

ZENÉSZETI
A E S T H E T I K A

ELMÉLETI S GYAKORLATI SZEMPONTBÓL

TÁRGYALVA.

AZ ORSZ. MAGY. K. ZENEAKADÉMIA HASZNÁLATÁRA.

IRTA ÉS SZERKESZTÉ:

ÁBRÁNYI KORNÉL,

ORSZ. M. K. ZENEAKADÉMIAI TANÁR.

ELSŐ RÉSZ.

BUDAPEST.

A MAGY. KIR. EGYETEMI NYOMDA TULAJDONA.

1877.

MAJOR ERVIN
KÖRNYELŐ

ELŐSZÓ.

Ha van műtudomány, mely magasabb elvi s elméleti elemzései s gyakorlati alkalmazásában legkevésbé biztos, s kézzel pedig épenséggel nem fogható alapra támaszkodhatik : úgy bizonyára a „zenészet *aesthetika*“ nevezhető ilyennek. Mert a szépművészetek közt egyedül a zene az, melynek úgy alkotó elemei, mint tényező anyagai és közegei is, semmiben sem hasonlítanak a külvilág tüneteire, s mindaz, a mivel e részben az emberi szellem rendelkezik, tisztán csak az abstract izlés, okoskodás és leleményesség szüleménye.

Minden más művészet alapelvei a természet örök törvényei és változhatlan mintaképeire, vagy pedig a különböző nyelvbeszédekben megállapított logikai egymásutánra támaszkodnak. Mig ellenben, a zenére nézve a hallérezék — mint minden érzék közt a legészeményibb s a leghatározatlanabb alapu érzék — szolgálván első sorban közegül : alkotó elemeit egészen a természeten kívül kell keresnie s működésbe hoznia, mi által folytonosan a változó emberi, társadalmi, nevelési, felfogási, szokási és nemzeti módosulásoknak van alávetve.

S ebből folyólag, a zeneművészeti műalkotások, eszmei beltartalmak vagy formai alakulások is örökös módosulás s ingadozásnak levén alávetve : mi sem természetesebb, minthogy a mi századokkal ezelőtt a zenében kerek, egyenes, sima, vagy más szóval : szépnek, izléstelin ek, hatásosnak tartatott, későbbben ezek ellenkezőjévé válik, aszerint, amint ez vagy ama irányban a közizlés, a magasabb műveltség és a tökéletesebb technikai kezelés is átmódosul.

Ugyanazért a zenészet *aesthetika* nem is válhatik soha positiv tudományyá, hanem az egyéni felfogások, az

időről időre tömörült irányok és hagyományos megállapodások Eris-almája fog maradni.

Azért is, alig van nehezebb s tegyük hozzá: hálátlanabb feladat, mint a zenészet esthetika terén csálhatatlan iránytűket akarni kijelölni.

Ezzel azonban, koránsem akarjuk azt állítani, hogy a zeneművészetre nézve is, bizonyos határig nem léteznek határozott esthetikai alapelvek, melyeket egy zeneköltő sem ignorálhat anélkül, hogy legalább opportunitási célját és feladatát elérje. Sőt állítani merjük, hogy valóban léteznek is. Mert a legmagasabb eszményi szárnyalásokra nézve úgy is megszűnik az alap a földön, az anyagi világban, s kezdődik a képzelet, a költészet, a szabad csapongás birodalma, mely csak önmagával számol, de mindenkit meggyőző és kötelező törvényeket úgy sem hozhat s nem szabhat.

S ily szempontból indult ki e jelen munka is, melynek főcélja a zenészet esthetika elemi, vagyis gyakorlati és magasabb vagyis eszményi alapelvei közt, tájékoztatólag kijelölni a hatást, melyeken belül és kívül természetesen még örökké betölteni való űr marad.

A zenészet elméleti s tudományos szabályokat összehangzásra hozni a művészeti szép fogalma s követelmeinek bizonyos határig: csakis ez lehet célja egy zenészet esthetikai kézi-tankönyvnek, melynek sokoldalu s részletesebb kiegészítését, egyrészt az illető tanár bővebb elméleti és gyakorlati magyarázatai s másrészt a tanítványok további öngondolkodása, kutatása és gyakorlati működése van hivatva kipótolni.

I.

Szépészeti fogalmak.

Alig van művelt, olvasott, vagy a finomabb társadalmi élettel érintkező egyén, a ki számtalanszor ne hallaná e szót, hogy: esthetika, s ezzel kapcsolatban az oly kifejezéseket is, minők pl: szép érzék, eszményi szép, szépészeti szabályok, s több eféle.

A közönséges — de ezalatt mindig a műveltebb körökben divatozó — szóbeszédet értve: e kifejezéseket, fogalmakat, leggyakrabban oly széles s határozatlan értelemben szokás használni, hogy az, a ki átaljában nem foglalkozik szakmailag valamely műág szépészeti szabályaival s hogy úgy mondjuk annak műbölcsészétével: vajmi bajosan tud kiokosodni abból, hogy voltaképen melyek s minők lehetnek ama szabályok, irányelvek s alapvonalak, melyekre valamely művészeti ág esthetikai szabályai építhetők? S ennek lehet aztán tulajdonítani, hogy a közéletben helytelenül használt szók, kifejezések, vagy valamely művészeti ágra illő s alkalmazható szépészeti szabályoknak egy másikra való ráérőszakolása sokszor oly téves, zürzavaros fogalmakat szülnék s terjesztenek, hogy időnként, sőt korszakonként is aláássák a valódi szép fogalmát s jelentőségét úgy a művészet, mint a költészet s irodalom mezején.

A műtörténelemből, melylyel a művészeti szép fogalma s alkalmazása mindig szoros kapcsolatban állt s fog is állani: ez állítást számtalan meggyőző példával lehet megvilágítani.

A ki a művészetek történelmében jártas, az tudni fogja, hogy azok minden válfaja, ágazata, nem egyszerre

érte el ama tökélyfokozatokat, melyekre bizonyos korszakokban — egészen korunkig — emelkedtek.

Százados, sőt ezredéves fáradozások, kutatások, beható gondolkodások szükségeltettek néha csak arra, hogy valamely művészeti ág alapelvei, vagy a természet törvényeiből folyó igazságai, vagy nyers anyagainak egymás közti viszonyai, tisztán, határozottan megállapíttassanak.

Legtöbb s legmeggyőzőbb példát szolgáltat erre a művészetek két legrégebbi válfaja, u. m.: az építészet és a szobrászat.

E tekintetben az emberiség őstörténelmének legrégebbi maradványai, az építészet legkezdetlegesebb formái s kombinációiról s a szobrászat legtorzabb alakzatairól tanuskodnak. Sőt vannak népfajok, melyek pedig helylyelközzel s már régóta gyakori, vagy folytonos érintkezésben állnak az ugynevezett civilizációval, — mint pl.: az Európába ékelt ázsiai, az északi magasabb fokok alatt élő nemzetörzsek, vagy a nyugati civilizatio telepeit körülövedző népfajok, — melyek még mai nap is csak igen kevés előhaladást, fogékonyt tanusítanak az építészeti s szobrászati tisztultabb izlés s szépészeti szabályok elsajátításában.

A művészeti civilizatio legrégebbi emlékeire az indusok és a khinaiaknál találunk, kik azonban e téren a dimenziók óriás nagyságában s az alakzati vonalak legvastagabb feltüntetésében keresték a szép fogalmát s kifejezését.

De ha még a legműveltebb s a művészetekben legelőhaladtabb ókori népfajt, az aegyptomit tekintjük is: még annál is feltaláljuk a szép elferdített fogalmának következetes alkalmazását; kivéven némely egyes részleteket, melyek már a tisztultabb izlés s az eszményibb alakzatok iránti hajlam, ösztön föltámadására mutatnak, minek nyomán aztán később — természetesen sok század után — a görög eszményi szép építészet és szobrászat fejlődött ki.

Az ókorban uralkodott szépészeti eszmék ilyenmü kutatásai közt sokszor meglepő anomaliákra akadunk. Nevezetesen azt találjuk, hogy bizonyos nép gyakran alig tud kibontakozni szépészeti eszmekörének ferdéségeiből egy

oly művészeti ágazatra vonatkozólag, mely legközelebb fekszik a természet szép alapformáihoz; míg egy más műág terén, mely pedig tisztán eszményi alapon nyugszik, meglepő izlési fensőséget tanusít.

Igy pl. míg az aegyptomiaknál az építészet, leginkább csak a geometrikus alapképleteknek óriás alakokban való érzéktése és feltüntetésében összpontosult, minők: a gúlák, a templomok s paloták oszlopzatai s ivezetei, a szobrászat pedig, az óriás dimensio mellett, a legferdebb arányossági beosztás, és az alakoknak a természeti igazsággal homlokegyenest ellenkező eltorzítására fektette a fősúlyt: addig a zenészet s annak anyagul s kifejezésül szolgáló eszközei, a hangszerek idomítása s előállítása terén sokszor bámulatos izlést és tökélyt tanusított. Így Bruce, a híres tudós, aegyptomi utazásai közben a thebai romok és temetkezési üregekben több hárfát talált lerajzolva, melyek mind alkotásra, mind kiállításra nézve oly izlés- s tökélyre mutatnak, hogy e részben a legújabb kor alkotásaival is versenyezhetnek. Viszont a művelt ógörög népnel, mely minden művészetben majdnem kulminált, számtalan primitív alkalmazását találjuk az aesthetikai szépnek a festészet, sőt a zene terén is.

De nemcsak az ó hanem a közép — sőt az újabb korban is találunk ily szépészeti anomaliák s izlési ferdésegekre a művészetek mezején. A közép korban, midőn az európai művelt népek közt — mint az olaszok s németalföldiek, — az építészet, szobrászat, költészet, már virágzásban volt, a festészet pl. még mindig ragaszkodott a byzanci merev és természetellenes alakzatok- s primitív színezésekhez, s az ugynevezett távlati (perspectiva) szabályok alkalmazásáról pedig jóformán fogalmuk sem volt.

Semmi sem természetesebb, mint hogy a művészetek legifjabb testvére, a zeneművészetre vonatkozó szépészeti szabályok s irányzatok meghatározása felett legkésőbb lehetett némi megalapodásra jutni, nemcsak azért, mert ennek a keresztyén időszámítás első századaiban erősen utját állta az egyházi énekek szent hagyománya, s később, a — 16—17-ik századig — a mindinkább kifejlődött s uralkodásra jutott merev ellenpontosított műformák s alakzatok

használata; hanem azért is, mert a zenének előbb ki kellett magát szabadítania az egyház és a száraz tudományosság békőiből s a zene előállítására szolgáló hangszerek s azok kezelésének is tökéletesbülnie kellett, hogy magát a világiasb, hogy úgy mondjuk emberibb, természetesebb szellemmel s költészettel fölfrísítse, regenerálja.

II.

A zenészeti aesthetika keletkezése.

A műtörténelmi nyomozások arról tanuskodnak, hogy bizonyos a zeneművészetre vonatkozó szépészeti szabályok föllállításáról s gyakorlati alkalmazásáról már csak akkor kezdtek a zenetudósok, az aesthetikusok gondolkodni, midőn mind a zenészeti nyers anyag tökéletesbült álláspontra jutott, mind pedig tisztán kezdett mutatkozni, hogy a zene, kibontakozván a merev alakzatok békőiből, végre is egyenjogra emelkedik ama társművészetekkel, melyek birodalmát előtte már a szellem, a költészeti ihlettség meghódította.

S e korszak leginkább a 17-ik század végére s a 18-ik század elejére, a nagy Händel és Bach Sebestyén, s Mozart, Haydn, Beethoven világhírű működési korszakára esik. Az ép oly kitűnő zenész, énekművész s zeneszerző, mint zenetudós: Mattheson volt az, kit a műtörténelem e tekintetben mint erélyes, sokoldalú és bátor úttörőt fölemlit. Hamburgban születvén 1687-n, és sok évig Angliában, azután pedig Németországban működvén különböző irányban, őt nevezhetni az elsőnek, ki műkritikai, bírálati s polemiai cikkei s röpirataival, (melyek sokszor a legnyersebb kifejezések s támadásokkal voltak tele) nemcsak feltűnt, hanem hirhedt névre is tett szert.

Egy századdal későbbben a zenészeti kritika, aesthetika és tudományos elemzés már oly magas színvonalon állott, főleg Németországban, hogy 1789-ben már megindulhatott a Rochlitz szerkesztése alatt megjelent lipcsei „Allgemeine Musik-Zeitung“ című kritikai, történelmi s aesthetikai zenészeti szaklap, mely későbbben több

szerkesztőt változtatván, végre korunkig Schumann Róbert s Brendl F. vezetése után, még mai nap is fenáll Kahnt lipcsei műárus kiadásában.

Más, a zene terén előhaladt művelt nemzeteket megelőzve s csak Németországot tekintve, mely azt mondhatni, hogy Händel és Bach Seb. után, a zenészeti világgeniuszok hazája és központja lett, s mely a mult század végével óriási hatalmi fölényvel ragadta kezébe a vezér- és irányadó szerepet a zenében: csaknem hihetetlen adatok halmaza tárul fel előttünk arra nézve, hogy különböző időszakokban minő fogalmak uralkodtak a zenészeti szép és belbecs irányában.

Ismeretes az a történelmi tény, hogy a nagy Bach Sebestyén még működése délpontján is kevésbé elismert zeneköltőnek tartatott, mint Hasse Adolf a divatos opera- és egyházi zeneszerző s szász választó fejedelmi udvari karmester Drezdában. A végrehajtó művészet, nevezetesen pedig az orgona — és zongora — (akkoriban még: clavi-cymbalo) játéokban, mindig fölébe tétetett Marchand, a hirhedt csalafintáskodó (charlatan) a nagy Bach Sebestyénnek, míg ez utóbbi egy alkalommal Drezdában nyilvános verseny alkalmával, megszegyenítőleg le nem verte.

A Rochlitz-féle zenelap körül a német zenészeti világ színe-java sorakozott, mely aztán Mozart, Haydn, Beethoventól kezdve egészen Weigl, Gyrovecz s minden német vagy más nemzetiségű, kis és nagy kompozitorok, virtuóz s zenetudósokig, itélt elevenek és holtak felett. De sokszor miként itéltek? Ugy, hogy a mai nemzedék alig hinné el, ha nyomtatva nem olvashatná. Beethoven akkor megjelent több művéről pl: mint zenészeti „Unsinn“-ről nyilatkoztak, melyek pedig ma, mint zeneköltészeti csodaművek, az általános bámulat, elismerés és hódolat tárgyait képezik s magukban foglalják az eszményi, az aesthetikai szép és tökély minden irányu követelményeit.

Tudjuk a műtörténelemből, hogy Mozárt Don Juanja és Beethoven Fideliója felett, azok első előadása után, pálcát tört az akkori egész bécsi magas szakkritika (! ?) Ugyanily sorsban részesültek későbbben egy Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner művei!

Mindeme adatok és tények nyomán, joggal állíthatjuk, hogy az abszolút zenészetű szép fogalma sem a múltban, sem a jövőben nem fog soha valami határozottan kijelölhető s értékesíthető normál-szabályok szerint alakulni, vagy megállapíthatni. Erre nézve mindenkor s első sorban nagy befolyása lesz az általános művészeti közizlésnek, a művészek értelmi álláspontja és szakképzettségének, valamint a zeneművészet tényező anyagai tökéletesb voltának.

III.

A művészeti és zenészetű szépről.

Ha általában a szép meghatározását a műbölcsészek és szépészek számtalan, egymástól különböző 'körülírásából akarjuk meríteni: igen sok és érdekes elméleti anyagra tehetünk szert, de egyes művészeti ágakra alkalmazva, nagyon kevés gyakorlati eredményre fogunk jutni.

Böngészésünk egy kissé állításunk támogatására a száraz metaphysikai elméletek meddő mezején.

Plató, a szépben ama örök eszmék világának egyik alkotó elemét látja, melyek az emberi szellem előtt lebegtek annak tiszta, aetheri állapotában, midőn még az anyagi világ bilincseihez nem volt kötve.

Aristoteles, a megkívántató viszonyok s arányok szabályszerűségében keresi a szép fogalmát.

Longin szerint a szép, a magasztos az, mely minden embernek s minden időben tetszik.

Plotin, a szépet ott keresi, hol az eszme túlnyomó hatalmat gyakorol az anyag felett.

Baumgarten, — újabb korban a szépészetű tan megalkapítója, — mindent a tökéletesbülésre alapítván, a szépet is csak az érzékileg felfogható tökéletesülésben látja.

Kant, tisztán alanyi (subjectiv) dolognak mondja a szépet és az izlést, s kétféle szépet különböztet meg, u. m.: magában a tárgyban rejlőt s olyat, mely azzal egyesül.

Schiller szerint az a szép, midőn az eszményi eltarja a valót.

Goethe, a szépet csak a véletlen szerencsés alakítás eredményének tekinti.

Krug, azt tartja szépnek, mely a végtelent sejteti a végesben, s ez által tetszést, gyönyört kelt lelkünkben.

Fichte, a szépet a jótól és az erkölcsiestől tételezi föl.

Schelling szerint a szép nem egyéb, mint a művészet örök elvének kifolyása, mely által az alanyi s tárgyilagost közt létező ellentétesség egészen elenyészik.

Ast, két különböző elem közti öszhangzásnak mondja a szépet.

Hegel, szorosán megkülönbözteti a művészeti szépet (az eszményit) a természeti széptől, s szerinte az első sokkal magasabban áll a másik felett, ép úgy, mint a szellem fentebb áll teremtményeivel a természet s annak tüneményei felett.

Vischer szerint a szép nem más, mint az eszmének bizonyos határozott alakban való nyilvánulása. S így tovább a végetlenségig.

Hacsak az itt elsorolt különféle körülírásokat vesszük is alapul: méltán kérhetünk bárkit is, hogy vajjon ezek után bir-e határozott tiszta fogalommal a szépről, főleg a művészeti s különösen pedig a zenészetű szépről? Vajjon az ily transcendentalis fogalmak mellett fogja-e tudni, hogy miként kell csak egy egyszerű szép dalt, dallamot is teremteni?

Pedig a szép vagy nem szép elnevezése s fogalmával egy művészet terén sem találkozunk oly gyakran — minden aesthetikai szabályindokolás nélkül — mint a zeneművészet terén, s mégis hány embernek, sőt még zenésznek is van tiszta, öntudatos fogalma arról, hogy ez vagy ama zenemű miért tetszik vagy nem tetszik? Miért lelkesíti a műértőt, míg a laikust hidegen hagyja, vagy megfordítva?

A zenészetű aesthetika nem foglalozhatik pusztán csak az elméleti avagy műbölcsészeti körülírásokkal, valamint nem pusztán csak a nagy mesterek remekműveiből levont szépészetű szabály-meghatározásokkal. Mind a kettőnek, mint tényezőnek, egyesülnie kell, hogy legalább is valami megközelítő általános formai, kifejezési, gondolati s

szellemi alakítások szabálykeretében mozoghassunk. Mert lehetséges, hogy valamely zenemű megfelel a formai s kidolgozási szabályoknak, de ellenkezni fog eszmei, szellemi tartalmával, az aesthetikai szép, az izlés s az igazság követelményeivel. Valamint ellenkezőleg: meg lesz egy zeneműben az eszmei szépség s a szellemi intentio igazsága, de formailag s kidolgozásilag oly darabos, kuszált s indokolhatlan alapon fog állni, mely sérti az aesthetikai szép és jó izlés fogalmát.

Az első kérdés tehát, mely ezek után fölmerül, nem az lehet, hogy általában mi hát aesthetikailag szép a zenében, mert azt sem valakire ráerőszakolni, sem megérezésként előállítani nem lehet; hanem inkább az, hogy vajjon minő föltételek mellett tetszhetik egy zene, azaz: egy zenemű a művelt embernek, s miként kell annak alkotva lennie, hogy ama élvezetet megszeresse, mely különböző felfokozásaiban, az egyszerű gyönyörözéstől kezdve egészen a lelkesültségig hatványoztathatik?

Alig lehetne paradoxabb tételt felállítani, mint azt, hogy a zeneköltőnek nem főcélja, megnyerni művével a közönség, a hallgató vagy játszó tetszését.

Ha tehát kivétel nélkül a tetszeni való vágyás vezérli a zeneköltő tollát: azonnal fölmerül a kérdés, hogy minő tulajdonokkal kell tehát birnia egy zeneműnek arra nézve, hogy tessenek s hogy élvezetet szerezzen a hallgatónak?

A felelet, első tekintetre egyszerűnek s természetesenek látszik ugyan, de mélyebben tekintve a dolgot, még sem oly könnyű, s több nehéz megoldásu kérdéssel találjuk szembe magunkat. Ilyenek a több közt: „kiknek okozzon valamely zenemű élvezetet?” — „vajjon csak akkor bir-e abszolút becsülni, ha minden embernek, minden nemzetnek egyaránt tetszik?” — „kiknek véleménye döntő arra nézve, hogy ez vagy ama zenemű valóban szép, belbecsü, s kell, hogy tessenek mindenkinek?” — stb. stb.

Tekintsük a dolgot tisztán gyakorlati szempontból, s figyelmen kívül hagyva az ugynevezett műveletlen népeket s vegyük csak a világnak zeneileg legműveltebb népeit, u. m.: az olasz, német s francia nemzetet.

Ha egy 17-ik századbéli franciától kérdenők: minő zene tetszik neki leginkább? kétségkívül az akkori híres Lully francia zeneköltő műveinek nyujtaná a palmaágat. De a mai korbéli francia zenész vagy műkedvelő e kérdésre aligha tagadólag nem felelné, s Lully zenéjét, ujabbkori zeneköltőié mellett, bizony nem sok élvezetet nyujtónak ítélheti.

Hasonló eljárás, hasonló tapasztalatra vezetne az olasznál ép úgy, mint a németnél.

A szép és tetszés fogalma mindenkor változásnak lévén alávétve egy későbbi kor izlése s kívánalmi szerint, s föltételeit mindenkor az uralkodó eszmék, az előhaladtabb izlés és a társadalmi idomulások határozzán meg; ha a fentebbi kérdést szűkebb határookra vonva, azt illetésképen formulázzuk: „kinek kell, hogy tessenek korunkban egy zenemű, s minő zenemű tetszik jelenleg?” még ez esetben sem állithatunk fel valami egységes kiindulási pontot, mert ha pl. az olasz népet kérdjük: az föltétlenül Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi s más olasz zeneköltők műveire fog szavazni akkor, midőn a francia s német egészen más zeneköltők műveiért törnek lándzsát. S mindez igen természetes, a mennyiben az idők változtával, minden nemzet viszonya, műveltsége s izlése is (mi leginkább a szépművészetek, s főleg a zenei szépet illetőleg szokott nyilvánulni) változásnak van alávétve.

Ama kellékek s szépészeti szabályok kimutatása s meghatározása tekintetéből tehát, melyek követése mellett lehetséges csak valami művészeti szépet felmutatni a zenében, szükséges oly térerre tenni át a kiindulási és észlelődési szempontot, melyen egyesülve találjuk az összes művelt zenevilág nézeteit, s melyen az elismert műrekekre nézve nincsen oly elágazó véleménykülönbség, mint a nemzeti érzületekre alapított irányok mezején.

Nem lehet tagadni, hogy a zeneművészetnek minden irányban lett kifejlődése, melyből aztán mind ama formák, irányok s dinamikus hatások keletkeztek, melyek általában a mai egész művelt zenevilágnak s a nagy közönségnek is izlése és tetszésével találkoznak: századunk szépészeti alapelveit s irányát tekintve, Bach, Händel, Haydn, Mo-

zart s Beethoven műveinek öszhatásából keletkezett elannyira, hogy minden, a mi utánuk jött, s mai nap is még egyre keletkezik, csak azok kevésbé-jobban sikerült utánzati törekvése s fényképezésének nevezhető.

Eme teremő és reformáló lángelmék művei felett mai nap már egységes vélemény uralkodik, t. i. hogy azok műremekek s birnak mindama tulajdonokkal, melyeknél fogva minden zeneileg művelt népnek kell, hogy tessenek a zenészeti aesthetika szabályai alapján, s így legalkalmasabbak is arra nézve, hogy a belőlük levont formai, kidolgozási s kifejezési alapelvek nyomán, határozott vezérfonalat nyujtsanak ama kérdésre adandó feleletre, hogy: miként kell egy zeneműnek alkotva lennie, ha a művelt hallgató tetszését ki akarja érdemelni s általában zenészeti élvezetet nyujtani?

Ebből aztán természetszerűen következik az is, hogy a ki e nagymesterek elvei s eljárásai nyomán alkotja műveit: az soha sem fog olyat írni (magától értetvén a korrekt kidolgozás), mely legalább is a közönség egy nagy részének ne tessenék. Ez pedig szükségképen vezet a zenészeti szép, vagy is a zenészeti aesthetika biztos támpontjára.

Mind a régi, mind pedig az ujabbkori kiváló zeneköltők együttemesen ama nézetet vallják, hogy a zeneköltészet nem más, mint az emberi kebelben nyilvánuló különféle kedélyhangulatok visszatükrözése, mely az öröm és fájdalom, mint alapérzésre támaszkodván, számtalan apró fokozat s részletes színezésre oszolhat és oszlik is.

A zeneköltő tehát nem tesz mást, mint hangok s azok különféle összelése, sorozata, öszhangosítása, időbeosztása s alakzati keretbe öntése által utánozza az emberi kebel különféle hangulatának hullámzásait. Ha tehát azt akarja, hogy az utánzatban rajta kívül mások is fölismerjék az eredetét, a mintaképet: szükséges a kettő közt bizonyos szellemi hasonlatnak, rokonkapocsnak léteznie. S ebből aztán minden műterméknek (s így minden zeneműnek is) ama legelső, mondhatni alaptulajdona következik, mely nélkül műbecsesele általában nem birhat, t. i.: a mintakép és

az utánzat közti hasonlat, rokonság, öszhangzás, vagyis: a kifejezési igazság.

A kifejezés és mintakép közötti öszhangzás érzetének lehet tehát tulajdonítani azt a gyönyört és szellemi élvezetet, mit egy művészeti remekmű látása vagy hallása földéz.

E művészeti gyönyör azonban sokféle változásnak van alávetve. Vannak zeneművek, melyek csak félgyönyört okoznak, míg mások egészen kizárják azt, sőt olyanokkal is találkozhatunk számtalanszor, melyek bennünk valóságos ellenszenves, visszás érzést ébresztenek a szerint, a mint valamely eszményítésre fölvetett tárgy, mint mintaképnek az utánzata, vagyis a kifejezési igazság kevésbé vagy jobban, vagy épenséggel nem egyezik meg a kitűzött céllal.

Sokszor találkozhatni oly zeneművekkel, melyektől a kifejezési igazságot nem lehet megtagadni, s melyek valamely kedélyhangulat természetes s könnyen fölismerhető utánzatát is föltűnteti, s mégis kevés vagy éppen semmi szellemi élvezetet nem érzünk azok hallásánál. Ennek oka abban rejlik, mert nem bir ama kellékekkel, melyek szoros betartása szükségeltetik ahhoz, hogy valamely tárgy vagy tünemény (nem tekintve az eszmét, melyet képvisel) kellemes, kielégítő hatást gyakoroljon érzékeinkre.

Hogy egy görbén emelt oszlopszat, vagy egy aránytalanul beosztott lépcsőzet ellenállhatlanul sérti látérzékünket s belérzetünket: ezt az arányosság utáni vágy velünk született törvényének kinemelégítése okozza. Hogy miért hordjuk magunkban e törvény alapképét, azt megfejtteni lehetetlen, de tény, hogy létezik az az emberben kezdetétől fogva, s hogy csakis erre épithette az építészet is szépsészeti szabályainak alapelveit.

Amde a fentebbi tétel megfordítva is áll, vagyis: feltalálhatjuk egy zeneműben a formai szabályszerűséget, a kellemes beosztást és hangzást a nélkül, hogy abban egyszersmind a kifejezési igazságot s a mintakép megfelelő utánzatát is fölitalánók. Ez esetben aztán csak üres, szellemi beltartalom nélkül való — bár kellemes — hangjátékká válik egy zenemű, mely alakilag, sőt ahhoz képest kidolgozásilag is kielégíthet ugyan, de érzelmi, költészeti világunkra soha sem lesz képes maradandó hatást gyakorolni.

Minden művészeti termék főkélléke s alapja tehát a természetes kifejezési igazság. Egy zeneműre alkalmazva e tételt, ha abban e főtulajdönt megtaláljuk, az bizonyosan tetszeni is fog, de még nem mindig tökéletesen. Egy zenemű által okozott élvezet (természetesen a lelki műveltség magasabb fokát tételezve fel) csak akkor lesz teljes és tökéletes, hogy ha a forma, az alak, melyben az eszme vagy kedélyhangulat élénk állittatik, valamint a kifejezési igazság is megfelel az arányossági szép fogalmának, vagyis: ha képes bennünk a kitűzött tárgyhöz hasonló érzést, hasonló eszmét felköltetni.

E kettős pont az, mely körül a művészet lényegét érdeklő mindenféle kérdések forognak, s melyek földerítése által lehet legilletékesebben meghatározni a művészeti szép fogalmát.

A formai kellem pedig voltaképen az, mit a művészeti termékekben mint főtulajdönt, rendesen szépek szokás nevezni. De mennyiben egyoldalú ez elnevezés: további előadásaink folytán látni fogjuk.

Sokszor előfordul az az eset, hogy a jelzett két főtulajdon észlelése, közvetlenül csak ösztönszerűleg, belérzetünk által történik, s ez esetben csak velünk született homályos sejtelem kifolyása. Másrészt pedig van eset, hol az, az egyenes öntudat kifolyása. S ez eset pedig akkor fordul elő, midőn valaki tökéletes öntudattal bír a felett, hogy miként kell egy műbecscsel bíró művészeti s így zenészet termékek is alkotva lennie, hogy az, a szépség szabályainak megfelelően?

A fentebb jelzett első osztályba az ugynevezett laikusok, zenészet műkedvelők tartoznak, kik azonban magasabb szépségérzeti érzék- és fogékonysággal bírnak. De csak ebből is világos, hogy a zenehallgatók s ítélők ez osztálya nagyon bizonytalan alapon áll.

A másik eset által jelzett osztályba pedig egyedül csak a műértők sorolhatók.

„Vannak emberek — írja Guizot, Shakespeare fölött irt művében, — kik ugyanegy pillanatban éreznek és ítélnek is egyszerre s kik a bevégzett tökély utáni vágyat még legmagasztosabb műélveik között sem tévesztik szem

elől, s a mellett, hogy csodálatot s gyönyört éreznek valamely remekmű látása vagy hallása felett: egyszerre mind a nem egészen tökéletes legcsekélyebb árnyalata is háborítólag hat kedélyükre.“

Ezek aztán a valódi műértők a szó legszorosabb értelmében. Így képzelhetünk magunknak egy Mozart, Beethoven vagy egy Mendelssohn, Schumann, Liszt, s Wagner stb., kik hasonló modorban hallgatták s hallgatják a zenét s ítélnek. Mindenkinek, a ki a zeneművészettel hivatás-, előszeretet- vagy szenvedélyből foglalkozik, arra kellene törekednie, hogy ilyenképen legyen képes élvezni s ítélni a zeneművek felett. S e képesség kifejlődését elősegíteni: ez célja másod sorban a zenészet esthetikának.

IV.

A zenészet szép alapszabályai.

Minden művészetnek — s így a zeneművészetnek is — megvannak az ő meghatározott s elváltozhatlan alapszabályai. Minden valódi műbecscsel bíró zeneműnek e szabályok szerint kell — legalább fővonásaiban — alkotva lennie. Ha a zeneköltő ezek teljes öntudatával bír: ez nemcsak bizonyos művészeti korlát s iránytű gyanánt szolgál számára, hanem szellemi működését is irányítja, megkönnyíti s elősegíti. Az oly hallgató vagy műértő pedig, a ki ezek szerint ítéli meg a zeneműveket, soha sem csalatkozhatik ítéletében határozottan.

A zeneirodalom összes létezett, létező s létező lehet termékeit — a kifejezést illetőleg, — következő négy osztályra oszthatjuk, u. m.:

1-ör. Olyanokra, melyekben sem valamely eszményi, költői képet, sem pedig valamely érzemény — vagy kedélyhangulat utánzatát nem találjuk fel. Az ily zeneművek aztán csak hangjátékok, minden komolyabb belbecs nélkül, melyek legjobb esetben is csak kellemes hangzásuk által érdekelhetik a műértőbb hallgatót.

2-ör. Olyanokra, melyekben csak helyenkint s töké-

letlenül találjuk fel a fentebbi tulajdönt. Az ily zeneművek csak félig képesek kinyerni a hallgatók tetszését s egészben véve, ki nem elégitőleg hatnak kedélyünkre, belvilágunkra. Ily termékekkel leggyakrabban találkozhatni a hangszeres zeneszerzés terén.

3-or. Olyanokra, melyek valamely általános emberi érzeményt vagy szenvedélyt a lehető leghivebben tolmácsolnak, s melyek következőképen, a hangszeres zeneszerzés feladatának lehetőleg meg is felelnek. Általános emberi érzést mondunk — minő az öröm, fájdalom, düh stb. — mert a pusztá hangszeres zeneköltés csak azok ecsetelésére képes, s nem lehet vele az érzemények lélektani indokait, a külvizonyok befolyásait, szóval: azok legcsekélyebb fokozatait is ecsetelni; s végre:

4-er. Olyanokra, melyek valamely érzemény vagy szenvedély festésével, egyszersmind azok indokait, személyesítőit s viszonyait is képzeletünk elé állítják. Ide tartoznak mindama zeneművek, melyek bizonyos szöveg kíséretében adatnak elő, minők általában a szövegbe irt dalok, dalművek, melodramák, oratoriumok stb. Továbbá, az ugynevezett programzene, mely címe és magyarázó szövegére nézve lehet rövidebb vagy hosszabb, részletesebb vagy általánosabb, mint pl; Beethoven Eroica, vagy pásztor-symphoniája, Berlioz zenekari művei, Liszt symphoniái, költeményei stb. A szintánc-zene, a mennyiben a szereplő személyek abban mimészettel s különféle kifejező jelennel is kísérik a zenét, szintén ez osztályba sorolható.

Az első és 2-ik osztályba sorolt zeneművek, melyek a tökéletes művészi szép fogalmának meg nem felelnek, nem lehetnek komoly tárgyai a zenészeti aesthetikának sem, melynek észlelési feladata csakis a két utóbbi, de különösen a 3-ik osztály termékeire vonatkozik, melyek — mint tisztán az abszolút zeneköltészet termékei — általában legnehezebben érthetők s megítélhetők, de előnyük ép abban áll, hogy a rájuk alkalmazott szabályok a zenészet más válfajú termékeire is ráillenek s irányadóul szolgálhatnak.

Miben áll, s miként lehetséges, hogy az abszolút hangszeres zenében pusztán hangok és zöngképletek által oly lehetőleg hiven utánozhatók az emberi érzemények külön-

féle nyilvánulásai, hullámzatai, hogy a hasonlat azonnal fölismerhető?

E kérdésre csak is az analogia adhat kielégítő feleletet.

A művelt, vagyis a műzene, több egymástól lényegesen különböző elem együttes közreműködésének az eredménye.

Ez elemeket mindenek felett a hang, zöng, zöngidom (rhythmus), öszhangzat, s az ugynevezett thematikus egyöntetűség képezi. Ha tehát valamely zenemű meg akar felelni a művészeti szép és a tökéletesség feladatának: szükséges, hogy mindeme elemek már magukban véve is bizonyos szellemi és alaki rokonság-, hasonlatban álljanak az ecsetelni szándékolt érzület, szenvedély vagy ténykedésből folyó képlet hullámzataival. Erre nézve pedig minden elem közreműködése észlelés alá esik azon okból, hogy miként felel meg e feladatnak? A nevezett zenészeti főelemek tehát főleg két szempontból itélendők meg t. i. 1-ör: hogy kifejezési igazság s 2-or: hogy formai kellem tekintetében mennyire képesek valamely zenemű belbecsét emelni s oda hatni, hogy az, a hallgatónak kielégítő műélvet szerezzen?

Meghatározandó továbbá, hogy egyik elem mennyire segíti elő a másik hatását s találóságát, vagy megfordítva?

Mindezt fejtegetve és elemezve, sok oly kérdéssel állunk szemközt, melyekkel — még a zenészek közül is — legkevesebb ember szokott foglalkozni, minek természetes oka aztán az, hogy a zeneszerzők többnyire öntudatlanul, csak természeti ösztön szerint komponálnak s a zeneművek megítélésében is csak ily módon járnak el.

Vannak sokan, kik hosszas tapasztalás és rutin után elég helyes tapintattal meg tudják különböztetni a jó s valóban szép zenét a kevésbé jótól s kik ösztönszerűleg érzik az említett tényező elemek közti arány- vagy aránytalanságot: de határozottan még sincsenek tisztában a valódi okok felett, s így nagy részben csak tapogatóznak.

