12.019

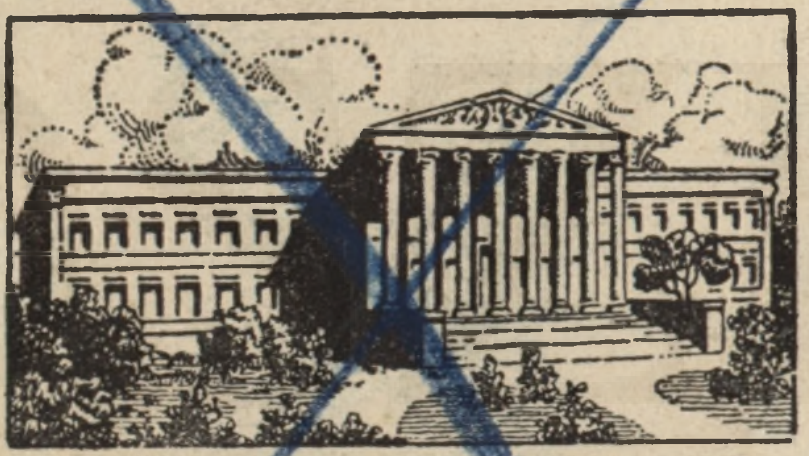
Beethoven

irta: Richard Wagner

KULTURA KÖNYVTÁ

KULTURA

MAGYAR NEMZETI MUZEUM
ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁRA



OLVASÓTERMI KÉZIKÖNYVTÁR

01736

KIKÖLCSÖNÖZNI NEM SZABAD

KONYVTAR

KULTURA KÖNYVTÁR

SZERKESZTI LACZKÓ GÉZA

OSZK
Országos Széchényi Könyvtár

18

BEETHOVEN

KULTURNÍ KNIHOVNA
SEBRANÉ SPISY LIDOVÉ ŘÍŠE

KLSO

18
BEETHOVEN

RICHARD WAGNER

BEETHOVEN

HAT KÉPPEL

FORDITOTTA
FEGYVERNEKI ISTVÁN

BUDAPEST
A KULTURA KÖNYVKIADÓ ÉS NYOMDA R. T. KIADÁSA

Lac. 318

KÖNYV-
TÁRA

A boritékképet
Szántó Lajos rajzolta

R 2

R
1965

12019/18

M. N. MÚZEUM KÖNYVTÁRA
I. Nyá[illegible] 16
1925 [illegible] 401 sz.

Mi és miből táplálkozik az a varázs, amely hódoló barátul *vonzza a nem zeneértőt is Beethovenhez, akit a flamand eredet ép úgy nem határoz meg, ahogy élete nagyobb felének színhelye, Bécs? Mint zongoravirtuózt a kölni választófejedelem Bonnja indította el, mint zeneszerzőt is a németség követeli magának s míg teszem Kantot filozófiájának egyetemessége mellett is németnek érzi a történelem, addig Beethoven, — akit majdnem úgy keretez Bécs, mint Kantot Königsberg — bármily erős gyökerek is fűzik a népies motivumok, díszítések kényes szálaival, Mozarton és Haydnon épült tehetségével, zenei felfogásának bizonyos német határok közé szorításával, a német zenéhez, Wagner megállapításai ellenére is — legkitűnőbb kifejeződése annak az örök*

emberi-vel szoros rokonságban levő lélekformának, amelyet „ewig europäisches"-nek lehetne nevezni. Ezt érezte, sőt hangsúlyozta Romain Rolland is, aki az igazán európai Jean-Christophe Krafft dús összetételű alakjának nem hajló gerincét Beethoven külső és belső életének adataiból rakta össze.

Élete külső vázát hiába ácsoljuk egybe, a kérdésre nem kapunk feleletet, a tág meghatározást nem tölti el tartalom. A bonni születés (1770 dec. 16.) ép úgy nem mond semmit, mint a bécsi halál (1827 márc. 26), amelyhez a sedebat et bibebat mord öregsége a bús nyitány. A gyermekvirtuóz németalföldi szereplése 1771-ben, az első megjelent zeneműveit adó 1782 és 1783, a fiatal rajongót Mozart közelébe hozó 1787-es bécsi látogatás, a Londonból hazaigyekvő Haydn látogatása 1792 nyarán Bonnban, ahol már a Breuning-családban meleg baráti körre s gróf Waldstein Ferdinándban melegszívű támogatóra lelt ép akkor tájt, rövid, hivatalos szabadságra való utazása 1792 őszén Bécsbe, ahol aztán végkép ott maradt, tanulmányai Haydn-nál, aztán egy népszerű daljátékszerzőnél s az udvari orgonistánál, báró Van Swieten barátsága, a Lichnowski hercegek szalónja, első nyilvános hangversenye 1795-ben, életének két leg-

nagyobb útja Prágába és Berlinbe (1796), zajos virtuóz sikerei, a már teljesen beethoveni kompozíciók áradata a rettentő fülbaj (1800), a téli Bécs társasélete, vágyak, könnyű csóksikerek unalma, lángolások, reménytelen szerelmek láthatatlan sugarainak életét leverő, művészetét dús termékenységre késztő rádióaktivitása, melódiás bécskörnyéki nyarak, karlsbadi gyógyulások, martonvásári mulatozások (1806), a bécsi kongresszus (1814) zenei ünnepségei, amelyeknek ő a középpontja, a méltatlan unokaöccs, aj-baj, öregség, változott zenei közízlés, a Missa Solemnis *s a „*Kilencedik*“, aztán utolsó műve, az op. 135., az unokaöccs öngyilkossági kísérlete, a gneixendorfi zord ősz (1826), a novemberi esős nap rázós parasztkocsin, láz és betegágy, amelyből aztán föl sem kel, — mindez alig több adatnál, alkotó, sikeres élet szinte szokványos adatainál.*

Az sem visz közelebb a rejtély megfejtéséhez, ha sorra vesszük műveit, ha fölzúgatjuk emlékezetünkben az Eroicá*-t, fölcsobogtatjuk a* Pastorale *árját, ha az abszolút zenének költői tartalommal való eltelítéséről beszélünk, ha az* Appassionata *édes szorítású markába dobjuk szivünket . . .*

Mindennapi életének, ennek a nagyokban nagy, kicsiny-

ségekben kicsinyes életnek botlató kövein botorkálva, akadályain átsuhanva, vagy tarajukról visszazuhanva valahol a végen túl, maeterlincki dimenziókban aztán fölsejlik az égen, amelyen a beethoveni zenének nemes harmatából fölszállt bodor felhők rózsaszinesednek, komoly comulus-*ok ólmos bögye domborul, rajzos alakja a legnagyobb hősnek, a* modern polgári hősnek, *Beethovennek.*

Hogy mi ez a polgári hős, annak töredékes kifejezése az a szobrászi ábrázolás, amely ma ott függ minden zenében ernyedő lélek zongorája fölött: Beethoven halotti maszk-*ja.*

Nem az eposzok hőse, aki istenért vagy isteniekért kardot forgat, nem Carlyle-é, aki új vágásba zökkenti a világ rozzant szekerét, nem Pierre Hamp-é, aki az ipari munka feltaláló zsenije és mártírja — egy Bernard Palissy! — nem, a modern polgári hős rokon kissé a falanszter Plátójával, aki a borsón is szépet álmodik, de több nála!

A modern élet fejlett észt, szép vágyakat, nemes lendületet ad a léleknek, a testet elvonja a természet köréből, de kárpótlásul technikai kényelmekkel kényezteti s keményen dolgoztatja a mindennapi kenyérért, bele he-

lyezve egy társadalomba, amely az egyének és egyéncsoportok, kis nemzeti egységek régi dulakodásai helyett osztályokat hajszol egymás ellen. A fejlett ész jól látja, hogy pusztul a természet zöldje, öröme, változatossága sárga kősivatag örömtelen egyhangúságává, amelynek mozgó penésze az elnyomorodott emberi test. A szép vágyak az ész motorjával a lendület szárnyain a jóság és szépség valami birodalma felé suhannak, de az elcsigázott testbe szorult remegő lelket saját gyöngesége vagy a társadalom repülőgép-ágyúi leszállítják minduntalan — motorhibával vagy szárnytöréssel — a sivatag zsarnoki, féltékeny, meddő homokjára. Valami szörnyű harc és meghasonlás alakult ki a társadalom s a természet, az egyén és a társadalom, az egyén sorsa s vágyai között.

A vallásos hős kivonja magát minden alól s isten ölébe menekül, hogy onnan aztán mentül hamarabb s szinte észrevétlenül szenderedjék át Ábrahám kebelére. Ha mi lelki javakat alkot, magának alkotja őket nem a testi ma, hanem a lelki holnap számára. Az erőszak hőse karddal pusztít s karddal pusztul el — unokáiért. A tudomány hőse adatok keservesen összehordott bábeli tornya tetejéről a „miért?" csillagképét keresi a végtelen

űrben . . . Mind a hárman menekülnek: istenhez, halálba, az ész falai közé.

A polgári hős nem fut el az élet elől. Vállalja a piszkot, mert tudja, hogy a szemétdombon is gyémántot fog lelni. Állja a harcot, erőszak, keserűség és diadal-hurrá nélkül. Azt a krisztusi életet éli, amelynek kulcsát Wilde adta kezünkbe De profundis*-ában. Esze nyugodtan kutat, a logika határához érve, kilendül rajta; kiegyensúlyozott és reménytelen játéka nemes szórakozás neki. Vágyait nem köti el, de nem mindenáron és maradék nélkül való teljesedésük igazi célja, hanem csak élete fölé való fölszivárványosításuk. Ha lendülete sárba cuppan, nem a sarat érzi, de a lendület elvágódott ívének izmaiban remegését élvezi, emlékezi. A természetből illatot, szellőt, színt, mozgást, amit összelophat, belső oázisául viszi vissza a kőrengetegbe, amelynek csúfságait, szürkeségét, mozdulatlanságát vagy fekete láza mozgalmasságát Verhaeren szemével széppé tudta látni. A technikának nem rabja, hanem oda sem figyelő ura. A munka terhét Krisztustól ellesett mozdulattal viszi megváltása és megdicsőülése Golgothája iránt. A társadalmat szolgálja, de nem adja el neki, sem jelszavainak, lelkét. Az élen halad, ám nem vezérül, csak mint az út szélén szemlélve*

buktató. Fia nemzetének, amelyet azonban nem hasít ki shylocki késsel az emberiség testéből. Örömért eped, de vállalja a bánatot, mert jól tudja a fájdalomról, hogy a boldogság egyik alkatrésze. S a szerelem? A testek egymásba borulása — ezt vallja — csak eszköz két lélek összeölelkeztetésére; tökéletlen eszköz, de egyetlen.

A modern polgári hős, nemcsak, hogy nem menekül, hanem magára vértezve a vallásos hős erős individualizmusát s a kard és a betű hősének kollektív szándékait, olyan feltétlen, mint a vallásos hős, példája, mint éles kard pusztítja a nihilizmust, s az ember javát jóval munkálja, mint a tudós. Bármily kis körbe legyen is zárva, bármily mostoha körülmények is gáncsolják szabad mozgását, alkot, példát támaszt, mint Jean Christophenak kis csavargó vándorárus, pompás régi dalokkal telt derüslelkű nagybácsija.

S ha művész, papiron, vásznon, szinekben, vonalakban, márványban, megmarad alkotása akkor is, amikor ő maga már a társadalom mostoha zajából visszaolvadt a természet szerető békéjébe.

A polgári hős örök példái Michelangelo, Beethoven, Tolsztoj úgy, ahogy Romain Rolland rajzolta meg őket, az a Romain Rolland, — maga is polgári hős, — aki

ennek az alaknak nagy szintézisét vetítette az örök emlékezet vásznára Jean-Christophe-jában, ebben az élete körülményei szerint is európává született Beethovenben.

A modern polgári hős életének, örömös szenvedésének, hatalmas elméjének, szivárványos vágyainak, töréseiben is nemes és egyre emelkedő lendületének, küszködéseinek, természetimádásának, munkaszeretetének, a modern sivatagság vállalásának, nemzetközi sovinizmusának, a jobb felé folytonos haladásának, a világ reménytelen és zaklatottságában is nyugadt szerelmének pedig mindmáig egyetlen zenei kifejezése: Beethoven.

Innen a varázs, amely hódoló barátul vonzza az embert hozzá.

LACZKÓ GÉZA

BEETHOVEN

E MUNKA SZERZŐJE leküzdhetetlen vágyat érzett, hogy a maga részéről is hozzájáruljon nagy Beethoven-ünk százesztendős születésnapjának megünnepléséhez s minthogy neki ehhez más, ez ünnephez méltó alkalom nem kínálkozott, írásos formáját választotta annak, hogy gondolatait a beethoveni zene jelentőségéről kifejtse, amilyennek arra ő maga eszmélt rá. Az így keletkezett tanulmány alakja abból az elképzelésből nőtt ki, hogy ünnepi beszédként tartandó a nagy muzsikus eszményi ünneplésén, amiből neki, mivel ez a szónoklat a valóságban nem volt megtartható, gondolatainak kifejezésére behatóbb részletezés lehetősége jutott, mint aminő valódi hallgatóság előtt megengedhető lett volna. Ezáltal alkalma nyilt, hogy az olvasót a zene lényének mélyreható vizsgálatába vezesse

be és a komoly műveltségűek számára ezúton némi adalékot szolgáltasson a zene filozófiájához, amilyen adalék egyrészt ez a munka valóban lenni szeretne, mig másrészt az a föltevés, hogy ennek az oly rendkivül jelentős évnek valamely napján, német hallgatóság előtt elmondásra kerül, meghitt vonatkozásba hozta a jelen fölemelő eseményeivel. Amint a szerzőnek sikerült, hogy ez események közvetlen hatása alatt munkáját megfogalmazza és kidolgozza, szeretné, ha munkája azzal az előnnyel is dicsekedhetnék, hogy a viharosan hullámzó német kedélynek a német szellem mélységével melegebb érintkezést tett lehetővé, mint aminőre az a köznapi nemzeti életben szokott szert tenni.

* * *

Ha általában súlyos feladat, a viszonynak, amelyben a nagy művész nemzetéhez áll, kielégítő magyarázatát adni, százszorosan súlyosnak érzi ezt a megfontolt vizsgáló akkor, ha nem költőről vagy képzőművészről, hanem muzsikusról van szó.

Hogy a festőt és a költőt abban, amint a világ formáit és eseményeit felfogják, elsősorban nemzetiségük sajátosságai határozzák meg, mindig a köztudatban élt. Egyaránt szembeszökik, hogy ha a költőnél a nyelv, amelyen ír, döntő befolyású az általa vallott nézetekre, a festőnél hazájának és népének természete nem kevésbbé jelentős a formák és szinek létrejöttében. A muzsikus sem népének nyelve, sem hazájának bármely szemmel látható formája révén nem függ össze ezekkel. Ebből az a vélemény alakult ki, hogy a zene

közös kincse az egész emberiségnek és a dallam az abszolút nyelv, amelyen a muzsikus minden szívhez egyformán szól. Azonban közelebbi vizsgálódásnál ráeszmélünk, hogy német zenéről, az olasszal szemben, igenis beszélhetünk s a kettő különbözőségénél még egy nemzet-lélektani vonás jön tekintetbe, tudniillik az olaszoknak az énekre való nagy rátermettsége, amely őket zenéjük kifejlesztésében éppen úgy meghatározta, mint ahogy a németeket ennek hiánya szorította a zene különös, sajátos területére. De mivel ez a különbség a zene lényegét egyáltalán nem érinti, — mert minden dallam, akár olasz, akár német eredetű, egyformán érthető, — ezért ezt a teljesen külsőséges mozzanatot nem érezzük oly döntő befolyásúnak, mint a költőnél a nyelvet és a képzőművésznél hazája fiziognómiai alakulását. Hiszen e külsőséges különbségek okát ezeknél a művészeknél is a természet bőségében vagy fukarságában leljük, anélkül, hogy jelentőséget tulajdonítanánk nekik a művészi koncepció szellemi tartalmára.

Az a sajátság, amelynek révén a muzsikusnak nemzetéhez való tartozását ismerjük fel,

Beethoven 1801-ben
(Riedel festménye után)

OSZK
Országos Széchényi Könyvtár

tárgya olyan muzsikus, mint Beethoven. Goethe révén Goethet és Schillert németeknek, Rubenst és Rembrandtot németalföldieknek ismerjük meg, habár mindkét vonást végül is közös talajból sarjadtnak kell feltételeznünk. Ennek a talajnak a mélyére hatolni éppen olyan vonzó feladatnak látszik, mint magának a zenének a lényét kifürkészni. Ami dialektikus úton eddigelé megközelíthetetlen volt, úgy lehet, könnyebben kitárul előttünk, ha azt a meghatározott feladatot tűzzük ki magunk elé, hogy felkutatjuk az összefüggést, amelyben a nagy muzsikus, akinek százesztendős születési évfordulóját vagyunk megünnepelendők, a német nemzethez áll, amely éppen most teszi értékének komoly próbáját.

Ha mindenekelőtt a külső értelemben vett vonatkozást kutatjuk, már itt sem lesz könnyű a látszat okozta csalódást elkerülni. Mert hogyha már a költő magyarázata is annyira bonyolult, hogy Shakespeare géniuszának fejlődéséről a legbalgább állításokat kellett eltűrnünk egy híres német litterátortól, akkor nem ejthet csodálkozásba, ha még nagyobb eltévelyedésekre bukkanunk ott, ahol hasonló esztétikai megfigyelés

bizonyára mélyebb gyökerű, mint az, amelynek és Schiller fejlődésmenetébe nagyobb biztossággal pillanthatunk, mivel tudatos közléseik világos adatokkal szolgálnak: de ezek is csupán esztétikai kiforrásuk menetét fedik fel, mely művészi alkotásukat inkább csak kisérte, mint irányította. Ennek reális alapjáról, nevezetesen költői tárgyaik megválasztásáról, csak annyit tudunk meg, hogy itt nem annyira szándékosság, mint inkább a véletlen uralkodott; valódi, a külső nemzeti vagy világtörténelemmel összefüggő tendencia aligha fedezhető fel. E költőknél még ama hatásra is, melyet életük személyes benyomásai tettek tárgyaik megválasztására és megformálására, csak félő óvatossággal következtethetünk, nehogy megfeledkezzünk arról, hogy ezek sohasem közvetlenül nyilvánultak meg, hanem mindig oly módon közvetve, hogy a tulajdonképpeni költői alakításba való befolyásuk biztos kinyomozása meghiusul. Mindezzel szemben csak azt látjuk bizonyosnak, hogy az íly módon észlelhető fejlődés csak német költöknek, mégpedig a nagy német ujjászületés költőinek sajátossága.

De mit következtethetünk Beethoven fennmaradt

leveleiből és életének mind külső, mind belső eseményeiről szóló hiányos feljegyzésekből ezeknek Beethoven műveivel és fejlődésmenetével való összefüggésére? Ha a tudatos eseményekről minden lehető adat mikroszkópikus pontossággal állna rendelkezésünkre, akkor sem mondhatna többet, mint amennyit az a közlés tartalmaz, amely szerint a mester a Simfonia eroicá-t eredetileg hódoló zenének szánta Bonaparte, a fiatal tábornok, számára és címlapjára ennek nevét írta rá, később azonban, amikor megtudta, hogy Bonaparte császárrá kiáltatta ki magát, törölte ezt a nevet. Költőink közül még soha nem jelölte meg egy sem ilyen pontossággal egyik legkiválóbb művének szándékát, és mégis: menynyiben segít nekünk ez a szabatos feljegyzés a világ egyik legcsodálatosabb zeneművének megítélésénél? Megmagyarázhatjuk-e belőle e partitura egyetlen ütemét? Nem látszanék-e őrültségnek, ha komoly kísérletet akarnánk tenni ilyfajta magyarázatra?

Azt hiszem, hogy a legbiztosabb adat, amelyet Beethovenről, mint emberről, megtudhatunk, legjobb esetben úgy viszonylanék Beethovenhez,

a muzsikushoz, valamint Bonaparte tábornok a Simfonia eroicá-hoz. A tudatnak erről az oldaláról nézve, a nagy muzsikus örökre titok marad előttünk. Hogy ezt a titkot valamiképpen megfejthessük, egészen más utat kell választanunk, mint azt, amelyen Goethe és Schiller alkotásmódját legalább egy bizonyos pontig lehetséges volt követnünk; de ez a pont is éppen ott fog elhomályosulni, ahol ez az alkotásmód öntudatosból öntudatlanná lesz, vagyis ahol már nem a költő határozza meg az esztétikai formát, hanem ez magából az eszme belső meglátásából határozódik meg. De a költő és a muzsikus különbözősége éppen az eszmének e szemléletéből fakad; hogy erre világosságot derítsünk, mélyre szántó vizsgálat alá kell vennünk az érintett problémát.

