

RICHARD WAGNER

---

*Válogatott elméleti írások*



RICHARD WAGNER  
*Válogatott elméleti írások*



A kötet megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.



© Rózsavölgyi és Társa, 2020

Válogatta, a jegyzeteket és az Utószót írta: Csobó Péter György

Fordította: Csobó Péter György és Fejérvári Boldizsár

Szerkesztette: Ignác Ádán

Borító: Szabó Ferenc  
Műszaki vezető: Rácz Julianna  
Nyomdai előkészítés: 9s Műhely

ISBN

Minden jog fenntartva.

Bármilyen másoláshoz, sokszorosításhoz, illetve adatfeldolgozó rendszerben való tároláshoz a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulása szükséges.

Felelős kiadó a Rózsavölgyi és Társa ügyvezetője

1086 Budapest, Dankó utca 4–8.

(+361) 299-8002 • rozsavolgyikiado@lira.hu • <http://rozsavolgyi.hu>

Készült a Gelbert Eco Nyomda Kft.-ben

## TARTALOM

Liszt Ferenc szimfonikus költeményeiről .....	7
A vezénylésről .....	26
Az opera rendeltetéséről .....	114
A „zenedráma” elnevezéséről .....	146
Költészetről és zeneszerzésről .....	153
Az operaköltészetről és az operaszerzésről .....	171
A zene használata a drámában .....	202
Utószó (Csobó Péter György) .....	223
Névmutató .....	



# LISZT FERENC SZIMFONIKUS KÖLTEMÉNYEIRŐL<sup>1</sup>

(1857)

Zürich, 1857. február 15.

Mondhatni, az adósa lettem, hiszen jó ideje tartozom Önnek<sup>2</sup> egy kiadós beszélgetéssel barátunkról és új zenekari szerzeményeiről; ám szóban az ilyesmi mindig is aforisztikus marad, és most sajnos még ez sem volna számomra egyhamar lehetséges. Kívánságának – amit több alkalommal is tudomásomra hozott, nevezetesen, hogy szeretné egyszer hallani, mi is igazából a határozott és megfontolt véleményem *Liszt*ről – tulajdonképpen zavarba kellene ejtenie ehelyütt, ahol teljesíteni akarom; hiszen Ön is tudja, hogy csak az ellenségek mondanak igazat, s hogy egy barát ítélete esetében, méghozzá egy olyan barátéban, aki oly sokat köszönhet a másiknak, mint én *Liszt*nek, szükségszerűen felmerül a részrehajlás gyanúja, s így ítéletének jószerivel semmilyen érték nem tulajdonítható. Én azonban nem sokat törődöm ezzel; mivel a szememben ez is azon maximák egyike, melyekkel az irigység szülte találékonyságnak köszönhetően a közép-szerűség, vagy ahogyan Ön tréfásan nevezte, a „mediokrácia” világa sáncolja körül magát megközelíthetetlenül, s e sánc mögül kiáltja oda a jelentékenynek: megállj, míg én, természetes ellenséged, meg nem ismerlek. Ezzel szemben én inkább ahhoz a tapasztalathoz tartom magam, mely szerint annak, aki azért vár ellenségei elismerésére, hogy ekként tisztába jöhessen önmagával, meglehet, sok türelem, ám kevés

---

1 A továbbiakban külön jelöljük, ha a lábjegyzetek valamelyike magától Wagner-től származik. Minden más esetben a jegyzetek a szerkesztő saját megjegyzéseit, kiegészítéseit tartalmazzák.

2 Írását Wagner Marie Wittgensteinhez címzett nyílt levél formájában publikálta.

készítés adatott önbizalma megszerzésére. Mindazt tehát, amit itt Önnel megosztok, tekintse egy olyan ember bizonyágtévéésének, aki sehogyan másként, csakis tiszta szívvel tudja szóra nyitni száját, s aki ezért is beszél oly bizakodón, mintha semmiféle maxima sem létezne a világon, vagy mintha mindegyik csak őérette léteznék.

