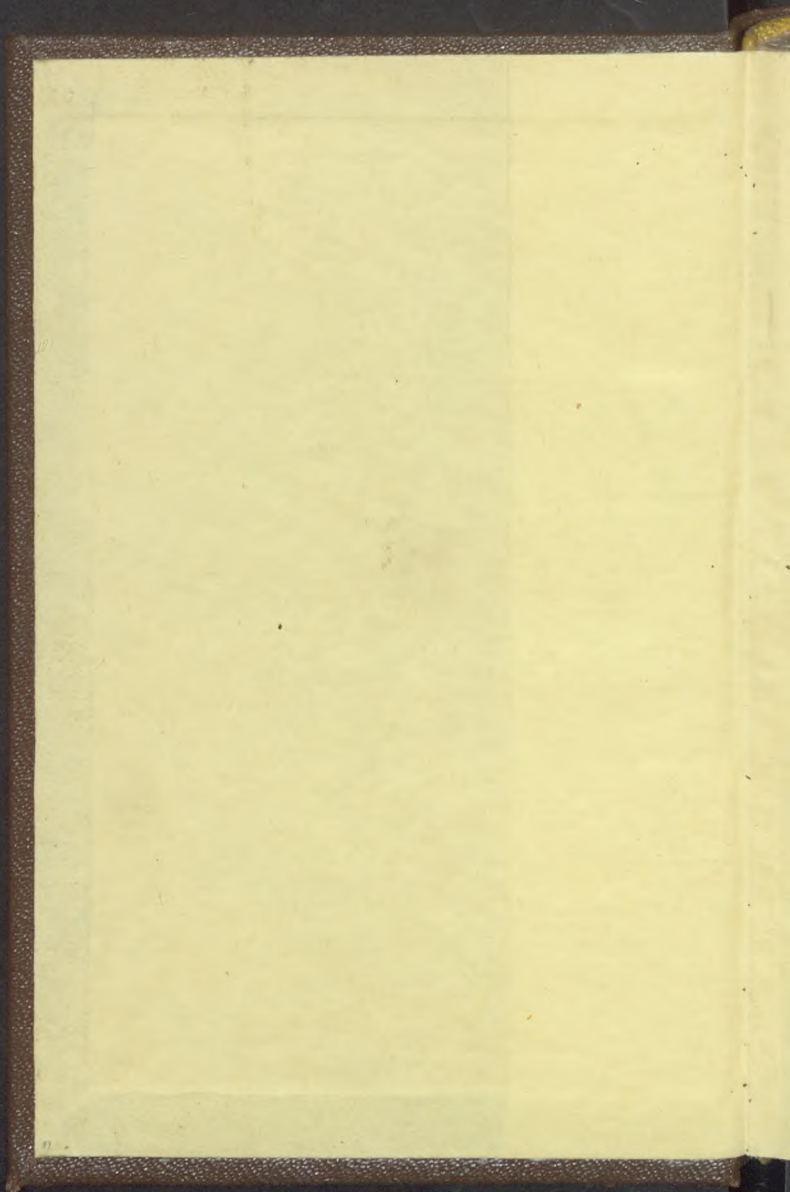


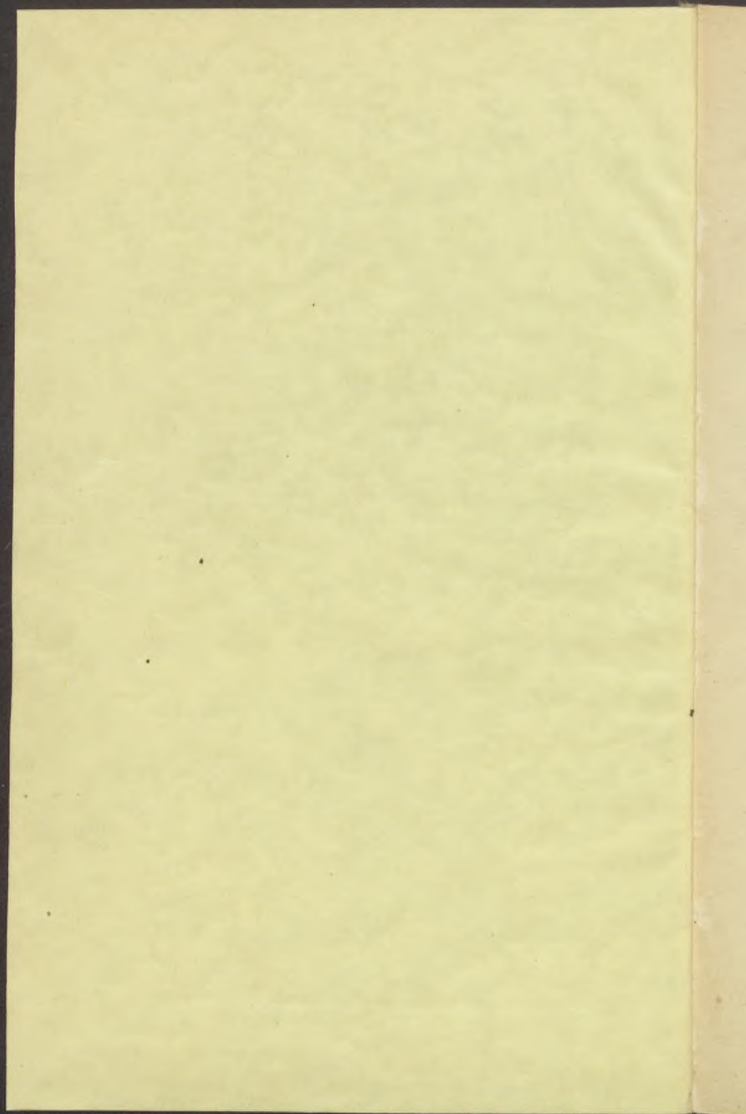
M

183.796

OSZK



76
7821



BEVEZETŐ A ZENEMŰVÉSZETBE

77

IRTA:
PAPP VIKTOR



1927
LUDWIG VÖGENREITER VERLAG - MAGYAR OSZTÁLY KIADÁSA
BERLIN

4
M 183.796

R
2

OROSZÁGI SZÁMÁNYI KÖNYVTÁR
1968/R leltár

MINERVA IRODALMI ÉS NYOMDAI MŰINTÉZET
RÉSZV.-TÁRS. - CLUJ-KOLOZSVÁR - NYOMÁSA

1090 -05- 47

TARTALOM:

I.

Bevezető a zeneművészetbe

II.

A klasszikus zene

III.

A romantikus zene

IV.

A modern zene

V.

A programzene

VI.

A kamarazene

VII.

A szonáta

VIII.

A szimfónia

IX.

Az opera

X.

Verdi és operái

XI.

A pantomímia

XII.

Az oratórium

XIII.

A zongora

XIV.

A hegedű.



I.

Bevezető a zeneművészetbe

Ez a könyv azt a célt szolgálná, hogy a zene iránt hajlamosak szemét felnyissa a fül élvezete számára. A zeneművészet birodalmának legszélesebb útjait fogjuk először bejárni s csak azután térünk le a szűkebb ösvények szépségeinek megcsodálására. Nem jóelőre megtervezett utazásra készülünk, hanem célunkat az aznapi időjárás szerint választjuk meg. Így maradandóbbak lesznek impreszióink.

*

Mindenekelőtt megjegyezzük, hogy a zene szempontjából kétféle ember

van. Zenére hajlamos s erre fiziológiai okokból teljesen érzéketlen. Ezzel a csoporttal, amelyik aránylagosan kisebb, nem foglalkozhatunk. A hajlamosak csoportja pedig úgy oszlik meg, hogy az egyik rész már most bizonyos fokban zeneértő, a másikban pedig csak a zene utáni vágy és szeretet van meg. Ma nálunk az a helyzet, hogy ez a legnagyobb csoport.

A további lépésig egy általános tévedést kell helyreigazítanunk. Közfelfogás, hogy műzene élvezésére csak az képes, aki maga is játszik valamely hangszeren. Ez téves nézet. Van igen sok ember, akinek hangszer talán sohasem volt a kezében, szóval zenei analfabéta és mégis őszintén élvezi a műzenét, fejlett ízlése van, szóval műértő. Viszont tudjuk, hogy akárhány zongorás, hegedűs van még a technikailag képzetebbek között is,

aki a „Víg özvegy“ valcerét nem adná semmiféle Beethovenért. Ismerünk olyan világhírű énekest, aki nem tudta, hogy ki volt Scarlatti, vagy Bruckner. Ebből világosan következik, hogy a zenei élvezés lehetőségének nem elengedhetetlen föltétele a hangszeren való játszás. Ugy-e, egy festményt az is élvezhet, akinek ecset sohasem volt a kezében? Ilyen viszonyban van a zenére hajlamos ember a zeneművészet remekeinek élvezésével is. Tehát a természettől senkinek semmi mást nem kell kapnia, mint *ép fület és ép lelket*. A többi a gyakorlás dolga. De nem kizárólag a zenélés gyakorlását értjük ez alatt, hanem a zenehallgatást, a *zeneélvezés megszokásos gyakorlását*. Erre egy legegyszerűbb bizonyíték. A kezdetlegesebb zene, amilyennek például a cigányzene népdalagyoncifrázásait

tartjuk, nagy hatást gyakorol sokszor a legműveletlenebb emberre is. Mert azt a zenét a hallgatás gyakorisága által megszokta. Az ilyen zenének a hallóidegeken keresztül lélekbe vezető útja már kitaposott. Még a nóták között is a „rég, jó nóták“ tetszenek inkább, mint az újak, mert természetesen azokat többször hallottuk már.

Aki tehát meg akarja szerezni a műzene élvezésének lehetőségét, annak nem kell mást tennie, mint a megszokás által előkészítenie hallóidegeit és lelkét az ilyen nemesebb zene befogadására, vagyis *sok jó zenét kell hallgatnia*. Ennyi azonban mindenesetre szükséges. Járn, vagy beszélni is tanulni kell. Először az egyszerű mozzulatokkal, az egyszerű hangzókkal. Tehát nem lehet a zenehallgatást például Strauss Richárddal kezdeni s az olvasást Wilde Oszkárval. A zeneél-

vezés tanulásának is legyen bizonyos programja, melyben a fő irányadó elv: *a fokozatos haladás az egyszerűtől az összetett felé*. Ilyen módszer mellett egymásután játszi könnyedséggel tűnnek el a képzelt nehézségek és meglepő gyorsan tárulnak fel egy egészen új világ szépségei.

Mi a zene és honnan eredt? Először a második kérdésre felelünk: a természetből. A természet ezer és ezer jelenségében megszámlálhatatlan változatát észlelhetjük a zsibongó, zsongó hangoknak, melyek a zenének alkotói. Az orkán rémes zajlásától a langyos szellő susogásáig számtalan az árnyalat. A fürgeteg szilaj hangtömege, az omló zuhatag robaja, a forrás egyenletes csörgedezése, a falevelek zörgése — mily csodálatos hangzás! A Hebridák szigetén levő Fingal-barlang erős tengeri viharok alkalmával

sajátságos bűgő, kürtszerű hangokat ad. A Théba melletti ledőlt Memnon-szobor napkeltekor muzsikál, mely a napsugarak erőművi magyarázatában gyökerezik. Az állatok hangjai is többször megtévesztően zeneinek tetszenek. Egyik állattudós a gibbon énekét pontosan le tudta kótázni, mi-ből a skála (hangsor) első hat hangját tisztán ki lehetett venni. A madarak énekében szabályos zenei hangközöket hallunk. A kakuk kis tercet és nagy tercet kakukkol. Darwin említi, hogy a madarak nemcsak párjuk elbájosására énekelnek, hanem saját kedvtelésükre is és ezt néha olyan túlzásba szokták vinni, hogy a nagy megerőltetéstől elpattan tüdejük valamelyik véredénye s holtan buknak le a fáról.

Mikor egy alkalommal Liszt Ferenc Rubinstein Antallal, a nagy ze-

neszerzővel és zongoraművésszel sétált egy kertben, gyönyörűen énekelt egy fülemile. Rubinstein felkiáltott:

— Milyen isteni zene!

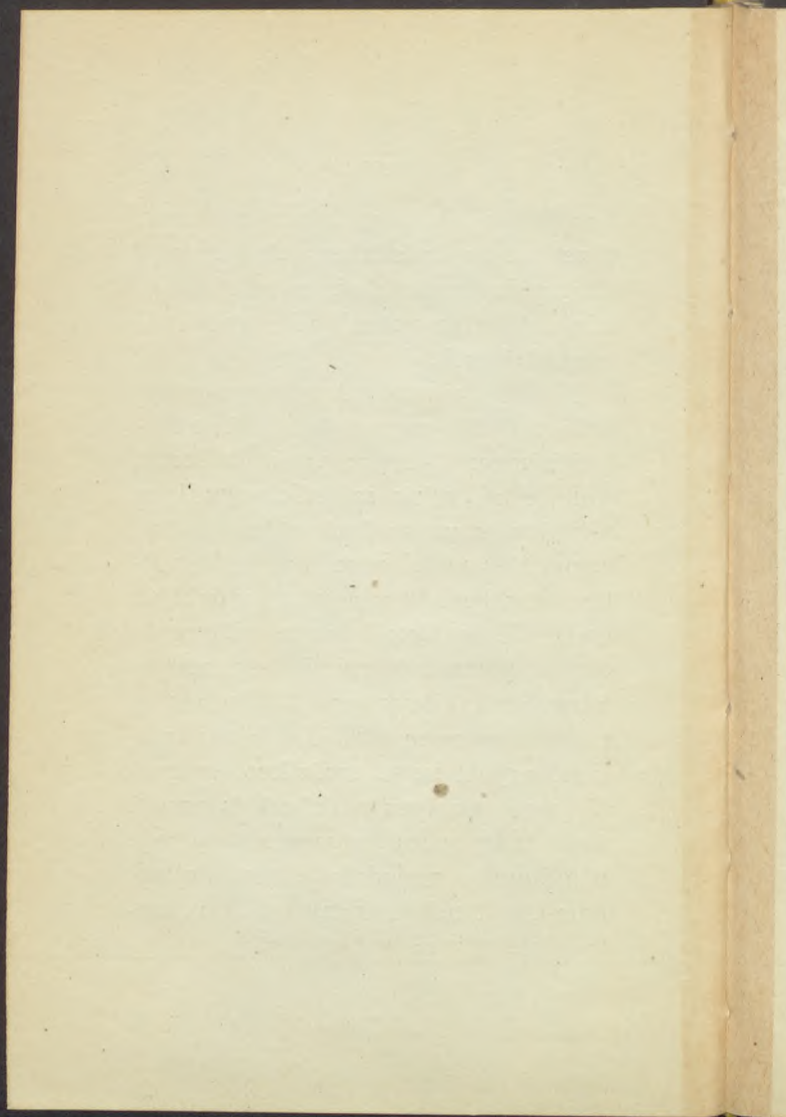
Liszt Ferenc erre olyan mérges lett, hogy nyomban a park közepén hagyta világhírű művésztársát s méltatlankodva beszélte el, hogy mennyire nem érti ez a Rubinstein, hogy mi a zene és mi a zeneművészet.

A természet hangzása még nem zene. Ezek a zörejek csak bennünk, a lelkünk által válhatnak zenévé. Csak a bizonyos mélységű és magasságú hangoknak sorrendje s viszonya nevezhető zenének, ami hangrendszeren alapul. Mi a hangrendszer? A zenében gyakorlatilag alkalmazható hangok rendezett összessége. A hangrendszer fizikai törvényeken alapszik, tehát természeti produktum, melyet azonban emberi ész épített fel.

A zene alapfogalmainak megvizsgálásánál előbukkanó sok érdekes kérdés közül tisztázzunk még egyet: *mi volt az első zene?* Mi lehetett az a szándék, amely az őskori embert a zenei hang feltalálására vezette. Érdekes tudományos viták támadtak e kérdés körül, számos föltevést bizonnyítottak nagy tudósok (Darwin, Rousseau, Spencer, Herder, Büchler), de megoldani nem sikerült. A ókorból fennmaradt himnuszok, énektörödek stb. arra engednek következtetni, hogy a legelső zene dallal kezdődött, de ha figyelembe vesszük, hogy némely vad néptörzs egyszerű dobolásra és kéztapsolásra táncol, akkor a ritmust kellene az első zenei megnyilvánulásnak tekinteni. Az éneket indulatosabb, érzelmesebb beszédnek is tekinthetjük, de végeredményben ez az érdekes kérdés tisztázatlan.

Annyit tudunk, hogy a zenének sok köze van az érzésekhez, de ezekről világos ismeretünk nincs mindaddig, míg a lélektan vonatkozó problémái megoldatlanok.

Hányféle a zene? A zenében a következő főbb csoportokat különböztetjük meg: 1. népzene és műzene. Amaz a nép ajkán születik, vagy ilyen természetes népzenének utánzata; 2. egyházi és világi zene. Az első a valóságos érzelemnek zenéje, az utóbbi az emberről, az életről és a világegyetemről alkotott képzetek, érzések és hangulatok kifejezője; 3. énekes és hangszeres zene, de jelentkezhetik e kettő együtt is; 4. szcenikus (színpadi) zene, amilyen a dalmű és annak fajtái (nagyopera, vígopera, operett, népszínmű, melodráma, zenedráma, balett, táncköltemény és pantomímia).



II.

A klasszikus zene

A legtöbbször helytelenül értelmezik és hibásan használják ezt a megjelölést. Eredetileg latin szó, melynek értelméül Servius Tullius római király által behozott társadalmi felosztásra vezetendő vissza. A „classici” az első osztályba sorozott polgárt jelentette. Ebből átvittén először egy latin kritikus használja a szót a kiváló írók megjelölésére. Ma már számos átvitt értelméül van. Klasszikusnak mondják általában a görög és latin tudomány, irodalom és művészet minden termékét. Szűkebb értelemben a szellemi tevékenység minden

olyan alkotását klasszikusnak mondják, amely mintaszerű s végül az eszmétársulás folytán használják mindannak a megjelölésére, ami a közönségtől elüt, a mindennapiságból kiválik. A helyes közhasználat tehát azokat a mesterműveket nevezi klasszikusoknak, amelyeket a legkiválóbb lángelmék alkottak s amelyeket a későbbi korok is tökéleteseknek ismeretek el.