A zenészek és műkedvelők e faja, legveszedelmesebb magára a zeneművészet magasb fejlődésére, mert határozatlan itéletük által gyakran sokat ártnak a jónak, míg a káros következőekkel elősegítik a pártolásra, kitüntetésre nem méltót.

A biztos s mindig indokolt ítélethez a zenében, igen sok és sokoldalú tanulmány igényeltetik, mely legkevésbé sem lehet egyoldalú, hanem át kell karolnia mind ama műágakat, melyek öszműködése által jó s jöhet létre egy műremek. A régi és új zeneirodalom teljes és tárgyilagos átnézete; a sokféle műformák kellékeinek ismerete; a társművészetek rokon-kapcsai és viszhatásainak méltánylása; a költészet minden válfaja iránti fogékonyság s az általános műveltség bizonyos kiválóbb színvonala: mindez, együttesen szükséges arra nézve, hogy a zeneművészet terén épp úgy, mint minden más művészetén biztos, határozott, s mindig indokolt szépészeti ítélettel bírassunk.

Nézzük, a zene egyik leghatalmasabb, mondhatni: életető elemét, a zöngidomot (rhythmus), s lássuk mi-
ben rejlik annak ereje és hatása szépészetileg?

V.

A zöngidom (rhythmus), mint a formai kellem s a kifejezési igazság egyik főtenyezője.

Azt, a mit a zenében zöngidomnak (rhythmusnak) nevezünk, főleg a következő elemek képezik, u. m.: a méret, (Takt) a hangsúly, (Accent) a zöngérték (Noten-Werth) és az időmérték, (Tempo).

A méret nem más, mint a különböző értékű zöngék és zöngesoroknak bizonyos határozott időtartamra való felosztása, s ennek függőleges vonallal való megjelölése.

A hangsúly: bizonyos időpontnak erősebb, észrevehetőbb megjelölése tetszés szerint.

A zöngérték: a zöngesorok viszonylagosságára s az

időmérték: a méretek s hangsúlyokra osztott zöngesorok által eredményezett zenei tételek s egész zene-művek időtartamára s egyes időmozzanataira vonatkozik.

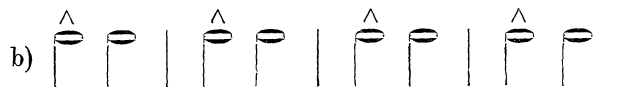
A szem, a méretvonalak által különbözteti meg a zöngesorok időtartamát, mely a hallérzékre nézve, vagy

bizonyos bensőleg képzelt, vagy érzékileg is feltüntetett hangsúly által válik észlelhetővé. De a hangsúly nem rejlik magában a zöngékben, mint valamely kézzel fogható érzéki tulajdon, hanem azzal csak az értelem ruházza fel, s ebből ered aztán a zöngidomok véghetlen változatossága a zenében. Az értelem által osztogatott eme hangsúly, nem lehet pusztán önkönyszerű a zeneköltészetben, vagy ha úgy kezeltetik: nem lesz az öszhangzásban a kifejezési igazsággal.

Képzeljünk magunknak pl. csak egy ily egyszerű zöngképletet, u. m.:



s hangsúlyozzuk ezt különféleképpen, pl:



vagy:



vagy:



s azonnal észlelhetjük, érezhetjük — kivált, ha még az időmérték lassabb vagy sebesebb volta is hozzá járul, — a dinamikus hatás különbségét, mely a szerint alakul, a mint az alkalmazott hangsúlyozással ez vagy amaz eszmét, kedélyhullámzatot vagy érzéki mozzanatot akarjuk zöngével, zenével eszményíteni.

Igy a fenti képlet, a) alatt a nyugalmat, a mozdulatlanságot, vagy egy természeti kép merengő egyhanguságát állítja elélni;

b) alatt igen alkalmassá válik az erélyesség, a dacosság;

c) alatt a nyugtalan ösztön; s

d) alatt a megátalkodottság jellemzésére.

$\frac{2}{4}$ -es ütemjelzésű igen érdekes részlet fordul elő a nélkül, hogy az legkevésbé is sértené a formai kerekesség érzetét, mert csak el kell képzelni magunknak a kétféle ütemnemet elválasztó egyik méretvonalat, s azonnal egy $\frac{5}{4}$ -es ütemű szabályos zenedarab áll előttünk, mely minden szokatlansága dacára, — mert szabályosan kezeltetik, — nem hogy sértene, de még érdekesen hat a hallérzetre.

Ilyen példa Volkmann C. moll sonátájának 2-ik tétele is (Prestissimo), melyben mind végig $\frac{6}{8}$, $\frac{2}{8}$ és $\frac{3}{8}$ ütemnemek váltakoznak, s végül $\frac{3}{4}$ -ed ütem is előfordul, mely azonban, mert szintén szabályszerűen kezeltetik, legkevésbé sem sérti az arányossági érzetet. A mellett pedig alapjában tisztán a meg-megszakított $\frac{9}{8}$ -os ütemnemet érzeti a hallgatóval.

Ide tartoznak még az ugynevezett méreti beosztás nélküli zenészeti részek is, minők: az énekbeszédék (Recitativ), hosszabb keretű s beosztásu cadenciák s azok cifrázatos zöngesoportjai, stb., melyek látszatra nézve szintén szabálytalanoknak tűnnek fel. De ezek sem okoznak kellemetlen érzést (sőt az ellenkezőt), mert azok nem egyebek, mint szándékos meghosszabbításai a kisebb, ugynevezett rubato-tételeknek; az énekbeszédéknél pedig kárpótolva vagyunk a szövegszavakra fektetett helyes és arányos hangsúlyozásokkal, valamint az utánuk rendszeren következni szokott szabályos ütemzésekkel.

Épp úgy nem képeznek e részben szabályt és utánzásra méltó példát az oly előadó művészek, kik akár természeti érzék hiányából, akár pedig túlcsigázott szenvelgés vagy hatásvadászatból, soha sem szabják magukat a szabatos ütemezéshez, hanem folytonosan hullámoznak a szigoru ütem és a szabad előadás közt. Ha ez az ütemérzék hiányából történik: akkor művészeti beszámításon kívül esik. Ha pedig csak szenvelgésből ered: szépészeti s arányossági tekintetből is elvetendő s utánzásától minden jó és egészséges izlésnek ovakodnia kell.

A zenészeti zöngidom elemzése és szépészeti méltánylásánál legfőbb figyelembe veendő a zöngék időtartama, miből a legkülönfélébb zöngidomzati képletek keletkeznek.

A ki a világ-zeneirodalom kiválóbb termékeit figyelemmel észleli, az előtt lehetlen föl nem tűnnie annak, hogy a formai kellem igényeinek leginkább ama termékek felelnek meg, melyekben a zöngesoportok s azok zöngértéke által feltüntetett s eszméket képező ugynevezett motívumok közt bizonyos organikus egység létezik, s hogy leginkább az olyan zeneművek bírnak abszolút műbecsrel, melyek periodusaiban mentől kevesebb egymástól eltérő zöngidomzati képlet fordul elő. Vannak remekművek, mint pl.: Beethoven A dur sonátája, C. moll symphoniája, Mendelssohn Hebridák nyitánya, Liszt Erzsébet oratoriumának bevezetése, stb. melyek, mondhatni csakis egy zöngidomzati képletből vannak szerkesztve.

A zöngidomzati egyöntetűség tehát egyik legfőbb tényező arra nézve, hogy a zeneköltő a formai szépnek eleget tegyen s e kelléknek nemcsak a zenedarabok egyes részeiben, hanem a legrövidebb (8—12 méretes) gondolatföredékekben is eleget kell tenni, hogy a minél világosabb felfoghatóság, mindenekelőtt átlátszóvá tegye a formai szépséget.

Egy másik, nem kevésbé fontos kérdés merül fel, t. i.: minő hasonlati viszony létezik a zöngidomzati képletek s a kedély s érzeményhullámzatok fokozatai közt?

Az e kérdésre szolgáló felelet szorosan egybefügg a zenei időmértékkel. (Tempo.)

Mert a méretek száma, arányossága s az azokban foglaltató zöngidomzati egyöntetűség, megfelelhet a formai kellem szabályainak a nélkül, hogy azok hasonlatát, találóságát, az esetelni szándékolt kedély vagy érzemény hullámozásával még észlelhetnők. Ezt csak az alkalmazni szándékolt időmérték határozza meg, melynek sebesebb vagy lassabb voltától függ leginkább annak értéke is.

Ha pl. a következő zöngképletet tekintjük, u. m.:

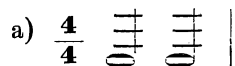

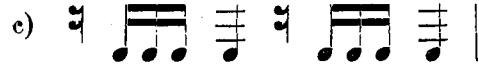
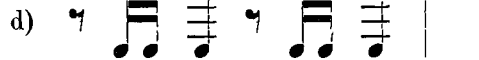


ebben egy könnyen fölfogható zöngidomzatot észlelhetünk, s a mi az arányosságot illeti, a felett kellően is ítélhetünk,

minden aláírás nélkül is azonnal a reszketés, a borzadály vagy az anyagi fázás eszméje kél fel lelkünkben.

Az emberi értelem azonban, a zöngidom tudományos és lélektani elemzése folytán, még számtalan más zöngidomi képletet is felruház ez vagy amaz érzület vagy tünetmény visszatükrözésének tulajdonságával, melyeknek találó képességét művészi értelemmel méltányolhatjuk ugyan a nélkül, hogy az másokban is hasonló gondolatot keltene fel. Mert a művészi értelem és a képzelő tehetség, a költészettel párosulva, még az ex professo zenészek közt sincs egyenlő mértékben kifejlődve; s aztán a legfőbb nehézség, a zöngidomi képletekből valamely találó ecsetelésre következtetni: azoknak több oldalú magyarázata s gyakorlati alkalmazhatóságában rejlik.

Valamint a gyógyászat terén, ugyanegynemű tünetek sokszor különféle kórállapotok kifolyásai lehetnek: úgy bizonyos zöngidomi képletek is többféle érzeménycsúszatra vonatkozhatnak. Fentebb jeleztük, hogy bizonyos zöngképlettel több idegzeti tünet vonásait, u. m. a félelem, harag, borzadály vagy a testi hidegség érzetéből kifolyó reszketegséget lehet ecsetelni. De e tételt megfordítva is áll; vagyis: bizonyos kedély- s érzeménycsúszatot, dinamikus tünetet szintén lehetséges többféle zöngidomi képlettel is kifejezni, eszményíteni. Így a fentebb feltüntetett tremolo-képletet zöngidomilag sokféle alakban állíthatjuk elő a nélkül, hogy az eredeti kifejezési igazságtól nagyon messze eltérnénk. Pl.:

- a) 
- b) 
- c) 
- d) 

e) 

stb.

Ha egyrészt, nem csekély hátrányára szolgál az eszményi hasonlatnak a zöngidomi képletek sokféle irányban való alkalmazhatósága: másrészt mégis sok előnyt nyújt a zeneköltőnek, ha a zöngidom kezelését több szólamu (polyphonikus) tételekre vonatkozólag tekintjük és elemezzük.

Ha tehát már magában véve, maga a zöngidom is képes bizonyos eszmét, érzést ébresztetni: mennyivel inkább képes ezt tenni, hogy ha hozzá még az időmértéki fokozat is csatlakozik.

Egy ily zenei képletnél pl.:

Adagio. $\frac{4}{4}$  stb.

senki sem fog józanul valami rohamos szenvedély ecsetelésére gondolni, hanem ellenkezőleg; valamint a következő zöngidom sem fog bárkiben is nyugodt, melázó hangulatot kelteni, u. m.:

Allegro. $\frac{4}{4}$ 

Köztudomású dolog, hogy vannak bizonyos rhythmikai tünetek, melyek idegzetünkre avagy testi tagmozdulatainkra bizonyos ellenállhatlan hatást képesek gyakorolni. Ha egy két-negyedes, hat-nyolcados ütemű s hozzá sebes időmértékben vert indulót hallunk, melyet nagy számú dobok kísérnek vagy hangoztatnak: az bizonyára erős hatást gyakorol idegzetünkre. Egy alkalmi nemzeti rohaminduló hangjai mellett pedig, — katonai nagy zenekaroktól előadva — egész zászlóaljokat, ezredeket lehet halálmegevetést szülő lelkesedéssel vezetni a csaták leggyilkolóbb tüzebe, a mint

erre a történelemből nem egy példát tudunk felmutatni. Azt is tapasztalhatta már mindenki életében, hogy valamely sebes időmérteti és élesen hangsúlyozott tánc-zene, mintegy lábainkba száll rhythmusával s még a test ellankadtságát is képes új erőre, újabb rugékonyságra ingerelni.



De ha valamely zöngidom hatására nézve sokszor el is tekintünk mindama mellékes körülményektől, melyek annak fokozására lényegesen befolyolnak, mint pl. a roham-indulóknál a haerszomj és izgalomtól, vagy a tánc-zenénél a szenvedély hevétől, s egy élesen markirozott zöngidomzatot pusztán csak az asztalon utánozunk ujjaink verésével: már akkor is eléggé tapasztalhatjuk, hogy minden arányosan beosztott sebesebb mozzamu zöngidom, ingerlő hatást gyakorol idegzetünkre s érzékileg hat reánk.

Utánozzuk pl. a következő zöngidomot pusztán csak ujjainkkal az asztalon, u. m.:

Allegro. $\frac{6}{8}$  |  | stb.

s azonnal érezni fogjuk, hogy az bizonyos élénk, pezsgő kedélyhangulat kifejezésére vonatkozik. Mennyivel nagyobb lesz azonban a hatás, ha ehhez még Meyerbeer „Ördög Róbertjéből” az ismeretes bordalt s annak hangszerelését is hozzágondoljuk?

Ellenben, ha ugyanígy járunk el pl. a következő rendetlen, aránytalan zöngidommal, u. m.:

Andante. $\frac{3}{8}$  |  | stb.

alig képzelhető oly ember, kinek kedélye vagy idegzetére ez valami erősebben felingerlő hatást volna képes gyakorolni.

Miben fekszik a francia s olasz irányu s általában az éles zöngidomzatokkal szerkesztett zeneműveknek tetszetős, ingerlő és sokszor ellenállhatlan hatása?

Kétségkívül nem másban, mint a dallamokban túlnyomólag uralkodó élesen hangsúlyozott, könnyen felfogható, arányosan beosztott zöngidomok hatásában érzékeinkre, melyekre az élénkebb időmérték oly erős befolyással van, hogy a nélkül egészen hatástalanok maradnak, vagy ellenkező benyomást okoznak. Játszunk, vagy hangoztatunk pl. valamely tánc- vagy induló-rhythmust hosszúra nyújtott lassu időmértékben: s azonnal megöltük, megsemmisítettük annak minden hatását is.

A zöngidom éles hangsúlyozásának s aránylagos kép-letekre való felosztásának bizonyos sebes időmértékkel való egybekötése tehát az, a mi bennünk a mozgalmasság lelki állapot s kedélyhullámzat iránti hasonlat érzetét felkölti.

Ha valaki egy zeneköltőnek a zöngidomokban a formai kellemetlenség vadászatát hibául akarja felróni: erre nézve csak két szempontra fektetheti indokolását:

1-ször. Midőn bebizonyítható, hogy azok, az ecsetelni célzott kedély- vagy érzeménynyilvánulásokkal teljesen ellenkeznek. Pl.: ha mély fájdalmat vagy kétségbeesést, tánc- vagy induló-féle zöngidommal ecsetel. Ez esetben a hatás ellenkező eszméket s eredményeket keltvén lelkünkben, a művészeti igazság és az aesthetikai érzék sértetik meg.

Főleg az olasz és francia zeneirálynak ily nemű absurd kinövései ellen, méltán kelt ki újabb időben a kritika s az újabb tisztultabb izlés jogosan fordul el tőle, s az utókor előtt méltó indokoltsággal fognak a zeneirodalom ilynemű termékei feledékenységre sülyedni.

2-or. Midőn azoknak túlságos mérvben való használata által egész dalművek vagy szélesebb keretű zenedarabok — nem lévén meg bennök a kellő ellentétesség (dynamikus contrast), egyhanguakká, unalmasakká válnak s fél-szeg hatást keltenek.

Számtalan dalmű, s egyéb válfaju zenedarab létezik a zeneirodalomban, melyek e kettős félzségségben szenvednek s melyek ez okból nem állják ki a magasabb művészeti kritika ítéletét.

Azonban eltévesztett cél volna, hogyha valaki csupán legmagasabb művészeti szempontokból s a legszorosabb értelemben vett kifejezési igazság rovására, egyik végtől a másikba esnék, s még ott is következetesen ignorálná az élesebb hangsúlyozású zöngidomokat, a hol erre a situatio, az alkalmi találóság mintegy feljogosítaná. Mint mindenben, úgy itt is legjobb a boldog közép utat megtartani. Valamint tapasztaljuk ezt még az oly korszakot alkotó nagy zeneköltők műveiben is, minők egy Wagner, Liszt, vagy Berlioz, kik nem egyszer használnak legélesebbre szabott zöngidomokat is oly alkalmakkor, midőn erre kellő tér nyílik, midőn ezt a hatás igényli, s midőn az ellenkező eljárás épp megfordított hatást idézne elő. Ilyen pl., hogy többet ne is említsünk, Wagner „Bolygó hollandi“-jában a fonódal, „Tannhäuser“-jében a bevonulási nagy induló, „Lohengrin“-jében az 1-ső felvonás fináléjának s a 3-ik felvonás kezdő dallamának motivuma, Liszt sz. Erzsébet oratoriumában a gyermekek kara, Keresztes vitézek indulója, Prometheusában az aratók kara, Krisztus oratoriumában a három király indulója, Krisztus bevonulása Jeruzsálembé, Berlioz „Romeo és Julia“ symphoniájában a táncvigalom Capuletinél; stb. a régibb klasszikus zeneköltők műveit nem is említve, hol az említett középut mindig érvényesül a kifejezési igazság előnyére.

Miután a zöngidomi képletek jelentőségét a zenében alakzat és hasonlat tekintetében, eddigelé csak egyszólamu tételben tárgyaltuk s elemeztük: nem lesz érdektelen azt többszólamu tételekre vonatkozólag is figyelembe venni, hogy még inkább feltüntessük ama fontos szerepet, melyet a zeneköltészetben játszik.

Itt is, mint amott, mindennekfelett szem előtt kell tartani a rend, az arányosság s a hasonlat alapelveit, melyek követése nélkül sem az egy-, sem a többszólamu tételes zöngidomzatokkal nem lehet formakellemet s kifejezési igazságot eredményezni.

Vegyünk fel bárminő kétszólamu tételt s azonnal látni fogjuk, hogy abban csakis kétféle rendet lehet követni, u. m.: 1-ör: vagy mind a két szólam egyenlő zöngidommal bír, pl.:

1-ő szólam: 


2-ik „ 

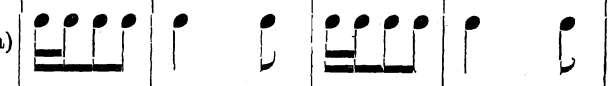
vagy 2-or: mind a kettőben más-más zöngidom észlelhető, u. m.:


1. szólam: 

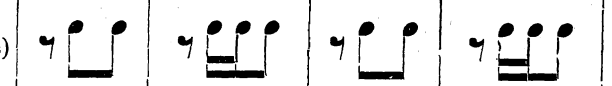
2. „ 


Magától értetik, hogy a 2-ik esetben a 2-ik szólam zöngidoma a legváltozatosabb képleteket tüntetheti fel a nélkül, hogy az arányosság szabályaitól eltérne, p. o.:

1. szól. 

2. „ a) 

„ „ b) 

„ „ c) 

„ „ d) 

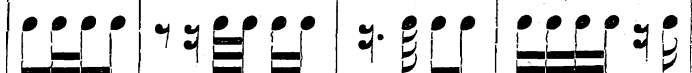
Nincs oly — csak némileg is — egészséges hallérzék, mely a fentebbi különböző zöngidomokat meg ne tudná különböztetni arányossági tekintetben.

Egy- vagy többszólamu tételben oly zöngidomi vegyítést is lehet feltüntetni, melyben az egyik szólam föltünő aránytalanságot mutat, pl.:

1-ső szólam :



2-ik szólam :



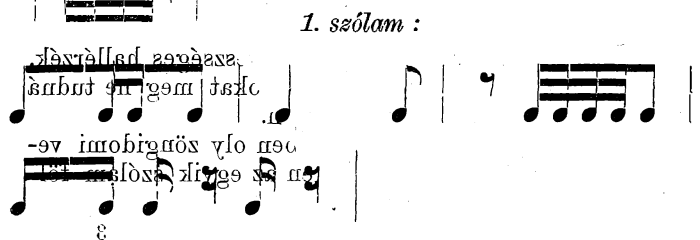
E példában kétféle dolgot észlelhetünk.

1-ör: azt, hogy a 2-ik szólam oly rendetlen s minden átgondolás nélkül odavetett zöngidomot mutat, hogy azon úgy lát-, mint hallérezkünk, egyaránt megütöközik, s

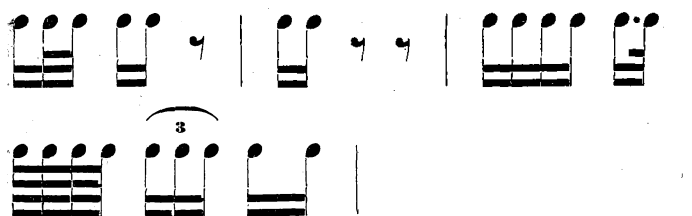
2-or: azt, hogy az egész zöngképlet mindjárt más színben tűnik fel, mihelyt az első szólamot is figyelembe vesszük, mert annak egyszerű arányossága mintegy nyugpontul szolgál a zürzavarban, s mellette a 2-ik szólam rendetlen alakzatát is némileg elviselhetőbbé teszi.

S az ilyen eljárás kétszólamu tételben még valahogy csak tűrhetővé válik, de ha egy zeneköltő oly különködő, és semmi szabályt követni nem tudó vagy nem akaró eljárást követ, hogy csak két szólam zöngidomait is merően ellentétes és semmi arányosságot nem mutató képletekből alakítja: akkor biztos lehet benne, hogy az az által eredményezett zene is érthetlenné s szépészetileg torzalakká válik.

Tekintsük pl.: a következő zöngidomzati képletet, u. m.:



2. szólam :



Vajjon képzelhető-e valaki, kit ez kielégíteni képes volna? Lassu időmértékben előadva, legcsekélyebb érzelmi ingerrel sem bír, sebes időmértékben játszva pedig épen-séggel kiállhatlanná válik, négy méreten át is; hát ha még hatvan-hetven méreten keresztül kellene ily rendetlen zöngidommal bíró zenét hallgatni! Pedig nem egy példát lehetne ehhez hasonlót felmutatni a nagy világzeneirodalomban.

Az eféle minden formai kellemet, szépészeti izlést s egészséges hallérezket sértő észellenes zöngidomzati képletekkel még akkor sem barátkozhatunk meg, hogy ha az illető zeneíró azt állítaná, miszerint szándékosan alkotott ily zöngidomi képleteket, mert az által pl. a zürzavart, az összevissza való eszelős futkosását az embereknek, az elemek összekavarodását, vagy egy örültnek rohamosságát akarta ecsetelni.

Az ilyen zeneirónak jogosan válaszolhatnók, miszerint igaz, hogy nagyon is természetlően ecsetelte zöngidomokkal a kitűzött eszméket, de minden felfogható, észlelhető forma nélkül, mely nélkül pedig a művészet megszűnik az lenni, minek lennie kell, s melynek szépészeti alapelvei szigorúan megkívánják, hogy a legvadabb zürzavart, az örült rohamosságot vagy a rendetlen összekavarodást is bizonyos formai kellemmel eszményítsük. Mert ha a művészet ezt nem teszi, megszünt hatni mint ilyen s eszményítés helyett, csak realizztikus ingerekkel lép fel s csak sérti a finomabb műérzketet. A művészet épp abban különbözik a természettől, hogy a látszólagos formátlant is mindenkor bizonyos formába önti. Elvitázhatlan alap-törvénye ez általában minden művészetnek, nemcsak a ze-

nének, mert, a mint már többször kiemeltük, habár kifejezési igazság nélkül nincsen is művészeti eszményítés: az magában véve még sem elégséges, ha vele egyszersmind a formai kellem s arányosság is nem egyesül.


Három szólamu zöngidomoknál következő képletek alakulhatnak, u. m.:

1-ör: vagy mind a három szólam egyenlő zöngidommal bir, vagy

2-or: kettőben egyenlő s a harmadikban különböző észlelhető, vagy

3-or: mind a három szólam zöngidoma különböző, u. m. pl.;

1. szólam : 

2. „ 

3. „ 

Négy szólamu zöngidomzatoknál pedig következő képletek észlelhetők, u. m.:

1-ör: vagy mind a [négy szólamban egyenlő zöngidom van, pl.,


1. $\frac{6}{8}$ 


2. 


3. 


4. 

2-or: vagy háromban egyenlő s a negyedikben különböző zöngidom észlelhető, pl.:


1. 


2. 

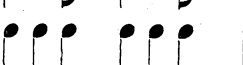
3. 


4. 

3-or: vagy kettőben egyenlő s a másik kettőben különböző, de szintén egymáshoz hasonló lép fel, pl.:


1. 


2. 


3. 

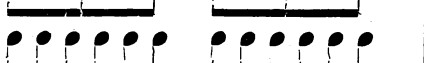
4. 

4-er: vagy kettőben egyenlő, a másik kettőben pedig egymástól különböző, pl.:

1. 

2. 

3. 

4. 

5-ör: vagy végre mind a négy szólamban egymástól különböző zöngidomi képletet észlelhetünk, pl.:

Az itt feltüntetett példák alakjára, öt-hat s még több szólamu tételekben is különféle keverékét lehet feltüntetni a zöngidomoknak s már csak ebből is tisztán kiviláglik, hogy minő fontos s mondhatni egyedül határozó szerepet játszik a zöngidom a zenében, melynek alkalmazását s kiaknázását ugy a kifejezési igazság, mint a formai kellem feltüntetésére egy zeneköltőnek sem szabad, nem lehet ignorálni, a ki tetszeni vagy hatni ohajt műveivel.

A feltüntetett képletek figyelmes vizsgálata mellett, azonnal kitűnik, hogy a több szólamu zöngidomoknál az a legkönnyebben felfogható képlet, melyben minden szólam menete egyenlő zöngidommal bir.

Ha az egyetemes zeneirodalom kiválóbb termékein széttekintünk, számtalan oly helyekre találunk, melyek hatása s könnyen felfogható kellemes volta, az ily szerkezetű zöngidomi képleteken alapul. Mindennemű unison-tétel ide sorozható, valamint gyakran egész tömött harmoniakkal kísért dallamrészek is hasonló képletekre alapítvák.

Ime egy szép példa, erre nézve Beethoven egyik vonós négyeséből, u. m.:

E példa zöngidomi képletéből kitűnik, hogy abban minden szólam minő egyszerű rhythmikai beosztással bir nemcsak, hanem maga az egész periodus is két egyenlő részre oszlik, melyek zöngidomilag egymáshoz teljesen hasonlóak.

Ime egy másik példa, melyben minden szólam menete más zöngidommal bir, s mely látszólag rendetlen képletet mutat, de mélyebben vizsgálva, mégis megfelel az arányosság és formai kellem igényeinek. E példa egyszerűsmind mintául is szolgálhat arra nézve, hogy több szólamu tételekben miként kell változtatatosan s mégis szabályosan és egyöntetűleg kezelni a zöngidomokat, u. m.:

Első tekintetre úgy látszik, mintha e képlet zöngidoma zavart s mesterségesen szövevényes volna. De épp ellenkezőleg áll a dolog, mert a mellett, hogy minden szólammenet zöngidoma nagyon is egyszerű s könnyen felfogható alakzatot mutat: még bizonyos egyöntetűség is uralkodik benne. Az első szólam zöngidoma általában e képletben nyilatkozik minden méretben, u. m.:

1)

A másodiké ebben: u. m.:

2)

a harmadiké ebben:

3)

míg a negyedik egyszerűen egy hosszú értékű hangjegyben nyilatkozik. E mellett az első és második szólam zöngidoma közt fölötlő a hasonlat, u. m.:

1)

2)

Mindazok után, miket eddigelé a zöngidomról, mint a zeneművészet egyik legfontosabb tényező eleméről elmondunk s felmutattunk, eredményképen a következő szépzetszeti szabályt lehet felállítani, u. m.: mentől egyszerűbb, arányosabb, egyöntetűbb a zöngidom valamely poliphonikus zenében: annál könnyebben érthető s felfoghatóvá válik az, s a formai kellemnek is annál inkább megfelel, s így a szépzetszeti igényeket is annál inkább kielégíti. S ellenkezőleg is áll a dolog, s ha egy zeneirő mindezzel legkevésbé sem törődik s önkényszerűleg tipor össze minden arányossági szabályt: mindig érthetlenség s élvezhetlenség zenét fog teremteni.

Ha a nagy zeneköltők vezérkönyveit figyelemmel forgatjuk s azokban a sokféle zöngidomoknak egyes periódusokban való alkalmazását elemezzük, számtalanszor tapasztalhatjuk, hogy műveik telve vannak a legarányosabb zöngidomokkal még a legpoliphonikusabb tételtekben is s hogy ama hatás és bámulat, melyet műveikkel kivívtak s kivívnak: leginkább eme eljárásnak tulajdonítható.

Még egy nem kevésbé fontos kérdés marad megvilágítani való, t. i. hogy minő arány s modorban lehetséges többszólamu tételben felhasználni a zöngidomot arra nézve, hogy az, az érzemények s kedélyhangulatok közti hasonlatot, vagyis a kifejezési igazságot feltüntesse?

Fontos szépzetszeti és lélektani kérdés ez, mely annál inkább megérdemli a megvilágítást, mentől ritkábbak az oly zeneirők, kik e felett komolyan gondolkodni s a szerint eljárni is szoktak.

Hogy a zöngidom bizonyos hasonlatot képes feltüntetni az emberi érzemények különböző hullámzási vonalival szemközt: azt már eléggé feltüntettük az egyszerű szólam zöngidomok elemzésénél.

Hogyha tehát egy több szólamu tételben, minden szólammenetben ugyanegy zöngidom uralkodván, az esetben mindannyian ugyanegy érzeménnyel vagy kedélyvonást eszményitene: ezt szükségtelen bővebben bizonyítgatni.

De az a kérdés: hogy több szólammenet, melyek különféle zöngidommal bírnak s egyszerre lépnek fel, miként járulhatnak hozzá ugyanegy tárgy eszményítéséhez?

E mellett természetesen, egy másik kérdés is fölmerül, nevezetesen: vajjon ugyan egynemű érzeményeknek lehetnek-e egy időben különféle hullámzati vonalaik?

E kérdésre igennel kell felelnünk, mert ha az ellenkező állana: az esetben minden egymástól eltérő zöngidom egyesített alkalmazása csakis a szellemi leleményességnek volna mesterséges kifolyása a nélkül, hogy a kifejezési igazságot csak távolról is megközelítene, szóval: nem volna más, mint bizonyos — zöngékkal eszközölt — finom számítémi minta, mely csak önmagáért, de korán sem a valódi érzemények közti hasonlat feltüntetése végett léteznék. De még az esetben is, ha minden érzeménynek csak egyetlen hullámzati vonala volna észlelhető: lehetséges azt különféle zöngidomi képletekkel utánozni, feltéve, hogy az által a hullámzati vonal általános jelleme el nem torzítottatik.

Ha minden érzemény- vagy kedélyhangulati hasonlat feltüntetésére csakis egyetlen valódi zöngidomi képlet léteznék: akkor már régtől fogva se új zenemű, se új zeneköltő nem jött volna létre s minden erre vonatkozó rhythmikai képlet már rég ki lett volna merítve.

A tapasztalás azonban az ellenkezőt mutatja s látjuk, hogy nemcsak mindig új meg új zeneművek keletkeznek, melyek ugyanegy tárgyat örök változatossággal eszményitnek: hanem mindig új meg új zeneköltők is támadnak, kik e munkát véghezviszik.

Ha ez lehetséges nem volna: akkor az is lehetetlen volna, hogy egy bizonyos érzeményt vagy kedélyhangulatot, egy szólamulag, egymásután különféle zöngidommal eszményithessünk, s ez esetben mindenkor csak ugyanegy zöngidomot használhatnánk az illető tárgy kifejezésére. A

zeneművészet megszűnnék az eszmei véghetlenség visszatükrözésének művészete lenni s egyhangúságával minden érdeket csakhamar kiölné maga iránt.

Ez azonban épp ellenkezőleg áll.

Figyelemmel kísérve s észlelve a különféle dallamokat: azt tapasztalhatjuk, hogy azokban a zöngidomi képletek különbözők lehetnek s a mellett mégis képesek ugyanegy érzeményt találólag, sőt hiven is visszatükrözni.

Ha pl. a következő zöngidomi képleteket sebes időmérték szerint s egymásután előadva képzeljük, u. m.:

1) 2) 3) 4) 5) 6)

ezek mindenikében bizonyos hasonlatot fogunk találni ama jelenségekre nézve, melyeket bennünk a reszketegség, vagy a nyugtalan kedélyhangulat eszméje szokott felköltetni.

De ha e képletek, egyenként képesek bizonyos hasonlatot ecsetelni: akkor bizonyára egyszerre s együttvéve is alkalmasak erre. Vagyis: ha a fentebbi hat méretben foglalt zöngidomi képletek egyenként, egyszólamulag is képesek bizonyos eszmét kifejezni: ugy az esetben is azt fogják tenni, ha mind a hat különböző képletet egy méretben egyesítjük, u. m.:

1. 2. 3. 4.



E példából tehát tisztán kiviláglik, hogy ha hatféle zöngidomi képletet (melyek mindegyike egymástól különbözik ugyan, de azért ugyanegy eszme vagy jelenség kifejezésére alkalmas) hat különböző hangszerre osztunk, s egy méretben egyszerre hangoztatjuk: tehát mind a hattal ugyanegy hasonlatot lehet eredményezni.

Meg kell azonban jegyezni, miszerint az egyenlő jelentőségű zöngidomi képletek együttes alkalmazása mindenkor csakis a hasonlati igazságnak s koránsem a formatókély és kellem feltüntetésére fog szolgálhatni, valaminthogy forma tekintetében a két fentebbi példa magában véve csekély jelentőséggel bír.

A mondottak után tehát, a zöngidomi képleteknek poliphonikus tételekben való hasonlati alkalmazására, nézve, a következő alaptételt állíthatjuk fel, u. m.: különféle zöngidomi képletek által, — melyek több szólam vagy hangszerre osztvák, — lehetséges ugyanegy érzeményt, lelki vagy kedélyállapotot, vagy dinamikus jelenséget kifejezni, fölteve, hogy azok mindegyike, a kérdéses tárgy vagy eszme jellegével öszhangzásban van.

Ebből folyólag tehát, bizonyos hangulat ecsetelésénél, — főleg több szólamu zenében — a zeneköltőnek szépsézet és igazsági kifejezés tekintetében főleg arra kell ügyelni, hogy a különböző szólamok zöngképletei egymás közt bizonyos jellemző rokonságban álljanak. De az efféle zeneköltői tulajdonok minél ritkábban fordulnak elő. Legtöbbsnyire minden mélyebb combinatio s jellemzés nélkül zöngidom zöngidomra halmoztatik a nélkül, hogy valamely lélektani jellemzésnek nyoma is volna. De még gyakrabban találkozunk oly zeneművekkel, melyekben mintegy ösztönszerűleg megvan ugyan egy-egy szólam zöngidomában a kellő jellemzés, de a mellett a többi egészen el van hanyagolva, vagy éppen ellenkező kifejezésre vonat-

koztathatók. Az ily zeneművek hasonlóak aztán az oly festvényekhez, melyek egyszerre több alakzatot, csoportozatot, színezetet mutatnak ugyan, de egyik a másikkal semmi rokonságban nem áll. Vagy egy oly költeményhez, mely valamely tárgyat fölvesz eszményítés végett, de azt összevissza zavarja, halmozza idegen tárgyakkal s eszmékkal, s végre is mindenről beszél sok szóval és nagy garral a nélkül, hogy fölvelt tárgyát kimerítette volna.

Azonban, a mint már megjegyeztük, valamely emberi érzeménynek nem mindenkor csak egy ugyanazon hullámzati vonala észlelhető, mert szellemi beléletünk mélyebb vizsgálata után meggyőződhetünk arról, hogy a bennünk nyilvánuló érzemények vagy szenvedélyeknek sokszor egymástól igen eltérő s ellenkező irányt követő nyilvánulási mozzanataik vannak, melyek zöngidomilag különbözőleg ecsetelhetők a nélkül, hogy azok jellemzése ellen valaki lélektanilag vétene.

Vegyük pl. hogy valaki valami után eped, vágyódik, s hogy ez érzemény jellege, mert talán nehezen elérhető, nyugodt ugyan, de mégis aggasztó. Minő zöngidomi képletben utánozhatnók ez érzeményt, mely mintegy kettős alakban tűnik fel a zeneköltő képzetében? Egyetlen képlettel alig volna lehetséges e feladatnak találóan megfelelni. A nyugodtság vonalát leginkább visszatükrözhetnők pl. a következő zöngidommal, u. m.:



Az aggasztó vágyódást pedig, mely váltakozva csatlakozik hozzá, pl. a következővel, u. m.