Igen szembeszökően nyilvánul meg ez a különbség a képzőművésznél, ha a muzsikussal vetjük össze, akik között a költő oly módon áll, hogy tudatos alkotásával a képzőművész felé hajlik, mig tudattalanjának homályos mélyén a muzsikussal érintkezik. Goethé-ben oly erős volt a tudatos hajlam a képzőművészethez, hogy

életének egyik fontos korszakában egyenesen ennek a művelésére tartotta magát hivatottnak és költői működését bizonyos szempontból egész életén át mint a festői pálya eltévesztéseért való kárpótlásnak egy módját tekintette. Szelleme öntudatával kizárólag a szemléletes világ felé fordult. Ezzel szemben Schiller-t sokkal inkább vonzotta az öntudat szemlélettel megközelíthetetlen mélységének, a kanti filozófia ez abszolút létezőjének a felkutatása, amelynek stúdiumába legmagasabb fejlődésének főkorszakában rajongással mélyedt el. A két nagy szellem tartós együttműködésének pontja éppen oda esett, ahol a két véglet felől a költő öntudatára ébred. A zene lényének megsejtésében is találkoztak; csakhogy Schillernél ez a sejtés sokkal mélyebben járt, mint Goethénél, aki, saját egyénisége megfelelően, benne csak a műzene tetszetős, plasztikusan szimmetrikus elemét értette meg, amelynek révén a zene az építészettel mutat valamelyes hasonlóságot. Schiller mélyebbre hatolt ebbe a problémába, azzal az itélettel, amelyhez Goethe is hozzájárult s amellyel úgy döntöttek, hogy az eposz a plasztika, a dráma

pedig a zene felé hajlik. A két költőről szóló előbbi ítéletünkkel vág össze az is, hogy Schiller a tulajdonképpeni drámában szerencsésebb volt, mint Goethe, mig ez az epikai alkotáson csüngött félreismerhetetlen előszeretettel.

Azonban bölcseleti éleslátással csak Schopenhauer ismerte fel és határozta meg a zene viszonyát a többi művészetekhez, amennyiben ennek teljesen elütő jelleget tulajdonít a költészetétől és a képzőművészetétől. Az afölött érzett csodálkozásból indult ki, hogy a zene oly nyelven beszél, melyet mindenki közvetlenül megért, minthogy ehhez nincs szükség fogalmak segítségével való közvetítésre, miáltal nyomban tökéletesen különbözik a költészettől, melynek egyetlen anyagát az eszme szemléltetésére szolgáló fogalmak teszik. Ugyanis a filozófus annyira világos meghatározása szerint a művészeteknek tárgya általában a világ és ennek lényeges jelenségeinek plátói szellemben felfogott eszméi. Mig azonban a költő ezeket az eszméket — a magukbanvéve racionális fogalmaknak sajátos felhasználásával — a szemlélő öntudat előtt érthetővé teszi, addig Schopenhauer magában a zenében a

világ egy eszméjét ismeri fel, minthogy az, aki fogalmakkal tökéletesen meg tudná magyarázni, egyszersmind egy a világot megfejtő bölcseletet lelne maga előtt. Bár Schopenhauer ezt a hipotétikus magyarázatát a zenének, melyet fogalmakkal voltaképpen nem lehet meghatározni, paradoxonként állítja fel, mégis az egyetlen használható anyagot szolgáltatja mélyértelmű megfejtésének messzebbmenő megvilágításához. Ehhez ő maga talán azért nem nyúlt közelebbről, mert neki, mint laikusnak, a zene nem volt eléggé hatalmában és közelálló, azonkívül, mert ismereteit nem vonatkoztathatta megkivánt biztossággal éppen ama muzsikus megértésére, akinek alkotásai a zene legmélyebb titkát elsőknek tárták fel a világ előtt; mert éppen Beethoven sem itélhető meg kimerítően, ha ama Schopenhauer-felállította mélyértelmű paradoxont nem magyarázzuk és oldjuk meg helyesen a bölcseleti megismerés részére.

Úgy vélem, hogy a filozófustól származó anyag felhasználásában leghelyesebben akkor járok el, ha kiindulónak egy megjegyzését veszem, amelyben Schopenhauer a vonatkozások felismeréséből

fakadó eszmét még nem ismeri el az abszolút létező lényegéül, hanem csak mint a dolgok tárgyilagos természetének, tehát még mindig csak megjelenésüknek, megnyilvánulását. »És még ezt a természetüket sem értenők meg — folytatja Schopenhauer az idevágó helyen — ha a dolgok belső lényét, bár csak homályosan és érzésszerűen, különben nem ismernők. Ez a lényeg ugyanis eszmékből és általában valamely csupán tárgyilagos megismerésből nem érthető meg; miért is örökre titok maradna, ha valamely egészen más oldalról meg nem közelíthetnők. Csak amennyiben minden megismerő lény egyszersmind egyén is és ezáltal része a természetnek, nyílik meg előtte a természet belseje, saját öntudatában, ahol ez legközvetlenebbül és immár mint akarat nyilvánul meg«.*

Ha ezt most összehasonlítjuk azzal, amit Schopenhauer az eszme öntudatunkba való belépésének feltételéül követel, tudniillik, »az intellektus időleges hatalmát az akarat fölött, vagy lélektani szempontból, az agy szemlélő működésének erős felindulását, a hajlamok vagy indula-

* A világ mint akarat és elképzelés.

tok minden felindulása nélkül« akkor már csak a közvetlenül ezt követő magyarázatot kell világosan megértenünk, amely szerint öntudatunknak két oldala van: ez ugyanis egyrészt saját énünk tudata, vagyis az akaraté, másrészt más dolgok tudata és mint ilyen elsősorban a külvilág szemlélő megismerése, a tárgyak felfogása. »Minél inkább lép elő öntudatunk egyik fele, annál inkább vonul háttérbe a másik.«

Ha a Schopenhauer főművéből itt idézetteket figyelmesen szemügyre vesszük, nyilvánvaló lesz, hogy a zenei koncepció, amely egy eszme felfogásával semmi közösséget nem vall (mert ez kizárólag a világ szemlélő megismeréséhez fűződik), az öntudatnak csak amaz oldalából sarjadhat, melyet Schopenhauer mint a belső felé fordulót jelez. Ha ahhoz, hogy a pusztán megismerő alany működésbe léphessen (vagyis az eszméket felfoghassa), az szükséges, hogy az öntudat befelé irányuló oldala teljesen háttérbe szoruljon, akkor másfelől az a következtetés adódik, hogy az intellektus ama képessége, hogy a dolgok karakterét felfogja, az öntudatnak csak erre az oldalára vezethető vissza. Ha azonban ez az

öntudat az alany saját énjének, tehát akaratának tudata, akkor fel kell tételeznünk, hogy ennek elfojtása a kifelé forduló, szemlélő tudat tisztaságához okvetlenül szükséges, de hogy az abszolút létezőnek e szemlélő megismerés számára megfoghatatlan lénye csak e befelé irányuló öntudatnak nyilatkozik meg, amennyiben képes rá, hogy oly világosan lásson befelé, amíly világosan lát amaz, szemlélő megismerésben, kifelé, az eszmék felfogására.

Helyes úton vezet minket tovább Schopenhauer az alvalátás lélektani jelenségének ezzel összefüggő mélyértelmű hipotézisével és az erre alapozott álomelméletével. Ha ugyanis ama jelenségben a befelé forduló öntudat valódi alvalátás állapotába jut, vagyis látásra tesz szert ott, ahol éber, a nappal felé irányuló öntudatunk csak homályosan érzi akaratindulataink hatalmas mélységét, akkor ebből az éjtszakából a valóban éber érzékelésbe a hang hatol, mint akaratunk közvetlen megnyilvánulása. Amint az álomra vonatkozó minden tapasztalat bizonyítja, az éber agy működése által meglátott világ mellé egy második, világosságban és szemléletességben amazzal

egyenlő világ társul, mely mint tárgy semmiesetre sem létezhetik kívülünk s melyet az öntudat előtt az észlelés sajátos formáiban eszerint az agynak egy befelé irányuló működése tesz ismertté, amelyet Schopenhauer éppen álomszervnek nevez. De nem kevésbbé biztos tapasztalat az, hogy öntudatunk számára az ébren és alva egyaránt láthatóan mutatkozó világ mellett egy második, csak a hallással érzékelhető, a hang által megnyilvánuló világ van jelen, tehát a fényvilág mellett hangvilág, melyről bátran azt mondhatjuk, hogy amahhoz úgy viszonylik, mint az álom a valósághoz: ugyanis előttünk éppen olyan világos, mint amaz, habár amattól teljesen különbözőnek ismerjük fel. Amint az álom szemléletes világa csak az agy különös működése következtében jő létre, aképpen a zene is csak valamely hasonló agyműködés folytán kerül öntudatunkba, csakhogy ez a látástól kisért működéstől ugyanúgy különbözik, mint amaz álomszerv az agynak ébrenlétben való, külső benyomások serkentette működésétől.

Minthogy az álomszervet külső benyomások, melyek elől az agy most teljesen el van rekesztve,

nem ingerelhetik működésre, ennek belső szervezetünkben végbemenő folyamatok által kell létrejönnie, melyek éber öntudatunkban csak homályos sejtelmekként érződnek. De éppen ez a belső élet az, amelynek révén mi az egész természettel közvetlenül rokonok és így a dolgok lényében oly módon részesek vagyunk, hogy hozzávaló vonatkozásainkra a külső megismerés formái, a tér és az idő nem alkalmazhatók többé, amiből Schopenhauer oly meggyőzően következtet a jövendőmondó, vagy a legtávolabbit megpillantató, végzetsejtető álmok keletkezésére, sőt ritka, különleges esetekben a holdkóros alvalátás fellépésére is. Az effajta nyomasztó álmokból rendszerint kiáltással riadunk fel, melyben egészen közvetlenül fejeződik ki a megréműlt akarat, amely eszerint a kiáltás által feltétlen bizonyossággal a hangvilágba lép be legelőször, hogy magáról kifelé hírt adjon. Ha a kiáltást az epedés gyengéd suttogásáig intenzitásának számtalan lefelé vivő fokozatában a halláshoz szóló minden emberi jeladás alapeleméül fogjuk fel és azt látjuk, hogy ez az akarat legközvetlenebb megnyilvánulása, amellyel leggyorsabban és leg-

biztosabban fordul a külvilághoz, akkor kevésbbé szabad csodálkoznunk közvetlen érthetőségén, mint azon, hogy ebből az elemből művészet lett, minthogy másfelől nyilvánvaló, hogy mind a művészi alkotás, mind a művészi szemlélet csak az öntudatnak az akarat gerjedelmeitől való elfordulásából keletkezhetik.

Hogy ezt a rejtélyt valamiképpen megfejthessük, gondoljunk vissza a filozófus ama bölcs megjegyzésére, amely szerint magukat a természetük szerint csak akaratnélküli tárgyilagos szemlélettel megfogható eszméket sem értenők meg, ha a dolgoknak mélyükben rejlő lényéhez nem vezetne más út, tudniillik saját énünk közvetlen öntudata. Ez az öntudat tesz minket képessé arra, hogy a magunkon kivül eső dolgok belső lényét megértsük, mégpedig oly módon, hogy bennük ugyanazt az alaplényeget ismerjük fel, mint amely a magunk öntudatában a sajátunknak mutatkozik. Minden ezt leplező megcsalatás a külvilág látásából fakadt, amely világot mi a fény világosságában mint magunktól teljességgel elütőt éreztük; csak az eszmék szellemi megismerésén, tehát távoli közvetítésen keresz-

tül érkezünk el az efölött érzett csalódáshoz, amikor már nem az egyes, térben és időben elválasztott dolgokat, hanem ezeknek lényeges karakterét ismerjük meg. Ez legérthetőbben a képzőművészet alkotásaiból szól hozzánk, amelynek tulajdonképpen eleme, hogy a fénytől elénk tárt világ csalóka látszatát, a fénnyel űzött, fölötte megfontolt játék révén, e világ burkolt eszméjének kifejezésére használja. Ennek továbbá megfelel az a tény, hogy a tárgyak puszta láttára még nem indulunk meg és nem keletkezik bennünk rokonérzés, hanem csak a ráeszmélés a tárgyak saját akaratunkhoz való vonatkozásaira hozza működésbe indulatainkat. Ezért a képzőművészet igen helyesen vallja első esztétikai elvéül, hogy ábrázolásoknál egyéni akaratunkhoz való vonatkozásokat óvatosan elkerül, hogy ilymódon a látás részére oly nyugalmat biztosítson, amely a tárgy szemléletét – természete szerint – egyedül teszi lehetővé. De az, ami hatást kelt, itt is mindig csak a dolgok **látszata**, amelynek nézésébe az akaratnélküli szemlélet pillanataiban mélyedünk el. Ezt a nyugalmat, melyet a látszatban való zavartalan működés nyujt,

a képzőművészetekről átvivén minden más művészetre, követelményéül állították fel általában az esztétikai gyönyörködésnek, miáltal az a szépség fogalmát hozta létre, aminthogy nyelvünkben a szépség, a szó gyökerét tekintve, nyilvánvalóan összefügg a látszattal (mint tárggyal) és látással (mint alannyal).

De az öntudatnak, amely a látszat szemléletében lehetővé tette nekünk az alatta lappangó eszme megértését, végül Faust szavaival kell felkiáltania: »Mily látvány! – Ah, de látvány csak nekem! Hol foglak meg, természet, végtelen?«

Erre a kiáltásra legbiztosabban a zene válaszol, amelyben a külvilág hasonlíthatatlanul beszédesen szól hozzánk, mert általa hallásunk a hanghatás révén ugyanazt közli velünk, mint amit mi kiáltunk feléje lelkünk mélyéből. A hallott hang tárgya egy a kiadott hang alanyával: minden fogalmi közvetítés nélkül azonnal megértjük, mit mond nekünk a segély-, panasz- vagy örömkiáltás és tüstént megfelelő módon viszonozzuk. Ha a mi jajszavunk vagy ujjongásunk az akarat indulatának őszinte kifejezése, akkor a hasonló, a hallás révén hozzánk hatoló hangot

szintén föltétlen biztossággal érezzük ugyanaz indulat megnyilvánulásának és itt nem esik meg velünk az a csalódás, amely a fény világában a külvilág alaplényét a miénktől különbözőnek láttatja, miáltal a látás-sejtette szakadék bezárul.

Ha látjuk, hogy az eleven öntudatból, amely saját énünket és a kívülünk eső világ lényét egységesnek ismeri, művészet keletkezik, akkor hamar ráeszmélünk, hogy ez egészen más törvényeket ural, mint minden más művészet. Eddig még minden más esztéta megütközött azon, hogy ebből a látszólag pusztán patológikus elemből valódi művészetet vezessen le, úgy, hogy a művészet alkotásait csak ott kezdték elismerni, ahol ezek a képzőművészeti ábrázolásoknak sajátos hűvös külsőben jelentkeztek. Hogy azonban puszta elemét, mint egyik eszméjét a világnak, mi már nem látás útján érzékeljük, hanem öntudatunk legmélyén érezzük, erre meggyőző erővel Schopenhauer tanított meg minket. Ebben az eszmében az akarat egységének megnyilvánulását látjuk, amely, az ember lényének egységéből kiindulva, a hang által érzékelt természettel is tagadhatatlanul egységesnek mutatkozik.

Beethoven
(Ismeretlen mester festménye után)

MUZEUM
KRÓWY-
TARA

A zenének, mint művészetnek, a lényét – bármily bonyolult – akkor fejtjük meg legbiztosabban, ha megfigyeljük az ihletett muzsikust, amikor alkot. Ennek alkotásmódja sokféle tekintetben homlokegyenest ellenkezik más művészekétől. A képzőművészről szólva, el kellett ismernünk, hogy annak alkotásmódjában magát az ábrázolást a tárgyak akaratnélküli, puszta szemlélésének kellett megelőznie, ha nézőjére művével ugyanilyen hatást akar tenni. A muzsikusnak azonban ilyen tárgy, melyet puszta szemlélettel eszmévé kellene emelnie, egyáltalán nem ötlik fel, mert muzsikája maga a világ egy eszméje, amelyben ennek lénye közvetlenül nyilvánul meg, mig azokban a művészetekben ezt, a megismerés közvetítésével, a művész állítja elénk. Ez nem képzelhető másképpen, minthogy az egyéni akarat, melyet a képzőművészetben a puszta szemlélet elhallgattat, a muzsikusban mint egyetemes akarat ébred fel és minden szemléleten túl mint ilyen válik valóban öntudatossá. Innen a fogalmazó muzsikus és a vázoló festő lelkiállapotának, valamint a zene és a festészet hatásának mély különbözősége. Itt néma elcsitulása,

amott hatalmas zajlása az akaratnak, de ez nem mond egyebet, mint hogy itt az egyéniségnek foglyul esett akaratról van szó, amely egyszersmind annak a látszatnak rabja, hogy lénye az őt környező dolgok lényétől különbözik és éppen csak a tárgyak tiszta, érdeknélküli szemléletében emelkedik korlátai fölé, mig a muzsikusban az akarat minden határon túl kezdettől fogva mindennel egynek érzi magát: mert a hallás révén tárva áll előtte a kapu, amelyen át a világ éppen úgy hatol őhozzá, mint ő a világhoz. Az ihletett muzsikusból a jelenségek korlátainak ez a hatalmas áttörése szükségszerűen olyan elragadtatást vált ki, amelyhez semmilyen más nem fogható; az akarat ekkor egyetemesen mindenhatónak érzi magát és nem húzódik meg némán a szemlélet mellett, hanem harsogva hirdeti magát, mint a világnak egyik tudatos eszméjét. Az övét csak egyetlenegy lelkiállapot múlhatja felül: a szenté, — ugyanis mert ezé állandó és zavartalan, mig a muzsikus látnoki lelkesültsége az egyéni öntudatnak mindig visszatérő állapotával váltakozik, melyet annál szánandóbbnak kell tartanunk, minél magasabbra emelte fel őt

ihlete egyéniségének korlátai fölé. E szenvedések okából, melyek árán az átszellemültségnek azt az állapotát váltja meg, amelyben annyi gyönyörrel ajándékoz meg minket, a muzsikus minden más művésznél megbecsülendőbbnek, sőt már-már szentként tisztelendőnek tűnik fel. Művészete valóban úgy aránylik a többi művészetek összességéhez, mint a vallás az egyházhoz.

Láttuk, hogy ha az akarat a többi művészetekben egészen megismeréssé akar válni, ez csak annyiban sikerülhet, amennyiben elnémul a lélek mélyén: minthogyha kívülről várna megváltó híradást önmaga felől; ha ez nem elégíti ki, akkor maga ejti magát az alvalátás állapotába, ahol azután a tér és idő határain kívül egységesnek ismeri fel magát a világegyetemmel. Azt, amit itt megpillantott, semmilyen nyelv nem fejezi ki. Amint a legmélyebb alvás álomképe csak egy másik, a felébredést közvetlen megelőző álom szimbolikus nyelvére lefordítva mehet át éber öntudatunkba, akként az akarat is közvetlen önszemlélete részére egy második közlőszervet alkot, amely egyik oldalával önmaga felé fordul, mig a másikkal az ébredésben újra előlépő kül-

világot a hang egyedül közvetlen és rokonérzetű híradásával érinti. Kiált és a viszonzó kiáltásban újra magára ismer, ilyképpen a kiáltás és a válasz vigasztaló, majd végül elragadó, önmagával űzött játékká lesz.

Álmatlan éjtszakán kiléptem egyszer ablakos erkélyemre a velencei Canale grande fölött. A lagunák meseszerű városa, mint valami mély álom terült el körülöttem a homályban. A nesztelen némaságból ekkor egy gondolás hatalmas, érces hangja csendült ki, aki éppen most ébredt fel bárkájában és szabályos időközökben panaszosan kiáltott az éjtszakába, mig a csatorna mentén nagy-nagy távolságból ugyanilyen hang válaszolt neki, s én ráismertem a régi, bánatos, melódikus szólamra, amelyre annakidején Tasso ismert verseit énekelték és amely bizonyára éppen oly ősi, mint Velence csatornái és népe. Ünnepélyes szünetek után végül fölélénkült a messzecsendülő dialógus és egybeolvadt az összhangban, míg a gondolások újra elszenderültek s a zengés innen is, onnan is elhalt. Mondhatott-e nekem Velence embersűrűs, sugaras nappala olyat, amit ama zengő emberi álom végtelenül

mélyebben nem hozott volna tudatomra? Más alkalommal vándorutam Uri egy fenséges magányú bérci völgyén vitt át. A ragyogó napsütésben egyszerre meghallottam egy magas alpesi legelőről a csordás éles, ujjongó kiáltását, amely átuszott a széles völgy felett; kisvártatva hasonló kurjantás válaszolt onnan a rengeteg némaságon át; most belecsendült a meredező szirtfalak visszhangja és az egész komor, hallgatag völgyet vidáman versengő hangok töltötték meg. Így ébred fel az újszülött az anyaméh éjtszakájából a kívánság sikolyával, amelyet az anya gyengéd becézés hangjával csitít el; így érti meg a vágyódó ifjú az erdei madarak csalogató dalát; így szól az állatok és a szelek panasza, a viharok dühös tombolása az elgondolkozóhoz, akire amaz álomszerű állapot borul, amelyben a hallás révén jut tudatába az, amit a szétforgácsoló látás nem engedett megpillantania: hogy belső lénye minden észlelt dolog belső lényével egy és hogy csak ebben az észlelésben ismeri meg a kívüle eső dolgok valódi lényét.

