élet lüktetésétől, hogy operastílusát még közelebb álló hívei sem követték. Dukas „Barbe bleue et Ariane“ operájában a személyek már húsból-vérből való, éneklő emberek és nem árnyalakok, a formák körvonalai is erőteljesebbek és nagyobblélekzetűek. A késő-romantika naturalisztikus operastílusában — Bizet „Carmen“-jétől a „Verismo“-ig — a szerelem ösztönös, érzéki jellege érvényesül. Midőn ez a külsőséges ábrázolásmód is kimerül, a kor természettudományi világnézetének megfelelően, tapasztalati úton próbál behatolni lelki területre. Így jutnak pszichikai és erotikus aberrációk a legfinomabban árnyalt idegélet zenei ábrázolásához. Strauss „Salome“-jában a szerelem már nem természeti erő, hanem dekadens jelenség.

Ezután jön a nagy átfordulás az új eszmények felé. A technika, a gépek, a sport szellemével együtt megkezdődik korunk romantikátlansága. A romantikus lélek készakarva helyezi a szerelmet még a valóságnál is messzebb, elérhetetlen távolságba, mintha félne a közelség kiábrándító veszélyétől. S itt ezen a ponton jutunk a tegnap és a ma nagy ellentétéhez. Mintha a technika haladása, amely a térbeli távolságokat annyira megszüntette és megrövidítette, a lelkiekre is áthatott volna. A szerelemben nincsenek már távolságok, csak beteljesedések. A szerelem ünnepélyességét a pszichoanalízis végkép elejti, mikor minden lelki zavar forrását a nemiségre vezet vissza s a tudatlan rétegeket leplezetlen nyíltsággal hozza felszínre. A gépies, a tárgyias az erotikába is behatol s ezzel eltűnik a lelki szükséglet, hogy zenével fejezzenek ki szerelmet, hogy az ösztönöst zenébe szublimálják. A mindennapi valóság tehát megteremti az opera új szellemét, ami vagy a szerelem hétköznapijára szorítkozik (L. pl. Strauss „Intermezzo“ vagy Milhaud „Brébis égarée“ című operákat), vagy teljesen háttérbe szorítja az erotikus elemeket.

A szerelem, mint központi probléma eltűnik az új operából és ezzel együtt a hangorganumoknak egészen új értékelése kerül felszínre. A női hang a legszorosabban összefügg a nemiséggel, így ezt volt a legnehezebb az új drámai stílushoz alkalmazni. Ez az oka, hogy amíg a kasztrát operától kezdve a lírai opera kihangzásáig a női hang vezet az operákban

— vagy mint Mozartnál, Verdinél egyenrangú a férfihangokra] — addig az új operákban vagy epizódszerűen háttérbe szorul, vagy a hangszeres stílushoz legközelebb álló, tehát legelvontabb jellegű koloralizálásban éli ki magát, de mint drámai mozgóerő nem szerepel.’ Az erotikának az operából való kiszorítására vall a tenorhang átértékelése is. A tenor nem mint hőszerelemes, hanem mint karakterfigura szerepel. Ez a fajta jellemző törekvés ugyan nem új az operában, de ami a régi operákban csak esetenként fordul elő, az új operastílusban tipikussá válik.

Busoni „Dr. Faust“ című operája nagyjelentőségű úttörése ennek az új operastílusnak. A szerelmet, mint központi problémát teljesen elveti és az operát eredeti lényegére akarja visszavezetni, hogy így megmentse attól, hogy a régi eszmények feladásával teljesen lesüllyedjen a banális köznapias* Sággal kötött házasságában. Úgy találja, hogy az értelem szempontjából opera és dráma között mindig ellentmondás van; ezt az ellentmondást úgy akarta megszüntetni, hogy tudatossá tette. Busoni operastílusának célja valóban az abszolút játék, egy sajátmaga teremtette világ, amely az életet varázstükörben, vagy tréfás torzító tükörben mutatja, így tudatosan olyan légkört teremt a színpadon, ami az életben nem található. Busonit a stilizálás elve vezérli, amely a művészi formát s nem az érzelmeket, szenvedélyeket keresi. „A művészi élvezetet nem szabad emberi részvétté lealacsonyítani — írja esztétikájában is. Sajnos a tucatember, akinek az életben nincs bátorsága erős, mély érzésekre s az ebből keletkező drámai összeköztetések vállalására, a színháztól bőven ontott drámákban akarja kiélni az életben elsatnyult érzelmi világát.“ Ehhez a stilizált játékooperához az „Arlecchino“ és a mesészerű „Turandot“ operája mintegy előtanulmány volt. „Dr. Faust“ szövegét minden vonatkozás nélkül Goethe „Faust“-jára maga Busoni írja. Itt hiába keressük Gretchen és Faust szerelmi kettőseit, mely szerelmi kettősöktől Busoni különösen irtózott az operákban. Legfőbb törekvése volt az egész Faust-legendát az eredeti gyökerére, a régi bábjátékra visszavinni és az ebből összeállított jeleneteket öltöztette föl — különös latin-germán hajlamainak megfelelően — misztikus, filozofikus köntösbe. Jellemző a zene és a dráma új viszonya. A zene nem mélyed bele a helyzetek és személyek ábrázolásába, de az egymásután következő, szigorúan zárt jeleneteknek mégis teljesen megadja azt a végső szellemi háttérrel, amely a játékot mozgatja. A nők epizódszerepe rögtön szembeütnek s ezzel Busoni máris túlhaladta az operának, mint szerelmi játéknak ideál- és cselekményrégiját, amely témakör kimerítése egyik oka volt a romantikus

opera lehanyaglásának. Új cselekményterületet nyert, amely az erotikus fantázián kívül, vagy felül állott.

Ebből az új szellemiségből jut Busoni olyan hangtípusokhoz, amelyeknek nincs erotikus színezete, amelyekben az új gondolat- és érzésvilág új ellentétek hordozói lesznek. Thusmann, Mephisto új ironikus vidámság hősei és ez a hangulat lesz a mű alaptónusa, mely megadja az egésznek stílusát, témabeállítását. Busoni operái tenor-operák, de ezeknek a tenorhangoknak üvegesen átlátszó, mintegy nemfeletti jellegével az egész opera hangvilágának súlyát feloldja. A bariton (Dr. Faust) a kereső, szenvedő elem szimbóluma, az ember át nem törhető határoltóságáé, szemben a tenorral (Mephisto), amely a Szellem közvetítője. A kettő között, a bariton, mint a tragikus emberi végesség és a tenor, mint a szellemi fölény szimbóluma között, az ellentét a legvégsőkig feszül és ami a legjellemzőbb az új stílusra, hogy ez az ellentét magában az éneklő hangban, ennek jellegében rejlik. Természetes, hogy az ilyen opera nem lehetett népszerű (bemutatták 1925, Drezda), de felfogásának emelkedettségével az opera újjáalakításának legjelentősebb kísérletei közé tartozik s elfogulatlanabb alapot nyújtott az új szellem teljes felszabadulására.

A LEGÚJABB OPERATÍPUSOK.

Ez a helyzet tárul a világháború utáni zeneszerző-nemzedék elé. Stravinsky első korszakában annyira központi problémája a ritmus s ennek megfelelően annyira csak a néma gesztus, a pantomim érdekli, hogy emellett az énekszólamok, a melodikus invenció teljesen háttérbe szorulnak. Későbbi fejlődésében már erősen hangsúlyozza a melódia fontosságát, mint a klasszikus stílus egyik leglényegesebb alkotóerejét. A „Mavra“ c. operája már előtanulmány az „Oedipus Rex“ neoklasszikus stílusához, amelyben a ritmus már kisebb szerephez jut s a súly a szólókra és az énekkarra esik, mely utóbbi csak férfihangokból áll. Mindenütt egyszerű harmóniak, a melódikában gregorián hatások, amely korlátlan lehetőséget nyújt az énekhang tiszta zenei anyagának minden szubjektív érzelmitől mentes érvényesítésére.

Jocaste.





Csakis az ilyenfajta melódika alkalmas szerző szerint az általános emberi kifejezésére, amely Strawinsky neoklasszikus korszakában olyan fontos szerephez jut. Művében a szereplők antik, szoborszerű merevségükben ad abszurdum viszik a stilizálás elvét s kizárják az érzelmi kifejezésnek még csak a látszatát is.

Az új operaszerzőknél ezek az alapirányok, mint a mindennapiság betörése, az erotika kikapcsolása, az általános emberi, a tiszta zenei szemléleti mód tarka összevisszaságban nyilvánulnak meg. Hindemith ezen a téren kétségkívül a legnagyobb változatosságot szolgáltatja. „Cardillac“ c. operájából talán a legjellemzőbb stílusjegyeket lehet kihámozni. (Bem. Drezda, 1927.) A cselekmény a XVII. században játszódik Párizsban. Hőse, Cardillac aranyműves, aki szent örületében minden vásárlóját megöli, hogy a tőle készített remekművek újra visszatérhessenek mesterükhöz. A főszerep Cardillac személyében a baritonra hárul, a két tenor, a lovag és a katonatiszt, csak a cselekményben töltenek be drámai, érzelmi funkciót, maga a zene ezzel az érzelmi funkcióval a legkülönösebb viszonyba lép. Hindemith szerint cselekmény és szó azt fejezze ki, ami sajátos kifejezési területükre tartozik, viszont a zenének más különös feladatai vannak. Hogyan érti ezt? Legjellemzőbb erre az a jelenet, midőn a lovag a hölgynek megvásárolt ékszer jutalmát kéri s az álarcos Cardillac belép s leszúrja a lovagot. A szerelmi jelenetet — ahol egy Strauss zenekari palettájának minden színét ragyogtatta volna — Hindemith egy fuvola-duettel kíséri, a legkevésbé érzéki színezetű, objektív jellegű hangszerrel, amely ellentozott stílusában, zárt formájában úgy hat, mint egy kétszólamú invenció. (L. 567. 1.) Ezzel már a legvilágosabban dokumentálja a zene és az erotika hasadását. Ott pedig, ahol Cardillac belép és törét a lovagba szúrja, tehát ahol a zenekar legdrámaibb kitörését várnánk, a zene elhallgat, csak akkor hangzik fel újra, amikor a gyilkosság már megtörtént és Cardillac elmenekült. A szemlélő, aki eddig a zenében hiába keresett összefüggést a cselekményhez, itt mégis nyer valami támpontot. Ez az összefüggés, úgylátszik, a hallgatás szimbólumában rejlik. A zene, amely a fuvola-kettőssel kapcsolódott a szerelmi kettőshöz, ennél a nyers, anyagi történésnél elhallgat, ennek a területe már semmiféle ponton sem érint

kezhet a zeneivel. Így éppen az elhallgatás, mint szimbólum mutatja a zenedráma új magatartását: hallgat ott, ahol azelőtt extatikus felfokozást mutatott.

The image displays two systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) in the treble staff and *pp* (pianissimo) in the bass staff. The second system also features *mp* in the treble and *pp* in the bass. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The piece concludes with the instruction *s.l.f.* (senza fine) in the bass staff.

Hindemith teljesen a mai kor tempójához, szelleméhez simul, ebből szívja invencióját s így mint az elvont, élettelen Schönberg-irány egészséges reakciója tűnik fel a német zenevilágban. Az animális vitalitás, a minden szentimentalizmust kizáró magatartás, aktualitások bevonása, a táncos gesztusok, de főképp a múlt ellen irányuló nemtörődömség, vagy kigúnyoló hajlandóság jellemzi ennek a korszaknak az operatípusát. Ott, ahol pozitív, új értékek számára még nem elég érett a talaj, mi marad más hátra, mint a régit hibáival, kinövésével kifigurázni. Nem hiába nevezték az operát paradox műfajnak: ott, ahol a zenei teremtő erő elvesztette feszültségét, csak ezek, a józan észnek ellentmondó hiányok tűnnek szembe, melyekre a régi opera-szövegekben, helyzetekben bőven akad példa. Ilyen Hindemith a „Neues vöm Tagé“ c. opera-persziflázsa, ahol egy jelentéktelen revü formájában feldolgozott banális szöveget a régi nagy opera stílusával köt össze. Hogy itt ária hangzik fel a melegvív-szolgáltatás, mint a modern kor kényelmének dicsőítésére, ez ugyancsak a régi szerelmi áriák és ünnepi gesztusok kifigurázása, az opera teljesen irodalommentes és eszmentes beállítása. Magyar példa is akad erre. Kosa—Kárpáti „Az két lovagok“ c. kis zenés komédiája. Szerzők nem akarnak egyebet, mint mulattatni s maguk is mulatni. Hogy az ideális

szerellem hősi pózainak, vagy a reális életművészet laposságának kifigurázásában telik-e nagyobb gyönyörűségük, az egészen eldöntetlen marad. A szerzők nem pályáznak halhatatlanságra, a játék csak magáért a játékért okoz örömet. Krenek „Jonny Spielt auf“ c. operája az első német jazz-opera, jellegzetes típusa a revüszerű, amerikai szellemű operáknak. Van itt minden, ami a jelen civilizációhoz tartozik: pályaudvar, luxushotel, jazz, repülőgép, autótülök, alpesi nyaraló stb., s mindez mint Amerika, az igazi életerő és technika, a néger zene hazája, amely győz a kivénhedt európai zene és szellemiség fölött. A korszerű dolgok között a flört is szerepel, de jellemző az a cinizmus, amivel a szerző a mű hősnőjét, Anitát egy kalandba belekényszeríti. A táncok természetesen nagy szerepet játszanak és az a töretlenség, ahogy Krenek a modern élet tempóját be tudta állítani a zenei ábrázolásba, rendkívüli sikert aratott (1927).