Már csak e rövid példa is kellőleg meggyőzhet a fentebbi állítás igazsága felől, mi hogy lélektanilag valóssággal észlelhető tünemény az emberben: senki sem tagadhatja.

A zeneművészet e tekintetben jóval fentebb áll többi testvéreinél s főleg a képzőművészetnél, mely egy személyben, egy mozzanat alatt többféle árnylatu, de azért egyszerre működő érzemények ecsetelésére nem képes. Sokkal rokonabb e tekintetben a szavaló művészettel, de legközelebb áll az ábrázoló művészethez, mely a plasztika és mimészet segítségével többféle érzemény, szenvedély mozzanatai feltűntetésére szintén képes, habár elérni a zeneművészetet az sem képes.

Ugy a régibb, mint az újabb klasszikus zeneköltők műveiben számtalanszor találkozunk az efféle kettős vagy többszörös alaku kedélyhangulatoknak lélektanilag indokolt zöngidomi ecsetelésére.

Azonban bármily határozó elem s tényező legyen is a zöngidom a zenében, hasonló mérvű művészeti eszményítésre: egy maga még sem volna képes annak teljesen megfelelni, azért egyesülnie kell a zene más fontos tényezőivel, minők: a harmonia, kíséret, hangszerelés stb.; mert az előállítani célzott kép, hangulat csakis úgy nyer teljes kifejezést minden művészetben, hogy ha azok minden fontos tényezője közreműködik a hatás előidézésében.

Egy nagymérvű dalműi együttesben pl. igaz, hogy főtényező marad a zöngidomi találóság és az az által való megközelítése a kifejezési igazságnak: de az érdekeltség tartós lekötésére még sem birna az elég erővel, ha megfosztanók a kíséreti háttértől, a harmoniai gazdagságtól s a hangszerelés színezetétől. Épp úgy, mint egy klasszikus kép vagy építészeti remekmű, soha sem tenné meg teljes hatását, hogy ha ékitményeitől, vagy színárnyalataitól megfosztanók, s csakis a rajz, vagy a symetria tökélyvonalait hagynók meg rajta.

Hogy miként történjék valamely művészetben s így a zenében is a főtényező elemmel való egyesítése a többi tényezőknél: ez nemcsak szépészeti, hanem technikai kérdés is egyszerismind, melylyel első sorban az elméleti és gyakorlati zenészeti tankönyvek feladata foglalkozni. A szépészet e tekintetben legfeljebb csak irányelveket jelölhet ki, mint olyakat, melyekre a zeneköltő minden körülmény közt támaszkodhatik.

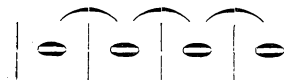
A mondottakkal kapcsolatban meg kell jegyeznünk még azt is, hogy a zene nemcsak pusztán benső lelki állapotokat ecsetel és utánoz, hanem az azokból kifolyó külső tüneteket is igyekszik visszatükrözni, hogy az által mintegy szélesebb keretet nyerjen az eszményi kép.

Ennek megvilágítására tekintsünk valamely lelki állapotot közelebből.

Nem egyszer hallunk a közéletben hasonló kifejezéseket, u. m.: „ugy álltam félelmemben, mint egy kőszobor“ — vagy: „a vér megfagyott ereimben“ stb. Nem szükséges magyarázni, hogy a ki ilyet mond, vagy mondani hall, az nem azt érti az alatt; mintha csakugyan kővé változott, vagy a vér szószerint megfagyott volna ereiben.

A benső felindulás, a gyorsan lüktető vérerek, az idegek reszketegsége, erős fejfűgás, stb. ezek mind oly jelenségek, melyek a nagy ijedség percében egytől egyig tapasztalhatók a mellett, hogy az ember tagjain bizonyos merevűlttség oszlik szét, s tekintete mintegy kőszoboré, pillanatig mozdulatlanul mered a semmiségbe.

Ebből tehát önként következik, hogy pl. az ijedtségnek zenészetileg szándékolt ecsetelésénél, annak külsőleges jelenségeire nézve többféle, azokkal hasonlatos zöngidomi képleteket lehet eredményezni, s tény, hogy egy gondolkodó zeneköltő sikerrel fel is használhatja azokat s mig a mozdulatlan, merev tekintetet pl. ily képlettel:



érezkitheti: addig az erős szívdobogást, vagy az idegreszketegséget a már többször jelzett tremolo-képletek bármelyikével is találóan utánozhatja.

De mindeme zöngidomi változatossággal, mely a zeneművészet egyik leghatályosabb elemeit képezi, még nem lesz egészen kimerítve a hatás és kifejezési igazság, ha az csak egy személyre, mint egy pontra irányoztatik. A művészeti hatás fokozásához különösen egy körülmény járulhat hozzá, mit főleg szélesebb mérvű zeneművek költésénél kiváló fígyelmen kívül hagyni nem lehet.

Ugyanis: a szózene természetéből folyólag tudjuk, hogy több egyén képes egyszerre akár egyenlő, akár pedig különböző érzeményeket is kifejezni. Első esetben az egyöntetű zöngidomi képleteket csak a különböző érzeményekhez kell kötni, vagyis: a több szólamu zöngidomot a különböző személyekkel kell fölcserélni. Másik esetben a többféle színezetű s vonalú érzemények ecsetelésénél fődo-log, hogy az azokat képviselő személyek vagy szólamok az általuk feltüntetett érzeményeknek megfelelő zöngidomi képleteket tüntessenek fel, mert csak így lesz elég téve a kifejezési igazságnak; formai kellem tekintetében pedig szükséges, hogy minden személyhez kötött képletben bizonyos rend és arányosság uralkodjék. E részben nem lehet eléggé ajánlani a nagy mesterek műveit, melyekben sokszor a legkisebb részletig megtalálhatni a zöngidomi ké-
letekben mindama jellemző vonásokat, melyeket a külön-
féle egyéni érzelemnyilvánulások megkívánnak.

Ha a zöngidomról eddig elmondottakat összevonjuk; azok után a zene eme fontos tényezőjét több részre oszt-hatjuk fel, melyek annak mind kiegészítő alkatrészeit képezik.

Az értelmi hangsulyt és méretezést hason-lithatjuk a zenében az üté és lélekzés működéséhez, mint anyagilag észlelhető távközöket, melyek közt az érzemény-
nyilvánulások iaónkint véghezmennek.

Az időmérték pedig szorosan meg szokta határozni a kifejezendő hangulat vagy szenvedély különböző fokoza-tait, míg maguk a zöngidomi képletek, elosztva a mé-
retek távközei közt, az érzeményhullámzások különböző vonalainak felelnek meg.

Dacára annak, hogy a zöngidomi képletek rendesen csak általánosságban ecsetelnek, és sokoldalúságuk mellett sokszor különbözőleg magyaráztathatnak: a zeneköltészet-nek még sem képezik pusztán csak esetleges részét, miután tény, hogy bizonyos anyagi és szellemi tüneteket találóan lehet velők eszményíteni.

A zeneköltészet eme lélektani processusát nagyon ke-
vés zeneszerző veszi kellő tekintetbe, s még a nevesebb ze-
neíróknál sem igen találunk kellő gondot rá fordítva.

De különbséget is kell tenni a bevégzett zeneköltők s a kezdők és tanulmányozók közt. Az elsők művészeti ön-tudatuk s átszellemülésükben nem igen keresik mindig az eszméiknek megfelelő zöngidomi képleteket. Rendesen a génusz sugallata szerint fogalmazzák az eszmét, melyhez aztán a kidolgozás is mintegy önként csatlakozik. Míg a kezdő zeneköltőknek nem lehet eléggé gondot fordítani e fontos zenészeti elemre, melyet ha kezdetben nem igyekez-nek észszerűen s a szépészet szabályai szerint kezelni: soha sem fogják elsajátítani az eszmei és technikai bevé-g-zettséget. Mert csak az által különbözik a valódi zeneköltő a naturalistától, hogy míg az előbbi mindig öntudatosan, addig az utóbbi csak ösztönszerűleg s gyakran mindent összezavarva szokott működni.

Miután a zenét technikai tekintetben bizvást az idő és térbeosztás aránylagos s minél könnyebb felfoghatásu alapra épített művészetnek nevezhetjük, semmi sem termé-
zetesebb, mint hogy eme processusra nézve leginkább ama zenészeti elemek szolgálhatnak, melyek időt és tért igényelnek, hogy érvényesüljenek, minők mindenekfelett: a zöngidom és a dallami hullámzat.

A zöngidom nagy és fontos jelentőségét, kapcsolat-ban a különféle érzelmi és kedélyi vonalak feltüntetésével, már kimutattuk. Hátra van még ugyanezt tenni a dallam-
meneti hullámzatra nézve is, mely szépészeti izlés és formai kellem tekintetében, szintén fontos és érdekes megfigyelés alá esik.

Ugy de, tudjuk azt is, hogy mind e két elem műkö-dése, önmagában véve, még nem képes ama magaslatra emelni a zeneművészetet, melyen annak őszhatását mai nap már észlelhetjük és érezhetjük is; hanem kell, hogy azok-kal a harmonia, a többszólamuság, a hangnemi változa-tosság, a kellő kifejezésre fektetett dinamikus fokozások, s végre a mindezek összműködéséből kifolyó formai szépség és kerektség is hozzájáruljon ahhoz, hogy aztán a zene, mint hatalmas művészet nyilatkozzék, meg- és elragadva lelkünket s képzelőtehetségünkét.

A zenészeti aesthetika, mindezek alkalmazására nézve nem szabhat ki határozott és változhatlan törvényi határo-

kat; csakis az alapelveket jelezheti, melyek természetes rokonság és öszhangzásban állnak úgy az értelem, mint a finomabb, tisztultabb izlés általános támpontjaival, melyek semmiféle időszakban nem változnak s mindig érvénynyel fognak birni, míg csak az emberi műveltség, mai alapjától egészen ellenkező térre nem áll. Mert valamint a festészeti, szobrászati és építészeti művészetnek alapvonásai, melyek az ős alakzatok és természeti formákon alapulnak, soha sem változnak, s csakis az azokra fektetett részletes kidolgozás és vonali változatosság képezheti a különféle idősza-
kok izlési alakulását: úgy van ez a zeneművészetben is.

A zöngidomi, a harmoniai gazdagság, merészség, szövevényesség, s a formai kiszélesbitések vagy újak érvényesülése, fejlődhetik koronkint, sőt hódításokat is tehet, s új irányba terelheti a századok izlését: de azért mindig támaszkodni fog s támaszkodnia is kell ama alapelvekre, melyekre a zene, mint művészet, ősidőktől fogva, az ember természettől nyert ösztöne és kielégülési vágyával szemközt alapítva van.

A dallamkötés és dallami hullámzat pl. ősidőktől fogva lényeges és egymással sokszor homlokegyenest ellenkező átalakulásnak volt s van egyre alávetve. Egy mai dallamkötés bizonyára nem úgy tűnik fel sem zöngidomi alakzat, sem harmoniai alap tekintetében, mint csak 3—4 száz évvel is ezelőtt, annál kevésbbé pedig a régi aegyptomi, görög, római vagy az első keresztyén korszakbeli dallamkötésekkel szemközt. S így vagyunk a harmoniai és a formai alappal is.

De azért ki merné tagadni, hogy erre nézve minden időszakban nem alkalmazkodott a korizlés ama ős alapszabályokhoz, melyeket egyik kor átvett a másiktól, hogy aztán azokra újabb vívmányait, újabb kifejezéstéseit építse?

S e tekintetben a zenészeti aesthetika csakis két irányban működhetik.

Először: kijelölheti az emberi természetben élő ős, vagyis változhatlan alapokat, melyek minden időben támpontul szolgálnak, s

másodsor: jelezve az egyes korszakok változott izlését, rámutathat a jelenkor álláspontjára, mely az élő gya-

korlati zenészeket s műkedvelőket egyedül vezérelheti működésükben.

A részletli eltérések, az egyes irányok elhajlásai, kivált ha viszhangra és követésre találunk, csakis másodsorban hathatnak vissza az aesthetikára, a mennyiben az csak azt köteles figyelmes észlelése tárgyául tenni, hogy az efféle részletli és irányi elhajlások nem oly természetűek-e, melyek az ősalapok lényeges felforgathatását eredményezhetik?

De az, hogy valamely merészebb ujitást, messzebb és mélyebbre ható átalakítást a zenében mindjárt meg nem értenek a kortársak, sőt még a szakemberek nagy része is: abból még nem következik sem az a joga, sem az a hivatása a zenészeti aesthetikának, hogy pálcát törjön felette, a mint ez újabb időben a legújabb zeneművészeti reformokkal szemközt nem egyszer történt és történik. Az általános siker nem mindig jár nyomában a nagy reformoknak. De a tudományos aesth. kritikának épp az a feladata, hogy a későbbi siker jogosultságát föl tudja és akarja is ismerni.

VI.

A dallami hullámzat.

(Aesthetikai s kifejezési igazság szempontjából.)

A dallami hullámzat, aesthetikai s kifejezési tekintetben, nemcsak formai kellem szempontjából játszik igen fontos szerepet a zeneköltészetben, hanem legközelebb álló elemét is képezi annak, a mit minden művészetben, s így a zenében is, lélektani processusnak szokás nevezni.

Ha bármely dallammenetet vagy hullámzatot, minden méreti beosztás, rhythmus, kíséret és időmérték nélkül, pusztán csak önmagában tekintünk, mint egy érzemény- vagy kedélyhullámzási vonalt: azonnal feltűnik, hogy az, bizonyos egyöntetű jelleg nélkül, még csak a látérzéklet sem elégíti ki, annál kevésbbé pedig a hallérzéklet.

Egy dallammenet, mely pl. ilyen vonali hullámzatot mutat, u. m.:



már szemre nézve is bizonyos kielégítő képét mutatja az eszmei sorrendnek, s bizonyos határozott érzelmi vonalra enged következtetni, míg ellenben az ily dallammeneti hullámzat, u. m.:



a mellett, hogy pusztán szemlélet által is sértőleg és nyugtalanul hat arányossági érzékünkre: még annak az érzetét is azonnal felkölti lelkünkben, hogy a zene többi tényező elemével egyesítve is lehetlen, hogy akár a formai kellemnek, akár a kifejezési igazságnak kellőleg megfeleljen.

Miben fekszik tehát a dallami hullámzat szépiészeti és kifejezési alaptörvénye? Nem másban, mint hogy hullámzati vonalaiban bizonyos rendet, arányosságot és észszerűséget tanusítson. S e tekintetben aztán nemcsak a ritmikai egyöntetűség jó tekintetbe, hanem a tonalitási rokonság is. Mert alig képzelhető oly — csak nyolc méretből is álló — zenészeti tétel, melyben minden méret más zöngidomi képlet s másféle tonalitással bírhatna a nélkül, hogy az által érzékenyen ne sértene esztétikai s arányossági érzékünket.

De tekintjük a dallami hullámzatot lélektani szempontból közelebről s behatóbban.

Minden dallami menetnek csak háromféle fő, vagyis: alap és természetes mozama lehetséges, u. m.: vagy fölfelé vagy lefelé irányuló, vagy egy helyben maradó. Az oly mozam, mely e három keveréséből van összetéve, már mesterségesnek nevezhető, melyből a voltaképeni dallami hullámzat keletkezik. Minden néven nevezendő zeneműben csakis ilyféle mozamokkal találkozunk, s csakis

azok észszerű, arányos és kifejező alkalmazása által tehetünk eleget a formai kellemnek és a találóságnak.

A dallami hullámzat kellékére nézve, a formai kellemmel szemközt, az eddig mondottak után is csakhamar tisztában lehetünk. Azonban, kapcsolatban a kifejezési igazsággal, már nehezebbé válik a tér, s nem egy homályos, — megvilágítást igénylő — pontra találunk.

Semmi sem természetesebb, mint annak a belátása, hogy dallam-menet, dallami hullámzat, csupán egy irányu mozammal, nem ugyan lehetetlen, hanem minden józan okossággal ellenkező volna. Nem egyes dallami frázisokról van szó, minők akár fölfelé, akár lefelé, vagy egy helyben maradó iránynyal számtalanszor előfordulnak a zeneművekben, s melyek nélkül dallami hullámzatok nem is képzelhetők: hanem oly bizarr alakításokról, melyek ily uton keresnek érvényesülését.

Annak természetes oka, hogy ez miért lehetetlen: főleg a rendelkezésünkre álló zenészeti bangok korlátozott terjedelmében keresendő, melyen innen vagy túl, azok érzékileg föl nem foghatók. A zöngéknek ugyanegy helyben való maradásával lehetséges volna ugyan zöngképletet alakítani, hahogy az ellen, változatosság után vágyó természetes érzékünk föl nem támadna.

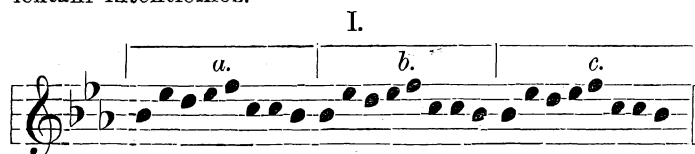
Ha tehát a zöngelmi hullámzat észszerű változatosságát már maga a zenészeti anyag feldolgozása igényli: mennyivel inkább kell, hogy igénybe vegye azt az érzelmi vonzalmak hullámzása is, mely nélkül az előbbinek jóformán semmi értelme sem volna. S ez eljárás művészeti alkalmazásának szükségét azonnal be kell látnunk, mihelyt érzeményeink hullámzatának vonalait, párhuzamba hozzuk a zöngelmi tonalitásoknak változatosan alakulni kellő vonalaival.

Mert kedély- s érzeményvilágunkat semmivel sem hasonlíthatjuk inkább össze, mint egy csendesen nyugvó tó tükrével. Ha az eszmék vagy érzületek lágy fuvalma vonul rajta keresztül: gyöngéd, alig észlelhető rezgésbe jő: míg ha erős fájdalom, öröm vagy más szenvedély okozta fölzaklató szele nyargal rajta keresztül: hullámzata egészen a viharzás vonaláig fokozódhatik. De mindkét esetben

csak le- és fölfelé hullámzó gyűrűzet-vonalakat észlelhetünk, melyek képében érzeménycsúcsainkat is lelki szemünk elé állíthatjuk. S ezzel hű képét nyertük ugyan a zöngelmi és érzeménycsúcsok közötti hasonlatnak: de még-mind azt el nem értük, mire tárgyunk megvilágítására szükségünk van. Csak általános fogalmat nyújt, melynek teljes tisztázásához még a zöngelmek tonalitási hajlításának lélektani s esztétikai összefüggését is bizonyos érzelmi vonalakkal, részleteiben kell feltüntetni.

De ezt csak az által érzük el, ha érzelmi világunk hullámzatát különféle zöngelmi hullámvonallal hasonlítjuk össze s a mennyire a képzelet határa engedi, az azok között való eszményi rokonság pontjait is kijelöljük.

E szempontból tekintsük pl. közelebbről az alább következő dallami hullámvonallakat, viszonyítva a zeneköltő lélektani intencióihoz.



E példában az *a)* *b)* és *c)* alatti hullámzat mind ugyanegy színvonalon tartja magát. A nélkül, hogy tekintetbe vennők: vajjon az első *a)* alatti hullámzat minő érzelmi alapra van fektetve: annyit biztosan észlelhetünk, hogy úgy *a)*, mint *b)*, mint *c)* alatt következő hullámzat is ugyanama érzelmi vonalhullámzatnak szolgál ismételt kifejezésül.



E példában már egészen más hullámzatot találunk. Látjuk, hogy az, *e)*-től *h)*-ig mindig emelkedik, s így bizonyos érzemény, szenvedély fokozásának képét tünteti fel.



E példában pedig már igen hatalmas fokozású zöngelmi hullámzatot észlelhetünk, mely *i)* alatt magasból mélységbe irányul, míg *k)* alatt nagyot szökve fölfelé törekszik, hogy aztán *l)* alatt ismét az előbbi esést utánozza.

E képlet, erős szenvedélyhullámzat képét tárja elénk, s igen találóan ecsetelheti azt, főleg ha a többi zenészeti elemek csatlakozását is hozzá gondoljuk, melyek annak fokozását hatalmasan elősegíthetik, ily elemek: a rhythmus, harmonia és időmérték.

Egyelőre azonban legyen elég az utolsó III. alatti példát csak tisztán, bizonyos hangjegyértéki beosztás sze-

rint észlelés alá venni, s képzeljük azt előbb lassu s aztán sebes időmértékben előadva, u. m.:

I. Adagio.



II. Allegro.



A tonalitás lényegének fölismeréséhez — azt elszigetelten tekintve — még közelebb jutunk, hogy ha a zöngék vonalaitól és hullámcsoportulataitól eltekintve, csak az egyes zönglépesökre vagyunk figyelemmel.

S itt mindenek felett a szövege jöhet segítségünkre, melyben a szó képezi a testet, melyre aztán az éreményi hangsúlyok, a mennyire mint tonalítási emelkedések vagy esések nyilvánulhatnak, a hall- és látérezék által támaszkodnak.

Igy pl. ha e két szótagot csak pusztán, minden szenvedély nélkül ejtjük is ki, hogy: „oh ég!“, bizonyára a kiejtésben nem fog e két szótag egyforma hangmagasságon maradni, pl. így:



oh! ég!

hanem a második szótag akaratlanul is eséssel fog birni, pl.



oh! ég!

Ha pedig a szenvedély e felkiáltás ismétlését igényli: akkor az első szótag az ismétlésnél még inkább emelkedni, s a másik még inkább esni fog, vagy az elsőhöz mérve, nagyobb mélységet fog feltüntetni, pl.:



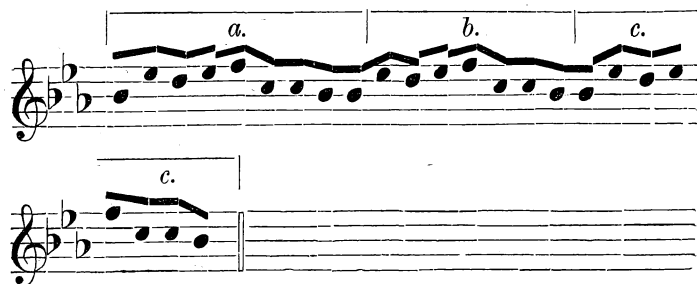
oh! ég! oh! ég!

Ennek folytán, az ez által támadt benső éreményi hullámvonalat, mely tonaliter a szavak kiejtésénél mutatkozik, térfogatilag következő hullámvonallal lehet megérzéketeni, u. m.:



S ezután, egyelőre legalább a szózenére nézve, határozott eredményképen kimondhatjuk, hogy éreményi hullámvonalaink, habár lelki észleletünk tükrében egészben véve mint hullámjáték tűnik is fel: de nagyobb mérvű gyűrűzeteiben — szorosan tekintve — csupa kisebb hul-

lámrészcskékre oszlik, melyek mint apró szenvedély fellobbanások, rezgések és kigyózáások nyilvánulnak, s e szerint az I. alaki példában a háromféle hullámvonali csoportot zöngjelzési vonallal megérzékítve, így állíthatjuk eléink, u. m.:



A II. alatti példában pedig így, u. m.:



A zöngegymásután nem képvisel s nem is képviselhet mást, mint a beszéd dallamának hullámzatát. De amaz sokkal szabadabb mozgással bír emennél. A szószavalónak alig áll több tér rendelkezésére, mint egy nyolcad terjele, míg a zenészeti szavaló bármely hangszerezen, vagy plane a zenekarban, hat-hét nyolcad terjelemmel is szabadon rendelkezik, s így a benső éreményi hullámvonalakat hasonlíthatlanul változatosabb alakzatokban s szélesebb terjedelemben képletezheti.

Azonban, dacára a sokkal nagyobb szabadság és terjedelemben, a zöngéknek pusztán csak egymás után való kö-

vetkezése és fel s alá való hullámozása, önmagában nagyon tökéletlen kifejezési eszközt képezne, a mint ez a fentebb feltüntetett pontozatokból is kiviláglik.

A zöngegymásután emelkedését és esését ki lehet ugyan magyarázni az éremény-hullámozás tüneteiből s ezekkel hasonlatba is lehet tenni, de ez még nem nyújt biztos támaszt arra nézve, hogy maga az alapéremény vagy szenvedély, mely a hullámvonalakat eredményezi, minő természetű, hogy az öröm vagy fájdalom forrását képezi-e?

Azonban kétségtelen, hogy a zöngegymásutáni hullámozatnak még a többi — már többször említett — zenészeti tényező elemek hozzájárulása nélkül is hiven kell követnie az éreményi hullámozat vonalait, hogy ha a szépség és kifejezési igazság igényeinek meg akar felelni.

S e tekintetben azonnal a többszólamúság kérdésével állunk szemközt a formai kellemet és kifejezési igazságot illetőleg.

Tudjuk, hogy ennek három féle válfaja dívik a zene-költészetben, u. m.:

a) a tiszta homophon irány, melyben csak egy főszólam az uralkodó, míg a többi mint kíséreti háttér, csak annak van alárendelve s dallamilag jóformán mit sem jelentenek;

b) a tiszta poliphoniai (több szólamu) irány, melyben minden szólam egyenlő jogosultsággal bír s egyenlő jelentőségre is emelkedik. A tiszta poliphonia csakis az annak feltüntetésére szolgáló műformáknál fordul elő, míg szabadabb röptű zenekölteményeknél csak részletekben, de egész művön át nagyon ritkán észlelhető, s végre:

c) az e kettő vegyítéséből eredő irány, hol majd a homophon, majd meg a poliphon részletek kerültek fölül, vagy hol ugyanegy tételben némely szólamok homophon, másutt pedig poliphon kidolgozást tüntetnek fel.

A mi a formai kellemet és az aesthetikai igényeket illeti: szabályul lehet felállítani, hogy mind a három fentjelzett irány terén ugyan ama alaptörvények az irányadók,

melyeket az egyszólamúság kellékei feltüntetésénél is elso-
roltunk. Mert akármennyi szólamot vegyünk is igénybe,
azok mindenike kezelésénél bizonyos rend és arányosság-
nak kell uralkodni a zöngegyomásutánra nézve, valamint
hogy e tünetet minden kiválóbb zeneműben észlelhetjük
is. Ha néha azonban eltérés is tapasztalható ettől: az ren-
desen az elérni célzott hangszínezet eredménye, mely
azonban szellemileg nem tartja fel az öszhangzati egy-
séget.

A kifejezési igazságra nézve, a zöngaránysor, mint
szavlati eszköz, háttérbe szorul a homophon zenészeti
tételeknél mint kíséreti anyag. Hogy ha bizonyos zöngék
egy egész zenészeti körmondaton át több szólamban min-
dig csak ismételtetnek, mint pl.



az esetben a kifejezési színezet, csakis a harmoniai és
zöngidomi elem által emelkedhetik több érvényre.

Egészen másképp áll ez a poliphonikus tételeknél.
Itt minden szólam zöngaránysora egyenlő jelentőséggel
bir oly mérvben, a mint ezt az egyszólamúságnál kiemel-
tük. Ha minden szólam ugyanegy érzemény, vagy szenve-
dély alapkifejezését célozza, mindegyiknek egyenlő emel-
kedési vagy esési hullámvonallal kell birnia. Ha pedig
ugyanegy érzeménynek különféle hajlásait akarja ecsetelni,
akkor a szerint kell minden szólam menetének irányulnia;
s végre semmi sem természetesebb, mint az, hogy ha min-
den szólam egymástól különböző érzemények visszatükrö-
zését célozza: mindegyiknek az azoknak megfelelő saját-
lagos szavlati hullámvonal szerint kell alakulnia.

A szólam zöngaránysornak eme természetes és kife-
jezésre szolgáló alkalmazási alapszabályai oly világosak,
hogy azok érvényességét minden gondolkodó zenésznek,
zeneköltőnek be kell látnia. S mégis oly ritka eset, hogy
azok gyakorlati alkalmazását még a kiválóbb zeneművek-

ben is mindig feltaláljuk. De a hol előfordulnak, ott aztán
monumentális alakban emelkednek érvényre.

Ilyen példa erre nézve a többek közt Beethoven C.
moll symphoniájának első tételében az a rész, mely eme
képlettől:



egészen a ff-ig tart, hol az egész tételben minden szólam
követi az emelkedés hullámvonalát, s ez által hatalmas
kifejezésül szolgál egy bizonyos lelki állapot fokozott fel-
tüntetésének. Könnyen meggyőződünk erről, ha az egész
tétel szólamait, minden zenészeti beosztás, időmérték és
zöngidom nélkül, pusztán csak mint zöngjegyi hullám-
vonalakot képzeljük; melyekből magukból kiviláglik,
hogy azok mindenike ugyanegy kifejezés érvényesítésére
szolgál.

Csak ha az ily mértanilag és lélektanilag átgondolt s
kidolgozott zenészeti tételekkel, mind ama semmitmondó
számtalan zenészeti frázist és derüre-borura egymásra
halmozott szólamvezetések egybehasonlítjuk, minőkkel
halomszámra találkozunk ugy az operai, mint a tiszta
hangszeres zene mezején: csak akkor fogunk kellőleg
meggyőződni, hogy minő és mennyi visszaélés üzetik a
zene terén e művészet legjelentékenyebb elemeinek alkalm-
zásával is. A zeneszerzők kevésbé művelt és gondolkodó
része, mely legtöbbsnyire csak a homophon tételekre
támaszkodik s leginkább a dallami kellemet törekszik
kizsákmányolni, rendszeren figyelmen kívül hagyja a többi
szólamok lélektani kezelését, s a műértők előtt azért is tud-
nak aztán oly kevés érvényre emelkedni műveikkel. Sőt

gyakran abba az ésszerűtlenségbe esnek, hogy fő dallami szólamukkal ép ellenkező hullámmatba hozzák a többieket, miből aztán az ugynevezett zenészeti galimathiasok keletkeznek.

VII.

Az összhangzat, a hangnemi kitérés s átaljában a hangnemek, aesthetikai tekintetben.

A zeneművészetben az összhangzat, vagyis: a hangzatok egymásutánja, azok kezelése, felhasználása szemben a zene többi lényeges elemeivel, ma már azt mondhatni, hogy jóformán a legjelentékenyebb szerepet játsza; nemcsak azért, mert a zeneművészet mai kifejlődtsége mellett, úgy a dallami hullámmat mint a zenészeti declamatio leg-erősebb, leghatályosabb, legváltozatosabb támaszát képezi; hanem azért is, mert főleg a hangszeres zene ecseteléseinek szinompója leginkább abban nyilatkozik.

Valamely dallam kíséretét — a legcsekélyebbtől kezdve a legnagyobb mérvig — csakis a harmonia által tehetjük érdekessé, vonzóvá s a fölvetett eszméhez képest találóvá. A leghatározottabb s a leghatározottabban alkotott vagy hullámmat dallamot is kiforgathatjuk egészen jellegéből, ha annak háttérül, alapjául oda nem illő, vagy a jellegnek meg nem felelő, mesterkelt, vagy eltorzító harmoniákat használunk. Zöngidom, időmérték, poliphonia, vagy homophonia, s maga az előadás is lehet a leghatározottabb, sőt mesteri is: de ha a harmoniák alkalmazásában nem tartunk logikát, következetességet s természetességet vagy találóságot: a zenészeti összhatás elejtetik s a kifejezési igazság háttérbe szorítottatik.

Ez oly világos, hogy erről nemcsak a zenészt, hanem minden jobb izlésű és természetes érzékű embert is meg lehet azonnal győzni, mihielyt egy dallamot pl. többféle erőszakolt harmoniai kísérettel mutatunk be. Mindenik esetben szabatos lehet az, de mert jellegének megfelelő volta- képen csak egy lehet, — nem számítva bele az apróbb ér-

dekes vonásokat — a többi mellett mindenkor ki fog az írni, s valami természetellenes hatást fog ösztönszerűleg gyakorolni a hallgatóra.

Szépészeti és igazságkifejezési tekintetben az marad főkérdésül, hogy minő általános elvek, szabályok vezérelhetik a zeneköltőt a harmoniai anyagok felhasználásánál?

Tudjuk, hogy többféle: három, négy és öt zöngéjű hangzatok is léteznek, melyek az ő fordításaikkal és mesterséges segédeszközök s földiszítésekkel számtalan színezet s így számtalan dynamikus hatás előidézésére képesek. Ezenkívül a harmoniák még kevésbé, jobban-összhangzók és széthangzókra oszlanak.

Az nem jöhet tekintetbe, hogy egy hangzat ön- magában véve minő jelentőséggel bír a zeneköltészetben, ezt mérlegelni ép annyi volna, mint valamely nyelvben az egyes szók jelentőségét emelni ki a költészetre nézve. Egyes hangzatokra nézve csakis a tiszta hangzatosság jöhet tekintetbe, vagyis a hangközeik lényegében rejlő rezgési számarány matematikai pontossága s e mellett orthographiai szabatoságuk. Egy szabálytalanul kiejtett vagy helyes írás nélkül leirt szó, ép úgy visszatetszik s kellemetlen érzést okoz, mint egy nem tisztán hangolt, vagy nem helyes orthographiával használt hangzat, sőt nevetségessé is válik. Habár ez utóbbi eset menthetővé válik az által, ha ép az céloztatik egy zeneműben valamely hangzattal, hogy tisztatlansága vagy barokk alkalmazása által nevetséget keltsen.

A hangzatok önálló elszigeteltsége annyira különálló valami a harmoniai jelentőségtől, hogy még széthangzás vagy egybehangzás tekintetében sem jöhetnek aesthetikai szempontból figyelembe, mert pl. akár egy egybehangzó hármast, akár egy széthangzó szükített hetedhangzatot vegyünk, mindakettő kielégít. Az egyik nyugalmat jelző hullámmatával, s a másik feloldást igénylő törekvésével, mely eszményileg vagy képzeletileg, szintén magában hordja a kielégülés fogalmát.

Ugyanazért, mint elvet állithatjuk fel, hogy a valódi harmoniai széthangzás jelentősége és rossz hatása nem any-

nyira az egyes hangzatok tulajdonképeni széthangzásában, mint a széthangzó harmoniák egymásutánjának rosz, izléstelen és észszerütlen alkalmazásában rejlik, mely vizsaszás arány azonban ép úgy előfordulhat maguk a leg-tisztább hangzásu hármás vagy más egybehangzó hang-zatok közt is.

S itt azonnal az a kérdés merül fel, hogy minő viszonyok azok, melyek közt a harmoniai egymásutánok tetszetős vagy visszatetsző hatást szűlnek?

E tekintetben a művészeti tapasztalat a következő eredményekre vezet.

1-ör. Valamint a zene zöngidomi és tonalitási elemeivel csak úgy felelünk meg a szépészeti és az egészséges műérzék igényeinek, ha az általuk feltüntetett téren bizonyos észszerü arányosság és egyöntetűsége fektetjük a fő-sulyt; úgy van ez a harmoniai egymásutánra vonatkozva is. Mert minden zeneműnek van bizonyos harmoniai alapja, melyre azt a zeneköltő fölépíti, s melyen a zöngidom, a dallami hullámzat, a zöngsoport, az időmértéki beosztás és kíséreti háttér mintegy rendületlen oszlopszaton nyugszik. De valamint az építészet törvénye megkivánja, hogy az ily oszlopszatok mindig biztos támpontot nyujtsanak: úgy a zeneművek harmoniai alapjaitól is csak hasonlót kívánhatunk, mert ellenkező esetben, úgy itt, mint amott, az egyenetlen, a nem eléggé átgondolt beosztás, építészeti repedéseket, behorpadásokat s izetlen alakzatokat eredményeznek.

Akár a régi, akár az újabb kor nagy zeneköltőinek mesterműveit elemezzük, azokban e főszabály alkalmazását mindenkor fel fogjuk találni. Az új iskola hiveinek azonban sokszor azt vetik szemére s azzal vádolják, hogy nemcsak a dallami hullámzat s a zöngidomi képletezés tekintetében döntik halomra az arányosság és következetesség szabályait: hanem az alapul szolgáló harmoniai egymásutánban is túlságos szabadsággal élnek, vagyis: hogy túlságos egymásra való halmozását tüntetik el a széthangzó harmoniáknak, s hogy minden lényeges indokolttság nélkül, a keresett és mesterséges hangnemi kitérések és hir-

telen változó enharmoniai tételek váltakozásában keresik a hatást.

Ez ellenvetés nincs minden alapos ok nélkül, kivált ha az új iskola hőrosainak epigon vagy zavart izlésű utánzóira alkalmazzuk; de alaptalanná válik, ha korunk valódi reformátori géniuszainak műveit tekintjük: minők: egy Beethoven, Wagner, Liszt, Berlioz, Schumann, Chopin, kik e tekintetben is egészen új és a régitől eltérő alapot teremtettek. Mert a harmoniai izlés ép úgy alája van vetve a változás és átídomításnak, mint a zene többi alkotó eleme. Egyik a másikat vonja maga után, s egyiket sem lehet szélesebb, szabadabb alapra fektetni a nélkül, hogy a másik is ki ne zavartassék megszokott nyugalmaából.

