



Jegyzetek a zeneművészet fejlődéséhez.

— Első közlemény. —



A fejlődés a szervezetek kialakulását alaki viszonyok alapján tárgyalja és a megfigyelések nagy tömegével vonja le következtetéseit. Mi is leginkább alaki adatok alapján szándékozunk nyomon követni a zeneművészet fejlődését, hogy azután néhány következtetést vonjunk le belőlök, amelyek a fejlődési folyamatok természetére némi világosságot vetnek. Ezek a morfológiai adatok esetleg érdekes magyarázatot szolgáltatnak arra a kérdésre, hogy miért fejlődött a zene úgy ahogy fejlődött. Mert az adatokkal magyarázni csak egyféleképpen lehet, ha föl vesszük, hogy a művészetek fejlődésének kimerítő magyarázata van az emberi érzékszervek fiziológiájában, az agyvelő tulajdonságaiban, azaz magának az emberi pszichének fejlődési folyamataiban. Innen pedig a művészetek természetére nézve egy kompakt esztétikai fel fogásnak nyílik útja, amely rövid szövegezésben a következő volna. A művészet nem luxus, nem játék vagy valami nemesebb, ideálisabb világnak a megvalósítása, nem másolása a természetnek: hanem egyszerűen az élet. Éppen olyan fizio lógiai szüksége, azaz működése a bizonyos fokig fejlett állati pszichének, csoportnak és fajnak, mint akár a táplálkozás, a mozgás és a többi életműködés.

Az ember — a művész — kutatja azokat a koordinátákat, amelyek a saját helyzetét (az én helyzetét) a körülötte forrongó életben kijelölik. Egészen egyenlőrangú munka ez a tudományával, csak hogy a törekvés a két esetben más-más természetű. Az első művészet a tánc volt; mert az embernek saját teste volt a legközelvekvőbb anyaga ahhoz, hogy a dolgok megfigyeléséből eredő eme művészi

magáraeszmélésének kifejezést adjon. Egy olyan fiziológiai folyamatról lehet itt tehát csak szó, amely reflexmozgás. A tánc, a gesztus (az első művészet) még nagyon is magán viseli a reflexmozgás fiziológiai természetének megfelelő momentán jelleget. Később ez a jelleg mindinkább eltűnik, jeléül annak, hogy az ingernek, az ingereknek az agyvelő magasabb szféráiban kell várnia (ha ugyan ez a külső inger elég erős, illetőleg az idegrendszer elég érzékeny ahhoz, hogy oda feljusson), míg azután az ének képességei szerint megfelelő eszközökkel kifejezésre juthat. Dehát persze egyéb emberi szempontokkal is számolni kell, ha egy ilyen egyszerű és ideológiát nélkülöző okoskodással mindent magyarázni akarunk.

És itten a sok-sok apró adat kedvéért fel kell áldozni és meg kell változtatni e szép kerek elméleteket, újra és újra meglatolni a tényeket, újra és újra fogalmazni a fölismert igazságokat. Amit mi most el akarunk mondani, az csak néhány adat.

Hogyan született a zene? Vagy kérdezzük ezt: hogyan született a melódia?

Két egymásután következő különböző hang már melódiát szolgáltat. Kis gyermeknél is meg lehet figyelni ezt az első fejlődési lépcsőt. Mikor a gyerek zongorához ül, előlről kezdi a zeneművészetet. Percekig elgyönyörködik két egymás mellett lévő hang váltakozásában. Megnyomja a cét, azután a dét, majd ismét az előbbi és így folytatja, míg csak ki nem élvezte ezt a legegyszerűbb melódiát. Majd több hangot keres össze ilyenformán: c, e, d, e, c. Mindezt anélkül, hogy a hangok időtartamára tekintettel volna. Ugyanazokat a hangokat majd hosszabban, majd rövidebben szólaltatja meg s jól hallhatjuk, hogy reá nézve most a hangok egymásutánján kívül minden mellékes. Néha percekig rajta tartja az ujját az utolsó hangon és levegőbe bámulva gyönyörködik az ő primitív melódiájának, művészi összeállításán.