Kurt Weill (1900—), Busoni tanítványa, „Dreigroschenoper“ c. műve (1928) szintén egyik legnagyobb sikere volt az új operatermésnek, amely nem egyéb, mint a szerelmi opera kifigurázása. Igen ügyes technikával és a népszerű iránt való nagy érzéssel megkomponált operettféle, amely egyáltalában nem tekinthető az opera újjáalakításának. Az erőteljesebb szín a parodisztikus és szatirikus jellegében van és nem a zenei kifejezés, vagy formálás fokozásában. A hangtól elvonja nemcsak a kifejezés, hanem még saját egyéni hangzásának is a lendületét, amelyet tudatosan eltördelt áriákban, zárt formákban fog össze.

Mindebből kitűnik, hogy minden zűrzavaron és kifigurázáson keresztül két törekvés fűti az új operaszerzőket. Először, hogy elvonják az énekhangtól a patetikus elemeket s ezzel felszínre hozzák a hangtípusok minden érzelmi kifejezésen felülálló, természetes, zenei eredetiségét. Másodszor, hogy a romantikus, naturalisztikus zenedráma szétfolyó kereteivel szemben konstruktív formák beépítésével az operának szilárd formai alapot adjanak. Berg „Wozzeck“-jénél először tűnik fel ez a kísérlet. Berg abból a szempontból állítja össze a dráma egyes jeleneteit, hogy ezek megfeleljenek a zenei építkezés szabályainak, vagyis, hogy a jelenetek zeneileg is egy lekerekített zárt formát adjanak. Ez a felépítés egészen filmszerűen megy végbe. Például az első felvonás öt jelenete az ezeknek megfelelő öt zenei jellemképből áll: suite, rapszódia, induló és bölcsődal, passacaglia, andante quasi rondo. Ahol a szereplők szorosabb érzelmi viszonyban vannak egymással, ott a szerző a szonáta-forma organikus, összefüggő témáit részesíti előnyben. Ellenkező esetben fantázia- és fugaformákat választ,

mert itt a témák élesebben elkülönülnek egymástól. Berg legnagyobb érdeme ebben az újításban, hogy bár az egyes formák szigorúan ki vannak dolgozva, a hallgatónak sohasem jutnak mint ilyenek tudomására. Hindemith, Weill, Krenek stb. Berg nyomán ugyancsak a zárt zenei formákhoz való kötöttséggel próbálnak a drámának is nagyobb feszültséget adni. A klasszikus baletthez való visszatérés, ahol a tánc önmagáért és nem az operáért van, tehát önálló hangszeres formát is követel, ugyanebből a konstruktív törekvésből fakad. (L. Strawinsky: Apollón Musagete c. balettjét.)

Ezek a törekvések már mutatják a filozófia és irodalmi kapcsolatoktól terhelt régi opera megtagadását, amely a kezdet legnagyobb reakciójában a hallgatótól szinte minden eddigi kötöttségtől, iskolázottságtól mentes lelki beállítottságot követel. De ugyancsak mutatják a zene és a dráma egészen új viszonyát, amelyet már Busoninál láttunk felmerülni. A szkeptikus felismeréshez, hogy ezt a kettőt nem lehet egymással összeegyeztetni, az is hozzájárul, hogy az új operastílus távol áll a szerelmi ének közvetlen hangolvadásától, ahol az érzés közvetlenül megy át az énekbe és a túlfűtött érzellemmel a szöveget teljesen felolvasztja. Mindebből már önként következett, hogy a zene és dráma az operában nem organikus egységek, nem olvadnak össze kölcsönös fokozásban egymással, hanem egy szorosan összekötött síkon haladnak egymás mellett.

Ez a pátosztalan, stilizáló törekvés kitűnően megfelelt korunk szociális, kollektív eszményeinek, mely eszmények a társadalmi élettel mindig a legszorosabb összefüggésben álló operába is behatoltak. Weill „Mahagonny“ c. operája nem egyéb, mint társadalmi kritika, sorozatos erkölcsi képek a XX. századból. „Die Bürgschaft“ c. operájában (1932) is oktató és szociális momentumok a túlnyomóak, inkább szellemi beállításként, mint formai szerkezetében új. Krenek operája, a „Zwingburg“ teljesen politikai célzatú, mégpedig erősen a jelenhez kötött célzatossággal.

Így hatol be a világ legridegebb, legjózanabb ügye, a politika, a kifelé irányuló szellemi aktivitás legfőbb megnyilvánulása a zenébe is. Az érzelmi elemek kizárásával az operának minden területet ki kell próbálnia, amely a mai kor szellemi eszmeáramlatai közül ihletőjéül szolgálhatna.

Az új szociális, etikai kérdéseket felvető operatípusokhoz sorolhatjuk Rudolf Wagner-Régeny „Dér Günstling“ c. operáját, amely különösen a népi közösség eszméjének felvetésével aratott sikert. (Bem. Drezda, 1935.) Stílusa a Haendel-féle barokk-operához áll közel, tehát tiszta zenei szem-

léletességre törekszik, amely fölötté áll a szubjektív érzelmek ábrázolásának. Régi zenei formák, mint áriák, duettek, dalok, indulók keverednek az újakkal, a song- és a jazz-stílussal. A kórusoknak szemlélődő szerepük van, hangzásuk érdes, kemény, minden érzéki varázstól megfosztott. Ennek az irányzatnak elvei szerint a népi közösség operája nem behízelt, lágy melódiákat, hanem fegyelmezett, ritmikus energiákkal telített, józan, erőteljes zenét kíván, ahol a férfihangok és a kórusok játsszák a főszerepet. Csakis így lehet kifejezője a mai erősen politikai színezetű szellemiségnek.

A nagy színpadi érzéket mutató Krenek legújabb operáiban egészen romantikus magatartással védekezik az oktató operák merev szelleme ellen. Abban a tarka összevisszaságban, amivel operáiban az új zene különféle áramlatai váltakoznak, igen nehéz eligazodni. A szerző nagy ruganyosságával és átváltozó képességével híven tükrözteti vissza a kimondottan „mai“ szellemű ember típusát. „Das Leben des Orest“ c. operájában még mindig többet oktat és filozofál, mint muzsikál, de a téma beállításában már új, azaz újra a régi hang kerül felszínre: a megtagadott érzelmi világhoz való közeledés. Szerző vallomása szerint (Anbruch XII. Jhg. Heft 1.) nem a klasszikus formában kifejezett szimbolikus kifejezés fogja meg a képzeletét, hanem a déli nap alatt lejátszódó gazdag, mozgalmas, szenvedélyektől kormányzott élet, a szerető és szenvedő ember, a hit, a csoda irracionális ereje. S íme, az újra jogaiba lépő érzelmi világ újra felszínre hozza az egész régi operai apparátust. Wagner hatása a zenekari nyelvben, Verdié a táncritmusokban, a hangzás egyszerűségében és világosságában nyilvánvaló.

A legfiatalabb zeneszerzőknél, különösképen Amerikában üti fel fejét a romantikus hajlandóság. Antheil Georg „Transatlantic“ c. operájában úgy érzi, hogy ez a műfaj mégsem ér semmit égi vagy földi szerelem nélkül. Igaz — írja —, hogy ma nemcsak a közlekedés, hanem a szerelem is a legrövidebb úton halad, de a repülő ma már nemcsak a kormánykereket és az időmérőt figyeli, hanem nagy vágyódást érez az elérhetetlen, végtelen terek meghódítása után. És ez már új szerelem, új romantika. Antheil műve technikájának filmszerűségében, ahogy egyik jelenetről a másikra száguld s ahogy a végén négy jelenetet egyidőben sűrít össze a színpadon — ugyancsak a film hatása —, különös keveréke újnak és réginek. A zene ugyanis nem zárt számokban, hanem a cselekményhez simulva visszatér a romantikus tovafolyó zenedrámái ábrázoláshoz. Antheil reményének jogosultsága, hogy ez az új világból kiinduló romantika, amely a felhő-

karcolokon és a zúgó motorokon keresztül újra észreveszi a csillagokat, — ez az elmúlt évek tárgyias világszemléletén már keresztülment *új* romantika — nagy előrelendítője lesz az opera újjászületésének, ma még eldöntetlen.

A tény az, hogy ezek a különféle operatípusok: a revü-, jazz-, perzsi-faló-, a játék-opera, a szociális-politikai eszmékhez kötött operák igen kevés értéket képviselnek egy határozott irányú elvekből kiinduló új operastílus megalkotására. A jövőt mindenesetre egy új operai lángelme feltűnése fogja eldönteni. Hinnünk kell, hogy az énekhang természetes törvényszerűségének felismerője és követője fogja megmenteni az operát mai válságából. Ebből a szempontból a jövő legszebb ígéretei közé tartoznak Bartók „Kékszakállú herceg vára“ és Kodály „Székelyfónó“ c. operái, amelyek, a népdal hatására, az emberi hang törvény- és formaadó erejében gyökereznek. Csakis ezen az úton valósulhat meg a mai kor álma, a népopera, az új társadalmi és népi közösségnek legfőbb, legteljesebb zenei kifejezése.

Ott, ahol az újjal szemben a közönség még idegenül áll, a régít kell felújításokkal, újrarendezésekkel változatosabbá tenni. Az operarendező szerepe azért ma rendkívül fontos, mert neki kell az új operákat ragyogó, külső kerettel vonzóbbá tenni és a régít a tömeg nagy látványosság-éhségének megfelelően felújítani. Olyan kor, mint a mai, ahol a forma uralkodik a tartalom felett, különösen vizuális hajlandóságot mutat. A revük, az operában a látványos baettek mind ennek bizonyítékai. A revü szelleme még a tragédiákba is behatolt, ahol nagyszabású műveket tördel kis képekre s a szemnek nyújtott változatosság és az ehhez fűződő technikai problémák fontosabbak lesznek a mű eszmei tartalmánál. A film-művészet, mint a legnagyobb vizuális erővel bíró művészet, nemcsak az opera formai szerkezetébe hatol be, hanem a modern operarendezés legfontosabb eszközei, a világítási hatások is belőle szívják ihletüket. Az éles megvilágítás éppen olyan legerősebb ingere a szemnek, mint a modern ütőhangszerek a fülnek. Az egyes alakok külön éles megvilágítása, mint ahogy a színpad egész modern vetítőtechnikája, filmeredetű. A modern operai rendezés gazdag eszközei könnyen csábítják a rendezőt arra, hogy az éneket és zenét a látványosság javára háttérbe szorítsa. Ez az állapot az opera mai visszatekintő, historizáló korszakára különösen jellemző. Nehéz megtalálni a határt, ahol a múlt és jelen követelményei egyensúlyban állnak egymással, s emellett a zenei szempontok megtartják elsőségüket.

AZ ÚJ KÓRUSMŰVEK.

A szociális eszmekörhöz kapcsolódó operákban már nagy szerephez jutottak a kórusok, amelyek a teljesen a közösség szolgálatában álló egyetemes szellemű oratórium-stílusban a modern zene legértékesebb teljesítményei közé emelkednek. Ez az a terület, amelyen a lehiggadó korszak a legnagyobb tevékenységet mutatja.

Honegger (1892—) az első, aki a fiatal francia zeneszerző-gárda háború utáni forradalmi, minden magasabb eszményt felrobbantó anyagiságától a komolyabb témák felé fordul. Így jut Milhaud a filmfantáziáktól a „Columbus“ témájához, Strawinsky a „Pulcinella“ sültétől a Zsoltárszimfóniáig, Hindemith a jazz komédiáktól a „Das Unaufhörliche“ oratóriumáig s így jut Honegger a „Skating Rink“ görkorcsolyabalettől a „King David“ című szcenikus oratóriumáig. 1921-ben mutatják be Meziéresben René Morax szabadtéri színpadán. A bibliai dráma szövegét ugyancsak Morax írta. A műnek rendkívüli sikere volt, mert éppen akkor tűnt fel, mikor a sok hiábavaló szimfonikus kísérletezés után általános volt a vágy egy nagyobb szabású új kórusmű után. A mű nagy előnye a könnyebb érthetősége; régi és új, egyetemes és egyéni, programmszerű és szimfonikus, egyszólamúság és többszólamúság nagy változatosságban érvényesülnek benne. A drámai cselekményt, a régi olasz oratóriumok példájára, a „testo“ szavalattal adja elő, a kórusok egészen haendeli stílusban újra cselekvő szerephez jutnak. A mű többszöri előadása után kitűnt, hogy az az ítélet, mely szerint végre egy nagy mű, egy igazi alkotó tűnt fel a modern zene egén, korai volt. Csak a részletszépségei bizonyultak elismerésre méltóknak, mert az igazi fenség és szenvedély kifejezésével adósunk maradt. Jelentősége inkább abban rejlett, hogy először veti fel az új zenében nagyvonalú oratóriumstílusban a népi közösség eszméjét. Végre egy magasabbrendű, összekötő eszme a sok széthúzó, anarchikus, gondolatnélküli zenei kísérletezés után! Honegger, akinek működésében ugyancsak megtaláljuk az új zenei törekvések legjellemzőbb vonásait, neoklasszikus korszakában még inkább vonzódik a történeti témákhoz. A Dávid király után megírja a „Judith“, majd az „Antigone“ ugyancsak szcenikus oratóriumait. Jellemzően modern az a felfogás, ahogy ezeket a témákat Honegger zenében ábrázolja. Judith történetében nem a heroikus vagy az erotikus vonásokat, sem a drámai

lélektani feszültséget emeli ki, hanem a népnek adja a főszerepet, amely a szólókkal szemben újra csak a kórusokat állítja előtérbe.