A különbség e tekintetben a régi és az új iskola közt csak abban fekszik, hogy míg a régiebb mesterek a zöngidomi és dallami elemeket átlátszóság, könnyebb felfoghatóság és egyszerűbb alakítás tekintetében nem fektették nagyon mesterséges és gyorsan váltakozó harmoniai alapokra: az újabb irány megalapítói s azok kiválóbb képzettségű követői, amaz elemek szabadabb és szövevényesebb kezelése mellett, a harmoniai alapot is hasonlíthatatlanul gazdagabb színpompában ragyogtatják ugyan, de beható elemzés szerint, mindenkor bizonyos — már a korábbiaktól lényegesen elütő s mesterségesebb — benső lélektani vagy költői indokra, s a zeneművészeti tökéletesedés, előhaladottság és velősebb kifejezést igénylő közizlésre támaszkodva. Persze, hogy a kik még a régi színvonalon állanak, s hátrább vannak egy jó félszázaddal izlés, irodalmi képzettség és zenészeti műveltség dolgában s mint a struccmadár, homokba dugva fejüket, teljességgel nem akarnak látni: azokkal bajossá válik a vita e kérdésre nézve. De az előhaladó kor kereke nem állapodik meg soha, s vagy elsodorja azokat, kik utjába állanak, vagy messze elhagyja azokat, kik vele lépést tartani nem tudnak, vagy nem akarnak.

Mindebből épen nem lehet s nem is akarjuk következtetni azt, mintha az újabb iskolának merészebb, szokatlanabb harmoniai alapjait tartanók egyedül üdvözítőnek a régi klasszikus irány felett. Sőt készséggel kell

beismernünk, hogy a régi klasszikus iskola e tekintetben is mintaszerű remekműveket teremtett. De azért nem lehet egyszerűen pálcát törni az újabb iskola e téren való tünetei felett csak azért, mert eljárásai elveiben nem egyezik meg a régivel. Sőt egészen indokoltnak kell tartanunk az ebbeli eltérő eljárását, ha az, a fölvetett eszme vagy a kifejezési igazság intenciójával megegyez, s csakis ott és akkor léphetünk fel kárhózzátólag — aesthetikai tekintetben — a harmoniai izléstelenségek és túláradások ellen, hogyha eszmei s kifejezési indok helyett pusztán csak a zeneszerzői szeszély, szándékos különcködés vagy fölösleges keresettség lép előtérbe. De e tekintetben nemcsak az újabb, hanem a régi klasszikus irány korát sem lehet valami kivételes mintaképnek tartanunk, hol szintén akadt elég zabolázhatlan zeneirő, kik az akkori irány és aesthetikai követelményeknek részben sem tudtak megfelelni. A zeneművészeti nagy reformok kellő jellemzése és méltánylására mindig azok elsőrendű hőseit s képviselőit kell mintaképül venni, nem pedig az epigon vagy az oly túlzó utánzókat, kik a nagymestereknek csak kifogás alá eshető gyöngeségeit, árnyoldalait szeretik még túlzottabbá tenni.

A harmoniai következetesség, arányosság és szépségszeti igényeknek való megfelelés dolgában egyik örökszép mintaképe marad pl. Beethoven „pásztor symphoniája“ első tételének harmoniai alapzata, mely az egyöntetűség csodálatos képét tárja elénk, s mely annyival inkább eszményképül szolgálhat e tekintetben, mentől inkább behatolunk az arra épített eszme és kidolgozás példányszerű részleteibe.

Ezuttal csak a harmoniai talpazattal levén dolgunk: csak annak elemzésébe bocsátkozunk, melyből világosan kitűnik az 1. alatt fölállított alapelv jogsultsága s igazsága, egy oly tekintélyi unikum által megerősítve, minő Beethoven, s főleg annak symphoniái, melyeket bátran lehet a zeneművészet csodaműveinek nevezni.

Ime a nevezett Beethoveni symphonia részletének harmonia talpazata, amint következik:

The musical score consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked with a '1' above the treble staff and a 'p.' (piano) dynamic marking below the bass staff. The second system is marked with a '2' above the treble staff. The third and fourth systems are both marked with a '3' above the treble staff. The music is in 2/4 time and features a simple harmonic structure with chords and moving lines in both hands.

Musical notation for system 1 on page 68, measures 4-5. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a brace. Measure 4 contains a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a quarter note F3. Measure 5 contains a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a quarter note F3. A fermata is placed over the G4 in measure 5. A repeat sign is at the end of the system.

Musical notation for system 2 on page 68, measures 6-7. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a brace. Measure 6 contains a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a quarter note F3. Measure 7 contains a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a quarter note F3. A fermata is placed over the G4 in measure 7. A repeat sign is at the end of the system.

Musical notation for system 3 on page 68, measures 8-9. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a brace. Measure 8 contains a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a quarter note F3. Measure 9 contains a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a quarter note F3. A fermata is placed over the G4 in measure 9. A repeat sign is at the end of the system.

Musical notation for system 4 on page 68, measures 10-11. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a brace. Measure 10 contains a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a quarter note F3. Measure 11 contains a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a quarter note F3. A fermata is placed over the G4 in measure 11. A repeat sign is at the end of the system.

Musical notation for system 1 on page 69, measures 12-13. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a brace. Measure 12 contains a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a quarter note F3. Measure 13 contains a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a quarter note F3. A fermata is placed over the G4 in measure 13. A repeat sign is at the end of the system.

Musical notation for system 2 on page 69, measures 14-15. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a brace. Measure 14 contains a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a quarter note F3. Measure 15 contains a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a quarter note F3. A fermata is placed over the G4 in measure 15. A repeat sign is at the end of the system.

Musical notation for system 3 on page 69, measures 16-17. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a brace. Measure 16 contains a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a quarter note F3. Measure 17 contains a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a quarter note F3. A fermata is placed over the G4 in measure 17. A repeat sign is at the end of the system.

Musical notation for system 4 on page 69, measures 18-19. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a brace. Measure 18 contains a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a quarter note F3. Measure 19 contains a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a quarter note F3. A fermata is placed over the G4 in measure 19. A repeat sign is at the end of the system.

Elemezzük azt:

Az első beékezés egy önálló tételt képez. Az első méretben a harmonia minden negyedre váltakozik. A 2-ik méret e mintát követi, míg a 3-ik s 4-ik méret külön harmoniával bír.

A 2-ik beékezési szintén egy önálló tételt képez, melyben a két első méret, nem csak hogy hasonló az előbbihez, abban, hogy minden negyednél harmoniai változást mutat: hanem e tétel 2-ik felének is tökéletes mintául szolgál a harmoniai egyöntetűsége nézve.

A 3-ik beékezési tételnél a harmoniai mintát annak első fele mutatja, a 2-ik csak emezt utánozza.

A 4-ik beékezésnél a minta az első méretben található fel, melyet aztán az egész tétel csak utánoz ismételve.

Az 5-ik egy rövidebb önálló tétel, mely minden negyed és nyolcadnál változó harmoniát tüntet fel.

A 6-iknál, — mely 12 méretű periodusra terjed — a 2-ik és 3-ik tétel csak szószерinti ismétlése az elsőnek.

A 7-ik — egy hat méretű periodus — három tételből áll. A 3-ik megfelel az elsőnek. A másodikban az első méret a 2-ik méretnek szolgál mintául.

Az utolsó 8-ik beékezés is hat méretű periodust foglal magában. Az első tétel ismételtetik a 2-ik által, a 3-ik tételben a 2-ik méret az első utánozza.

Mindebből tisztán kiviláglik a harmoniai egymásutánnak mint alapnak ama arányossági törvénye, melyet fentebb hangsúlyoztunk, s mely ha az egyes rövidebb tételekben nem is, de egész periodusokban kell, hogy érvényesüljön, valamint, hogy a fentebbi Beethoveni példában érvényesül is.

A mely zeneművekben hasonló arányossági beosztást nem találunk a harmoniai alapzatra nézve: azok, ha nem is nevezhetők mindig zenészeti észszerűtlenségeknek, de legtöbb esetben bizonyos visszatetszőségnek nyitnak tért, melylyel a hallérzéknek ép úgy, mint a szellemi felfogásnak

csak megküzdnie kell. Sokszor pedig még nem is sikerül azt leküzdnie.

A harmoniai alapzatban követendő arányossági irány oly erősen nyilatkozik az aesthetikai izlés előtt, hogy annak erőszakos mellőzése mindig megboszulja magát, ép úgy, mint ha valaki az együttes előadásra szánt hangszerek tiszta hangolásával mit sem akarna törődni, s összevissza hangolt hangszerekkel is azt a kellemes benyomást vélné elérhetőnek, melyet csak a számtani arányokon nyugvó zengési hullámzat idézhet elő. Mert a legszebb zene is kiállhatatlanná válik elhangolt hangszereken előadva, ép úgy, mint a legszebb, legszabályozottabban alkotott dallam is visszatetsző hatással lesz a hallérzékre oly harmoniai alapzatra fektetve, melynek egyes harmoniai közt semmi logikai összefüggés, semmi arányossági kapocs nem létezik,

A 2-ik főelv és aesthetikai szempont a harmonia kezelése és alkalmazására nézve abban öszpontosul, hogy az alapul vagy kíséreti háttérül szolgáló egybehangzó és széthangzó harmoniak egymásutánjában bizonyos mérték tartassék, s ez, indokolttság nélkül, csak úgy derűre-borúra, soha se mellőztessék.

Ebből korántsem következik az, hogy az egybehangzó és széthangzó harmoniak mindenkor s minden zeneműben bizonyos chablonszerű beosztással váltakozzanak, hanem, hogy egyik elemet a másik rovására a kifejezési igazság mellőzésével soha se igyekezzünk érvényesíteni. Egy egész, vagy plane több zenészeti perioduson át mindig hármas hangzatokat használva: ez ép oly fárasztó és egyhangvává válnék, mint visszatetszővé az, ha azokban folytonosan széthangzó harmoniakat halmoznánk egymásra.

Hogy ez utóbbi tekintetben korunkban sok visszaéléssel találkozhatunk az újabb irány excentrikus követői között: ezt tagadni nem lehet. De valamely nagy elvek és igazságoknak (minők az újabbkori zenészeti reformelvek) téves alkalmazásából még nem következik, hogy maguk az alapelvek felett is pálcát törjünk. A legszentebb igazságok s a legnagyobb erkölcsi tanokkal is történt s tör-

ténik viszélés, de azért senkinek sem juthat eszébe pl: a kereszténység erkölcsi nagy alapelveit elítélni. A művészetben sincs ez másként, s a nagy reformokat jelző korszakoknak mindig voltak s lesznek is ügyetlen s hamis profétái.

Hogy a zeneművészetben a harmoniai kellem és az aesthetikai igényeknek megfelelő elvek alkalmazása minő szabályokon alapul: erre nézve az elméleti zenetudomány nyújt kellő támpontokat, melyek ama hosszú, évszázados tapasztalatokból lettek levonva, melyeket a különböző korszakok nagymesterei gyűjtöttek össze s állapítottak meg irányadó elvekkül, s melyek szerint maguk is alkalmazkodtak az általuk teremtett zeneművekben.

Dacára annak, hogy sok zenetudós és elméleti buvár, több oly hamis tant és elméleti s így harmoniai szabályt is képes kiokoskodni a nagy mesterek merész röptü műveiből, melyek nem mindenkor egyeztethetők meg sem az általánosan elfogadott jóhangzással, sem az aesthetika alapelveivel: annyi még is bizonyos, hogy vannak a harmonia kezelésében oly általánosan elfogadott s az egész zenevilág által tiszteletben tartott szabályok, közös egyezmény alapján követni szokott jóízlési elvek, melyek ellen visszatetszés nélkül nem véthetünk. Valamint az is igaz, hogy a harmoniára nézve igen sok, a divat, a közízlés rovására esik, mit aztán az egyes nemzedékek időről időre szentesítnek, vagy elvetnek. Így voltak idők, hol bizonyos harmoniak egymásutánja pl: a tiszta ötöd és negyed menetek nem ütköztek a kor ízlésébe s viszont, melyek későbbben egészen száműzve lettek és megfordítva.

Hogy vajjon a harmoniai ízlés megállapodásában lehet-e biztosan remélni, hogy az századokon át is megmaradjon? Erre nehéz a felelet. Több mint valószínű, hogy az, örökös hullámozás, változásnak lesz álavetve, s jöhet idő, hol talán még a jelenleg legüldözöttebb harmoniai menetek is polgárjogot fognak nyerni. Azért az aesthetikai szempont e tekintetben inkább csak az egymásután logikai kapcsolata és indokoltságára, mint az abszolút szép és helyes vagy az abszolút helytelen és nem szépre támaszkodhatik.

A harmoniában rakoncátlankodók rendesen azzal szokták indokolni eljárásukat, hogy minden kor génuszai elvetették magoktól a merev szabályok békóit s a megszkottnál merészebb, szokatlanabb harmoniai kombinációkban keresték az előlépéseket. S ez állítás igazságát nem is lehet kétségbe vonni, a különbség csak abban rejlik, hogy ez eljárásoknak indoka nem a minden áron való feltűnés és indokolatlan különködés viszketegében keresendő, hanem a génuszi szellem magas röptében, mely önkéntelenül szakít a hagyományos formákkal, szokásokkal, hogy az eszmei kifejezésnek megtestesülést adjon. Azt állítani, hogy még a legnagyobb zenészeti génuszok is nem tartották volna tisztelet s kegyeletben a megelőzött mesterek művészeti alapelveit: nem egyezik meg a történelmi igazsággal, melyből ellenkezőleg azt tanuljuk, hogy minden lángész az előtte való génuszok nyomdokain haladt bizonyos fokig, míg végre önállóságát és reformjait megállapította.

A harmoniai egymásutánok helyessége, célszerűsége és kellemessége tisztán relativ fogalom s attól van föltételezve, hogy annak használata indokolható-e s megfelel-e a hozzá kötött eszmei kifejezésnek? Ugyde, az indokoltóság csak ott léphet fel igazán, hol a mérsékletnek is bizonyos logikai hatása észlelhető.

Képzeljünk egy adagio tételt, mely pl. négy vagy több méreten át mindig csak egy tonika hármashangzatot hallat kitarva, mely után ismét egy másik tonalitási hármás következik. Ez egyszerű és megszokott harmoniai egymásután kielégítőleg fog hatni hallérzékünkre, mert a második hangzat, az első után, még inkább felfokozza várakozásunkat a következőre nézve. Ellenben, ha szintén egy adagióban egy zenészeti perioduson át minden zöngértékre más hangzatot, főleg széthangzókat hozunk; a gyorsan következő változatosság csakhamar elveszti ingerét, s a további, még a legérdekesebb harmoniai váltakozás sem lesz képes elég feszültséget felköltetni. Vagy minő hatályos s érdekes dinamikus hatást lehet pl. egy jól alkalmazott harmoniai orgonaponttal előidézni? De használjuk azt minden kellő indokoltság nélkül minden tétel-

ben, minden periodusban folytonosan: s bizonyára érdeklenné, sőt terhünkre válik. Egy széthangzó alkalmazásával tudjuk, hogy meglepő hatást lehet előidézni. De ha az ily harmoniai meglepetéseket minden méretben kimerítjük, közönséggé s fárasztóvá válik, s alig érezzük többé ingerét, érdekességét.

Az sem utolsó érvü állítása a rohammal ujitani szeretőknak, hogy az új zeneirány egyik főfeladata: eddig még nem létezett harmoniai kombinációkkal gazdagítani a zene birodalmát. De ez állítás, közelebről tekintve, öncsalódnak bizonyul be, mert semmi sem volna nehezebb, mint annak a bebizonyítása, hogy a legelső újabbkori reformátorok is valami új harmoniával gazdagították volna az irodalmat. Mert lehet bátran állítani, hogy már Bach Seb. és Händelen túl e tekintetben nincs semmi új a nap alatt. Csak éppen az alkalmazás új alakú és új irányu, mely helyet, tért és alakítást változtat ugyan, de lényegét nem. A legmesterségesebb, a legszokatlanabb harmoniai poliphoniát megtaláljuk már a most nevezett lángelmék-nél, kiket egy Beethoven is csak alakilag közelített vagy haladt meg.

A különbség, illetőleg az öncsalódás csak abban van, hogy míg a régiek művei egyrészt s jóformán ismeretlenek a nagy közönség s még a zenészek nagy része előtt is, s másrészt csak bizonyos műformákhoz kötötték a harmoniai zeneiségeket: addig az újabb zeneirány képviselői átvitték azt még a legnépszerűbb műformákba is s az általuk itt okozott meglepő hatások aztán a soha nem létezettek közé soroztattak.

Mindebből tehát az következik, hogy valamint az író vagy a műköltő mindig csak az előtte már millió és milliószor használt szókat használja ugyan, de azért azok egymásutánja által mindig új meg új eszméknek ad kifejezést: ugy a zeneköltő is, harmoniai tekintetben csakis azokat az alapharmoniákat, azok fordításait s azok mesterséges segédeszközeit használhatja s használja is, melyekkel az elődök is éltek, de véghetetlen tág tere nyílik az egymásutánok új meg új alkalmazásánál s az által, hogy eme egymásutánokat mikor, hol s minő alakban,

formában és kifejezési igazság indokoltsága mellett használja?

Valamint jogosan követhetethető az is, hogy pusztán minden ok nélkül, egymásra halmozott harmoniai bizzarriakkal még koránsem fogunk sem művészetileg új hatásokat, sem aesthetikailag indokolt alkalmazásokat feltüntetni.

Az új irányu dallamkötések és hullámoztatások, — mondják a túlzók — már magában véve is igénylik a szokatlanabb harmoniai egymásutánokat s a minden eddig használt ebbeli kombinációk mellőzését.

S ez állításnak sok alapja van; de túl lőnénk a célon, ha annak alkalmazását úgy értelmeznők, hogy azon az alapon beszüntethetünk minden szabályt, minden aesthetikai követelményt, miket a művészet örök igazságai mindig követelni fognak minden józan gondolkodásu zeneköltőtől.

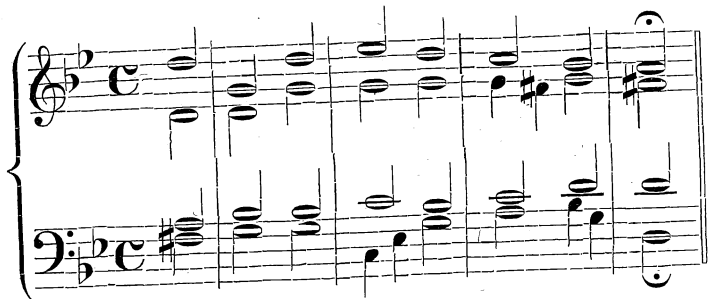
Ez alapon, a harmoniai egymásutának nem lehet önkényszerűleg szakítani pl. a dallami szólamvezetés ama aesthetikai szabályával, mely megkívánja, hogy a harmoniakat képező szólamok, mint külön önállósággal bíró dallamrészek közt, bizonyos logikai összefüggés, simaság és a gyakorlati alkalmazással megegyező kapocs létezzék.

Minden szabályos vagy szabálytalan, aesthetikailag indokolt vagy nem indokolt harmoniai egymásután, mint tudjuk, ugyanannyi dallami szólamvezetést tesz lehetővé, a mennyi zöngére azok alapitva vannak.

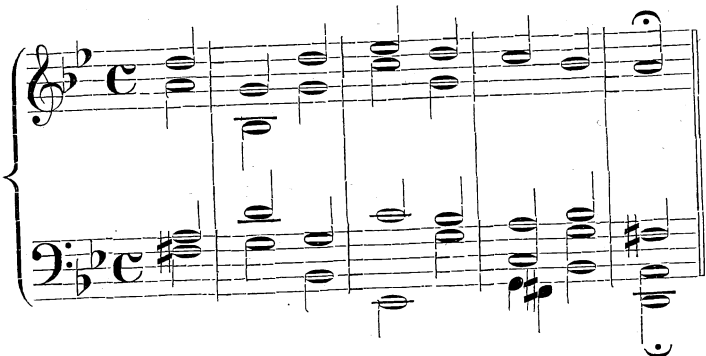
Ebből természetesen következik, hogy minden szabályos harmoniai egymásután, eltekintve a vele összefüggő zenészeti eszme, frázis, vagy dallamtól, már önmagában véve is megfelel az aesthetikai igénynek, hogy ha a fentebb jelzett elvhez alkalmazkodik. Továbbá, hogy valamely harmoniai egymásután lehet szabályos elméletileg, sőt mint háttér, meg is felelhet a kifejezési igazságnak; de ha aesthetikailag nem alkalmazkodik a jelzett dallami szólamvezetés követelméhez: eltéveszti célját s visszataszító érzést kelt fel maga iránt.

Ime alább egy choralalaku harmoniai egymásután, mely eme aesthetikai elvet kézzelfoghatólag megvilágítja, u. m.

a)



b)



Ugy az a), mint a b) alatt egyforma szabályos harmoniai egymásutánt észlelhetünk. Az a) alatti megfelel a dallami szólamvezetés esztetikai igényének minden szólamban, míg a b) alatti homlokegyenest ellenkezik azzal. Az a) alattiban megvan a simaság, az egybeolvadás és szólamvezetési izlés, észszerűség, míg a b) alattiban semmi átlátszóság, esztetikai rend és logika sem észlelhető.

Vajjon melyik elégíti ki nemcsak a műérzék, hanem még a természetes jóízlést is? Bizonyára az a) alatti; míg másrészt nem képzelhető eset, hol egy zeneköltő a b) alatti tételt bármely bizarr eszme háttérül is kellő indokoltsággal alkalmazhatná.

Az az állítás, miszerint a megszokott s hagyományos ut merev követése az elavult copf-rendszerhez vezet, s hogy a géniusz bármely bizarr harmoniai egymásutánt s annak kezelését is képes indokolni, ép a régi és a megszokottól való eltérés alapján: csak fentartással fogadható el.

A régiek pedáns követése, és a hagyományos, a mesterművekből levont esztetikai szabályoknak új meg új alakban való alkalmazása s kiszélesítése, valamint az új iránynak jogosultsága s ez alapon minden észszerűség elvetése, sőt a keresett torzalakok s szabálytalanságokban való önkényszerű tetszelgés közt végtelen a különbség. Mert valamint a szabályszerű chablon még nem klasszikus: úgy a barokk, a bizarr, a rendellenesség még nem kinyomata a genialitásnak. Az egyik úgy véli, hogy halad, pedig csak egy helyben trespéd; míg a másik azt hiszi, hogy a tökéletesbülés fokait követi, pedig csak a tévelygés lejtőjén siet a művészet örvénye felé.

S aztán a művészeti alkotás soha sem támaszkodhatik az abszolút egyéni izlésre, melynek a létező világgal, izléssel és közönséggel szemközt, okvetlenül — ha mindjárt magasabb színvonalra helyezkedve is — bizonyos összhangban kell nyilatkoznia.

Igaz, hogy a géniust — mint Schumann igen bölcsen jegyzi meg — csak a géniusz értheti meg s foghatja fel, de azért a legnagyobb géniusz sem hághatja túl ama korlátokat, melyeken belül lehetséges csak maguknak a géniuszoknak is a felfoghatás színvonalára emelkedni. Shakespeare legnagyobb szerű alkotásai is, — melyek mindegyikéről pedig egész kommentári könyvtárakat irtak össze — soha sem viték volna ki a világ bámulatát, ha e korlátokon túlhágot volna. S azért, elég volt hozzá minden időben egy pár más géniusz, kik megértették és méltányolni tudták, hogy azután mind nagyobb mérvben az emberiség szellemi tulajdonává váljanak. Egy Beethovent sem értették meg a zenészeti kortársak, de vele szemközt akadtak, kik fel tudtak emelkedni elfoglalt magas színvonalára, mely aztán általuk későbbben bevilágította a sötétség nagy tömegét.

De mindez csak abból magyarázható, mert úgy

Shakespeare, mint Beethoven, bárha nem haladtak is a megszokott utakon s bárha alkotásaik rendszere nem is abból az anyagból való volt, melyből a mindennapiság gyúrta alakjait: de a művészeti és esztetikai örök igazságok alapelveit még sem tagadták meg, sőt ellenkezőleg, azokat csak szélesítették s még addig nem ismert, alkalmazni nem mert modorban érvényesítették.

A sötétség felett főleg emelték a faklyát, de azt ki nem oltották!

Ezek után, mentül egyszerűbb valamely dallammenet, s mentül homophonabb szerkezetű az annak háttérül szolgáló harmóniai egymásután: annál könnyebb azok menetét követni és kiészlelni, s viszont: minél inkább átlépi valamely dallami hullámmat a tonalitás határait s ide-oda csapong a modulációk és az euharmoniai elváltoztatások segítségével, s az azt támogató harmóniai alap minél inkább keresztül-kasul át van szöve a mesterséges poliphonia szálaitól, melyek mindegyike, mondhatni, önkényesen szabadsággal lép fel s érvényesül: annál nehezebbé válik annak felfogása, még a legképzettebb hallérzők előtt is. Kiemeltük, hogy a tonalitási egységtől eltérő s inkább a beszéd s szavakat dallamára, mint a harmóniai nyugpontra támaszkodó dallami hullámozgatások, melyek főleg az új zeneirány elvei szerint érvényesülnek, s melyek csak a szenvedélyfestések s a kifejezési igazsággal párosulva, birnak művészeti jogosultsággal, már természetükönél fogva szélesebb, szabadabb, önállóbb, szóval, valódi poliphonikus harmóniai alapot igényelnek.

De mi következik ebből?

Az, hogy az ily alkotású zenészetű tételknél kiváltképpen szem előtt kell tartani ama esztetikai elvet, mely szerint legalább a háttérül szolgáló alapharmoniai egymásután birjon bizonyos összefüggés és egymásba folyó simasággal, mert mint Marx igen találóan jegyzi meg: az ily tételknél a harmóniai háttér csak térfogalom, melyben az átfutó s váltakozó harmóniai zöngék által képződő kisebb-nagyobb hanghullámok csak találkoznak s összefutnak, hogy ismét szétváljanak és ismét újakezdekjenek futamaikat.

Ezt az elvet a legnagyobb mesterek műveiben feltaláljuk, főleg pedig azokban, melyek már természetük és alkotási rendszerük alapján a legmesterségesebb poliphonikus tételre utalnak, minők a többszólamu fugák és canonok.

A fugákban a vezér és kísérő dallam (Dux és Comes) folytonos váltakozása mindig más hangnemben, már magában véve is bizonyos harmoniai nyugpontokat képez, melyek mellett a hallérzők könnyen kísérheti s foghatja fel a legszövevényesebb szólamvezetéseket is.

Egy poliphonikus zeneműben, főleg ha a nagy zenekarra s hozzá még énekkarokra is van fektetve, minők a dalművek, oratoriumok vagy symphonák, a nélkül is annyi követelmekkel áll szemközt a hallérzők, hogy a legnagyobb erőfeszítésre van szüksége, hogy azok közül csak egy-némelyiket is kielégíthessen.

A zene oly művészet, mely egyaránt igénybe veszi a hallérzőket, a kedélyt és az észet, melyek mindegyike csak bizonyos határokig fokozható felfoghatási képességében. Dallam, rhythmus, harmonia, hangszeri színezet, szólamvezetés, szöveg, declamatio s a dinamikus hatásoknak számtalan árnyalata: mindezek oly tömörségét s nehezen való átlátszóságát képezik a zeneművészet anyagainak, hogy éppen nem csoda, ha egy gazdag poliphoniával bíró zenemű hallásánál a kevésbé képzett és gyakorlott hallérzők elveszti a tájékozhatóság fonálát. Ha tehát ily viszonyok közt a zenészetű elemeknek poliphonikus alak s keretben való összpontosítása teljesen figyelmen kívül hagyja az alkotás művészeti és esztetikai alapelveit: minden bizonylottabb, legképzettebb zenész-hallgatónál is.

A ki a zenével, akár mint szakember, akár mint műkedvelő, de folytonosan foglalkozik, nem egyszer tapasztalhatja ezt a gyakorlati téren, oly művekkel szemközt, melyek vagy fölülállnak felfoghatási képességén, vagy éppenséggel az elemek észszerűtlen és bizarr alkalmazását tüntetik fel.

A harmoniai egymásután alkalmazásának jelzett esztetikai elve, szorosan összefügg nemcsak a tonalitási

kapocs fentartásával: hanem a hangnemi kitérések logikájával s magukkal a különféle színezetű hangnemek lélektanilag és szépiészetileg indokolt megválasztásával is.

Az eszmei egységnek a részletek változatosságával való egyesítése képezvén alapját minden művészetnek: ez elv sehol sem igényel oly szigorú betartást, mint ép a zeneművészetben, melynek nem lehet célja az emberi kedélyt, szívet, vagy lelket egyik végtől a másikba taszítani folytonosan s minden elegendő indok nélkül. A kedélyhullámzatok tartama lehet rövidebb, vagy hosszabb, ez az illető zeneköltő intenciójától vagy az ecsetelni szándékolt mozzanat és helyzettől lehet föltételezve. De azt lélektanilag megkívánja a szépiészeti műérzék, hogy a meddig egy bizonyos alap-kedélyhullámzat tart: addig következetesen maradjunk az alkalmazásba vett zenészeti elemekkel, s így a harmoniai tonalitás, és a modulationális kiterjeszkedéssel is.

Vagyis, gyakorlatilag szólva: ha valamely alapérzés ecsetelésére pl: egy bizonyos kemény vagy lágy hangnemet választ a zeneköltő, addig, míg egy más érzés- vagy kedélyhangulatba át nem lép, ugyanazon a hangnem hatását tartsa meg visszatükröződjéül a kérdéses érzésnek, melynek különféle apró hullámvonalai az azzal közelebb vagy távolabb, de mindig némi rokonságban álló hangnemi kitérésekre támaszkodhatnak. A harmoniai egységet a változatosságban ez fogja aztán képezni, de nem az, hogy egy bizonyos tonalitást csak a kezdő és végző hármashangzatról ismerjünk fel, s a mi e két végpontközött létezik, az csupa egymásra halmozott széthangzók vagy euharmoniai elváltoztatások tömkelege legyen.

Van az ily eljárásnak is helye, hol még hatással is fölléphet, t. i. ott, hol vagy többféle ellentétes érzéseket vagy egy alapérzést hirtelen való átalakulásival kell ecsetelni, a mi gyakran előfordul a drámai zenében. De a hol erre sem nyílik alkalom és mégis alkalmazásba vétetik: ott lehetlenséget kívánunk a hallérzektől, szívtől és az észttől egyaránt, hogy követhesse a zeneköltő intencióját, s másrészt erőszakot követünk el a lélektan és aesthetika egyik sarkalatos alapelvén.

VIII.

A hangzatok s hangnemek aesthetikai befolyásáról a jellemzésre.

Az elméleti zenetudósok és aesthetikusok sokat vitatkoznak a különböző hangzatok s az azok által képviselt hangnemek ama jellemző tulajdonságairól, melyek szerint egyik ez, másik meg ama érzés, eszmei vagy lelki mozzanat, vagy anyagi tünet ecsetelésére inkább alkalmas, mint a másik s ebből folyólag, azt az elvet állítják fel, hogy valamint nem mindegy a festészetben ezt vagy azt az alapszintet használni bizonyos eszme kifejezésére: ugy a zenében sem közömbös dolog a hangnemek, a hangzatoknak minden lélektani vagy aesthetikai indok nélkül való alkalmazása, bizonyos lelkiállapotok vagy fizikai tünetek visszatükrözésére.

Ezen elvi következtetést, nemcsak a nagymesterek műveiből abstrahálják, hol bizonyos lelki vagy kedélyhangulatok s bizonyos tünetek ecsetelését számtalanszor találjuk egy bizonyos hangnemekkel kapcsolatban: hanem maguk a hangnemek, hangzatoknak is szerintők ama benső, — lényegükben fekvő — jellemző vonásaikból, melyek szerint minden hangnem, sőt minden egyes hangzat is bizonyos kedély- vagy érzés-hullámnak felel meg, ép ugy, mint az alapszinek bizonyos eszméknek, s az építészetben a geometriai alapformák, bizonyos intencióknak.

Hogy érzésben is mint minden oly dologban, hol a képzeletnek tág tere nyílik, s hol maga a természeti igazság támpontul mindig nem szolgálhat, sok visszaélés- és sok túlfeszítésével találkozunk a magyarázatok és eszményítéseknek: az kétséget nem szenved. Hand és Krug híres aesthetikusoktól kezdve, egészen Schumannig, e finom idealistáig, mindazok, kik e tárgygyal behatóbban foglalkoztak, nem szabadulhattak bizonyos rögeszméktől, melyek ha némely találó s jellemző vonásokkal meg is közelítik ugyan a valót: de másrészt oly ruganyos alapra terelik a gondolkodót, mely ahhoz hasonló föltételek s combinatiókra vezet a művészeti aesthetika

terén, mint midőn a természettudósok, vagy csillagászok azt erőlködnek meghatározni, hogy más égitesteken a földi lényektől minő más tulajdonokkal bír s minő más elemi összetételekből álló teremtmények léteznek.

Az elfogadható s aztán irányítóul is szolgálható alapelv itt is a boldog középuton kereshető s található fel.

A különböző hangnemek s hangzatok jellegi tulajdonságait a színekkel, vagy az eszményiséget még tovább fokozva, a geometriai alapformákkal hozni hasonlati kapcsolatba: eszmeileg tartható alappal bir ugyan, de mégis óvatossággal alkalmazandó. A legfinomabb vonalakig vitt megkülönböztetések azonban mindenkor csak tulfeszített kinövésai maradnak a képzeletnek.

A festészetben az alapszínek jelentősége és jellemző tulajdonsága bizonyos elfogadott aesthetikai izlés és egyezményen alapul, mely ellen véteni, bizonyára minden gondolkodó festész óvakodni fog. Így pl. az ártatlanság eszméjével mindig a fehér s nem a kirívó vörös, vagy a tarkabarka szín, s az ábrándosság, a titokzatosság eszméjével egészen más színvegyítés egyezik meg, mint a viharos jelenetek vagy a kétségbeesés ecsetelésével. Ez oly világos, hogy szépiészeti izlés tekintetében, bővebb magyarázatra nem is szorul.

De még az építészet és szobrászatra nézve is levonhatók bizonyos alapformák, testi és izomi kinyomatok, melyek bizonyos eszmei kifejezésnél, az aesthetikai izlés megsértése nélkül, teljességgel nem ignorálhatók. Így az erő, a bátorság, a küzdelem eszméjének visszatükrözése pl. egészen más arc- s izomi kifejezést igényel egy szobrászati műnél, mint a csendes megadás, az ajtatosság vagy a melancholia kifejezése.

Hasonlóképen az építészetre nézve is érvényben állanak az ily alapelvek. A légies könnyüséget pl. egészen más alakzatokkal és cifrázatokkal fejezi ki az építész, mint a nagy benyomásra számított, vagy a bámulat felélesztésére támaszkodó nagyszerűség eszméjét. Egy mezei kéjlek nem azokon a formái beosztásokon nyugszik, mint pl. egy nagyszerű imaház vagy lovagkori vár.

A képzőművészetek terén, sem nem oly nehéz belátni az eszmei rokonságot a színekkel vagy az alakzatokkal, sem nem oly nehéz alkalmazzkodni is azokhoz, miután maga a természeti igazság irányozza a művészt, s miután annak minden vastagabb megsértése kézzelfoghatólag ellenkezik az ember veleszületett érzékével.

Egészen másként áll a dolog a zenére nézve, hol minden a művész képzeletére vagy az idők folytán megállapított, de azért örökös változásnak kitett izlés és aesthetikai igényekre támaszkodik.

A különböző kedélyhangulatokra vonatkoztatva s a különböző hangnemeket, hangzatokat, a divó zenerendszer egész és félhangos hangrovatainak megfelelőleg tekintve, mint olyan egységeket, melyek egymástól csak zöngmagasságilag és színezetileg különböznek: azt lehetne hinni, — sőt ezt sokan állítják is, — hogy köztük semmi különbség sem létezik, s hogy egyik hangnemet a másikkal bizvást föl lehet cserélni akkor, midőn valamely hangulat vagy eszme kifejezésére egy bizonyos kemény vagy lágy hangnemet, vagy bizonyos tonalitási hangzatokat akarunk felhasználni. S első tekintetre, főleg akusztikai szempontból véve a dolgot, a föltevés nincsen is minden alap nélkül. De mélyebben hatolva a tárgy lényegébe s a zeneköltészet szellemi s képzeleti processusát észlélve, az ellenkezőről kell meggyőződünk, vagy is, be kell látnunk, hogy egynemely hangnem kiválóbban egyezik meg bizonyos érzemény, kedélyhangulat, sőt még bizonyos anyagi tünet visszatükrözésének belvilágával is, mint a másik. Az egy bizonyos tonalitásból folyó hangzatok sajátsága pedig éppenséggel kiviláglik azonnal, mihelyt azokat egy bizonyos kedélyvilág ecsetelésekor egymással párhuzamba hozzuk.