Azt az álomszerű állapotot, amelybe a rokonérzetű hallás ringat minket és amelyben feltárul

előttünk az a világ, amelyből a muzsikus szól hozzánk, azonnal megismerjük abból a mindenki számára könnyen hozzáférhető tapasztalatból, hogy a zene hatására látóképességünk annyira csökken, hogy nem látunk többé tisztán, bár a szemünket nyitva tartjuk. Ezt mindig újra tapasztaljuk, ha valóban megmarkoló zeneművet hallunk a hangversenyteremben, ahol előttünk a legszétszóróbb, magábanvéve a legrútabb látvány tárul elénk, amely, ha intenzíven látnók, elvonná a figyelmünket a zenéről, sőt nevetésre hangolna, tudniillik a nézőközönség triviális képén kívül a zenészek gépies mozdulatai, meg egy zenekari produkció egész, különösen mozgó segédapparátusa. Az, hogy ez a látvány csak a zenétől meg nem indítottat foglalkoztatja, mig a zenétől megkapottat azonban végül már egyáltalán nem feszélyezi, világosan mutatja, hogy mi azt már nem öntudatosan látjuk, hanem – bár nyitott szemmel – abba az állapotba jutottunk, amely a holdkóros alvalátással tart rokonságot. És valóban ez az egyetlen állapot, amelyben a muzsikus világának közvetlen részesei vagyunk. Ebből a semmi mással nem ábrázolható világból

veti ki ránk a muzsikus a hálót a hangok egymáshozillesztésével, vagy másképpen szólva, innen hinti be érzékeinket a hangzatok csodacseppjeivel oly módon, hogy a magunk világát láttatón kívül minden más irányú észlelést mintegy elvarázsolva köt gúzsba.

Ha a muzsikusnak erre az eljárására némi világot akarunk vetni, vissza kell térnünk a hasonlóságra, amelyet ez az állapot azzal a működéssel mutat, amely Schopenhauer mélyre-láttató feltevése szerint a legmélyebb alvásban fellépett és az agy éber öntudata elől teljesen elvont álomképet úgyszólván a könnyebb, az ébredést közvetlen megelőző, allegorikus álomra fordítja le. Az analógia útján tekintetbe jövő beszélőképesség a muzsikus számára az irtózat sikolyától a zene áldásos játékáig terjed. Minthogy az itt közbeneső igenis gazdag fokozatok felhasználását az a kényszer határozza meg, hogy belső álomképét minél érthetőbben közölje velünk, a második, allegorikus álomhoz hasonlóan ő is közeledik az éber agy elképzeléseihez, amelyek által az agy amaz álomképet végül rögzíteni tudja magában. De ebben a közeledésben, mint közlésmód-

jának külső mozzanatát, csak az idő elképzelését érinti, mig a térét amögött az áthatolhatatlan fátyol mögött tartja rejtve, melynek félrelebbentésére meglátott álomképe tüstént felismerhetetlenné válnék. Mert mig a zene legsajátosabb eleme a hangok sem térhez, sem időhöz nem tartozó harmóniája, addig az alkotó muzsikus az elképzelés éber világa megnyilvánulásainak ritmikus időrendjével nyujt segédkezet a megértéshez, amint az allegorikus álom is az egyén szokott elképzeléseibe olyképpen kapcsolódik, hogy a külvilág felé irányuló éber öntudat az álomképet, bár a valódi élet eseményeitől való nagy különbözőségét azonnal felismeri, mégis meg tudja rögzíteni. A muzsikus a hangok ritmikus elhelyezése révén ilymódon érintkezésbe lép a szemléletes plasztikus világgal, nevezetesen ama törvények hasonlóságánál fogva, amelyek szerint a látható testek mozgása szemléletünknek érthetően mutatkozik meg. Az emberi gesztus, amely a táncban kifejezően váltakozó, törvényszerű mozdulatokkal igyekszik magát megértetni, eszerint, ha úgy tetszik, azt jelenti a zene részére, amit a testek jelentenek a fény

részére, amely rajtuk való törés nélkül nem világítana, mig a zenéről azt mondhatjuk, hogy ritmus nélkül nem érzékelhetnők. Éppen ezen a ponton, ahol a plasztika találkozik a harmóniával, lesz nyilvánvaló a különbség a muzsikának csak az álom analogiája révén megfogható lénye és a képzőművészet lényege között; mert mig ez a térben rögzített gesztusra bízza, hogy a szemlélet részére a mozgást pótolja, addig a zene a gesztus legbelső lényét oly közvetlen érthetőséggel mondja ki, hogy amint egészen elteltünk a zenével, még látásunk is csökken a gesztus intenzív érzékelésére, úgy hogy a gesztust végül megértjük, anélkül, hogy látnók. Az, hogy a zene még a jelenségek világának vele legközelebbről rokon mozzanatait is bevonja álombirodalmába, csak azért történik, hogy a szemlélő megismerést különös módon mint egy befelé fordítsa, ahol immár meg fogja tudni a dolgok lényét — ennek legközvetlenebb megnyilatkozásában, megfejtve az álomképet, amelyet legmélyebb szunnyadásában a muzsikus maga pillantott meg.

A zenének mind a jelenség világának plasztikus formáihoz, mint a dolgokról levont fogal-

makhoz való viszonyára lehetetlen eszmélte-
többet mondani, mint amit erről az idevágó
helyen Schopenhauer művében olvasunk. Ezért
fölösleges vesztegelés helyett hozzáfogunk vizs-
gálódásunk tulajdonképpeni feladatához, amely
abban áll, hogy kifürkésszük a muzsikus termé-
szetét.

De előbb meg kell állnunk egy fontos döntés
kedvéért, amely a zenének, mint művészetnek,
esztétikai megítélését illeti. Ugyanis azt tapasz-
taljuk, hogy a zene formáiból, amelyekkel ez lát-
szólag a külső jelenségekhez csatlakozik, értel-
metlen és tökéletesen hibás követelést támasztot-
tak megnyilvánulásainak karakterével szemben.
A zenére olyan nézeteket vittek át, amelyek tisz-
tán a képzőművészet megítéléséből származnak.
Hogy ez az eltévelyedés megeshetett, az minden-
esetre a zenének a világ szemléletes oldalához
és annak jelenségeihez való egészen külsőséges
közeledésében leli okát. Ez irányban a zenemű-
vészet valóban olyan fejlődésen ment keresztül,
amely valódi jellemének oly mértékű félreisme-
résést vonta maga után, hogy tőle a képzőművé-
szeti alkotásokéhoz hasonló hatást kivántak, tudni-

illik a szép formákban való gyönyörködés felkeltését. Minthogy ebben egyszersmind a képzőművészetről hozott ítélet rohamos hanyatlása is bennfoglaltatott, könnyen elgondolható, mily mélyre alázták a zenét, ha azt kívánták, hogy sajátos lényét teljesen megtagadva, csak külső oldalának kidomborításával ingereljen minket gyönyörködésre.

A zenét, mely csupán azáltal szól hozzánk, hogy a magábanvéve homályos érzésnek legáltalánosabb fogalmát minden elképzelhető fokozatban a legélesebb rávilágítással kelti életre, egyesegyedül a fenséges kategóriája szerint ítélhetjük meg, mivel amely pillanatban eltölt minket, a korláttalanság tudatának legmagasabb extázisát gerjeszti fel. Ezzel szemben, ami a képzőművészet alkotásainál csak az azok szemléletébe való elmélyedés következményeképpen lép fel bennünk, tudniillik az intellektusnak a szemlélt tárgyhoz fűző vonatkozások elhagyása révén szerzett (időleges) kiszabadulása amaz akarat szolgálatából, tehát a szépség megkívánt hatása a kedélyre, – ezt a zene mindjárt első belépésével fejti ki, amikor az intellektust nyomban elvonja

a külső dolgok vonatkozásainak meglátásától és mint tiszta, minden tárgyiságtól ment forma mintegy elrekeszt minket a külvilág elől s ehelyett tekintetünket csak saját bensőnk s így egyben minden dolog belső lénye felé fordítja. Eszerint a zenéről szóló ítéletnek ama törvények megismerésére kellene támaszkodnia, amelyek alapján a zene a szépség hatásának keltésétől, mely puszta belépésének első hatása, leggyorsabban jut el valódi karakterének kinyilatkoztatásáig, a fenséges hatásának keltésével. Tulajdonképpen semmitmondó zene jelleme volna az, amely nem menne tovább első megjelenése hatásának prizmatikus játékánál és ilyképpen állandóan csak azokban a vonatkozásokban tartana meg minket, amelyekkel a zene legkülsőségesebb oldala fordul a szemlélhető világ felé.

A zenének tartós fejlődésre valóban csak ez oldalról nyílt alkalma, mégpedig ritmikus periódusokban való rendszeres felépítése révén, mely egyrészt az építészettel való összehasonlítására adott okot, másrészt olyan áttekinthetőséggel ruházta fel, mely a képzőművészetekkel való látszólagos analógia folytán éppen ama hamis

megitélésnek szolgáltatta ki. Itt, banális formákba és konvenciókba való szűk korlátozottságában, érezte pl. Goethe a zenét költői koncepciók szabályozására oly szerencsésen felhasználhatónak. A zene rengeteg kincsével e konvencionális formák között űzött oly játék, amelyben a zene eredeti hatását, a dolgok belső lényének feltárását, mintegy a túláradás veszélyétől tartva, elkerüli, az esztétikusok véleményében sokáig szerepelt úgy, mint a zeneművészet kiépítésének igazi és egyetlen örvendetes eredménye. De ezeken a formákon a zene legbelső lényéhez áthatolni, hogy erről az oldalról az alvalátó benső fényét újra kifelé vesse és így ezeket a formákat is csak belső jelentőségük szerint mutassa meg nekünk: ez a mi nagy Beethoven-ünk műve volt, aki elé ezért úgy kell járulnunk, mint a muzsikus fogalmának valódi összfoglalatja elé.

Ha a zenét az allegorikus álom többízben felhasznált analógiájának rögzítésével úgy akarjuk elképzelni, hogy a belső látástól ingerelve ezt a látást kifelé közli, akkor ennek a szervét, mint amott az álomszervet, az agynak oly képességében kell feltételeznünk, amelynek révén a mu-

zsikus először a minden megismerés elől elzárt belső maga-levőt észleli, vagyis egy befelé fordított szemben, amely kifelé irányulva hallássá válik. Ha a világnak ezt a muzsikus-észlelte legbelső álomképét leghívebb másában kívánjuk látni, akkor ezt legsejtelmesebb módon akként érjük el, ha Palestrina híres egyházi műveinek valamelyikét hallgatjuk meg. A ritmus itt még csak a harmónikus hangzatsorok váltakozásában vehető észre, mig ezek nélkül, mint magábanálló szimmetrikus időrend, egyáltalán nem létezik; eszerint itt az időrend még oly közvetlenül fűződik az összhang tér és idő nélkül való lényegéhez, hogy az idő törvényei az ilyfajta zene megértésében még nem nyujthatnak segítséget. Az ilyfajta zeneműben az időrend csaknem kizáróan valamely alapszín legfinomabb árnyalataiban nyilvánul meg, mely a sokszerű változatokat — tőlük való távoli rokonságát hangsúlyozva — elénkvezeti anélkül, hogy ebben a váltakozásban körvonalak rajzát fedeznők fel. De mivel maga ez a szín nem a térben jelenik meg, ezért csaknem éppen annyira időtlen, mint tértelen képet nyerünk, kizáróan szellemi kinyi-

latkoztatást, amely azért indít meg oly kimondhatatlanul, mert egyben minden másnál világosabban, dogmatikus fogalmaktól menten, hozza tudatunkra a vallás legigazibb lényét.

Ha most ezzel szemben valamely táncdalt, egy táncdallam mintájára alkotott zenekari szimfóniatételt, vagy végül egy tulajdonképpeni operaszámot idézünk emlékezetünkbe, akkor képzeletünket mindenekelőtt ritmikus periódusok szabályos visszatérése köti le, aminek következtében tüstént előtérbe nyomul a dallam, sajátos plasztikusságának révén. Az ezúton képzelt zenét igen helyesen nevezték el *világinak*, szemben az *egyházi* zenével. A fejlődés elvéről másutt elég világosan nyilatkoztam * és ehelyett itt, annak csak az allegorikus álom analógiáján alapuló tendenciáját veszem szemügyre oly értelemben, amely szerint úgy látszik, hogy a muzsikus éberre eszmélődött szeme a külvilág jelenségein annyira marad csüngve, amennyire ezek belső lényükben azonnal érthetőkké válnak. A külső törvé-

* Erről röviden és általánosságban A *jövő zenéje* című értekezésemben írtam, amely vagy tíz esztendővel ezelőtt (1860-ban) Lipcsében látott napvilágot, de anélkül, hogy valamelyes figyelmet keltett volna. *R. W.*

nyekből, amelyek szerint ilyen, a gesztusokon és végül az élet minden mozgalmas eseményén való csüngés végbemegy, nála a ritmika törvényei lesznek, melyek alapján az ellentétesség és visszatérés periódusait szerkeszti meg. Minél teljesebben tölti meg ezeket a periódusokat a zene tulajdonképpeni szelleme, annál kevésbbé vonják el figyelmünket, mint architektonikus elemek, a zene valódi hatásától. Ellenben ott, ahol a zene belső szelleme a ritmikus szakok szabályos oszloprendszere kedveért sajátos megnyilatkozásában elgyöngül, már csak ez a külsőleges szabályszerűség bilincsel le minket, úgy hogy a zenével szemben támasztott igényeinket szükségszerűen magunk szállítjuk le, amennyiben ezeket most már főként csak ama szabályosságra vonatkoztatjuk.

A zene ezáltal kilép fenséges ártatlanságából; nincs többé ereje a jelenségek bűnének megváltására. Immár nem hírnöke a dolgok lényének, hanem maga is beleszövődik a külső dolgok megjelenésének csalárd látszatába. Mert *ehhez* a zenéhez az ember már *látni* is akar valamit és ez a *látni-való* lesz benne a fő, amint ezt az

Brunswik Terézia grófnõ

MAGYAR NEMZETI MÚZEUM KÖNYVTÁRA

opera világosan mutatja, amelynek vonzó és lebilincselő eleme a látványosság, a ballet, stb., ami eléggé nyílvánvalóvá teszi az ehhez felhasznált zene elfajzását.

* * *

AZ EDDIG ELMONDOTTAKAT most hadd tegyük világosabbá Beethoven szellemének fejlődésmenetébe való mélyebb behatolással, amelynek érdekében, fejtegetésünk általánosságából kilépve, mindenekelőtt azt a praktikus útat kell szemügyre vennünk, amelyet a mester sajátos stílusának kifejlése írt le.

A muzsikusnak művészetére való tehetsége és hivatottsága csak abból a hatásból tetszik ki, amelyet a kívülről jövő zene tesz rá. Hogy mi serkenti képességét a belsőmaga-nézésre, a világ mélységes álmának alvalátására, ezt csak fejlődésének legmagasabb csúcsán tudjuk meg. Mert addig alá van vetve a külső benyomások hatásainak, melyek a muzsika számára többnyire kora nagy mestereinek zenei alkotásaiból vezethetők le. Nos, itt azt tapasztaljuk, hogy Beetho-

vent az opera műfajához tartozó alkotások legkevésbbé lelkesítették, mig korának egyházi zenéjét magához sokkalta közelebb állónak érezte. A zongora foglalkozásszerű művelése, melyre azért szánta el magát, hogy mint muzsikus »valamire vigye«, állandó és meghitt érintkezésbe hozta kora mestereinek zongoraszerzeményeivel. Ebben a korban a szonáta fejlődött ki, mint a formák formája. El lehet mondani Beethovenről, hogy világéletében szonátaszerző volt, mert legkitünőbb hangszeres kompozícióiban is többnyire a szonáta alapformája volt a fátyolszerű szövedék, amelyen át bepillantott a hangok birodalmába, vagy mondhatnók, előbukkanva titkos honából, érthetővé tette magát előttünk, mig más formákban, nevezetesen a vegyes vokális zene formájában, e műfajban végbezvitt hallatlan teljesítményei ellenére is, csak olykor, mintegy kisérletezve, szólalt meg.

A szonáta törvényszerű alakja Emanuel Bach, Haydn és Mozart révén örök időkre szóló érvényességgel épült ki. Amaz egyezség terméke volt, melyet a német zene szelleme az olaszéval kötött. Külső jellegét művelésének célja szabta meg:

a zongoraművész a szonátával mutatkozott be közönségének, melyet ügyességével gyönyörködtetnie és egyben, mint muzsikusnak, mulattatnia kellett. Ez most már nem Sebastian Bach volt, aki községét a templomban az orgona köré gyüjtötte össze vagy versengésre hívta egybe híveit és a hozzáértőket; a fúga csodálatos mesterét tátongó szakadék választotta el a szonáta művelőitől. Mindezek a fúga természetét csak zenei tanulmányaik megszilárdítására sajátították el, a szonátában azonban csak mint artisztikummal éltek vele; a tiszta ellenpontozás fanyarabb következményeit elvetették az állandó jóhangzás tetszetőssége kedveért, amelynek kész sémáját az olasz eufónia szellemében kitölteni szerintük egyetlen módja volt annak, hogy a zene követelményeit teljesítsék. Haydn hangszeres zenéjében úgy érezzük, mintha a zene leláncolt démona a született aggastyán gyermekességével játszanék előttünk. Nem igazságtalan, ha Beethoven korábbi műveit a haydni mintaképből származtatják le; sőt lángelméjének érettebb fejlődésfokán is több rokonságot kell neki tulajdonítanunk Haydnnel, mint Mozarttal. E rokonság

különleges mivoltának nyitja egy feltünő vonás Beethoven viselkedésében Haydnnel szemben, akit semmiképpen sem akart – ahogy azt mások tették – tanítójának tekinteni és akivel szemben fiatalos szilajsága sértő kijelentésekre ragadta el. Úgy látszik, Haydnnel oly módon érezte magát rokonnak, mint a született férfi a gyermekes aggastyánnal. Messze túl a mesterével való formai megegyezésen űzte őt saját zenéjének e formába bilincselt fékezhetetlen démona erejének kifejtésére, mely, mint e hatalmas muzsikus egész magaviselése, csak érthetetlen zordsággal nyilatkozhatott meg.

Mozarttal való ifjúkori találkozásáról azt mesélik, hogy miután beajánlásképpen eljátszott a mesternek egy szonátát, kedvetlenül ugrott fel a zongorától és, hogy magát jobban megismertesse, azt kérte, hogy szabadon rögtönözhessen, amit azután véghez is vitt és Mozartra oly hatást tett, hogy ez így szólt barátaihoz: »Erről még fog hallani a világ.« Mozartnak ez az állítólagos nyilatkozata abba az időbe esik, amikor maga világos öntudattal érlelődött géniuszának teljes kibontakozása felé, melynek vágyva-vágyott elérésében

addig kínosan terhes muzsikuspályájának roppant kanyargásai tartóztatták fel. Tudjuk, hogy korán közelgő halála elé azzal a keserű tudattal nézett, hogy csak most jutott el odáig, hogy megmutathassa a világnak nagy zenei lángeszét.

Ezzel szemben Beethoven a világnak kezdettől fogva azzal a dacos vérmérséklettel állott helyt, amely őt élete végéig attól csaknem vad függetlenségben őrizte meg. Határtalan, büszke bátorságtól duzzadó önbizalma mindig fölemelte pajzsát a frivol követelések ellen, amelyeket az élvezethajhászó világ a zenével szemben támasztott. Az elpuhult ízlés tolakodása ellen neki mérhetetlenül dús kincseket kellett megvédenie. Reá háramlott a feladat, hogy ugyanazokban a formákban, amelyek között a zene már csak mint tetszetős művészkedés mutatkozott, a legbelső hangvilág jóslatát hirdesse. Így minden időkön át valóban hasonlít ahhoz, akit valamely szellem szállt meg, mert őreá vonatkozik az, amit Schopenhauer a muzsikusról általában mond: hogy a legfenköltebb bölcsességet nyilatkoztatja ki oly nyelven, melyet ésszel maga sem ér fel.