Mindezen művek új magatartása a kórusok nagy szerepével párhuzamosan egy új kollektivitás célkitűzésében rejlik. A hasonló célkitűzésű operák így jutnak közel formában és tartalomban a színpadi jelenetekkel összekötött oratóriumokhoz. De igazi nagy alkotás ebből a stílusból csak ott fakadhatott, ahol a kórusok mögött álló közösség nem antik vagy bibliai témákból nő ki, hanem ahol egy nagy *élő* valóság, a nép, mint faji és szellemi közösség élménye ihleti a zeneszerzőt. És erre az alkotásra — alig pár évre Elonegger Dávidjának bemutatása után — olyan nemzet mutatott példát, amely a háború legnagyobb megcsonkítottja, mártírja volt: a magyar. Különböző tényezők játszódtak közre abban, hogy a magyar műzene az új zenében az elsők közé jutott és Kodály Zoltán „Psalmus Hungaricus“-a meghódítja a világot. Ennek a műnek a megszületéséhez szükség volt arra, hogy alkotója a nyugati zenekultúra minden eddigi vívmányát egyesítse a magyar népzében rejlő erők teljes kibontakoztatásával azért, hogy ezzel a technikájában modern és fajiságában őseredeti zenei nyelvvel írja meg nemzete nagy tragédiáját. Békés korok nyárspolgári légkörében nem születhetett volna meg ez a mű. Ez csak a trianoni porbasujtottság és égreakiáltó igazságtalanság legfrissebb élményéből jöhetett létre, ahol minden egyéni eltűnik egy nagy közösség, a magyar nép sorsának egységében. A szöveg Kecskeméti Végh Mihály, XVI századbeli hitshónok nagyszerű plasztikájú, tősgyökeres, ódonzamatú magyar zsoldár-átdolgozása: Dávid 55. zsoldára. Kodálynak nem volt szüksége bibliai történetek drámai összeütközéseire, mert az egyszerű zsoldárszövegben kifejezésre jutó fájdalomban, felháborodásban, megindító panaszban és rendíthetetlen hitben megtalálta saját népének legsajátosabb drámáját, ahol minden szó élő sebekre tapintott. Mély, őszinte élményből fakadt zene, amely egy csapásra kétségessé tette azoknak az elveknek az értékét, amelyek a neoklasszicizmus személytelenségére, észkonstrukcióira, stilizált drámáira, szöveg és zene egymástól való önállósítására vonatkoznak. Ez a mű nemcsak külsőségeiben, hanem szellemében is klasszikus alkotás, mert az a gyökér, amelyből kisarjadt, a magyar népzene, a klasszikus szellemre a legjellegzetesebb példát szolgáltatja. A magyar népzene egyszólamúsága, melódiavonalainak tömörsége, ritmikus gazdagsága, ereje, de főképp az a mód, ahogy a legegyszerűbb, legtömörebb eszközökkel fejez ki mély, általános emberi érzéseket, mind klasszikus jellegzetesség. Kodály művészete

is, mint a legtöbb jelentős mesteré, Debussy impresszionizmusából indul ki s ezzel együtt ő is elfordul a germán szellemtől és a latin eszmények jegyében kezdi meg alkotó munkásságát. Ez az átfordulás a magyar művészeknél még jelentősebb és élesebb volt, mint a többi nemzeteknél, mert az évszázados osztrák-német szellem erőszakos uralma alól való felszabadulást is jelentette. A francia eszme Kodály számára csak híd volt egyéni stílusának kialakításához, amely a régi magyar népdalkincs megismerésében, mint saját anyanyelvének birtokbavételében nőtt naggyá. És, amint mindig a korszellem és a nemzeti sajátságok megegyezéséből jön létre a nemzeti művészet legszebb virágzása, úgy a klasszikus szellemű magyar népzében gyökerező új magyar műzene is együtt virágozik ki a klasszikus eszmények általános európai térhódításával.

Azzal a tudatos archaizálással szemben, amire oly sok példát nyújt az új neoklasszikus stílus az esi magyar népzene ötfokú skálájának, a régi egyházi hangnemeknek felhasználása az új magyar műzenében, teljesen tárgyias jelentésű, mert a faji talajból organikusan virágozik ki ennek a zenének klasszikus szelleme.

Kodály női-, férfi- és vegyeskórusai megmutatják, hogyan sarjad ki a klasszikus magyar népdalból, a klasszikus szerkezetű modern kórusstílus. A „Mátrai képek“-ben a népdalanyag, az egyszerű, egyszólamú dallam a gyökér, ennek egy részéből ellenszólam válik, egyik szólam a másikból organikusan nő ki, nincs hozzáadva semmi, ami nem tartozik a polifon szerkezet lényegéhez. Ez a forma a legtökéletesebben valósítja meg a neoklasszicizmus eszményét: egy tárgy egységét annak a funkciónak a szempontjából, amelyet be kell töltenie (P. Valéry). Az új magyar kórusstílusban forma és tartalom teljesen fedik egymást, mert mindkettő lényegénél fogva klasszikus szellemű. Más nemzeteknél ez a neoklasszikus ideál csak vágy volt az igazi klasszicitás kiegyensúlyozott harmóniája után, igazi beteljesedésről nem beszélhetünk. Zenei jelentősége az antiromantikus magatartásban és az új szellemnek valamiféle egységes esztétikai összefogásában rejlett. A szétszakított, harmóniátlan modern lélek a klasszikus harmóniát csak mint elérhetetlen álmod kergeti, tehát legalább a külső formában és a tudatos észfegyelemben keresi kényszerű támaszát. De ennek a külső formának hiányzik a benső élmény-háttere. Így lesz a neoklasszicizmus csak korművészet, de nem neoklasszika. Egy viharos korszak után az új zenének szüksége volt arra, hogy elforduljon az üres, mámoros gesztusoktól, hogy leegyszerűsödve alávesse magát a tárgyias szemlé-

let fegyelmének, de ahol nem volt élmény-háttere, ott csak száraz formulává, tiszta technikává merevedett.

Ezt az élmény-hátteret adta az új zene klasszikus törekvéseinek a magyar műzene, mert egész fejlődését egy reális eszményhez, a faji, a nemzeti közösséghez, mint összefogó erőhöz kötötte. És ez a népi közösség eszméjéhez kötött, belőle kinőtt művészet természetszerűen az énekkórusokban találja meg a maga legfőbb zenei kifejező eszközét. Az új zenei stílus általános jellegzetessége, a többszólamú énekkultúra fellendülése, így olvad össze a faji ideállal, a nemzeti közösség szellemének kifejtésére irányuló törekvéssel, ami a legszorosabban függ össze az általános modern zenekultúra és zenei nevelés problémáival.

A MODERN ZENE ÉS A TÁRSADALOM.

A MODERN ZENEKULTÚRA ÉS A MODERN ZENEI NEVELÉS PROBLÉMÁI.

A közelmúlt zenekultúrája a zongorából indult ki. De az a tény, hogy ezen a hangszeren bizonyos technikát, játszási készséget mindenki megtudott szerezni, zenei szempontból nagy veszélyt rejtett magában. Az ujjak gépies mozgatása, lelketlen technikai teljesítmények, vagy hajmeresztő dilettantizmus érvényesültek az igazi muzikalitás rovására. Minden zongorajátzó tudja, hogy egy mű hangszertechnikai biztonsága igen sok gyakorlást követel, a sok ismétlés természetszerűen gépiessé válik, mert csak az, ami gépies, lehet technikailag teljesen kifogástalan. Mindez már magával hozta a zenemű ellelketlenítését is. Az ilyenfajta hangszer-tanulásban — ha ezt zenetanulásnak is nevezik — korunk technikai szellemének nem ellensúlyozóját, hanem leghívebb tükrét szemlélhetjük. A gép korszaka tehát elsősorban a zongoratanulás nagy uralmával tört be. Ha az ember egy mechanikus hangszeren teljesen uralkodni akar, akkor magának is gépnek kell lenni: ugyanolyan pontosnak, megbízhatónak, érzelmi, szubjektív befolyásoktól teljesen mentesnek. Így a logikus fejlődés oda vezetett, hogy azt a költészetet és lelket, amelyet a romantikusok öntöttek a zongorába, gépek és sportok korának zeneszerzői nem találják e hangszeren stílszerűnek, „anyagból, lényegből“ folyónak. A zongoragyakorlásból, azaz a zongora elgépiesedéséből fakadó helyzetet elvvé emelték, amikor kimondták, hogy a zongorát, mint ütőhangszert kell kezelni, ahol

semmiféle árnyalás sem szükséges. Hindemith „Klavier-suite“ c. kompozíciójának (1922) előszavában azt az utasítást adja, hogy ne gondoljunk arra, amit a zongoraórákon tanultunk, egyáltalában nem fontos, hogy a „Dis“-t negyedik, vagy hatodik ujjal vesszük, csak igyekezzünk gépszerű pontos-sággal játszani. „Tekintsd a zongorát, mint egy érdekes ütőhangszert és eszerint kezelj.“ A zene ennek a gépies stílusnak teljesen megfelelő, nem akar egyebet, mint egy nagyvárosi tér örült forgalmát, a sok ember, száguldó autók, kocsik, villamosok, biciklik zűrzavarát megeleveníteni. A zongora-zenében tehát itt már a gép győzelmi éneke harsog, a mindennapi élet zűrzavaros lármája akar formát ölteni. Hindemith, bár ironikus magatartással, de teljesen következetesen sorolja be a zongorát a gépi hangszerek közé.

Így nagy szükség volt arra, hogy a teljesen elgépiesedett zongorkultúrával szemben ellensúlyozó erők támadjanak a *zenei* kultúra megmentésére, amelyet más oldalról is ezer veszedelem fenyegetett. A technikai tökéletesedés mindenütt a zene lelkének rovására ment. A rádió és a grammofon a zenei élvezetek valóságos vízözönét öntötte ránk, de zenei szempontból ez is igen kétes értékű volt, mert olyanféle eredményre vezetett, mint a zongora túlzott művelése. A zenéből elvész minden ünnepélyes jelleg, a mindennapi élet állandó kísérője lesz. A kultúrálatlan fülű tömegnek a minél erősebben harsogó hangszóró csak lármaszükséglet, a zene tisztán érzéki felfogása, amely újra nem egyéb, mint sport, a fülek gimnasztikája, az autótülök, a gépek lármájának zenei betetőzése. Természetes, hogy az ilyen zenehallgatásnak semmiféle nevelő értéke nincs, mert nélkülözi ennek elemi feltételét, a zene hallgatásába való belemerülést, formai és tartalmi szempontból való megértését, szellemi értékének felfogását. A tömegnek csakis a könnyű szórakoztató zene kell, mert csakis az ilyenfajta zene az, amihez semmi különösebb értés nem kell, aminek a tartalma után senki sem kérdez, tényleg az a fajta zene, amelynek a hallgatásához nem kell, hogy „fejünket kezünkbe hajtsuk“. Ezeket az elveket a modern zene mesterei a romantikus zene elleni forradalmi magatartásukból kifolyólag hangoztatták, de a modern zene ma már túl van ezen a gyermekbetegségen és a lehiggadással együtt felhangzik a komoly zene-kultúrához való visszatérés jelszava.

Nagy kérdés azonban, hogy milyen eszközökkel lehet ezt a mai átlagembernél elérni, akinek kultúrszükséglete a létért való nehéz küzdelem miatt, csak a teljesen fáradság nélkül felvehető, tehát lehetőleg tartalom-

nélküli, könnyű zenére szorítkozik. Ez az ember gyárakból, üzletekből, hivatalokból jön, a fényreklámok, autótülkök, közlekedési jelek, benzinködők és ezer más riktó érzéki benyomás ostorozzák és szíve elsősorban a sport-rekorderekért rajong. Hogyan akarna a komoly zene ebben a művészetellenes, a test kultuszára és felületes, gyors sikerekre beállított világban érvényesülni?