Az elnevezés helyes használatában tehát a *tökéletesség* a fő. Fölmerül a kérdés, vajjon miben áll ez a tökéletesség, amely annyira megkülönböztetően és olyan maradandóan hat a mellette lassanként elenyésző alkotásokkal szemben.

Mint az antik világ klasszicizmusának, úgy a zenei klasszicizmusnak is az ész, az *értelem adja meg a lényegét*. Főjellemzője tehát: a szabálys-

ság, a forma, a mérték, a rend és az egységesség. Itt a hangok zenei gondolattá való tömörülése csakis helyes arányokban jelentkezhetik. A helyes érzék, a rend, a forma, a harmónia, a mozgás szabályszerűsége, a ritmus törvényei, a metrikai szabályok s főleg a számarányok, mind a lélekbe oltott sajátságok. A zene éppen olyan elvontan magasrendű, mint a szám. Csupán tartalma több, erősebb,^a nagyobb és mindenekfeletti, mert mindent tudó és mindent mondó. A klasszikus zenének hatása kizárólag erkölcsi s mint a legfőbb jó és szép, nemesít, gyönyörködtet, fölemel. A klasszikus zenéről azt is mondhatjuk, hogy inkább a tudomány zenéje. A zenei klasszicizmus nem szereti a népies elemet, sőt ellenkezőleg az előkelő stílusnak, a kifejezés méltóságának és választékosságának, szóval a szel-

lemnek, az öntudatnak állandó jelenlétét követeli. Mozgatója valamely etikai háttérű eszme, kerete kristályosan áttetsző forma, tartalma fenséges gondolat s *mindezeknek harmonikus egységbe való összeolvadása a klasszikus műremek maga.* A klasszikus zene tehát az alak és tartalom harmonikus összeolvadásában a legigazibb zene és érvénye éppoly jogosult a dalban, mint a legújabb kor nagyszabású műformáiban: a szonátában, a szimfóniában stb.

A zenetörténelemnek azt az időszakát, amelyben ezek az eszmék uralták a zeneszerzőket, a zenetörténet klasszikus korának nevezik. Nagyjai: Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart és Beethoven. Évszámokban ez a kor Bach születésétől Beethoven haláláig 1685—1827-ig tart.

Miért mondhatjuk e nagy zene-


szerzők alkotásait klasszikusoknak? Először azért, mert munkájukban a zenei gondolat és a zenei forma, tehát *alak és tartalom egyensúlyban van, harmónikusan összeolvad.* A másik jellegzetesség az, hogy ezeknek a zeneköltőknek munkáit *az általánosan emberi vonás jellemzi.* Az ő kótáikból az öröm, a fájdalom, a boldogság, a vágy stb. szól vagyis szólnak azok az általános és örök emberi érzések, melyek mindnyájunkban közösek. Ezzel szemben a romantikus zeneszerző azt mondja el, amit ő maga, tehát egy ember, az egyén érez és gondol. A klasszikus zeneszerző általánosít. Mindenkinek fájdalma sír az ő sírásában s mindenkinek örömeivel örül csapongó jókedve.

A klasszikus zene kizár köréből minden idegen elemet. Legfeljebb a költészettel párosul. A klasszikus ze-

ne abszolút zene. A leguniverzálisabb, a legelvontabb és legmagasabbröptű szintiszta muzsika. Az a zene, amelyik kizárólag magáért a zene szépségéért és fenségéért van s termett. Az ó-görög ideál testesül meg benne: a forma s értelem egysége. Gondoljunk csak hamarosan egy Bach preludiumra, vagy fugára, egy Haydn szonátára, egy Mozart versenyműre, vagy egy Beethoven szimfóniára.

Jöhetnek, mehetnek különböző ízlésű zenei korok, a klasszikusok zenéjét az uralkodó áramlat elnyomni sohasem lesz képes.

Klasszikus zene tehát annyit jelent: *örök zene.*



III.

A romantikus zene

A klasszikus zeneköltők kótáiból az *öröm, a fájdalom, a vágy stb.* szól, vagyis azok az általános és örök emberi érzelmek, amelyek mindnyájunkban közősek. Munkáikat ez az *általános emberi vonás jellemzi*. A romantikus zeneszerző ezzel szemben azt mondja el, amit ő maga, tehát *egy ember, az egyén* érzett és gondolt. A zenei klasszicizmus az állandó érzések számára keres formát, míg a zenei romanticizmus inkább átfutó hangulatoknak, titkos pillanatnyi vágyaknak, egyéni szertelenségeknek, szentimentális fellobbbanásoknak izgató, intim, színes tolmácsolója.

A romantikával új anyag és új szellem vonul be a zenébe. A romantikus iskola romantikus, regényes, fantasztikus, kalandos helyzeteket zenésít meg s miként a romantikus írók, a zenei romantikusok is visszanyulnak a keresztes hadjáratok, a lovagkor, a rég elsüllyedt mesék világába. Szellemek, kísértetek, démonok, manók, sellők hangjaival telik meg a zenei levegő. De a romantikában ez csak külsőség, jelentősége nemcsak ezekben rejlik. A romantika lényegét abban kell látnunk, hogy az a homály, az a titokzatosság, amelyet a romantikus tárgykör mutat, *a tárgyról átmegy a formára*. Ez azt jelenti, hogy a klasszikus műformák szigorú körvonalai elmosódnak, néha bizonytalannokká válnak, néha ködbe vesznek. A klasszikus zene, amint tudjuk, formai tisztaságot követel, míg a roman-

tikus szabadság ezeket a korlátokat ledönti. A romantikus zeneszerző szónátája nem lesz olyan tökéletes formájú, amint azt a klasszikusok megállapították. A romantikus zeneköltőnek fontosabb a maga szubjektivitása, mint a formaszigor. Vagyis fontosabb az, hogy művéből az ő egyéni érzése áradjon ki, mint az, hogy minden ízében szabályos szónátát vagy szimfóniát írjon. Minthogy pedig a romantikus zeneköltő érzését minden áron közölni akarja, ebből következik, hogy a zenei romantika lényegesen gazdagítja a zenei kifejezés eszközeit. Így nagy lendületet nyer a romantikus szerzők kezén a hangszerelés művészete is. A romantika nagy művelői pazar pompával és színgazdagsággal fejlesztették a hangszerelést, vagyis azt az eszközt, amellyel és ahogyan a zeneköltő mondanivaló-

ját nagy zenekarral érvényre juttatja. Végül a klasszicizmussal szemben gazdagodása a romantikának, hogy míg amaz nem tűri a népies elemet, addig a romantikus zeneköltő faji és népies szellemben szövi mondanivalóját. „A romantika fokozott szabadság az érzésben és a formában. A romantikus azt mondja: A jövőben nem arról kell dalolnom, ami az egész emberiséget érdekli, hanem arról, ami engem érdekel.“


Zenetörténeti sorrendben az első nagy romantikus zeneszerző *Weber Károly Mária* (1786—1826). Zenéjét a faji és népies elembe kapcsolja. A hangszereket erős színérzékkel tudja keverni. Különösen operáiban nagy, úgyhogy az ő drámai muzsikájában gyökereznek Wagner zenedrámái. Az összekötő kapocs köztük egy másik romantikus, *Marschner Henrik* (1795

—1861). A Weber utáni romantikusok inkább lírai természetűek. Az első nagy véralkat *Schubert Ferenc* (1797—1828). Túláradó szívének érzései a műdalban jelentkeznek a legtökéletesebben. Ő a legnagyobb dal-költő. Sok száz dala között találunk egyszerű népdalszerkezeteket, önálló kíséretű átkomponált énekeket és a modern deklamáló énekre átvezető dalokat. Az egész ember csupa melódia. Amihez hozzányult, — mondja Schumann — onnan zene fakadt. A romantikusok legfőbb törekvése ugyan az, hogy a maguk hangulatait fejezzék ki minél pontosabban, ha kell a műformák módosítása árán is, — de ne gondoljuk azért, hogy formaérzékük hiányos. *Mendelssohn—Bartholdy Félix* (1809—1874) munkáiban a tartalom és formai művészet teljes egyensúlyban van. Gondolatai

oly szép vonalakban és oly finom elrendezésben jelentkeznak, hogy Schumann őt a XIX. század Mozartjának nevezi. Nagy romantikus *Spohr Lajos* (1784—1859) is: Komoly lélek és művészlélek. A romantikusoknak nagy irodalmi harcosa is van: *Schumann Robert* (1810—1856). Irodalmi téren is vitatja, hogy a technika csak eszköz, első helyen áll a költői és művészi képzelem, úgy az alkotó, mint az előadó zenében. Erősen harcol a zenei pedanteria minden fajtája ellen is. A zenésztől általános műveltséget kíván. Zenetörténeti és elméleti írásműveivel felvirágoztatta a zenetudományt. Harcol azért, ami szép, ha új is, de nagy tiszteletben tartja a régi mestereket. Majdnem minden szerzeményét erős lírai mámor járja át. Szálfinomán dolgozza ki a részleteket. Dalaiban és kamarazenéjében is mé-

lyebbre nyul, mint Schubert és Mendelssohn. Schumannnal némileg rokon *Brahms János* (1833—1897). Objektivitásra való törekvése kissé szárazzá teszi. Izig-vérig romantikus természet: *Chopin Frigyes* (1810—1849). Egyéniségét dacos következetességgel viszi be zenéjébe. A szigorú formáktól csaknem teljesen függetleníti magát. Sajátos, borongó, meleg egyénisége teljesen önálló zongorastilust teremtett. A zene anyagiassága jóformán elsülyed hangulatainak párázatoságában. A faji népzene megfinomítva illesztette bele a műzenébe. A romantikus mestereknek egyik legnagyobb vívmánya: a programzene megteremtése és kivirágoztatása. Utörői *Berlioz Hektor* (1803—1860) és *Liszt Ferenc* (1811—1886). Ők teremtették meg a szimfóniai költeményt. Nagy, dús, egetverő lángelme

mind a kettő. Kezük alatt a zenekar gyönyörű új színeket kap. Liszt különválasztva elérhetetlen magas csúcs azért is, mert keze alatt jut el a zongoratechnika a legmagasabb fokra. A zenedráma megalkotója, *Wagner Richard* (1813—1883) is a romantikus iskolába osztható be, kinek korszakalkotó működése a romanticizmus talajából kinőtt óriási terebélyű tölgy.



IV.

A modern zene

A zenei klasszicizmus a XVIII. századdal kezdődik és átnyúlik a tizenkilencedik elejére. A tizenkilencedik századot a zenei romanticizmus tölti be, míg századunkat a modern zene korának mondjuk. A modern kifejezés a késői latin „modernus“ szótól származik. Azt jelenti, hogy újkori, időszerű, divatos. Általánosságban a legújabb kor zenéjét hívjuk modern zenének.

Minden századnak megvan a maga zenei jelleme. A huszadik századé még nem alakult ki. Két fő irányt látunk azonban: az egyik francia, a

másik német. Amazt *Debussy Claude*, ezt pedig *Strauss Richard* képviseli. Ez a két főirány: *a zenei impresszionizmus és naturalizmus*. A zenei impresszionizmus az érzések és gondolatok pillanatnyi benyomásainak érzékesítése. A zenei naturalizmus pedig az emberi természetnek pontos és leplezetlen visszaadása (a festészetben a külső természet válogatás nélküli megrögzítésének mintájára), tehát tulajdonképpen durva hangfestés, mert arra törekszik, hogy inkább a természethez közelebbálló zörejhatásokat, mint a zenében rejlő szellemi szépségeket adja vissza. Az emberi idegéletnek és az idegélet bármely tünetének félelem nélkül való zenei rajza. Tulajdonképpen csaknem teljesen zenei formátlanság, mert még a zenelélektani formáktól és törvényszerűségektől is elfordul és teljesen a fantázia önké-

nyének veti alá magát. A naturalisták minden zenei törvényszerűséget kényszernek hisznek, ami az alkotó géniuszt béklyóba szorítja, holott ez a törvényszerűség a lelki élet működésében lappang. Az emberi természet bátrabb szemlélete a zenében Wagneren át jutott el az új németekhez, a zenei naturalizmus tehát főként az új németek művészeti tantétele, míg a zenei impresszionizmus a nemrég elhunyt Debussynek, tehát inkább a franciáknak iskolája.

A modern zene első nagy úttörője s legjelentősebb oszlopa *Claude Debussy*. Wagner Richard óta a legeredetibbet s legújabbat ő adta a zeneművészetnek. Nincs ugyan határ a művészi fejlődésben, mindig újabb és újabb kísérletek kerülnek felszínre s olykor éppen a szélsőségek adnak friss ideákat, de úgy látszott, hogy

Wagner után bizonyos kimerültségben vesztegel a zeneművészet, amikor Debussy zenei impresszionista rendszerével új, komoly értékeket hozott.

A zenei műformák már a romantikusoknál elvesztették elvi jelentőségüket, amennyiben szétestek és az apró kis műformarészeknek jutott a főszerep. Amint ez az irányzat tért hódított s a modern élet lázas, gyors tevékenységével átítatódott, odavezetett, hogy az emberi kedélyhangulat pillanatnyi változásait is meg akarta rögzíteni csakúgy, mint a természetben a fény és árny rendkívüli finom színtöltői pillanatnyilag váltakoznak. Egy ilyen pillanat hangulatképének zenei megrögzítése, vagy egy hirtelen felbukkanó gondolatnak zenei megérzékesítése: a zenei impresszionizmus. A zene azonban ellensége az ilyen szervezetlen összefüggésnek. Szüksé-

ges volt tehát felhasználni a technikai készültségnek minden fegyverét, hogy az olykor csekély tartalmi értéket fedjék a raffinált külső hatások. A hangszerek színeiben való tobzódás s a különféle ritmusképletek és bonyolult akkord kombinációk váltak erre hatásos eszközökké. A tonalitás, mely a régebbi zeneművészetnek egyik szerkezeti kelléke volt, ezzel természetesen csaknem teljesen megszűnik s helyébe egymástól független hangzattömegek sorakoznak és adják a színfoltos, mintegy festészeti hatást. Nem egyetlen hang ellenében születik meg egy másik, hanem egy akkord lesz egy másikkal szemben ellenpont. Az impresszionista zene szívesen használ kevésbé szokásos ritmusalakokat s primitív, exotikus, vagy régi középkori hangsorokat. Egy kis zenei ékítés már önmagában elég ahhoz, hogy

valamelyes impressziót, vagy lelki diszpozíciót elénk tárjon. A klasszikusok nagyvonalúsága, szigorú formái nincsenek sehol. A zenei impresszionizmus anyaga apró-cseprő, gondolatok és érzések vázolása és boncolgatása.

Például egy faun nyárdélutáni zápor után buja virágzású kertben, földszagú párák s kábító illatok színes vibrálásában alszik. Lenge ruhájú csodaszép nők zörrentik meg mögötte a duzzadó lombok sűrűjét s könnyű táncba kezdenek a tűzpiros tulipánok és halvány szegfűk között. A faun felneszel, a lányok incselkednek vele, a szivárványszínek özönében izzó kertben el akarja valamelyiket fogni a vágyódó férfi, de a lányok fürgébbek s mire a faun az álomszerű játékból kijózanul, csak elhullatott halványkék fátyol marad kezében, melyre a sze-

relemittas virágok között zokogó csókokkal omlik rá a nők által megcsúfolt férfi. (Debussy: „Egy faun délutánja.“)

A zenei naturalizmusnak legnagyobb mestere a német *Strauss Richard*. Inkább zeneszerző, mint zeneköltő, de mindenesetre rendkívüli zenei nagyság. Az élő zeneszerzők legnagyobbjának tarthatjuk. Dolgozási módjára jellemző, hogy a legnagyobb zenekari apparátust használja. Rettenetes erejű zenekara oly harmóniai ellentéteket, olyan szélsőséges erőbeli hatásokat, a természeti hangjelenségeknek olyan utánzását tudja kifejezni, amilyenekre nem volt példa. Zenekari készültsége az eddigi álmodott lehetőségeket túlszárnyalta. Utolérhetetlen az „eszközök“-ben. Ritmikájának elevensége páratlan. Frázisai csodálatosan meglepőek. A Strauss zene-

karáról nagy tanulmányokat írtak már. Mindenféle új és régi hangszer áll fegyverben a dirigens vezényszávat lesve. Idegtépő ez a zenekar, mert nem egységesen hangzik, hanem úgyszólván minden hangcsopórt függetlennek tetsző motívumtöredékekkel és kontraptunktivákkal szolgálja a vezérgondolatot. Ilyen módszer mellett figyelmünket százfelé szakítja a sok egyszerre hangzó mellékképlet. Vezérmotívumokat használ s ezek köré csoportosítja legkétesebb értékű és legmagasabbrendű gondolatait is egyesen. Zenekarából állandóan valami fanyar gúnyt, önérzetet, gőgös lenézést s drámai tusakodást érzünk. Nem új érzéseket vet kótára, de előadási módja az új, mert az indulatokból és érzésekből nem a nagy zengéseket szedi ki zenei közlés számára, hanem mint naturalista, megrögzít

mindent, ami alkotás közben idegpályáin végigszalad, akár érdekes, akár banális az. Drámai hangja lenyűgöző erejű, de tolla főként elbeszélő. Ő eddig a legnagyobb epikusa a zeneirodalomnak. Elsősorban programzenész. Ha szimfóniai költeményeit végiglapozzuk (Itáliából, Macbeth, Halál és megdicsőülés, Till Eulenspiegel, Imigyen szól Zarathustra, Don Juan, Don Quixote, Simfonia domestica, Alpesi szimfónia) álmélkodva állunk a nagy koncepció és hangkáosznak bűvészi szemfényvesztésével való ragyogtatása előtt. Szédületes dolgok ezek és oly merészek, hogy a bírálót mind nem is állják ki, sőt némelyik egy kis művészeti rosszhiszeműséget mutat. De bizonyos, hogy a szimfóniai költeményt eleddig legmagasabbra ő fejlesztette.