Művészetének értelmével csak abban a

szellemben találkozott, mely külső vázának formai felépítését alakította ki. Bizony édeskevés értelem volt az, amely ebből az architektónikus periódus-sémából szólt hozzá, amikor tapasztalnia kellett, hogy még ifjúkorának nagy mesterei is hogyan haladtak frázisok és cikornyák banális ismételgetésével, súlyos és súlytalan hangok pontosan beosztott ellentétével az ennyi meg ennyi ütemből álló, előírásosan kenetteljes bevezetéstől ennyi meg ennyi álzárlat elmaradhatatlan kapuján át a boldogító, lármás zárókadencia felé. Ez volt az az értelem, amely az operaáriát szerkesztette; operaszámokat parancsolt egymásutánba; amellyel Haydn lángeszét olvasója gyöngyszemeinek számlálgatásához bilincselte. Mert Palestrina zenéjével együtt a vallás is eltünt a templomból; ehelyett most a jezsuita módszer mesterséges formalizmusa alakította agyon mind a vallást, mind a zenét. Így födi el az értelmes néző elől az utolsó két évszázad jezsuita építészete a tiszteletreméltó nemes Rómát; így puhult és negédesült el a dicsőséges olasz festészet; ugyanilyen útmutatásra keletkezett a klasszikusnak nevezett francia költészet, amelynek lélek-

ölő törvényeiben beszédes hasonlóságot lelhetünk fel az operaária és a szonáta szerkezetének törvényeivel.

Tudjuk, hogy amaz, a hegyeken túl annyira gyűlölt és rettegett német szellem volt az, amely mint mindenütt, úgy a művészet terén is mint megváltó helyezkedett szembe az európai népszellem e mesterségesen előidézett romlásával. Ha más területeken a német Lessinget, Goethet, Schillert s a többit mint megmentőinket ünnepeltük ama pusztulásban, akkor ma Beethovenen, e muzsikuson kell bebizonyítanunk, hogy a német szellem ő általa, aki minden népek legtisztább nyelvén beszélt, az emberi szellemet mélységes gyalázattól váltotta meg. Mert azzal, hogy a pusztán tetszetős művészetté lealacsonyított zenét valódi lényéből magasztos hivatásának csúcsára emelte, megnyitotta előttünk ama művészet megértését, amelyből a világ minden öntudat részére oly világosan tárul ki, amily megfoghatóan a legmélyebb bölcselettel is csak a tudós gondolkodó fejthetné meg. Csakis ebben a tényben gyökerezik a nagy Beethoven viszonya a német nemzethez. Ezt a vi-

szonyt most hadd vizsgáljuk meg közelebbről Beethoven életének és művének ismeretünk rendelkezésére álló különleges vonásaiban is.

Afelől, hogy miben különbözik a művészi eljárás az észszerű fogalmak szerint való szerkesztéstől, semmi sem nyujthat meggyőzőbb felvilágosítást, mint amaz eljárás tüzetes kinyomozása, melyet Beethoven zenei lángelméjének kifejtésénél követett. Az értelemszerű eljárás az lett volna, ha a zene fennálló külső formáit tudatosan megváltoztatta, vagy éppen lerombolta volna; de ilyesminek nyomára sem akadunk. Bizonyára sohasem volt művész, aki művészete fölött kevesebbet töprengett volna, mint Beethoven. Ellenben emberi lényének már említett zordon szilajsága mutatja, mint viselte a nyűgöt, amelybe ama formák lángelméjét szorították, csaknem oly kínosan, mint a konvenció minden más kényszerét, az egyéni szenvedés érzésével. De minden visszahatása géniuszának merész és szabad kifejtésében állt, amelynek még ama formák sem vetettek gátat. Sohasem változtatott meg elvből egyet sem a hangszeres zene készenlelt formái közül; utolsó szonátáinak, quartettjeinek és szim-

fóniáinak szövedéke az elsőkben félreismerhetetlenűl kimutatható. De vessük csak össze ezeket a műveket egymással: hasonlítsuk pl. az F-dúrban írt nyolcadik szimfóniát a D-dúrban írt másodikhoz, — és elámulunk a minden ízében új világon, amely amott a csaknem azonos formában tárul ki előttünk.

Itt újra kicsillan a sajátossága a német természetnek, amely oly bensőséges és gazdag kincsekkel áldott, hogy minden formát meg tud tölteni lényével oly módon, hogy belülről alkotja újjá, miáltal nincs szüksége rá, hogy külsőségeiben lerombolja. A német nép eszerint nem forradalmár, hanem reformátor és lényének kinyilatkoztatására ilyképpen annyi forma áll rendelkezésére, amennyit semmilyen más nép nem mondhat magáénak. Úgylátszik, a francia népnél kiapadt ez a mélyről fakadó forrás és ezért, megfélemlítve állama és művészete állapotának külső formáitól, mindjárt ezeknek tökéletes megsemmisítéséhez fog, mintegy abban a hitben, hogy az új, kényelmesebb forma majd önmagától fog kialakulni. Így természete különösképpen mindig önmaga ellen lázad fel s az nem bizonyul mélyebb-

nek, mint amilyennek ama rettegett formákban mutatkozott. Ellenben a német szellem fejlődésének nem volt ártalmára, hogy középkori irodalmunk a francia lovagi költészet átültetéséből táplálkozott: Wolfram von Eschenbach mély és bensőséges művészete ugyanabból a tárgyból, amely eredeti alakjában csak mint kuriózum maradt ránk, a poézis örök tipusait varázsolta elő. Így szívtuk magunkba a görög és római kultúra klasszikus formáit, így utánoztuk nyelvüket és verseiket, így tettük magunkévá az antik világfelfogást, de mindezekben csak saját szellemünket éltük ki. Így vettük át a zenét minden külsőségével együtt az olaszoktól és amit azokba oltottunk, azt most Beethoven megfoghatatlan alkotásaiban csodáljuk meg.

Esztelen vállalkozás volna, ha magukat e műveket akarnók megmagyarázni. Ha most sorrendben magunk elé idézzük őket, csak azt fogjuk növekvő világossággal meglátni, hogy a hagyományos zenei formákat hogyan itatta át a zene legbelső szelleme. Elődeinek alkotásainál úgy érezzük, mintha bennük a festett átlátszóképet nappali világításban láttuk volna és mind rajz-

ban, mind színben a valódi festő művével összehasonlíthatatlan, nyilván valamely alacsonyrendű művészethez tartozó talmi műalkotással állnánk szemben, amelyet az igazi művészetet vallók ezért meg is vetettek, Ez csak ünnepségek és fejedelmi lakomák díszítésére vagy mulatni vágyó társaságok szórakoztatására szolgált és a muzsikus virtuózitását, mint a világításra szánt fényt, az átlátszókép elé helyezte, ahelyett, hogy mögéje állította volna. Beethoven azonban ezt a képet az éjtszaka némaságába vonja, a jelenségek világa és a dolgok benső lényének világa közé, amelyből alvaláttató sugarát immár a kép mögé vezeti, úgy hogy az csudálatos módon éled föl előttünk és egy másik világba tekintünk be, melyet Rafael legmegkapóbb mesterműve sem sejtethetett.

A muzsikusnak ez a hatalma nem fogható meg másképpen, mint valami varázserő elképzelésével. Valóban elbűvölt állapot az, amelyben egy beethoveni zenemű hallatára a szerzemény minden izében, melyet józanul csak mint formatechnikai szükségességet ismertünk fel, most szinte kísérteties elevenséget, majd gyengéd, majd ri-

asztó mozgalmasságot, lüktető szárnyalást, örömet, vágyat, szorongást, panaszt és rajongást érzünk, ami mind mintha saját öntudatunk mélységeiből törne elő. Mert Beethoven alkotásának zenetörténetileg oly fontos vonása éppen az, hogy a művészet minden külső esetlegességét, melynek révén a művész, hogy megértesse magát, a kívüle eső világhoz konvencionális viszonyba helyezkedik, Beethoven legmagasabb jelentőségű közvetlen megnyilatkozássá emeli fel. Ahogy már másutt is megmondtam, a dallam itt nem ismer többé sem cicomát, sem keretet, mert minden dallammá lesz : minden kísérőhang, minden ritmikus hangjegy, minden szünet.

Minthogy teljességgel lehetetlen Beethoven zenéjének lényéről úgy szólni, hogy ne csapjunk át az elragadtatás hangjába és a filozófus vezetése mellett a zene általános szellemét (amellyel itt a beethoveni zene volt értendő) behatóan igyekeztünk fölfedni, ezután hadd kösse le figyelmünket Beethoven egyénisége, mint gyujtópontja a tőleáradó csodavilág fénysugarainak.

* * *

AZT, HOGY BEETHOVEN ereje honnan fakadt, hiába kutatnók, mert e természeti adomány titkát örökre fátyol borítja. Ennek az erőnek a létezését, hatásaiból következtetve, kérdezés nélkül kell feltételeznünk. Ezért kíséreljük meg kifürkészni, hogy jellemének mely sajátossága és erkölcsi rugója tette lehetővé a nagy muzsikusnak, hogy erejét arra az egyetlen óriási hatásra összpontosítsa, amely művészi alkotását teszi. Láttuk, hogy az értelmi megismerést, mint amely művészi ösztöneinek kifejlesztését irányította volna, eleve ki kell zárnunk. A rejtély kulcsát semmi más nem adhatja kezünkbe, mint Beethoven jellemének férfias ereje, melynek befolyását géniuszának kibontakozására már korábban érintettük.

Beethovent ott Haydnnel és Mozarttal vetettük

össze. Ha figyelemmel kísérjük e két muzsikus életét és egymáshoz hasonlítjuk őket, akkor életük külső hivatásának irányát illetően átmenet adódik, mely Haydntől Mozarton át Beethovenhez visz. Haydn világéletében fejedelmi lakáj volt, akinek, mint muzsikusnak, pompaszerető ura mulattatásáról kellett gondoskodnia. Időleges megszakítások, mint pl. londoni látogatásai, alig változtattak művészetének jellegén, mert hiszen ott is az előkelő urak kegyébe ajánlott és művészeteért megfizetett muzsikus maradt. Hódoló és alázatos volt s így derüs és nyugodt kedélyének békéjét zavartalanul őrizte meg késő öregségéig; csak a szemében, mely arcképéről néz felénk, borong valami enyhe mélabú. Mozart élete ellenben szakadatlan küzdelem volt a biztos megélhetésért, amelyet az élet oly különös módon tagadott meg tőle. Mint gyermeket, még fél Európa hordozta tenyerén, de már ifjúsága szilaj vágyainak kiélésében fojtogatóan szűk viszonyok korlátozták; mint férfi nyomorúságosan tengette életét, míg sorvasztó betegsége, nagyon is korán, végét nem vetette. A fejedelmi udvar muzsikusszolgálatát nem viselte el: szélesebbkörű közön-

ség tetszéséből akarja magát fenntartani, hangversenyeket és akadémiákat tart; amit ilymódon futtában keres, azt életkedvének áldozza fel. Ahogy Haydn fejedelme mindig új szórakoztatást kivánt, akként kellett Mozartnak is napról-napra újdonságról gondoskodnia, hogy a közönséget magához édesgesse; a rutinos, de a sebtiben végzett koncepció és kidolgozás egyik fővonása lesz zenéjének. Haydn valóban nemes mesterműveit aggkorában írta, a hírnév biztosította nyugalom élvezetében. Mozart ezt sohasem érte el: legszebb alkotásai a pillanat szeszélye és a következő órától való rettegés között születtek. Igy szeme előtt mindig újra valamely búsásan fizető fejedelem szolgálata lebegett, mint a művészi tevékenységre alkalmasabb életnek vágyva-vágyott közvetítője. Amit császárja megtagad tőle, azt a porosz király ajánlja fel neki: hű marad az ő császárjához és ezért nyomorúságban pusztul el.

Ha Beethoven életét hideg okoskodással irányította volna, két nagy elődje életének tapasztalatait nem vonhatta volna le célszerűbben, mint amily biztosan vezette ezen az úton jellemének

naiv megnyilatkozása. Bámulatos, ha látjuk, hogy mindenben a természet őserejű ösztöne irányította. Ez az ösztön félreérthetetlenül szól abból is, miként riadt vissza Beethoven a Haydnéhoz hasonló életmódtól. Valóban, a fiatal Beethovenre vetett egyetlen pillantás elegendő volt, hogy minden fejedelem letegyen róla, hogy őt karmesterévé nevezze ki. Csodálatosabban mutatkozik meg jellemének sajátossága ama vonásokban, melyek Mozart végzetétől mentették meg. Mozarthoz hasonlóan ő is teljesen vagyontalanul állott abban a világban, amelyben csak az ér valamit, ami hasznos, a szépet csak akkor fizetik meg, ha kedvez az ízlésnek, de a fenkölt sohasem kelt visszhangot s így Beethoven eleinte semmiképpen sem nyerhette meg a világot a maga részére. Hogy szépség és elpuhultság szemében egyet jelentettek, azt testének fiziognómiai alkata első szempillantásra teljes nyomatékkal árulta el. A jelenségek világa csak nagynehezen férkőzött hozzá. Szinte félelmetesen szúrós szeme a külvilágban nem látott egyebet, mint belső világának tolakodó zaklatásait és a külső világgal fenntartott egész érintkezése abban merült ki,

hogy azokat távoltartsa magától. Így arckifejezése görcsössé fagy; orrát, száját ez a görcs tartja feszültségben, amely mosolyra sohasem, legfeljebb robbanó kacagásra oldódik fel. Bár a magas szellemi képesség fiziológiai velejárójaként szerepelt, hogy nagy agyvelőt okvetlenül vékony, gyenge koponya zárjon magába (mintegy a külső dolgok közvetlen felismerésének megkönnyítésére), néhány esztendővel ezelőtt, halottunk földi maradványainak megvizsgálásánál, azt láttuk, hogy a koponyacsontja, miként egész csontrendszere, rendkívül vastag és erős. Igy őrzött benne a természet egy túlságosan érzékeny agyvelőt, hogy mindig csak befelé pillanthasson és zavartalan békében csünghessen egy nagy szív világszemléletén. Ez a hatalmas, friss erő oly tiszta és gyengéd világot zárt magába és védett meg minden külső zsivajtól, amely, a külvilág durva érintésének óvatlanul kitéve, lágyan szétfolyt és illattá foszlott volna, mint Mozart sugaras szerelmi géniusza.

Most gondoljuk el, miként tekinthetett ez az ember a világba darabos testének házából! A külvilágról való felfogását belső indulatai sehogy-

sem, vagy homályosan határozták meg, mert szilajabbak és egyszersmind keményebbek voltak, semhogy csüngve maradtak volna a jelenségeken, amelyeken tekintete csak félős sietséggel, végül pedig az örökké kielégületlennek gyanakodásával suhant el. Őt nem bilincselték le a mulékony délibábok, amelyek Mozartot még ki tudták csalogatni belső világából a könnyelmű élvezetek hajhászására. Beethovent élettel pezsgő városának sokféle szórakozása alig kapta meg, mert hajlamai sokkal súlyosabbak voltak, semhogy ezzel a tarka, felszínes nyüzsgéssel betelt volna. Sőt inkább öregbítette magányt sóvárgó vágyát s ez egybevág rendeltetésével, amely függetlenségen alapult. Ebben is csudálatraméltóan biztos ösztöne vezette, mely egyénisége megnyílvánulásainak legfőbb rugója lett. Semmilyen megfontolás nem irányíthatta volna biztosabban, mint ösztönének ez a visszautasíthatatlan feszítőereje. Ami Spinozát tudatosan utalta arra, hogy üvegcsiszolással keresse meg kenyerét; ami Schopenhauerunkat azzal az egész külső életét, sőt jellemének rejtélyes vonásait meghatározó gonddal töltötte el, hogy csekély örökségét nyir-

bálatlanul tartsa meg, mivel belátta, hogy a pénzszerzés kényszere minden bölcseleti kutatást komolyan veszélyeztet: ez tette dacossá Beethovent a világgal szemben és ez fejlesztette ki mind sóvárgását a magány után, mind zordon hajlamait, amelyek életmódjának megválasztásánál érvényesültek.

Valóban Beethovennek is abból kellett megélnie, amit zenei munkával keresett. De mivel semmisem vonzotta, hogy életét kellemes kényelemmel rendezze be, nem igen szorult rá, hogy gyorsan és felületesen dolgozzék, vagy engedményeket tegyen annak az ízlésnek, amelyet csak tetszetősséggel lehetett megbódítani. Minél inkább vesztette el így kapcsolatát a külvilággal, annál élesebb látással fordult pillantása saját bensője felé. Minél biztosabban gazdálkodik lelke kincseivel, annál tudatosabban áll elő követeléseivel és pártfogóitól megkívánja, hogy többé ne díjazzák munkáját, hanem arról gondoskodjanak, hogy általában, mitsem hajtva a világra, önmaga számára alkothasson. Ami muzsikussal valóban először esett meg, néhány jóindulatú főnemes kötelezte magát, hogy Beethovennek függet-

lenségét a kívánt értelemben biztosítja. Mozart, aki korán merült ki, tönkrement életének hasonló fordulópontján. A Beethovennel szemben tanusított jóindulat ugyan időnként megszűnt vagy alábbhagyott, mégis belőle fakadt az a különös harmónia, amely a mester csodálatos életében azontúl megnyilvánult. Győztesnek érezte magát és tudta, hogy a világhoz csak mint szabad ember tartozik. Zsarnokként bánt főrangú pártfogóival és ezek sohasem csikarhattak ki tőle mást, mint amihez éppen kedve volt.

De soha semmi másban nem lelte kedvét, mint ebben az egyben, ami világéletében egyetlen öröme volt: a varázsló játékában, melyet az benső világának látomásaival űz. Számára a külső világ megszünt; nem mintha vakság fosztotta volna meg attól, hogy lássa, hanem mert megsüketülése végre távoltartotta fülétől. A hallás volt az egyetlen szerv, amelyen át a külső világ még zavaróan hatolt hozzá: a szeme már régóta nem vette észre. Mit is látott a lelkesült álmodozó, ha Bécs nyüzsgő uccáit rótta és nyitott szemmel mereven bámult maga elé, a lelkében lüktető hangvilág zengését lesve?

Fülbajának keletkezése és elharapózása rettentően gyötörte és mély mélabúra hangolta; tökéletes megsüketülése miatt, nevezetesen amiatt, hogy nem hallhat többé zenei előadásokat, alig panaszkodik; csak a társas érintkezés vált nehezére, amely egyébként nem igen csábította és amelyet mostantól fogva mind határozottabban került.

Süket muzsikus! — Vak festő képzelhető-e?

De a vak jóst ismerjük. Ismerjük Teiresiast, aki előtt bezárultak a világ jelenségei és belső szemével most meglátja minden jelenség okát; — őhozzá hasonlít a megsüketült muzsikus, aki többé meg nem zavarva az élet zajongásától, csak lelke zenéjére figyel, aki mélységéből immár csak ahhoz a világhoz szól, amely neki — már nem mond semmit. Géniusza így megszabadult minden magánkívül-levőtől, egészen önmagánál és önmagában él. Ha valaki akkor Beethovent Teiresias szemeivel látta volna, minő csoda tárult volna föl előtte: egy emberek között bolyongó világ — a világ elvont lénye mint bolyongó ember!

És lám, most belülről gyúlt ki a muzsikus

szeme. S ez most rávetette fényét a jelenségekre is, amelyek, belső ragyogásától megvilágítva, csodálatosan tükröződtek a muzsikus lelkében. Most újra csak a dolgok lénye beszél hozzá s azokat a szépség nyugodt csillogásában mutatja meg neki. Most megérti az erdőt, a rétet, a patakot, a kék eget, az emberek vidám nyüzsgését, a szerelmes párt, a madárdalt, a vándor felhőt, a vihar zúgását és a boldogan ringató nyugalom derűs gyönyörét. Most mindenbe, amit lát és alkot, az a csodálatos vidámság itatódik, amely csak az ő révén lett a zene sajátja. Még a panasz is, minden hangnak ősi eleme, mosollyá szelidül: a világ visszakapja gyermeki ártatlanságát. »Vigadjatok vélem a paradicsomban!« kihez nem cseng ez a megváltó szózat, ha a Pastoral-szimfóniát hallja?