Ez a korszellem nemcsak a zenébe hatolt be, de a zenészek gondolkodását is túlnyomóan az átlaghoz, a mindennapi élethez idomítja. Az állandó, maradandó értékeket ma kevesen ambicionálják. Technikai, gazdasági szempontok előtt a halhatatlanság értelmetlen. Az idealisták közül — mondja ez a szempont — kevesen érték el életükben álmaik beteljesülését, mennyi munkájuk volt hiábavaló, milyen kevés érte meg teljes érvényesülését. Tehát eszerint célszerűen kell cselekedni, mert a célszerűség aktualitást, az aktualitás fogalmat jelent. Ügy kell festeni, vagy komponálni, hogy azt kiállítsák és előadhassák. Hogy ez a modern művészek sikerüljön, szüksége van a legnagyobb mozgékonyagra és élelmességre, az eredetiségre hajszolására, nagy sajtópropagandára, vagy botrányra, mindegy, csak valamiképp feltűnjön. Az állandó félelem, hogy az aktualitásoktól vissza ne maradjon, üzi őt a gyors beleélésre, a már elavultnak érzett megtagadására. A nehezkesebb, naivabb, állandó talajban gyökerező tehetségek így természetesen háttérbe szorulnak, elkedvetlenednek. A felületeseké, a gyorskezüeké és gyorszeműeké ez a világ, akik hamar felfogják a piac állását és legfőbb képviselői annak a szellemnek, amely a legkomolyabb eszmékben is csak eszközt lát az önérvényesítésre és a hatalomra. Ez a „ma“ művésze, aki, ha meg akar élni művészetéből, követi a kor szavát. Tárgyas, józan, teljesen mindennapi, sőt sportos még a külsejében is. Élete és hivatása között nincsen törés, mert ezt az életet teljesen belevonja a művészetébe. Világvárosok szívében, a legnagyobb forgalomnak, fényreklámnak állandó közelségében lakik és komponál. Ő maga csupa józanság, rend, pontosság, a legkisebb dologban is. Üdülése sem a vidék idilli csendje, hanem a nagyváros forgataga: ennek ritmusából szívja ihletét. Sportesemények, korcsolya-, labdamérkőzés, autó- és repülőverseny, egyformán érdeklik, nem ritkán szerepelnek zenei ábrázolásaiban. Honegger mindenféle sportot űz, rajong a gépekért, versenyautókon száguld 120 km-es sebességgel, egész külső megjelenése nem művészre, hanem sportmanra vall. Nagy tárgyilagosság él ezekben a mesterekben mind a külvilággal, mind a mesterségükkel szemben. Strawinsky krónikája nem

naplószerű, amelyből esetleg az életrajzíró pszichológiai jellemzésekre találhatna támpontokat, nincs benne semmi intim vallomás, vagy lírai ömlengés. Saját ízléséről, nézetéről csak annyit beszél, amennyi szükséges ahhoz, hogy ezeket az elveket ellenkező elvekkel szemben leszögezze. A zeneszerzés számára olyan mindennapi foglalkozás, mint a cipésznek a cipő készítése, vagy bármilyen kézművesség, amire azonban hivatottság kell, hogy az ember jó cipész, jó kézműves, jó muzsikus lehessen. Mivel minden szerv elsatnyul, ha nem gyakorolják, ezért a zeneszerzést is gyakorolni kell. A zeneszerző képességei is meggyengülnek, ha folytonos gyakorlással nem műveli őket. A zenében nem az inspiráció a fontos — ez csak munkaközben jön meg —, hanem az eredmény: a mű. Világosan látni, hogy a ma zenésze, mint a művészetének technikus, kézművese akar feltűnni, legfőbb értékét az anyag helyes alkalmazásában látja. A modern művész tehát a fősúlyt az alapos és becsületes *szakmunkára* helyezi, a mű tiszta zenei szövetére. A „génie“ fogalma túlságosan romantikusnak, tehát eo ipso kétes értékűnek tűnik fel előtte s így nem is pályázik félisteni allűrökre. Mindent világosan, tárgyilagosan ítél meg, illúziók és frázisok nélkül.

Utóbbi vonások különösen azoknak a mestereknek az egyéniségében érvényesülnek, akik nemcsak mint alkotó művészek, hanem mint zene-tudósok is kitűnnek. Mint írók, mérőföldnyi távolságban állanak a romantikus zenészek esztétizáló, poétizáló és filozofáló, általános kultúrpolitikai törekvéseitől. (Lásd Schumann, Wagner, Liszt stb. írásait.) Legtöbben tiszta zeneelméletet írnak, amelyben egy hajszálnyira sem térnek el a szakproblémáktól. Bartók és Kodály ebből a szempontból kivételt jelentenek. Nemcsak művészei, hanem tudósai is a magyar népzenenek, amelynek a gyűjtése mellett tudományos, módszeres feldolgozását is a legnagyobb tárgyilagossággal és alapossággal végzik. Kutatásuk tárgya azonban már lényege szerint annyira összefügg, nemcsak az egész magyar nemzeti kultúrának múlt és jelen problémáival, hanem az ázsiai őshazából szerteágazó, immár hatalmas területeket befonó szálak felkutatásával, hogy tudományos működésükben a szaktudás mellett a nagy összefüggő egészet meglátó művészi, intuitív erő különösen nagy szerepet játszik. Számukra a magyar népzene fölfedezése volt a kor legnagyobb aktualitása, ebbe vetették bele művészetük horgonyát, s így mindenkor távol álltak az új zene ama irányzatától, amely népszerűségét modern aktuális témáinak köszönhette.

Az ilyenfajta szerzemények között értékben mindenesetre első helyen áll Honegger lokomotív-szimfóniája, a „Pacific 231“, amelyet 1924-ben mutatott be a párizsi operában Sergej Kussevitzky. A szerző nyilatkozata szerint a „Pacific 231“-ben nem a lokomotív lármáját akarta utánozni, hanem a vizuális benyomást és érzéki élvezetet igyekezett zenébe átültetni. A mű a tárgyilagos szemléletből indul ki — a pihenő gép nyugodt lélczétvételét, a megindulás erőfeszítését, a gyorsaság fokozását ábrázolja zenében —, míg eléri a lírikus csúcspontot, egy 300 tonnás vonat pátoszát, amely óránként 120 km-es sebességgel robog a sötét éjszakán keresztül.

Maga a mű nem tiszta programzene. A közös nevező gép és zene között a ritmus. Ez az új zenében teljesen mechanisztikus, konstruktív elveket követ, amelyek kizárják az érzelmi, lelki reflexeket. Így ebben a zenei stílusban már benne rejlik a gépies jelleg, a szimfonikus dinamizmus, amely a gépek korszakának leghívebb kifejezőjévé válik. Hogy mikép nő ki a ritmikus értékek fokozatos rövidítéséből ez a dinamizmus, jellemzően mutatja a partitúra ez a kis részlete:



Ebbe a körbe tartozik Honegger sportszimfóniája, a „Rugby“ is. A régi angol iskolaváros után elnevezett labdajáték, a természethez közelebb álló vad nyersségével különösen vonzotta Honegger fantáziáját. Itt már nem a gépi tévedhetetlenség ritmusa, hanem az emberi izmok, a sportoló ifjúság erőinek szabad játéka állt előtte. A sport-rekordert folyó vetélkedésnek, a hatalmas embertömegek izalmától túlfűtött légkörnek és a felkorbácsolt teljesítménynek gát nélkül előretörő, egyforma erővel harsogó zenekarral ad kifejezést, amely mesteri hangszerelő és ellenpontozó művészetről tanúskodik. A rézfúvó tuttija időnként refrénszerűen jelzi a diadalt. Igazi gondtalan, sportosan derült hangulat uralkodik, benne egy világnézet, mely szerint a művészet ott kezdődik, ahol könnyű a levegő, ahol a sporthoz, a játékhoz számíthatja magát.

Számtalan példát hozhatnánk még fel az új zene és a jelen élet összefüggésére. Milhaud egyik szimfóniáját a mezőgazdasági gépek ihlették, Poulenc „Promenades“-jében az autó, vasút, bicikli, gőzhányó zakatol, Hindemith „Neues von Tagé“ című revüoperájában az írógép kopog, Kurt Weill a „Lindbergh-Flug“ című operájában a repülést dicsőíti, Martinu „Halfe-Time“ címmel ugyancsak labdamérkőzést illusztrál, Zádor Jenő „Symphonia technica“ című szerzeményében a híd, a táviróoszlop, a vízmű, a gyár kissé homályosan felismerhető jellegzetességeit akarja zenére átfordítani, Williams Vaughan „London“ című szimfóniája a modern Londonból merített impresszióit önti zenébe, Mossolov „Vasöntöde“ című műve talán a legismertebb és legnépszerűbb Európában az új zenei alkotások között, Krenek „Jonny spielt auf“ jazz-operája aktualitásával egy vagyont hozott szerzőjének. Mint kortüntetet ide számíthatjuk a gépzenét, a mechanikus hangszerek nagy uralmát, amelyek ma a legnagyobb szerepet játsszák. Főcéljuk az embert, azaz minden szubjektív elemet kizárni, mert a technika csak a gépszerű pontossággal lehet tökéletes, Strawinsky szívesen rögzítette meg a „Pleyela“ mechanikus pianinón mechanikus jellegű műveinek zongorakivonatát. A grammofonlemezeket pedig igen hasznosnak és fontosnak tartja a karmesterek okulására. A sok ismétléssel a felvétel mégis a legjobban megközelíti az alkotó elképzelését és így mintaképpül szolgálhat egy új mű helyes felfogására.

De ha az új zene mesterei írnak is „népszerű“ műveket, vagyis igyekeznek a korszellemnek megfelelő aktualitásokhoz kapcsolódni, ebben még a gyengébbeknek sem merülhet ki az egész tevékenysége s ők tiltakoznának a legjobban, ha művészetüket ilyen művek alapján értékelnék. A főcél mégis csak az volna, hogy az új zene nemcsak az alacsonyabb színvonalú zenei aktualitásokkal, hanem komoly értékű műalkotásokkal nyerné el a közönség tetszését. Az új nemzedéknek mindig nehéz volt a sorsa a régivel szemben. A szellemi hatalom még utóbbinak a kezében van, a tömeg még az ő oldalán áll, s ez az ellentét új és régi között ma már azért is a legerősebb, mert a jelen zenei fejlődése nagyrésztben a régi teljes ellentéte. Így a jelen művészeinek minden nemzedéknél nehezebb a küzdelme a társadalom meghódításáért, amelynek részvétele nélkül nem sok értelme van a művészi tevékenységnek. Ott, ahol egy új zenei nyelv megértéséről van szó, természetes, hogy a régi zenei ideológiában nevelődött és becsontosodott idősebb nemzedékre már alig lehet számítani. Így az új zene

elsősorban a fiatalsághoz fordul és ennek zenei nevelésében kíván részt venni. Természetesen itt hozzákapcsolódik a modern zenei nevelés eszményeihez, mert csakis ennek alapján remélheti saját térhódítását. Mik ezek a modern *zenei nevelés-eszmények*?

A modern zenei eszmények abból a felismerésből indulnak ki, hogy a komoly zenét csak az tudja élvezni, igazi lelki szellemi épülésére hallgatni, aki maga is muzsikál, aki aktív *öntevékenységgel* ismerte meg egy zenemű felépítését és tartalmát. A zongoratanulás hosszú évekig tartó fáradságos munkája zenei szempontból nem áll arányban az elért eredménnyel, így ettől a gépies zongoratanulási módszertől nem sok eredményt várhatunk. De szerencsére éppen a zongora elgépiesítő veszedelmével szemben fel-támadt egészséges reakcióból kél új életre a zene örök megmentője, az emberi hang, az ének, a természetes, közvetlenül lélekből fakadó zenélés legfőbb eszköze. Az emberi hangban rejlő formaadó erő és törvény a zeneművészetnek mindenkor a legtermészetesebb mértéke. Ez a leg-hathatósabb kiegyensúlyozó erő test és lélek, modern világszemlélet és zene között.