Az idealisták ama felállított elve, miszerint minden hangnem bizonyos határozott lelki állapot vagy kedélyszínezetnek felel meg; pl. hogy a kemény C. a szilárd határozottságnak, a kemény G. az idyllikus érzelmeknek, a kemény A. a világosságnak és hősiességnek, a kemény B. a lágyságos érzelmek kifejezésének, a kemény Desz, vagy Gesz, a mysztikus hangulatnak stb., nem vehető szó szerint

az alkalmazásra nézve, s csak annyiban bir aesthetikai jogosultsággal, a mennyiben ez elv szerint való eljárást, a kiváló nagy zeneköltők művei is igazolják, melyek a fentlesorolt érzelmek, eszmék, vagy kedélyhangulatok ecsetelésénél, rendszeren a fentjelzett hangnemekre támaszkodnak.

Nem lehet tagadni, hogy minden hangnemnek bizonyos eszme és érzelemvilág leginkább megfelel, mit csak érezni, de határozott lélektani vagy akusztikai szabályokból kimagyarázni nem lehet. Maguk a zeneköltők legjobban érzik e titokzatos hatását a hangnemeknek, midőn zeneköltésszettel foglalkoznak, s midőn érzelmek vagy képek, tünetek ecseteléskor akaratlanul is bizonyos hangnemek felé vonzódnak, s midőn tapasztalásból tudják, hogy egy bizonyos hangnem egészen más gondolatokat, más képeket képes lelkőkben felköltetni, mint a másik. Így pl. alig fogunk az összes zeneirodalomban példát találni arra, hogy zeneköltő indulót kemény Cisz vagy Ceszben komponált volna, vagy hogy játszni, vagy tréfás jelenetekhez kemény Gesz hangnemet választott volna.

Az egyes hangnemek jellemző tulajdonságait azonban — dacára eme el nem vitatható lélektani tünetnek, — a legapróbb részletig különválasztani akarni: nem felel meg az aesthetikai igénynek, mely csak az általánosságban s nem a szörszálhasogató specialitásokban keresheti a támpontokat, s ugyanazért sokkal gyakorlatibb eljárás a hangnemeket és a különféle hangzatokat általában csak alaphangulati szempontból osztályozni, s az aesthetikai igényeket a szerint állítani velük szembe.

S itt a hangnemi tonalitást mindenekfelett jellemző ama két hangzat jó tekintet alá, melyeket kemény és lágú hármas hangzat nevezet alatt ismerünk, s melyek a rokonsági keretükbe eső hangnemi kitérések és harmoniai egymásutánok alkalmazása által első sorban tényezőivé válnak ama hangulatnak, melynek visszatükrözésére a zeneköltő vállalkozik.

A kemény vagy nagy, és a lágú, vagy kis hármas nevezet azonban teljességgel nem felel meg a hangnemek által ecsetelni szándékolt alaphangulatnak minden részle-

tesebb vonásaiban, a mennyiben valamely alaphangulat hatása még igen sok mástól is föltételeztetik, u. m.: a zene többi elemeinek miként való csatlakozásától és alkalmazásától a választott kemény vagy lágú hangnemmel szemközt.

Ugyanazért, e két szokásos — de aesthetikailag helytelenül alkalmazott — elnevezés helyébe sokkal találhatóbb, jellemzőbb a kemény hármast, illetőleg hangnemet a „vidámság“ derűltés s a lágú hangnemet a „szomorúság“ a busongás kifejezőjének mondani. S ez ugy lélektanilag, mint *dynamice* is indokolható.

Mert a kemény hangnem nem minden körülmény közt teszi ránk a keménység hatását, valamint a lágú sem mindenkor a lágyságot. Hangoztassunk pl. egy kemény hármast lehetőleg leggyöngédebben a zongorán, orgonán, vagy más hangszereken, vagy énekszólamok által, s hozzá még a legfelsőbb hangterjedelemben: s bizonyára inkább a lágyságos, mint a kemény hatást fogja bennünk felköltetni, s ellenben hangoztassunk egy lágú hármast fortissimo s a legkirívóbb hangszerek által: bizonyára keményen fogja az érinteni hallérzékünket.

De másrészt sem a kemény, sem a lágú hangzatot — bárminő hangszerek által, bárminő dinamikus mérvben, vagy bárminő mélység vagy magasságban, — nem hangoztathatjuk a nélkül, hogy alaphangulátában a vidám vagy szomorú hangulatot ne érezzük. Olyan ez, mint az ember természetétől nyert alaphangulata. A derült, vidám kedélyű ember még a szomorúság közepette is megtartja természetének ez alapvonását s még sirás közben is átrezgi arcvonásait az életvidorság mosolygó sugara, míg a természetétől sötét kedélyűnek, melancholikusnak született ember, az öröm minden pházisában is megtartja az arc kifejezésének sötétebb vonásait.

Ebből önként következik, hogy a hangnemek használata, aesthetikai és kifejezési igazság tekintetben, csak is e két alaphangulatra támaszkodhatik, magától értetődően, hogy valamint e két alaphangulatnak végtelen sok egymásba fonódó érzelmi hullámvonalai lehetnek s vannak is, melyek hol az egyik, hol meg a másik határait

szelik keresztül többé-kevésbé fölülkerekedő dinamikus hatással, vagyis: valamint az életben a derült kedélyhangulaton busongó és szomorú érzések rezgése vonulhatnak át s megfordítva: úgy a hangnemi s harmoniai egymásutánok is — bizonyos alaphangulatra támaszkodva — szükségképen nem mindig az annak megfelelő harmoniákat kell, hogy használják fel céljuk elérésére. S ép abban fekszik aztán a zeneköltő esztetikai izlése, hogy eme különböző, az ember belélete által indokolt hangulati hullámvonalakat aként tudja művében egy főpont felé irányítani és végeredményben összpontosítani, hogy a célzott alaphangulat mégis tisztán érezhető legyen.

Ahhoz nagyon primitív érzék, vagy plane minden józan ítélet hiánya kívántatik, hogy egy zeneköltő pl. egy ember kedélyhangulatát, kit nagy öröm lep meg váratlanul, komoly, busongó moll hangnimmel akarná ecsetelni, vagy azt a ki pl. egy kedves egyén halála hírére veszi, vidám dur hangnemben engedné kitörni fájdalmában. De azért mégis mennyi oly mozama lehet az életviszonyoknak, hol eme látszólagos kedélykifejezési ellentétességeket még hatással is ki lehet egy zeneköltőnek zsákmányolni! Mindez az adott viszonyoktól függ, hol is aztán nem a zeneelméleti száraz szabályok, hanem az egyéni izlés, képzettség és esztetikai finom érzék határoz.

Vannak hangzatok, vannak harmoniai egymásutánok, melyek esztetikai tekintetben semmi körülmény közt sem indokolhatók bizonyos situatiók, vagy kedélyhangulatokkal szemközt. Ez oly tiszta és elvitázhatlan esztetikai alapelv, melyet minden, csak legkevésbé is gondolkodni tudó zenésznek be kell látnia.

Vegyük pl. a felmagasztosító vallási érzületet, vagy egy fenkölt templomi, egyházi mozzanatot. Vajjon melyik zeneköltő fogna egy ihletteljes egyszerű egyházi zsolozsmát, hetes hangzatok, bővített hármasok, vagy kemény hetesek egymásutánjával kísérni? Vagy egy borzalmas, démoni drámai situációt kinek jutna eszébe tiszta lágy vagy szükített hármashangzati harmoniákkal tükrözni vissza?

S e tekintetben nem lehet tagadni, hogy minden

önálló hangzatnak megvan a maga kifejezési képessége, mit ignorálni lehet ugyan, de esztetikailag indokolni aligha. A különböző hangzatok situationális vagy kedélyecsetelési tulajdonságaik olyanok a zeneköltő kezében, mint a festésében a színek, az építésében a nyersanyagok. Mindegyiknél a megfelelő és találó vegyítés a fődolog olyformán, hogy az által mégis mindenkor egy bizonyos alaphangulat, alapszinhatás, alapstyl tükröződjék vissza. Egy szent zsolozsma harmoniai háttérben is helyt foglalhat valamely hangzat, mely annak alapkedélyvonásával nem egyezik meg, de a művész öntudatos alakítása ép abban áll, hogy az ily átfutólag felléptetett dissonansókat úgy tudja a kellő harmoniák közé ékelni, hogy az által csak az alapszin kiemelkedését még inkább elősegítse.

Vannak zeneelméleti tudósok és esztetikuskok, kik azt a tételt állítják fel, hogy valamely kedélyhangulat ecsetelésére minden hangnem egyformán képes és alkalmas, s hogy a hangnemek választása tisztán esetleges dolog, mely a zeneköltő kénye szerint alakul.

Erre főleg az a körülmény szolgáltatott okot, hogy sok kiváló zeneköltő ugyanegy érzelmet vagy kedélyhangulatot más-más hangnimmel tükrözött vissza. De ha e tényt nem is tagadhatjuk, még sem fogadható el e tétel abszolút értelemben s mindig kérdés alatt marad, hogy saját választotta hangnemével melyik zeneköltő fejezte azt ki találóbban, megegyezőbben a másiknál? S aztán, mint megjegyeztük, nem is annyira a választott hangnem, mint a tonalitás keretében kifejlő harmoniai egymásutánok találó vagy ellenkező alkalmazásától függ a kifejezési igazság érvényesítése. Minden alapézés, hangulat, különféle hullámzati eltéréseket tüntet fel, s ebből folyólag az alapézés egyenlő a választott tonalitással, míg a hullámzati eltérések az illető tonalitás keretéhez illő harmoniai egymásutánoknak felelnek meg, mely két tényezőnek összhangzatos és természetes egyesülése szüli aztán minden — bizonyos eszme vagy kép visszatükrözésére fektetett — zenekölteménynek találóságát és műbecsét.

Már több mint egy századdal ezelőtt foglalkoztak e

tárggyal a zenetudósok és aesthetikusok, a többek közt Richelmann, Bach Seb. egyik tanítványa s a maga idejében ismert porosz udvari zenész, figyelemre méltó értékezést irt a felett, hogy csak az olyan zene tarthat igazán jogot a tetszésre, melyben nemcsak a dallam, hanem a harmoniai háttér is híven kifejezi a zeneköltő intencióját, s azt átéreztetni is képes a hallgatóval.

Igen természetes e szerint, hogy az oly zeneműveknél, melyek egyszerű, naiv érzelmek ecsetelésére hivatvák, s melyek az élesebb színek alkalmazását nem igénylik, legtalálóbbs s célszerűbb a tonalitási harmoniai egymásutánok alkalmazása; míg ellenben az olyan zenészeteti tételknél, melyek erős szenvedély hullámoztatására támaszkodnak, s hol az érzelmi vonalak hirtelen változnak, föl s alá fokoztatnak s hol kirívó, ellentétes színezések változnak: a messzebb eső hangnemek, a meglepő harmoniai fordulatok, az enharmoniai elváltoztatások, sőt még a keményebb széthangzók alkalmazása is helyén való dolog, mert megfelel a helyzet és az intentio követelmeinek.

Már többször kiemeltük, hogy a képzeletben az eszmék s az azoknak megfelelő, mint az azok által előidézett érzelmek egymással párhuzamosan egybefüggnek. Így pl. ha képzeletünkben egy elhalt kedves egyén képe merül fel: közvetlenül nem az öröm, hanem a fájdalom érzete támad fel bennünk.

De viszont a képzelet folyama is alá van vetve az érzés által való módosulásnak, s valamint minden egy pontba futó élénk érzemény, a hullámzások bizonyos rokon. egyöntetű keretén belül mozog s nyilatkozik: úgy a szerint ily helyzetben a rokon eszméknek is csak egy bizonyos köre alakulhat a képzeletben.

Ha egy ember lelkében, a ki pénzvágó, fősvény s a ki egy percben mindenét elvesztette, ékesen szóló utazási leírások, gyönyörű tájak ecsetelése, vagy szelleműs irodalmi művek által igyekeznék a figyelmet, az érdeklődését más tárgyra fordítani: bizonyára hiábavaló dolgot követnénk el, s legkevésbé sem volnánk képesek őt fájdalmas kedélyhangulatából kiemelni, mely csak vesztesége és

szomorú jövőjének képét tüntetvén fel lelkében, őt egyedül az az által előidézett érzelmek rabjává teszi.

De ha az ily észleletek az ember természetében találják magyarázatukat s míg csak az ember természete e tekintetben változatlan marad: addig az ehhez való alkalmazkodástól a zeneköltő sem térhet el, a midőn az emberi kedélyhangulatnak ehhez hasonló ecsetelését akarja visszatükrözni.

A zeneirodalom terén e tekintetben számos oly példára is akadunk, hol a kiváló zeneköltők a legkisebb árnyalatig is megfelelnek minden kívánalomnak, s hol a hangnemek találó megválasztása, a harmoniai egymásutánok, a tonalitáson alapuló hangnemi kitérések, a zene többi tényező elemeivel egyesülten, egészen a szerint alakulnak, a mint az intentionált érzelmi hullámzatok megkívánják. De ellenben sokkal több a száma az olyan zeneműveknek, melyekben erre nézve semmiféle támpontot sem találunk, s hol az egész zenészeteti összefüggés csak üres hangjátékká sülyed, semmiféle eszme vagy lélektani igazságnak nem szolgálván kifejezéséül.

Ide sorolhatók mindama zeneművek, melyek csak az absolut formai és jóhangzási elvre támaszkodnak, s melyekről Schumann igen találóan jegyzi meg, hogy hasonló az olyan beszédhez, mely hosszú lére föleresztett dicitióban mondja el azt, hogy voltaképen semmit sem akart mondani. — A klasszikus formákat utánzó kérődző zeneirodalom terén épp úgy feltaláljuk nagy számban az ily semmit mondó hangfűzéseket a régibb és újabb korban, mint jelenleg, főleg az ugynevezett salon-zene terén, mely csak az abszurditásig vitt cimfaragással kérkedik a nélkül, hogy legkisebb szellemi vagy költészeti tápot nyujtana. — A magasabb szempontokra támaszkodó aesthetika csak napirendre tér át az ilyen termékekkel szemközt, mint a festészeti kritika és aesthetika az olyan időtlen mázolásokról, melyeket néhány fillérért árulnak a hetivásárok ponyvás sátraiban.

A harmoniai találó ecseteléseket illetőleg tagadhatlan, hogy az újabb zeneirány meglepő s eléggé nem mel-

tányolható reformokat s magasabb lélektani igazságokra alapuló lendületességet honosított meg. De másrészt azt is be kell ismerni, hogy sok visszaélésnek nyitott tért s úgy járt vele, mint az olyan állatszeldítő, ki elereszti láncai alul a vérszomjas vadakat, melyek szabadságukban aztán rendesen nem ismernek határt a féltelenség gyakorlásában, s még akkor is széttépési hajlamot mutatnak, midőn arra a természeti ösztöntől nincsenek már utasítva.

Valamint a rhythmust, melodiát s poliphoniát, ugy a harmoniát illetőleg is, azt a választ szeretik hangoztatni, hogy a tonalitási egyöntetűség, természetesség és felfogható kifejezés, már túlszárnyott álláspont s nem egyezik meg az új irány geniális szárnyalásaival. De ez alapon épp oly joggal mondhatná a regény vagy drámairó, midőn valamely meghatározott jelenetet kell ecsetelni s minden összefüggés nélkül szüntelen más-más hangulatba terelné az olvasót vagy nézőt, hogy a lelki mozaik egyöntetűsége és szálainak egy pontban való egyesítése már szintén bizonyos túlszárnyott álláspont s nem egyezik meg a romanticismus újabb elve és követelmével.

De hová vezetne az ilyen paradox alkalmazása egy magasabb művészeti elvnek, minő a zeneművészet terén is az újabb iránynak ama törekvése, mely a kifejezési igazságot törekszik érvényesíteni a zene alkotó elemeinek minden alaku és hatványozásu alkalmazásával? A festész nem keresné többé képein az eszmei és kidolgozási egységet; az építész összekeverhetne minden stylust egy építménynél, a szobrász anomalikus plasztikai kifejezésekre törekednék, s a költő egy versszakaszban sem ügyelne többé sem a lábak egységére, sem a nyelv euphonikus hatására, annál kevésbé pedig az eszmei tartalom egyöntetűségére.

Az az állítás sem érvényesíthető ezzel szemközt, mint ha ma már az emberi érzelmek s kedélyhangulatok is más irányt követnének s a műizlés is más aesthetikai nézpontokat igényelne korunkban, mint a régibb időben.

Nem lehet tagadni, hogy a politikai és társadalmi élet folytonos fejlődése következtében, de másrészt a nevelési rendszer, a tudományosság és a művészetek terén

minduntalan kifejlődő újabb irány és izlés is igen sokban átváltoztatja az emberi érzelmeket és a szenvedélyi hullámzatokat, a mint' ezt minden korban, sőt mindennap is tapasztaljuk. Azonban ki merné tagadni, hogy az ember alaptermészete ma is nem éppen ugyanaz, a mint volt kezdetől fogva, s hogy erényei és bűnei, szenvedélyei és gyöngeségei is nem ugyanazon egy forrásból erednek ma is, mint századokkal ezelőtt? Bizonyára senki!

A művész tehát, a ki emberi szenvedélyeket céloz visszatükrözni, ma sem indulhat ki más alaptól, mint abból, mely az ember ősz természetével megegyezik. Az ember ősz természetében fekszik pedig az a lélektani igazság, miszerint, ha valamely erős alapszenvedély behatása alatt áll, melyet más valamely ellentétes érzemény ki nem emel a sarkából, annak egy ideig rabja is marad s józan észszel föl nem tehető, hogy abból minden pillanatban kiköppenjen és ismét abba visszaessék. A szenvedély forrásának ellenállhatlan tüze tartja lekötve s míg külső anyagi okok, vagy a szenvedélyi kimerültség viszhatása be nem következik: nem is enged az helyt más alapszenvedélynek. Egészen más tekintet alá esnek a részletek, vagyis: az alapszenvedélyre támaszkodó s az abban mintegy öszpontosuló apróbb hullámok, melyeket a művésznek szükségképen ki kell ugyan domborítani, de azokkal koránsem elmosni a alapszin benyomását.

A művészetek közt, csak is a szököltészet, továbbá az ábrázoló színművészet és a zene van képesítve arra, hogy egy bizonyos alapszenvedélyt eltérő és kisugárzó hullámvonalaiival egymásután, vagy sokszor együttesen is ecsetelhessen s érthetővé, érezhetővé tehessen.

A leíró vagy ecsetelő szököltészet, egy keretben foglalva, képes egy szenvedélyt minden részletes elágazataival velünk átéreztetni, vagy külső nyilvánulásaiban képzeletünk elé állítani. Ugyanezt teheti az ábrázoló és elbeszélő színművészet is, a színészet, a szavalat és a plasztika segítségével.

Mint harmadik művészet sorakozik hozzájuk a zene, azzal a különbséggel, hogy ecsetelései közvetlenül csak az érzésre támaszkodnak, a képzeletre pedig csak annyiban,

a mennyiben minden zene által előidézett érzés bizonyos — de határozatlan — képzeleti képre is támaszkodik. A zene e szerint csak az érzést választhatja kiindulási támpontul, midőn valamely emberi ös szenvedélyt céloz ecsetelni. De épp ez okból, annak visszatükrözésénél nem változtathatja az alaphangulatot minden pillanatban, s úgy kifejezési, igazság mint aesthetikai tekintetből legalább addig szorosan kell ragaszkodnia annak átéreztetéséhez, a míg az célzott alapérvés vagy szenvedély a hallgatóban felkölve nincs. Természetesen, a szétágazó hullámzati vonalak feltüntetése itt még inkább indokolva van, mint a nevezett művészetek bármelyik ágában, miután a zeneművészet alkotó elemeinek öszműködtetése épp ez által nyer érdekesség, hatás és technikai kidolgozásban. Mindezek után pedig — mint minden zenész tudja — miután a részletek vagyis a szétsugárzó hullámvonalak feltüntetése és átéreztetésénél a zenében, legfőbb szerepet a harmonia játsza : nincs természetesebb követelése az aesthetikának és a kifejezési igazságnak, mint az, hogy az egymással homlokegyenest ellenkező tonalitások és harmoniai egymásutánoknak észszerűen legkevésbé sincs helyük az oly tételeknél, melyek valamely emberi alapérvés vagy szenvedély átéreztetésére támaszkodnak.

A mély fájdalom gyász ecsetelésénél, pl. mely valamely moll hangnem tonalitásában keresi annak kifejezését; annak bizonyos ideig való megtartása is nélkülözhetlen föltételévé válik az aesthetikai követelménynek, mely azonban koránsem zárja ki azt, hogy az annak keretébe illő hangnemek és az azokon alapuló harmoniai egymásutánok is igénybe ne vétethessenek minden rendelkezésünkre álló segédeszközeivel a kidolgozásnak. Sőt e nélkül bajos is volna elképzelni egy kiválóbb műbecsü zeneművet.

A gyakorlati zenészeti aesthetika köréhez tartozik még kijelölni az irányelveket arra nézve is, hogy mennyiben állnak összhangban egy műbecsü zenekölteményben e művészet ama tényező elemei is, melyek főleg a külső dinamikus hatás emelésére szolgálnak.

Ide sorozhatók : a hangszerek megválasztása ez vagy ama hatás elérésére; továbbá a zenei hangok különféle

foka és színezete, az előadást irányító kifejezési és árnyalási jelzések s a hangzati hatásra támaszkodó erősebb, vagy gyengébb alkalmazása a zöngtömörtség és zöngtömegeknek.

Mert nem közönyös dolog a zeneköltészetben valamely érzeményt, szenvedélyt vagy eszmét ez vagy ama hangszer által vagy ez vagy ama hangfokozatban visszatükrözni, valamint éppen nem mindegy, gyöngéd dallami vagy harmoniai hatást okozni akkor, midőn pl. valamely erős, dramatikus kifejezést vagy mozzanatot akarunk zenével ecsetelni vagy megfordítva.

IX.

Zöuge, hangszínezet és zöngerő-fokozat.

Minden, a mi hallérzékünkkel felfogható : hangnak nevezhető. Minden hang, határozott, rendszeres, vagy határozatlan, rendszertelen léghullámzásokban nyilatkozik. Ez utóbbi semmi kellemes, semmi figyelemre méltó hatással nincsen a hallérzékre. Zenészeti célokra csak határozott számú, rendszeres léghullámzatokkal bíró zöngék szolgálnak. Az ily hangokban háromféle tulajdonság nyilatkozik minden körülmény közt, u. m. a) bizonyos magasság, b) bizonyos hangszínezet s c) bizonyos erőfok.

1.

A zenészeti zöngék.

a) Kellemes hatás szempontjából.

Ha bármely hangszer által zenészeti hangok válnak észlelhetőkké, minden tekintet nélkül azok magassági tulajdonára; azok kellemes vagy kellemetlen hatása, egyedül tiszta vagy tisztátalan voltak által nyilatkozik. A zenészeti tiszta hangok kellemes benyomását alig érezzük abszolút értelemben. A hatás inkább negatív, mint pozitív. Ellenben : a csak kissé elhangolt zenészeti hangok is már kellemetlenül érintenek, a tulságos hamis zenészeti hangok pedig

plane kinos hatást gyakorolnak ránk. Az ellenhatás leginkább akkor tűnik fel, ha elébb valamely elhangolt s utána tisztára hangolt hangszeren hallunk zöngéket. De azért egy tökéletesen tisztán hangolt hangszeren még nem fog minden zene tetszeni. Mint egy erősen elhangolt hangszeren bizonyára a legistenibb zene sem képes tetszeni, annál kevésbbé elragadni. Mindez a közvetlen tapasztalás kifolyása.

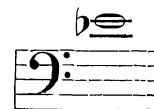
b) Igazsági kifejezés szempontjából.

Azt a kérdést, hogy minő hasonlat létezik a zöngék s azok egymásutánja és a kedély belvilágának tünetei, mozamai közt? már korábban megvilágítottuk. Itt e kérdést egy másik oldalról akarjuk feltüntetni.

Bensőleg érezzük s mintegy lelki szemekkel látjuk, hogy a különféle szenvedélyi kifejezések, a kedélyvilág hullámvonalainak különféle fokozataival állnak szoros összefüggésben s ha ezt hangnyilvánulással akarjuk érzéketíteni: akkor érezzük, hogy bizonyos érzelmek, pl. a nyugodt kedélyvonalak a közép, a heves szenvedélyek a magas s a szomorú érzelmek hullámvonalai a mély hangfokozatban keresik megfelelő támpontjaikat.

Miután azonban minden hangszer, ideértve az emberi énekszervet is, szintén e három hangfokozattal bír: a zöngmagasság megfelelő rokonságát a kedély- és érzelem hullámvonalainak magassági fokaival nem lehet kétségbevonni. S e lélektani igazság kifejezését s elvi alkalmazását meg is találjuk a kiválóbb zeneköltők műveiben, s érvényesülnie is kell annak minden zeneköltőnél, a ki igényt akar tartani az esztetikai jó ízlésre. Mert egy gondolkodó zeneköltő sem fog derült, vig kedélyhangulatot ecsetelni mélységes bassus hangokkal s mély hangszerekkel, hanem annak kifejezését a magasabb hangregiókban fogja keresni; valamint komor, sötét kedélyhangulatot sem fog józanul a legmagasabb zöngékkal visszatükrözni.

A zöngék magassága e tekintetben azonban csak relativ értelemben veendő a gyakorlati zene terén. Mert pl. a bassus hangterjelem egyszer vonalzott esz-e:



és a sopráhangé:



mind ugyanegy magassági fokra esnek, de azért jellemzés tekintetében nem férnek össze, mert, még a bassus esz zöngéje annak magas terjedelmébe vág; a sopráné annak mély registeréhez tartozik, s így mig pl. e frázis



a soprán hangterjelemben megfelelő az igazsági kifejezésnek: a bassusra alkalmazva, u. m.



ellenkeznek azzal. Ez esetben csak úgy felelne meg e frázis a kifejezésnek, ha az, egy nyolcaddal lejjebb hangjegyztetnék, u. m.



Mindez oly természetes és belátható igazság, mit egy zeneköltőnek esztetikai s kifejezési tekintetben soha sem lehet szem elől téveszteni.

2.

A hangszínezet.

a) Kellemes hatás szempontjából.

Erre nézve legfőbb tulajdonságok: a tömörség, tisztaság és a sima hajlékonyság. A vékony, az éles, az ingadozó, a nyers hang, — akár az emberi énekszerv, akár pedig valamely hangszer által állítva elő — nem tesz kellemes hatást a hallérzékre.

A hangszínezetnél a tisztaság alatt, nem annyira a hangolási tisztaság mint inkább a hang által okozott lég-hullámzatok egyenlő számaránya értendő, mit az egyenletes rezgő testanyagoknak hangszerekhez való felhasználása és technikai kiegyenlítése eredményez. Egy hegedűhúr pl. mely egyik pontján vastagabban van fonva, mint a másikon, tiszta hangot adhat ugyan, de nem tiszta kellemes hangszínezetet.

A nevezett tulajdonok azonban mindig csak viszonylagosak a különböző hangszerek anyagai szerint. Így pl. az emberi hang tömörsége egészen más alapu, mint a fuvola, sipola, hegedű vagy harsonaé stb.; épp úgy, mint egy férfi test tömörsége egészen más, mint egy gyermeké.

Vannak hangszerek, melyek magukban véve kevés vagy éppen semmi kellemes hatást nem okoznak. A nagy bőgő pl. száraz, nyers és az alsó terjelemben tompa hangszínezettel bír. A zongora legmélyebb és legmagasabb zöngéi sem hangzanak valami nagyon kellemesen. E hangszer zöngterjelmének tágitásával azért nem is nyerne sokat a művészet. A kisebb sipolák a felső regioban kiállhatlanul hangzanak. A nagy és kis dob, a cintányér, a tamburin, a tamtam stb. pedig jóformán nem is tekintetnek legitim jogu hangszereknek, miután hangszínezetük határozatlan s inkább lármas zörejt, mint megmérhető, felfogható zenészi zöngéket képviselnek. De azért, dacára e tulajdonaiknak, melyek elvileg ellenkeznek az aesthetika követelményeivel, bizonyos körülmények közt mégis megfelelhetnek azoknak, t. i. midőn oly hangszerekkel hozatnak kombinatioba a zeneköltő által, melyek zenészi

hangkellemmel és aesthetikai színezettel bírnak, s mi által elvesztik nyerseségüket vagy élességüket.

A nevezett hangszerekre vonatkozott eme megjegyzések különben a hangszerelési tanhoz tartoznak. Itt elég csak annyit tudni és beismerni, hogy minden hangszínezet csak akkor hat kellemesen, ha a fentjelzett tulajdonokkal bír.

A drasztikusabb hangszínezetek meghonosításában sok vád érheti az újabb zeneirányt, sőt még az azt megelőzőt elődöket is, a mennyiben a fentjelzett határozatlan hangszínezeti zeneszer alkalmazását vagy szelídítő hangszerekkel való kombináció nélkül alkalmazták és alkalmazzák, vagy pedig emezek felett túlságos fölényt adnak nekik. Nem lehet tagadni, hogy kivált a drámai vagy festő zenében, a legkirivőbb hangszínezetnek is lehet jogosultsága, eltekintve minden aesthetikai szemponttól, s e részben — kivált zenekari kombinációknál — valóban csakis a zeneköltő izlése és aesthetikai érzéke lehet a mérvadó. De valamint józanul soha sem képzelhető oly izlés, mely az üllőcsapásokat vagy a kocsirobogást kellemesebbnek találándná, mint a fuvola vagy a hárfahangot: úgy az is bizonyos, hogy a csupán erőszakosan vagy indokolatlanul használt hangszínezet sem fogja soha kielégíteni az aesthetikai izlést s annál kevésbé a kifejezési igazságot.

b) Igazsági kifejezés szempontjából.

A zenészi hangszínezet tényezői, részint az emberi hang, részint pedig a sokféle mesterséges hangszerek által előidézett zöngék, hangok.

Az emberi énekszerek által előidézett hangszínezet különböző a szerint, a mint azt vagy női, vagy férfi hangok eszközlik.

Az emberi hang az alapja minden hangszernek és hangszínezetnek, melynél fogva a különféle mesterséges hangszerek sem egyebek, mint oly holt anyagok, melyek az élő lények hangjait utánozzák kisebb-nagyobb terjelemben s vékonyabb és vastagabb tömörségben. Az ember képes a saját és a másoktól kölcsönzött érzelmeknek köz-

vetlenül kifejezést adni saját hangszerével vagy valamely választott hangszernek sajátlagos hangjával. Ebből folyólag arra a következtetésre jutunk, hogy az emberi hang és a különféle hangszerek mint kifejezési közegek közt bizonyos párhuzamos rokonság létezik, s így valamint az emberi hangok közt különböző hangszínezet észlelhető, a nemi különbség és annak válfajai szerint, úgy a hangszerek is kétfelé oszthatók, u. m. női és férfi hangszínezetű hangszerekre és olyanokra, melyek az emberi hang minden terjemt és színezetét képesek utánozni s azt magukban is foglalják, minők pl. az orgona, zongora, hárfa, gordonka, stb.

Átalánosságban férfi hangszínezettel bíró hangszereknek nevezhetjük a nagybögőt, gordonkát, bűgösipot (fagót), vadászkürtöt, púzont, harsonát, ophikleidet, serpentet; s női hangszínezetűeknek pedig: a hegedüt, mély hegedüt, fuvalát, pásztorcipot (oboa), sipolát (klarinette), angolkürtöt; miből világosan kitűnik, hogy a zeneköltő már a technikai constructio alapján férfi és női hangszínezettel bíró hangszerekkel érzékítheti meg s tükrözheti vissza a férfias és nőies érzelmeket s az azokkal analog lelki állapotokat.

Nem nagy fáradságba kerül a kiváló zeneköltők műveiből kimutatni a most jelzett elv alkalmazását, valamint általában a világ-zeneirodalom terén számtalan oly termékre utalni, melyekben e tekintetek csak öntudatlanul vannak érvényesítve, vagy plane egészen ellentétesen alkalmazva.

Hogy ha oly emberi érzelmek vagy szenvedélyek léteznének, melyek kizárólagosan csak a férfi vagy a női nemhez volnának kötve, mint pl. a bátorság, mely rendszeren a férfit, s a féltékenység, mely rendszeren a nőt jellemzi; akkor a zeneköltő mindig tisztában lehetne magával azok visszatükrözésénél, az illető hangszerek kiválasztására nézve. De tudjuk, hogy általában nemi különbségre támaszkodó emberi érzelmek és szenvedélyek nem léteznek, sőt mindennemű érzeménnyel vagy szenvedélyi hullámmal ép úgy előfordulhat a férfi, mint a női kebelben. Mert vannak pl. sokkal bátrabb nők, mint férfiak, és sokkal gyávább, féltén-

kebb férfiak, mint nők; s aztán a férfi, mint a nő, egyaránt szeret, gyűlöl, ábrándozik, dacol, dühösködik, stb., s e szerint azt lehetne mondani, hogy a zeneköltő a hangszerei színezetét nem a nemi különbségen alapuló különbségre, hanem csak az általános érzeménnyel vagy szenvedély színezetére kell, hogy fektesse, erre nézve pedig több hangszer, sőt mondhatni, minden hangszer bir kifejező tulajdonsággal. A fájdalom hangját pl. ép úgy lehet ecsetelni a hegedűn, mint a fuvalán, klarinéton, fagót vagy vadászkürtön. S ez elv alkalmazása általában uralkodik is a zeneköltészetben a hangszerészeti találóságot illetőleg, az érzeménnyel színezet ecsetelésével szemközt. Azonban nem lehet tagadni, hogy a gyakorlatban ez elv alkalmazása igen sok módosulásnak van alávetve. Mert pl. igaz, hogy egy apának a fájdalma elvesztett gyermeke felett egyenlő az alapjában az anyáéval, ki ugyanily fájdalmat érez: de hangszínezetileg mégis más vegyítést igényel az apa fájdalmának ecsetelése, mint az anyáé, mert a férfi szív hullámmozgatai egészen más vonalakat követnek s egészen más befolyásosóknaak engednek, mint a női szív. Ha pl. egy zeneköltő csakis női fájdalmat akarna visszatükrözni hasonló esetben, nagyon aesthetika-ellenes dolgot követne el, ha azt pl. a trombita, fagót vagy ophikleide által tüntetné fel, e hangszerek színezete nem állván összhangban a női lény érzelmeinek alapszínezetével, míg ellenkezőleg pl. a sipola, oboa vagy angolkürt, erre nézve mindig találó kifejezési színezettel szolgálhat. — Sőt az említett színezeti módosulás elvét tekintve, még tovább is fokozható az, mint pusztán csak a nemi különbséget tartva szem előtt. Vagyis: egészen más ecsetelési színezetet igényel ugyan egy nemre vonatkozólag, pl. egy öreg férfi, mint egy fiatal ember, vagy gyermek fájdalmának a visszatükrözése, s így van ez a női érzelmeket, szenvedélyeket illetőleg is, hol miután más tekintet alá esik az agg, és ismét más alá a fiatal kor, ugyszintén a lelki műveltség és a társadalmi állás különbözete is. Mindezek oly finom aesthetikai határvonalakat képeznek a zeneköltészetben, hogy még eltekintve a zenekarban egyesülten található sokféle színezetű hangszerektől, s csak egyes hangszerekre is vezetve vissza,

érvényesülnek s érvényesülniök is kell. Leginkább kitűnik ez a szózeneköltészetnél, hol pl. egy versköltemény bizonyos férfi vagy női egyéniség érzelmeit tükrözi vissza, melyeket a zeneköltő megzenésítés által akar eszményíteni. A mi a zenekárnál a különféle hangszerek nemi színezetét képviseli, az itt az egyes hangszerek különböző nemi regisztereire vonatkozik. Vagyis: ha egy versköltemény pl. egy fiatal leány szerelmi ábrándozásait tükrözi vissza, s azt a zenész meg akarja zenésíteni zongorakisérettel, vagy egy drámai zenében hangszeres kísérettel ellátni: nem választhatja az emberi hang legmélyebb regiszterét, sem a kísérő hangszernek legalsóbb terjelmében fekvő zöngéket és harmoniai füzéseket, hanem alkalmazkodnia kell ama regiszterhez, mely az eszmének, vagyis: itt a fiatal leány hangterjelme színezetének leginkább megfelel.

A hangszínezet, közvetlenül magával a zöngével áll szoros kapcsolatban.

A zöng-mélység, a közép zöng-terjelem és a zöng-magasság, mint az érzelmi és szenvedélyi határvonalak képviselői, minden hangszeren megérzékíthetők s a tompa, félig tompa és a világos színezetnek felelnek meg. Ámde pl. az örömnök magas foka természetesen a magasabb regisztert, közönyös foka pedig a közép regisztert igényli, s e szerint, akár egyes hangszereket, akár pedig egy egész zenekart vegyünk támpontul: az érzelmek különféle fokait mindig a megfelelő hangszerek színezete vagy zöng-regiszterei szerint kell eszményíteni. Nagy, mély gyászt illetőleg pl. annak visszatükrözése, mindig a specialis hangszereknek mélyebb zöngterjelmében fogja találni eszményi kifejezését.