Ezen a ponton a vizsgálódás igen nehéz, de a történeti adatok és egyéb bizonyítékok, amellyel támogatni akarják azt, hogy a zene első eleme a ritmus volt, nem meggyőzők. Hiszen Homérnál már vígan lüktetnek a daktilusok, ami nagyon fejlett, sőt raffinált érzést tételez fel. De a ritmus maga kétségtelenül olyan valami, amit nem kellett fölitalálni. Azonban, hogy a zene — mint olyan (így mondom, noha az eféle éles disztinkció gyűlöletes) — nem a ritmussal kezdődött, azt a fönnebbi megfigyeléssel erősen bizonyítva látom. A tánc se lehetett eleinte ritmikus. Ha valami öröm vagy egyéb erős

testi inger éri az embert, a mozgásai sohase ritmikusak. A ritmus fiziológiai szempontból is már igen komplikált valami: akaratmunkát, ideg- és izomerőtletést tételez föl s ez maga is elég, hogy a zene első elemének semmi szín alatt se fogadjuk el.

Valamit kell mondanom a vizsgálati módszerről, amelyekkel az adataimhoz jutottam. Nagyon aprólékosnak és nehézkesnek fog tet-szeni. Emlékezteti az embert a mikroszkópia komplikált festési eljárásaira, amelyekkel fáradságos próbálgatások útján igyekeztek a szövetek valódi természetét kikutatni; ami végre is sikerült. Nekünk például sokszor szükségünk volt arra a megállapításra, hogy egy zenei ötlet főképp melódiai vagy hangkeverési természetű-e. Például letagadhatlannak tartom, amire így jutottam, hogy a Rajna kincsében előforduló Varázssapka-motívum elsősorban hangkeverési jellegű (fő benne az akkordok egymásutánja). Megtartja alaptermészetét, ha más ritmusban írom is fel. Ismétlem: nagyon nehézkesnek és épen nem objektívnek tartom ezt a módszert, de jobb híján használom.

De lássuk tovább a gyerek zenei fejlődését.

Miután kigyönyörködte magát, a primitív melódiákban kifejlődik a ritmusérzéke is. Ha dobszót hall és olyan muzsikát, amelyben a ritmus éles és határozott, ez kezdi érdekelni. A határozott ritmusok nagyon lekötik a figyelmét és örömmel éneklí a pattogós melódiákat. Hanem híjjuk csak oda a zongorához és játszunk neki olyan műveket, amelyekben a hang keverése (harmonizálás) a művészi feltalálás főeleme, vagy amelyeknél a melódiák többszólamú matematikai építése köti le a figyelmet. A gyerek szárnyaszegett érdeklődéssel hagy ott bennünket, mintha nem is zenét hallana.

Az emberi lélek első (művészi) lépése a zenében, kétségtelenül hangok közötti különbség differenciálása volt.

Valóban a zeneművészet első korszakában melódia uralkodik. A görög és római muzsika, a zsidók, az egyiptomiak zenéje is ritmustalan melódiákból állott.

* * *

Már egy magasabb fejlődési fok a zenében a ritmus föllépése. A hangsorozatok ötletszerű bealakítása a ritmus meghatározott korlátaiba, az ütembe. Egy korábbi folyamat ennél az, amely a melódia ritmizálási korszakát is megelőzi: a hangok szakaszba foglalása. A szakaszba hangcsoportokat foglalunk össze, amelyeknek időtartamát

még meg nem jelöljük, csupán együvé tartozóságát és differenciált-ságát. E korszak példányai még a lassú menetű magyar nóták is. Bárhogy is számolgatjuk az ilyen dalok ritmusát, ritmikailag tökéletesen felírni nem tudjuk. Íme egy példa (*Eltörött a drótos bögre* kezdetű bácskai népdal):



E példában a hangjegyek a melódiai gondolat alapján két szakaszra oszlanak; de az egy szakaszba tartozó hangjegyek korántsem egyenlő értékűek, hanem épen határozatlanok. A modern



fül és szem számára így írhatjuk föl a fönnebbi példát:

Dehát ez is tulajdonképen szintén nem ritmikai értelmezése a melódiának. Mert tulajdonképeni ritmus benne nincs.