S ennek az emberi énekhanghoz visszatérő, ebből kiinduló új zene-kultúrának, amely az elgépiesedett hangszerkultusból újra visszavezet az igazi produktív, élő, zenei tevékenységhez, amely a testiséghez kapcsolódik, de ezt a testiséget teljesen át tudja szellemíteni, csakis az iskolai karének-tanítás lehet az alapja. Ennek a háború utáni nagy fellendülésében nyilvánult meg legerősebben a zenei nevelésben a nagy reakció a gépies virtuozitás, a lélektelen hangszertanulás ellen. Németország az új zenei irányok nagy zűrzavarában bizonyos rezignációval lemondott arról, hogy a jelenben nagy művészegyéniségek fogják kivezetni a német zenét válságos korszakából. Akadnak kultúrfilozófusai, akik a németiség zenei zsenialitásának teljes kimerüléséről beszélnek és a jelent, mint a költészet felvirágzásának korszakát üdvözlők. A német zene már csak a múlt visszhangja. (Benz: Stunde d. deutschen Musik, 1927.) így a németek az általános zene-kultúra fontosságát az egyéni produkciók elébe állítják és a helyzet javulását a közösség eszményének szolgálatába állított ifjúsági zenei mozgalom megerősödésétől várják. Ez az ifjúsági mozgalom ma már túl van a forrongó korszakán, amely a 20-as évek elején fiatalos szertelenségben fordul minden megcsontosodott filiszterség, a modern civilizáció gépies merevsége, a frázisokban bővelkedő, üres morálfogalmak ellen és a „Wandervogel“ egyesületekkel karöltve vidéken keresi az egészségesebb erkölcsöket, ős-

eredeti életformákat, népi táncokat és dalokat. Így a német ifjúság a természetből, a népdalból és a közösség eszményéből akar új erőt meríteni. De mozgalmuk egységes irányelvek hiányában zenei szempontból eleinte igen kétes értékűnek bizonyult. Fritz Jöde hamburgi népiszkolai tanító fellépésével a mozgalom helyes és módszeres irányba terelődött. Jöde főtörekevése az volt, hogy a modern művészi nevelés eszményeit, amelyek elsősorban az öntevékenységre, a gyermekben benne rejlő képességek, teremtő erő szabad kifejtésére, a kifejezőkészség megteremtésére irányulnak, a zenei nevelésben is érvényesítse. A múlt egyoldalú értelmi nevelésével szemben a zene mint legfőbb egyensúlyozó nevelési eszköz lép fel az érzelmi, akarati világ fejlesztésére. A gyermek művészi ösztönei elsősorban a zenében érvényesülhetnek, az iskolai énektanulás pedig a legfőbb eszköz arra, hogy a gyermek a zenével aktív viszonyba lépjen. A modern zenei nevelés itt érvényesítheti alapelveit, a megfigyelés, a befogadás, az utánaképzés és végül az önálló kitalálás képességének fokozatos kifejlesztésében. Jöde a tanulóifjúság zenei tevékenységének súlypontját a többszólamú énekkarok, főképp a kánonok éneklésére vetette, amely a legalkalmasabb arra, hogy ne csak a gyermekeket, hanem a közösség-eszmének megfelelően, nagy tömegeket, felnőtteket is belevonjon az éneklésbe. Jöde ugyanis nyilvános énekórákat tartott. A vendégek a beléptijegy mellé füzeteket kapnak, amelyen az énekóra műsorán lévő daloknak melódiája és szövege van feltüntetve. Az énektanár közvetlenül érintkezésbe lép a közönséggel, irányítja a közös éneklés menetét. A kánon éneklésében egyik szólam hullámszerűen fölé növe a másikkal adja át a témát, hogy a végén hatalmas erőre duzzadva, mind összetalálkozzanak és beleolvadjanak a legszebb harmóniába. Az egyszerű népdal útján így valósítja meg ez az iskolai énektanítás a nagy népi közösség eszméjét. Azok, akik véletlenül kerültek össze, most az együttes zenélés nagy érzelmi közösségébe egyesülnek. Elvitázhatatlan, hogy annál őszintébb és nagyobb ez a közösség, minél többet énekelnek és minél kevesebbet beszélnek az emberek.

Jöde mozgalmára nyomán nagyszerűen fellendült iskolai énektanítást a 20-as évek vége felé a legalacsonyabb foktól a legmagasabbig hivatalos formában is kidolgozzák, szabályozzák és alapelveiben véglegesen meg rögzítik. A nemzeti szocializmus különösen nagy súlyt vet az ifjúság zenei nevelésére, mert tisztában van vele, hogy a közös zenélés a legerősebb fejlesztője a közösségérzetnek. A közelmúlt zenei élete, amelynek központjában a hangverseny és az opera állott, szerintük már nem volt alkalmas

az új népi közösség eszményéből kiinduló új zenekultúra felépítésére. Mit adhatott ennek az új ideáinak a mai halódó hangverseny-élet, amit elsősorban az üzleti szellem irányít, ahol, egypár nagy művész-egyéniséget leszámítva, az előadók kiválasztása is személyes vagy anyagi okokból történik? Vagy mit adhatott az opera, amely még teljesen a régi társadalmi eszményekben gyökerező műveket kultiválja, mert az újak senkinek sem kellene? Így lesz az új zenei ideál új formája a népdalra épülő kórusének, a házi zenélés minden fajtája, a régi zenét művelő kollégiumok, melyek mind a legszorosabban kapcsolódnak a nagy német zenei múlt hagyományaihoz. Ezért eleinte Hindemith, az új német zene vezére is bekapcsolódott ebbe a mozgalomba, hogy a régi anyag, mint a régi madrigálok, motettek, a német polifon egyházi zene, népdalok többszólamú feldolgozása mellett új anyagot is kapjanak. Szigorú stílusban írt kitűnő kánonokat, iskolai hangszeres-együttesekre műveket, hogy így az új német zene és az ifjúság között olyan kapcsolat jöhessen létre, amely később a modern zenei törekvések szociális háttérül szolgálhat. A német zenei nevelés mai hivatalos vezetőségének erősen konzervatív szelleme ennek a kapcsolatnak a létrejöttét azonban nagyon hátráltatja.

Arra, hogy milyen ellentéteket mutat az új zene az általános zenei nevelés kérdéseiben is, rendkívül jellemző annak az irányzatnak a fel fogása, amely a „Gemeinschaftsmusik“ eszményével szemben a zenét éppen el akarja különíteni a laikusoktól, a hozzánemértőktől. E. Krenek „Über neue Musik“ című (1937) tanulmányában a német közösség-gondolatban gyökerező, laikus zenekultúra túlzásai és kinövési ellen szólal fel. Mivel az új zene túlnyomóan zenei problémák megoldásán fáradozik, természetesen, hogy Krenek legelső sorban a szakismeretet tartja fontosnak. Az ilyenfajta zene a laikusok zenei tevékenységében nem is verhet gyökeret. Ennek az irányzatnak tehát olyan nevelési eszmény felel meg, amely a zene tanulást nemcsak mint az egész ember harmonikus kiképzésének egyik eszközét tekinti, hanem a zene új fejlődésére készíti elő. Ez a zenei nevelés nem veti meg a zongorát, amellyel mégis csak inkább be lehet jutni a komoly zene birodalmába, mint a „Blockflöte“ kultuszával. A zenei igények csökkentésével — írja Krenek — nem jutunk célhoz, mert az a nevelés, amely kitér az ellenállások elől és kisebbiti a megerőltetést, ezzel a szellemi értéket is csökkenti. A régi társadalom zenei nevelése olyan értékű, mint a tánciskolai nevelés, mert csak zenei élvezetre nevelt. Így az új zenétől, amely nem hódol az élvezeti

elveknek, a zenei nevelés teljesen elzárkózik, rendszerében az új zene egyáltalán nem szerepel. Pedig az új zene nevelő értékű, mert az igazságra törekszik.

Ilyenformán igyekszik a modern zene egyik mestere enyhíteni azt az elszigeteltséget, amelyet a tiszta szaktudásra hivatkozó zenei törekvések a társadalommal szemben mutatnak. Viszont a német zenei nevelés vezetői nem vesznek tudomást azokról a mai zeneszerzőkről, akiket faji érzésük nem indít arra, hogy művészetüket a közösség szolgálatába állítsák. A tisztán faji szempontból ítélő németek ellenségesen állnak szemben a modern „atonális“ és mindenféle 12 fokú vagy negyedhangú zenével, mert ezek, szerintük, a németséggel ellentétes, idegen szellemiség kifejezői. (Eichenauer: Musik u. Rasse, 1937.) Az északi faj a polifóniában találta meg legtisztább zenei kifejezését. Nem véletlen, hogy a polifónia hazája észak és kiépítésén, legtökéletesebb formálásán különösen a germánok dolgoztak. Ez a stílus fogja a németek szerint előkészíteni a XX. század zenéjét, a kórushimnuszok, mint az erő, szépség és jámborság zenéjét. Ezek hatalmas népparkokban, sportpályákon hangzanak fel, hogy, görög mintára, a test kiművelését harmóniába hozzák a lélek kiművelésével. (Moser: Epoche der Musikgeschichte, 1930.)

Amit a német ifjúsági zenemozgalom célul tűzött ki és az iskolai énektanításban igazi német alapossággal rendszerré emelt — a zenélésnek a népi közösségbe való bekapcsolását, nem koncertező versengéssel és üzleti alapon, hanem a benső érzelmi összefüggés szellemében űzött zeneművelést —, mindebben a modern zenei nevelés eszményei valósulnak meg. Ezek az eszmények már lényegükénél fogva azokban az országokban jutnak leginkább diadalra, ahol a népzene élő erejéből és gazdagságából szívják életerejüket. Magyarországon ebből a szempontból kivételesen szerencsés a helyzet, mert a Bartóktól és Kodálytól megindított nagy népzenei mozgalommal már együtt járt a vokális kultúra nagy fellendülése. Szemben a német, francia népdallal, a magyar népdal ma is kiapadhatatlan gazdagságú, élő erő. A belőle kisarjadt új magyar műzene már nemzetnevelő hivatottságával is a legnagyobb szeretettel szegődött az iskolai énektanítás, az ifjúság zenei nevelésének szolgálatába. Kodály, Bartók és követői jól tudják, hogy a tömegeket csakis karénekléssel lehet zeneileg tevékenységre bírni. A gyermekkarok egész sorát írják az iskolák számára, amelyeknek legfőbb célja, hogy a magyar népdalt, a faji önismeret egyik leghathatósabb eszközét, a hovatarozás érzésének legteljesebb művészi kifejezé-

sét, a gyermek lelki kincsévé tegyék. A modern zene magyar mesterei mutatnak ezekkel a művészi és mégis teljesen a gyermek leikéhez simuló kórusokkal példát a világnak arra, hogy egyedül szakemberektől élvezhető, kiagyalt zenei alkotásoknak ma igen kevés közül van a zenekultúrához, amely a kor szociális és demokratikus szellemének megfelelően mindenkit akar részesíteni a zene áldásában. A magyar népzene a század első évtizedében elkezdett rendszeres gyűjtése és a páratlan gazdag eredmény következtében vezetett egy egységes nemzeti kultúreszme kialakításához, amely korunk tiszta politikai képében és testkultuszában megnyilvánuló vitális erővel szemben újra a kultúreszmét, mint legmagasabb elvet akarja korideállá emelni.

Kiderült, hogy a magyar parasztság nemcsak a legrégebb, az ázsiai testvérepekkel közös magyar énekstílus őrzője és letéteményese, de melódiai között is sokat megőrzött a régi magyar műzene emlékeiből, amelyeknek feljegyzése a magyar történelem viharos éveiben elkallódott. Az új magyar műzenének a legfőbb törekvése ledönteni a gátat, mely az idők folyamán elválasztotta a falu népét a városi embertől, a népzene a műzenétől s újratekinteni azt a zenei egységet, amely a régi századokban a magyar nemzet minden rétegét egybefűzte. Ennek az építő munkának tehát a nemzeti koncentráció eszménye ad általános célirányt. Így az új magyar műzene nemcsak a közösség-eszméktől áthatott általános korszellemnek, az általános szociális gondolatnak tör utat, hanem konkrét, nemzeti ideálokat kitűző erős fajiságával sajátos és értékes színnel gazdagítja az új európai zene-művészetet és zenekultúrát. Minden nemzet abban az arányban tudott ezeknek kifejlődéséhez igazi értékkel hozzájárulni, amilyen arányban egyetemes értéké tudta emelni faji szellemben fogant alkotásait, amilyen arányban a népdal szellemében tudta kimélyíteni általános zenekultúráját. Így Angliában az 1880-tól meginduló s ma már az egész ország területére kiterjeszkedő új népzene-gyűjtés s az ennek nyomán fellendülő új, nemzeti irányú angol műzene, (Vaughan, Bax, Bliss, Wood, Goossens, Holst) és az újjászületett kóruskultúra, Olaszországban a nagy zenei múlt, főképp az opera és az egyházi zene tiszta latin szellemet sugárzó hagyományai (Respighi, Malipiero, Casella, Pizzetti), a spanyoloknál ugyancsak a népzenei és régi műzenei kincsek újkori megismerése (Pedrell, Granados, De Falla), a finnek (Sibelius), a csehek (Janacek, Suk, Stepan), a balkáni népek, mint a bolgár, a szerb, horvát, szlavón, a török

népek népzenejének mind erősebb felszínre kerülése adják mindenütt a lehetőséget és az igazi ihlető erőt egy megújuló zenekultúra és nemzeti irányú modern zeneművészet megteremtésére. A modern zenének tehát elsősorban a faji kötöttség, a népi közösség adja meg azt a szociális hátteret, amelyre minden zenének szüksége van ahhoz, hogy élni tudjon.