Most nőttön-nő az érthetetlent, sohanemlátottat, sohanemtudottat alakító erő, melynek igézetében azonban mindez látható, érthető és közvetlen tapasztalat lesz. Ez erőkifejtés öröme humorrá derül: az élet minden fájdalma megtörik a vele űzött játék gyönyörén: a világot jelentő Brahma önmagán nevet, miután felismerte maga-

megcsalatását: a visszanyert ártatlanság tréfálkozva enyeleg a lerótt bűn fulánkjával, a felszabadult lelkiösmeret az elszenvedett kínnal incselkedik.

Művészet soha nem ajándékozott a világnak oly derűs alkotást, mint azok az A-dúrban és F-dúrban írt szimfóniák s a velük oly rokon zeneművek, melyek mind a mester teljes süketségének isteni idejéből származnak. A hatás, melyet a hallgatóra tesznek, éppen ez a megtisztulás minden bűntől, amint utóhatásuk a paradicsom elvesztésének fájdalma, amellyel ismét visszatérünk a jelenségek világába. Így ezek a csodálatos művek bűnbánatot és vezeklést hirdetnek, az isteni kinyilatkoztatás legmélyebb szellemében.

Itt már csak a fenséges esztétikai fogalmát alkalmazhatjuk: mert a derűs vidámság hatása tüstént messze túlszárnyalja a szépségben talált kielégülést. A megismerésre büszke ész minden daca megtörik természetünk lenyügözésének varázsán; a megismerés megfutamodik tévedésének bevallásával és e beismerés határtalan öröme az, amelyben lelkünk mélyéből felujjongunk, bármily komolyan árulja el lebilincselt tekintete a

hallgató csodálkozását, hogy ezzel a valóságos világgal szemben immár nem tudunk többé látni és gondolkozni.

Minő tudomása volt a világnak e tőle oly idegen lángész lényéről? Mit pillanthatott meg rajta földi ember, ha szembejött vele? Bizonyára alig értette meg, aminthogy ő is csak nagynehezen érintkezett ezzel a világgal, amely miatt naiv nagylelkűségében állandó önmeghasonlásban élt, amely mindig csak a művészet magaslatán tudott elsimulni. Mert értelme bármily mélyen igyekezett a világot megérteni, kedélyét elsősorban az az optimista világnézet csitította el, amelyet a mult század rajongó humanisztikus törekvései a polgáriasan vallásos világ szellemében neveltek. Minden kételyt, amelyet e tan helytálló voltára nézve az élet tapasztalatai támasztottak lelkében, vallásos tételek tűntető bizonyításával küzdött le. Legbenső lénye azt mondta neki: a szeretet isten; és így ő azt hirdette: isten a szeretet. Költőink művei közül csak azok vívták ki tetszését, amelyek rajongással ünnepelték e dogmákat; s ha Faust le is nyügözte mindvégig, mégis csak Klopstockot és a humanizmusnak egynémely

sekélyebb dalnokát érezte igazán tiszteletreméltónak. Erkölcse szigorúan polgári volt; minden frivol hangulat dűhbe gurította. Ilyképpen bizonyára a legszorosabb érintkezésben sem árult el egyetlen szellemes vonást és Goethének, Bettina lelkes fantáziái ellenére is, amelyeket Beethovenről írt, ugyancsak meggyűlhetett a baja, amikor a mesterrel beszélgetett. De ahogy ösztöne volt az is, hogy a fényűzés minden igényéről lemondva olykor már a fukarságig takarékosan őrködött vagyona fölött, éppen úgy nyílvánul meg szigorú vallásos erkölcsében is az a biztos ösztön, amelynek erejével legnemesebb kincsét, géniuszának szabadságát, védelmezte meg a körülötte nyüzsgő világ leigázó befolyása ellen.

Bécsben élt és csak Bécset ismerte: ezzel éppen eleget mondtunk.

Az osztrákok, akik a német protestantizmus utolsó nyomának kiírtása után román jezsuiták iskoláiban nevelkedtek, még anyanyelvük helyes kiejtését is elfelejtették, amelyet immár, akár az antik világ klasszikus neveit, csak némettelen zagyvalékban hallottak. A német szellemet, német életmódot spanyol és olasz eredetű tankön-

vekből magyarázták nekik; a meghamisított történelem, a meghamisított tudomány és a meghamisított vallás földjén a természeténél fogva vídám és derűs népet ama szkepticizmusra nevelték, amely, minthogy elsősorban a valóságra, eredetiségre és szabadságra való hajlamát ásták alá, mint valódi frivolitás nyilvánúlt meg.

Ez a szellem volt az, amelynek az osztrákok egyetlen művészete, a zene, fejlődésének azt az irányát vagy helyesebben önmagát lealacsonyító törekvését köszönhette, amely fölött az imént már ítélkeztünk. Láttuk, mint védekezett Beethoven e tendencia ellen hatalmas rátermettségével és most ugyanezt az erőt látjuk, amint éppen olyan eréllyel szegül ellen a frivol életmódnak és szellemi irányzatnak. Bár katolikusnak keresztelték és nevelték föl, mégis e felfogáson keresztül a német protestantizmus szelleme hatotta át egészen. És ez vezette őt mint művészt is azon az úton, amelyen egyetlen társával találkozott, aki előtt meghódolhatott és akit mint saját természete legmélyebb titkának kinyilatkoztatását zárhatott lelkébe. Amint Haydn az ifjú tanítója volt, akként lett a nagy Sebastian Bach a férfi

vezetője, ennek szélesen fejlődő művészetében. Bach csodaműve hitének bibliája lett; ha olvasta, megfeledkezett a hang világáról, amelyet immár nem hallott. S abban megtalálta legmélyebb álmának rejtélyoldó szavát, amelyet hajdan a szegény lipcsei kántor az új, másik világ örök szimbólumául jegyzett fel. Ott ugyanolyan titokzatosan egymásbafonódó és csodálatosan kúsza jelek voltak, mint aminőkben a nagy Albrecht Dürer-nek tárult föl a fénybesugarazta világ és annak alakjainak titka, a halottidéző varázskönyvében, aki a makrokozmosz fényét a mikrokozmosz fölé vetette. Amit csak a német szellemnek szeme látott meg és füle hallott meg, ami a német szellemet, benső feleszmélésből, minden rákényszerített külsőség ellen heves tiltakozásra késztette, azt Beethoven most mélyenértető világossággal olvasta legszentebb könyvéből és — maga is szentté lett.

De vajjon hogyan tarthatta meg ez a szent az ő szentségét az életben, ha megadatott neki, hogy »a legmélyebb bölcsességet hirdesse, de oly nyelven, melyet értelme nem fog fel?« A világgal való közlekedése más volt-e, mint az álla-

pota ama mély álomból fölébredtnek, aki küzködve igyekszik visszaemlékezni aléltsága álomképére? Hasonló állapotot tételezhetünk fel a vallás szentjénél, ha elfojthatatlan életszükségletektől hajtva valamilyen cselekvésében a mindennapi élettel kerül érintkezésbe. Csakhogy mig az élet keserűségében világosan felismeri a bűnös létért való bűnhődést, melynek türelmes viselését lelkesülten ragadja meg mint a megváltás eszközét, addig ama szent látnok kínnak érzi a vezeklést és élete bűnét mint szenvedő ember rójja le. Az optimista tévedését a szenvedések és az ezek iránt fogékony érzékenység növekedése boszúlja meg. Minden lelketlenség, amellyel találkozik, az önzés vagy ridegség minden jele, amelyet váltig és mindig újra tapasztal, mint az ember vallásos hittel feltételezett eredendő jóságának érthetetlen elfajzottsága háborítja fel. Így belső összhangjának édenéből mindig a szörnyen hangzavaros életbe zuhan vissza, melyet végül csak mint művész tud újra harmónikusan feloldani.

Ha gondolatban magunk elé akarunk vetíteni egy napot e szent életéből, akkor a legszemlél-

tetőbb képet bizonyára maga a mester csodálatos alkotásainak valamelyike nyújtja. Nekünk, hogy önmagunkat ne áltassuk, csak azt az eljárást kell megrögzítenünk, amellyel a zenének, mint művészetnek, a keletkezését az álom jelenségével hasonlítjuk össze, bár anélkül, hogy azonosítottuk volna vele. Hogy ilyen valóban beethoveni napot belső folyamataiból tegyek érthetővé, a nagy Eis-moll-quartettet választom. Ami annak hallatára aligha sikerülne, mert minden tudatos összehasonlítással azonnal fel kellene hagynunk és csak egy más világból szóló közvetlen kinyilatkoztatást hallanánk, az bizonyos mértékig lehetővé válik, ha ezt a zeneművet csak emlékezetben idézzük fel. Itt viszont az olvasó képzeletére kell biznom, hogy a képet apróbb vonásaiban fölelevenítse és ezért magam csak egészen vázlatos sémával leszek segítségére.

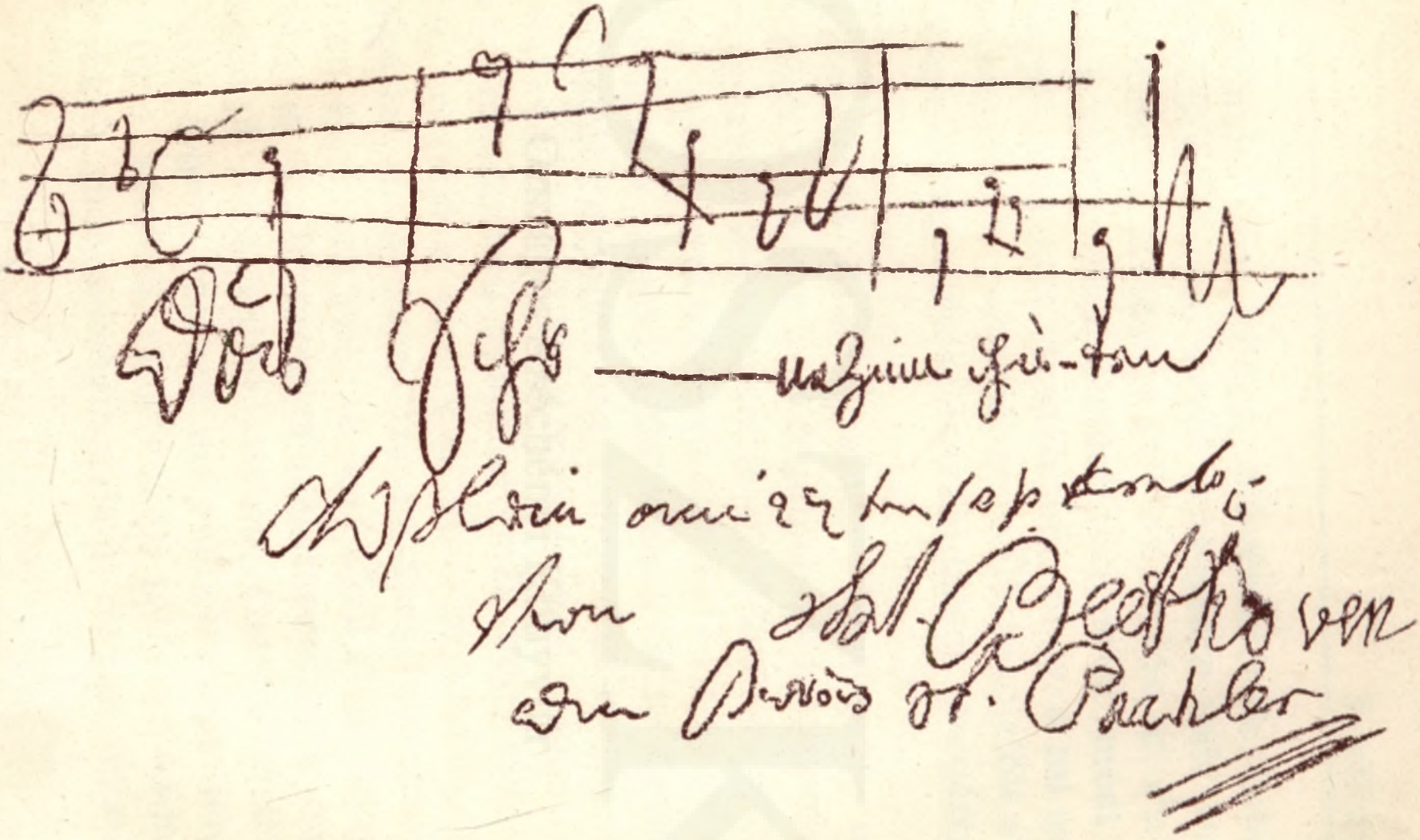
A hosszabb bevezető adagiot, amely a legbánatosabb, amit valaha hangokban kifejeztek, a hajnalhoz szeretném hasonlítani, amely felébreszti »az új napot, mely nem töltendi bé egy vágyamat, de egyetlent sem«. De egyszersmind bűnbánó ima is, tanácskozás istennel az örök jóságba

vetett hitben. A befelé irányuló szem itt is megpillantja a csak előtte megnyilatkozó vigasztaló jelenséget (allegro 6/8), amelyben a sóvárgás önmagával űzött, szelíd játékká csitul: a belső álomkép nyájas emlékben ébred fel. S most úgy érezzük, mintha (a rövid átvezető allegro moderatoval) a mester, erejének tudatában, felkészülődnék varázslóművéhez; varázsának ezt az újjáéledt erejét most (andante 2/4) egy bájos alak odaigézésével fejti ki, hogy benne, a legtisztább ártatlanság tanúságán, a reávetett örök fény sugártöréseinek mindig új, sohanemlátott csillogtatásával zavartalanúl gyönyörködhessék. Most, mint hogyha a lelke mélyéből boldogított mester kimondhatatlanul vidám tekintetét a külvilág felé fordítaná (presto 2/2): ez úgy áll előtte, mint a Pastoral-szimfóniá-ban; belső boldogsága mindent besugároz; olyan, mintha a jelenségek sajátos hangzását figyelné, amelyek majd lengén, majd nyersen, ritmikus táncban lejtenek el előtte. Nézi az életet és úgylátszik, töpreng (rövid adagio 3/4), miként játsszék a világnak ő maga tánc-zenét: rövid, de bánatos tépelődés, mintha lelkének mély álmába merűlne el. Egyetlen pil-

lantás megint megláttatta vele a világ belsejét: most fölébred és olyan tánc-zenére zendít rá, amilyet még nem hallott a világ (allegro-finale). Ez magának a világnak a tánca: szilaj öröm, sajgó panasz, szerelmes elragadtatás, legforróbb gyönyör, jajongás, őrjöngés, kéj és kín; villámok cikáznak, mennydörgés csattog; és mindenek-fölött a roppant muzsikus, aki mindent igéz és nyűgöz, büszkén, biztosan vezet örvényből a magasba s a csúcsról a mélybe: — ő mosolyog önmagán, hiszen neki mindez a varázslat puszta játék volt. — Már int feléje az ég. A napja betelt.

Bárminő megfigyeléshez lehetetlen Beethovent csak mint embert megragadni; tökéletes megfejtéséhez mindig bele kell vonnunk vizsgálódásunkba egyszersmind Beethovent, a csodálatos muzsikust is.

Láttuk, mint vágott egybe ösztönös életirányzata azzal a törekvésével, hogy művészetét felszabadítsa. Amint ő maga sem volt rabja a fényűzésnek, akként kellett zenéjéről is lefejtenie a a frivol ízlésnek való alárendeltség minden jelét. Hogy miként kísérte vallásosan optimista hitét az



Beethoven kezevonása

az ösztönös vágy, hogy művészetének hatását mindjobban tágítsa, arról fenségesen naiv tanuságot tesz a kilencedik szimfónia énekkarral, amelynek születése történetét most közelebbről meg kell vizsgálnunk, hogy a mi szent muzsikusunk természetében rejlő, megjelölt alapirányzatok csodálatos összefüggését megértsük. általa.

Ugyanaz az ösztön, amely Beethoven megismerését a jó ember fogalmának megszerkesztésére serkentette, vezette őt akkor is, amikor ennek a jó ember-nek a dallamát alkotta meg. Vissza akarta a dallamnak adni tiszta ártatlanságát, amelyet az a műmuzsikusok kezei között elvesztett. Csak vissza kell idéznünk a múlt század olasz operadallamát, hogy ráeszméljünk, mennyire csak a divatot és ennek céljait szolgálta ez a csodálatosan üres hangkísértet: hiszen éppen ez volt az, ami sűrű alkalmaztatása révén a zenét annyira lealacsonyította, hogy a csapongó ízlés váltig valami újat követelt tőle, mert a tegnapi dallam ma már élvezhetetlen volt. Ebből a zenéből táplálkozott jóideig hangszeres zenénk is, melynek nem valami nemes társadalmi

élet céljaira való felhasználásáról föntebb már megemlékeztünk.

Haydn csakhamar a nyers és kedélyes népi tánc-zenéhez fordult, melyet, – mint gyakran egy-könnyen megismerszik – a hozzá legközelebb álló magyar paraszttáncoktól lesett el; ezáltal alacsony, a szűkebb helyi jelleget élénken magán viselő légkörben maradt. De vajjon mely régiókból kellett alászállania e természetadta dallamnak, hogy nemesebb és örökértékű legyen? Hiszen ez a haydni parasztos tánc-zene is csak inkább pikáns különlegességként bilincselt le; semmiesetre sem a művészet minden időkön át érvényes, tiszta-emberi alkotásaként. De nem származhatott társadalmunk magasabb rétegeiből sem, mivel ott az operaénekes és ballet-táncos elgyöngéltetett, felcicomázott, minden bűnnel terhelt dallama uralkodott. Beethoven is Haydn útján indult el; de ő a pórias tánc-zenét nem fejedelmi lakomák mulattatására használta, hanem – ideális értelemben – azt magának a népnek játszotta el. Majd skót, majd orosz, majd ó-francia népdal volt az, amelyben felismerte az ártatlanság megálmodott nemességét és amely elé hó-

dolva járult egész művészetével. Azonban egy magyar paraszt-tánccal (A-dúr szimfóniája záró-tételében) az egész természetnek húzott a talpa alá, úgy, hogy aki ezt erre a dallamra táncolni láthatná, azt vélné, hogy a hatalmas forgatagban szeme láttára valami új bolygó van keletkezőben.

De meg kellett találnia az ártatlanság ős-tipusát, hitének eszményi jó emberét, hogy eljegyezhesse azzal a benső meggyőződésével, amely szerint »isten a szeretet«. Már csaknem ezen a nyomon látjuk a mestert a Simfónia eroicában: az utolsó tétel végtelenül egyszerű témája, melyet azután másutt is feldolgozott, úgylátszik, alapépítményül szolgált neki ehhez. De amit itt, bár magávalragadó dalszerűséggel, teremt, még túlságosan a szentimentális mozarti cantabiléhez tartozik, (melyet Beethoven oly sajátságosan fejlesztett és bővített ki), semhogy mostani fejtegetésünk értelmében vívmányként szerepelhessen. Világosabban látszik meg ez a nyom a G-moll szimfónia ujjongó zárótételében, ahol az egyszerű, a kürtök és trombiták természetes skáláján szinte csak alaphangban és uralkodóhangban ellépő induló annál inkább indít meg nagy

naivitásával, minthogy az előtte hallott szimfónia most már csak mint érdekfeszítő előkészítés tűnik fel, mint a majd viharától űzött, majd gyengéd fuvalomtól terelt felhő, melyből most hatalmas sugárözönnel tör elő a nap.