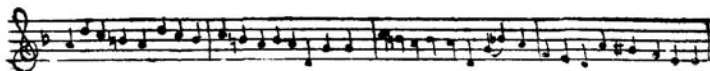
Ez a második lépcsőnk. A fiziológiai alapja is tiszta sor. Az ember hall egy hangsorozatot. Újra kívánja hallani. Még nincs ideje a hangok hosszúságára figyelni, vagy azokat időtartamilag is meghatározni, hanem tisztán arra vigyáz, hogy ugyanazokat a hangokat reprodukálja. Erre vonatkozólag érdekes dolgokat figyelhetünk meg. Ha egy zenedarabot, például dalt be akarunk tanulni, sohase egyik hangról a másikra haladunk, hanem egy hangsoportot tartunk meg, a melynek eső vagy emelkedő jellege — a melódiavonal — segítségünkre van az összes hangok megjegyzésében. Szóval az ember önkéntelenül is melódiái konstrukciójú szakaszokba rendezi a hangokat. Vidéki dalárdákban, ahol nem tudnak kottát olvasni, az egyes szólamok beemléztetésénél ilyen szakaszokra osztással ügyes karmester igen hamar betanítja a darabot. Kétségtelennek látszik, hogy ennek a mnemotechnikai körülménynek, továbbá a nép hangszer nemtudásának kell tulajdonítani azt, hogy a népdalok nagy része ilyen primitív szakaszos szerkezetű, tehát határozottan tetszés szerinti ritmikájú; vagy általában: igen egyszerű ritmikájú. Tinódy Sebestyén énekei a régi krónikás népdalok is ilyenek. Például az ó-orosz ballada Dobrinya Nikiticsról.

A görögök muzsikája eddig a pontig juthatott el. Nem szabad kicsinyelni az ő művészetöket. Gondoljuk csak el, nagy munka volt a szűz emberi fülnek a hangok pusztá differenciálása és értékelése. Ezért kellett a szakaszokba osztott melódia eme korszakának oly soká tartani. Hogy elvesse a zeneművészet magvait, hogy a hajtásokból új hajtások származzanak, amelyekből ismét újra és újra kellett oltani, hogy végre a hangok művészete valóban begyökeresedjék az emberi fülbe és az emberi leiekbe. Innen érthetők a zeneművészet kezdetének nehézségei. Ha valaki ma érdektelenül hallgatja Apolló himnuszát, amelyet a görög zene hátrahagyott a számunkra: ne csodálkozzunk. Ugyanígy hallgatná a régi görög például Mozartnak keresetlen egyszerű harmóniáit, de keresetten finom lüktető ritmusait; ez a zene valami megfoghatatlannak tűnnék föl neki; nem tudná követni és megérteni. Akárcsak a zeneileg művelt vidéki ember: Wagnert, ha először hall igazi nagy zenekart.

Tehát az antik zenében csak melódia volt. Az ilyen muzsikát, mondjuk az Apolló himnuszát, harmonizálni barbarizmus, mert a melódiavonal alatt nincsen semilyen harmóniai értelem és gondolat. E sorok írója nemrég egy öreg paraszt éneklése után leírt egy népdalt. Azután harmonizálni próbálta, de sehogyse sikerült; a dal harmóniai keretben egészen másképen festett, sőt zenei értelme is megváltozott. Artisztikusságából pedig határozottan vesztett. Bartók Béla és Kodály Zoltán néhány hónap előtt adtak ki egy népdalgűjteményt, amelyben a régi népdalokat újra harmonizálták és ritmizálták és pedig elsősorban úgy, hogy a dalok semmit se vesszenek eredeti karakterükből. Nagyon finom zenei érzékkel és a néplélek megértésével dolgoztak. Például a Fehér Lászlóról szóló énekben a kíséret nagyrészt teljesen uniszono az énekkel és a jobbkézre csak pár hiányos akkordot fog hozzá. (A gűjteményben 3. sz.) Ők érezték tehát, hogy a szűz melódia birodalmában járnak s a többi dalokban előforduló komplikáltabb, sőt igen komplikált harmonizálás épen azt mutatja, hogy mennyire nehéz volt nekik a melódia eredeti jellegét a kíséretben minden áron megtartani és harmoniaileg magyarázni.