Azonban, valamint a regiszteri analogia, ugy a hangszínezet is csak relativ értelemben veendő.

Ugyanaz a regiszter, mely pl. a gordonkán a mély terjelmet képviseli, s így az érzemények alsóbb fokának felel meg: már a mély hegedün pl. egészen más érzelmi analogiának fog megfelelni.

Ha a gordonka helyett a mély hegedü négy természetes — üres — húrját hangoztatjuk alulról fölfelé: igaz,

hogy a zöngterjelem hatása, kapcsolatban az érzelmi hullámzatok analogiájával, ugyanolyan lesz, a sötétebb színezetből a világosba, mint a gordonkán. De, mert a mély hegedü természetes zöngéi, egy nyolcaddal fölebb fekszenek, mint a gordonkáéi, egyenlő érzeményi ecseteléssel szemközt, a két hangszernök különböző zöngterjelmére kell a zeneköltőnek támaszkodnia.

Az egyszer vonalozott C. zöngé pl. a hegedün a mély, a sötét színezeti regioba tartozik, míg a gordonkán a magas, a világosabba s így tovább, más hangszereket véve tekintetbe.

A következő zöngfrázis pl. a hegedün, u. m.:

Largo.



egészen más lelki hangulatot s érzelmi hullámzatot fejez ki, mint megtartva ez általános zöngterjelmet, a gordonkán hangoztatva, u. m.:



amott sötét, lehangolt kedélyt fest, itt pedig fölrajló szenvedélyességet. Ha e frázissal, — viszonyítva azt a hegedü hatásával, ugyanazt a hullámzatot akarnók ecsetelni a gordonkán, mint a hegedün: két nyolcaddal lejjebb kellene azt hangjegyezni, u. m.:



Habár majd minden használt hangszernek zöngterjelme és színezete viszonylagosan meg is felel az érzelmek különböző hullám-regióinak: mégis vannak hangszerek, melyek erre találókban képesítvék. A sipola mély regisztere pl. inkább megfelel a borongós kedélyállapotnak, mint a pásztorsípé vagy a fuvoláé, mely utóbbtól aztán a pikoló még inkább messzebb esik.

Mindez ama határozott észleletre vezet, hogy a zenészi hangszerek zöngszínezete általában minden emberi érzelmi hullámvonal s színezetnek megfelel. A gyöngédség, az ártatlanság kifejezésére pl. alkalmasb színezet s zöngterjellemmel bír a fuvola vagy pásztorsíp, mint a bugósíp vagy a trombita, még a harcias érzelmek vagy eszmék visszatükrözésére ez utóbbi inkább képes, mint a fuvola, s így tovább. Némely hangszer zöngszínezete, kiváltképen alkalmas bizonyos eszmék, érzelmek felköltésére. Így pl. a trombiták harsogásánál önkéntelenül harcias eszmék és érzelmek fogják el lelkünket; a kürtök az erdőt, a vadászjeleneteket juttatják eszünkbe; a pásztorsíp, a sipola hangszínezetével az idillikus érzelmek állnak kapcsolatban; a púzonok gyász érzelmeket keltenek stb.

A „hangszínezet“ elnevezése és használata akaratlannul eszünkbe juttatja a zöngszínezet analógiáját a színekkel. De hogy erre nézve minden ember érzéke egyaránt nyilatkozik-e? azt bajos volna meghatározni. Ennek alapja csak úgy volna legbiztosabban kipuhatható, ha igen sok zenész és laikus a különféle hangszerek színezete után nyert képzelmi benyomásait följegyeznék, s a szerint vonatkoztatná azokat a színek analógiájára.

3.

A zöngerőfokozat.

a) Kellemes hatás szempontjából.

Köztudomásu dolog, hogy a zenészi zöngéket s így egész zöngtömegeket is, az erőfokozat különböző aránya szerint lehet megérzékíteni.

Egyes zöngéket vagy zöngtömegeket rövidebb vagy hosszabb ideig lehet kitartani s különböző növő-fogyó fokozatokban hallatni.

A kellemes hatás e tekintetben, jobban mondva: az aesthetikai határvonal, csak arra támaszkodhatik, hogy a dinamikus hatás soha se sértse a zenészetileg művelt hallérzékét, vagy túl ne lépjen azon a határon, mely az érzékileg észlelendőt már csak a képzelet országába teszi át.

Egy fortissimo, vagy egy „rinforzando“ akár egyes hangszerek, akár egész hangtömegek, ének vagy zenekar által úgy tüntetve fel, hogy az éneknél kiabálásba, vonós hangszereknél karcolásba, s fúvó hangszereknél erőszakos szipításba csapjon át: minden aesthetikai érzékét sért és minden illusiót tönkretesz.

Ellenben egy „pianissimo“-nak oly lehelletszerű feltüntetése, mely már csak képzeleti hanggá válik: zenészi non sens-sé silányul.

E tekintetben minden időnek énekesei, virtuózai és zenekarainak előadásai közt voltak és lesznek is olyanok, melyek nem ütnek meg az aesthetikai követelések színvonalát. A dilettans világban pedig mindennap halomszámra gyűjthetők a finomabb hallérzék ellen e tekintetben elkövetni szokott barbarismusok!

b) Kifejezési igazság szempontjából.

Semmi sem világosabb és természetesebb, mint hogy az ember, — hacsak tettetésbe nem esik — már a szóbeszéd által különféle fokozatait tünteti fel ama érzelmek és lelki állapotoknak, melyek behatása alatt ad szavai által kifejezést, melyeknek vagy nyugodt, vagy fölfelé vagy lefelé törő folyama, sokféle változatos hangsulytól kísérve észlelhető.

E lélektani tünetet a mindennapi életben, minden pillanatban tapasztalhatjuk.

A zöngerőfokozat és a különféle zöngsúly, minden esetre a legszorosabb viszonyban áll az ember belvilága.

visszatükröztetésével, s ebből levonni az aesthetikai igények és a kifejezési igazságra támaszkodó alapelveket: a legtermészetesebb eljárás.

Zenészetileg gyöngéd érzelmeket akarni ecsetelni s ez eljárást fortissimok és erőszakos hangsúlyozásokkal kísélni: sem a józan észnek, sem az igazságnak nem felel meg, mely tétel természetesen megfordítva is áll.

A zöngerőfokozat átgondolt, átérzett és lélektanilag indokolt beosztása úgy az előadó, mint a teremtő zeneművészet terén a leghatásosabb eszköz a művészeti cél elérésére, melylyel azonban ép a legtöbb visszaélés követetik el.

Vannak zeneszerzők, kiknek műveiben mondhatni, minden öntudatosság s indokoltság nélkül vannak felhalmozva a dinamikus jelzések, s az ily termékekben aztán nem is nyilatkozik meggyőzőleg az érzemény belvilágának igazsága, s csak a felületészenvelgés vagy a beteg sentimentalismus színét hordja magán.

Hogy az előadási zeneművészet terén a zöngerő fokozat és a dinamikus jelzések hamis vagy visszás alkalmazása által mennyire ki lehet forgatni jellegéből a legszebb zenekölteményt is: ez köztudomásu dolog, s az ugynevezett művészeti kontárkodás is leginkább ebben leli magyarázatát.

Az itt elmondottakban jóformán jelezve és feltüntetve van minden, a mi a zenészet gyakorlati aesthetika alapelvei meghatározása s azok alkalmazására vonatkozik, s a melyek nyomán, míg egyrésztől tájékozva lehetünk mindarról, a mi a zeneköltészet főfeltételeit képezi arra nézve, hogy valamely zenemű elérje célját, vagyis: tessenek és megfeleljen a műigényeknek; másrészt kellő iránytű gyanánt szolgál arra nézve, hogy minden zeneművészeti terméket minő szempontból kell megítélnünk, hogy vajjon megfelel-e az elméleti és gyakorlati szabályoknak s a zenészet aesthetika általános igényeinek?

Ezek után áttérhetünk a magasabb zenészet aesthetika alapelveire, melynek feladata megvilágosítani az összes szépművészetek közt fenálló örökszép törvényeit,

s azt, hogy minden művészeti, — s így minden zenészet remek mű is, csakis ama alapelvek gyakorlati alkalmazásában leli magyarázatát, melyeket e mű korábbi fejezeteiben feltüntettünk.

X.

A magasabb zenészet aesthetika s annak feladata.

Mint minden tudománynak, művészetnek, sőt még a kézi-ipar vagy a közönségesebb mesterségeknek is megvannak az ő elemi, vagyis kiindulási alapelveik, melyekre támaszkodnak s melyekre legmagasabb kifejlődésüket építik s gyakorlatilag érvényesítik: úgy van ez az általános széptannal s annak minden egyes ágával is, melyek különlegesen ez vagy ama művészetre vagy irodalmi válfajra s így a zenére nézve is vonatkoznak.

A zenészet aesthetika tehát szintén eloszlik elemi, vagyis kiindulási és magasabb vagyis szorosán vett eszményi részre.

Az elemi zenészet széptan inkább a zenealkotó elemének egymás közti viszonyait tárgyalja, bizonyos határozott alapelvekre támaszkodva, melyek minden művészeti ágra nézve alaposak és érvényesek, természetesen ama kereteken belül, melyekben az egyes művészeti ágak elemeinek összműködése nyilatkozik s érzékeinkre vagy képzeleti belvilágunkra mint külvilági tünetek benyomást gyakorolnak.

A magasabb zenészet aesthetika azonban már messze túlhaladja ez álláspontot s fölemelkedik oda, hol megszűnnek a közönségesebb mérvek s kezdődik az eszményi világ revelációja, melynek lábai alul természetesen mindinkább elvesznek a kézzelfogható okoskodások láncszemei, s melynek színvonalán az aesthetikus úgy érzi magát, mint a ki óriás magas hegyről tekint szét. Nem számolhat többé a változó panorámák egyes és apró részleteiről, hanem csak a végtelenségbe nyuló kilátások összbenyomását s azok nagyszabásu jellemző vonásait érzi s veheti tekintetbe.

A zenészeti aesthetika kiinduláspontja tehát, inkább positiv szabályok s egyes művészeti ágakra nézve conventionaliter meghatározott s alkalmazott tünetekkel foglalkozik; míg magasabb része a szellemi tökéletesbülés végetlen aránya szerint öleli át mindazt, a mit az emberi szellemi erőnek, egyes lángelmék által sikerül létrehozni oly módon, hogy az, a művészetek egyes ágainak úgy hagyományos, technikai, mint conventionalis nyilvánulásaira előrehajtó, reformáló, s így minden tekintetben tökéletesbitő befolyást képes gyakorolni.

S a századokon át folyton s bizonyos merev következetességgel nyilvánuló eszme- és reformharcok közepette, a művészetek s főleg a zene terén, mindig legtöbb port szokott fölkaparni ép a magasabb értelemben vett zenészeti aesthetika, melyet rendszeren ép maguk e reformok és eszme-harcok hoznak létre s idomítanak, nem pedig megfordítva.

S ép ez okból válik nehéz állásává e légies természetű subtilis tudomány szemben ama ugynevezett nagy közönséggel, mely a korábbi műveltek s szempontokhoz ragaszkodva, rendszeren a következő nemzedékre szokta bizni ama magasabb színvonal elfoglalását, melyet fejlettebb izlés és képzettség mellett, önmagának kellett volna elfoglalnia.

A magasabb zenészeti aesthetika feladata tehát ezek után önmagától kiviláglik, mely is nem lehet más, mint hogy világító fáklyát képezzen a reformáló geniusok körül, s a mit a kimagasló reformatori nagy zeneköltők szellemi termékeik közvetlen hatása által nem képesek úgy helyi viszonyok, mint természetes akadályok, eldítéletek, rossz akarat, vakság, elfogultság vagy alkalmi hiányok miatt megértetni a világgal, a nagy közönséggel, sőt még az ex professo zenészeti körökkel sem: mindazt igyekeznek az eszmék tisztázásával, s az erre vonatkozó találó érvek terjesztésével, szóval: a szellem mindennemű fegyverével, leginkább pedig a műtörténelmi fejlődésre fektetett analog okoskodások és elemzések által érvényre juttatni, s mintegy vérebe átszivároztatni a tényező zenészeti kö-

zöknék ép úgy, mint a művészetet ápoló s terjesztő közönségnek.

A magasabb zenészeti aesthetika feladata hasonló ahhoz, mit a hajnali fény végez a természet háztartásában a vakító világosságú és hősugározató naptesttel szemközt. Vagyis: előkészítője és terjesztője a művészeti világosságnak, eloszlatója a vakság hályogának s megtermékenyítője a még műveletlen szellemi talajnak.

De e hivatása teljesíthetésében sok oly tényezőre kell támaszkodnia, melyek közreműködése nélkül csak süket falaknak beszél s minden szava csak pusztában elhangzó hang marad.

Mindenek felett pedig támaszkodnia kell a magasabb tudományos zenészeti képzettségre. Mert ha való az — a mit pedig kétségbevonni nem lehet — hogy zenészeti szépészeti elemzés tekintetében, már ahhoz is nem mindennapi képzettség és készültség igényeltetik, hogy valaki egy zenemű formai, rhythmikai, harmoniai s kidolgozási szépségeit s előnyeit fölismerni s méltányolni tudja: mennyivel inkább magasabb igényekhez van kötve a megszokott színvonalon magasan fölilemelkedő ama nagyszerű zeneművek, eszményi költemények átértése s megillető szempontokból való teljes méltánylása, melyek a műtörténelemben korszakokat alkotó válpontokat képeznek s melyek hasonlóképpen a földgömb égövi határvonalaihoz, melyek föllépésével egészen új növényzet, új szinpompa, új tenyészet, szóval: az előbbbitől egészen eltérő új világ tárul fel érzéseink előtt.

A magasabb zenészeti aesthetika tehát nem foglalkozhatik többé a zene alkotó elemeinek egymás közti viszonyai elemzésével, hanem jóformán föltételezi mindazt, a mit tudni és értenie kell annak, a ki egy zenészeti remekmű, vagy plane zenészeti iskola és irány műjelenlősége, szellemi belértéke felett itélni, vagy mások itéletét irányítani akarja. Mert valamint az exact tudományok közt vannak olyanok, melyek megértése vagy gyakorlása más tudományi ágak teljes ismeretét tételezik fel; úgy van ez a magasabb zenészeti itélet s a magasabb zenészeti aesthetikával is.

XI.

Klasszikus, romantikus és programzene.

Alig van szó, elnevezés, melynek valódi értelme s jelentősége felett zavartabb fogalom uralkodnék az irodalom és a művészet terén, mint a fentebbiekre nézve. Mindennapi dolog, hogy ma már pl. a szép, regényes vidék is „romantikusnak“ neveztetik. Az irodalmi és művészeti világban, ez elnevezések legtöbb esetben, oly kirívó, illetéktelen s gyakran nevetséges alakban történnek, hogy szinte elveszték már jelentőségüket. Ironikus értelemben, a legbadarabb irodalmi s művészeti fércelmény is „klasszikus“-nak neveztetik ép úgy, mint az olyan, mely valóban a bámulat tárgyát képezheti!

Nézzük, honnan eredt voltaképpen e két elnevezés? miként nyert világutlevelet az irodalom s művészet birodalmába? s mit lehet s kell tulajdonképpen alattuk érteni?

Régóta ismeretes e kifejezés, hogy „romantikus költészet“, mely kezdetben egyértelmű volt a délországiak, vagyis a román eredetű népfajok költészetével, hol a természet életének különféle tünetei s a lovagkor különféle élményei, ténykedései képezték tárgyait a költészetnek. A bensőséget, a barátságosat, a kedélyest, a szokatlant, de gyakran a könnyedszerűt is jellemezték vele a költészetben, ellentétül a régi görög és római költők egyszerűen nemes, tiszta s természetes igazságkifejezéssel telt remekeinek. Ez értelmezés azonban lassankint háttérbe szorult egy másik előtt, mely legelőször Franciaországban kezdett lábrakapni s aztán onnan is terjedt szét.

A híres és szellemdús francia író: Staël asszony volt az első, ki a „romantikus“ szót használta Chateaubriands „a kereszténység szelleme“ (Genie du christianisme) című világhírű műve jellemzésére, melyet az, a 18-ik század vallástalan iránya ellen tett közzé. Staël asszony az ellenfeleket aztán gúnyosan: „klasszikusoknak“ nevezte el. A „romantikus“ tehát kezdetben egyjelentőségű volt a „vallásos“, a „pietisztikus“ szó értelmével.

Későbbben, a régi romantikusok frigyre léptek a szabadelvűekkel, a reformpártiakkal, s egy egészen új irányú iskolát alapítottak az irodalom, főleg pedig a dráma terén, mely a korábbi klasszikus korszak képviselői, mint Corneille, Racine, Molière stb. tekintélye megdöntésére volt irányozva.

Az ugyanez időben közkedvesség és nagy elterjedésre emelkedett Walter Scott regények nyomán, mindinkább meghonosult az írók ama joga, sőt követelték tőlük, hogy az ily drámákban a kor, a helyszín, a társadalmi s nemzeti viszonyok részletei is esetelven s feltüntetve legyenek, s a mint eképen szabad kezet nyert az addig uralkodott műszabályok aluli föl szabadulás: lassankint valódi lázas verseny fejlődött ki különösen a francia írók között, kik mellözve a szépészeti törvények szoros alkalmazását, egymásra licitáltak a legrémségesebb, bizarrabb, idegrázóbb költemények, drámák és színművek írásával. Azért is e részben egy sem gazdagabb, mint ép a francia irodalom. — Minden irodalmi s művészeti újítást — lett legyen bár az a legbadarabb — elkereszteltek aztán „romantikus iránynak“!

Mindez a 19-ik század elején történt s vette kezdetét.

Mi sem volt természetesebb, minthogy az irodalom s költészet ez új irányát csakhamar átvitték a zeneköltészet, főleg pedig az operairodalom terére is, mely utóbbi e részben a leghálásabb talajnak kínálkozott. De még természetesebb következése az lett, hogy ez irány átcsapott onnan a zeneirodalom minden válfajának, leginkább azonban a zongorairodalom, a kamarai zene, a symphonia, sőt még az oratorium mezejére is s fokozatosan egy egészen új zenészeti irány fejlődött ki, eltérve a régitől, mely főfeladatául tűzte ki az emberi szenvedélyek, a társadalmi viszonyok s a természeti tünetek nagy és apró vonásait a zene minden rendelkezésre álló eszközeivel lehető hiven és találóan visszatükrözni s az által a hallgatót egy oly költészeti világba varázsolni, melynek átérthetésére addig csakis a szóköltészetet tartották képesnek.

Az abszolút zene terén, ez irány nagymérvű kifejlesztésére, Franciaországban kétségkívül legtöbb befolyással

volt Berlioz, ki e századnak már huszas éve végén megírta „Symphonie phantastique“-ját, mely ugyanakkor még kevés elismerésre talált, de alapját veté meg az abszolút zene tulajdonképeni romantikus irányának. Későbbben, hatalmas és sokkal népszerűbb lökést adott ez iránynak első sorban Liszt és Chopin, Németországban pedig Schubert F. és Schumann R., míg végre sok évi küzdelem s az eszmék zürzavarából mint két óriási gúla emelkedett ki Wagner R. és Liszt F. alakja, előbbi a drámai, utóbbi pedig a drámai zenét kivéve, a zeneirodalom minden válfajában. Schumann R. az elnevezéshez is ragaszkodva, egy „Romantische Sonate“ című művet adott ki, mely aztán minden irányban s minden előnyei és hátrányaival a végtelenségig ki lett zsákmányolva.

A drámai zene terén Spontini nevezhető a romantikus irány kezdeményezőjének, habár kevésbé tartós hatással működött azon, mint Weber Károly Mária, ki, mint tudjuk, „Bűvös vadász“-ával véglegesen megalapította a romantikus irány hitelét. Auber, Rossini, Boildieu, Meyerbeer, Halévy, Mendelssohn stb., mindez irány-kifejlődésen működtek, míg végre hatalmas reformatori lángeszével Wagner R. mindent tulszárnyalt e nemben az ő újabbkori zenedrámaival. Mozart dalművei, habár e tekintetben már jóval megelőzték a későbbben lábrakapott romantikus irányt: voltaképen annak még sem nevezhetőek a nevezett zeneköltők termékeivel szemközt, miután Mozartnál inkább csak a dalműi szövegek világiasítási iránya, mint a szorosán vett zenészeti esetelés s a régi műformák békői alul való fölszabadítási törekvés emeltetett érvényre.

Beethoven, az ő „Fideliójával“ már egészen ez irány talajára állott, de meg nem értette kora által, páratlan szellemi működésének súlypontját a symphoniák és programm-nyitányok terére tette át, az által megnyitván az abszolút zenében a programm zeneköltészet kiapadhatlan forrását, mely egészen a részletező regény- és drámairodalom nyomán alakult, fejlődött s nyert mindnagjobb tért a zeneirodalom minden ágában. Tagadhatlan, hogy e részben sok zeneszerző a végletekig ment, s a ma-

gában életképes eszmét és irányt az abszurdumig is vezetette: de azért ez éppen nem zárja ki a programzene jogosultságát úgy szépiészeti, mint logikai szempontból, sőt ez irány nyomait már a legrégebb s az ugynevezett legklasszikusabb zeneköltők műveiben is feltaláljuk, mint pl. Scarlati Domokos, Bach Sebestyén, Bach Fülöp-Emánuel, Clementi, Haydn, Mozart, Beethoven műveiben.

Ama kérdésre, hogy a zeneművészet mai állásponyján voltaképen tehát mit lehet a zenében „klasszikus“-nak s mit „romantikus“-nak nevezni? a felelet ép oly nehéz, mint hálátlan, kivált ha valaki azt, mint mondani szokás, kézzelfoghatólag kívánja szolgáltatni. Mert azért, hogy valamely zenemű régi s a zeneszerzés szabályainak s a formai hagyományosság kellékeinek teljesen megfelel, abból még éppen nem következik, hogy egyszersmind „klasszikus“ is legyen.

Egy egészen újabb keltű zenemű, mely nem a régi minták és formai chablonok szerint van ugyan írva, de azért eszmei kifejezés és szépiészeti kellékek tekintetében teljesen megfelel kitűzött céljának: ép úgy joggal nevezhető „klasszikus“-nak, mint Mozart vagy Beethoven bármelyik sonátája, vagy kamarai zeneműve. Mert nem a kor megszokott izlése, nem a nagy tömeg vagy a korlátolt nézetűek ítélete határoz egy mű multja, jelene és jövője felett. A mi elavult, a mi egy kor izlésének többé meg nem felel, az annak nem is lehet többé klasszikus, bármint erőszakolják is rá a pedáns nézetűek. Valamint hogy minden üres, tartalmatlan program vagy romantikusnak nevezett zene sem bir jogosultsággal élni s magát az új irányhoz sorolni, ha abban sem eszme, sem esztetikai forma, sem művészeti kidolgozás nem található.

Azért, a fölvetett kérdésre legáltalában úgy felelünk meg, ha azt mondjuk, hogy klasszikus zenemű az olyan mind, mely annál inkább föltárja szépségeit, annál inkább hat s nyer belbecsben, mentül többször halljuk s mentül mélyebben behatolunk szelleme és technikai szerkezetébe. Mert az oly zeneművek, melyek csak az ép uralkodó izlésnek felelnek meg s így folytonos változásnak

vannak alávétve s a mellett úgy beltartamuk, mint szerkezetükre nézve is oly természetűek, hogy mulékony ingerüket s hatásukat annál inkább elvesztik, mentül többet halljuk; nevezze bár azokat szerzőjük romantikus, vagy programzenének, csak arra valók, hogy mint napi növények egy ideig éljenek s aztán nyom nélkül eltűnjenek.

Ama másik kérdésre, hogy a zene mai álláspontján mit nevezhetünk romantikus irányúnak: röviden a következőkbe foglalhatjuk a feleletet.

Az abszolút zene terén, romantikus irányu minden oly termék, mely bizonyos költői eszme, természeti tünetény, vagy történeti eseménynel összefüggő egyéni jellem visszatükrözését s ezekből folyó rokon kedélyhangulat s érzelmi hullámzat felköltését célozza s erre támaszkodik.

A szózenére vonatkozólag pedig minden oly zene romantikus irányu, mely a fentebbiekkel összefüggő szövegek vagy költemények megzenésítését célozza, sily értelemben a romantikus irányu a zenében, párhuzamos az ugynevezett program-zenével, azzal a különbséggel, hogy míg a programzene határozottan kizárja a többi művészeti ágak segédkezését s egyedül csak az abszolút zene hatására támaszkodik: a romantikus zene leginkább akkor kulminál, midőn a szinpadi jeleneteszések által a társművészetek segédkezését is igénybe veszi a konkrét hatása és megérthetése tekintetéből.

A romantikus, és az azzal bizonyos tekintetben egy irányu program-zene, az újabb korban számtalan megtámadás, félreértés, gúny és kritikai üldözésre szolgáltatott s még mindegyre szolgáltat alkalmat az oly zenészek és műkritikusok részéről, kik a zenének költői hatalmát és eszményi világát felfogni vagy nem képesek korlátolt műveltségük folytán, vagy ferde felfogásból indulnak ki a zene lényege meghatározásával szemközt.

E ferde felfogás arra támaszkodik, mint hamis alapra, hogy a zenének semmi köze minden oly tünettel, mely a költői képzelet és eszményítés által idéztetve fel, konkrét alakban állítatik lelkünk elé oly formán, hogy az a leíró,

szavaló vagy képzőművészet által is mint eszményi kép feltűntethető, s hogy a zeneművészet célja és tárgya nem lehet más, mint pusztán kellemes hatást gyakorolni hallérzékeinkre s legfeljebb általános alaphangulatokat kelteni fel lelkünkben, mint pl. a szomorúság, vigság stb. hangulatát a nélkül, hogy az, a részletek meghatározása és ki-domborításával vagy bármely költői kép felidézése és körülírásával törődnek.

De ez állítás tarthatlansága azonnal kitűnik és összes érvei azonnal halomra dőlnek, mihelyt mélyebben behatolunk a zene lényegébe s főleg ha a többi társművészetekkel való szoros és érvényes szövetkezésének viszonyait tekintetbe vesszük.

Mert ha a fentebbi állítás tartható volna; akkor semmi értelme sem volna minden oly zenének, mely a szóköltészettel s a szinpadi szövegek és azok alapján a társművészetek közreműködésével szövetkezik s az azok által elének állított élet és tünetek részletei megvilágítására támaszkodik, s mely, a mint tudjuk, e célját többé-kevésbé el is éri.

De ha a zenének ily értelemben való hivatását maguk a romantikus és programzene ellenlábasai is beismerik, sőt kénytelenek beismerni a mindennapi tapasztalások nyomán: akkor szembeszökő paradoxonná válik az olyan állítás, hogy a zene, a társművészetek közreműködése és kézzelfogható segédkezése nélkül is nem bír, nem bírhat oly hivatással, miszerint az azok által eredményezett tünetek s érzelmi és képzeleti képek részleteit lelkünk elé állítani képes legyen.

Mert mi az értelme általában a szinpadi, vagyis a drámai zenének, melynek jogosultságát pedig maguk a programzene ellenségei sem vonják kétségbe, sőt azt egy bizonyos irányban még klasszikusnak is nevezik? — Nem más, mint hogy a szóbeszéd, a költészet, a plasztika s a külső kiállítás decoratív hátterei által intentionált érzelmeket és képeket lehetőleg minden irányban, sőt lehetőleg a legkisebb részletig is megvilágítsa s azokhoz mértén analog zenészeti, dallami s hangszinezeti hatásokat, fokozásokat keltsen fel lelkünkben. A társművészetek hatásaival

szövetkezve, természetes, hogy a zene e célt sokkal könnyebben elérheti s el is éri, mint a nélkül. Mert a mire találó képlete, dallamhullámzata és háttéri színezete talán nincs a zenének: azt könnyen helyettesítik s kiegyenlítik a szöveg, a szinpadai élet vagy a decoratio élő képei.

Nem így a programmmzenénél, hol minderre nézve hiányzik az érzékeinkkel felfogható támpont, s hol ha a zene nem találó, vagyis nem oly természetű, hogy az általa célbavett képeket vagy leíró költészeti részleteket lelkünk elő idézheti: akkor természetesen eltéveszti irányát; ingadozó, sőt talán ép ellenkező irányba tereli a képzeletet, s felette erős érveket szolgáltat az ellenzékiek kezébe.

Hogy az újabb zeneirodalomban számos az olyan programmmzenemű, mely inkább ellene, mint mellette bizonyít: az bizonyos. De a minék kétségbevonhatlan alapja és jogosultsága van, azt végleg ignorálni, vagy jogtalanul akarni feltüntetni csak azért, mert ez irányban nem mindig megfelelő, sőt egészen eltévesztett termékekkel találkozunk: az, a vakság vagy elfogultság mellett még néha rossz akarat és szándékos ellenzékeskedési viszketegre is mutat.

De különben is a programmmzene jogosultságának értelme nem veendő szó szerinti értelemben. Vagyis: egy programmmzenétől távolról sem követelhetjük mindazt, a mit a drámai zenétől. A drámai zenének határozott, mindenki által érthető s fölismerhető érzelmek, képek és részletekkel van dolga, míg a programmmzene csak nagy vonásokra támaszkodhatik s alaphangulatok vagy átalános képek feltüntetésére fektetheti a fősúlyt. De hogy e célt teljesen képes elérni, arról számos mű tanuskodik úgy a régibb, mint főleg az újabb zeneirodalomban, melyek teljes elsorolása egész íveket is igénybe venne. Beethoven ez irányu remekei mellett, főleg Berlioz, Schumann és Liszt ama zeneköltők, kik e téren a legmagasztosabbat, a legtalálóbbat s a programmmzene igényeinek legmegfelelőbbet teremtették.

A programm- vagyis az ugynevezett festő zene, ma már minden ágában meghonosult a zenének, sőt meghódította még az egyházi zene terét is, melyen a legújabb időkig, legtovább ragaszkodtak a régi hagyományos

formákhoz, s legfőlebb csak alaphangulatokra törekedtek, míg az új irány vívmányai alapján még a legelvontabb egyházi szövegek is az eszményítés és a dramatizálás színvonalára emeltettek. Példa erre Mendelssohntól kezdve, ki tudvalevőleg első emancipálta ki — szélesebb mérvben — békóiból az oratóriumi irányt, egészen Lisztig, ki főleg e válfajban mint óriás gúla emelkedik ki. De még a mise-szövegekre nézve is beállt ez új fordulat, s Beethoven nagy D. miséjétől kezdve, Berlioz hatalmas Requiem-jén át, egészen Liszt esztergomi és koronázási miséjéig, melyekben ez irány kulminál, határozottan észlelhetjük ezt nemcsak, hanem a művészeti jogosultság előtt is mélyen meg kell hajolnunk.

S ha valami kétségbevonhatlanul képes meggyőzni a programm- vagy festő- zene jogosultságáról: úgy bizonyára ép az egyházi zene terén elért ez irányu vívmányok azok, hol nemcsak a századok hagyományos műformáival: hanem még a dogmatismus szellemének a művészetek külalakjára is mintegy változhatlan bélyeget nyomott szent tiltakozásával kellett megküzdeni.

A mise-szöveget, mely a legmagasztosabb vallási költészet és miszticizmus elemeit foglalja magában, — s mely mint ilyen, természetszerűen legalkalmasabb is a drámai és festői, vagyis: a programmmzene előnyei és hatásai feltüntetésére, nem tekinteni többé pusztán csak énekesi vocalisatióra szolgáló száraz anyagnak, hanem oly ihlettségi formának, melyből a képzelő tehetség és a teremő lángész, a legmeghatóbb képeket, eszméket meritheti a zenészeti eszményítésre: ime, rövidbe foglalva, ez volt a feladat, melyet meg kellett oldani e nagy reformlépéssel.

A vakság, a hagyományos formák velőin élőködő közepszerűség s a képzelő klasszicizmus szellemét és irányát még tulszárnyalt tévelygéseiben is vakon imádó korlátolt-ság, természetes, hogy elkeseredett harcra szállt e messze-kiható reform ellen s azt orthodox menyköveivel agyonzúzni törekedett. Pedig semmi sem volt jogosultabb és észszerűbb reformlépés, mint ép ez. Avagy nem valódi parodizálás és elszentelenítés volt-e ép a vallási szövegnek az, hogy századokon át s még ma is pl: a miseszövegben a

„Gloria“ vagy a „Credo“-nak emelkedett és valóban drámai szövege csak arra szolgált és szolgál még ma is, hogy minden szólamon és hangszeren át egy-egy fuga vagy utánzati tétel alakjában az unalomig meghurcoltassék? S ha egy világi szövegköltemény megkívánja — mely követelés jogosultságát pedig ma már józan észszel senki kétségbe sem vonja, — hogy megzenésítése kifejezze annak hangulati igazságát: a miseszöveg, mely mint kifejeztük, a vallási költészet legszebb virága, talán ép az ellenkezőt igényelné?

Ha a zenészeti aesthetikai izlés fejlettsége már rég túl van azon, hogy nevetségesnek, sőt minden józan észszel ellenkezőnek találja az olyan eljárást, mely pl. a drámai zenével szemközt egyes szavak magánhangzói percekig elkoloraturázik s százszor is ismételi egy-egy szót a zenészeti kifejezés minden szenvedély-lépcsőzetén keresztül; akkor mi sem áll utjában — legkevésbé pedig a legmagasztosabb vallási szöveg, — hogy szintén pálcát törjön az oly egyházi zene felett is, melyben csak zérusra van sülyesztve a szöveg s csak arra szolgál, hogy abban minden zeneirő saját képessége szerint, jól-rosszul alkalmazza merev elméleti tudományát.

Es sajtáságos műtörténelmi s aesthetikai tünemény az, hogy a mai kifejlett s minden téren elvitázhatlan hódítást tett program- s festő zene, ép az egyházi zene terén fölmerült első kezdeményezésekre vezethető vissza. Mert már két századdal ezelőtt, midőn a zeneköltészeti működés jóformán csak az egyházi zeneirályban összpontosult, a nagy Händel és Bach Seb. oly reformlépéseket tettek ez irányban, melyek következményei kimaradhatlanok lettek az általános zenészeti eszményítésre nézve. E két nagyszabású lángész azonban még csak az oratoriumaikhoz felhasznált bibliai szövegek szabadabb s mondhatni dramatikusabb zenei feldolgozására fektették a súlyt, s a már akkoron nagyban kifejlett harmonia, hangszerelés s legfőbb tökélyt elért ellenpontozati tudomány segítségével letették az alapját ama kifező és ecsetelő zeneirálynak, melyből korunk nagymérvű festő zenei irálya fejlődött ki. A misezene terén azonban nem történt ily előlépés; részint a

nevezett két lángész protestans érületénél fogva, mely e téren tartózkodott minden oly ujitástól, mely a kath. egyházi zeneirály hagyományával ellenkezett; részint pedig maga a kath. egyháznak ama túlbefolyásánál fogva, mely magát e téren is renditlenül érvényesíté. S e befolyás alul még a Mozart-, Haydn-, Beethoven-korszak sem emancipálta magát tökéletesen, habár nemcsak az e korbéli zeneszerzők, de az említett triasz-lángész e nembeli műveiben is már itt-ott találkozunk részletekkel, melyek a festőzene és a drámatizálás jogai érvényesítésére irányultak. Főleg kivált e tekintetben Weber Károly Mária, kinek misezenéiben nem egyszer találkozunk — habár inkább világias, mint egyházi szellemű — szövegi eszményítéssel. E korszakban, az ugynevezett fugirozott és fugatételek, még mindig kimaradhatlan kulmináló részét képezték a misezenének. A kíséző hangszerek többnyire alárendelt szerepet játszottak, harmoniai architektura tekintetében bizonyos megszokott sequentiák uralkodtak, s az énekrészek rendesen csak a vocalisatióra szoritkoztak. Szóval: a zenei kifejezés csakis bizonyos stereotyp — bár klasszikusnak keresztelt — hangulati ecsetelésre támaszkodott, melytől eltérni: egyenlő lett volna a szent szöveg elszentelenítésével.

Berlioz volt az első, ki a symphonisztikus zeneköltészet reformálása mellett — mint kath. zeneköltő — az egyházi zenében is egy oly új irányra lépett, melyet előtte még maga Beethoven sem merészelt. Mellette és utána többben, a misezenébe is aztán lassanként több kifejezési elemet kezdtek önteni. A világiasb irányu oratorium terén, Mendelssohn — mint protestans zeneköltő — Händel és Bachra támaszkodva, modernizált, a mit csak lehetett, de mindig bizonyos fentartással élve a hagyományos és szentesített formák s kifejezési módozatokkal szemközt. S csak is Liszt F. volt az első, ki misezenéivel is egészen áttörte a régi hagyományos zeneirály merev bástyáit, hogy e téren is szabad tért nyisson az eszményítés költészeti világának, s hogy a program- vagy festő- vagy mi egyre megy: a kifejező zenének abszolút jogosultságát e téren is örök időre megalapítsa.