A modern zene említett két fejedelmének irányzatával kísérleteznek jó részt a mai zeneköltők. Idézhetünk azonban még neveket, akik a modern zene terén újszerűségeket hoztak. Így például *Max Reger*, aki nagy fantáziával, a sokszólamuság iránt erős hajlammal és nagy készséggel dolgozik. Nevezetes egyéniség *Schönberg Arnold*, aki az egészhangú skála valamennyi fokát megszólaltatja, tehát egyszerre hat hangot is. Nem alkalmazkodik a hangnemekhez, egyszerűen nem ismer hangnemet. Az orosz *Rebikov* újítása az, hogy a dallamot csupán az egyhangú skálából szövi. Félhangokat csak a kíséretben használ. Honfitársa, *Skrijabin*, hasonlóan szertelenkedik. Brit földön merészebb zenei elvekkel *Holbrooke* és *Scott Cyrill* dolgozik. Minálunk pedig *Barátok* Béla tősgyökeres magyar ze-

nei nyelvezetet teremtetts gyönyörű zenekölteményei diadalmas zászlói a modern művészetnek.

Ezek mellett a nevek mellett a régi hagyományok is élnek a mai muzsikában. A zenetörténet egyes korszakai természetesen nem lehettek szabályosan elhatároltak, hanem egyik a másiktól átvett értékekből és gondolatokból szövődik. Így némelyik „új irány” tulajdonképpen csak felelevenítése ősrégi hajlamoknak. Vagyis, ami újnak látszik, mint hajlam már ott szunnyadt rég letűnt korszakok lelkében. Különböző századok ugyanazt az érzést mondják el, csak más szavakkal. Sőt, ha jól belenézünk a mai zene forrongó labirintusába, azt is észrevesszük, hogy költőink egyrésze nem a szertelen felé halad, hanem szeret visszatérni az egyszerű kifejezéshez.

A modern zenei irányzatok minden-
esetre lendületei a zenetörténelemnek,
de hogy mennyire gyökeresednek meg
s mennyi elvitathatatlan érték marad
belőlük, a jövő kérdése.



V.

A programzene

A programzene olyan tiszta zenekari vagy hangszeres zene, melynek értelmét a hallgató kezébe adott szöveg magyarázza meg. Olyan zene, amely előre meghatározott lelki, vagy külső eseményeket óhajt visszaadni. Szándékairól a szerző programmot ad: innen a neve. Hogy milyen terjedelmű ez a program, ez a szöveg, nem határoz. Lehet tíz oldal, lehet öt sor, vagy lehet egy szó. A programzenével szemben áll az abszolút zene, mely alatt általában mindenféle programtól, képzettől és fogalomtól független zenét értünk.

A zene a régi görögöktől kezdve maig sokszor megkísérelte, hogy jelenségeket, vagy pedig belső lelki folyamatokat utána rajzoljon. Évszázadokon keresztül láttuk a törekvést, hogy a dal, opera és más énekes zene (szöveges zene) a szövegben rejlő hangulatokat illusztrálni akarja. Az ilyen műre azonban még nem mondjuk, hogy programzene, mert a programzene kifejezést általában hangszeres zenére értjük. Tehát programmal ellátott, de nem szöveges zenére.

A programzenének lényege jó részt a zenei hangfestésben gyökerezik, amit már a régi primitív népek zenéjében is megtalálunk. Az indusok hangsoraikat az időjárás, napszakok stb. szerint nevezték el, sőt bizonyos daloknak varázshatalmat tulajdonítottak az állatok megszelídítésére, az időjárás megváltoztatására, az éhin-

ség megszüntetésére és egyebekre. A zenének jelképies és túlvilági szerepét csaknem minden népnél látjuk. Orpheus lírájának hangjával állatokat, fákat, sziklákat indított meg. Ariont egy delphin éneke menti meg a rablók karmai közül. Amphion dalával a köveket hozza mozgásba. A középkori és az utána következő századokban is sűrűn találkozunk kísérletekkel, melyek zenével utánózni törekszenek a külvilágban történő eseményeket, de csak attól az időtől kezdve nézhetjük komolyabban ezt a törekvést, amikor a többszólamuság a XVI. században tökéletesedik. Eleinte még ekkor is inkább madárhangok utánzatát találjuk a zenében, de van már „Asszonypletyka, Vidámság, Fájdalom, Komolyság, Öröm“ stb., elnevezésű szerzemény is ebből az időből. Nagyon érdekes az Esterházyak egyik karmes-

terének „megzenésített naptár“-ja, melynek előszavában magyarázgatja a szerző, hogy a január hónapnak megfelelő zeneműben miért van annyi „tremoló“; hideg van tudnillik és a kóták dideregnek. Májusban szól a pacsirta, júniusban földrengés és mennydörgés van s így tovább. A csillagzatokat is megzenésíti. A Rákcsillagzathoz „rák-kánon“-t ír, mely előlről olvasva ugyanazt a melódiát adja, mint visszafelé. Mindezek azonban csupán zenei érdekességek és különösségek.

A programzene művésztörténeti jelentősége tulajdonképpen a XVIII. század végére esik, úgy, hogy a nagy klasszikusok időszakában már nem is beszélhetünk jelentős programzene-művészetről, bár Mozart, Haydn és Beethoven is írt programzenét. Ilyen irányú műveik azonban inkább

csak utánzási ösztönből fakadnak, mely ösztön lépten-nyomon kitör a művészemberből, amint alkalom kínálkozik rá. Bajos volna a programzene fejlődésében minden részlettörekvről beszámolni, a fontos megjegyezni való az, hogy a különféle kísérletezések és mozgalmak a francia *Berlioz* Hector és a mi *Liszt* Ferencünk működésében folynak össze s az ő fellépésük óta szokásos a programzene szellemét oly módon értelmezni, hogy a zene csupán azokat az érzéseket ébressze a hallgatóban, melyeket a költői tárgy sugalmaz, hogy ne a szöveg szolgai követése, hanem a benne lappangó hangulatok, érzések kerüljenek a zenefestés, zenei tolmácsolás alá, olyan hangulatok és érzések, melyeknek kifejezésére a szó nem elég. A nagy programzenészek így okoskodtak: egy zenekari mű

hallgatása közben képzeletünkben valamelyes kép támad.

Szomorú, vidám, szelid, vagy komor — a mű hangulata szerint. De száz hallgató közül alig keletkezik kettőnek képzeletében közös kép, dacára annak, hogy a hangulat azonos. Ha tehát a zeneszerző ilyenkor nagyjából meghatározza a keretet s a kép tárgyát, úgy a hallgató a felületes vázlat után igyekezni fog a képet egészen kirajzolni. Ha a zeneszerző súlyt helyez arra, hogy a zenekara által festett lelki, vagy természetbeni kép legkisebb részlete az ő akarata szerint alakuljon ki a hallgatóban, akkor az egyes részletekre nézve is adhat aprólékosabb szövegbeli támogatást. Berlioz rendszerint ilyen részletes utasításokat ad a hallgatónak. Liszt Ferenc csupán címeket ad műveinek. Sokszor egyetlen szóban határozza

meg műveinek tárgyát. A részleteket elmondja, elbeszéli, leírja, kifesti a zene. Például a „Vándorlás évkönyvei“ gyűjtőcím alatt ismeretes világ-hírű zongoraszerzemények egyes darabjainak ilyen címeket ad: „A forrásnál“, „A vihar“, „A genfi harangok“ stb.

— „Hallott már ön olyan vihart, amelyet én írtam?

— Még nem?

— Azt kellene hallania — szólt Liszt egy amerikai tanítványához — még a fák is ropognak!“ ... És *egy* zongorán úgy tudta ábrázolni a vihart, hogy hallgatóinak lélegzete is elállott annak kitörésére.

Jegyezzük meg, hogy nemcsak nagy, úgynevezett szimfónikus zene-karra írott műveket nevezünk proqrammzenének, hanem egyes szólóhangszereken is elő lehet adni prog-

rammzenét. Például az egy szál hegedű négy húrján Schubert „A méh” című szerzeménye is egyike a legsikerültebb programmzenének. A program csak a cím. Egy szó. És milyen mesteri rajzban kapjuk a hegedű húrjain azt a képet, amint fullasztó melegségű nyári szobába beröppen egy méh, körülrepdesi a falakat. Szelid, majd akaratos szárnyberregéssel ki akar szabadulni, mert látja, hogy nem jó helyen jár. A szobában nincs hol mézet szedni, többször nekiütődik az ablaknak, míg végre sok keringőzés után a nyitott ajtón halk és mindinkább halkuló zümmögéssel kiröppen a virágdús, napfényes mezőre.

Egy másik példa: Csajkovszki, a legnagyobb orosz zeneszerző írta nagyzenekarra. Címe csak egy szám: „1812.” Ez az év az oroszországi francia invázió esztendeje. Napoleonék a

hó, hideg, éhség, mélkülözés elől mint vert sereg vánszorogtak ki Nagyoroszországból. Hogy érzékíti meg ezt a zeneszerző? Az orosz himnusznak halk és mindig erősödő melódiájával festi a szerző az orosz miliőt, Oroszország erejét. De egyszerre a Marseillaise messziről jövő, tört, kezdő dallamai zavarják meg a himnuszt. Egyre erősödnek a francia induló ütemei, mely Oroszország megtámadását jelentheti. Iszonyú tusakodás kezdődik a Marseillaise és az orosz himnusz között. Folyik a harc. Puskák, ágyuk ropogása, rohamok, lödöbögés, jajok, nyögések töltik be a csatateret. Moszkva ég, rémesen konganak a harangok. A franciák mintha győznének. Az orosz néphimnusz csaknem teljesen elhalkul, vagy csak töredékeiben nyögdecsel. De egyszerre mégis életre kap, egyre erősödik, a franciák

vonulnak vissza, a Marseillaisenek egy üteme sem hallatszik már s a folyton fokozódó himnusz teljes zenekari pompájával, tehát Oroszország győzelmével végződik a csodaszép programzeneköltemény.



VI.

A kamarazene

Ma kamarazene alatt kevés számú hangszerre gondolt, tehát kis hangtömegű, szigorú stílusban tartott, tömören és formásan kifejezett, minden olcsó hatástól mentes muzsikát értünk. Régen kamarazene alatt a szobában (per camera) házilag előadott zenét értették, szemben a templomi (per chiesa) és a színházi zenével. Innen származik tehát a neve s fő jellemzője, hogy elsősorban házizene.

A hangszerek és az énekesek tömege szerint kétféle zenéről beszélhetünk: kamarazenéről és hangversenyzenéről. A kamarazene kisebb helyi-

ségre és kevesebb előadóra számít, szemben a hangversenyzenével, mely a nagy énekkart és zenekart is foglalja. Kamarazenének nevezték összefoglaló névvel már régen is a kizárólag hangszereken előadott duókat, triókat, kvartetteket, kvintetteket és általában a vonósokra vagy fuvós-hangszerek kisebb csoportjára írott zeneműveket (de azért pl. egy zongoratrió is kamarazene). Most is kamarazenének nevezzük mindezeket, de elnevezésüktől eltérően ma ezeket is rendszerint hangversenytermekben halljuk. 1831-ben Németországban már utazó vonosnégyes-társaság alakult és ezzel a kamarazene, minden muzsikák legmeghittebbje, idegen levegőbe, a hangversenytermek nagy nyilvánossága elé került.

A házizenét mostanában nem művelik, pedig a 17. és 18. század zené-

jének nagyobb fele inkább házizene volt. Ma mindent kivisznek a hangversenypódiumra s így a kamarazene is jórészt elvesztette azt a kedves, bensőséges jellegét, amiről elnevezték. A régi, az igazi kamarazene, a német „Hausmusik“ és a franciák „musik de chambre“-ja tulajdonképpen megszűnt. Elmult az a szép idő, amikor a hivatásos és nem hivatásos zenészek nem voltak ellenségek, hanem lelkes jóbarátok, akik összefogtak, hogy az egyik a barát gyakorlati készségével, tudásával, a másik talán kiválóbb szépérzékénél fogva minél szebb és tökéletesebb muzsikálásban egyesüljenek. A mai ragyogó hangversenytermekben a kamarazene megtagadta önmagát, mert felcserélte az otthon kedves csendjét a pódiumzajos sikereivel, a szoba bizalmas levegőjét a nagy koncerttermek izgató vi-

lágával, a lelkes baráti kört a szeszélyes közönséggel. A mai kamarazene tehát csak a nevét tartotta meg s mikor most kamarazenéről beszélünk, zenetörténeti tudásunkat is elő kell vennünk, hogy tulajdonképen régibb kamarazene-e az a vonósnégyes, amit hallunk, vagy pedig csak a neve az (mert hiszen ugyanolyan és ugyanannyi hangszeren játsszák), de a lelke, a karaktere megváltozott idők szellemével telített hangversenymuzsika.

A zenei műfajok és műformák kialakulása s történelmi fejlődése meglehetősen zavaros. Így a kamarazene eredetét is homály borítja. Mint minden hangszeres zenének, a kamarazénének is az énekes muzsika volt a szülőanyja és a tulajdonképeni zenekari muzsika kialakulásáig a kamarazene története azonos a hangszeres ze-

ne történetével. Amint azonban az egyes hangszerek tökéletesedtek, mindegyiknek külön határozott stílusa fejlődött ki. Könnyű megérteni úgy-e, hogy a zongorastílus más, mint a vonósok stílusa. A hangszerek természetében rejlik ez a különbség, mert az egyiket ütjük (cimbalom, zongora), a másikat fujjuk (trombiták), a harmadikat vonóval húzzuk (hegedű stb.). Ezek nem adhatnak egyféle természetű hangot, ami pedig a tökéletes kamarazenében elengedhetetlen. A zenetörténelem szerint a zongorastílusnak megalapítója az olasz Scarlatti, a hegedűstílusé pedig Corelli volt. Az utóbbit tartják a kamarazene megteremtőjének is. Ez a stílus azonban szentesített formáit a klasszikusoktól (Haydn, Mozart, Beethoven) kapta.

Ha a klaszikus kamarazeneműve-

ket vizsgáljuk, jobban megismerjük a kamarazenestílus természetét és lényegét. *A kamarazene minden muzsika legelőkelőbbje és legkulturáltabbja.* A szó nem köti, az egyes hangszerek szabadon szárnyalhatnak és teljesen kimeríthetik lényegüket. A kamarazene azonban nem ismeri a hangszereknek sem pusztán kísérletre való szorítkozását, sem irigy, művészkedő előtérbe kívánczóságát. Valósággal az egyenlőjogúak legideálisabb köztársasága a kamarazene. A vonósnégyes pedig — mely két hegedűből, brácsából (viola) és gordonkából (cello) áll — maga a szintiszta, igazi muzsika. A kamarazene önmagáért, a zenélés fenéégért és magasztosságáért termett. Nem szabad mögötte keresni semmiféle irodalmi, festészeti vagy más rokomművészeti vonatkozást. A vonósnégyes: a hangszerek játszókodván

épült nemes palota. Minden salaktól és érdektől ment, gyönyörű hangzás. Választékos, fordulatos, elmélyedő, finom részletmunkával átítatott s a zenei gondolatok szövögetésében meseteri himzésű selyemdarab. Selejtes, köznapi szólam, vagy melódia nem állhat meg benne s a ritmikai és dinamikai (hangerősség) finomságoknak kimeríthetetlen forrása. A klaszszikus kamarazeneműveket elsősorban a formatökély jellemzi. A klasszikusok szónátaformája a legtisztább kamarazeneforma. Ez pedig csaknem mindig négy részből, úgynevezett tételből áll. Az egyes tételekben és minden kamarazenében általában gazdag zenei életet találunk. *Izlésesség, szabatoság és lendület: elengedhetetlen feltétel.*

Megemlítjük még, hogy a kamarazeneművek előadása egészen más ter-

mészetű, mint egyéb zeneműveké. Az egyénieskedést, a különcködést, valamelyik hangszer túlságos kimagasodását nem tűri. A vonósnégyes négy emberének mintha egy gondolata, egy szíve, egy lelke volna. Olyannak kell lenni az előadásnak, mintha négy nagyon és egyformán okos ember beszélgetne. A fő: a tökéletes összjáték. Zenei megértésnek, művészi öntudatnak, stílérzéknek, kamarazenei gondolkodásnak, valamint finom kidolgozásnak, nemes átszellemülésnek és költői felfogásnak kell az előadásban érvényesülnie.



VII.

A szonáta

A zeneműveknek általában olyan szerves, eleven, erős belső szerkezetük van, mint pl. az írásműveknek. A belső szerkezet zenei alapgondolatokból, úgynevezett témákból, ezeknek mikénti alkalmazásából, kidolgozásából, elrendezéséből áll. Ebből a szempontból három zenei formát különböztetünk meg: a dal, rondó és szonáta-formát. Ez a hármas megkülönböztetés a zeneműveknek rendszerint nem az egészére, hanem egy-egy részére, úgynevezett tételére vonatkozik. Nincs azonban olyan zenedarab, ame-

lyiknek egyes részei a hármas tagozás valamelyikébe bele ne esnének.

A szonáta nevet, mint általános megjelölést eredetileg hangszeres darabokra használták (sonata: hangzó zenedarab), szemben az énekre szánt zeneművel. Ma szonáta alatt olyan zeneművet értünk, melyet egy vagy több (de csekély számú) hangszerre írtak s amelynek megszabott formája van.

Kik állapították meg ezt a formát? A nagy klasszikusok. Milyen ez a forma? Három vagy négy különálló főrészből, úgynevezett tételből áll. Legalább is az egyik tétel szonáta szerkezetre épül. Ennek a szerkezetnek jellemzője, hogy a zenei alapgondolatok, a témák nemcsak felvonulnak és ismétlődnek benne, hanem meg is mérkőznek egymással. Az egyik téma erőteljesebb, keményebb, a másik lá-

gyabb, énekszerűbb. A szonátának, mint zenedarabnak első tétele rendszerint élénk menetű (*allegro*), a második rendesen lassú (*adagio* vagy *andante*), a harmadik gyorsabb (*menuett*, vagy *scherzo*). Haydn, Mozart idejében a menuett, Beethoven óta inkább a *scherzo* szerepel; a negyedik tételt rendszerint *finálénak* mondjuk.