Hogy a szakasz mind határozottabb időértéket képvisel, azt eddig láttuk. A további folyamatok, amelyekben a szakaszból pontosan határozott időértékű ütem lesz, még jobban bizonyítják a fejlődésnek ezt a természetét. Egyelőre azonban ott tartunk, hogy egy ilyen szakaszban akármennyi hang szerepeljen is (mondjuk az egyikben kettő, a másokban hat), a fül megérzi a két szakasz idejének értelmi egyen-

értékűségét, tehát körülbelül azt, hogy az egyik (kéthangú) szakasz hangjai háromszor nagyobb értékűek, mint a (hathangú) másiké.



Ki ne érezné ezen a példán (*Repülj fecském* kezdetű dal), hogy a szakaszok értelmileg egyenértékűek (mindegyikre egy mondat esik), de nem épen teljesen egyenlő hosszú időket képviselnek. Mert pl. a kezdő motívum (a, d, c, h) ismétlése az első szakasz második felében a szokásos éneklésnél mindig lassúbb, mint először volt.

Ettől a ponttól már csak egy lépés lehet, hogy a zene, mint a tánc kísérője fölvegye magába a ritmust. A táncnál tudniillik hamar világossá lesz a ritmus szükségessége, azaz egy módnak föltalálása, amelynek segítségével többen egyszerre táncolhatják ugyanazt a táncot ugyanazon mozdulatokkal.

Hogy a ritmus a zenében valóban kései import, azt még több úton-módon is lehet igazolni. A zongorát ütögető gyerek igen lassan jön rá, hogy az ő primitív melódiáinak valami ritmust adjon (hamarabb harmonizálja őket). Zongorás leányok — zenetanároktól halljuk, hogy különösen leányok — zenedarabokból legnehezebben a ritmust „hozzák ki”: bizonyára azért, mert nem érzik szükségét, hogy törődjenek vele. Emellett a megfigyelt esetekben hallásuk jó volt, sőt az elébük tornyosuló dinamikai feladatokat is elég könnyen megoldották. Éneklő parasztleányok között nem egyet lehet találni, aki a nóta éneklésénél e tekintetben époly gyámoltalan (ha valamelyik jó ritmus-érezkű társa nem énekl vele a dalt), mint a laboratóriumi galamb, amelynek kiirtották az egyik félkörös ívjáratát, s amely emiatt a legkisebb mozdulatnál elesik, mivel nem tud tájékozódni a tér három dimenziójában.

* * *

Amint már a ritmus is belejutott a zenébe, a fejlődésnek egy sajátos folyamat indul meg, amelynek természetéről néhány érdekes fiziológiai tény szolgáltat felvilágosítást. Ha hallunk egy csinos melódiát vagy érdekes hangmenetet, az megragad a fülünkben. Számtalanszor eldúdoljuk, szinte egész napokon át a tudatunkban lappang; sokszor rajtakapjuk magunkat, hogy ennek az intenzív sokáig megmaradó hallási izgalomnak reflexeképpen az utcán hangosan füttyöljük a dalt s lefekvéskor is makacsul a fülünkben kóvályog. A hallási érzeteknek emez időbelileg is nagy intenzitása magyarázza a zene bizonyos korszakainak lassú fejlődését és a zeneszerzők és zenehallgatók konzervativizmusát. Valóban: sehol sincs annyi utánzás és

epigon, mint a muzsikában, sehol olyan kevés feltűnően új ötlet és új gondolat. A zeneszerzőben megvan a hajlandóság, hogy a saját pszichéjének az impressziókhöz való vonatkoztatását és vizsgálatát, művészetének emez egyetlen forrását, mellőzze s e helyett a már meglevőt vegye művészi objektum gyanánt s azt utánozza.