Az új zene elszigetelt irányzatai, az úgynevezett megnemértett mesterek és a nagy körökre kiterjeszkedő zenei törekvések között foglal helyet a modern zeneszerzők egymásközt való összefogása. A közönséghez még kevesen tudnak hozzáférközni, az előadók nem szívesen dolgoznak a bizonytalan sikerért, a kiadók sem hajlandók kiadni olyan műveket, amelyeket senki sem vesz. Ezért, hogy mégis szóhoz jussanak, a különféle országokból egymásnak nyújtanak kezét az erők tömörülésére. Salzburg mutatott először példát a háború után a politikailag eddig elválasztott népek összehozására. Itt alakul meg 1922-ben az „Internationale Gesellschaft für neue Musik“ címen a modern zene mestereinek egyesülete, amelynek székhelye London, elnöke E. Dent, Németországban P. Hindemith. Főcélja az új zenének minden politikai szempont kizárásával való nemzetközi felkarolása és propagálása. Minden évben mindig más országban rendeznek zeneünnepélyeket. Eddig Salzburg, Prága, Velence, Zürich, Frankfurt, Siena, Genf, Lüttich, Oxford, Cambridge, Bécs, Firenze, Amszterdam, stb. mutatták be azt az új zenészgenerációt, amelynek érdekesebb mondanivalója van. Sajnos, az eddigi eredmények nem eléggé kielégítőek. Hiába írják a cikkeket a nemzetköziség és fajiság fogalmának tisztázására, hiába akarják a művészetet a politika fölé emelni, mindig akadnak olyanok, akik ennek a szempontnak a gyakorlatban való kivitelét megnehezítették és a pártatlanságot sohasem a maguk kárára gyakorolták. A helyzetet még súlyosbította az egyes klikkek veszedelme, az alkalomra írt gyors, felületes munka — amely kizárja a lassú érés következetességét — és egy egyszerre igen modernné változott kritika kialakulása, amely snob közönséget nevelt és arra kényszerítette a könnyebben megalkuvó művészeket, hogy ehhez a közönséghez alkalmazkodjanak és a könnyebb siker érdekében mondjanak le az úttörés reménytelen tövises útjáról. Új tehetségeket sem lehet mindig felfedezni, az egész fiataloknak még kevés az egyéni mondanivalójuk és mindig a beérkezettek — mint Bartók, Hindemith, Honegger, Kodály, Krenek, Milhaud, Schönberg, Strawinsky — sem szerepelhetnek a műsoron. Az új német zene egy ideig a Donaueschingenben Fürstenberg Egon herceg pártfogásával rendezett zeneünnepélye-

ken talál menedéket, ahol különösen új kamaraműveket mutattak be. Hindemith, Kfenek, Berg, Hába, Jarnach, Petyrek stb. ezeken a hangverse-nyeken tűntek fel. Azóta Baden-Badenben, majd Baselben is tartottak bemutatókat, ahol nagyobb a közönség, de nagyobb a kritika is. A közön-ség zenei nevelésére ezek a modern zenei ünnepélyek nem nagy hatást gyakorolhatnak. A nemzetközi hallgatóság javarészt szakemberekből áll, így csak ezt a kört tudják kiszélesíteni s elérni, hogyha már a közönség nem ismeri a modern zene alkotásait, legalább a zenészek legyenek tisz-tában egymás törekvéseivel.

MODERN ZENE ÉS METAFIZIKA.

Befejezésül fel kell vetnünk a kérdést, hogy milyen az új zene maga-tartása a lét örök problémáival szemben? Az már bebizonyosult, hogy hű kifejezője a gépek és sportok korának, de hogyan nyilvánítja meg a jelen túlnyomóan materiális világszemléletén túl, a zene örök lényegét, az értelemfölötti, metafizikai erőket?

Ma, midőn a zene fejlődése legnagyobbbrészt egymással ellentétes erők összeütközéséből jön létre és a sok lerombolt régi érték helyébe legtöbb esetben csak kísérletek történnek egy új egész felépítésére, inkább a művészi akarás és magatartás általános irányából lehet következtetéseket vonni maradandó értékeire s életképességére. Már magában véve az a tény, hogy az új zene mesterei olyan különös kedvvel fordulnak régi, hívő századok polifon stílusához, a formaideál rokonsága a lelki, szellemi rokon-ságot is kézenfekvővé teszi. Ez az érdeklődés a régi egyházi zene mesterein keresztül már a gregorián énekstílusra is kiterjed, amelynek ugyancsak népi eredetre valló egyszólamú, melodikus gazdagságát ma a legjobban tudják értékelni. Ezt bizonyítja a gregorián ének régi eredeti hagyomá-nyainak visszaállítására irányuló mozgalom, amelynek a solesmei szerzete-sek a vezérei. Ez a gregorián egyszólamúság is egy hatalmas közösség, a vallásos, hívő közösség szelleméből nőtt naggyá, így stílusosan forr össze a népi dallamkincsben gyökerező új egyházzenei törekvésekkel.

Az új zene útja tehát a kezdet mindent tagadásából az új hívő szel-lem felé vezet, amely ösztönszerűen fordult a megfelelő kifejező forma, a vokális polifónia, a kóruskultusz felé. Kétségtelen, hogy az új zene maga-tartásában elejétől fogva volt valami határozottan etikus vonás. Eldob

magától minden játékos elemet s formáló akarata a legnagyobb erővel ütközik össze a zene érzéki elemével, a régi értelemben vett jóhangzással. És ebben a küzdelemben legtöbbször az utóbbi semmisül meg. Eltűnnek a zenéből az érzékeknek hízelgő elemek, a kipróbált régi formák, a kellemes átmenetek, az óvatos előkészítések, mindaz, amit az impresszionizmus már széjjelszedett, de artisztikus kifinomodottságával, mindent kétértelműségbe burkoló, az egyenes őszinteség elől kitérő, harcra nem termett magatartásával nem tudott teljesen leküzdeni. Hogy az új zenének ez a nem a tetszésre, hanem a benső igazságra irányuló törekvése előbb-utóbb eljutott a vallásos eszmekörig, vagyis értelemfeletti eszmék zenei ábrázolásáig, a fejlődés természetes útja volt. De amíg idáig jutott, metafizikai ereje más úton-módon is kereste a maga megnyilvánulását. Schönberg absztraháló hajlandósága már tág teret nyitott a hangzás anyagtalánításának s ezzel együtt az irreális, metafizikai elemek érvényesülésének. Ez a metafizikai jelleg a modern zenében általában nem zenénkivüli eszmékből, hanem magából a zene anyagából táplálkozik. Érdekes megfigyelni például, hogy a ritmikus gépiességből hogyan nő ki a modern zenei alkotásokban valami sajátos misztikus, transzcendens hangulat. Jellemző példa erre Strawinsky „L’histoire d’un soldat“ c. kis népi legendafeldolgozása. A legenda abból az időből való, midőn a cár erőszakkal toborozta katonáit, a katona megszökik s lelke az ördög martaléka lesz. A zene suiteyszerűen összeállított kis tételekből áll, ahol a hangszerek összhangzása némely helyen, mint pl. a „Grande Choral“ tétel négy szólamában (klarinét, fagott, cornet a pistons és harsona) egészen hátborzongató, démoni visszhangot kelt. A „Marche du Soldat“ tétel hangzásának fakó, irreális jellege, a melódika nyomottsága és teljes háttérbe szorítása, de mindenekfelett a kontrabasszus szólam állandóan hangzó, kalapácsszerűen rögzített ritmusa együttvéve valami könnyörtelen végzetszerűséget visznek a zenei történetébe, az ember élethez és halálhoz, térhez és időhöz való legyőzhetetlen kötöttségét fejezik ki. (L. 589. 1.)

Petruska, a bábfigura viszont a ritmikus mechanizálással nő a közönséges halandó lét fölébe: valami sajátos, a zenéből áradó misztikum veszi körül, úgy, ahogy ezek a bábfigurák az orosz nép babonás képzeletében élnek.

A metafizikainak a ritmuson keresztül való közvetlen tükrözésére egyike a legszebb példának Bartók „A fából faragott királyfi“ táncjátéka. A fabábú groteszk táncában, a falábak monoton kopogásában, a melódiá-

Musical score for a symphony orchestra, measures 1-5. The score includes parts for Clarinet (Solo, *ff*), Bassoon (Solo, *ff*), Trombone (Solo, *ff*), Drums (*f*), Violin (*mf*, *stucc.*, *sempre simile*), and Contrabass. The music is in 2/4 time and features a driving, syncopated rhythm.

val teljesen egybenőtt táncritmus dinamikája belülről bontakozik ki a fokozás szinte orgiasztikus tetőpontjáig. Kemény és pattanó ez a ritmus, a legkülönfélébb groteszk elemek vibrálnak benne. De kifogyhatatlan változataiban ez a groteskség önmaga fölé nő, már keserű, szivettépő kacagás lesz belőle. A xilofon kopogó tizenhatodaiban, a fűvők élesen kitoró hangzataiban, a basszusban csapkodó akkordok magukkal ragadó forgatagában szinte démoni hatást kelt félelmes erejével. Ez a zene nem nyúl kesztyűs kézzel a problémáihoz, hanem kíméletlen őszinteséggel mutatja meg az üres, hitvány fabábukat kergető ember szálnalmas kicsiségét:

Musical score for piano, measures 1-4. The score is in 2/4 time and features a driving, syncopated rhythm. The tempo is marked *il tempo sino al vivace*.



Honegger „Skating Rink“ görkoresolya-balettjében a zene tudatos egyhangúsága, a gördülő jellegű mozgásmotívum folyton fogyó és növekvő dinamikájával, ugyancsak magából a zene anyagából utal az élet messze távlatokba vesző, sohasem szűnő, örökké egyforma előrefolyására, amelyet csak átmenetileg tör át valami különös, egyszeri. És a „Cris du monde“ c. művében ott él a modern művészeknél oly gyakran feltalálható kozmikus világérzés, a Végtelen és Abszolút után való vágyódás, amelynek nem tudnak nevet adni. Szólók, kórus és zenekar együttesében hangzik fel a világ sóvárgása a nyugalom, a feloldódás után, de a hit hiánya ideláncolja az embert a földhöz, az anyaghoz. Jellemző a mű stílusára a legkülönfélébb motívumok összeforrasztása. Az egyik kórusban hétféle egymást ütü motívumot kovácsol össze. Ettől a zenétől hiába váránk feloldódást és megnyugtatót.

Ugyanilyen nyomott, végtelen melankolikus a kihangzása A. Berg „Wozzeck“ c. operájának, ami arra is kitűnő példának szolgál, hogy mikép közelíti meg egy expresszionista zeneköltő az irracionális területeket. Berg a tudat alatt lefolyó ösztönös, érzelmi erőknek zenei ábrázolását tűzi ki célul, azaz zenével akarja megvilágítani a színpadi események titkos lelki rúgóit. A szegény katona szomorújátéka, aki megöli hűtlen kedvesét, nem nagy esemény, még csak nem is szociális opera, de a zenei expresszionizmus igen érdekes példája. Hogyan sikerül itt a zene ábrázoló erejével a benső világot átlátszóvá tenni? A halál gondolatával egyetlen hangot köt össze a szerző, a basszus H-ját. Ez akkor tűnik fel először, midőn Wozzeckben már elhatározássá erősödik a gyilkosság gondolata (II. felvonás legvégén), pppp. hárfa és tamtamütés hozza: ennyi az egész zenei eszköz a szkémává egyszerűsödött expresszív stílusban. Ez a hang uralkodik az egész gyilkossági jelenetben, a legkülönfélébb formában tűnik fel, hol mint orgonapont, hol mint kitartott középső, vagy felső szólam, hol mint megkettőzött oktáva. Midőn Wozzeck leszúrja Marie-t, ez a hang a dobütésben hatalmas crescendóvá emelkedik. Ez az orgona pontja a

Marie-hez fűződő összes zenei témáknak, amelyek ezután gyors egymásutánban hangzanak fel, mint ahogy a hirtelen halál pillanatában egymáshalmozva tűnnek fel életünk egyes eltorzult fejezetei. Marié utolsó lélekzetét is ennek a hangnak a végső kihangzása kíséri. Ezt a jelenetet követő változásnál a H-t az egész zenekar átveszi. Kánonszerűen, egymásután lépnek be az egyes hangszercsoportok, egymásbafolyva, egymásbanyúlva és ilyen módon a pianissimótól a legnagyobb erőig emelkedve, egyetlen hang megduzzasztásával egészen sajátos, megrázó hatást keltenek. Így akarja az expresszionista zeneköltő teljesen leegyszerűsített eszközeivel a legmélyebbet kifejezni:

The image shows a musical score for a symphony orchestra, consisting of two staves. The top staff is labeled 'Bass Kl.' and the bottom staff is labeled 'Solo Gg.'. The score is divided into three measures. The first measure is marked 'ppp' and contains notes for 'Solo Gg.', 'Solo Br.', and 'Br.'. The second measure is marked 'Solo Vel.' and contains notes for 'Solo Vel.', 'Solo Br.', and 'Br.'. The third measure is marked 'fff' and contains notes for 'Br.', 'Kb.', and 'Kb.'. Above the staves, various instruments are listed: '3 Br. + a', 'Tub.', '1. Gg.', '4 Kl.', '4 Ob.', '2. Gg.', '4 Trp.', '4 Pos.', and 'Vel.'. The dynamics 'ppp' and 'fff' are written below the staves.