A szonáta tételnek belső szerkezete: 1. expozíció, 2. feldolgozás, keresztülvitel, vagy elemzés, 3. ismétlés vagy visszatérés. Ezt az elrendezést nevezzük szigorúan szonátaformának. Az expozícióban vonulnak fel a zenei gondolatok és ezek közül a legmarkánsabb a főtéma, melyet az úgynevezett átvezető rész kapcsol össze a meglehetősen egyenrangú, de rendszerint ellentétes hangulatú melléktémával. A feldolgozás vagy elemzés

abból áll, hogy a két téma közül az egyiket vagy másikat, gyakran mindkettőt elemeire, szilánkjaira bontjuk. A téma az, amit zeneileg analizálni, elemeire kell bontani. A zeneszerző nemcsak az egész zenei gondolattal, hanem ennek töredékeivel is dolgozhat, esetleg egyes kiragadott gondolat-szilánkokat rak fel egymás mellé és foglal egységes formába, amivel új zenei szépségeket varázsol elő. Az elemzésben a zeneszerző fantáziája a legszabadabban csaponghat s invenciója tündökölhet.

Látnivaló, hogy a szonátának négy tétele egymástól tartalomban, hangulatban és alakban különbözik, helyet adva a dal és rondó szerkezetnek is. Három, sőt két tételes szonáta is van, de a mintaalak a négy tételes. A kisebb terjedelmű szonátát „szonatinának” (szonátácska) mondjuk. A szo-

nátákat rendszerint hangnemükről nevezik el. Szonátaformában írják természetesen a tulajdonképpeni szonátákat, azután a kamarazeneműveket, a versenyműveket, szimfóniákat, részben a szimfóniai költeményeket, nyitányokat s néha az áriákat is.

A szonáta története tulajdonképpen a zenetörténet klasszikus korának is története. A szonáta elnevezéssel a XVI. sz.-ban az orgonairodalom régi emlékei közt találkozunk. De nem az orgona, hanem a hegedű volt a tulajdonképpeni bölcsője. Corelli, a hegedű első nagymestere, már négy részre bővíti a szonátáját, de csak akkor fejlődik rohamos menetben, mikor a hegedűről átvitték a zongorára (Scarlati Domenico). Bach Fülöp Emánuel szonátái már csaknem a teljesen kialakult kész szonátaformák. Haydn kezén kiszélesedik a műfaj, de hangula-

tát Mozart mélyítette és nemesítette meg, különösen azzal, hogy a lassú tételbe komoly emberi indulatokat s rendkívül nemes dallamokat vitt. A szonátának végső, felülmúlhatatlan tökéletességét Beethoven adta meg.



VIII.

A szimfónia

A szimfónia a legmagasabbrendű zenei műforma.

Az *ember* életének ábrázolása, az *ember* hangulatai, vágyai, fájdalmai, örömei beleférhetnek egy-egy dalba, elégiába, balladába, egy-egy táncformába, áriába, szonátinába, vagy szonátába, — de az *emberiség* életének zenei ábrázolására a szimfónia hivatott. Az emberiség küzdelmei, vágyai, fájdalmai, örömei a szimfónia zenei óceánjában tükröződnek.

A szimfónia görög szó, összhangzást jelent. Ebben az értelemben használja az ó- és középkor a XVI. századig, melytől kezdve minden többszó-

lamú zenét szimfóniának neveznek, míg a XVII. században csak a szin-padi hangszeres zenét hívják így. Például az operák kezdete előtt eljátszott zenekari számokat, nyitányokat. A zenekari stílus fejlődésével alakul ki mindjobban a szimfónia formája, egyes tételekre bomlik az ezelőtt egy-lélekzetű mű s ezzel előállott a mai szimfónia nyers alakja. Eleinte három tételből állott, később Haydn négy tételűvé formálta. Haydnénál hasonlíthatatlanul nagyobb értékűek Mozart szimfóniái. A Mozart nemes géniusza megközelíti Beethovennek két első szimfóniáját.

De mindenkit homályba borít e tén: a gigászi Beethoven. A „hatalmas“ és a „nagyszerű“ ábrázolásig a zenében csak Beethoven jutott el. Haydn nem is célozza még szimfóniáiban az embert vagy annak érzelem-

világát festeni. Az ő szimfóniai jó-
részt a francia Lully-Rameau-féle ze-
nei formajáték közvetlen folytatásai,
abban haladván túl őket, hogy ritmu-
sai egy évszázaddal érettebbek s har-
móniai szélesebb kezelésűek. Még
Mozart is a gáláns stílus külső hatá-
saira támaszkodik inkább, bár mes-
teri szerkezetei kifogyhatatlan dal-
lamgazdagságot és bájt tartalmaznak.
Csak ha mindezt figyelembe vesszük,
akkor tudjuk teljes mértékben méltá-
nyolni a Beethoven érdemeit és felül-
multhatatlan nagyságát. Ő csaknem
minta nélkül, saját teremtő erejével
alkotta meg a szimfóniát s emelte
olyan magas fokra, hogy annak kere-
tében az egész emberiség küzdelme
elfér. Beethoven *belső szerkezeti tör-
vényt* állít fel s elképzelhetetlenül gaz-
dag ötleteivel kitágítja a formai keret
határait és ezt a grandiózus formát

a Természet nagy életével, a Sorssal való örök küzdelemmel, az emberi Elme prófétai diadalával írja tele. Az embernek, a herosnak, valódi nagyságát azok a harcok érzékeltetik meg, melyeket az egyetemes világgal vív. Az egyéni boldogtalanság csak egyese-
ket érdekel, az egyéni fájdalom a néma, könnytelen panaszban talál kifejezést. De midőn az ember szembe-
kerül a Sorssal, a Végzettel, amidőn az emberi vágy és akarat megtörik a Természet kormányzó hatalmán, midőn a véges emberi alkotás háttérében megjelenik a megsemmisítő szárnyshogású Mulandóság, — a veszteség közös, a romokká hullott emberi törekvés ravatala felett az egész emberiség szenvedése sir.

A Beethoven zenéje a lélek, még pedig a megnemesedett lélek beszéde.

A beethoveni szimfónia az emberi

örök küzdelem csatáinak megdöbben-
tő ábrázolása.

*Szerkezetileg a szimfónia ma a szó-
nátával teljesen azonos. Külsőleg ab-
ban különbözik tőle, hogy míg a szó-
nátát egyes hangszerekre írják, addig
a szimfónia teljes nagyzenekarra szer-
zett polifonikus (több önálló és kife-
jező szólamu) mű.*

Hallgassunk meg csak egy szimfó-
niát. Például a IX-iket. „Az emberi el-
me legnagyobb alkotása“ — mondja
rőla Berlioz, a franciák gigászi zene-
költője. „Az emberi elmének csodák-
kal érintkező alkotása, melyen túl a
tisztá öntudat megszűnik“ — mondja
rőla Wagner stb. Egy könyvtárnyi
könyv beszél erről a rendkívüli mű-
ről. Mindenféle jó és ferde magyará-
zat s értékelés fűződik e „leggyönyö-
rűbb zené“-hez. Hallgassuk csak vé-
gig egyszerű füllel!

Azt mondtuk, hogy a szimfónia szerkezetileg a szónátával teljesen azonos. A szónátáról szóló írásunkban pedig megállapítottuk, hogy a legszabályosabb szerkezetű szónáta a négy tételes, vagyis az, amelyik különálló négy részből áll. A IX-ik szimfónia is négy tételű.

Az *első tétel* (Allegro ma non troppo, un poco maestoso, $\frac{2}{4}$, d-moll) a második hegedűk és gordonkák lehetszerű, halk, üres kvintjével kezdődik s ebből a titokzatosan zsongó sutogásból csupa vad erjedés, harag, dac és kétségbeesés érzik. A gigászi küzdelem erőfeszítése csaknem szétrobbantja a szabályos szónátatételt. A *második tétel* (Scherzo, molto vivace, $\frac{3}{4}$, d-moll) száguldó gyorsaságú kábító témával kezdődik s rikító ellentétekkel mámoros életujjongásban őrjöng. Csupa kábulat, önfeledt mulatozás és

kacagás. Beethoven keserű humora hahotázik végig rajta, mely a világ összeroskadó romjai fölött elszántan belekacag a recsegésbe és csattogásba. A pusztulás világa fölött táncoló, végtelenül eszményi és végtelenül érzéki kísértetek mámoros tánca, melyet a halál csontos öklének rettenetes dörmögése riaszt szét. A *harmadik tételben* (Adagio molto - cantabile, $\frac{4}{4}$, b-dur), a fékeveszett orgia után nagy, ünnepélyes csönd száll alá s a magányból kimondhatatlan bánat dala zokog az éjbe. Az emberiség gyászos panasza és reménykedő vágya tölti be a végtelen ürt. A *negyedik tétel* formailag véve nem más, mint téma tizenegy változattal és egy bevezetéssel. Itt lép fel a híres kórus, az örökszép vegyeskar. Bámulatos az a tökéletesség, mellyel a hangszeres zenéből vokálisba megy át a mester.

Az emberiség e zenei sorsdrámájának utolsó felvonása a három első tétel hangulatait még egyszer fölveti forrongó viaskodásban. Mikor már a megdöbbenés tehetetlen rémületté fokozódik s menekvés már semerre sincsen, — felhangzik az ember megváltó szava. A tomboló hangszereket egyszerre leinti: ne ezeket a hangokat! És mintha a távolból, a túlsó partról hallatszana, egyszerű melódiával csendül fel a Schiller szövegére szerzett felséges dal: az örömhöz. Az egyszerű népdal a népek dalává magasztosul. Ellenállhatatlan erővel lépkednek felfelé egymásután a kórusok. A mindenség a megváltott emberiség örömujongásától harzog. A világszabadság és a világbéke vad rohamok viharán keresztül teremti meg a békeesség birodalmát.

„És ha egészen kétségbeesetten és

tanácstalanul álltok, meneküljetek Beethoven IX-ik szimfóniájába és egyszerre meg fogjátok érteni a gyötrelmes jelent és megtaláljátok a zürzavarból, kínból és pusztulásból kivezető egyenes utat.“

E felülmúlhatatlan mű első előadásának történetéből jegyezzük fel, hogy először Bécsben 1824. május 7-én mutatták be. Romain Rolland, a nagy francia zeneesztéta, így ír erről: „A siker diadalmas volt, sőt lázongó jellegű. Mikor Beethoven megjelent, ötszörös tapsviharral fogadták, pedig a szokás az volt, hogy a császári családot is csak háromszoros tapssal köszöntötték. A rendőrség vetett véget a tüntetéseknek. A szimfónia frenetikus rajongást váltott ki az emberekből. Sokan sirtak. Beethoven az izgalomtól elájult a hangverseny után ... felöltözötte, anélkül, hogy evett,

vagy ivott volna, egész másnap reggelig aludt. A diadal mulékony volt és gyakorlati eredménye egyáltalán nem volt Beethovenre nézve. A hangverseny nem hozott neki semmit. Életének anyagi nehézségein nem lendített. Megmaradt szegénynek, betegnek, egyedül élőnek, — de győztesnek: legyőzte az emberek közepszerűségét, legyőzte a saját végzetét, legyőzte a szenvedést: megragadta az örömet. Mert a IX-ik szimfónia az örömnek felséges himnusza.

Beethoven kilenc szimfóniát írt. Az *első* alig emelkedik Haydn zenéjének értéke fölé, a *második* a Mozart stílusához simul, de már mindkettőben benne van a Beethoven „oroszlántekintete.” A *harmadikat*, melynek neve „Eroica”, eredetileg Napoleonnak ajánlotta, de mikor Napoleon császár lett és a mester nem láthatta benne

többé a demokrácia emberét, az ajánlást eltépte. A *negyedik* szimfónia után egetverő magasságban áll a „Sorsszimfónia“, az *ötödik*, mely az emberiség küzdelmét ábrázolja megdöbbenően mély plasztikával. A *hatodiknak* neve: „Pastorale.“ A pásztorélet csendes boldogságának, a verőfényt felváltó nyári vihar erőteljes kitörésének s az annak nyomán felfrissült, ózontlehelő mező gyönyörű, hangulatgazdag képeit rajzolja. A *hetedik* szimfóniát Wagner a „Tánc apotheosisá“-nak nevezte el a benne összefoglalt hihetetlenül gazdag ritmus miatt. A szintén feltűnő ritmikai érdekességekkel telített *nyolcadik* után teremti meg Beethoven a nagy *kilencediket*.

A zenetörténelem említett három nagy neve mellett a szimfónikus zeneköltőknek hatalmas gárdája áll. A

dalnak nagy mestere, *Schubert* is irt két szimfóniát. Befejezetlenül maradt h-moll szimfóniáját nemes fájdalma, a bőven özönlő melódiák s a tragikus hangulat valóban a beethoveni művek mellé emeli. Nyomban *Schubert* mellett kell említenünk *Mendelssohn*-nak két híres művét, az „Olasz-“ és a „Skót szimfóniá“-t, melyekben *Mendelssohn* közvetlenül az érett *Mozart*-hoz kapcsolódik. Ezekben *Mendelssohn* a mesteri formatökély mellett változatos kedélyvilágot teremt, kifejezést talál benne a borongós elégia, a szilaj öröm, a feljajduló szenvedés, az enyelgő vidámság s a szelid emlékezés. *Berlioz*-nak „Romeo és Julia“ című drámai szimfóniája és „Fantasztikus szimfóniá“-ja káprázatos hangszerelésű. A cseh *Mozart*-nak: *Smetana*-nak kitűnő műve a „Diadal-szimfónia“ s ennél is hatalmasabb erejű a

szintén cseh *Dvorák*-nak az „Uj világból“ című szimfóniája. A *Schumann* négy szimfóniáját sem szabad kifelednünk a sorból, valamint *Brahms*-ot s. *Bruckner*-t sem. *Goldmark*, *Godard*, *Rubinstein*, *Raff*, *Franck Cézár*, *d'Indy*, *Saint-Säens*, *Volkman*, *Sinding*, *Svendsen*, *Mahler* stb. mind kiváló szimfónia-költők. *Beethoven* után azonban a legnagyobb az „orosz *Beethoven*“, *Csajkovszki*. Hat gyönyörű szimfóniája az orosz zene örök kincse s az általános zeneirodalom értékes remeke.

A magyar szerzők e téren való működését bizony inkább csak próbálkozásoknak minősíthetjük. Kimagaslóbb szimfónikusaink: *Buttykay Ákos*, *Dohnányi Ernő*, *Bartók Béla* és *Kodály Zoltán*.



IX.

Az opera

Magyarul „dalmű“-nek is mondják, de helyesebb, ha latin elnevezését használjuk. Az *opera* általában egy drámának megzenésítése s színpadi eszközök (mimika, tánc, díszletezés stb.) által támogatott előadása.

Az opera szülőföldje Olaszország. Csirái a középkori egyházi miszteriumok, majd az ezekből elvilágiasodott madrigálok voltak. Első gyümölcsei a renaissance korának termékeny idejére esnek. A legrégibb teljes operát, tehát olyat, amelyben csupán ének és énekbeszéd volt, a firenzei *Peri* írta 1600 körül. Ettől kezdve seregestől

terem olasz földön a különféle komoly és víg tárgyú opera. Némelyik szerző hatvan-hetven operát írt. Az olaszoktól csakhamar mások is átveszik a műfajt. Először francia földre megy át s nagy lendületben fejlődik, tökéletesedik, majd a XVII. század második felében a valódi opera atyja *Gluck* Kristóf emeli drámai magaslatra.

Gluck óta közkedveltté lett az opera, a zenés színjáték. A színpadon szóval előadott darabok rendszerint önmagukban is érdekesek és lebilincselők. Az operában pedig a szóhoz járul a zene s a zenéhez természetesen a színpadi hatások (ruhák, színek, tömegek, felvonulások, táncok stb.). Ez nagyobb, erősebb, intenzívebb hatású. Tulajdonképen hat művészet egyesül a mai operában: az irodalom (szöveg), a zene, a festészet, építészet, szobrászat és tánc. Zseniális tervszerűséggel

az operairók legnagyobbja, *Wagner* Richard teremtette meg ezt a magasrendű műfajt, de előtte is megvolt az operában ez az együtthatás, ha nem is ennyire egységesen. Az ő kitalálása volt az úgynevezett „Gesammtkunstwerk.“

A zenedráma ismertetése előtt azonban tudnunk kell, hogy az operának már *Wagner* előtt több válfaja volt, amelyek ma is élő műformák. Ilyenek az úgynevezett *nagy opera*, amely komoly jellegű s a zenénélküli beszédet kizárja; az olasz *vígopera*, melynek tartalma vidámabb, stílusa könnyedebb, de beszéd ebben sem fordul elő, holott a francia *komikus opera*, mely neve dacára sem mindig komikus tárgyú, a *nem zenei* társalgást megegyezdi. A német *vígopera* is megtűri az énekszámok között a párbeszédet. Itt kell említenünk, hogy az úgynevezett

melodráma is jelentős eleme az operának. Melodráma alatt azt értjük, hogy egyes jeleneteket, helyzeteket, vagy valamely szöveget hangszeres, jellemző zene kíséri. A zene vagy lépésben halad a szavalattal, vagy csak akkor csendül meg, amikor a beszéd elhallgat, kitöltve ilyenkor a szavalatban tartott szüneteket. A nagy Beethoven egyetlen operájában, a „Fidelio”-ban például több ilyen rész van.