Ez a C-moll szimfónia (a látszólagos elkalandozás tárgyunkhoz fontos vonatkozásban áll), egyszersmind mint a mester ama ritkább koncepcióinak egyike bilincsel le, amelyben a fájdalmasan lüktető szenvedélyesség, mint kezdő alaphangulat, a vigasz és fölemelkedés lépcsőjén a győzelemittas öröm kitöréséig lendül fel. A lírai pátosz itt már csaknem a szorosabb értelemben vett eszmei drámaiság területére lép. Ha egyfelől kétségesnek látszik, vajjon a zenei koncepció tisztasága nem sínyli-e meg ezt a határátlépést, mivel képzetek odavonására csábíthatna, amelyek a zene szellemétől teljesen idegenek, másrészt nem tagadhatjuk, hogy a mestert semmiesetre sem valami tévelygő esztétikai kieszelés, hanem egyesegyedül a zene sajátos talajából sarjadt, feltétlenül ideális ösztön vezette. Ez, mint utolsó vizsgálódásunk kiindulópontjánál már bebizonyítottuk, azzal az igyekezettel vágott egybe,

hogy az emberi természet eredendő jóságába vetett hitet az élettapasztalatnak a látszaton múló minden ellenvetésével szemben a tudat részére megmentse, vagy, úgylehet, visszahódítsa. A mesternek e fönséges derűből fakadt alkotásai, amint azt föntebb láttuk, legnagyobbrészt szellemi magányának korszakából valók, amely, úgylátszik, tökéletes süketségének beállta után a szenvedések világa elől teljesen elzárta. Talán szükségtelen megkísérelnünk a Beethoven legjelentősebb műveiben újra visszajáró fájdalmas hangulatokból ama belső vidámság hanyatlására következtetni, mivel minden bizonnyal tévednénk, ha azt hinnők, hogy a művész egyáltalán másféle állapotban is képes alkotni, mint lelkének mélyéről jövő derüsségében. A műben megnyilvánuló hangulatnak eszerint a világ eszméjéből kell születnie, melyet a művész megragad és alkotásában észlelhetővé tesz. Mivel pedig biztosra vettük, hogy a zenében maga a világ eszméje fejeződik ki, ezért az alkotó muzsikus mindenek előtt maga is bennfoglaltatik ebben az eszmében és amit kimond, az nem a világról való véleménye, hanem maga a világ, amelyben az öröm

és üröm, kín és kéj váltakoznak. Beethovennek, mint *embernek*, a tudatos kételye is bennfoglaltatott ebben a világban és így közvetlenül, nem pedig mint reflexió tárgya szól belőle, ha a világot például úgy mutatja meg nekünk, mint a kilencedik szimfóniában, amelynek első tétele a világ eszméjét persze legfélelmesebb színében vezeti elénk. Másfelől azonban éppen ebben a műben uralkodik félreismerhetetlenül alkotójának megfontoltan rendező akarata, melynek megnyilatkozásával közvetlenül találkozunk, amikor a minden elcsitulás után újra kitörő kétségbeesés tombolásának, mintegy a szörnyű álomból felriadt ember sikoltásaként, odakiáltja a valóban kimondott igét, melynek eszmei értelme ez: *az ember mégis csak jó.*

Kezdettől fogva nemcsak a kritika, hanem az elfogulatlan érzés is megütközött azon, amikor látta, hogy a mester itt egyszerre úgyszólván kiesik a zenéből és mintegy átlépi a magavonta bűvös kört, hogy a zenei alkotástól teljesen idegen képzelőerőhöz folyamodjék. A valóságban ez a hallatlan művészi eljárás az álomból való hirtelen felébredéséhez hasonlít; de egyszersmind az

álomtól megfélemlített álmodóra tett jótékony hatását is érezzük; mert soha muzsikus őelőtte át nem éltette velünk a világ kínját oly végtelen borzalmassággal. Így valóban halálugrás volt, amellyel az istenien naiv, önmaga varázsával eltelt mester az új fényvilágba jutott, amelynek termőföldjéből az ártatlan ember sokáig keresett, mennyei édességű, tiszta dallama virult feléje.

Az imént jelzett rendező akarat révén is, amely őt a dallamhoz vezette, állandóan benne látjuk a mestert a zenében, mint a világ eszméjében. Mert a valóságban nem a szavak értelme az, ami minket az emberi hang belépésével leköt, hanem maga ennek az emberi hangnak a jellege. Sőt ezentúl sem a Schiller verseiben kifejezett gondolatok foglalkoztatnak minket, hanem a karének meghitt zengése, amelybe, úgy érezzük, magunknak is bele kell olvadnunk, hogy — miként ez S. Bach nagy passzióinál a korál belépésével valóban megtörtént, — mint község vegyünk részt az eszményi istentiszteleten. Egészen világos, hogy Beethoven Schiller szavait csak a fődallamnál használta szövegül, üggyelbajjal alája helyezve; mert először egészen ma-

gában, hangszereken játszva, fejlődött ki előttünk ez a dallam teljes szélességében és ott a paradicsom meghódítása fölött érzett öröm névtelen felindulásával töltött el minket.

A legmagasabbrendű művészet sohanem alkotott művészileg egyszerűbbet, mint ezt a dallamot, melynek, ha a témát egyhangú suttogással először a vonós-zenekar basszushangszerei játsszák együttesen, gyermeki ártatlansága szent bizalommal fuvall ránk. A dallam most a cantus firmusszá, az új község koráljává lesz, amely köré, mint S. Bach templomi koráljai köré, a belépő harmónikus hangok ellenpontozottan csoportosulnak. Semmi sem fogható ahhoz a meghitt bájhoz, amellyé minden újonnan belépő hang a tiszta ártatlanságnak ezt az ősdallamát varázsolja, mig a felfokozott érzés minden dísze és pompája úgy egyesül benne, mint az egész lélekző világ a legszűzibb szeretetnek végre kinyilatkozott dogmája körül.

Ha áttekintjük a zenetörténeti fejlődést, amelyet a zene Beethovennek köszönhet, akkor röviden összefogva mint ama képességre való szert-tevést jelölhetjük meg, amelyet addig kétségbe kellett

vonni: e képességgel messze az esztétikai szép határán túl a fenséges szférájába lépett, amelyben megszabadult minden hagyományos és konvencionális forma nyügétől, mivel e formákat a zene legsajátabb szellemével hatotta át és keltette életre. És ezt a nyereséget minden emberi léleknek menten kitárja a zene főformájának, a dallam-nak, Beethoventől nyert jellege, amennyiben visszakapta legmagasabbrendű, természetes egyszerűségét, mint a forrást, amelyből a dallam minden időben és minden szükségletében örökké megifjúl és a legdúsabb, legkáprázatosabb sokszerűségig virágzik ki. És ezt ezzel az egyetlen, közérthető fogalommal foglalhatjuk össze: a dallam, Beethoven által a divat és a változó ízlés hatása alól felszabadulva, örök érvényű, tisztán emberi tipusig emelkedett fel. Beethoven zenéjét mindenkor meg fogják érteni, mig elődeinek zenéje legnagyobbrészt csak művészettörténeti meggondolások révén marad meg számunkra élvezhetőnek.

* * *

UGYANAZON AZ ÚTON, amelyen Beethovennek a dallam korszakalkotó megnemesítése sikerült, másvalami is fejlődött: az a jelentőség, amelyet most a vokális zene nyer a hangszeres zenéhez való viszonyában.

Ez az újszerű jelentőség az addigi vegyes ének- és hangszeres zenében ismeretlen volt. Azt a hangszeres zenét, amellyel addig elsősorban a templomi szerzeményekben találkozunk, bátran tekinthetjük elfajult vokális zenének, amennyiben a zenekar ott csak az énekhangok erősbítésére vagy éppen kíséretére szolgált. A nagy S. Bach egyházi zeneművei csak az énekkar révén válnak érthetőkké, csakhogy ő ezt már a zenekar szabadságával és mozgékonyságával kezelte, úgy, hogy a vokális zene erősítésére és támogatására szolgáló zenekar bevonása mintegy önként adó-

dott. A templomi zene szellemének mindmélyebb hanyatlása közben, ezzel az elkeveredéssel párhuzamosan, az olasz operaének behatolására bukkanunk, amelyet a zenekar a különböző idők ízlése szerint kísért. Beethoven géniuszára várt az a feladat, hogy azt a komplexumot, amely e keveredésből született, a felfokozott képességű zenekar céljaira alkalmazza. Nagy Missa solemnis-ében a legbeethovenibb szellemmel áthatott, tisztára szimfónikus jellegű alkotás áll előttünk. Az énekhangok itt emberi hangszerek szerepét játsszák, mely szerepet, mint egyetlent, Schopenhauer helyesen tulajdonított azoknak; az alájuk helyezett szöveget éppen ezeknél a nagy templomi szerzeményeknél nem fogalmi jelentése szerint fogjuk fel, hanem az csak az énekhangoknak a zenemű szelleméhez simuló anyagát szolgáltatja és zenére beidegzett hangulatunkat csak azért nem zavarja meg, mert bennünk sohasem kelt értelmi elképzelést, hanem, miként ezt egyházi jellege is meghatározza, csak jólismert szimbólikus vallási formulák benyomásával tölt el.

Az a tapasztalat, hogy a zene mitsem veszít jellegéből, ha bármily különböző szövegre ének-

lik, másfelől amellett tanuskodik, hogy a zenének a költészethez való viszonya teljesen illuzórius: mert bebizonyul, hogy a szövegből, melyet zenére adnak elő s amelyet különösen a karéneknél nem is veszünk ki érthetően, nem magát a költői gondolatot fogjuk fel, hanem belőle legfeljebb csak azt, ami a muzsikust, mint zene, zenére késztette. A zene és költészet ilyeténvaló egyesítése tehát szükségképpen mindig az utóbbi jelentőségének oly csökkenésével üt ki, hogy csodálkoznunk kell, ha látjuk, hogy e két művészet egyesítését nagy német költőink mindig újra meghányták-vetették, sőt erre kísérletet is tettek. Úgy tetszik, hogy erre az opera zenéjének hatása vitte rá őket; valóban ez látszott az egyetlen területnek, ahol a problémának meg kellett oldódnia. Bár költőink várakozásai egyrészt inkább a zene struktúrájának formai kimértségére, másrészt inkább annak mély, kedélymozgató hatására vonatkoztak, mindig kitűnik, hogy csak a zenében látszólag rendelkezésükre álló hatalmas segítőeszközökkel akartak élni, hogy a költői szándéknak mind pontosabb, mind mélyebb benyomást tevő kifejezést adjanak. Bi-

zonyára úgy vélték, hogy a zene szívesen teszi meg nekik ezt a szolgálatot, ha a triviális operatéma és a szöveg helyett ihletett költői alkotást nyujtanak neki. Ami ily irányú komoly kísérletektől mindig újra visszariasztotta őket, valószínűleg az abban való homályos, de helyes ösztönű kételkedés volt, vajjon az ilyen együttműködésben ügyet fognak-e még vetni magára a költészetre? Világosabban ráeszmélve, nem téveszthették szem elől, hogy az operában a zenén kívül csak a szinpadi történés, de sohasem az azt magyarázó költői gondolat veszi igénybe a figyelmet és hogy az opera váltakozva tulajdonképpen csak a látást vagy a hallást tereli magára. Hogy sem az egyik, sem a másik felfogóképesség nem találhatott teljes esztétikai kielégülést, az nyilván abban leli okát, hogy — miként azt föntebb már megjegyeztem — az operazene nem hangol át minket arra a zenének egyedül megfelelő áhitatra, amelyben a látás annyira csökken, hogy a szem már nem veszi észre a tárgyakat a szokott élességgel. Azt tapasztaljuk, hogy, mivel az operazene csak felszínesen indít meg minket és inkább izgat, mintsem betöltene, itt látni is

kívánunk valamit, – de semmiesetre sem gondolkozni, mert az erre való képességtől a valójában csak az unalom ellen küzdő szórakozniakarás váltakozó játéka teljesen megfosztott minket.

Eddigi vizsgálódásaink során eléggé közel férkőztünk Beethoven sajátos természetéhez, hogy a mesternek az operával szemben tanusított magatartását azonnal megértsük, ha kereken megtagadta, hogy valaha is frivol tendenciájú operaszövegre zenét szerezzen. Ballethez, felvonulásokhoz, tüzijátékhoz, buja szerelmi ármányokhoz zenét szerezni – ezt irtózattal utasította vissza. Zenéjének szüksége volt rá, hogy lelkes, szenvedéllyel lobogó cselekvényt át- meg átitathasson. Melyik költő lehetett volna ebben segítségére? Egyetlen-egy kísérlet hozta valamikor érintkezésbe drámai témával, amely legalább ment volt az előtte annyira gyűlölt frivolitástól s ezenkívül a női hűség dicsőítése révén megfelelt a mester vezérlő humanista-dogmájának. És még ez az opera-téma is annyi zenétől-idegent, vele asszimilálhatatlant foglalt magába, hogy valójában csak a nagy Leonore-nyitány tanít meg rá,

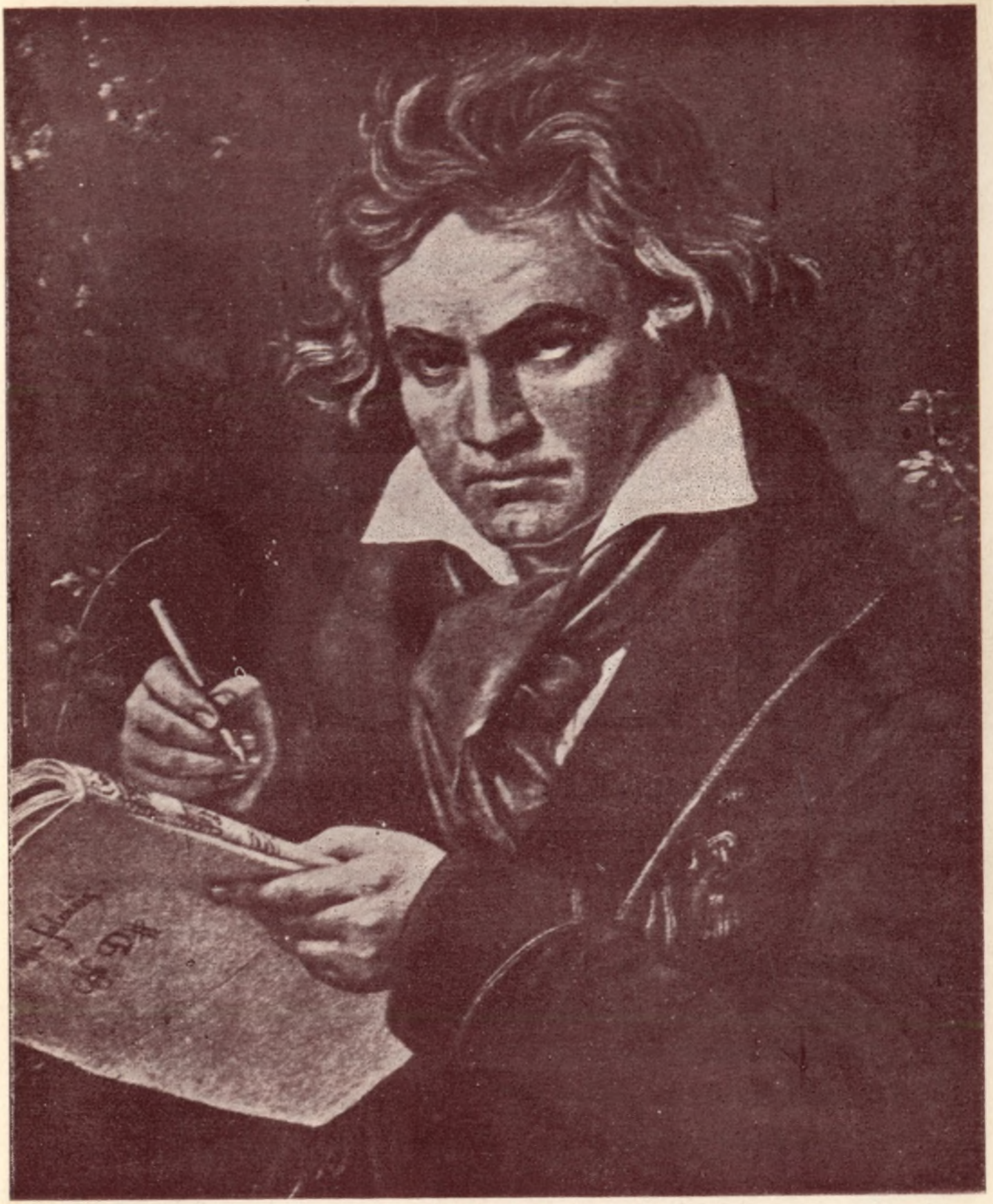
hogy Beethoven miként akarta, hogy e drámát felfogják. E magávalsodró alkotás hallatára kit nem tölt el a meggyőződés, hogy a zenében a legtökéletesebb drámа is benne lüktet? Mi más Leonore operaszövegének cselekvénye, mint a nyitányban átélt drámának csaknem visszataszítóan halvány mása, amely úgy viszonylik ahhoz, mint Gervinus száraz kommentárja valamely shakespeari jelenethez.

Ez a tapasztalat, melyre az érzés öntudatlanul eszmél rá, világos megismeréssé lesz, ha visszatérünk a zene bölcseleti magyarázatára.

A zene, amely nem ábrázolja a világ jelenségeiben előforduló eszméket, hanem maga eszme, mégpedig a világot átfogó eszme, a drámát önként magába foglalja, mivel másfelől a dráma a világnak a zenével egyetlen egyenértékű eszméjét fejezi ki. A dráma éppen olyan módon emelkedik felül a költészet korlátain, mint a zene az összes többi művészetekéin, elsősorban a képzőművészet határain, azon a réven, hogy hatása kizáróan a fenségesben rejlik. Amint a dráma az emberi jellemeket nem magyarázza, hanem ezeket közvetlenül mutattatja meg önmagukkal,

akként adja a zene is motivumaiban a világ minden jelenségeinek karakterét saját lényén keresztül. E motivumok mozgása, kialakulása és változása nem csak rokon (bár kizáróan) a drámával, hanem az eszmét kifejező dráma valójában csak a zenének e mozgó, kialakuló és változó motivumai révén válik érthetővé. Azt hiszem, nem tévednénk, ha a zenében az embernek éppen amaz apriorisztikus képességét sejtenők, amely a dráma megalkotásához szükséges. Amint a jelenségek világát a tér és idő törvényeinek alkalmazásával szerkesztjük meg, melyek agyunkban apriorisztikusan megvoltak, akként volna a drámában a világ eszméjének tudatos ábrázolása a zenének ama belső törvényei által előre megteremtve, melyek a drámaíróban éppen oly öntudatlanul érvényesülnek, mint az okságnak szintén öntudatlanul alkalmazott törvényei a jelenségek világának észlelésére.

Ez a sejtés volt az, ami nagy német költőinket eltöltötte, s e sejtelemmel úgy lehet, egyszersmind Shakespeare más felfogás szerint fennálló rejtelmességének titokzatos okát is kimondták. E roppant drámaírót valóban semelyik



Ludwig van Beethoven
(J. Stieler festménye után)

M. N. MÚZEUM KÖNYVTÁRA

más költővel való összehasonlítás nem magyarázta meg, miért is esztétikai megitélésének alapját mindezideig nem sikerült megvetni. Drámái a világ oly közvetlen másolatainak látszanak, hogy bennük az eszme ábrázolásának művészi közvetítése nem fedezhető fel s kritikailag még kevésbbé bizonyítható be s így e drámák, melyeket mint valami emberfölötti lángelme termékeit bámuljuk meg, nagy költőinknek, csaknem természeti csodákként, a dráma alkotásmódjának és törvényeinek tanulmányává lettek.

Hogy Shakespeare mily magasan állott a tulajdonképpeni költő felett, gyakorta eléggé nyersen nyilvánul meg ábrázolásai minden vonásának rendkívüli valószerűségében, amikor a költőt, mint p. o. Julius Caesar ama jelenetében, amelyben Brutus és Cassius vitatkoznak, egyenesen mint valami bárgyu teremtést lépteti fel; mig az állítólagos k ö l t ő-Shakespeare-rel sehol másutt nem találkozunk, mint drámái előttünk mozgó alakjainak tulajdon jellemében. Shakespeare tehát mindenki mással összehasonlíthatatlan maradt, mig a német szellem világra nem hozott egy lényt, melyet hozzá csak összehasonlítás

révén mondhatunk hasonlónak, Beethoven személyében. Ha a shakespearei alakok komplexumát a benne élő és érintkező jellemek csodálatos erejével benső érzésünkre ható összbenyomássá fogjuk össze s ezt Beethoven lélekbehatoló és határozott motivumainak azonos komplexumával vetjük össze, akkor rá kell eszmélnünk, hogy e világok egyike a másikával pontosan egybevág, úgyhogy mindegyik benne foglaltatik a másikban, habár látszatra mindkettő homlokegyenest ellenkező szférákban mozog.

Hogy megkönnyítsük ezt az elképzelést, vizsgáljuk meg a Coriolanus-nyitány-ban azt az esetet, amikor Beethoven és Shakespeare egy és ugyanannál a tárgynál találkoztak. Ha emlékezetünkbe idézzük azt a hatást, melyet Coriolanus alakja a shakespearei drámában tett ránk s a cselekvény bonyolult részletei közül egyelőre csupán azokat rögzítjük, amelyek minket a főhőshöz való vonatkozásaik miatt ragadtak meg, akkor mind e sokaságból Coriolanus dacos alakja emelkedik ki, belső hangjával való harcában, mely anyjából még hangosabban és behatóbban szól büszkeségéhez; mint drámai

fejlődést pedig csakis kevélységének e hang által való legyőzetését és a túlságosan konok természet letörését pillantjuk meg. Beethoven drámájához ezt a két főmotivumot választja, mely minden fogalmi ábrázolásnál biztosabban érezteti velünk e két jellem belső lényét. Ha áhítatosan követjük az e motivumok szembeállításából fejlődő, tökéletesen zenei jellegű mozgást és kitesszük magunkat a tisztán zenei részletek hatásának, melyek e motivumok ereszkedéseit, érintkezéseit, távolodásait és fokozatait foglalják magukba, akkor egyszersmind drámát is követünk, mely sajátos kifejezésmódjával mindazt tartalmazza, ami a szinpadi költő művének eljátszásakor mint bonyolult cselekmény és a mellékalakok surlódása keltett bennünk rokon érzést. Ami minket ott mint közvetlenül szemlélt, csaknem közösen átélt cselekmény ragadott meg, azt itt mint e cselekvény legbelső magját fogjuk fel; mert amint azt ott a szinte természeti erőkként ható jellemek határozták meg, úgy itt e muzsikusnak e jellemekben működő, belső lényükben ezekkel azonos motivumai alkotják újra. Csakhogy abban a szférában a m a z o k, eb-

ben a szférában pedig emezek a kiterjedési és mozgási törvények érvényesülnek.