A végső jelenet nyolcados mozgása nemcsak a gyermekjáték kísérője, hanem monoton mozgásával az egész kép hangulatának határtalan szomorúságát érzékelteti. A gondtalanul játszó gyermekeknek kis társuk anyjának halála csak egy kis szenzáció. A vigasztalan körforgás folyik tovább a zenekarban: az egyes meghal, de fölötte tovább folyik részvétlenül az élet, ebből a körforgásból nincs kiemelkedés, nincs menekvés.

A neoklasszikus eszmények felszínre kerülésével a konstruktív eszmény, az Ész, a Szellem jut ismét előtérbe, amely a zenében is elsősorban az értelemről megszabott rendet méltányolja. Az eszmények rokonsága természetszerűen közel hozza a neoklasszicizmus hirdetőit a pythagoreuszok felfogásához, mely szerint az egész világegyetem felépítésében ugyanolyan számviszonyok érvényesülnek, mint a zenei hangközökben. Paul Valéry „Eupalinos ou rarchitect“ c. könyvében Sokrates így szól Phacd'-ához: „az oszlopok énekét akarom hallgatni s a tiszta égre melódiákból emelt emlékművet akarok állítani“. (123. 1.) így olvad össze a két művészet, az építészet és a zene, mert mindkettő tiszta konstrukcióval megy át a rendezetlenségből a rendbe, az önkényesből a szükségesbe, „ami a legszebb és legtökéletesebb a művészi cselekedetek közül“. A zene Strawinsky szerint már azzal a szellemi renddel, amit a konstrukciójában képvisel,

mindent megmond, így teljesen felesleges egyéb kifejezésre törekedni. Ez a sajátos zenei konstrukció bennünk olyan különös érzelmeket kelt, amelyeknek semmi köze sincs a mi szubjektív érzelmeinkhez, a mindennapi életre való visszahatásainkhoz. Olyanféle eszmény lebeg tehát a zenei neoklasszicizmus mesterei előtt, amely szerint a zene már maga a formája által, azzal, hogy a benne megnyilvánuló rend azonos a kozmosz rendjével, egy magasabbrendű, ember fölött álló világ szimbóluma. Így él egy szikra a régi mesterek felfogásából a mai zenében, akik a zenét a benne kifejezésre jutó szellemi renddel csak az istendícséret eszközünek tekintették. Erre céloznak Hindemith törekvései is, midőn az új zene elméleti törvényeinek keresését a hangban benne rejlő természeti törvények érvényesítésével azonosítja. (Unterweisung zum Tonsatz, 1937.)

Ez a vágyódás a magasabb rend, a harmónia után űzi a modern mestereket az antik világból merített témák után. De hiába a téma, hiába az antik mintára szerepeltetett kórusok, hiába az antikizáló latin nyelv, amely az Oedipus rex-ben a történet büvös idegenségének fokozására szolgál, hogy ezzel is hangsúlyozza a mindennapi élettől való távolállását. Amint a modern lélek nem tudott a vallás primitív ősfarmáival egybeolvadni, akként nem képes arra sem, hogy klasszikus eszme körön át a hellén világnézet egyensúlyozottságához jusson. Pesszimiztikus hitetlenségében, szétszórt nyugtalanságában sem erre, sem arra nem képes s így csak a külső formában, a konstrukcióban éli ki vágyódását az ennek megfelelő benső tartalom után. Strawinsky legújabb fejlődésében már egész határozottan fordul vallásos eszme kör felé. Elejétől fogva mélységes ellen-szenvvel viseltetett az olyan vallásos jellegű művészet iránt, amely kívülről, ennek a vallásos jellegnek külső hangsúlyozásával akarta a hallgatóságot templomi áhítatra kényszeríteni. Például teljesen felfoghatatlan előtte a bayreuthi eszme, az a piétista esztétika, amely egy színházi látványosságánál templomi áhítatot és összeszedettséget követel. A középkori misztériumoknál ennek megvan a jogosultsága — mondja —, ezek tényleg a hívők vallásos buzgóságából születtek, az egyház védelmében álltak, tehát esztétikai jellegük csak véletlen és nem szükséges tartozékuk volt. A vallást nem lehet összekeverni a művészettel, a színházat a templommal. Ha a közönség, mint hívő ül a színházban, nem kritizálhatja a szent cselekményt, mert akkor már nem volna hívő, már pedig a nézőtér a hallgató vagy állít, vagy pedig tagad. E kettőnek az összekeverése vagy a megkülönböztetés, vagy az ízlés hiányára vall.¹⁰

Vegyük most szemügyre, vajjon Strawinsky — aki pályafutása elején az élet legnagyobb igenlője volt, — ilyen elvekkkel mit tud nyújtani neoklasszikus lehiggadásában kimondottan vallásos jellegű művével, a Zsoltárszimfóniával? A Vulgatából meríti szövegét, amelyben bűnbánat, ima és meghallgatás, befejezésül egy halleluja nyert kifejezést. Strawinsky számtalan ellentmondásai közül itt is szembetűnik egy: mindenkor erősen hangsúlyozza, hogy mennyire helytelen az emberektől, mikor a zenében mindig azt keresik, hogy mit akar kifejezni. A zene önmagában érték, függetlenül attól, amit a hallgatóban szuggerál. Ezzel szemben méltán kérdezhetjük, hogy ebben a Zsoltárszimfóniában miért választotta Strawinsky éppen a vallásos témát s miért éppen ilyen szöveget, ha művét csak zenei értékében akarja a hallgatótól méltányoltatni. Megtaláljuk itt a neoklasszikus Strawinsky zenei stílusának minden jellegzetességét: a lapos egyszerűséget, az élesen tagolt formákat, a hirtelen, éles zökkenéssel belépő, keményhangzású akkordtömböket, a szinkópáit ritmusokat, a hangzás sajátos érdekességét, merevségét. A kórusban a hangok úgy sorakoznak egymás mellé, mint a bizánci művészei mozaik-képeiben a vésővel kismetszett kis üvegekocák, minden egyes hangnak megvan a maga plasztikája. Nagy előszeretete az éles, kemény hangzású hangszercsoportok iránt itt is feltűnik. Így a zongora, dob, hárfa együttesét e célból még egy második zongorával is élesíti. Melódikája nagyobbvonalú, világosan jelezve azt az átfordulást, amely a zene tiszta anyagi, ritmikus erőinek hangsúlyozásából most áttér a szellemi melódia hangsúlyozására. A karszólamok archaizáló basszusokra épülnek fel, merev, gépies, súlyos mozgásuk leg-hathatósabb kifejezői annak az ismét jellegzetesen a modern zenéhez tartozó misztikának, amely a gépiesség, az egyhangúság hangsúlyozásából nő ki. Jelen esetben a katolikus imaformák zsolozsmáló merevségét akarják szimbolizálni, amely hosszabb hallgatásnál misztikus, bűvös hatást kelt. Milyen köze lehet az ilyenfajta zenének tartalomban azokhoz az eszmékhez, amelyeket már a szöveg megválasztásával felvetett?

Strawinsky minden eszközzel a talajmegvetést, a pontos határolást, a szerkesztést hangsúlyozza. Ez a fajta zene a vallásos témakörben csak az isteni akarat kérlelhetetlenségét tudja elénk tárni, amely akarat megszabja az emberi élet rövidségét és végességét. Már az első rész feloldatlan harmóniáiban, a kórus nagy hangközökben mozgó szólamaiban érezzük a nyomott, csüggedt hangulatot, az emberi erők gyengesége, kicsisége felett érzett fájdalmat. A második rész kettős fuga, amelynek témája

ismét csak a meghasonlás kifejezője, feldolgozása csak növeli a feszültséget anélkül, hogy a legkisebb felszabaduláshoz jutna. A harmadik részben hatalmas hálaadó énekben oldódik fel végre a feszültség olyan módon, hogy ebben is a modern ember sajátos lelkisége jut kifejezésre. Nem a felemelő, mindent leküzdő hit diadalmas éneke ez, hanem a túlon túl tudatos, töprengő, önmagával nehéz küzdelmet vívó emberi lélek jut itt csendes, eltompult, fájdalmas rezignációban nyugvópontra. Ésszel nem tudja áthatolni a Végtelent, hinni nem tud, így sorsa nem lehet más, mint a fásult beletörődés.

A Zsoltárszimfónia legjellemzőbb példa arra, hogy az új zene egyik legjellegzetesebb mestere mire képes, ha vallásos témakörhöz nyúl. Az embert az anyaghoz kötöttségével, korlátozottságával akarja kibékíteni: ennél többet nem tud nekünk nyújtani. De megmutatja azt is, hogy a zene még az ilyen szigorúan körülhatárolt stíluskeretekben sem tagadja meg lényegét. Ha a mai kaotikus világnézetben nem talál támpontot a metafizikai eszmék kifejezésére, maga a hangzó anyag itt-ott mégis csak a szóval kifejezhetetlen hordozójává emelkedik. Bartók Bélánál ez a hangszeres olyan fokú átszellemítésében nyilvánul meg, amely egy-egy művében méltán nevezhető magának az anyagtalan zenének, amely minden földhözköötöttségét elvesztette s az örök világegyetem részévé válik. „A szabadban“ zongorára írt kis darabjaiban az éjtszaka zenéjében nem hallunk mást, mint a harmóniai alapot adó, folyton ismétlődő kis hangcsoportot, amelynek egybefolyásában ott remeg az éjtszaka minden titokzatos hangja: csodálatos kifinomodása a hallóérezéknek, vagy talán inkább a benső világnak, amely ilyen kozmikus zenének a felfogására és visszaadására képes.

Lento.

The image shows a musical score for a piece titled "A szabadban" by Bartók Béla. The tempo is marked "Lento." The score is written for voice and piano. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a few notes and rests, marked "pp". The middle staff is a piano accompaniment line with a few notes and rests, marked "m.o. pp". The bottom staff is a piano accompaniment line with a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, marked "pp".

Méltó párja Kodály „Hegy éjszakák“ kórusában a női hang tökéletes átszellemítésének. De Bartók vonósnégyeseiben is számtalan példát találhatunk arra, hogy az új zene törekvése a kifejező eszközök egyszerűsítésére, ennek a nagy mesternek a fejlődésében együtt jár az eszközök átszellemülésével. Alig eszmélünk rá, hogy négy vonóshangszer közvetíti azokat a titokzatos, víziószerű, földöntúli hangzatokat, amelyeket Bartók például a negyedik vonósnégyesének *prestissimo* tételében felidéz. Jellemző, hogy Bartók sohasem nyúlt antik témákhoz, stílusának klasszikus jellegzetességeit egészen egyéni módon formálja ki, amelynek nincsen szüksége külső támasztékokra. Zenéje tehát csak annyiban simul a mai személytelen, kollektív jellegű zenei stílushoz, amennyiben az általános emberit helyezi előtérbe. Ezt a mélyen emberit, ami fejlődésének első korszakában, az ősi, ösztönös indulatok hatalmas forgatagában tör kifejezésre (Csodálatos mandarin), klasszikus lehiggadásában transzcendens magaslatra emeli. „Cantata profana“-jának szövege az új zene törekvéseinek legtisztább fejlődési vonalát mutatja, amely a zene anyagának az őseredeti tiszta forrásokhoz való visszavezetésével, a tiszta, salaktalan zenei értékek hangsúlyozásával párhuzamosan, a költői eszmében is elveti a mesterkéltséget, kiagyalt irodalmi vagy filozófiai alkotásokat s az őseredeti, igaz, őszinte emberi témákat választja. Ezekre legszebb példát a népi költészet mutat. Bartók törekvésében megalkuvás nélküli, magasrendű etikai felfogás nyilvánul meg: egy nagy visszahatás a modern kultúra költött értékei ellen, amelyek mögött egy csomó hazugság rejlik. Az erkölcsi értékeket újra visszavezetni az eredeti tisztaságukhoz és élményszerűségükhöz, újra közel vinni az érzelmi gyökereikhez, s így a lapos célszerűség világából újra felemelkedni egy magasabb eszménység légkörébe, ez adja meg Bartók Cantatajában a szöveg és a zene tökéletes