Ez az öntudatlanság, amelyről helyesebben azt mondhatjuk, hogy a művészetből szerzett impresszióknak túlságos érvényesülést enged meg az „én”-nek külső világból szerzett egyéb ingerei között, nagyon el van harapózva a zeneszerzők között. Ez a nehézség az, amely a fül útján szerzett benyomások elleni küzdelmet oly nehézzé teszi (minthogy e benyomások igen intenzívek és tartósak), ez szüli a művészi iskolákat, a modorokat s azoknak vaksi követőit. Ez teszi a laikus füleket annyira hajlíthatatlanokká minden zene iránt, amit nem minden nap hallanak. Ez magyarázza meg a zenei közhelyek rengeteg voltát, melyek, mint a gombák virítanak a világ összes kottáiban s amelyeket rossz óráinkban hajlandók vagyunk az emberi természet csökönységének és lassan gyönyörködő lustaságának betudni.

Dehát állapotodjunk meg ott, hogy a ritmus belejutott a muzsikába. Itt már birtokunkba jutottak a zene főelemei: a távlat és a vonalak (a ritmus és melódia), amelyek mellett a színek (harmónia) legalább egyelőre csak másodrangú szerepet játszanak. Bachnál látjuk ezt legkivált; minden hangja mellett ott érezhetjük a megfelelő harmóniákat, de ő maga ritkán írja ki azokat, csak a melódiavonalak egymásbaszövésével, bogozásával dolgozik. Egész művészi énje és ambíciója egy ilyen matematikai logikájú zene szolgálatában áll.

Dehát itt még nincs vége a muzsikának és akik Bachot a legnagyobb zenei intelligenciának nevezik, épúgy rövidlátóak, mint azok, akik a múlt század végén Rafaelről mondták, hogy ő minden korok legnagyobb festője. Mert a zene itt meg nem állt. A zene Bach után lassanként leveti azt a matematikai jellegű formalisztikus művészi logikát, amelyben Bach géniuszának uralkodásakor érte el a tetőpontját. És mind jobban elkövetkezik az az idő, amikor az érzés, a szabad, őszinte formátlan emberi érzés válik a zene művészi logikájának alapjává.

Bachnál minden melódia és ütem bizonyos tekintetben azt az előbb emlegetett matematikai logikát szolgálja, mely egyenesen úton vezetett a *refinement* egy fajához. A melódiák könnyen simulnak össze a kottapapiroson. Ha a mai zenéhez szokott agyunkkal végignézzünk egy Bach-művet, úgy találjuk, hogy valami első pillanatra föl nem ismerhető bámulatos rendszer szerint épül fel az egész zenedarab

kópalotája. Ez nem mindig primer módon a fülnek szánt muzsika. Ezt a zenét érteni is kell és aki nem olvassa jól a hangjegyeket, jóval kevesebb gyönyörűséget kap belőle, mint az, aki e tekintetben gyakorlott.

Beethoven művészi pályáján mind világosabban láthatjuk a fejlődés irányát. Amely fejlődés végeredményében oda vezet, hogy a zene ismét főképen a hallás birodalmába került vissza, sőt ma ott tart, hogy a melódiáról mind jobban leszedi a ritmus szorító fűzőit és újra kényelmesen szakaszba helyezi azt.

Csakhogy ez ismét igen tételesen hangzik s nem is egészen így igaz; ezért jerünk át a folyamatok megfigyelésére, úgy amint azokat az ismertebb zeneszerzők ismertebb munkáiban bárki nyomon követheti.