Az elmondottakból mindezek után, fölvettem tárgyunk

címéhez mértén, rövidbe foglalva, azt a következtetést vonhatjuk ki, hogy a zenében, annak értéke és jelentősége soha sem a cím és elnevezésben rejlik, hanem ama kifejezési módban, melylyel tárgyát felöleli és érvényesíti, s e szerint a klasszikus és romantikus cím ép úgy lehet csak összes külső cafrang, mint a ruhazsinór vagy sujtás, ha az nem megillető helyre van alkalmazva, s valamint a pusztá cím nem pótolja soha a szellemet és a lényegét: úgy minden cím nélkül is bírhat egy zenemű oly elévülhetlen tulajdonságokkal, melyek annak a klasszikus címhez kötött igényeket biztosítják.

XII.

A zenészeti műformákról.

A művészeti műformák keletkezési fonala általában elvész az idők homályában. Minden művészet formái kelete századok, ezredéveken át fejlődött odáig, hol azokat ma már észlelhetjük. A természet e tekintetben sem ismert ugrást, hanem az emberi szellem az egyik századdal, az egyik korszakkal a másik fölé építkezett. A már organice fejlődött ember kezdett gondolkodni, észlelni s eszméinek, érzelmeinek kifejezést adni törekedett. Az embertársaival való érintkezési ösztön mind erősebb alakot öltött, mihez mindenek előtt a fokokint szavakká s énekké képződött s fejlődött artikulatio szolgált közegül. S e szerint a zeneművészet formai kifejezésének alapja a szóköltészetben keresendő. A képzőművészetek formai lényege magában a természetben rejlik, míg a zeneművészeté az emberi szellem és izlés fejlődési fokozatai szerint alakul. A művészetek minden ágának más az alaki kifejezése és az anyaga, melylyel eszméit tolmácsolja s a forma, melyben valamely művészet nyilatkozik, annak közvetlenül észlelhető tárgyát képezi.

Azért, hogy valamely művészet ez vagy ama formában észlelteti magát, abból még nem következik, hogy minden feltüntetett forma egyszersmind művészi is legyen. A formát művészeti becsüvé csak annak szellemi tartalma és az eszményítés teszi. Egy szobor formai szépsége, tőkélye

abban áll, hogyha a részekben megvan a kellő plasztikai beosztás, kifejezés és természeti hűség. A festészeti forma műbecséhez nem elég csak a rajzok és színezések összhangja. A kifejező eszmének is meg kell azokat világítania, s így, a festészet formái műbecse, az anyagi és szellemi összhang egybeölelkezésétől van föltételezve. A szóköltészet, szintén megköveteli formái műbecséhez az eszmei kifejezést, mely nélkül csak üres pattogó rémjátékká válik az egész. S e tekintetben, a műköltészet leközelebbi viszonyban áll a zenével a formát illetőleg. Mert a zenei formákba öntött zöngegymásutánok is csak üres hangjátékká, csak többé kevésbé kellemes hallérzéki csiklandozássá válnak, hogy ha nem áll velük kapcsolatban az eszmei kifejezés hűsége és találósága.

A zene mai létező formáinak keletkezése és kiszélesbülése, különböző elemeinek fokoknti fejlődésétől lett föltételezve. A zöngidom, a dallam és a harmonia, mind lényegesen befolytak arra nézve, hogy ma már ez vagy ama zenészeti műformával rendelkezünk.

Sokáig küszködött, tapogatózott az ember, a művész, míg a zenében bizonyos határozott formában sikerült eszméjét vagy érzelmét kifejezni. A zenében, a zöngidom határozván meg első sorban az eszmei s érzelmi kifejezést, melyhez mulhatlanul szükségeltetvén a zöngjegyek időértékének különböző beosztása s azoknak változatos kitartás által való értékitése: természetes, hogy zenészeti műformákról csakis az ugynevezett mensural (méretekbe, — taktusokba — osztott) zene gyakorlati alkalmazásától fogva lehet szó. Hogy az ókor népei sőt, hogy maga a művelt ógörög nép is, használta-e a mensural-zenét: erre nézve nem bír a történelem biztos adatokkal. Ha létezett is az ókorban: tény, hogy a keresztyénség keletkezésének első korszakában már elmosódott az, s midőn a művészetek is új életre támadtak, főleg pedig midőn a zene is új alapot kezdett nyerni s azon tovább fejlődni (Krisztus születése után az első századokban), mensural-zene még nem létezett. A keresztyén ritualékba Ambrosius püspök által behozott s rendszeresen megállapított egyházi énekek (antiphonák) — az 5-ik században, — melyek későbbben a 10-ik században

Nagy Gergely pápa által lényeges módosulást szenvedtek, mintegy normativumjainak nevezhetők az akkori zenészeti stylusnak, mely csak az egyházi énekekben öszpontosult, minden hangszeres zene mellőzésével, kivéve az akkor már divatban volt orgonát. E korszakban mensuralis zene még nem létezett s így zenészeti műforma sem, mely a zöngék tetszés szerinti elnyújtásánál fogva, inkább csak a formátlanság s alaktalanságra támaszkodott.

A mensural zene behozatala, majdnem egy időre esik a középkorban (a 12-ik 13-ik században) föllépett s mindinkább elterjedt troubadourok, Minnesängerek (népénekek) működésével. Ugyanez időben a németalföldi zenészek is már nagyobb mérvben kifejtették s művelték az ellenpontozatos irályt, mely a mindinkább világiasodó dalok motívumaival szövetkezve s azokra támaszkodva, mindinkább nagyobb szüksége merült fel a zenészeti formák megállapításának s kétségkívül való műtörténelmi tény, miszerint a zene első határozott műformáját a népdalnak s ez pedig keletkezését ismét az egyházi chórólok határozottabb időmérték szerinti éneklési módorának köszönheti.

Kezdetben, még jóval e korszak előtt, az összes zenészeti alakítás csak egyes szavak melodikus hajlításában nyilvánulhatott, mely bűt vagy örömet, vagy más érzületet törekedett kifejezni. Ha valamely új, szokatlanabb motívum, dallami hajlítás fölmerült: az csakhamar elterjedt s minden irányban kizsákmányoltatott, melyet aztán másokkal igyekeztek pótolni s kibővíteni. Így keletkezett a legkisebb népdali műforma, mely a különböző nemzetiségek szerint, századokon át ragaszkodott bizonyos fölvelt folytonos és dallami hajlításhoz. Tapasztaljuk ezt nemcsak a szellemi s művészeti kifejlődés terén messze elmaradt, de maiglan is a zeneileg legkifejlettebb nemzetek népzenejében is. Az ily kisebb népműformák elérvén minden oldalról a kifejlődést és eszményítést, nem tűnnek el soha egészen a művészet színteréről, hanem csak szűkebb körre szorulnak, helyt engedvén a szélesebb műformai fejlődésnek.

A kisebb zenészeti műformák ily tulsúlyát és végre háttérbe vonulását, majd meg átalakulását, minden korszakában észlelhetjük a zene fejlődésének, a legrégibb

kortól kezdve, a legújabb időkhöz. Minden korszak fedez és karol fel valamely kedvenc műformai alakot, melyben eszméit igyekeznek kifejezni. A régibb korban végre 2—3 kisebb zenészeti vagy dallami alakzatot egy phrázissá, majd pedig periodussá idomitottak s több ily periodus szülte aztán az első műformát, mely a népies dal vagy tánczenei izlés és dallami hajlításnak felelt meg.

Minél több kedély, szenvedély lakik egy nemzet kebelében: annál több előretörő ösztönt érez, érzelmeit kifejezni dalaiban s ez által azokat formailag is szélesíteni. Azért találjuk legkifejlettebb állapotban főleg az olasz, francia, spanyol s német dalokat, mely népeknél a művészet tudományos művelése is segédkezésül jöven, a zenészeti műformák megállapításában is irányadókként léphetek fel, mit ellenben nem észlelhetünk az oly nemzeteknél, melyek habár népdallamilag még gazdagabbak is, de a melyeknek alkalmuk nem nyílt magukat művészetileg azokhoz hasonló színvonalra emelni.

Midőn valamely nemzetnél a népdal- és tanác-zenei műforma bizonyos tökéletességi fokot elér: kezdetét veszi az öntudatos, vagyis: a művészeti működés a műformát illetőleg. Az öntudatos művészeti alakítás abban áll, hogy további fejlesztési alapul veszi a már kiszélesbült népies formákat s belevonva a zene többi elemeinek is koronkénti tökéletesbülését: kibővíti a megelőzött műformák keretét s szellemi tartalommal gazdagítja. Ily keret az ugynevezett kozmopolitikus zene terén igen sok van, melyek koronkiint a zeneművészet ugynevezett klasszikus műformáihoz szolgáltatják az anyagot és keretet. Ilyenek a többek közt: a madrigal, a motette, a suite, a canon, a fuga, rondó, variatio stb., melyeknek idővel szélesebben fejlesztett kereteiből keletkeztek a legmagasabb műformák, melyek mai nap is uralkodók a zeneirodalomban, minők: a sonata, symphonia, dalmü, oratorium, stb.

Valamint a kisebb keretű műformák egynémelyikének sok időre volt szüksége, hogy kifejlődjék s uralmát elveszítse: úgy a nagyobb műformákkal is így áll a dolog s ép azért, valamint a zenében nem lehet abszolút szépet, úgy nem lehet örök időkre szóló abszolút műformát sem fölállítani.

Minden zenészeti műformának a fejlődési processusa egy utat követett és fog is követni. A zeneköltők ugyanis fölkapnak valamely műformát, s azt minden irányban s minden kitelhető eszközökkel átídomitják, kibővítik s betöltik szellemi tartalommal, míg végre jó egy lángész, ki abban a legtökéletesebben s szellemdúsabban elmondja mindazt, a mit csak elmondani lehet. Az utódok aztán természetesen csak haszontalan plagiumba esnek, ha azt utánózzák s így akaratlanul is más forma után tapogatóznak. Az ily előmunkálatok, kísérletek, sokszor évtizedek, sőt századokra is terjednek, ezer és ezer kéz hordja össze az anyagot s a gondviselés mindig gondoskodik egy oly lángelméjű építészről, ki aztán minden anyagot feldolgoz és átszellemit s az által egy bizonyos uralkodott műformának a fénykorszakát (mely egyszersmind annak netovábbját is képezi) megalkotja.

Az emberi szellem folytonos fejlődési törvénye szerint mi feltűnő sincs tehát abban, hogy az ily lángelmék előtt mindama formai kísérletek, melyek száz meg száz kisebb-nagyobb szellemet foglalkoztattak, végre egészen eltűnnek, s csak a mindent kimerítő géniuszok művei maradnak fel, nemzedékről nemzedékre. Ép úgy áll ez nagy Gergely pápa egyházi dallamairól, mint Palestrina, Händel, Bach, Mozart, Beethoven, stb. iránya s formai bevégzettségéről. Mind eme lángelemek elődeiről ma már jóformán mit sem tudnak az egymást követő nemzedékek, s ha néha kezünk alá is kerül valami a korábbi kísérletekből, csak azt találjuk, hogy azokat a későbbi lángelmék sokkal tökéletesebben emelték érvényre. A lángelmék is csak elődeik műveiből merítenek, de aztán a kifejezés netovábbjával, bevégzik a formai korszakokat.

Az újabbkori természetbuvárok kimutatták e természeti törvényt a növény- és az állatvilág fejlődésére nézve is, mely is nem más, mint hogy az átmeneti kísérletek egyik faj vagy formából a másikba, nem maradnak meg, hanem eltűnnek s csak a tökéletesen egyedekké alakult fajok és formák nyernek állandósítást, természetesen, hogy hosszú idők lefolyása után aztán ismét másoknak adjanak helyt. Ha az egyes zenészeti műformák fejlődési kísérletei-

nek összes leszármazó szálait követhetnők: tisztán állana előttünk még az is, hogy az egyszerű dalmotivumból századokon át miként keletkeztek végre a mai legnagyobb-szerű műalkotások. De e nélkül csak az analogiai következtetésekre szorítkozhatunk.

Önként fölmerül a kérdés, hogy bizonyos zenészeti műformák meddig fejleszthetők? s vajjon el van-e már érve az a határ, melyen túl új formákat alkotni lehetetlen?

Semmi sem természetesebb, mint hogy új formákat csak úgy teremthetünk, hogy ha a régiektől eltérünk. Az eltérés azonban ritkán történik rohamosan s úgy, hogy az új formának semminemű összekötő kapcsa ne maradna fen a régivel. Sok műbölcs és aesthetikus, kárhóztatólag lép fel minden hagyományos műforma felforgatása ellen s abból rendesen a művészet hanyatlásait következteti, a természet előrehajtó tökéletesbülési ösztönével szemközt azt követelvén, hogy a hagyományilag megállapított műformákat meg kell tartani s csak új tartalommal ellátni. De az ily merev álláspontu okoskodók a legvastagabb tévedésben vannak s minduntalan ellentmondanak maguknak s a mű-történelem adatainak.

Az emberi szellem minden téren csak akkor kutat, nyomoz és tapogatózik valami után, ha ez ösztönnek szükségét érzi s e törekvés a zene fejlődésében is mindenkor beállt s be is fog állani, valahányszor egy-egy műforma ki van merítve. A korszellem követeli ezt s nem is volt még rá példa, hogy a multhoz ragaszkodó műtésztek jajveszékelései dacára is, minden időben meg ne találná az ép uralkodó korszellemelek megfelelő formai vagy irányi átalakításokat.

Az egyházi dallamok, minden hagyományos merevségük dacára is szintén nem kerülhették ki sok tekintetben alaki átmódosulásukat. Hogyan volna követelhető tehát, hogy a zene, ép ama világias műformáiban maradjon meg változhatlanul, melyek az emberi szellem s izlés folytonos hullámzataival érintkeznek s azoktól befolyásoltatnak? Egy Händel és Bach a legtökéletesebb fokig kimerítettek minden ellenpontozatos műformát. Ujat s érdekesebbet, műbecsüebbet e nemben lehetetlen teremteni. Ezt minden

zenész s ítésznek be kell látnia. Be is van fejezve a kontrapunktikus korszak ama lángelmék értelmében, de éppen nem az oly modorban való alkalmazás tekintetében, mely a kontrapunktikus irányt és műformákat a mai kor igényeire idomítja és száraz hangjegyi számvetéseit az életteljesebb műformákkal hozza kapcsolatba. Példa erre Mozart „Varázs-sipjának“ nyitánya s a legújabb korban Wagner „Mesterdalárok“ dalműve és Liszt „Esztergomi miséje“, hol az ellenpontoszati kidolgozási tétel nem cél, hanem eszközzé válik a szellemi tartalom fokozására.

De így vagyunk más műformákkal is. Vegyük pl. a Bach Fülöp Emánuel által kezdeményezett sonata-műformát. Minő végtelen sok apróbb s nagyobb alaki s tartalmi átalakuláson ment e műforma keresztül egész Beethovenig, hol aztán bevégzettségi tetőpontját érte el? Bach F.-E.-nél s utána majd egy egész századig e műforma nem volt más, mint az öt megelőzőt „Suite“- műforma egyes részeinek más cím alatt s a kontrapunktikusi szoros iránytól némileg eltérő kidolgozással való feltüntetése. Csak Haydn, Clementi s utánuk Mozart voltak az elsők, kik a sonata-műforma alaki módosítása mellett, azt a mai értelemben vett szellemi s költészeti intenzívebb tartalommal is gazdagíták. Beethoven pedig már egészen emancipálta magát úgy a hagyományos műformai szabályok, mint az azok keretébe illesztett pusztán csak hangulati tartalom alul s bennök és általuk a költészet legszabadabb röptének nyitott utat. Míg Haydn és Mozartnál még az enemű legnagyobb magaslaton álló műtermékekben is mindig bizonyos kellemes formai játékkal találkozunk: Beethovennél — főleg későbbi korszakának e nemű műveiben — semmi nyoma többé ennek. A formai keret háttérbe szorul a szellemi tartalom, a költői eszme mellett s többé nemcsak rhythmikai hangjátékkal s hangulati általánossággal, hanem költői képekkel, drámai benyomásokkal s epikai ecsetelésekkel vagy a legeszmenyibb lyrai festésekkel van dolgunk.

E téren aztán nem is maradt ő utána más tenni való, mint bezárni az aktákat a bevégzett tény felett s a sonata-műformának tovább művelését s még lehető tovább fejlesztését egészen más irányban keresni. Valamint a nyelv,

irodalom s költészet kifejezési eszközei minduntalan változnak, módosulnak, maga a nyelvi kezelés és a technika kifejlődésével, s valamint ezeknél a kifejezési forma, hangulat s az eszményítésre szolgáló tárgyak is új mederbe terelgetnek, az időközben átalakuló korizlés és korszellem befolyása alatt: úgy van ez a művészetben, a zenében is. A tökéletesbülő technika, a hangszerek módosuló s tért és intenzivitást nyerő szerkezete, a rhythmikai, dallami s harmoniai elemeknek szélesebb s szövevényesebb alapokon való kezelése, az újabb kor eszméi és érzelmeinek más irányu befolyása az izlésre és szellemi követelésekre: mindezek lényegesen s ellenállhatlanul befolyanak a zenészeti műformák átalakulására is. S Beethoven után a sonata-műformát csakis ezek alapján volt lehetséges tovább módosítani s угyszólva, fejleszteni. Valamint hogy ily irányban észlelhetjük ezt egy Liszt, Chopin, Schumann, Volkmann s mások e nemű műveiben, kik e téren az eddigiektől egészen új forma s tartalommal magaslanak ki.

Ugyanily jelenségeket tapasztalunk a zenei műformák más nagyobb keretű térein is, pl. a dalművek és oratóriumok mezéjén, a hol változó időszakokban szintén mindig kidomborul valamely magaslat, melyre az illető nemzedék sokáig hagyományos áhitatossággal tekint s melyet túlszárnyalhatlannak képez. Gluck és Mozart dalművei, későbbben a francia és olasz iskola világot hódított termékei, majd utóbb Weber, Rossini, Halevy, Meyerbeer fokozatos dalműi stylusaik a felülmulhatlanság bélyegét hordták magukon, míg a mai korban egy Wagner R. irányá képezi a netovábbat.

Gluck és Wagner közt tehát (a dalmű terén a drámai igazság és reform kiindulási és betetőzési két pontjára nézve) lényegileg, vagyis szellemi intentio s intenzitás tekintetében alig van különbség. Mindenik egyenlő elven alapul, s szorosan ragaszkodik és követi a drámai igazság eszményi érvényesítését; mindenik a kifejező zenészeti declamatióra, az ecsetelő zenekari háttérre és az egyéni jellemfestésre támaszkodik. S mégis minő hasonlíthatlan különbség létezik e két zeneköltő dalműi kezelése, összhatása, s irányá közt! S tovább menve, ha be is

kell ismernünk, hogy mindama kiválóbb dalműírók műveiben, kik a most említett két érintkező pont közt fejtették ki működésüket, nem egy oly részletre találhatunk, melyek Gluck és Wagner művészeti intencióinak teljesen megfelelnek: még is be kell ismernünk azt is, hogy a kifejezési eszközök tekintetében alig hasonlíthatók össze azokkal. — Miben fekszik tehát a különbség? Nem másban, mint a zeneköltészet alkotó s kifejező közegei s eszközeinek tökéletesbült s a korszellem izléséhez alkalmazkodóbb feltüntetésében. Vagy konkrét esetekre hivatkozva: lehet pl. a declamatio tökéletesen megfelelő a kifejezési igazságnak; de a zenészeti háttér, ecsetelés, szingazdagság, messze elmarad ama magaslattól, mely az újabb időben már elérhető részint a végrehajtó művészek sokkal magasabb színvonalára, részint pedig az egyes hangszerek tökéletesebb szerkezete, sőt sok egészen új keletű zeneszer közreműködése által. Vagy vegyük a zenének más elemeit, pl. a rhythmust, dallamkötést vagy a harmoniát. Egy zenészeti declamatiót vagy dallamkötést sokféle rhythmikai alakzattal s harmoniai egymásutánnal hozhatunk kapcsolatba, s ugyanegy helyes találó kifejezésnél mégis egészen más egy Gluck, Mozart, Weber stb. rhythmikája, dallamkötése és harmoniai poliphoniája, mint a Wagneré vagy az ő nyomdokain járóké.

Ugyanily dolgokat észlelhetünk s ugyanily eredményekre juthatunk a zeneköltészet más nagykeretű formáira nézve is s mindezek után határozottan állíthatjuk, hogy a zenészeti műformák bármelyike is folytonosan ki van téve az átalakulásnak, nemcsak, hanem a szellemi beltartalomnak is, a mennyiben ez utóbbit a költészet eszme visszatükrözésére szolgáló zenészeti elemek más irányú és módorú alkalmazása szempontjából tekintjük. Így pl. egy Händel, Bach vagy Haydn, Mozart, sőt még egy Beethoven mise- vagy oratorium-zenéje s azzal kapcsolatban annak műformája is egészen más rhythmikai, dallami, hangszerezési s poliphoniai dimensiókat tüntet fel, mint pl. egy Liszt hasonfajú művei. A kamarai zene mezején sincs ez másképen, hol pl. csak Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, Volkmann, Rubinstein stb. e nemű mű-

veire kell utalnunk, melyek mind formailag, mind kidolgozásilag s beltartalmilag egészen más alapokon nyugosznak, s így egészen más formai keretben domborulnak ki, mint a korábbi korszakok mestereinek hasonfajú szerzeményei.

Hogy megállapodás, vagy plane veszteglés e részben sem képzelhető a zeneművészetben: az kétséget nem szenved s így bármely műformára nézve (álljon bár az a jelen korban a legképzeltetőbb magas színvonalon) határozottan állíthatjuk, hogy az a jövőben is ép úgy fog fejlődni, terjeszkedni s nyerni bel- és külterjelem s tartalomban, mint a korábbi korszakok termékei, mert nem a forma, hanem a formában kifejezést nyerő szellemi erő az, mely soha nem meríthető ki s mely egyedül igazolja az emberi szellem örök tökéletesbülését a művészetben.

XIII.

A zenészeti irányok és iskolákról.

A különböző zenészeti irányok, melyekből a különböző zenészeti iskolák keletkeztek, szoros összefüggésben állanak a zenészeti műformák fejlődésével.

Kezdetben, vagyis: az ugynevezett nyugati zene bölcsőkorszakában, valamint a mai értelemben vett műformákról, ugy élesebben körvonalzott zenészeti irányok és iskolákról sem lehetett szó. A keresztény korszak első éveiben, a görög zene maradványai alapján létrejött egyházi énekeken kívül, melyek — a mint már kiemeltük — csak is Ambrosius püspök s későbbben nagy Gergely pápa által nyertek szélesebb és határozottabb alapot; alig létezett másnemű zene az európai kontinensen s századok tün-tek le, míg az egyházi énekek mellett a zene alkotó elemeinek más irányú feldolgozása és alkalmazására is ki kezdett terjedni a szakértők figyelme.

Ez időszak ott találja kiinduláspontját, a hol a többszólamú énekzene lassanként érvényre kezdett jutni, melyet körülbelül a 12-ik és 13-ik századra lehet visszave-

zetni, hol a világi dalmokok, az ugynevezett troubadourok és Minnesängerek, az egyházi chorál-énektől eltérő modorban érvényesíték a zene dallamkötési alkotó elemét. Ugyanakkor kezdett nagyobb kifejlődést nyerni az ellenpontozatos zeneirály is, melyet bizvást nevezhetünk a későbbben mind élesebb körvonalakban kivált és kifejlődött zeneszeti irályok és iskolák ősforrásának. Valamint időnkint az egyházi chorális ének, feldolgozási anyagul mind többet vett fel a világi dallamok készletéből: ugy még nagyobb mérvben tette ezt a kontrapunktikus zeneirály is, mely a 14-ik 15-ik században jóformán egészen és kizárólagosan a világi dallamokra támaszkodott. Az ellenpontozatos irály szükségképen maga után vonta a harmonia és rhythmus mind nagyobb kifejlesztését s ezek viszont a dallamkötés tágitását, mihez fokont a hangszeres zene technikai fejlődése következtében a hangszeres poliphonikus zene is csatlakozott, mely tényezők öszműködésének lett aztán a különböző irályok és iskolák keletkezése is természetes következése.

A 10—11-ik századig a catholicismus uralkodván minden téren: az egyházi zene Európa minden részében majdnem egyenlő szintonalt foglalt el. A zene mint művészet, egyedül az egyház szolgálatában állott s a mi azonkívül még létezhetett, abban az időben, művészeti tekintetben, figyelembe nem jött. De másrészt a zenéről, mint önálló művészetről is abban a korban szó sem lehetett. A zene, mint számbavehető művészet, csakis az ellenpontozatos irály föllépésével tűnik fel a műtörténelemben. A zene minden alkotó elemének kellett öszműködni arra nézve, hogy az, mint olyan művészet figyelmet keltsen és tudományos művelők, kezelőkre találjon, mely hivatva van a többi tárművészetekkel egyenlő szintonala emelkedni.

A reformatio a 16-ik század közepén az egyházi éneket is nagyban fölszabadítván a korábbi századok egyoldalú kereti békói alul s tárt ajtót nyitván a világiasb szellemű dallamok érvényesítésének az egyházon kívül is: lényegesen befolyt arra nézve, hogy a különböző zené-

szeti irályok és iskoláknak egymástól való elkülönítését előidézze.

A catholicismus, életeireiben találván magát megtámadva a reformatio által minden irányban célbavett ujitások és föllendítések következtében: az irodalom és művészet mezején is igyekezett föntartani fölényét a reformatio szellemi működése felett. A festészet, szobrászat, építészet remekei előállítás, pártfogása és terjesztése mellett, a zenészet terén is arra törekedett, hogy a reformált hit követői által túl ne szárnyaltassék irály, forma és szellemi tartalom tekintetében. Így látjuk, hogy a németalföldi ellenpontozatos iskola és irály örökségét az olaszok veszik át, és minden irányban kizsákmányolják ugy egyházi, mint világi célokra.

Az egyházi mysteriumok és passiók zeneszeti hátterének mindnagyobb kiszélesbitése mellett: a katholikusknak maradt Olaszországban találjuk fel az első operai kísérleteket is, melyekből aztán későbbben a voltaképeni zeneszeti irályok és iskolák keletkeztek. A 16-ik század derekán, Florencben Giovanni Bardi di Vernio gróf palotájában kiváló tudósok és zeneköltők gyűltek egybe, kik az ó-görög tragoediák vagy legalább azokhoz hasonló darabok ujra életbeléptetésén fáradoztak s e célból elhatározták, hogy az ó-görög tragoediák szavalatainak zeneszeti kíséretéhez hasonlóan, az e célra szánt előadási darabokat bizonyos hangszerek kíséretével fogják öszekötni, recitativ alakban. A kísérlet nagy tetszést aratott s Bardi gróf „Il combattimento d'Apollo col serpente“ (Apollo küzdelme a kigyóval) című intermezzonak nevezett költeményt szerzett, melyet a híres Caccini énekes zenésített meg ily modorban 1590-ben. Ugyanez időben az Emilio del Cavalieri által megzenésített Luca Guidiccioni-féle pásztorjátékok is hasonló cél elérésére törekedtek. A későbbi ez irályu jelentékeny kísérleteket 1597-ben Orazio Vecchi „Anfiparnasso“ s Peri Jakab „Dafne“ című színjátékai voltak, mely utóbbihoz szintén Caccini irt zenét. E szindarabokban a karok a színpalak mögött énekeltek s az egyes szerepeket is énekelve szavalták el. A zenekart legtöbbsnyire vagy egy clavicimbalo helyettesíté,

vagy legfeljebb egy nagyobb alaku citera, egy pár fuvola és viola di Gambából állott. Daphne, különösen későbbben európai sikert aratott s általában a műtörténelem mint az opera első kiinduláspontját szokta jelezni. Peri és Caccini mellett a 17-ik században Monteverale, Manelli s mások is lényegesen hozzájárultak az énekes színművek vagyis az operai irány kifejlesztéséhez. Legtöbb ily irányu művet produkált Scarlatti Sándor, ki a 17-ik században egy-maga több mint 200 dalművel árasztotta el az akkori színházakat.

Kezdetben, a zenészeti tételek leginkább madrigal-modorban kezeltettek, lassankint aztán belevonattak a különböző tánc-formák s más nemzeti nevezettel bíró melodikus elemek is, melyek az instrumentális zene technikai fejlődésével mind szélesebb alapot és alakot nyertek.

Az operai téren való működés számai, végre mind a nápolyi iskola s irányban összpontosultak, hol aztán a legféltetlenebb elfajzásnak indult elannyira, hogy végre ellenében Gluck mint átalakító reformator volt kénytelen föllépni Piccinivel szemközt, ki akkor (az 1760—70-ik években) az elfajult olasz irányt képviselte.

Az által, hogy az olasz operai irány mellett a francia és német zenészeti tényezők is nagy tevékenységet fejtettek ki e téren nemcsak, hanem saját nemzeti dallam-elemeikkel is gazdagíták: három fő zenészeti iskola és irány keletkezett, melyeket olasz, francia s német iskola címen ismerünk s melyek folytonos vegyítése és módosításából keletkezett aztán az úgynevezett kosmopolitikus zenészeti stylus, mely dacára, hogy egyes chablonrészleteiben nem támaszkodik egy nemzeti irányra sem, alapvonásaiban mégis mindig visszavezethető bizonyos nemzeti rhythmus és dalműködésre.

A fentjelzett három fő zenészeti iskola és irány kifejlesztésére nagy befolyással voltak a különféle műformák is, melyek keretén belül az abszolút és a szózene mozgott s melyek specialiter a nemzeti tánc-rhythmusokra támaszkodva, a leghatalmasabb lökést adták ama stylusi szétválásnak, mely a fentjelzett három főirányt leginkább jellemzi. Az ellenpontozatos és világias műformák mind szorosabb szö-

vetkezése s ismét más-más irányu szétválása következtében, a három főirány mellett, több apró nemzeties színezetű szétvállás is keletkezett lassanként, melyek mind nagyobb tért hódítva, ma már odáig vitték a dolog lényegét, hogy kizárólagos uralmáról a három fő tényező zenészeti iránynak többé nem lehet szó oly mérv és értelemben, mint csak egy századdal is ezelőtt.

A fentjelzett három, u. m.: olasz, német, francia zeneirány, bizonyos sajátosságos tulajdonokkal bírnak, melyek azokat egymástól megkülönböztetik s melyek bármennyire egyesüljenek vagy vegyüljenek is össze a nagy kosmopolitikus anyagkömeggel, mindig jellemzőleg fogják azokat feltüntetni.

Minők s melyek tehát e megkülönböztető tulajdonok?

Tekintsük a három jelzett irányt egyenként s aztán egymáshoz viszonyítva.

Eltelkintve az olasz alapiskola történelmi keletkezése és kifejlődésétől, csakis magára a tényre akarunk szoritkozni. Annyit azonban meg kell jegyeznünk, hogy ez iskola és irány keletkezését bizvást lehet Palestrinától számitani. A 16-ik század e kimagasló szellemével, mintegy betetőzést nyert az egyházi zeneirálnak az akkori viszonyok és fejledtségi fokozatok közt legmagasabbra emelkedett színvonalra. E korszaktól kezdve, a zeneművészet irányának sulypontja a világi zene műformáinak fejlesztésére és annak tényező elemei feldolgozására lett fektetve s Palestrina, Orlando Lassus, Jomelli s másoktól kezdve, Carissimi, Alessandro Scarlatti s későbbben Pesiello, Clementi, Salierin át Piccini, Gluck, Mozartig, s ezek után egészen az újabb korig le Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi s más olasz zenészeti kitünőségekig, ugyanazon egy törekvést észlelhetjük, u. m. az olasz nemzeti szellem és sajátosságokkal leginkább megegyező irányban művelni a világi, sőt még jó részben az egyházi zenét is. Az olaszok e cél elérése tekintetéből mindent kizsákmányoltak, a mi csak a zene elméleti és gyakorlati mezijén rendelkezésükre állt s a mi erre nézve a legcsekélyebb előnyt is nyujthatta. Fő gondjukat mindenek felett a dal-

lami elem és az énekművészet, meg az egyes hangszereken való technikai virtuozitás kifejlesztésére fordították. Az „a capella” való éneklést lassanként elejtették s helyébe az egyes szólamok szabadabb mozgását alkalmazták, mely mind tágabb tért nyitott az egyes énekesek kiváló tulajdonainak feltüntetésére s ez által a magán ének legmagasabb fokra való emelésére. Különböző iskolák s énekekademiák keletkeztek egész Olaszországban, melyek egymással folyvást versenyeztek s minék az a gyakorlati haszna lett, hogy énekművészet tekintetében az olasz iskola valóban minden más iskolát túlszárnyalt s irányadó lett az egész világon. Minden olasz iskola közt a nápolyi emelkedett fölényre s uralkodott a többi felett. Az énekvirtuozitást, mely leginkább a koloraturák, trillák s ragyogó futamok feltüntetésében kulminált, ott találjuk a legtökéletesebb mérvben kifejlődve s a 18., 19-ik század első negyedének legmegbámultabb énekművészei is mind a nápolyi iskolából kerültek ki.

Az énekművészet virtuozitási kifejlesztése mellett, a 16—17-ik század olasz zenészei a második fősulyt még az egyes magán hangszerek technikai kiművelésére fektették. A madrigálok és motettek előadási modorával szemközt — hol rendszeren 6—8 énekes közreműködése vétetett igénybe, — az egyes énekesek fölénye is lábra kezdett kapni egyes hangszerek, főleg pedig a zongora vagy a hegedű kísérete mellett, mely utóbbi hangszer — kiváltképen a cremoniai hangszerkészítők nagy technikai tökélye által — lassanként világhírre kezdett emelkedni. Az énekművészek abszolút csillogása mellett mi sem volt természetesebb, mint hogy az egyes hangszerek kezelőiben is föltámadt a vágy hasonló hatások elérésére. Az ének és a hangszeri kíséret közti alternatív szünetek arra lettek felhasználva, hogy az énekesi virtuozitás feltüntetése után a hangszervirtuóz is kivegye a maga részét a hallgató közönség tapsaiból s midőn az énekművész szünetelt: előtérbe lépett azonnal a hangszeres művész. Az orgona, mint kizárólagos egyházi hangszer, a templomokban mindig fölényben maradt ez átalakító korszakban s habár a világi zeneirány befogadásának ez általános áramlat közepette az egyházi zene sem állhatott ellent: az énekművészei

virtuozitás, szemben az orgonával, soha sem tudott abszolút uralomra vergődni s ezt annál kevésbé, mert az akkori orgonászokban a zenészeti tudomány, a kontrapraktikus és harmoniai képzettség is mintegy megtestesülve tartotta fen magát. S ez másrészt is nagy előnyére szolgált a világi olasz zene terjedésének. Az akkori egyházi zeneköltők, kik egyuttal a világi zenének is apostolai voltak és lettek, ebbeli tudományukat átvitték a világi irányra is s így nem engedték azt a korai ellaposodás áldozatává fajulni. Sachini pl. a 18-ik század elején nagy lökést, lendületet adott a kamarai zeneirálnak is, s Tartini (az első mondhatni nagyobb hegedűvirtuóz s a hegedű-irodalom első megalapítója) egy oly zenészeti irány felé terelte az egész zeneművészetet, melynek nagy hordereje, egész kiterjedésében, csak a további századokban vált észlelhetővé. Vele párhuzamban haladt a zongora, akkor még clavicembalonak nevezett hangszer. Domenico Scarlatti volt első megalapítója e világhangszer irodalmának s ő utána volt csak lehetséges későbbben egy Bach Sebestyén, Bach Fülöp Emánuel, Clementi, Mozart, Haydn s Beethovennek e téren kulminálni.

Az olasz világi zenészeti irány azonban, minden erejét és leleményességét az opera terén öszpontosította. Ez volt az a mező, melyen a legszebb, a legillatosabb virágokat termel, melyen későbbben a fonnyadás hervatag leveleit is a szélrózsa minden irányában világgá ereszté. Az olaszországi énekekademiák elszaporodása és uralkodásra való jutása mellett, az énekművészek túlságos nagy száma örökös versenyre kelt a zeneköltőkkel, kiket minden irányban kielégíteni a legnehezebb feladattá vált. Az akkori közönség izlése, megizelvéen egyszer az énekesművészeti virtuozitás csábító és elkábitó élvezeteit: az énekművészek pártjára állt s erkölcsileg kényszeríté az operai zeneköltőket, azoknak megadni a kívánt engedményeket. S valamint napjainkban, ugy akkoron is volt elég zeneköltő, aki nem tudott ellentállni a divat követelményeinek s engedte magát az árral ragadtatni, a közizlés, de egyszerűs mind a művészeti igazság rovására. Sem az akkori kritika, sem a jobb izlésűek s törekvésűek kisebb száma

nem volt képes gátot vetni az általános izléstelenségek és művészeti egyoldalúságok terjedésének. Salieri, Righini s végre Cherubini hiába váltak ki olasz létükre hazájuk zenészeti ligájából; az alábbcsúszás rohant tovább, míg végre a német és francia zeneirály átvették a vezérserepet az olaszoktól s nagy zeneköltők segítségével végett vetettek az olasz iskola elfajult gazdálkodásának.