harmóniáját. Az ének- és zenekarra, tenor- és baritonszólóra írt mű szövege egy ősi népballada, amely szól a kilenc csodaszarvasról: az öreg apáról, aki kilenc szép szál fiát nem nevelte másra, csak hegyet-völgyet járni, szarvasra vadászni. Addig vadászgattak, amíg csodaszarvas-nyomra találva, utat tévesztettek, s maguk is szarvasokká lettek. Az apa hiába várja, hiába hívja vissza szép fiait: akik egyszer magukba szívták a havasok és őserdők szabad, kristály tiszta levegőjét, nem kíváncsoznak többé vissza az emberek közé. Ennek az új etikai világszemléletnek nem felelt meg a régi világ zenei nyelve. Itt a polifónia, az első részben mindig fokozódó mozgalmassággal kibontakozó fuga, valóban a modern lélek polifóniája, amelynek lehúzó, ellentétes erővel kell megküzdenie, új utakat törni, hogy a homályból a világosságra jusson. A csodaszarvas-nyomot kergető vadászok szenvedélyes hajszája tulajdonképpen ennek a léleknek a harca az örök értékek új meghódításáért. Lehet-e hát azon töprengeni, hogy Bartók zenei cacciájának énekszólamai nem követik az eddig kitaposott ösvényeket, hanem eddig emberneménekelte hangmenetek, modulációk sűrű bozótján törnek maguknak utat, hogy egyedül egy hatalmas, benső szózat hívására figyeljenek. S midőn megtörténik a csoda — „erdő sűrűjében szarvasokká lettek“ —, a zene újra rátalál az ősnyelvére: az új zene az irracionális, fogalmakkal meg nem fogható szolgálatába áll. A hit, a csoda puha aranyfátyola ömlik szét a kórus és zenekar harcra, kemény hangzataira; minden csupa líra, titokzatosság és földöntúli megfoghatatlanság. Csak a zenekar kihangzására kell itt utalnunk, a modern harmónia-élmény eme egyik legszebb fejezetére, hogy megértjük, mennyire ki lehet fejezni modern zenei nyelven is a legmagasabbat. A hangtípusok új felfogása Bartóknál is megnyilvánul, midőn a baritont választja ki az érző, a mélyen emberi kifejezésére. Melódiájának nincs semmi köze a mai kor össze-vissza kuszáit zavaros érzésvilágához, lelki komplexumaihoz: kristály tiszta, mint az erdei patakok vize, minden újszerűsége mellett is egy ősnyelv, mert a legmélyebb emberi hang, a szív hangja formálja meleggé, bensőségessé. Vele szemben a szarvassá változott legidősebb fiú tenorszólója emberfeletti, szinte a természeti erők lázadásához hasonló indulatában a havasok embertől elérhetetlen, jeges, fenséges magasságában szárnyal. A schönbergi eszményekhez áll közel, az énekszólamoknak hangszeres stílusban való formálásához, de a költői eszme kifejezése Bartóknál ezt a stílust teljesen indokolttá teszi. S a tenorhangot, amelyet a modern operastílus már megfosztott érzéki, szexuális jellegétől, Bartók a legmaga-

sabb szférába emeli, midőn a befejezésnél az általános átszellemülés legfőbb hordozójává teszi. A ballada két legszebb sora hangzik fel a teljesen elnyugvó kórus felett gyönyörű díszítésben, szenvedélyesen kiáradó tenorszólóban: „a mi szájunk többé nem iszik pohárból, csak hűvös, tiszta forrásból“. Hosszan elnyújtva éneklük utána éteri finomságban, a D-dur harmonia tiszta ragyogásában kihangzó szólamok: „hűvös, tiszta forrásból“...

Bartók műve témájában nem vallásos jellegű, de mélyen etikus szellemével sokkal inkább az, mint a modern egyházi zene sok alkotása. Strawinsky „Tavaszi áldozat“-ával szemben ez a mű nemcsak egy átmeneti külső póz, a primitív ősforrások ideig-óráig tartó vonzerejének megnyilvánulása, amely után az ember annál nagyobb lendülettel veti bele magát a modern civilizáció zavaros forgatagába, hanem a lélek legmélyebb vágya a megújulás, a teljes megtisztulás után.

A modern zene feltűnően nagyszámú kimondottan vallásos témájú alkotásokat tud felmutatni. A zene minden oldalról igyekszik a vallásos eszmekört megközelíteni. A neoklasszikus, oratóriumszerű operák teljesen stilizált, merev stílusával szemben, Wellesz „Alcestis“ c. operája éppen az ellenkező oldalról közelíti meg a problémát: nemcsak a zenét, hanem a kórusok mozgását is beállítja a kultikus cselekmény szolgálatába. Ha az új zene legelőbb túlnyomóan elementáris, naturalisztikus, vagy ironizáló volt, étoszának magasabb színvonalra emelkedését már egyénenként is mutatja a modern zene mestereinek fejlődése, akik a parodisztikus, vagy naturalisztikus magatartásból határozottan fordulnak vallásos témák felé. (Strawinsky, Milhaud, Honegger, Hindemith, stb.) A legfiatalabb zenei művésznemzedék közül már sokan ezen a téren kezdik alkotó tevékenységüket. Németországban modern zeneszerzők művei leginkább az egyházi zenében, mégpedig az oratórium és a kantáta terén szerepelnek. Hermann Erpf egyszólamú miséjében a tiszta, konstruktív, melodikus stílust

képviseli, amely a gregorián énekstílus benső szellemét igyekszik megközelíteni. Kurt Thomas (1904—) miséje, oratóriuma, motettjei viszont a Bach-iskola hagyományaihoz csatlakoznak és hatalmas kórusokban igyekszenek e hagyományok formáló erejét vallásos szellemmel egyesíteni. Már a tény, hogy a fiatal zeneszerzők ma miséket is írnak, bizonyítja, hogy le tudnak mondani minden külső eszközről és hatásokról, személyes jellegről, s csak a mise eszményének szolgálatába állítják művészetüket. Az új zene különféle irányzatától elejétől fogva távol állt H. Kaminsky (1886—), akinek egész életművét a vallásos szellem, az eszme irányítja. Ez nemcsak egyházi szerzeményeire (motettek, zsoltárok, passiók) vonatkozik, hanem még kamarazenéjére is. Bach polifon stílusához kapcsolódik, s emellett mégis teljesen modern. Nem irodalmi, vagy érzelmi, hanem tiszta zenei értékében és nemes szellemében mutatja a fejlődés legnagyobb következetességét. A 30-as évek egyházi zenéjének egyik legkimagaslóbb alkotása Dohnányi Ernő (1877—) „Szegedi misé“-je, amely éppen olyan áthidaló jelentőségű a múlt századvégi és az új zenei törekvések között, mint Dohnányi egész életműve. Dohnányi páratlanul sokoldalú, vérbeli muzsikus, akinek művészete bár a XIX. század német romantikájában gyökerezik, korántsem sorolható a későromantika formákat szétbomlasztó, etikai, irodalmi eszméket, kifejező eszközöket túlméretező irányához. Szépségimádó költőlelkének természetes mértéktartása, pathosz nélküli közvetlensége, nemes tartózkodása predesztinálták őt arra, hogy a romantika gazdag hagyatékát biztos és könnyű kézzel, síma, szinte klasszikusan zárt formákba összefogja. Ilyen módon lehetett a magyar népzenehez kapcsolatot kereső műveiben is (D-moll szimfónia, Variationen über ein ungarisches Volkslied, Vajda tornya, Ünnepi nyitány, Rurialia Hungarica) hivatott folytatója a magyar zenei romantika — Liszt, Erkel, Mosonyi, Mihalovich — törekvéseinek, mert lekerekített romantikus nyelvkészletébe beleillesztve a magyar népi elemeket, összekötő láncszemül szolgál Bartók és Kodály teljesen népi gyökerű zenei klasszicizmusához. Így tölti be, mint zongoraművész is a legnemesebb áthidaló szerepet, mert előadóművészetének méltánylásában már a kor elfordulását látjuk a pusztá zongoravirtuoizitástól a zongora költője, igazi muzsikusa felé, aki ilyen minőségben lesz az általános magyar zenekultúra nagy értéke és ihletője, a zeneirodalom nagy alkotásainak legfőbb közvetítője.

A szegedi Fogadalmi templom felszentelésére írt nagy ünnepi miséje is, bár magán viseli a Klebelsberg-korszak aktív, nagyvonalú, derűs, bizakodó

szellemét, ugyanazt az artisztikus kiegyensúlyozottságot, csiszoltságot, hatalmas méreteiben is finom ökonómiát mutatja, mint világi művei. Egy gyönyörűen felépített híd a tiszta vokális stílushoz, mint eredeti egyházi stílushoz visszatérő, Palestrina klasszicizmusát eszményül kitűző új egyházi zenei törekvések és a romantikus egyházi stílus között. Hogy műve túlnyomóan az énekszólamokra, a nyolcszólamú kettős karra épül, hogy a négy szóló szólamának nem enged nagyobb egyéni érvényesülést, hanem ezeket is a tizenkét szólamúvá bővülő kórus egyetemességének szolgálatára rendeli, hogy a zenekar önállóan alig szerepel és a szólamok kontrapunktikus feldolgozása nagy helyet foglal el a harmonikus felfogás mellett, mind a mai eszmények befolyását mutatják s így a magyar egyházi zenében is biztosítják a fejlődés következetes folytonosságát.

Azok az országok, ahol már az általános szellemisség, a hagyományokhoz való nagyobb ragaszkodás és a kifejlett kóruskultúra is magával hozza az egyházi zene fokozott művelését, mint Svájc, Hollandia, Anglia, Olaszország, stb., ma is kiveszik részüket az új vallásos szellem zenei megnyilatkoztatásában. Bach, Palestrina és a gregorián korális tanulmányozása nyomán fellendült vallásos zenei renaissance különösen Magyarországon mutat nagy zenei termékenységet, mert itt a régi egyházi zene formái harmonikusan olvadtak össze az ősi népi zene elemeivel. A legutóbb Frankfurtban tartott nemzetközi katolikus zenei kongresszuson, nemzetközi fórum ismeri el az új magyar egyházi zene friss, egészséges faji szellemét, etikai komolyságát s azt a nagy művészetet, amellyel a szerzők a magyar népi és egyházi zenét össze tudták olvasztani. Így magyar művek mutatják a modern egyházi zene igazi útját, a népi elemekben gyökerező, keresztény nyugati formák évszázadok kontrapunktikus művészetével felfegyverzett, s mégis teljesen újszemű egyházi zene útját. Kodály „Jézus és a kufárok“ c. kórusa és a budavári „Te Deum“-ja ennek az új katolikus egyházi zenének klasszikus alkotásai, mert a népi közösség, a magyar sors tragikumának mély átélése emelkedik ezekben is egyetemes, emberi magaslatra. A „Te Deum“ a legjellegzetesebb példa arra, miként lehet archaikus formákat új tartalommal megtölteni. A gregorián énekstílus hatalmas uniszónója — amelyből megragadó erővel árad felénk az őskeresztény lelkiesség monumentális komolysága, megrendíthetetlen magatartása, az a szellem, amely örök időkre megírta, kőbe véste tanait — a mű zenei tetőpontján egyetlen mondatban fogja össze a hívő, imádkozó magyar népet: „Non confundar in aeternum.“ Az évszázados liturgikus szöveg szavai éppen úgy

hivatkoznak a népi, mint az egyetemes emberi közösségre, mert minden, erkölcsiség legelemibb, legáltalánosabb magatartásából fakadnak: „Nem csalatkozhatunk meg bizalmunkban.“ Ennek az igének végső felmagasztalásával végződik a mű, nem diadalittasan, ujjongva kihangzó, hanem mint a nehéz szenvedésekben megpróbáltatott hívő, bizakodó lélek teljes átszellemülése:

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "in ae - ter - num." The second staff is another vocal line with the lyrics "non con - sun - dar in ae - ter - num." The third staff is a piano accompaniment line with the lyrics "- ler - num." The fourth and fifth staves are additional piano accompaniment lines. The score includes dynamic markings such as "pp dim." and "p".

Az új magyar műzene hatalmas kóruskompozíciói az egész modern zenére szimbolikus jelentőségűek. Benső megpróbáltatás, igazi élményből folyó harcok és küzdelmek, tehát érzelmi, irracionális értékek, de főképp a jövőbe vetett hit nélkül a zenei tárgyiasság és abszolút érték minden hangsúlyozása mellett sem lehet maradandó műveket teremteni. A jövő útja tehát csakis abba az irányba vezethet, amely az új technikai eszközök megteremtésével a teremtő élmény új kifejezési lehetőségeinek egyengeti útját. Csakis ez a teremtő élmény fog a modern zenének igazi tartalmat és jellegzetességet adni.

JEGYZETEK

¹ *D. Milhaud*: Polytonalité et atonalité. La Revue musicale, 1923. Févr. — J. Yasser; The future of tonality. Modern Music VIII, 1. Suppl. — *E. Pepping*: Stilwende der Musik 1934. — *P. Hindemith*: Unterweisung im Tonsatz. 1937.

² *Liess, A.*: Claude Debussy. I—II. Lpz. 1936.

³ *Vallas*: Les idées de C. Debussy, 30. 1.

⁴ *Strawinsky*: Chronique de ma vie I. 1935. 116—7. 1.

⁵ Geschichte d. deutschen Musik III. 1928. 488. 1.

⁶ *Mersmann, H.*: Die moderne Musik. 1928. 145. 1.

⁷ *Strawinsky* i. m. II 66—7. 1.

⁸ *H. Mersmann* i. m. 214. I.

⁹ *P. Bekker*: Wandlungen d. Oper, 1934.

¹⁰ I. m. I. 84—88. 1.