Az igazi operát, az úgynevezett *zenedrámát* Wagner Richard teremtette meg. Ennek a nagy opera-reformnak előharcosa Gluck és Weber volt. Wagner a zene és a költészet (szöveg) között a legszorosabb kapcsolatot találta meg. Mi értendő ezalatt? A Wagner előtti operában a szöveg általában nagyon mellékes volt. Jó, vagy rossz, költészet, vagy ponyva volt-e, sajnos, nem mérlegelték a nagy zeneszerzők

sem. Hihetetlen silány némelyik világ-hírű operának a szövege. Például Mozart „Varázsfuvolója“, vagy akár Beethoven „Fidelio“-jáé is. Wagner előtt a szöveg csak alkalom, ürügy volt általában különféle áriák eléneklésére. Szervesen nem tartozott hozzá a zenéhez. Wagner elsősorban a költészetnek biztosított egyenlő rangot a zenével. Szerinte az egész drámának egy „végtelen dallam“-nak kell lennie, amelyet részint az énekes, részint a zenekar ad elő s amely a szövegben rejlő szellemnek és léleknek szakadatlan zenei tolmácsa. Nehogy a drámai folyamat egy-egy tetszetős s az énekesnek hálás anyagot nyújtó cifrázott bravur- (koloratur) áriával megszakadjon, igen gyakran mellőzte az önmagában zárt áriákat (dal, románc, ballada, kavatina, szerenád, induló, tánc, stb.) s beolvasztotta azokat a

drámai jelenetbe. Az úgynevezett dallamosságot nem hajszolta. Jellemző, jellegzetes, a helyzeteknek s lelki folyamatoknak teljesen megfelelő beszélő éneket tovább fejlesztette. Egy-egy pregnáns dallammal, vagy zenei dallamtöredékkel jellemezte a szereplőket (vezérmotivum). A zenekart nemcsak muzsikálásra s szép részletek tetszetős zenei kísérésére használja, hanem a cselekményt visszatükröző zenei szálakat aszerint, ahogy a dráma fejlődik, bontakozik, — úgy fonta, szőtte, vegyítette s oldotta a zenekarban.

Wagner örök erejű hatása alatt áll ma is az operairás. A legnagyobb modern zeneszerzőnek, Strauss Richardnak operairói kvalitásai is Wagnerben gyökereznek. Aki tehát megérti a wagneri zenedráma lényegét, elboldogul az utána következő zenei irány-

zatok között. Jelentősen nagy, új irány úgy sincs azóta az operairodalomban, de kiváló alkotásokkal gazdagodott Wagner óta is az operairodalom. Az olaszoknál Verdi, Leoncavallo, Mascagni és Puccini a ma műsoron levő legnagyobb mesterek. A régi olaszok közül pedig: Rossini, Cherubini, Donizetti és Bellini. A német opera legkiválóbb mesterei: Marschner, Lortzing és Meyerbeer voltak. A franciáké: Auber, Halévy, Gounod, Thomas, Delibes, Bizet, Massenet, Offenbach, Saint Sæens és Debussy. Az oroszoké: Glinka, Borodin, Rubinstein, Rimszki-Korszakov és Csajkovszki. A csehek közül Smetana és Dvorak keltettek nagyobb figyelmet.

Mindezek után előttünk áll az a kérdés, milyen a jó opera? Általános válasz, hogy olyan, amelyben *a szöveg és zene: egytestvér.* Egyik sem áll egy-

más felett, vagy alatt. Mint az irodalomban, a zenében is van lírai, epikai és drámai elem. Tehát van ugyanannyi stílus is.

Az operában a drámai stíl a domináló. Zenei drámai stílusnak a zenélésnek azt a módját értjük, melyben a *szenvedély és az akarat* jut előtérbe. A zenei drámai nyelvezetnek *emelkedtnek, választékosnak és magvasnak* kell lennie, olyannak, mely az akarat és szenvedély hevét méltóan jellemezze. Sőt ez nem is elég. A zenének még tovább is kell mennie, azaz olyan erejűnek kell lennie, amely még olyan érzések kifejezésére is képes, aminek tolmácsolására a szó, a mimika és minden más hatástényező már erőtlenség. A drámai cselekvésnél a zenének

nemcsak elmélyítő és kifejező szerepe van, hanem aláfestő, hangulatkeltő és magyarázó is. A drámai zene nem apróbb zenei szépségekre törekszik, hanem keresi a széles, *nagy hatásokat, a szenvedélyes nagyvonalú dallamokat és szereti az izgatott előadási módot*. A zenei drámai stílus ezeknek összességéből áll, de amint az irodalom drámája sem nélkülözheti a lírai és epikai részeket, úgy az operai drámai stílus sem lehet ment a lírikus és epikus zenei árnyalatoktól.

Az elmondottak könnyebb megértésül emlékezzünk például a „Parasztbecsület“-re, a „Tannhäuser“-re, vagy az „Elektra“-ra. Milyen szenvedélyes, lendületes, perzselő eleven erő mozog ezeknek zenekarában. Dallamaikból, énekeseiknek torkából milyen akarat-

erős zenei beszéd tör elő, hogy ragad, hogy visz, hogy szenvedtet ez a zene. Mennyi mindenről beszél, ami a szövegben szavakkal nincs benne. Milyen tusakodás érzik a hangszerekből, hogy rohantatja a cselekvést, — egyszóval, a drámát milyen elementáris erővel emeli: *operává*.



X.

Verdi és operái

Verdi a legnépszerűbb operairó. Nagyobb és állandóbb sikere talán senkinek sem volt. Nemcsak saját kora dicsőítette nevét, hanem a mai nemzedék is világszerte elismeréssel hajlik meg az operaköltői nagysága előtt. *Rigoletto*, *A tévedt nő*, *Álarcosbál*, *A trobadur*, *Otello*, *Aida*, stb. mind olyan opera címek, melyeknek egyike, vagy másika naponként szemünk elé kerül.

XIX. század elejétől a drámai zenét is mindjobban áthatja a faji szellem. A nemzeti lélek a zenében is

mindenütt érvényesül és megszólal a maga nyelvén, — az anyanyelvén. Tudjuk, hogy a zenei igazságok nemzetköziek, hogy a zenei szerkesztés törvényei mindenkire egyformán kötelezők s mégis a nemzetek megtalálják a kapcsolatot, sajátos külön kapcsolatot jellemük és zenéjük között. A faji jellemző tulajdonságok színezik a művészt és a művet. Olyan zene-költőt, akiben semmiféle faji vonás nincs, épp oly nehéz elképzelni, mint egy növényi szervezetet, amely nem tartozik valamely csoporthoz. A fajiságban gyökerező jellemző vonások alapján, mondjuk például, hogy a német zenében páthosz s a kedélybeli mélységre való törekvés tűnik fel, a franciában a finomság s a szellemes ségek keresése és az olaszban főként az izzó temperamentum és a melódista természet. Az olasz a legdalosabb

nemzet, egész Olaszország énekel, ennek a nagy melódiagazdagságnak kincseit szívta magába Verdi, gyűjtötte össze költőlelkének gazdag tárházába s az olasz nép szűzi, dalos nyelvén élő melódia-vadvirágokból építette fel operáit.

Verdi egy kis olasz falucskában, Roncoléban született 1813-ban. A szegény szatócscsaládnak fia legkisebb gyermekkorában már áhítatos csodálkozással hallgatta a faluba néha-néha betévedt vándormuzsikusokat. A templom orgonahangjától pedig mindenről megfeledkezett s eltévesztette ministrálás közben az oltár és a miséző pap körüli teendőket. Egy alkalommal mise végeztével a pap keményen meg is dorgálta ezért s haragjában akkorát lódított rajta, hogy a kis fiú legurulva az oltár lépcsőjén elájult. Amint apja az ájulásból magához té-

rítette a szepegő és siró fiucskát: az első érthető mondat, amely elhagyta kicsi ajkát, ez volt:

— Apám, vegyél nekem egy spinétet. — A spinét az akkori zongora volt. Apja csekély megtakarított tőkéjéből vett neki spinétet s e régimódi zongorán a roncolei templom öreg organistája kezdte tanítani a kis Verdit. Elemi iskoláit a szomszédos Busseto községben végezte s ez a városka annyira hozzánőtt Verdi életéhez, hogy a nagy mesternek állandó melléknevévé vált a „bussetoi hattyu“. Tizenegy éves korában szülőfaluja, Roncole organistájává választja, évi 36 líra fizetéssel. Közben végezte Bussetóban iskoláit s csak ünnep és vásárnap járt át Roncoleba orgonázni. Bussetóban egész életére kiható volt Barezzival, egy gazdag kereskedővel való barátsága, aki minthogy a zene-

kedvelők egyesületének elnöke is volt, előadatta a tizenötéves fiúnak egy katonazenekari nyitányát és pedig olyan sikerrel, hogy Barezzi, aki állandóan házához vette Verdit, elhatározta, hogy muzsikusnak képeztetni ki a tehetséges fiucskát. Bussetóban a templomi orgonistától tanult tovább zenét, de két év alatt már többet tudott mesterénél s így pártfogójának terve szerint Milanóba készült zenei tanulmányai befejezésére.

Milanóban azonban csalódás várt az ifjú zeneszerzőre. A konzervatóriumban felvételi vizsgát kellett tennie és a vidéki fiucska szerény öltözetében, rövidre nyírott hajával, egyáltalában nem tűnt fel művésznek a felvételi vizsgát vezető tanárok előtt, akik különcködő megjelenésű, nagyhajú ifjakhoz voltak szokva. A szerény fiucskát nem is vették fel és úgy

találták, hogy — tehetségtelen, aki-
ből sohasem lesz semmi.

Verdit lesújtotta ez az elutasítás. De azért nem csüggedt, bizott a saját tehetségében és akaraterejében. Nem is csalódott. Egy évtized múlva már egész Itália az ő nevétől volt hangos és alig telt el még egy-két évtized s gyönyörű elégtételben volt része, amikor az olasz király rendeletére a milánói konzervatóriumot, ugyanazt, melybe nem akarták felvenni, „Verdi-konzervatórium“-nak nevezték el. Ma is ezt a címet viseli.

Milanóban már kezdtek volna megnyílni számára a siker kapui, mikor Busseto meghívta őt orgonistájává. Elfogadta a meghívást s mecénásának leányát, Barezzi Margitot, feleségül vette. Az itt töltött harmadik év végén fejezte be Verdi első operáját, az „Oberto“-t, melyet Milanóban rendel-

tek meg nála. Huszonnégyszáz éves volt, mikor első operája színre került s olyan sikerrel, hogy Ricordi, a leghíresebb olasz zeneműkiadó cég, nyomban ki is adta s a szerző háromezer lírát kapott érte. Egy impresszáriótól pedig három újabb operára rendelést, egyenként négyezer líráért. Míg ezeken az operákon dolgozott, két gyermeke és a felesége meghalt s a fájdalom tengerében a szegény művésznak vérző szívvel vígoperát kellett írnia. Nem is sikerült ez az újabb opera s a bukás után Verdi a bibliában és az egyházi zenében keresett vigasztalást. Sohasem akart többé operát írni, de barátai s apósa unszolására kétesztendei hallgatás és elvonultság után mégis csak rászánta magát, hogy még egy utolsó kísérletet tesz az operakomponálással. Megírta „Nabucco” című operáját, amelyet a milánói Scala

színházban mutattak be. A siker óriási volt, amiről Verdi ezt írta:

— Ezzel az operámmal kezdtem meg tulajdonképeni művészi pályámat. — A *Nabucco* sikere páratlan volt az olasz operák eddigi történetében. A Verdi zenei egyénisége itt bontakozott ki először. A milanói nagy siker után a többi olasz színpadot is bejárta ez az operája és valóságos Verdi-láz ütött ki egész Itáliában. Nyakkendőtűket, gallérokat, sőt még mártásokat is neveztek el Verdiről. A következő operájáért már nyolcezer lirát kapott, ugyanakkora összeget, amennyit az ünnepelt és hírneves Bellini kapitány kapott néhány évvel azelőtt gyönyörű „*Normá*“-jáért. Ez az operája a „*Lombardok*“ volt, amelyen közel egy esztendeig dolgozott. A siker vetélkedett a „*Nabucco*“ óriási sikerével és ekkor már a harminc éves

Verdit egy sorba helyezték az akkori leghíresebb olasz operaszerzőkkel, Rossinivel, Bellinivel és Donizettivel.

Egész Európára szóló hírnevét azonban csak ezután következő operájával, az *Ernáni*-val alapította meg, mely Velencében került először színre és azóta diadalmasan járta be a földkerekség valamennyi operaszínházát. Ugyanabban az esztendőben Rómában is bemutatták egy operáját, de az ebben az időszakban írott s előadott nyolc operája közül egyik sem tudta megközelíteni az Ernáni sikerét. A nyolc fiatalkori opera fél sikerei és félbukásai után nemsokára megalkotta első remekművét: a *Rigoletto*-t, Bussetoban írta rövid negyven nap alatt. Ennek az operának sikere felülmúlta Verdi minden eddigi eredményeit. A bemutatót követő napon már a gondolasok ucca-népe s fé-

nyes dámák mind a Rigoletto híres dalát énekelték úton-útfélen. Ebbe az operába Verdi már franciás elemeket is vegyített s kezdett nagyobb gondot fordítani arra, hogy zenével is jellemezze a drámát és hogy a zene maga is karakterizálja hőseit. Ugyanezt a törekvést még inkább látjuk a *Trubadur*-ban és *A tévedt nő*-ben (La Traviata.) Az előbbi Rómában, az utóbbi Velencében került először színre. Ez a siker már világgraszoló volt, úgyhogy a franciák is felszólították, írjon egy operát egyenesen a párisi nagy opera számára. Megírta tehát *A szicíliai vecsernyét*-t. Ezután komponálta *Don Carlos*-át, *Machbet*-jét s a híres *Álarcosbál*-t. Közben meghalt Barezzi, egykori mecénása, apósa és a legjobb barátja. Vagy két évig nem tudott e miatt dolgozni, de mikor ismét kótapapírt vesz elő, minden ope-

rák egyik legremekebbje: az *Aida* kerül ki tolla alól. A Suezi-csatorna megnyitásának ünnepélyére rendelésre írta ezt az egyiptomi tárgyú operát, melyet először Kairóban adtak elő s talán nincs is a földkerekségének színpada, amely ezt a halhatatlan operát ma is állandóan ne játszaná.

Ezután az *Otello*-t zenésíti meg. Hetvennégy éves korában írta. A milánói Scalaban kerül színre először 1887-ben. Sokan az *Aida* fölé helyezik. Mindenesetre egyik elsőrangú alkotása a nagy olasz opera-költőnek. Többi operájától elütő érdekessége, hogy némi Wagner hatást is mutat, de a wagnerizmus kezdetleges, olasz modorú alkalmazásában s e mellett az olasz melódiázás nem veszít üde erejéből. A nagylélekzetű s tetszetős olasz áriák, a szokásos Verdi-slágerek hiányzanak e vezérkönyvből. Komoly

drámai erőtől duzzadók az ütemek. Izgatott s a szereplők lelkiállapotát pontosan jellemző ez a zenekar. Mint-ha Verdi a nagy lírikus, drámai erejének legjavát erre az operára tartogatta volna. Erős zenei vonásokkal elevenített rajza az Otello, a szerelemféltes shakespeari tragédiájának.

Az Otello után még egy vígoperát írt az agg zeneköltő, a *Falstaff*-ot. Nyolcvan éves korában írta. Ezt is Milanóban, a híres Scalaban mutatták be. Az első előadás nagy világzene-esemény számba ment és olyan lelkes ujjongó sikert hozott az öreg mesternek, amilyenben még neki sem igen volt része, aki pedig valóban nagy sikerekről számolhatott be.

Ezután letette Verdi a tollat. Nyolcszázötven évig élt még csöndes és békés nyugalomban. 1901. január 29-én halt meg.

XI.

A pantomímia

A pantomímia magyarul: zenés né-majáték. Tánccal és zenével kísért összefüggő cselekményt ábrázoló né-majátékot értünk alatta. Őse a két-ezeréves római „pantomomia“ s eredete a messze ókorba, Indiába, Judeába és Göröghonba vezet. Abban különbözik a balettől, hogy míg a balettben (tánc költeményben) a kifejezésnek legfontosabb eszköze a tánc, addig a zenés némajátéknál a kifejezés legfontosabb eszköze a mimika. A mimika az az előadóművészeti ág, mely az arcjáték, testmozgás és taglejtésekkel alkalmazásával a kedélyállapot hullámzásait jellemző erővel adja vissza.

Hogyan kapcsolódik már most bele

a némajátékba a zene? Belekapcsolódik először mint balettzene, mert a pantomimiában táncok is előfordulnak, de csak annyiban, amennyiben a cselekmény logikus menetét nem akadályozzák. Tehát rendes táncformák tarkítják a zenés némajátékot s a balettművészetnek eddigi kipróbált hatásai mind alkalmazhatók benne. Ezenfelül, és ez a legfontosabb, a zene a cselekménynek hangulatfestője, színezője és kísérője. Egy szóval a zenekart minden művészi hatás elérésére és támogatására igénybeveheti a szerző és a zene nemcsak kísérője a cselekménynek, tehát nemcsak alárendelten szerepel a zenés némajátékban, hanem titokzatos, mélyszavú magyarázója és tolmácsolója az érzelmeknek. „Ahol a szó ereje végződik, ott kezdődik a zene értelme” — mondja Schopenhauer. A némajáték-

ban nincs szerepe a szónak, mint az operában, tehát nem is köti a zeneszerzőt a szavakkal való bibelődés. Így a zene a lélek érzelmkörében szabadon csaponghat, szárnyalhat, tehát a legnemesebb zenei magaslatot érheti el. Ezért zenei szempontból előkelő színpadi műfaj a pantomímia s ezért fordul mindinkább felé a modern zeneszerzővilág figyelme. Nálunk nemrégiben Bartók Béla írt egy értékes zenés némajátékot, („A fából faragott királyfi“-t) s néhány évvel előbb Dohnányi Ernő a „Pierrette fátyolá“-t.

Pierrette hűtlenül elhagyja Pierrot-t és Harlekinhez megy feleségül. A nászúj első ölelkezése előtt azonban lelkiismeretfurdalásuktól gyötörve régi kedveséhez szökik, hogy együtt haljanak meg, ha már nem lehettek egymáséi. Mérget ad Pierrotnak, aki a

mérget be is veszi. A leány (Pierette) azonban rémületében nem meri bevenni a mérget és így Pierrot egyedül hal meg. Pierrette pedig a borzalomtól félőrülten elrohan (I. kép).

Ezalatt otthon tovább folyik a lakodalmi mulatság és Harlekin türelmetlenül lesi, hol marad menyasszonya. Izgatott várakozásának dühében tombolni kezd, mindent összeúz. A menyasszony egyszerre csak megjelenik, táncolni akar a vőlegényével, de viziók zavarják s lelki szemei előtt tánc közben megjelenik szerelmesének, Pierrotnak, halott alakja. Összeborzad a lány, menekülni akar a kínzó kép elől, a buffethez szalad, de itt is a halott Pierrot nyújtja feléje borospoharát. Most a vőlegénye észreveszi, hogy a Pierrette menyasszonyi fátyola hiányzik s ezért kérdőre vonja a lányt. Egyszerre ismét megjele-

nik Pierrot, kezében tartva a hűtelen nő menyasszonyi fátyolát. (II. kép).