Ha a zenét ama belső álomképnek neveztük, amelyben a világ lénye nyilatkozik meg, akkor Shakespearet akként foghatjuk fel, mint az ébrenlétben továbbálmodó Beethovent. Kettőjük régióit egymástól appercipiálásuk törvényeinek formai föltételei különböztetik meg. A legtökéletesebb művészi forma tehát abból a határpontból fejlődnék ki, ahol e törvények egymással érintkezésbe jutnak. Ami Shakespearet éppoly megfejthetetlenné mint összehasonlíthatatlanná teszi, az, hogy a dráma kereteit, melyek még a nagy Calderon színdarabjait is konvencionális merevségű, mesterkélt művekké szorították össze, annyi élettel töltötte meg, hogy úgy érezzük, mintha a természet elsodorta volna e korlátokat: nem művészettel alkotott, kanem húsból és vérből való embereket látunk magunk előtt; amivel szemben azonban oly csodálatosan messze állanak tőlünk, hogy a velük való reális érintkezést éppen oly lehetetlennek tartjuk, mint hogyha szellemeket látnánk. — Ha most már Beethoven éppen művészetének formai törvényeivel szemben

tanusított magatartásában és annak megszabadító áttörésében is egyenrangúnak mutatkozik Shakespearerel, akkor, úgy véljük, a két megjelölt szféra határ- vagy átmeneti pontját akként határozhatjuk meg legvilágosabban, ha mégegyszer közvetlenül filozófusunkoz szegődünk, még pedig oly módon, hogy hipotétikus álomelméletének célpontjához, a szellemlátás megfejtéséhez, térünk vissza.

Itt az úgynevezett *másik látásnak* nem metafizikai, hanem fiziológiai magyarázata jönne tekintetbe. Ez álomszervet ott az agynak abban a részében feltételeztük, amelyet a mély álmában belső folyamatokkal elfoglalt organizmus benyomásai hasonló módon ingerelnek, mint ahogy az agynak most tökéletesen nyugvó, kifelé irányuló és érzékszervekkel közvetlenül összekapcsolt részét, ébrenléte állapotában, a külső világ benyomásai ingerlik. E belső szerv fogalmazta álomközlést csak egy második, a felébredést közvetlenűl megelőző álomkép továbbíthatta, mely az elsőnek valódi tartalmát allegorikus formába volt kénytelen öltöztetni, mert itt, az agy készülődő, és végül be is álló teljes felébredésénél, kifelé

már a megismerés ama formáit kellett alkalmaznia, amelyekkel a jelenségek világát tér és idő szerint osztjuk fel, hogy ilymódon oly képet szerkesszen, amely az élet közönséges tapasztalataival minden ízében rokon. A muzsikus művét az alvalátó holdkórosok látomásával hasonlítottuk össze, mint amely legbenső jósálmuknak általuk megpillantott és a szellemlátás leghevesebb állapotában kifelé is közölt közvetlen mása és a csatornát, mely e közléshez vezet, a hangvilág keletkezésének és kialakulásának útján találhatjuk meg. A holdkóros alvalátás per analogiam felhozott fiziológiai jelenségével most a szellemlátását vetjük össze s itt újra felhasználjuk Schopenhauer hipotétikus magyarázatát, amely szerint ez: az éber agyban fellépő alvalátás volna. Ez ugyanis szerinte az éber látás csökkenése folytán menne végbe s e fátyolos tekintetet a belső ösztön valamilyen, a csaknem éber öntudathoz intézendő közlés céljára aknázza ki, hogy a legmélyebb jósálmában megjelent alakot annak világosan megmutassa. Ez a bensőből a szem elé vetített alak semmiképpen sem tartozik a jelenségek reális világához; a szellemlátó előtt mégis a va-

lódi lény minden jellemzőjével felruházva él. Ehhez, a belső képet az éber szem elé való vetítéshez, amely a belső akaratnak csak rendkívüli és ritka esetekben sikerül, hasonlítjuk most Shakespeare művét, hogy őt magát, mint a szellemlátót és szellemigézőt magyarázzuk meg, aki minden idők embereinek alakját belső szemléletéből úgy tudja magának és nekünk éber állapotban megjeleníteni, hogy azt a látszatot keltik, mintha valóban előttünk élnének.

Amint ezt az analógiát legtávolabbi következményeivel együtt hatalmunkba kerítettük, Beethovent, akit az alvalátó holdkórossal vetettünk össze, a szellemlátó Shakespeare mélységben ható alapjaként jelölhetjük meg: ugyanaz, ami Beethoven dallamait hozza napvilágra, vetíti ki Shakespeare szellemalakjait is; és mindketten egy és ugyanazzá a lénnyé nyomulnak előre, ha a muzsikust, midőn a hangvilágba lép, egyszersmind a fényvilágba is beléptetjük. Ez ama fiziológiai folyamathoz hasonlóan menne végbe, amely egyrészt a szellemlátást okozza, másrészt a holdkóros alvalátást eredményezi s amelynél föltehetjük, hogy az agyat valamely belső ösztöké-

lés – éppen fordítottjaként annak, ahogy éber állapotban a külső benyomás teszi – belülről kifelé hatja át, ahol végül az érzékszervekre bukkan s ezeket kényszeríti, hogy kifelé ugyanazt lássák, mint ami, tárgyként, belülről hatolt ki. Már most elismertük azt a tagadhatatlan tényt, hogy a zene odaadó hallgatásánál a látás annyira csökken, hogy a tárgyakat többé nem érzékeli hatásosan: e szerint ez a belső álomvilág felidézte állapot volna, mely mint a látóképesség csökkenése lehetővé teszi a szellem megjelenését.

E különben megfejthetetlennek látszó fiziólogiai tolyamat hipotétikus magyarázatát az előttünk álló művészeti probléma boncolásánál különböző oldalairól alkalmazhatjuk s ugyanegy eredményhez jutunk. Eszerint vagy azt mondhatjuk, hogy Shakespeare szellem-megjelenéseit a belső zeneszerv tökéletes felébredése szólaltatja meg, vagy, mint Beethoven motívumai a csökkentett látást amaz alakok világos megpillantására lelkesítik, amelyekben azok testetöltve mozognak alvalátóvá gyúlt szemeink előtt. Föltehetjük, hogy ez a szertelen erő, mely látomásképzésében a természeti törvényekkel ellentétben belülről kifelé halad,

mindkét, lényegében azonos esetben a legmélyebb szükségből fakad s ez a szükség valószínűen ugyanaz, mely a közönséges életben a megfélemlítő álomból felriadtat a megszabadító sikoltásra készteti, csakhogy itt, a rendkívüli, óriásméretű, az emberiség szellemi életét átalakító esetben ez a szükség a legvilágosabb megismerésnek és legmagasabbrendű képességnek új és csakis ilyen ébrenlétben érzékelhető világára ébreszt.

E legmélyebb szükségből való fölébredést ama csodálatos, az alantasabb esztétikai kritikát még mindig megbotránkoztató ugrásnál éljük át, amellyel a hangszeres zene a vokális zenébe vegyült bele s melynek Beethoven kilencedik szimfóniájának kapcsán megkisérelt magyarázatából indultunk ki ily messzire kalandozó kutatásokra. Amit itt érzünk, az valamilyen fölösleg s erőszakos késztetés e fölösleg kifelé történő leadására, mely késztetés ahhoz az ösztönhöz hasonlítható, amely a megfélemlítő álmot felébredéssel akarja befejezni. Ennek az emberiség művészi géniuszára való jelentősége az, hogy ez a késztetés művészi tettet hozott létre, melynek révén ez a szellem új kinccsel, a legmagasabb-

rendű művészi remekmű alkotásának képességével gazdagodott.

E remekműről azt mondhatjuk, hogy a legtökéletesebb dráma, mely már túljár a voltaképpeni költészet határain. Ezt az ítéletet bizvást meghozhatjuk, miután felismertük a shakespearei és beethoveni dráma azonosságát, melyekről másrészt úgy kell ítélnünk, hogy az operához úgy viszonylanak, mint egy shakespearei színdarab valamely könyvdrámához és egy beethoveni szimfónia az opera zenéjéhez.

Az, hogy Beethoven a kilencedik szimfónia folyamán egyszerűen visszatért a zenekarral kisért énekkar-kantatehez, ne zavarjon meg minket a hangszeres zenéből a vokális zenébe való átugrás megítélésénél. A szimfónia ez énekkaros részének jelentőségét föntebb már megmértük s a zene legsajátabb területéhez tartozónak ismertük fel: benne, a dallamnak immár behatóan tárgyalt megnemesedésén kivül, formailag semmi hallatlant nem találtunk: kantate szövegszavakkal, amelyekhez a zene semminő más viszonyban nem áll, mint minden más énekszöveghez. Tudjuk, hogy a zenét a szövegköltő versei nem határoz-

hatják meg, ha bár Goethe vagy Schiller versei volnának is azok; erre csak a *dráma* képes, mégpedig nem a drámai költemény, hanem a valóban szemünk láttára lepergő dráma, mint a zene láthatóvá lett ellenmása, ahol a szó meg a beszéd egyedül a cselekvényhez, nem pedig a költői gondolathoz tartoznak.

Tehát nem Beethoven *művét*, hanem a muzsikusnak abban megnyílvánuló hallatlan művészi *tettét* kell lángelméje kibontakozásának csúcspontjául felfognunk, kijelentve, hogy az a remekmű, amelyet ez a tett tölt meg élettel és alakít ki, egyszersmind a legtökéletesebb művészi formát is nyujtaná, ugyanis azt a formát, amelyben mind a dráma, mind különösen a zene részére minden konvenció végleg elvesztené uralmát. Ez azután az egyedüli új művészi forma volna, mely a nagy Beethovenünkben oly erőteljesen testetöltött német szellemnek teljesen megfelel, melyet Beethoven teremtett volna meg, mint tiszta emberi s mégis csak neki sajátos formát s mely az újkornak, a klasszikus világgal szemben, mindezideig még hiányzik.

* * *

AZ, AKI A BEETHOVENI ZENÉRŐL kifejtett nézeteimet el találná fogadni, bizonyára nem menekül meg attól, hogy fantasztának és túlzónak tartsák. Ezt pedig nem csak mai művelt és műveletlen zenészeink fogják szemére vetni, akik a zenének a mi felfogásunkban élő álomképével többnyire csak a Szentivánéji álombeli Zuboly álmának alakjában találkoztak, hanem poétáink, sőt képzőművészeink is, amennyiben egyáltalán ügyet vetnek oly kérdésekre, amelyek látszólag eltávolítanák őket tulajdonképpeni régióiktól. Semmiesetre sem fog nehezünkre esni, hogy ezt a szemrehányást — még akkor is, hogyha félvállról, vagy éppen sértőszándékú agyonhallgatással adnák tudtunkra, — nyugodtan tűrjük, mert állítjuk, hogy amazok elsősorban nem is tudják megismerni azt, amire mi eszméltünk rá,

hanem legjobb esetben csak annyit fognak fel belőle, amennyi arra elég, hogy fölfedje előttük saját meddőségüket: de hogy e megismerés elől visszariadnak, az sem igen ejt minket csodálkozásba.

Ha magunk elé rögzítjük nyilvános irodalmi és művészeti életünk jellegét, szembeszökő változást veszünk észre, amely abban mintegy emberöltő óta állott be. Ez a nyilvános élet nem csak a várakozásnak, hanem már oly fokú bizonyosságnak a képét mutatja, hogy még a német ujjászületés nagy korszakát is, amely Goethet és Schillert mondhatta magáénak, bizonyos, habár mindig mérsékelt, megvetéssel illetik. Egy emberöltővel ezelőtt ez nem egészen így volt: az a kor leplezetlenül mutatkozott lényegében kritizálónak; azt a kort a papiros korának nevezték és úgy vélekedtek, hogy még a képzőművészetben is csak a hagyományos minták babráló ujrafelhasználását, ezt a persze minden eredetiségéből kivetkőztetett, kizáróan reprodukáló hivatást szabad látniok. Fel kell tennünk, hogy abban az időben őszintébben láttak és becsületesebben beszéltek, mint ma. Aki tehát még most is, literá-

toraink, szobrászaink, építészeink és más, nyilvánosan szereplő, művészeink bizakodó magatartása ellenére ama kor felfogását vallja, azzal hihetőleg könnyebben boldogulunk, ha helyes világításba helyezzük a zene felbecsülhetetlen jelentőségét, amelyre kulturális fejlődésünkben tett szert. Ezzel szemben most, elhagyva a belső világba való különös elmélyedést, melyre eddig kutatásunk késztetett, hadd vegyük szemügyre a külső világot, amelyben élünk és amelynek nyomására ama belső lény mostani, kifelé reagáló erejéhez jutott.

Hogy e vizsgálódásoknál bele ne vesszünk valamely messzireágazó kultúrtörténeti útvesztőbe, azonnal kiragadjuk a közvetlenül szemlélhető mostani korszellemnek egy jellemző vonását.

Míg a német hadak diadalmasan nyomulnak előre a francia civilizáció központja felé, addig minket hirtelenül szégyenkezés fog el e civilizációtól való függésünk miatt és abban nyilvánul meg, hogy a párizsi divatú viselet levetését követeli. Tehát a hazafias érzés végül megütközik azon, amit nemcsak a nemzet esztétikai ízlése tűrt meg oly sokáig minden tiltakozás nélkül,

hanem ami után köz-szellemünk is kapva-kapott és aminek mohón igyekezett nyomában járni. Valóban, mit is mondhatott vajjon a képzőművésznek egyetlen tekintet, amelyet nyilvános életünkre vetett, mely egyfelől csak élclapjaink karrikatúráihoz szolgáltatott anyagot, mig másfelől poétáink nem szűntek meg a német asszonyt váltig zavartalanúl dicsőíteni? — Úgy véljük, hogy e különös módon bonyolult jelenség megvilágítására szót sem kell vesztegetnünk. De hátha múló bajnak lehetne tekinteni? Elvárhatnók, hogy fiaink, bátyáink és férjeink vére, melyet a német szellem legmagasztosabb gondolatáért a történelem leggyilkosabb harcmezein hullatnak, legalább szégyenpírba borítja leányaink, hugaink és asszonyaink orcáit és a legszentebb inség hirtelenül fölkeltené bennük azt a büszkeséget, hogy férfiaik előtt ne mutatkozzanak többé nevetséges torzképeknek. A német asszonyok becsületére szives-örömest hisszük, hogy el is tölti őket ilyen méltó érzés; és mégis mindenki elmosolyodott, ha tudomást szerzett az első hozzájuk intézett felhivásról, amely azt követelte, hogy új viseletet öltsenek magukra. Vajjon ki nem

érezte, hogy itt csak valami új, hihetőleg igen ügyefogyott maskaráról lehet szó? Hiszen nyilvánnos életünknek nem véletlen szeszélye az, hogy a divat uralma alatt állunk éppen úgy, mint ahogy a modern civilizáció történetében nagyon is alapos oka van annak, hogy a divat törvényeit nekünk a párizsi ízlés szeszélyei diktálják. Valóban kétszáz esztendő óta a francia ízlés, — már tudniillik Párizs és Versailles szelleme — volt az egyetlen erjesztője az európai műveltségnek; míg semmilyen nemzetnek a szelleme többé nem tudott művészi mintákat létrehozni, addig a francia szellem legalább még a társadalom külső formáját teremtette meg, s teremti mind a mai napig az öltözködés divatját.

Jóllehet, ezek csak alacsonyrendű jelenségek, mégis a francia szellem tősgyökeres alkotásai s azt éppen oly biztosan és nyomban felismerhetően fejezik ki, mint ahogy a renaissance-korabeli olaszok, a rómaiak, a görögök, az egyiptomiak és asszirok fejezték ki magukat művészi termékeikben. És a franciák semmivel sem bizonyítják be inkább, hogy urai a mai civilizációnak, mint azzal, hogy fantáziánk azonnal ne-

vetségessé válik, mihelyt azt képzeljük, hogy csak divatjuk alól is fel tudjuk magunkat szabadítani. Azonnal átlátjuk, hogy a francia divattal szembeszegezett német divat tökéletes sületlenség volna, és minthogy érzésünk mégis fellázad amaz uralom ellen, rá kell eszmélnünk, hogy valóságos átok ver minket, amelytől csak valamely végtelenül mélyen gyökerező újjászületés válthatna meg. Ugyanis egész alaplényünknek akként kellene megváltoznia, hogy maga a divat fogalma teljesen elveszítse jelentőségét külső életünk alakulására.

Arra, hogy ennek az újjászületésnek miben kellene állnia, csak igen óvatosan szabad következtetnünk, miután már kifürkésztük a nyilvános művészi ízlés mély hanyatlásának okait. Mivel analógiák alkalmazása már kutatásunk főtárgyánál is némi sikerrel vezetett különben nehezen hozzáférhető megfejtésekhez, újra megkíséreljük, hogy vizsgálatunknak egy látszólag távoleső területére lépjünk, amelyen azonban bizonyára szert teszünk nyilvános életünk képzőművészetének jellegéről vallott nézeteink kiegészítésére.

Ha el akarjuk képzelni az emberi szellem ter-

mékenységének valódi paradicsomát, akkor vissza kell helyezkednünk abba az időbe, amely megelőzte az írás feltalálását és pergamentre vagy papirra való feljegyzését. Azt tapasztaljuk, hogy voltaképpen itt született az egész kulturális élet, amely most már csak mint elmélkedés vagy célszerű alkalmazás tárgya tartja fenn magát. Itt a költészet sem volt más, mint mitoszok, tehát ideális történések kitalálása, melyekben az emberi élet, más-más jellege szerint, közvetlen szellemlátások értelmében vett tárgyilagos valósággal tükröződött. Az erre való képességet minden nemesebb fajú népnél fölleljük, de csak addig az időpontig, amikor rátanult az írás használatára. Ettől fogva elhagyta költői ereje; az eddig mintegy szakadatlan természeti fejlődésben elevenen kialakuló nyelv most a kristályosodás folyamatába kerül és megfagy; a költészet a régi, immár újra ki nem használható mitoszok feldíszítésének művészetévé lesz és szónokiasságba meg dialektikába fullad.

Most pedig jelenítsük csak meg az írástól a könyvnyomtatás mesterségéhez vivő ugrást. A drága, írott könyvből a házigazda a családjá-

nak vagy a vendégeinek olvasott fel; mig most, a nyomtatott könyvből, mindenki magamagának olvas; és az iró az olvasóknak ir. Csak vissza kell idéznünk a reformáció idejének vallásos szektáit, hitvitáit és értekezéseit, hogy bepillanthassunk annak az őrületnek a dühöngésébe, mely megszállta a betűtől megbódult agyakat. Föl kell tennünk, hogy a reformáció egészséges szellemét csak Luther pompás korálja mentette meg, mert ez a kedélyre hatott s ezzel kigyógyította az agyakat a betűbetegségből. De a nép géniusza akkor még mindig meg tudta magát értetni azzal, aki a könyvet nyomta, bármily bajos volt az érintkezés; mig a hirlapok feltalálásával, különösen a napilap teljes felvirágzása óta, a nép jó szellemének teljességgel vissza kellett vonulnia a nyilvános élettől. Mert immár csak vélemények uralkodnak, még pedig közvélemények; ezek pénzért kaphatók, akár a nyilvános örömleányok: aki ujságot járat, az a makulatúra mellé annak felfogására is előfizet; nem kell sem gondolkoznia, sem töprengenie; ott áll előtte nyomtatva, miként vélekedjék istenről és a világról. Így mondja meg a párizsi divatlap is a német asz-

szonynak, hogyan öltözködjék; mert az ilyen dolgokban való diktálás jogát a franciák teljes mértékben kiérdemelték, amennyiben ujságpapiros-világunk tulajdonképpeni színes illusztrátoraivá vergődtek fel.

Ugyanis, ha most összevetjük a poétikus világnak a hírlapirodalom világává való vedlését azzal az átalakulással, melyen a szín és forma világa ment át, ugyanerre az eredményre jutunk.