* * *

Talán kezdjük Corellinél. Az ő koráig már jó utat járt a muzsika. Az egyház szolgálatába állott, mint minden művészet akkor Európában és azon célok szempontjából, amelyeket itt elébe tűztek, szinte tökéletessé lett. Dehát gyönyörködik-e valaki az imádságok költői szépségeiben? Hűvös távolságban maradt ez a zene az emberi kedélytől. Bátoratlan lépésein látszik a megkötöttség. S míg az egyházi zene művelői egymásután fedezik föl a rideg egyszerű melódiák polifonizálásának módját, hogy a 13—16. században tudományá és vezérelvvé tegyék a kontrapont alkalmazását, sőt túlhajtsák azt, addig a nép dalaiban, az énekesek recitálásában: maradt a zene, ami eddig volt, melódia, amelyet különböző hangszerek egyszerű harmóniaival kísérnek. A világi zenében itt tűnik föl Corelli alakja (1653—1713.). Ő az első szerző, aki a hegedűt a szólóhangszer rangjára emeli. A XVII. század elején vagyunk.

A recitatives dalolásból már kialakult a zenedráma legrimitivebb formája. Az orgonajáték szintén az egyház szolgálatában aránylag nagy fejlettséget ért el. A műzenében a ritmus jelentősége és fogalma egészen tisztázódik. Viszont nézzük meg jól: Corellinél teljesen hiányzik még a harmóniai feltalálás. Ezt ő ép úgy nem tartja fontosnak, mint a *Cinquecento* mesterei a szentképek háttérül szolgáló tájak megfestését. A hangok egymásutánjára ügyel; a melódia az, amiben csodásán mély költői kedélye elsősorban visszatükröződik. Nézzük csak meg ezt a ritmikai alapváz nélkül szükölködő melódiát, amelynek fajtájából annyit találunk Corellinél.



A ritmikai ismétléseket, a ritmikai alapozást, amelyet a későbbi korszakok annyira megkivántak, Corellinél még hiába keressük. A

ritmus-mintázás csak a táncdarabjaiban szilárd, a gravekban, sarabandákban mindenütt alá van rendelve a szabad, tiszta melódiáknak. Egy szintén Corelli-féle Gigueban adhatjuk ennek igen szép példáját.



Milyen játszi ugrádozása a hangoknak! Érezzük az út porában az első lábnyomokat. Az úton, amelyen mi már messze előre haladtunk. S erre vonatkozólag se Couperinnek (1668—1733.), se Scarlattinak (1683—1757.) a zongorastílus megalapítójának zeneművei nem mondanak mást nekünk.

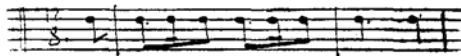
* * *

De nem kell messze mennünk, csak Händelig (1685—1759.), hogy konstatáljuk azt az érdeklődést, amely a zenében föllépő főleg ritmikai természetű ötleteket s igazában értékelni kezdi. Händel már szilárd ritmikai mintázásokat (nevezhetnénk ritmikai patronnak is) használ a melódiáihoz. Példa reá a Gigue az Almirából.*)

Bachnál (1685—1750.) még szilárdabbá válik ez a ritmikai váz, mint akárkinél a zeneszerzők közt.

De általában korszakunk zenéjében — melynek ők, Bach és Händel, a legfőbb reprezentánsai — végig figyelemmel kísérhetjük azt a sajátos viszonyt, amely a ritmus és a melódia között keletkezik. Tökéletes, sőt raffinált művészet ez, amely egy irányban már a haladás tetőpontján van. Nézzük meg csak azoknak a Fugáknak a szerkezetét, amelyekből 48 van Bach *Wohltemperiertes Klavier*-jában. Az első, ami megragadja a figyelmünket, az a magasabbrendű szigorú formásság, amely Bachot az összes zeneszerzőktől végkép megkülön-

*) Amelynek négyszer használt ritmikai patronja a következő:



bözteti. A melódiák itt — már öntudatlanul is — úgy születnek, hogy a belépő szólamok jól simuljanak egymáshoz és az egész zenemű megdönthetetlen szilárd szerkezetében biztos köveket szolgáltatassanak. Itt az ok, amely miatt az, aki nem tanult zenét hallgatni és nincs fogalma ennek a muzsikának speciális értékeiről, először határozott ellenszenvvel hallgatja Bach zenedarabjait. S ez az imponáló formásság, ez a vaslogika és tudás az, amely az embert — ha a zongora mellett tetteleg foglalkozik Bachchal — végkép lebilincseli.