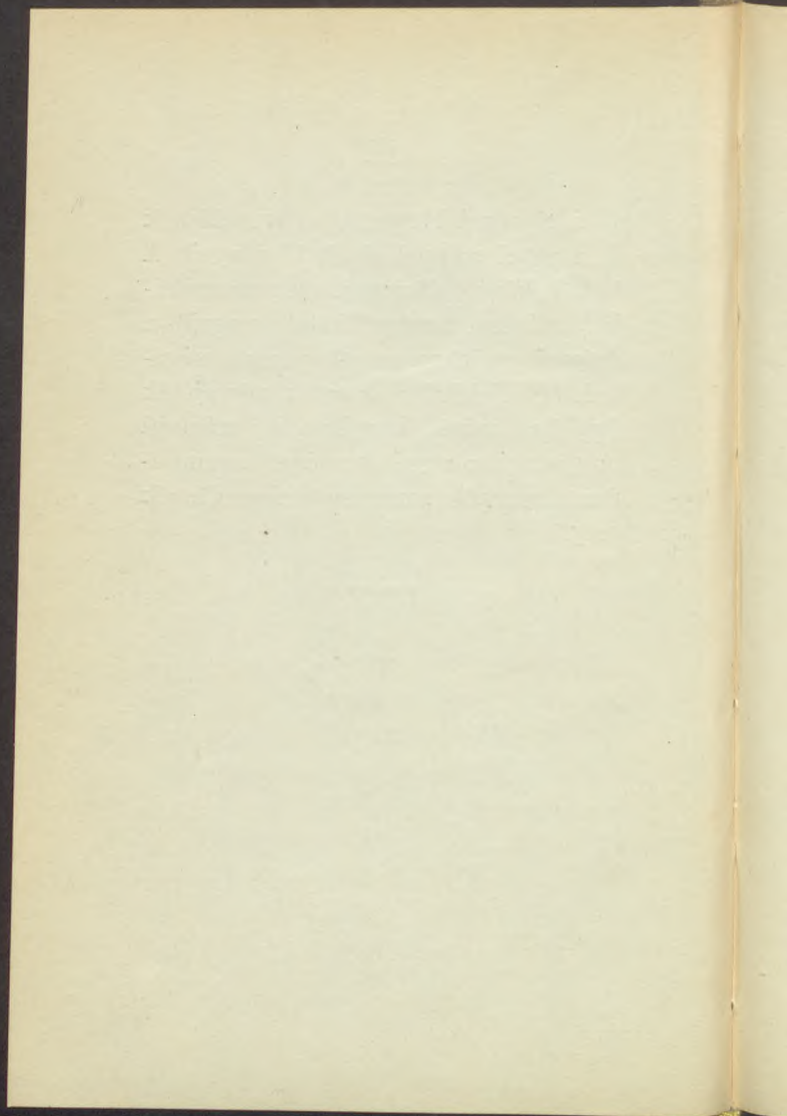
Harlekin Pierrettet Pierrotnak padlásszobájába vonszolja, ahol a holttest mellett megtalálják a fátyolt. Harlekin írtóztató dühében és elkeseredésében kényszeríti Pierrettet, hogy a halottal kocintson és igyék, majd rájuk zárja az ajtót és eltávozik. A leány egyedül marad Pierrot holttestével, megőrül és a Pierrot visszatérő barátai holtan találják mindkettejüket (III. kép).

Ez a némajáték rövidre fogott meseje. Zene nélkül is élvezhető volna, de mennyire megnöveli, megszépíti és megnemesíti a zene ezt az egyszerű hűtlenségi és mérgezési történetet. A színészek szavai helyett mindent a zene és a mimika mond el. Ugyszólván minden egyes mozdulat, arcrángás, minden érzés, minden szenvedés,

minden kitörés, minden líra és minden tragikus drámai momentum zenei nyelvre van fordítva s a nagy zenekar elbeszéléseiben, magyarázatában, boncolgatásában, színeiben és a szó értelmén felüli sokatmondásában tömörül. Minden kis mosoly lírai lán-gocsát lobbant a zenekarból s a hangszerek annyira művészi tökéletességgel jellemzik az egyes szereplőket, hogy az emberi beszéd hangszínének sokféleségéhez hasonlóan — más és más zenei hangszín jut minden egyes szereplő jellemzésére. A lelki töprengéseknek, az érzések legkisebb megmozdulásának, a szenvedélyek őszerejének magasrendű tolmácsolója a zene s annak dacára, hogy pontosan jellemez, sem a mérgezési jelenetnél, sem a szerelmesek ölekezésénél, sem a pajtások vidámságainál, sem az örülési jelenetben nem ve-

szíti el zenei lényegét, a zenélésnek és a zenei szépnek örök törvényeit. A balett könnyedformájú táncmuzsikája művészi mérséklettel vegyül a drámai cselekmény folyamatosságának részei közé s az egész némajáték úgy hat, mint hogyha a százfejű nagyzenekar zenei beszédét a színpadon mozgóképszerűen elevenítenék meg.





XII.

Az oratórium

Zenetörténeti fejlődését tekintve az oratórium: egyházi zene. *Olyan énekes, szöveges és hangszeres mű, amely vagy egy vallásos (bibliai), vagy egy világi (hősi, mondai, meseszerű) történetet zenésít meg elbeszélő modorban, de erősen drámai jelleggel.* Az oratórium szó annyit jelent, mint imaterem. A keresztény egyház templomainak imatermeiben, oratóriumai-ban az áhitat óráin összegyűlő papság megosztott szerepekkel olvasgatta a bibliát. Ez a szerepmegosztás idővel liturgiai (vallási) párbeszédekké kristályosodott, zenei kíséréttel. Az orató-

rium első alakjában tehát nem volt játék (akció), hanem a szentírásnak megosztott szerepek útján érzékített felolvasása. Később a szerepeket teljes jelmezekkel adták elő. Majd a jelmezes előadás elmarad és ettől kezdve az eseményeket az egyik énekes (az u. n. elbeszélő historikus) mondta el. Az *oratórium elsősorban elbeszélő zenei műfaj*, az epikai zenei stílus legtisztább képviselője, de erősen drámai s kevesebb lírai elemmel átszőve. *Főjellegzetessége az elbeszélő (époszi) erőre felduzzasztott kar (kórus), a zenekar hangulatának állandó emelkedettsége s az ezen emelt alaptónuson feltornyosuló hangfokozások.*

Az oratórium szerkezetileg nyitányból, áriákból, recitativákból, többszólamú magánrészekből (duókból, tercettekből stb.), tiszta hangszeres részekből s nagyobbbszabású karokból

áll. A hangszeres részt vagy orgona, vagy nagyzenekar, vagy mindkettő együtt képviseli. Előadásához néha két-háromszáz ember is kell. A zenei egyszerűség főkélléke az oratóriumnak. A cikornyának, realiztikus hangfestésnek és egyéb nyers külső hatásnak helye nincs benne. Ezért a zenei műfajok között a legemelkedettebb és a legnemesebbek egyike. Ápolására csak a legkiválóbb mesterek merészeltek vállalkozni. Händel volt az első, aki az oratóriumnak elbeszélő (époszi) profilját megadta. Ő a megteremtője a mai oratóriumnak. Olyan maradandó mintákat alkotott, amilyeneket azóta egy mester sem haladott felül. A händeli oratórium súlypontja a hatalmas kórusokban fekszik. Mig a szöveges zene egyéb termékeiben régente a karoknak csak szórványosan jutott tér, az oratórium

egyenesen megköveteli a nagyarányú, szaporán egymásra következő kórusokat, melyeknek hívatása a régmúlt eseményeit nemcsak visszaidézni szemléletünk elé, de abba visszavarázsolni az élet, a valóság lüktetését is s így magunk előtt látjuk megisméltódni, lejátszódni az emberiség nagy történeteit. Az oratóriumnak ugyanis rendszerint ezek a kimagasló témái.

Az oratóriumnak műfajbeli testvére a *passió*. Abban különbözik az oratóriumtól, hogy szigorúan összefügg az egyházi szertartásokkal, míg az oratórium a rituális énekeknek sohasem volt kiegészítő része. A *passió* a biblia szószerinti szövegének megzenésítése, amennyiben Jézus szenvedését adja elő az evangéliumok szava szerint, míg az oratórium világi tárgyú is.

Az oratórium történetében kima-

gasló útjelzők nincsenek. Értékes zeneti műfajjá Händel formálta. Händel a zeneművészet nagy klasszikusainak sorából való. 1685-ben született Halleban. A kiváltságos emberek nagy és eseményekben gazdag életét élte át. Ifjukorában bejárta Német- és Olaszországot, élete javarészét azonban Londonban töltötte. Mint minden reformátor, ő is sokat küzdött, míg zeneti stílusával tért hódított. Öreg korára megvakult, de munkásságát így is vasakarattal folytatta, szerzeményeit tollbamondta, oratóriumainak előadásán pedig, mint orgonaművész szerepelt.

Életrajzírói megindítóan ecsetelik azt a jelenetet, mikor egyik legszebb oratóriumának, a „Samson“-nak előadásán a világtalan hős gyönyörű áriája után („Éj borult reám, sem napfény, sem holdsugár nem világít

utamon“) megrendülten lépett a közönség elé, hogy tapsait megköszönje. Händel mint zeneszerző, karmester és organaművész csodálatosan nagy munkásságot fejtett ki. Kevesen tudják, hogy ő a Gluck előtti korszaknak leghíresebb operaszerzője volt. Olasz nyelvre negyven operát írt. Legnagyobb mesterműveit, oratóriumait, hajlott korában teremtette. Összesen tizenkilencet írt, melyek közül a *Messias*, *Sámson*, *Judás*, *Makkabeus* és *Saul* úgy zenei, mint műtörténeti szempontból örökbecsűek és másfél század óta minden zenei irány és áramlat közepette mintákul állanak.



XIII.

A zongora

A legelterjedtebb hangszer, mert a legjobban megfelel a mai zenei szükséglet kívánalmainak. Valamely hangszernek feltétlen művészi értékét az a körülmény határozza meg, mennyire képes egyedül, minden más hangszer segítségével nélkül a zenei szép szükségletének megfelelni. A zongora a többi hangszerrel szemben dallamot, harmóniát és ritmust együttesen tud visszaadni s a többszólamuság felett képes teljesen uralkodni. A leghasználatosabb családi hangszer. Növeli értékét, hogy billentyűzetén a játszó az összes zenei hangok fölött uralkodik.

Nincs kötve sem egy bizonyos műformához, sem pedig hangulathoz s képes önállóan a zene összes műformáit s a kedélyi élet egész világát felkarolni. Ebben a tekintetben csak egy vetélytársa van, mely nagyszerűsége, színpompája s erejének hatalma által legyőzi: ez a zenekar. Míg azonban a zenekarhoz százféle hangszer kell, addig a zongora a legjobban tudja érzékíteni magában a nagy zenekart is. Ezekért az előnyökért a zongora körül századokon át egész zenevilág képződött s ezeknek köszönheti általános elterjedését és uralkodó állását, úgy hogy ma a zongora a zenei világnyelvet képviseli. A zongorának, mint művészi hangszernek értékét véglegesen eldönti az, hogy egy Bach, Beethoven, Liszt gazdag képzelemük legszebb termékeit éppen zongorára írták.

A zongorának keletkezésére vonatkozólag a legrégibb feljegyzések, valamint újabb kutatások is megegyeznek abban, hogy a zongora az úgynevezett monochordból származik, mely hangszer már a görög tudósok használták a hangviszonyok megállapítására. A monochord hosszúkás, keskeny, négyszöletes szekrényből állott, melyre egy csavar által hangolható húr volt feszítve. Hangoztatása pengetés által történt. A monochord név később megváltozott s elnevezését a billentyűktől (claves) nyerte, melyek után azt clavichordnak nevezték. Ezt a nevét a XIX. század elejéig megtartotta. A monochordot kis terjedelménél fogva eleinte valamely butordarabra helyezve használták, de később mint clavichordot külön lábakkal látták el. A zongorának még van több elődje. Így például a psalte-

rium, cymbalum, spinét, virginal, clavicembalum stb.

A mai zongora feltalálója, *Cristofori* Bertalan, a XVIII. század elején élt florenci olasz volt. Cristofori hangszerét pianofortenak nevezte el, annál a sajátságánál fogva, hogy annak hangjai az ütés minőségének megfelelően gyengén (piano) vagy erősen (forte) voltak hangoztathatók. A zongora hurjait a billentyűk lenyomása következtében kalapácsok ütik. Ennek a kalapácsszerkezetnek feltalálása Cristofori érdeme. A zongora tökéletesítésének részleteire nem terjeszkedhetünk ki. Németországban, Franciaországban, Angliában a XVIII. és XIX. században számos zongorakészítő mester és gyár folyton a zongora szerkezetének javításával kísérletezik s miután ez a hangszer nagyon keregetté vált, a zongora-készítés hatalmas

iparrá fejlődött. A sokféle gyártmányú zongora szerkezetében két eltérést látunk, az egyik az angol szerkezet, a másik a német, vagy a bécsi. A két szerkezet közti különbség inkább csak a szakembert érdekelheti. Elismerten az angol szerkezet a legtökéletesebb, de a bécsi vagy német szerkezet egyszerűségénél és tartósságánál fogva nagyobb elterjedésnek örvend. Ma körülbelül az a helyzet, hogy a zongorának a jósága attól függ, melyik gyárból került ki a hangszer. A leghíresebb zongorák a Schweighofer, Bösendorfer, Ehrbar, Bechstein, Blüthner, Erard s főként az amerikai Steinway gyár zongorái. Ez a gyár Braunschweigan keletkezett s onnan költözött át Newyorkba. Évente 2400 zongorát képes készíteni s így a világ legnagyobb zongoragyárává fejlődött. Gyártmányai ideálisan tökéletesek.

A zongora fejlődésének történetével egy fontos hangtani kérdés vetődött fel, amely nemcsak a zongora fejlődésében, hanem általában a zenében fordulópont. Ez a hangtani kérdés: a temperált hangrendszer megállapítása. Temperálás eredetileg keverést jelent, a zenében azonban mást értünk alatta. Itt szabályozást jelent és pedig szabályozása azoknak az eltéréseknek, amelyek a hangközök hangtani tisztasága és azoknak a gyakorlatban való jelentkezése között mutatkozik. Az oktávát szabályosan kell hangolni s annak keretén belül a tizenkét hang egyes hangközeit egyforma matematikai viszonyba hozzuk. Ez a szabályozás a temperálás. Egészen tiszta és gyakorlatilag használható hangrendszer felállítása bebizonyított lehetőség. A mai hangrendszer korántsem örök érvényű és nincs kizárva az

sem, hogy későbbi évszázadok teljesen elfogják vetni mai rendszerünket, mint ahogy mi elvétettük a régieket. Valamikor csak öt hangot különböztettek meg az oktáván belül. Sok ideig a legelterjedtebb volt a hét fokból álló rendszer: így volt ez a régi görög, az egyházi, az indus és a kínai zenében. A későbbi görög zene huszonegy, az arabs, perzsa zene tizenhét lépcsőfokra osztotta fel az oktávát. Ma, mint láttuk, tizenkét fokunk van egy oktáván belül. De ezt a rendszert csak a gyakorlat állította fel, elméleti igazság nem sok rejlik benne, mivelhogy az akusztika, mely szigorú matematikai pontossággal dolgozik, a hangszoron belül jóval finomabb árnyalatokat, tehát sokkal több hangot ismer, mint a praktikus zenész. Ezért hallhattuk sokszor azt, hogy pl. egy zongora, orgona vagy ventillel ellátott

fuvóhangszer „nincs akusztikailag tisztán hangolva“. A gyakorlat és az elmélet között tehát ellentét van, amelyet jól-rosszul ki kell egyenlíteni. A temperálást a nagy *Bach* Sebestyén állapította meg véglegesen s az összes hangnemekben írt 48 zongora fugájával véget vetett minden további habozásnak, mert ezek a műremek más zongorán nem adhatók elő, mint temperált zongorán. Azóta hangrendszerünk alapja a temperált hangolás. Ettől fogva haladt a zene óriási lépésekben s fejlődött a tökéletesség mai magas fokára.