Ki merné magáról állítani, hogy valóban fogalmat tud alkotni a görög ókor képzőművészetének nagyságáról és isteni magasztosságáról? Egyetlen ebből a világból fennmaradt torzó sejtelmesen érezteti velünk, hogy itt olyan élettel állunk szemben, amelynek megítéléséhez semmilyen mértékünk nincsen. Ama világ jogot nyert arra, hogy még romjaiból is időtlen időkig tanítsa, miként lehetne tűrhetően berendezni a világ folyásának még hátralevő részét. A nagy olaszoknak köszönhetjük, hogy ezt a tant újra feltámasztották és nemes szellemben átmentették az újabb világba. Láttuk, hogy ez a gazdag képzelettel megáldott nép teljesen elemésztődik e tan szenvedélyes kultuszában; egyetlen csodás

évszázad után úgy múlik el a történelemből, mint egy álom s a történelem ettől fogva tévesen egy rokonnak látszó népet kerít hatalmába, mintegy hogy lássa, vajjon mit várhat tőle a világ formáinak és színeinek művelésében? Az olasz művészetet és műveltséget egy bölcs államférfi és egyházi fejedelem igyekezett beoltani a francia nép szellemébe, miután már ebből a népből a protestáns szellemet teljesen kiirtották: a legnemesebb fejek a porba hullottak s amit a párizsi vérnász megkímélt, azt gondosan tövig kiperzselték. A nemzet maradékát most művészivé akarták nevelni: de mivel képzelete nem volt, vagy kimerült, sehogysem tudott tevékenységet kifejteni s nevezetesen képtelen maradt arra, hogy művészi alkotást hozzon létre. Több sikerrel járt az az igyekezet, hogy magát a francia embert formálják művésziessé; a művészi elképzelés helyett, mely fantáziájából hiányzott, meg tudták tanítani az egész ember művészi megnyilvánulására. Sőt ezt mint antik vonást tüntethették fel, amennyiben úgy vélekedtek, hogy az embernek előbb magának kell művésznek lennie, mielőtt művészi alkotásokat termelhet. Ha már most egy

körülrajongott király mindenkinek mindenben példával járt elől, nem volt nehéz feladat, tőle lefelé haladva, udvarán keresztül végül az egész népet a gáláns szokások felvételére bírni, amelyeknek szinte második természetévé való gyakorlásában a francia ember végül is annyiban fölötte állónak érezhette magát a renaissance-korabeli olasz fölött, amennyiben ez csak remekműveket teremtett, mig a francia maga lett remekművé.

Azt mondhatjuk, hogy a francia ember a kifejezésmód, a viselkedés és az öltözködés különös művészetének terméke. Törvénye ebben az ízlés: — s ez olyan szó, melyet a legalantasabb érzék működéséről szellemi irányzatra vittek át; s ezzel az ízléssel aztán önmagát ízlelte, már tudniillik úgy, amilyennek elkészítette magát, mint valami ízletes mártást. Kétségtelen, hogy ebben a virtuozitásig vitte: ízig-vérig modern és hogyha ilyképpen az egész művelt világ előtt mint mintakép áll, nem őrajta múlik, ha ügyetlenül utánozzák, mig másfelől hiúságát legyezgeti, hogy csak éppen abban eredeti, amiben mások kénytelenek őt mímelni. — Ez az ember tetőtől-talpig hírlap; a képzőművészet és nem

kevésbbé a zene neki csak tárcához való téma. A képzőművészetet, mint színmodern ember, éppen úgy igazította helyre magának, mint az öltözködését, amelyben pusztán az újdonság, tehát az állhatatlan változatosság kénye-kedve szerint jár el. Itt a bútorzat a fő, az építész ehhez tervezi a házat. Az irányzat, amely szerint ezt ennekelőtte űzték, a nagy forradalomig még eredeti volt oly értelemben, hogy az uralkodó társadalmi osztály jellegéhez oly módon símult hozzá, mint a franciák köntöse a testükhöz és a fejükhöz a frizurájuk. Ez az irányzat azóta felmorzsolódott, amennyiben az előkelőbb osztályok félénken tartózkodtak a divat irányításától és (mindig Párizsra gondolunk) az ebben való kezdeményezést az érvényre jutott szélesebb néprétegeknek engedték át. Itt azután csak az úgynevezett félvilág és annak kedvelői szabtak irányt: a párizsi hölgy férje előtt a félvilág szokásainak és viseletének majmolásával igyekszik magát vonzóvá tenni; igaz, hogy másrészt itt minden olyan eredeti, hogy szokás és viselet egymáshoz illenek és kiegészítik egymást. Ezek az emberek azután lemondanak a képzőművé-

szetbe való minden befolyásról s a képzőművészet végül – csaknem úgy, miként a nomád népeknél a művészetek első kezdetében – műkereskedők kezére jutott, mint rőfösárú és kárpitosmunka. Az állandó újdonsághajhászásban a divatnak, amely maga semmi igazán újat nem tud teremteni, a végletek játéka áll szolgálatába mint egyetlen menedék: valóban ez az irányzat az, amelyhez különös gondolkozásu képzőművészeink végül is hozzákapcsolódnak, hogy megint nemes, – bár nem tőlük megtalált művészi formákat is hozzanak napfényre. Most antik és rokokó, gótika és renaissance váltakoznak; a gyárak Laokoon-csoportokat, kínai porcellánt, Rafael- és Murillo-másolatokat, etruszk vázákat és középkori szőtteseket szállítanak; azonkívül Pompadour-bútorokat, XIV. Lajos-ízlésű stukkókat; az építész mindezt firenzei stílusba foglalja s Ariadne-csoporttal tetőzi be.

A művészet modernsége most az esztétikának is új elve lesz; a művészet eredetisége: eredetiségének teljes hiánya és mérhetetlen haszna: az összes művészi stílusok fogalma, amelyeket most a legközönségesebb szemlélet is megismer

és bárki tetszésszerinti ízléssel használhat fel. Sőt új humanisztikus elvet is tulajdonítanak a modern művészetnek, mégpedig a művészi ízlés demokratizálását. Azt mondják: ettől a jelenségtől a nép nevelését várhatjuk; mert a művészet és annak termékei immár nem csak a kiváltságos osztályok élvezetét szolgálják, hanem a legszegényebb polgárnak is alkalma nyílik, hogy a művészet legnemesebb alkotásait maga előtt lássa a kandallón s ebben még a koldus is részesül a műkereskedések kirakata előtt. Mindenesetre elégedjünk meg ennyivel, mert hogy most, amikor minden fenekestül felfordulva hever előttünk, hogyan fogjon hozzá akár a legtehetségesebb elme is valamely új irodalmi vagy képzőművészeti irány megteremtéséhez — egyszerűen elképzelhetetlen.

Ehhez az ítélethez teljes mértékben hozzájárulhatunk; hiszen itt a történelemnek ugyanolyan következményű eredményét látjuk, mint amilyen általában civilizációnk eredménye. Elképzelhetjük, hogy ezek a következmények letompulnak: tudniillik civilizációnk megsemmisülésével; ez nagyjában akkor volna lehetséges, ha az egész törté-

nelmet halomra döntenék, ami talán a szociális kommunizmus következménye volna, amennyiben ez a modern világot, mint gyakorlati célú vallás, hatalmába tudná keríteni. Mindenesetre felismerhető, hogy civilizációnkban minden valódi képzőművészeti alkotóerő végét járja és bölcsen cselekszünk, ha hozzászokunk, hogy ezen a téren, ahol az antik világ mint elérhetetlen mintakép áll előttünk, semmi e mintaképhez hasonlót ne várjunk. Ezzel szemben talán meg kell elégednünk modern civilizációnknak e különös, sőt némelyek ítélete szerint igen elismerésreméltó eredményével, még pedig ugyanabban a tudatban, amelyben most azt a kisérletet, mely számunkra és elsősorban asszonyaink számára, új német divatot akar teremteni, civilizációnk szellemére való sikertelen visszahatásnak ismerjük fel.

Mert amilyen messze a szem ellát, a divatot uraljuk.

De a divatnak ezzel a világával egyidejűleg egy másik világ jött el számunkra. Amint az általános római civilizáció alatt a kereszténység lépett fel, úgy tör ki most a modern műveltség zűrzavarából a zene. Mindkettő azt mondja: »A

mi országunk nem e világról való.« Ez azt jelenti: mi belülről jövünk, ti kivülről, mi a dolgok lényéből származunk, ti a dolgok látszatából.

Mindenki önmagán tapasztalhatja, mint foszlik hirtelen semmivé az egész modern külső világ, amely mindenünnen kétségbeejtően zárja körül, mihelyt megcsendülnek amaz isteni szimfóniák első ütemei. Vajjon hogyan volna lehetséges, hogy ezt a zenét a mai hangversenyteremben (ahol legfeljebb vademberek érezhetik jól magukat) csak valamelyes áhítattal hallgassuk, ha optikai szemléletünk elől — mint ahogy ezt föntebb már említettük — el nem tünnék a látható környezet? Legkomolyabban felfogva, ez a zene hatása egész civilizációnkkal szemben: elhomályosítja ezt, mint a napfény a lámpa világát.

Nem egykönnyen tudjuk elképzelni, mily módon érvényesítette a zene kezdettől fogva sajátos erejét a jelenségek világával szemben. Fel kell tennünk, hogy a hellének zenéje a jelenségek világát át meg áthatotta és összeforrt ennek szemlélhetőségének törvényeivel. Pythagoras számai bizonyára csak a zenéből érthetők meg élettel teljesen; a ritmus törvénye szerint épített az

építész; a harmónia törvénye szerint fogta fel a szobrász az emberi testalkatot; a dallamosság szabályai avatták a költőt énekessé, és a kardalból vetítődött a dráma a színpadra. Mindenütt azt látjuk, hogy a szemlélhető világ törvényeit a belső, csak a zene szelleméből megérthető törvény határozza meg: így a valódi antik dór államot, melyet Platon a filozófiából kimenteni igyekezett a fogalom számára; sőt a csatarendet meg az ütközetet éppen oly biztossággal irányították a zene törvényei, mint akár a táncot. — De a paradicsom elveszett: kiapadt egy világ mozgásának ősforrása. Ez a világ úgy mozgott, mint a forgató lendülettel elhajított golyó, de benne nem lakott erő, mely hajtotta volna; így végül is a mozgásnak el kellett halnia, mig a világ lelke újra föl nem ébredt.

A kereszténység szelleme volt az, ami a zene lelkét újra felébresztette. S a zenétől szellemült át az olasz festő szeme és élesedett meg annyira, hogy a dolgok látszatán keresztül azoknak lelkéig tudott hatolni: a kereszténységnek a templomban másfelől hanyatlásnak induló szelleméig. E nagy festők csaknem mindnyájan muzsikusok

voltak és ha elmerülünk szentjeik vagy vértanuik nézésébe, a zene szelleme feledteti el velünk, hogy látunk. – De eljött a divat uralma: amiként az egyház szelleme a jezsuiták rideg fegyelme alá került, éppen úgy lett, a képzőművészettel egyetemben, a zene is léleknélküli művészkedéssé. Nagy Beethovenünkkel foglalkozva, figyelemmel kisértük azt a csodálatos folyamatot, amelyben a dallam felszabadult a divat uralma alól és megállapítottuk, hogy Beethoven, csodálatosan sajátszerű módon bánva el mind azzal az anyaggal, amelyet kitünő elődei nagynehezen megmentettek a divattól, visszaadta a dallamnak örökérvényű tipusát, magának a zenének pedig halhatatlan lelkét. Sajátos, isteni naivitásával üti rá a mester győzelmére a tökéletes tudatosság bélyegét is, mivel győzelmét tudatosan aratta. Schiller ama költeménye, melyet Beethoven kilencedik szimfóniájában a csodálatos zárótétel szövegéül használt, úgy szólt hozzá, mint a divat járma alól felszabadult természet ujjongása. Figyeljük meg, milyen különös módon fogja fel a költő e szavait:

»Egyesül, mit szigorúan
Elválasztott a divat.«

Amint már előbb láttuk, Beethoven e dallam szavait csak oly értelemben tette meg énekszövegül, amennyiben a költemény jellege bizonyos fokig összhangban áll e dallam szellemével. Arra, amit drámai szempontból nézve, igazi szavalásnak szoktak nevezni, itt ügyet sem vet: így ez a két vers is: »Egyesül, mit szigorúan Elválasztott a divat« a költemény első három szakaszának éneklésénél a szavak minden különösebb nyomatéka nélkül pereg le. De azután, a ditirambikus lelkesedés hallatlan fokozódásának tetején, e versek szavait is teljes drámai indulattal ragadja meg s amikor azokat a csaknem dühöngve fenyegető együttesben ismételteti, a szigorú szó már nem elég haragja kifejezéséhez. Érdekes, hogy ez a divatra alkalmazott, mérsékeltebb jelző csak későbbi letompításból származik, melyet a költő maga eszközölt, aki Az örömhöz című ódájának első kiadásában még ezt nyomatta:

»Egyesül, mit pallosával
Elválasztott a divat.«

Beethovennek ez a pallos szó sem felelt meg; úgy érezte, hogy a divatra alkalmazva, túlságosan nemes és heroikus. Így önhatalmúlag a

vakmerő szót helyettesítette be s most ezt énekeljük:

»Egyesül, mit vakmerően
Elválasztott a divat!«

Lehet-e valami beszédesebb, mint ez e különös, szenvedélyesen heves művészi eljárás? Olyan, mintha Luthert látnók magunk előtt a pápa ellen dúló haragjában!

Bizonyosra vehetjük, hogy civilizációnkat, amennyiben tudniillik a művészi embert is meghatározza, csak zenénk szelleme élesztheti fel újra, ama zenéé, amelyet Beethoven szabadított ki a divat béklyóiból. És az a feladat, hogy ennek az esetleg kialakuló, új lelkesebb civilizációnak az ezt átható új vallást megbozza, szemmellátható-tólag a német szellemre hárul, amelyet magunk is csak akkor értünk meg helyesen, ha előbb lefejtünk róla minden tévesen nekitulajdonított tendenciát.

De hogy mily nehéz az igazi önmegismerés, különösen az egész nemzet számára, azt megdöbbenve tapasztaljuk a franciákon, akik eddig oly hatalmas szomszédaink voltak. Mi ebből hadd kerítsünk alkalmat a magunk kifürkészésére,

amiben szerencsére csak hozzá kell szegődnünk nagy német költőink komoly munkájához, akiknek alaptörekvése, akár öntudatosan, akár öntudatlanul, ez az önkutatás volt.

Ezek előtt bizonyára kérdésesnek látszott, vajjon miként állhatja meg a helyét az esetlen és nehézkes német jellem román eredetű szomszédaink könnyen és biztosan mozgó külsejével mérkőzve? Minthogy másfelől a német szellemtől nem lehetett elvitatni a határozott előnyt a világ és jelenségeinek mély és bensőséges megértésében, az volt a kérdés, miként lehetne ezt az előnyt a nemzeti jellem szerencsés kialakítására felhasználni, úgy, hogy innen kiindulva, üdvös hatást árasszon a szomszédos népek szellemére és karakterére, mig hasonló befolyások, melyek onnan túlról hatottak miránk, eddig többet ártottak, mint használtak.

Ha helyesen értelmezzük azt a költői alaptervet, mely legnagyobb költőnk életén mint két főér vonul végig, akkor a legkitünőbb útmutatást kapjuk e probléma megítéléséhez, amely probléma a német emberek e legszabadabbjának mindjárt csodálatos költői pályafutása kezdetén

Beethoven halotti maszkja
(A berlini Staatsbibliothek eredetije után)

A M.N. MÚZEUM KÖNYV-TÁRA

OSZK
Országos Széchényi Könyvtár

állt elébe. – Tudjuk, hogy mind a Faust, mind a Wilhelm Meister terve a goethei géniusz első dús virágzásának egy és ugyanabba az idejébe esik. A benne élő gondolat mély bensősége előbb a Faust elejének kidolgozására ösztökélte: de mintegy saját koncepciójának óriási méreteitől meghökkenve, hatalmas tervétől a problémának a Wilhelm Meisterben érvényre jutó megnyugtatóbb formájához fordul. Férfikora érett idejében meg is írta ezt a símán hömpölygő regényt. Hőse a biztos és tetszetős életformát kereső polgárifjú, aki a szinházon és a nemesek társadalmán át hasznos világpolgári élet felé halad; mellette olyan géniusz áll, akit csak felületesen ért meg; ahogy Goethe akkoriban a zenével állott szemben, nagyjában úgy ismeri meg Wilhelm Meister Mignont. A költő világosan érezteti velünk, hogy Mignonnal szemben felháborító bűnt követnek el, hősét mindazonáltal elvezeti ez érzés mellett, hogy a művészi műveltségnek minden hevességtől és tragikus excentrikusságtól megtisztult szférájában lássa. Képeket nézet vele egy képtárban. Mignon halálához zenélnek, s ezt a zenét később Robert

Schumann valóban megírta. — Úgy látszik, Schiller felháborodott a Wilhelm Meister utolsó könyvén, de nagy barátját nem tudta kisegíteni különös zavarából, annál is kevésbbé, mivel úgy vélte, hogy Goethen, aki éppen most költötte Mignont és ezzel az alkotásával csodálatosan új világot teremtett meg, lelkének legbelsejében olyan szétszóródás vett erőt, amelyből őt felébreszteni nem adatott meg barátjának. Ebből Goethe csak maga ébredhetett fel, — s fel is ébredt: késő öregségében befejezte a Faustot. Ami valaha szétszórta: azt itt minden szépség ősképébe foglalja be: felidézi az árnyak világából Helenát és az egész antik eszményt és összeesketi Fausttal. De az árnyat nem lehet megragadni; tovalebegő szép felleggé illan el, amely után Faust bölcs, de fájdalmatlan szomorúsággal néz. Csak Gretchen válthatta meg: az idvezültek világából kezét nyujtja neki a korán-feláldozott, aki Faust lelkében észrevétlenül mindig tovább élt. S ha úgy, mint ahogy tanulmányunk folyamán a filozófiából és a fiziológiából adódott hasonlóságokat használtuk fel, most meg szabad kisérelnünk, hogy a legmélyebb költői művet

is a magunk módjára magyarázzuk, akkor azalatt, hogy: »Minden, mi eltünő, csupán hasonlat«, — a képzőművészet szellemét értjük, ezalatt pedig, hogy: »Az örök nőiség magasba von«, — a zene szellemét, mely fellendűlve a költő öntudatának legmélyéről, most fölötte lebeg s vezeti a megváltás útján. S a német szellemnek éppen ezen, a legmélyebb lelki élményben megtalált úton kell nemzetét vezetnie, ha a többi népeket boldogítani akarja. Gúnyolhat minket bárki, amiért a német zenét ruházzuk fel ezzel a mérhetetlen jelentőséggel; bennünket az éppen oly kevéssé téveszt meg, mint a német népet az, hogy ellenségei, népünknek saját erejében való kételkedésére számítva, sértésekkel illették. Nagy költőnk ennek is tudatában volt, amikor vigaszt keresett afölött, hogy a németek ügyefogyott utánzásból fakadt szokásaikban és viselkedésükben neki oly félszegeknek és sutáknak látszottak; s e vigasz így hangzik: A német ember derék. És ez jelent valamit!

Legyen hát a német nép békében is derék; őrizze meg valódi értékét és vesse el a kancsal látszatot; ne akarjon sohasem olyasmi lenni,

amiben nem hivatott, hanem ismerje fel magában azt, amiben páratlan. A tetszetősség megtagadtatott tőle, de valódi lénye és művészete magasztos és bensőséges. És vitézségének e nagyszerű 1870-es esztendőben aratott diadalai mellett semmi sem állhat meg méltóbban, mint a megemlékezés a mi nagy Beethovenünkről, akit a német nemzet most száz éve ajándékozott a világnak. Ott, ahová hadaink nyomulnak, a vakmerő divat székhelyén, az ő géniusza már megkezdte a legfenségesebb hódító utat: amit ott költőink és bölcselőink, keserves átültetések révén, homályosan, mintegy érthetetlen hanggal érintettek meg, azt a beethoveni szimfónia már a lélek mélységeiben támasztotta fel: az új vallást, a legmagasztosabb ártatlanság világmegváltó kinyilatkoztatását ott éppen úgy megértették, mint mi magunk.

Ünnepeljük hát őt, a nagy úttörőt az elfajult paradicsom vadonában! De méltóan ünnepeljük, — nem kevesebb áhitattal, mint a német vitézség győzelmeit: mert a világboldogító a világhódítónak is fölötte áll!

* * *

5
15
58, 9
61, 3, 9
72, 5
1, 1
80, 1, 5-6
91-2, 8,
100, 7
= 13
25
30

KULTURA

KONYVTÁR

K
RT