E sorok írója, akit több ízben hatalmasan lekötött ez a művészet, mindig úgy szabadult ki a hatása alól, hogy elhitette magával, hogy emiatt az ízlése egyoldalúvá lesz és megromlik. Valóban lebilincseli az embert Bach, de mindig oly módon, hogy nemcsak a zenei énként, hanem a múltak szellemi visszaidézése iránt érdeklődő énként is igénybe veszi. Tehát részben az a vágy, amely a bibliográfust a régi könyvek felé vonzza s a műértőt ócska rajzok, bútorok és olajfestmények után uszítja. Ennek az érzéknek a hiánya az, amely miatt gimnazista korunkban unjuk Aischylost. A zenében még intenzívebb ez a visszaélés, ez a régi idők szellemével való amatőr-kapcsolódás. De egy hibája van. Az embert eleve is megfosztja bizonyos kritizálási hajlamaitól. Ez az abszolút formásság és a kivitelben nyilvánvaló óriási technika az, amely Bachnak, a zeneköltőnek, elsősorban főjellemonása. Amely a legkisebb Menuettben és Boccusban is leköti az érdeklődést, úgy hogy az ember szinte sohase kerül abba a helyzetbe, hogy a zenei alap gondolat értékét valóban mérlegelni tudná. Egy ideig Bachnak majdnem minden alkotását egyforma szépek találjuk.

Persze meddő dolog lenne erről hosszabban vitatkozni; mi csak konstatálni akarjuk, hogy Bach óriási géniusza a zenét fejlődésének egyik fordulópontjára juttatta.

* * *

Dehát hol gyökeredzik ez a fordulópont?

Bach a melódiák hullámzó kígyóvonalalaiból szövi muzsikáját. Nála harmóniai ötlet nincs. Őt nem érdekli egy hangkeverék (harmónia vagy disszonancia) egészben, hanem csupán az abban szereplő hangok ide vagy amoda tartozósága. Ebben a fúgarészletben (*Wohltemperiertes Klavier V.*) például:



A csillagokkal megjelölt harmóniák tulajdonkép a négy melódia összetalálkozásából erednek; s egyéb tendenciájuk nincs is. Dehát mi az a harmóniai, hangkeverési tendencia a muzsikában? Egy példa reámutat e disztinkciónak a természetére. Harmóniai jellegű ötletnek neveznénk mi a Tannhäuser főtémáját, amelyben a fönnnelegetett kényes és nagyon is szubjektív módszerünk szerint első sorban a harmóniákat, másodsorban a melódiát s harmadsorban a ritmust látjuk a téma *sine qua non*-jának. (Wagner a ritmust valóban még az ouvertür végén meg is változtatja.) Viszont Bachnak híres Chaconnejából magából egész csomó példát hozhatunk föl annak a bizonyítására, hogy Bachnál a (harmóniák) hangkeverékek tulajdonképen csakis a szilárd ritmusrajzú melódiák polifonizálásából származnak.

Íme a Chaconne egy részlete:



Ez a példa maga is elég ahhoz (ugyanegy ritmikai gondolatot három harmóniai és melódiai feldolgozásban tartalmaz), hogy demonstrálja Bach egyéniségét, illetőleg a Bach-korabeli zene általános fejlettségi fokát. Bach előtt is ismerik már a kontrapontot és művészi kifejező erejét, de ő az, aki végletekig viszi annak alkalmazását, amikor mindenik művészi ötletének kiépítésénél fölhasználja.*) Tolsztoj is észrevette, hogy Bach ezen a ponton a zeneiség rovására építészeti és matematikai mellékutakra téved, s ezért ítéli a nagy orosz az Airt Bach egyetlen igazán erkölcsös (mindenki által érthető) alkotásának.