Sok zongoraművész között oszlik meg az az érdem, mely a mai zongorának mai változatosságát megadja. *Bach*, *Mozart*, *Beethoven*, *Chopin* és *Liszt* a zongorának is legnagyobb nevei. De nemcsak ők, hanem a kisebbek is hozzájárultak ahhoz, hogy a

zongoraművészet és zongorairodalom mai eredményeit megkapja. A fejlődés menete körülbelül az, hogy az olasz *Scarlatti* után a nagy *Bach* foglalkozik a zongorával, de a zongorajáték rendszerének fejlődésében nem neki, hanem fiának, *Bach Emánuelnek* van nagyobb érdeme, ő szabályozta az újjrakást. Előtte a hüvelykújjnak a billentyűkön nem jutott szerep. A francia *Couperin* még lelógatta a hüvelykújját és kinyújtott újjakkal játszott. A zongorastílus, ami alatt azt a törekvést értjük, hogy a zenedarabok zongorán való játszásra minél alkalmasabbak legyenek, sokat köszönhet *Dusseknek* is. Az ő működése óta lehet beszélni a zongora énekléséről. *Clementi*, *Cramer*, *Bertini* és a magyar *Hummel* kiváló művészei és szerzői is voltak a zongorának. A bécsi *Czer-ny* Károly is nagy pedagógus ezen a

téren. *Weber* is kiváló zongoraművész, ki hosszú újjaival először hozott kápráztató technikát a zongorairodalomba. *Mozart* zongora-csodagyermek volt s korának legnagyobb zongoraművészévé vált. Zongoraszerzeményeit a végtelenül tiszta s átlátszó technika jellemzi és még inkább az, hogy átviszi a zongorára zenekari zenéjének legjellemzőbb vonását: az egyszerűségében utolérhetetlen széles, nemes énekdallamot. *Beethoven* is a legnagyobb zongoraművészek egyike volt. Az ő zongorájából halljuk először a zenekari hangszíneket, melyek a hangszer természetének és egyéniségének megfelelően gyarapítják zongorán a hatástkeltő eszközök számát. Pedálhasználatának pontos jelzései is újítások. Az oktávjáték lendületét és erejét a legmagassabbra tudta fokozni. Ő a legnagyobb zenei formától

kezdvé a legkisebb technikai figuráig egy célt szolgál, hogy kifejezzon valamit. Harmincnyolc zongora-szonátája a zongorairodalomnak legnagyobb kincse és öt zongorakonzertje e hangszernek leggyönyörűbb mesterművei közé tartozik. *Mendelssohn* újat nem hozott a zongorairodalomnak, annál többet azonban nagy kortársa: *Chopin* (1810—1849). *Chopin* neve a zongorairodalom fénynapjait jelenti. Minden zeneszerző között azért is a zongora legnagyobb költőjének tartjuk, mert semmiféle más hangszeren nem játszott, sőt más hangszerre, mint zongorára, alig írt valamit. Amint ő maga mondja, legfőbb célja az volt, hogy mindent ki tudjon fejezni egy hangszeren: a zongorán. Minden sora: a tiszta zene. Melódia-rajzainak nemesége, indulatainak mélyenjáró hullámai, keservének, bánattosságának vi-

gasztalansága, zenei beszédének magasztos volta, zongora melletti megjelenésének eleganciája, varázslatos lényre kiemelik őt az összes zongoraművészek közül s ha Liszt Ferenc nagyobb lett nála, általa lett nagyobb, mert tőle tanulta meg a lélek magas szárnyalását s a zongora meleg beszédét. Chopin zenéje a zenei műformák mindenikének más, magasabb értelmet, mélyebb tartalmat adott. Etude-jei, prélude-jei az érzelmek imádságos könyveivé nemesednek. Scherzoi, fantáziái a fellegeken túl ragadják lelkünket. Impromptu-jei soha nem sejtett ábrándvilágot nyitnak meg, balladáiban az érzelmek legrejtettebb titkait keresi, nocturne-jeiben a vigasztalanság metsző fájdalmát érezteti. Csillogó polonaise-jei, lebegő keringői, dacosan édes mazurkái, szenvedélyes bolero-i, délibábos tükörké-

pei az egykori Lengyelhon fájdalmas emlékeinek, melyekben ezernyi változó érzés torlódott egybe. Chopin szomszédságában csak a zongorakirályt, *Liszt Ferencet* említhetjük, hiszen a legnagyobb zongoravirtuóz a legnagyobb zongoraművésszel egyesült. Liszt (1811—1886) óriási, csaknem áttekinthetetlen befolyást gyakorolt nemcsak a zongorakompozícióra és zongorajátékra, de magára a zongoraépítésre is. Az összes létező zongoratechnikai fogásokat mindent átható szellemével a legmagasabb tökélyre emelte s egyben zenei szempontból is megnemesítette. Speciális sajátossága a hangfutam (passage) felosztása a két kéz között, mi által az előadás csillogó pompát nyer. Az oktávjátéknak olyan módját találta ki, hogy azzal hangtani csalódásokra is számított. A mély zongorahangok ere-

jét valóságos viharrá tudta fokozni. A tág fekvések játszásában is minden zongorázót túlszárnyalt. Többszólamú akkordjainak sokoldalú használatával a legcsillogóbb köntösbe öltözteti a zongoratételt. Zongoráján zenekarszerűleg gondolkodik s a zongora technikájában általában annyi újat adott, hogy utána fokozódás nem is képzelhető. Gyermekkorában elhatározta, hogy a zongora Paganinije szeretne lenni s azzá is lett. Liszt legnagyobb jelentőségét utolérhetetlen zongoraművészetében találjuk. Ő teremtetette meg a legmodernebb zongorastílust. A zongora szónoki erejének apostoli vonásu mestere. Zenéjében benne van a kupolák méltósága, a népek láza s a tragédiák súlya. A zongora nagy mestereiről beszélve meg kell még emlétenünk a *Schumann*, *Brahms*, *Thalberg*, *Henselt*, *Tausig*, a két *Rubin-*

stein, Bülow, Moskovszky, Menter Zsófia, Paderevszki, Busoni, Stavenhagen, Grieg és Lamond nevét.

A zongoraművészeknek ma is kiváló és hatalmas gárdája van. A legnagyobb zongoraművészek rendszeren nagy tanítók voltak. Így Liszt Ferenc művészete és virtuózítása most is él tanítványaiban. A ma élő és nagy hírnevet szerzett zongoraművészek legtöbbje hosszabb-rövidebb ideig Liszt növendéke volt. Legnagyobb közöttük *D'Albert Jenő*, aki fiatalabb korában utólérhetetlen Beethoven-zongorázó volt. Sokszor járt nálunk. Liszt-tanítvány a másik nagyszerű mester: *Sauer Emil*. Szertelen temperamentumu, szeszélyeskedő, de igen nagy művész. Felülmulhatatlan Chopin-játszó.

A magyarok között Lisztnek két kiváló tanítványa volt: *Szendy* Árpád és *Thoman* István. Mindkettő kitűnő pedagógus. A Liszt-tradíciók *Thoman* Istvánon keresztül jutottak el két legkiválóbb zongoraművészünkhez: *Dohnányi* Ernőhöz és *Bartók* Bélához. *D'Albert* útján pedig a híres berlini *Backhaus* Vilmoshoz. Liszt mellett a legnagyobb zongora-pedagógus *Rubinstein* Antal és Miklós, kik egész sereg zongoraművészt küldtek pódiumra. A budapesti közönségnek két kedves ismerőse van a *Rubinstein*-növendékek között: a most Amerikában élő *Gabrilowits* s *Lhevinne* József, aki mindenkit felülmuló virtuóztatásával szokta lázba hozni közönségünket. A Bécsből kikerült mesterek közül *Schnabel* Arthurt, *Friedmann* Ignácot s a francia iskolából *Godowskyt* kell említenünk. A jelenkor két nagy zon-

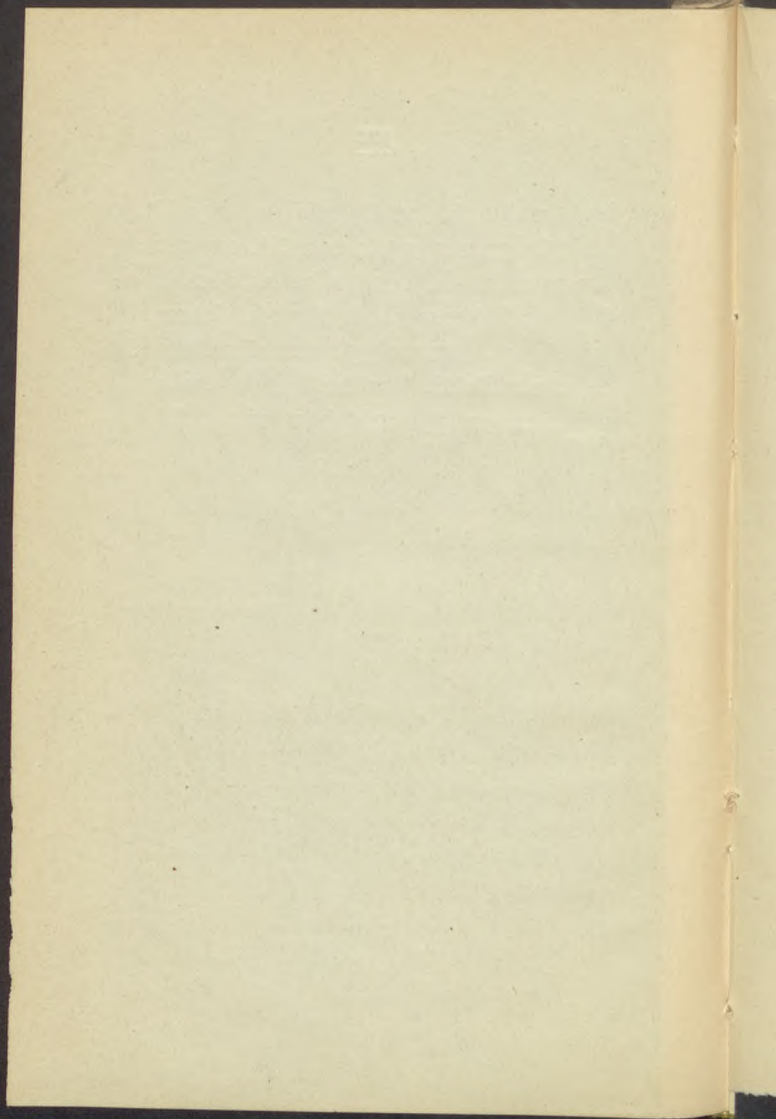
goraművésze még az említetteken kívül a lengyel *Paderewski*, aki Lengyelország köztársasági elnöke volt és az olasz *Busoni*, aki utolérhetetlenül színes zongorajátékával magaslik ki.

Aki még sohasem figyelt meg zongorázást, némi érzékítésül olvassa el Romain Rolland Jean Christophe-jának ezeket a sorait: „A zongorából, ebből a varázslatos skatulyából, egyszerre felzendülnek a hangok: vannak mélyek, vannak vékonyak, vannak, amelyek csengenek, vannak, amelyek dübörögnek. Az ember hosszan elhallgatja őket, egyiket a másik után, amint halkulnak és elenyésznek, himbálózhatnak, mint a harangok, mikor az ember kint van a mezőn és a szél hozza a hangjukat, majd újra elviszi; aztán ha az ember jól odafigyel, hallani lehet messziről más, különféle

hangokat, amik összeverődnek és forognak, mint a repülő bogarak, mint-ha hívnának, magukhoz vonzanának a messzeségbe ... messzire ... mindig messzebbre, titokzatos zugokba, ahova lebuknak és elmerülnek ... Egy gyöngé szárnycsapás ... Milyen különös mindez! Mintha szellemek volnának. Hogy így engedelmeskednek, hogy be vannak zárva ebbe az öreg ládába, nem lehet azt semmiképpen megmagyarázni. De a legeslegszebb, mikor egyszerre két billentyűt üt le az ember. Sose lehet tudni előre, mi fog történni. Néha a két szellem ellensége egymásnak, haragszanak, verekszenek, gyűlölik egymást, durcás arccal összemordulnak, a hangjuk felfuvalkodik, kiabálnak néha haragosan, néha tele gyöngédséggel. Máskor meghizelegnek, megigézni akarják az embert: pedig harapásra készülnek és

lázban égnek. Ismét máskor, úgy látszik, hogy a hangok szeretik egymást, összefonódnak, mint a karok a csókolódzással, kecsesek és lágyak. Jó szellemek ezek, mosolygó az ábrázatjuk és ráncnélküli. Barátai ők az embernek, kedves, gyöngéd barátai“





XIV.

A hegedű

Már a régi zeneírók a „hangszerek királyá”-nak nevezték a hegedűt. Kiváló tulajdonságaiért kapta ezt a címet. A húros hangszereknek mindenestre legnevezetesebbje.

Keletkezésére vonatkozólag biztos történeti adataink nincsenek. A húros hangszerek az íj húrjának felrezgő hangjából keletkeztek. Ebből — visszhangzó szerkezetek hozzáépítésével — sok ezer évvel ezelőtt már ügyes hangszereket készítettek. A kínaiaknak, indusoknak, assziroknak, egyiptomiaknak, görögöknek stb., sokféle húros hangszerük volt, melyekből fokozatos

tökéletesítés s változtatás után keletkeztek a mai húros hangszerek. A hegedű is sok változáson ment keresztül, míg mai előkelő alakját elérte. Általános az a feltevés, hogy a hegedű a violából (brácsa) fejlődött. A hegedűnek erről az elődjéről azonban senki sem tudja, hol, mikor s hogyan keletkezett, ki volt a feltalálója. Csak azt tudjuk, hogy a különböző időszakokban több népnél használatban volt. Sok vita folyt arról is, hogy olasz, német vagy francia föld-e a bölcsője a hegedűnek. Ma már tény, hogy olasz földön működő, német eredetű ember a hegedű tulajdonképpeni feltalálója. Mindenesetre az olaszoké az érdem, hogy a hegedű alakját, szerkezetét a hangszer megkedvelésének és elterjedésének növekedésével hova-tovább jobban tökéletesítették s oly magas fokra emelték, hogy a nagy olasz he-

gedűkészítő mesterek remekművei mai napig is felülmulhatatlanok s valóságos kincsek.

Az első hegedűkészítő *Duiffoprug-car Gáspár* volt. 1510-ből való hegedűje első példánya a mai hegedűnek. Életkörülményeiről pontosan nem sokat tud a történet, de az bizonyos, hogy ő teremtetten meg a mi hegedűnket. Még pedig oly tökéletesen, hogy felülmulni alig lehetett. Alakján későbbi mesterek némileg változtattak, de hanganyag tekintetében sokkal jobbat alkotni alig voltak képesek. Ha megnézzük ezt a kis hangszert, csodálnunk kell hangjának nagy szépségét, erejét és kifejező képességét. Ötvennyolc részből áll és milyen szellemesen, praktikusán épül fel. Bár csak gyenge fadarabkákból enyvezik össze és alig 400 gramm súlyu, 40 kilogrammnyi vízszintes feszítést és 12.5

kilogramm súlyú függőleges nyomást bír ki, hangja pedig áthatja s megtölti a legnagyobb hangversenytermet és a legmagasabb templomot.

Duiffoprugcar után számos hegedűkészítő mester működött olasz földön. Bresciában *Gasparo de Salo* és tanítványai, Cremonában *Amati András és Miklós*. Ennek tanítványa volt *Straduarius Antal* (1644—1737), a legkiválóbb hegedűkészítő. Az ő tanítványa volt *Guarnerius József* s még híresebb rokona: *Guarnerius József Antal (del Gesu)*, kinek hegedűi körülbelül egyértékűek a Straduáriusokkal. Ezek a nagy hegedűkészítő mesterek hegedűkészítő iskolákat is alapítottak. Egész családjukkal, egész rokonságukkal dolgoztak s olyan lelkiismeretességgel és tökéletesebbre törekvéssel, hogy műveiket ma sem tudják felülmulni.

A nagy mesterek hegedűi annyira

jellegzetesek, hogy szakértő könnyen megállapíthatja, melyik mester készítménye. A régi hegedűk készítésében a kézművességnek bizonyos művészete is vegyült s a hangszerek készítésének titkait a nagy hegedűkészítő-családok féltve őrizték. A XVIII. század második felében hanyatlani kezd a hegedűkészítés művészete s helyébe a gyártás lép. A XIX. század kezdetén pedig világszerte iparszerű termelése terjed el. Ennek következtében az újkor hegedűi nem is lehetnek olyan tökéletesek, mint a nagy hegedűmesterek készítményei. A közhit babonája azonban nem áll meg, hogy ez azért volna, mert a nagy mesterek hegedűkészítésének titkait nem ismerjük. Nincs titokzatosság a mesterművekben, de az új készítmények azért nem érhetik utól a régieket, mert a régiek a hegedű anyagával, a fával, ráérték évekig

kísérletezni. Generációkon keresztül életüket szenteltek annak, hogy hegedűjökhöz a megfelelő fát megtalálják. Tengerentúlra is eljártak alkalmas anyagok keresésére s nem arra törekedtek, hogy minél több hangszert készítsenek, hanem amit megteremtettek, az kitűnő hegedű legyen. Gondosságuk odáig terjedt, hogy például Straduarius olyan fát is tudott keríteni, amelynek rostjaiból nevének kezdőbetűje a nagy „S“ kirajzolódott. A tömegtermelés, a rohanó időben való élés, egyszerűen az életkörülmények ma nem olyanok, hogy ilyen természetű munkára idő juthasson. A legújabb hegedűkészítés azonban ismét magas fokon áll.

A hegedű faalkatrészei a fedél, a hátlap, az oldallapok, a hangnyílások, a csiga, a nyak, a nyereg és a fogantyú. Összefüggésben vannak ezekkel

a hangolószerék, a négy bélhúr, a húr-tartó s a palló. Bent a hegedűben van a hangléc vagy a lélek. Végül különálló, de a hangszer kiegészítője: a vonó. A vonó jósága is nagyon fontos. Ez is sok kísérletezés után kapta meg mostani alakját. A mai vonó a francia *Tourte Ferenc* találmánya. Ő volt az, aki gondosan és nagy áldozatok árán kiválasztva a legalkalmasabb fát, olyan ruganyosságot tudott neki adni, mely a legbonyolultabb vonásnemeket is lehetővé tette. A vonó is több alkotórészből áll, melyek mindeikének külön fontos rendeltetése van, — ezeknek ismerete azonban már inkább csak a szakértő készítő és a kutatót érdekli.

A kitűnő hangszerek nyomán felső Olaszországban már a XVII. században kitűnő hegedűművészek és zeneszerzők is támadtak. Románcok, kan-

zonették és más kisebb darabok voltak az első hegedű-szerzemények. Nemsokára megjelenik azonban a szonáta, mint a hegedű-szerzemények első jelentős műalakja s századokra átveszi az uralkodást. A későbbi fejlődés folyamán egyes központok keletkeznek, ahol a hegedű-játék és a hegedű kompozíció virágzó életre kap. Ilyen központ volt Róma, ahol a korszakalkotó és nagytekintélyű *Corelli*, a hegedűtanítás megalapítója és első mestere élt. A hegedűtanításnak egy másik központja Pádúa, ahol a nagyhírű *Tartini* működött, mint zeneszerző hegedűművész-mester és zene-tudós. Eredetileg a jogi pályára készült s a hegedűvel csak mellékesen foglalkozott, de lányszöktetés miatt vád alá fogták, menekülnie kellett s egy kolostorba rejtőzködve, két év alatt képezte ki magát mesterré. A he-

gedűjátás technikája igen sokat köszönhet Tartininek. Különös súlyt fektetett a vonó céltudatos kihasználására. Szerzeményei ma is gyönyörűek, hegedűkoncertjeit, szonátáit és főként világhírű „Ördög trillái“ című szerzeményét mindenütt játszák. Műveiben a dallamos elem mindjobban érvényre jut. Kimagasló nagy mester *Viotti* is, aki az eddig divatban volt szonáták mellett a hegedűkoncertek műfaját magas fokra emelte. A régi nagyok között a legbravurosabb hegedűművész *Catalini* volt, kinek szédületes virtuóztatásával szemben *Corelli* az érzések légyságát vitte a játékba, míg *Tartini* a temperamentumos, misztikus, titokzatosnak tetsző játékmódot s *Viotti* a mélységeket és a tudást.