Azonban, a legujabbkori olasz iskola hérosai sem maradhattak érintetlenül a hagyományos régi olasz iránytól. Más irányban és más eszközökkel, az újabb korban, ugyanama elfajulási hibákba estek, mint elődeik s csak a legeslegujabb kor reformjainak kellett bekövetkezni, hogy legalább elvben megkapja a végső haláldőfést, mely tovább két századnál az egész világ felett korlátlanul uralkodott. S mi okozta ismét halálát vagy legalább is egyeduralmának letűnését? Mi által szárnyalta túl főleg a német és francia zeneirály az olaszt, s végre: az összes reneirályok miért léptek a legujabb korban egy a régitől egészen eltérő újabb ösvényre, újabb átalakulási stadiumba?

E kérdésekre ma már nem kerül nagy fáradságba a felelet s az indokokat még azok és könnyen beláthatják, a kik különben nem tartoznak a szorosán vett szakértők kiváltságos osztályához.

XIV.

A zenészeti irályok átalakulása a 18-ik század végétől egészen korunkig.

Az olasz zeneirály, mely a 18-ik század vége felé állott fénykorának tetőpontján, ugyancsak akkor kezdte először érezni mindenható nimbusának lassanként való elhomályosulását is. — S ezt első sorban — a mint már fentebb megjegyeztük — az énekművészeti virtuozitás nemcsak mértéktelen kegyelésének, hanem minden áron való elősegítésének is köszönhetette. A 18-ik század dere-

kán már ugyszólván drámai színvonalra emelkedett olasz operai zeneirály, mindinkább eltért a drámai kifejezési igazság feltüntetési elvétől s a helyett mind nagyobb tért engedett az énekesi önkénynek, a vas-tag érzékiségre fektetett — többnyire felületes — külhatásnak s a hall- és érzékcsiklandozásnak. A szöveg cselekvényi összefüggésében mind kevesebb gond lett fordítva a természetes, józan ész követelmeire; a lelki, a szenvedélyi hullámzatok bensőleges színvonalával mindinkább ellentétes irányban kezeltetett az azok találó visszatükrözésére szolgáló énekbeszédi formák és keretek; s a koronként mindjobban elnépszerűsödött arietta — majd később ária — műforma, mindent elmosott, megsemmisített s magába olvasztott, a mi csak jogot tarthatott volna a művészeti igazságra.

A zeneszerzők, még a hivatottabbak is, elvakulva e ferde irány rendkívüli sikerétől: a napi siker és divatnak áldozatul hozták a művészeti igazság örök alapelveit és saját hivatásukat is. A korábbi, a művészet egységes alapelveire támaszkodó olasz klasszikus irány, ezek folytán, ellenállhatlan erővel hajtatott az egyoldalúság, még pedig egy oly egyoldalúság felé, mely mentől inkább érvényesíté a csak külhatásokra számító érzéki tényezőket: annál inkább eltért a művészeti igazság utjairól s annál tágabb tért nyitott a zenészeti izléstelenségek, elvtelenségek s logikátlanságokkal való visszaélésnek, mely végre odáig vitte a dolgot, hogy a kifejező és a magyarázó szöveg, melynek az énekkel s zenével való egybeforrása kell, hogy képezze a drámai s általjában a kifejezési igazságot, egészen alárendelt szerepre lón kárhoytatva, elannyira, miszerint példabeszéddé vált, hogy: „ugy illik hozzá, mint a szöveg az olasz zene s operához.“

Az első hatalmas haláldőfést az elfajult olasz zeneirálynak Gluck Kristóf adta, midőn „Alceste“ dalművével a mult században 1769-ben fellépett. E dalmű megjelent vezérkönyve előszavában, mely Lipót osztrák fő s toskániai uralkodó herczegnek (későbbben II. Lipót címen római császárnak) van ajánlva Gluck röviden, de velősen kifejtette ama művészi elveket, melyekkel élethalál

harcot üzent az olasz iránynak, melynek akkor Piccini volt legnépszerűbb képviselője. Eme következeiseiben messze kiható művészeti harc színhelye akkor Párisba lett áttéve, hol az olasz irány szintén ellenállhatlan hódításokat tett s egészen háttérbe szorította a Lully, Rameau, Philidor stb. s más klasszikus francia drámai zeneirők által kijelölt s megalapított zeneirányt. A részletes műtörténelem köréhez tartozik e harc részletét megvilágítani, mely végre is Gluck és pártjának teljes diadalával végződött.

Németországban, kiváltképen pedig Bécsben, hol a múlt század végével Haydn, Mozart és Beethovenben, e három rendkívüli szellemben, az összes német zeneirány mintegy gyupontban öszpontosult, ugyancsak Gluck alapelvei nyomán szintén hatalmas áramlat indult meg minden téren az uralkodó olasz zeneirány ellen, mely nemcsak az operai s általában a szózene, hanem az abszolút zene terén is érvényesült s mind nagyobb hódításokat tón. A zene tényező elemeinek magasabb kifejlődése, a hangszeres zene technikai tökéletesbülése, a műformák kereteinek kiszélesbitése és merészebb kidolgozása, a szellemi s költői tartalomnak magasabb értelemben vett érvényesülése: mindez lényegesen és hatalmasan befolyt arra nézve, hogy az énekvirtuózitási ürességek és léhaságoknak gát vettessék s a zeneköltő figyelme mind jobban visszatereltetett a művészet tulajdonképeni célja és feladatára, mely nem lehetett más, mint keresni, megtalálni, érvényre juttatni minden irányban az eszményi, érzeményi, szenvedélyi és kifejezési igazságot.

A festői vagyis a programzene terén Haydn oratoriumai, Mozart és Beethoven symphoniái, programnyitányai, valamint a kamarai zene terén teremtett remekműveik, a dallam, rhythmus s harmonia minden gazdagságát, búbját feltárván: a drámai zenével szemközt egy oly gazdagon kiaknázható zeneköltészeti bányát képeztek, melyek nemes ércei egészen hivatva voltak az elfajult olasz zeneirány durva rozsdáit, aeshetikátlan kinővéseit és művészetellenes elburjánzásait kipusztítani. És s a 19-ik század kezdete már egészen regenerálva s új irányba terelve

mutatja is a zeneművészetet, míg ugyancsak e század első két tizede vége felé, a jórészben reformált s regenerált olasz operai s általában zeneiránynak újabban beállt egyoldalúságai s modorosságai következtében, ismét komoly aggodalmakat keltő művészeti elsatnyulás vett erőt úgy a közönségen, mint a zeneszerzők legnagyobb részén. S mi okozta ezt?

Mozart korszakot alkotó génusza, természetesen legerősebb közvetlen hatással volt a dalműi irodalomra, mely a nagy közönséget s a társadalom ama rétegeit, melyek a művészet tápforrásait képezék, akkor is mint napjainkban, leginkább s első sorban érdekelte. A mi Glucknak az elsatnyulás örvényéhez jutott olasz iránylyal szemközt csak részben s csakis az operai téren sikerült, t. i. gyökeres reformokat előidézni: az Mozart génuszának nemcsak ezen, hanem a zeneművészet minden más terén is a legszerencésebb s legbehizelgőbb alak s modorban sikerült. Az olaszoktól átvett dalműi formákat s kifejezési modorokat génusza csodálatos erejével, könnyűségével s egészen új, meglepő dallami alakításával mintegy új életre varázsoltta. A formai kellem, a háttéri megvilágítás, a harmoniai gazdagságnak egészen új világot nyitott s ezek felett mint egy teremtő s rendező kéz, ellenállhatlan hatalommal uralkodott kimerithetlen dallamforrásával, mely a minő mértékben elbűvölőleg hatott a hallérzék és a szivekre: ép oly mérvben tekintélyt s utánzati ösztönt keltett műalkotásainak bevégzett tökélyű plasztikájával. Ehhez járult még az is, hogy Mozart ez általa teremtett új irányt minden más téren is érvényre tudta emelni. Az abszolút zene terén s hangszeres zeneszerzeményeiben is ez irányban imponált, közönség s szakértőknek egyiránt. Mint korának legelső zongoraművésze, a hangversenytermekben is élő s utánzásra méltó apostola lett saját teremtette új iskolájának. Az operai szerzők nemis ismertek azután más feladatot, mint az ő általa teremtett modort utánozni, természetesen s legtöbb esetben, az ő genialitása nélkül! A világi s egyházi zene terén is hasonló áramlat keletkezett elannyira, hogy a nagy zenetitan, a későbbben mindent átalakító nagy Beethoven génusza is sokáig nem tudott kibontakozni a

Mozart-i irány utánzásából, mit legnagyobb keretű alkotásaiban, is mint pl. két első symphoniájában, első vonós négyeseiben s sonátaiban, nyitányaiban, sőt még Fidelio dalműve első felvonásában is (szóval: ugynevezett első korszakában, mely mintegy 32-ik művéig terjed, műtörténelmi megállapítás szerint) eléggé észlelhetjük.

Mozart befolyása Németországon kívül, leginkább Franciaországban s Párisban érvényesült, hol az a francia vérmérséklet, pezsgőbb és szenvedélyesebb, könnyebb kifejezésekkel inkább megegyezőnek találtatott, mint a — habár sokkal komolyabb és tartalmasabb, de ép azért a nagy közönséggel szemközt sokkal inkább is merevebb — Gluck által diadalra emelt zeneirály. Az e század elején feltűnt és szerepelt francia operairók, mint Boildieu, Mehül, Cherubini, Auber, Adam, stb. mind a Mozart irányára támaszkodva igyekeztek egy sajátlagos francia irányt teremteni, mi nekik kétségkívül sikerült is. — S valóban ennek lehet tulajdonítani, hogy ez alapon más nemzetek zeneirói körében is hasonló törekvések merül-
vén fel, vagyis: a Mozart által oly szerencsésen regenerált olasz irányt saját nemzeti zeneelemekkel frissítvén fel, végre a három főzeneirály, u. m. az olasz, német és francia, teljesen kifejlődött, s átaljában a zene minden ágában eddig soha el nem ért lendületességnek lett megvetve az alapja. Az olaszok azonban csaknem az elsők voltak, a kik a Gluck által lett hatalmas leveretésük és Mozart minden meghódító fellépése által, magukhoz kezdték térni s az új vívmányokat saját előnyökre ki is zsákmányolták.

Mozart, dalműveiben megmutatván azt, hogy a hall-érzékre, valamint a műértelemre is, nemcsak az abszolút melódia virtuozitási kizsákmányolása által lehet hatni, hanem a poliphonia, a deklamatio, a karének, az együttesek és a hangszerezés minden eszköze is arra van hivatva, hogy egy dalmű érdekét és műbecsét emeljék, fokozzák, sőt, hogy maga a dallamkötésnek sem kell első sorban a virtuozitási fogásokra támaszkodni, hogy a tágabb műértelemmel bíró közönségre is megtegye elragadó hatását, e megfigyelés főleg az olasz operairókat arra vezette, hogy a Mozart

nagyhatású leleményességeit új alak és alkalmazásban ismét saját zeneirályuk érdekében használják fel. S e tekintetben nem lehet tagadni, hogy sok szerencsével jártak is el; oly genialis zeneköltők jutván nekik a sorstól osztályrészül, kik erre természettől nyert kiváló tulajdonokkal dicsekedhettek. Főleg Rossini és a német származású, nevelésű s képzettségű, de magát kezdetben egészen az olasz törekvésű új irány karjaiba vetett Meyerbeernek sikerült ez uton előlépéseket tenni, melyekből a modern olasz zeneirály a teljes virágzás színvonalára emelkedhetett ugyan, de egyszersmind magával hozta másodizben is, — s ez által sokkal nagyobb s veszélyesebb mérvben — az elsatnyulás káros magvát. E két zeneköltőnek előbb igen sok megpróbáltatás, gúny, kicsinylés és ellenáramlattal kellett megküzdeniök s előbb meg kellett érniök azt, hogy számos dalműveiket elsodorja a kritika és a közönség izlésének ellenárja, míg végre oly dalművekkel sikerült fellépniök, melyek a Haydn, Mozart és Beethoven egyetemes nemzetek zenészeti vívmányaik kizsákmányolásából alakult új olasz irány előnyeit feltűntethették.

S miben álltak az előnyök? E kérdésre röviden a következőkben lehet felelni.

1-ször. Mindenekfelett a dallam fölényét tekintvén főfeladatnak, annak formai keretét átlátszó s könnyen felfogható s megtartható rythmikai képletekre támaszkodó hajlításokkal igyekeztek betölteni. E célból a harmoniai egymásutánt mint alapot, nem fektették sem egészen a kevés érdekléssel bíró homophon tételekre, sem a Bach s Händel ellenpontozatos korszakából hátramadt szövevényes többszólamúságra, hanem bizonyos könnyed váltakozással párosíták e kettőt, miből egy neme a komolyabb és tetszőleges iránykeveréknek keletkezett mint középút, a mult tudakossága és léhasága, valamint a jelen és jövő finomabb izlésének igénykielégítése közt. A dallami részek rendszeres szabályos mennyiségű és kiterjedésű tételek, periodusok s ismétlésekre oszolván: természetesen a Mozarti kezdeményezés alapján elterjedt fél és egész zárlatokra oszló hangnemi kitérések is a leggyakoribbakká váltak, ugyszintén a végzeteknél, a pusztá tonika és dominans harmóniákra

épített chablonszerű kíséreti képletek is, legfeljebb a mediáns és az alsó domináns harmoniával váltakozva.

2-szor. A két- és hároszólamu, ugynevezett operai kettősök s hármásokat is rendszeren az átlátszó, homophon kidolgozásra fektették, vagyis: ha nem kezelték a szólamokat unisono, tehát legtöbbszörre egybehangzó hangközök váltakozását tüntették fel; a mesterségesebb poliphóniának sokszor keményen hangzó dissonance-ait gondosan kikerülve, s csakis a ritkábban előfordult négyes, ötös, hatos stb. együtteseknél alkalmazván azokat igen kimért adagban. — Az ily irányú tételeknél természetesen a zenekíséreti háttér is szintén csak homophon harmoniai alapon mozoghatott.

3-szor. Az énekarok, tömeges unisonoszerű dallamossági jelleggel lettek felruházva; vagyis a férfi, női és vegyes karok dallamai egy dalműben csak abban különböztek a magándallamoktól, hogy ezeket egy énekes, amazokat pedig a színpadi viszonyokhoz képest kisebb nagyobb számú férfi- és nőénekesek adták elő. Szorosan vett s következetesen átdolgozott négyszólamu harmoniai tételekről egy karban ritkán lehetett szó. Ezek feltüntetéséről — leggyakrabban csakis homophon alakban — a kísérő zenekar volt hivatva gondoskodni. — Az ily alkotású énekarok, támogatva a hangszerelés némely újabb színezetű hatásaitól, természetesen soha sem téveszthették el meglepő hatásukat a közönségre, mely előtt akkoriban egészen új volt az, s melyeknek ránk maradt színejava gyújtó s felvillanyozó dinamikus hatását a dalműsorokon ma is szereplő régiebb ez irányú operákban, még korunkban is elégszer van alkalmunk észlelni s átérezni.

4-er. A zenekari hangszerek úgy tökéletesebb volta, mint ujjakkal való szaporítása s az azok kezelésében beállt magasabb technikai színvonal, azt eredményezvén, hogy a kíséreti háttér szélesebb alapra lett fektethető, s az által a zenészi kombinációk is tömörebb alkalmazást nyerhettek: a fent körvonalozott irányú előnyei, szemben a situációk ecsetelésével, a réginél sokkal találóbb kifejezését is nyújthatták a drámai és lyrai érzemény-hullámzatoknak; mi által a szövegköltészet és a színpadi cselekvény-szálak is

szélesebb körben mozoghattak, s így mindinkább keretükbe vonhatták a nagy közönség minden irányú érdekeltségét.

E körülmény szükségképen s majdnem lélektanilag azt eredményezte, hogy az ez irányban működő zeneköltők teljesen szakítottak a régi dalműi irányú mythologikus tárgyai, személyei és cselekvényeivel, s e helyett a tisztán emberi s a mindennapi életben közvetlen közel álló szenvedélyek s tárgyak zenészi megvilágítására vállalkoztak, mi által szintén érdekkörükbe vonták a nagy tömeg rokonszenvét, melynek főfigyelme aztán sokszor inkább csak a dalművek decoratív szemképráztatásaira, mint azok műértékére tereltetett. Ennek pedig természetes következménye viszont az lett, hogy főleg az ugynevezett történelmi tárgyú és sokoldalú kiállítást igénylő dalműveknél a zeneköltők, a külhatás kedvéért nemcsak szövegileg s cselekményileg, hanem zenészetileg is mind kevesebb lelkiismeretességet fektettek időnként a kifejezési igazságra, s az ugynevezett színpadi „non sens“-eknek életjogosultsági tért nyitottak.

Ez iránynyal az operai téren, egy időben párhuzamosan haladt a zene egyéb ágainak művelése is. A pusztán külhatásra támaszkodó és számító virtuozitás kegyelése és terjedése, sőt erőszakolása vált divattá. A nagy sikert aratott fentebbi irányú dalművek népszerűvé vált dallamai s egyéb részletei, a végrehajtó művészek kezéből mindenféle hangszerre átírva, sokszorozva kerültek ki s elárasztották velük a nagy közönséget, mely mindinkább háttérbe szorította ebbeli izlésével a régiebb és újabb komoly, klasszikus irányú zenetermékeket.

Gluck Kristóf dalműi reformjai s kifejezési módjai egy pár évtized alatt háttérbe lettek szorítva Mozart fellépése s ama ritka szerencsés vegyítés által, mely az olasz és német zene elemeit s előnyeit rendkívüli genialitással tudta egyesíteni. Mellette elhomályosult minden más zeneköltő, mondhatni minden téren. — Az ő nyomdokain haladva s hatásos leleményességeit kizsákmányolva, jött létre aztán a különböző nemzeti irányok kifejlődése és szétválása e század elején, melynek külhatásos raffinement-jai az újabb

keletü olasz zeneirályra nézve Bellini, Donizetti, Verdi, Mercadanti s mások dalműveiben kulmináltak.

Németországban Weber Károly Mária volt az az ép oly nagy tehetségű, mint szerencsés zeneköltő, a ki a Mozart nyomdokait kiszélesítve s a német nemzeti dalelemeket az olaszok és franciákhoz hasonló sikerrel használván fel drámai s más zenészeti célokra, megalapítá e század első két évtizedében a voltaképeni újabb klasszikus német zeneirályt a zeneirodalom különféle ágaiában. Beethoven, ki ez időben már óriás mérvű lángeszének fénysugarát a világ minden irányában s minden terén a zenének szétlővelte, sokkal magasabban állt kortársai felett, semhogy általános megérthetésre számolhatott volna. Csak a legválogatottabb műértők és művészek aránylag kis csoportja méltányolta és értette át teljesen, mely azonban éppen nem birtogatót vetni a fentjelzett zenészeti ellaposodásnak s a könnyed, tetszelgős izlés s iránynak.

A franciáknál Spontini, Auber, Cherubini, Adam, Halevy, a Mozart nyomdokain talán a legszerencsésebben művelték s emelték érvényre az új „hatásvadászati zeneirályt“, s mert ezt egy oly téren — az opera terén — eszközölték, mely legközvetlenebbül kihatott a világközönség izlésére: minden nemzeti irány felett leginkább is sikerült nekik a főlényt fentartani, mely aztán a hozzájuk, illetőleg irányukhoz csatlakozott Rossini s Meyerbeer dalműveiben találta fel több évtizedig (egészen az 50-es évekig) uralkodó eszményképét.

E korszak, mely leginkább a francia restauratio s a juliusi forradalom első évtizedére (1815—40) esik, nevezetes és messze kiható fordulópontot képez a zeneirodalom minden ágában. Az ez időszakban szereplő végrehajtó és teremtő művészek egész legiója — élükön a leggenialisabbakkal — közreműködött azon, hogy az ugynevezett „effect-zeneirály“ minden kigondolható alak- s modorban kizsákmányolva legyen, s betöltse vele az egész zenevilágot, elannyira, hogy a visszahatásnak, a szellemi s esztétikai undornak lélektanilag be kellett következnie, valamint hogy be is következett.

Az abszolút zene terén Beethoven gigás alakja mind-

nagyobb árnyat vetett az uralkodó liliput seregére, s a kritika és a mélyebben gondolkodók támogatása mellett mindjobban leálcázta, kiderítette a különben nagytehetségű és hivatott, de legfőképp csak hatásvadászatra támaszkodó művészek sáfárkodásait. A virtuóz-zeneköltők sorában pedig ép oly lángeszű, mint merész röptű s törekvésű művészek támadtak, kik minden erélylyel célul tűzték ki, a zeneirodalmat méltó irányba terelni s érvényre emelni mindazt, a mi örökbecsű. Egy Liszt F. mellett — ki egymaga kitar-tóbb működést fejtett ki ez irányban, mint korának többi művésze összevéve, — egy Chopin, Schubert, Mendelssohn, Schumann s mások, ha nem is egyszerre, de időnkint szétrobbantották azt a zenészeti kufárkodó vásárt, mely legtöbbnyire csak hamis és mérges zenecikkekkel özönlötte el a világot.

Míg Beethoven, mint egy oly kimagasló nagy szellem tűnik fel, mely költőileg, eszmeileg, formailag s eszményileg a tökéletesség mintaképeit a zeneművészet által tárja elének s azokat a legmagasabb szellemi tartalommal tölti be: addig a Rossini-, Meyerbeer-ligában kulminált irány, e tulajdonságoknak legtöbbnyire csak a felszínén tartózkodik, s csak ritkán s elvétve, sokszor pedig — a természettől nyert talentum kitörésekor — csak ösztönszerűleg s öntudatlanul jut a lényeg mélyebbjére; s mert főcélja a külső tetszetőség, a külhatások változatos s lehetőleg behizelgő feltüntetése: ez irány, mondhatni az „érzéki élvezet eivét“ képviseli a zenében, szemben a Beethoven örökszép és örökigaz műelveire támaszkodó ama új iránynyal, mely nem magát a zenét s annak formai s rhythmikai hangjátékait tekinti a zeneművészet egyedüli céljául; hanem azt ép oly szellemi kifejezési közegnek tekinti, mint magát a szóköltészetet, mely csak határozott logikai rendben fűzött mondatok, értelmek s képek által van hivatva az emberi szív s lélekre hatni. Mert, valamint a szóköltészetben nem elégséges e cél elérésére csak az egyes szavak, verslábak, metszetek vagy verssorok helyes hangsúlyozása s a hanglejtésnek érzelmi vagy szenvedélyi hajlítása, fokozása, hozzávévén még a mimika és plasztika segédkezését is; s a fősúly kell, hogy a logikai értelem egymásutánja s a találó

költői képekre legyen fektetve: úgy nem lehet ezt másként józanon képzelni a zenében sem, hol szintén nem elég csak a dallami kellem, a rhythmikai inger, a formai átlátszóság, a harmoniai behizelgőség, a hangszerelési refinement stb., hanem mind e tényezők logikai és találó alkalmazása szükségeltetik ahhoz, hogy a zene, aesthetikailag, költészetileg s logikailag is ép azt a hatást gyakorolja a művészetileg gondolkodni s érezni tudó lélekre, mint a szóköltészet az irodalmilag művelt hallgatóra.

Semmi sem természetesebb, mint hogy a fentebb jelzett érzéki zeneirány szükségképen bizonyos stereotyp kifejezési módok s formák sivatagára terelte aztán főleg az alapítók vak utánczóit, kik amazoknak sem eredeti leleményességével, sem talentuma és képzettségével nem bírtak. A drámai, a szinpadai zene műformái — mint tudjuk — az absolut zene műformai részleteiből ujoncozván, kezdetben legéletrevalóbb kifejezési mintaképeit; midőn a fentjelzett érzéki irány aztán az operai téren általános hódításokat tett, azok chablon műformái természetes visszahatást gyakoroltak az absolut zenének még klasszikus műformáira is, s innen eredtek mindama, ugynevezett salon irányu s izlésű zenetermékek, melyek előzőnlötték az egész irodalmat, s melyeknek izlést rontó hatását napjainkban is folyton érezzük.

Az operai téren pl. a virtuózi cifrázatok és a pusztá technikai bravourra támaszkodó áriák változati kidolgozásban átvitettek a hangszeres zeneirodalom változati műformáira, melyek a behizelgő operai dallamok virtuózszerű variánsaira támaszkodva, mind kevesebb művészeti beltartalmat honosítottak meg ép ama műforma terén, mely a régi klasszikus zeneirodalomnak mondhatni magvát s kiinduláspontját képezte.

De más téren is hasonló hanyatlást, ellaposodást idézett ez elő. Az az irány, mely szerint úgy a drámai, mint az absolut zenében mindinkább fölvétettek a nemzeties zeneelemek, melyek sikerteljes, meglepő s hogy úgy mondjuk, klasszikus modoru alkalmazásában a németek közt e század elején főleg Weber, Marschner, Spohr s mások oly kiválólag tűntek ki, a franciák közt pedig főleg

Auber, Boieldieu, Herold, Halevy, — ugyanez uton aratták a legtöbb babérokat; szintén nem kerülhette ki abbeli sorsát, hogy az érzéki zenei inger túlságos felcsigázására s izléstelen alkalmazásokra ne szolgáljon.

A zeneszerzők utánczó nagy tömege aztán nem sokat törődve a művészeti igazság vagy a kifejezés aesthetikai alakzataival, csak a külhatást vadászta mindennemű nemzeti elem felhasználásánál s azokat legtöbb esetben pongyola ruhában állították előtérbe. A különböző nemzeti táncrhythmusokra támaszkodó homophon érzéki zene főlényre jutott a mélyebb átgondoltságot s behatóbb érzelmi világot igénylő poliphon irány felett, s e század első negyede után már csak annak a zenének volt közkedveltsége és elterjedése, mely az ily tartalmatlan irányt képviselte. Még a szorosan vett klasszikus műformák terén is, minők: a symphonia, vonós négyes, egyházi zene, férfi s egyes karok tere; oly ellenállhatlanul tört rést e frivol irány, hogy annak behatásától még a kiváló komoly irányu zeneköltők sem tudták magukat egészen emancipálni. Így pl. még egy Weber, Spohr, Hummel, Rossini, Meyerbeer egyházi zeneműveiben is számos oly részletet találhatunk, melyek dallamai, rhythmusai inkább a szinpadra, vagy a táncteremre, mint az oltárképek s a komoly gothikus ívezetekre emlékeztetnek. A maga idejében klasszikus irányu műveiről oly annyira híres Onslow György nyolcvan egynehány vonós négyese, — melyek a 30—40-es évek elején is még az egész kamarai zeneirodalom felett uralkodtak, — dacára formai kerekességük, kidolgozási szabatoságuk és átlátszóságuknak, valamint sokszor figyelmet érdemlő költői beltartalmuknak: egészben véve mégis csak arra szolgáltak, hogy a klasszikus műformák ellaposodását s ez irányban a tartalmatlanságot terjeszszék. Valamely kevésbé nemes s izléses motívum, dallamfűzés, vagy nemzeti rhythmusra támaszkodó tétel, minőket pl.: egy Onslow vagy Weber, Spohr vonós négyeseiben is eleget találunk, elegans, szellemdús és szabatos kidolgozásban, mindig képesek bizonyos művészeti hatást előidézni. De ha az ily zamatu tételek pongyola, formátlan s tisztátalan kidolgozásban fordulnak elő: akkor csak aesthetikai visszatetszést szülnek. S ily sors jutott a

művészetben a különben nagy szerepet játszó nemzeti elemek feldolgozásának is ez időszakban, hol a divat, a ferde izlés szentesített minden abszurdumot, hacsak elérte azt a célját, hogy hizelgett az érzékiségnek.

Ez általános zeneművészeti ellaposodás és hanyatlás közepette, az erélyes visszahatásnak és művészeti harcnak természetesen be kellett aztán következnie, valamint hogy a 40-es években a művészet egész vonalán be is következett.

Beethoven páratlan teremtő erejében a zeneművészet formái, eszmei s tartalmi tökélye netovábbját érte el, s a roppant kincsbánya, melyet minden irányu műveiben hátrahagyott, csaknem parlagon, értéktelenül hevert több évtizedig a művészet helyrepótolhatlan nagy kárára! Ő utána a reformátoroknak nem lehetett többé az általa kimerített klasszikus műformákhoz visszatérni, melyek keretében még a leggeniálisabb ujitók sem remélhettek valami előlépést jelző továbbfűzést, továbbfokozást felmutathatni.

Az új reformatori eszméknek tehát természetesen új formákban, új irányokban kellett nyilatkoznia. Ugy az eredeti, mint az átírti zongorairodalom terén, mely hangszer mindenekfelett volt alkalmas arra, hogy visszaszorítsa az ephemer külhatásra támaszkodó irodalom áramlatát, hatalmas, ellenállhatlan reformátorokat talált Liszt, Chopin, Mendelssohn, Schumannban, kiknek neveihez joggal fűződött aztán a 19-ik század zongorairodalmi reformjainak örök időkre kiható diadala.

A zongorairodalom átírti része nem nélkülözhetvén még továbbra is a kedvelt és divatos operák dallamai felett való ábrándokat, paraphrázokat, rögtönzettek: a Liszt-, Chopin-, Schumann- korszak sem ignorálhatta azokat. Azonban az anyag-feldolgozás egészen más alapokra lett fektetve, mint a korábbi évtizedekben. Midőn Chopin 2-ik művével (a 40-es évek elején) Don-Juan ábrándjával fölépített: az oly általános meglepetést szült, hogy a kritika terén akkoron vezérszerepet játszott Schumann, e szavakkal kezdte azt ismertetni: „Ime egy mű, melyben csodálatra méltó géniusz nyilatkozik“. — Már korábban, a híres zon-

goravirtuóz: Thalberg volt az első, ki e téren „Straniero“ ábrándjával egészen új utra terelte az izlést és a művészeti kidolgozást; de még abban jóformán mellőzte az újabb zongoraépítészet és technika valódi előnyeit, melyek ez irányban csakis Liszt hasonló válfajú s egész a mai napig páratlanul álló átírataiban érvényesültek, kivél aztán az akkori kar legelső zongora-héroszai: Thalberg, Chopin, Mendelssohn stb. sem versenyezhettek, s valószínűleg ez is volt aztán az oka annak, hogy mindama nagy virtuózok, kik egyszersmind a zeneköltészet terén is mint reformátorok léptek fel, egészen felhagytak a zongorairodalom ez ága művelésével; azt egyedül Lisztnek, az utólérhetlennek s ama kiválóbb virtuózoknak engedvén át, kik mint önálló, eredeti zeneköltők, kihatóbb sikert aratni képesek nem voltak. Így Chopin művei közt nem is találunk több operai ábrándot kettőnél, — Schumann még egygyel sem lépett ki, valamint Mendelssohn sem, s e reformátorok főleg az eredeti zongorairodalom terén érvényesítették kiható működésüket. Ép azért sem az egyoldalú ítélet, sem a részrehajlás hibájába nem esünk, ha azt állítjuk, hogy Liszt, mint ép oly korszakot alkotó virtuóz, mint zeneköltő, a zeneművészet újabbkori reformatorai közt méltán foglalhatja el az első rangot, mert ő nemcsak a zongorairodalom minden válfajában foglalja azt el: hanem mint zeneköltő, a zeneköltészet minden terén is (az opera és a kamarai zene terét kivéve) oly reformokat eredményezett, melyek a műtörténelemben minden bizonynyal elévülhetlen határovnalakat fognak képezni.

Semmi sem volt nehezebb, mint Beethoven culminatioja után a kamarai zene, a vonós négyes, és az egyházi zeneirodalom terén mutatni fel oly reformatori vívmányokat, melyek becse és jogosultsága még az ő e nemű remekművei mellett is fentartható legyen. S mégis be kell vallani (valamint a műtörténelmi kritika be is vallja) — hogy újabb időben pl. ha a vonós négyesi válfaj terén Beethoven csodás alkotásu termékeit egy Cherubini, Mendelssohn, Schumann, Volkmann négyeseik sem conceptio, sem forma, vagy szellemi tartalom s technikai dolgozás tekintetében fölül nem mulják, sőt még oly jellemvonásokat sem tüntetnek

fel, melyek a Beethovenéi mellett egészen újak vagy meglepőknek nevezhetők: annyit még is be kell vallania a pártatlan és tárgyilagos kritikának, hogy a fentebb elsorolt tulajdonokat tekintve, azok mellett szembeszökő visszahagyatlást nem hogy mutatnának, hanem valóban a Beethoven által legmagasabb színvonalra emelt vonós négyes irodalom terén a legméltóbb elismerés babérját vívták ki.

Egészen másként áll a dolog a kamarai zeneirány egyéb válfajaira nézve, főleg pedig azon a téren, hol a klasszikus kamarai irány valamely obligat hangszerben (mint a zongora, hegedű, gordonka stb.) mintegy gyúponiban öszpontosul. — Nem lehet tagadni, hogy Beethoven e részben is a tökély bevezetett fokát érte el, s hogy e téren pl. hegedű-, zongora-versenyművei, valamint zongorahármasai s zongora- és hegedű-kettősei szintén elérhetlen mintaképekül szolgálhatnak örök időre. E téren azonban, ha némely tekintetben nem is szárnyaltattak azok túl az újabb kor reformátorai által: de formai, technikai alap s kidolgozási, valamint szellemi beltartalom tekintetében mégis oly reformlépéseket jeleznek, melyek egy jövő korak irányalapjainul méltán elfogadhatók. A zongora-versenymű terén, pl. hogy többeket ne említsünk, Liszt, Chopin, Schumann, Mendelssohn e nemű művei nagy horderejű reformlépéseket jeleznek, akár a formai s themetikus kidolgozást, akár pedig a szellemi beltartalmat tekintjük. Az illető hangszer technikai kezelését illetőleg pedig jogosan elmondhatjuk, hogy az, a Beethoveni technikai kezelés színvonalát jóval túlhaladja. De ez csak természetes következménynek bizonyul be minden oly téren, melyen a művészeti kifejezés közegeitül szolgáló technikai eszközök maguk is folytonos tökéletesbülésnek vannak alávetve. S e körülmény tisztán észlelhető az újabb korban még a zenekari termékek terén is, melyen az egyes hangszeresek technikai kezelésének tökélye szintén minden évtizedben halad, előretör s ugyyszólván lényegesen változik. Mert ma már egy elsőrangú zenekarban pl. oly művészek működnek közre a magán hangszereseknél, minők egy fél-századdal ezelőtt csak a virtuózi hangversenytermekben szerepeltek.

A 19-ik század zenészetű nagy reformjainak súlypontja azonban kétségkűvűl a drámai és az abszolűt zenekari irodalom terén található fel, minek a fent elsoroltak nyomán szükségképen be kellett aztán következni.

E nagy horderejű és a zeneművészet minden ágára messze kiható tárgy „pro et contra“ való megvilágítása már egy egészen külön álló irodalmat képez napjainkban, melynek termékeiből egész könyvtárakat lehet összeállítani.

A Berlioz, Liszt, Wagner neveihez kötött új irány a művészet terén, ma már az egész művelt világot érdeklű és foglalkoztatja.

Vivmányai és életképessége előttünk fekszik. Mint minden földi — s így az abszolűt tökéletest kizáró — dolognak annak is lehetnek abberratiói s túlhajtásai. De annyit már minden gondolkodó léleknek be kell vallani, hogy jótékony hatásokat szűlt már eddig is a művészet regeneratiójára, s hogy elveinek jogosultságánál fogva hivatva van a zene minden ágában új életet önteni s a művészetet egy pár századdal előbbre vinni.

De ennek megvilágítását és kellő indokolását egy külön aesthetikai s kritikai kötetnek tartjuk fel.



TARTALOM.

	Lap.
Előszó	3
I. Szépészeti fogalmak	5
II. A zenészeti aesthetika keletkezése	8
III. A művészeti és zenészeti szépről	10
IV. A zenészeti szép alapszabályai	17
V. A zöngidom (Rhythmus), mint a formai kellem s a kifejezési igazság egyik főtényezője	20
VI. A dallami hullámzat. (Aesthetikai s kifejezési igazság szempontjából.)	51
VII. Az őszhangzat, a hangtani kitérés s általában a hangnemek, aesthetikai tekintetben	62
VIII. A hangzatok s hangnemek aesthetikai befolyásáról a jellemzésre	81
IX. Zöngé, hangszínezet és zöngerőfokozat	93
1. Zenészeti zöngék :	
a) kellemes hatás szempontjából	93
b) igazsági kifejezés szempontjából	94
2. A hangszínezet :	
a) kellemes hatás szempontjából	96
b) igazsági kifejezés szempontjából	97
3. A zöngerőfokozat :	
a) kellemes hatás szempontjából	102
b) kifejezési igazság	103
X. A magasabb zenészeti aesthetika s annak feladata	105
XI. Klasszikus, romantikus és programzene	108
XII. A zenészeti műformákról	118
XIII. A zenészeti irányok és iskolákról	127
XIV. A zenészeti irányok átalakulása a 18-ik század végétől korunkig	134