* * *

Händel zenéjéről már kevesebb joggal mondatná ezt Tolsztoj. Már maga a tény, hogy Bach és Händel olyan sokat írtak, egymagában bizonyít egy dolgot. Azt, hogy ha valamely művészetnek a formalisztikus kérdései annyira tisztázódnak, mint az ő korokban a zenének — ennek az akkor tisztán formalisztikus művészetnek — a kérdései, ebből veszedelem is származik a létrejött művek abszolút értékére. Ezt ugyan igazságosan soha el nem lehet bírálni, de ismét egy adat

*) Önkénytelenül is, Rembrandt jut eszünkbe, aki Bachot épen egy jó emberöltővel előzte meg. Ő meg a *clair obscur*-t, ami végre is csak a látás és a kifejezőmódnak egy divatos manierja, kultiválja.

Emlékezem, hogy amikor még Händel és Bach művészetét abszolúte közelebről nem értékelhettem, hanem csak mint „muzsikát” tekintettem a kottáikat, egy este zongorakisérettel Händel és Bach szonátáit játsztam. A muzsikális fül és kedély simulékonyságával érdeklődtem ez iránt a zene iránt, de amikor abbahagytuk a játékot, egyetlen határozott impresszióm nem maradt. Viszont már igen korán megragadta a figyelmemet Bach utolsó angol suit-jének két G-moll gavotteja, amit nálunk abban az időben — (kétségtelen, hogy szokatlanul érdekes melódiájuk miatt) — a szolgáló lányok is énekeltek, íme itt az ítélkezés kulcsa; ami a régi muzsikában érdekel bennünket, azt kultiválni kell.

* * *

Rameau (1683—1764.) szintén e kor embere. Bach és Händel kortársa. Nála még mindig a melódia a zene főeleme, s a földolgozásban ép olyan nagy a szerepe a ritmusnak, akárcsak Bachnál.

De valami feltűnik. Az, hogy Rameau, bár nagy kontrapunktista és páratlan teoretikus is volt, azt a „tudományos elemet” jobban távol tartja a zenéjétől, mint a németek, aminek okát a gall szellem simulékonyabb voltában, a francia kedély epikureus könnyedségében kereshetjük. Ezenkívül éreznünk kell az ő zenéjében az átmenetet is a Haydn-Mozart korszakhoz és művészi produktumaihoz. Érdekes, hogy Gluck (1714—1787.) zenéje, aki később élt ugyan (de ismét germán földön!), ugyanezt a tendenciát mutatja. Ámde maradjunk Rameaunál. Az Dardanusában találjuk a Rigaudont, amely így kezdődik:



Vizsgáljuk meg ezt a melódiát közelebről. Csupa olyan hang van benne, amelyek egymáshoz viszonyítva a skálában igen közel fekszenek. Mindez azzal az öntudatlan célzattal, hogy a hallgatót el ne fárasssa a csapongó melódiára való figyelés és kellőleg élvezhesse a kecses, lábújjhegyen járó ritmust. De lássunk más példát is, mondjuk a *Passepied*-et a *Castor és Pollux*-ból:



Mintha az egész melódia csak a végtelenül bájos ritmus kedvéért készült volna! S valóban ennek a muzsikának a jellege meg-

marad bizonyos részben akkor is, ha egyszerűen eldoboljuk, vagy ha a ritmusvázhoz egészen más melódiát írunk, amelyben azonban meg kell tartanunk a skála egyszerű meneteit. Dehát nincsen szükség ilyen veszedelmes experimentumra. Mert látunk mást is. Bachnál majd minden hang új harmóniai helyzeteket hoz, Rameunál ellenkezőt tapasztalunk. Ő tovább megmarad egy harmóniai helyzetnél, amint azt épen a *Castor És Pollux*-ból vett példa is illusztrálhatja. Ez egyúttal bizonyítja azt is, hogy a melódia rovására a ritmus foglal magának tért a zenei elemek között.

Csáth Géza.