Ezt a három játékmódot egyesítette magában a világ eddigi legnagyobb hegedűse: *Paganini*. 1782-ben Génua-

ban született s 1840-ben Nizzában halt meg. Alatta a hegedűjáték technikája és művészete az elképzelhető legmagasabb fokra emelkedett. Az akkori idők szokása szerint saját maga számára ő maga írta szerzeményeit, melyeket az olasz dallamosság, a hegedűjátékozás minden lehetőségét kimerítő utolérhetetlen technikai tudás, tetszetősség és kápráztató hatáskeltés jellemez. Legkimagaslóbb szerzeménye „24 Capriccio”-ja és hegedűhangversenye. Paganiniben a hegedűvirtuóziás tetőpontját érte el. Játékának fényre elhomályosította a koráig élt összes hegedűsök és a következő század minden művészt. Tökéletes játéktechnika, erősen színezett tónus és csupa érzékenység: ez az ő nagyszerű ereje s felülmulhatatlan hatású művészete.

A Paganini utáni nagy hegedűmű-

vészek névsora is előkelő, bár a bosszorkányos olasz mester kora a hegedűművészet történetében még mindig felülmulhatatlan. A francia *Beriot*, *Vieuxtemps* és a lengyel *Wieniawski* inkább a virtuóztatás irányában haladnak, míg *Lipinski*, *Spohr*, *Olle Bull*, *Ernst* és *Lalo* a komolyabb irány nagyjai. A spanyol *Sarasate* is egyike volt a legnagyobbaknak és a belga *Thomson* Cézárt s az angol *Wilhelmi* Ágost nevét sem szabad e hevenyészett sorból sem kihagyni.

A ma élő legnagyobb külföldi mesterek: *Ysaye*, *Burmester*, *Hubermann*, *Manen Juan*, *Mischa Elman*, *Kreisler* *Frigyes* és *Kubelik*.

A magyarok közül is sok világhírű hegedűművész került ki. A régieg közül *Böhm József*, *Huber Károly*, *Ridley Kohne*, *Plotényi Nándor*, *Reményi Ede* s főként a mindenkinnél nagyobb

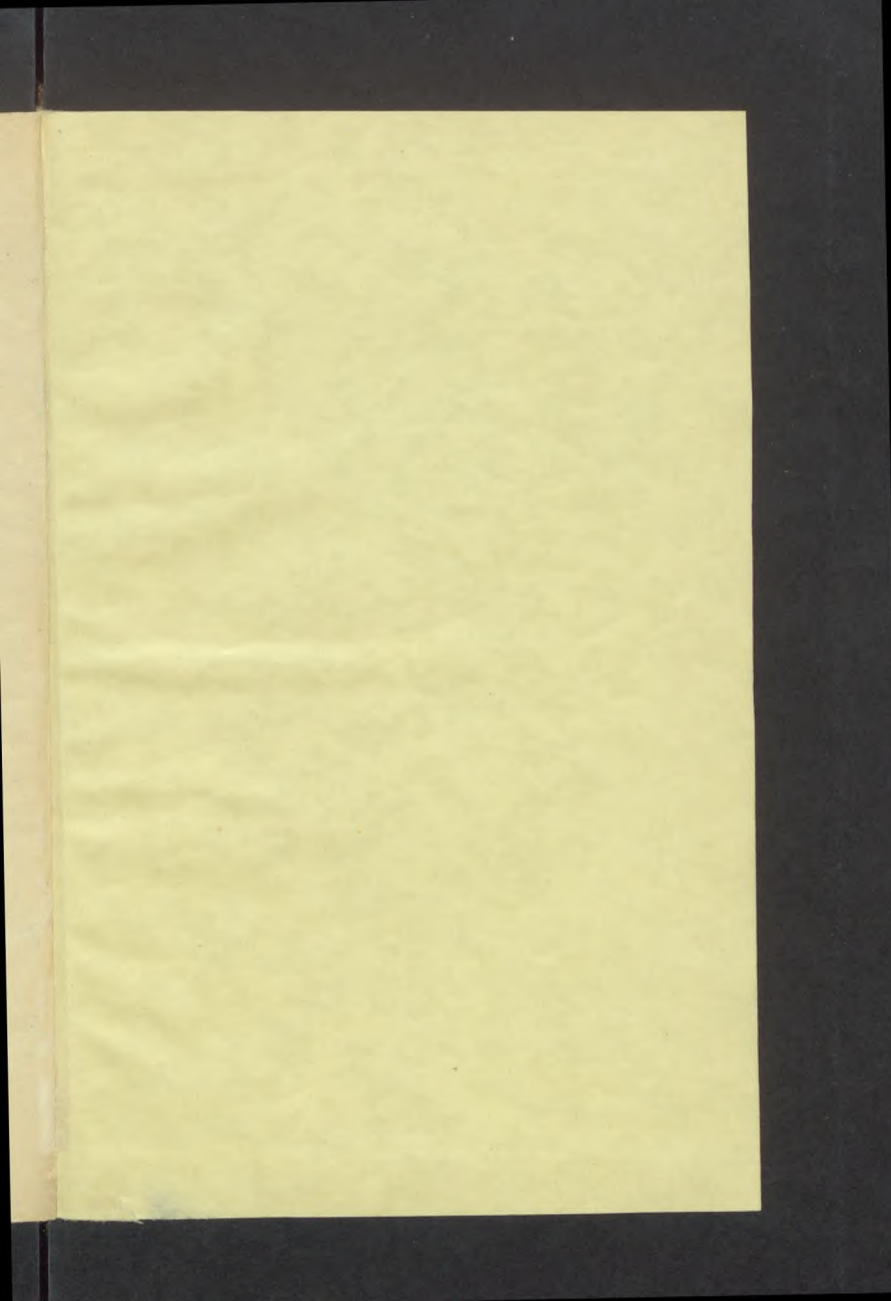
Joachim József. A mai generációból is sokan előkelő helyet foglalnak el a világ hegedűművészei között. *Hubay* Jenő világhírű előadó s most egyike a legkiválóbb hegedű-pedagógusoknak. *Vecsey* Ferenc, *Telmányi*, *Koncz* János s még sokan számottevő európai nevek.

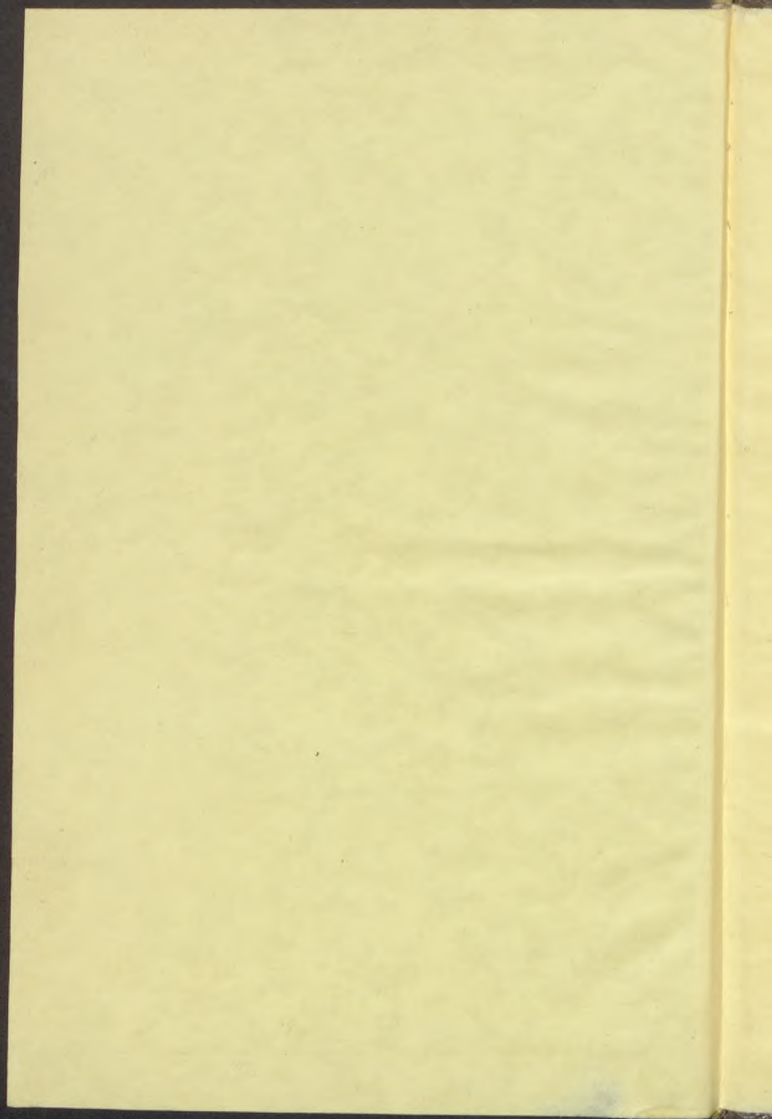
A hegedűművészet fejlődésének azonban ujabban valami akadályát látjuk, ami talán azért van, mert a mai hegedűművészek általában gyenge, jelentéktelen zeneszerzők, nem törekednek arra, hogy olyan szépet és újat játszanak, amit kívülök senki más. A túlságosan kifelé való élésben talán nem érnek rá esetleg mondánivalóikkal törődni, vagy nincsenek is mondánivalóik? A sok gyakorlás, a hegedűirodalom dús anyagának teljes megtanulása, a versenyképességben maradás gyötrő munkája s a pénz-

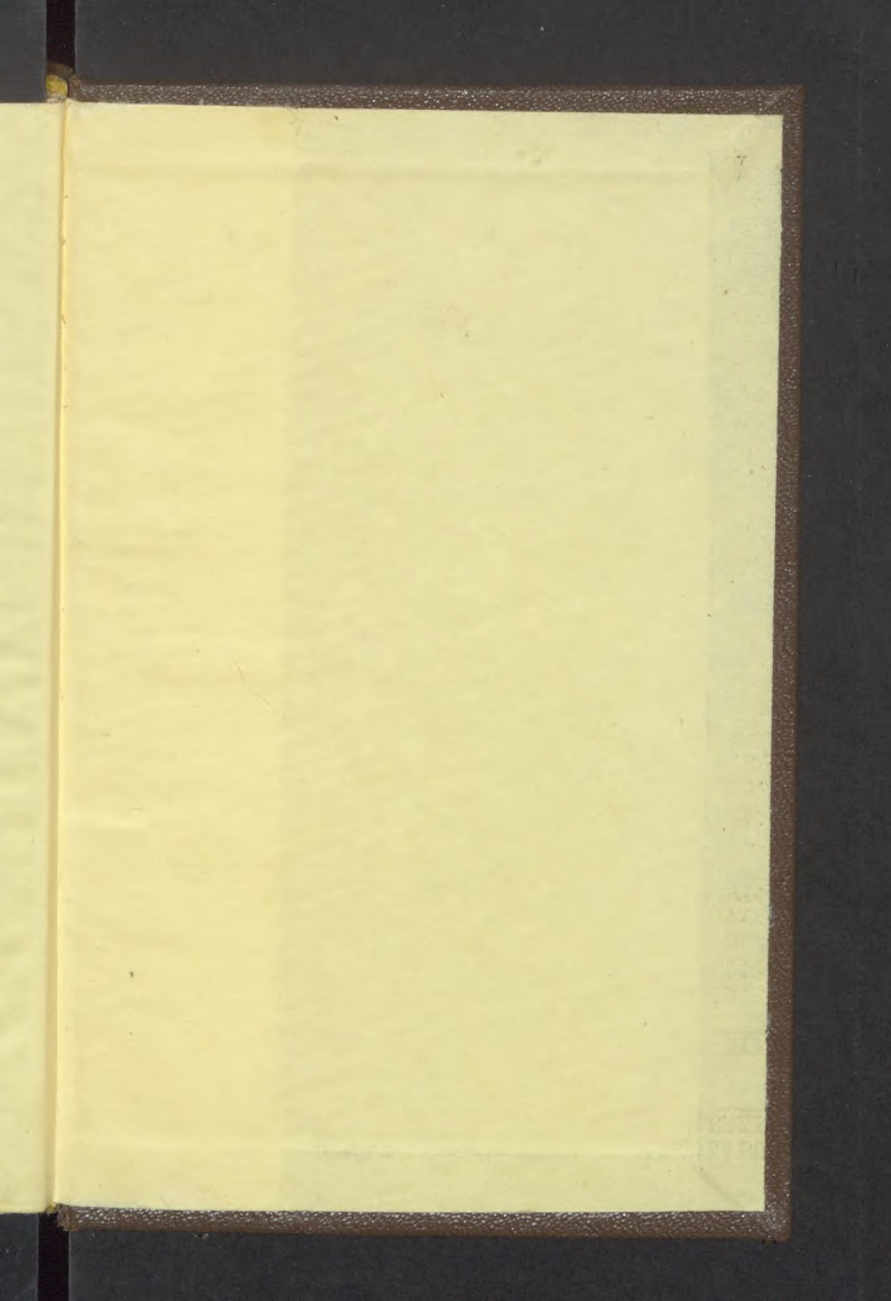
szerzés elvonják lelküket a rendkívülien szép-akarástól. Az is lehet, hogy elsősorban executiv természetű énünket üresre muzsikálják rengeteg hangversenyükön. Nem tudjuk megállapítani pontosan ennek a tünetnek az okait, de talán a felsoroltak egyike vagy másika magyarázat lehet. A régi hegedűművészek másként cselekedtek. Önmaguk számára rendkívülieket írtak. Paganini, Lipinski, Spohr, Wieniawski, Sarasate, Bériot, Vieuxtemps és a nagyok úgyszólván mindnyájan örökszép mesterművekkel gazdagították a hegedűirodalmat. De tulajdonképpen önmaguk koncertjei számára írták műveiket. Ennek a törekvésnek halvány fénye rávetődik a ma hegedűművészeire is, — de mert nagy alkotólélek évtizedek óta nincs közöttük, — a hegedűirodalom régóta semmit sem fejlődik, sőt nem áll ma-

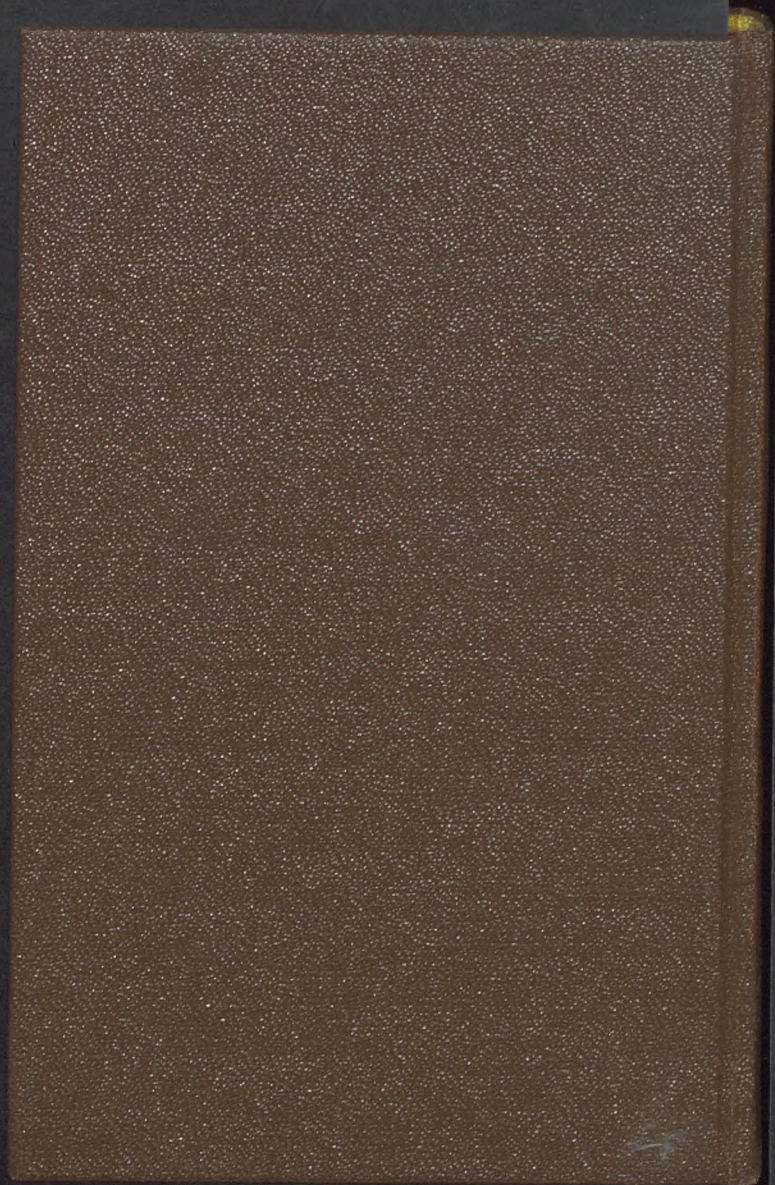
gasabban ma, mint száz év előtt. Lehet, hogy ennek oka az is, hogy a hegedűművészet ma nem kapcsolódik bele úgy az életbe, mint régen. A rohanó modernség váglató életkörülményei a halk, szerény hegedűnek szavát veszik. A nagy zeneszerzők má alig tördnek a külön hegedű életével, a nagy hegedűsöknek pedig ma nincs nagy alkotó lelkük. Igyekeznek ébren tartani szerzeményeikkel is a hegedűkultuszt, de jelentőséget nem találunk munkáikban. Hol van ma a hegedűnek a Chopinje, aki zeneszerzői lelkét, mint a bánatos lengyel a zongorán, ugyanúgy kizárólag a hegedűn sirná ki!











Handbook of Cognitive Linguistics

Edited by
R. A. Steinhilber

Volume 1