Valami más azonban mégis zavarba hoz: mert hát mit is írjak Önnek tulajdonképpen? Tanúja volt ama csodálatos lelki fölemelkedésnek, melyet Liszt új művei bemutatásának és előadásmódjának köszönhetően éltem át. Láttam, minő meghatódottság és öröm vett erőt rajtam, hogy végre megszülethetett valami efféle, és hogy osztályrészemül juthatott. S bizonyára azt is észrevette, mennyire fukarkodtam eközben a szavakkal, amit talán csak a mélyen meghatott ember hallgatásának vélt. Eleinte kétségtelenül így is volt ez; mégis azt kell mondjam, e hallgatást esetemben most már tudatosság is támogatja, tudniillik az a mind szilárdabbá váló meggyőződés, hogy annak megoszthatósága, ami szemléletmódunkban a leglényegesebb és a legsajátabb, pontosan annak mértékében csökken, ahogy szemléletmódunk mélysége és kiterjedtsége nő, tehát ahogy mindinkább kivonul a nyelv közegéből – ama nyelv közegéből, mely nem is a sajátunk, hanem készen kapjuk kívülről, abból a célból, hogy segítsen bennünket érintkezni azzal a világgal, ami alapvetően csak akkor képes minket megérteni, ha a közös létszükségletek talajára helyezkedünk. Minél jobban eltávolodik szemléletmódunk ettől a talajtól, annál nehezkesebbé válik minden kifejezés, eladdig, míg a filozófus – kitevé magát a veszélynek, hogy már meg sem értik – voltaképpen már csak fonák értelmében használja a nyelvet, vagy a művész azért nyúl művészetének közösségi élet tekintetében teljesen hasznavehetetlen, csodás eszközeihez, hogy kifejezést adjon *annak*, ami maga aztán újra – a legszerencésebb esetekben – csak azok számára érthető, akik szemléletmódjában osztoznak vele. Ama nyelv által közölhetetlen szemléletnek vitathatatlanul a zene a legmegfelelőbb médiuma,



– tulajdonképpen zenének nevezhetnénk valamennyi szemléletmód legbelsőbb lényegét. Amikor tehát Liszt előadta nekem új műveit, s részesévé váltam annak, amit egyedül a zene képes elmondani, akkor úgyszólván minden beteljesedett, s nemcsak balgaságnak, hanem egyenesen lehetetlennek tűnt fel előttem, hogy ki akarjam mondani azt, ami épp azért változott zenévé, mert egyébként kimondhatatlan. Ki ne próbált volna már szavakkal megnevezni zenei benyomásokat? De bizonytalán csak azok képzelik úgy, hogy boldogultak is e feladattal, akiknek a valódi benyomásban egyáltalán nem volt részük, akikben azonban e benyomás oly teljességre jutott, mint például a zenéről író Lisztben, annak kísérletei során meg kellett küzdenie azokkal a szörnyűséges nehézségekkel, melyekkel ő is megküzdött. Miután pedig Liszt a lehetetlent a nyelvi képek művészetével igyekezett mégis lehetővé tenni, úgy, ahogyan ez újra csak a zseniális muzsikusként állhatott parancsolatjára, be kellett látnia, hogy így is csupán a vele egy észjárású zenésszel tudta megértetni magát, a literátor-olvasóval azonban egyáltalán nem. Hiszen ez utóbbi éppen azzal jutalmazta Lisztet, hogy nyelvét és költészetét érthetetlennek, élvezhetetlennek és terjengősnek minősítve visszautasította őt.

Mit is mondhatnék hát Önnek? Mindaz, ami itt következik, egészében valószínűleg nem nyújt majd többet annak némileg körülmenyesen motivált fejtegetésénél, hogy lehetetlen bármit is *mondani*. Mégis ez az, ami elvezet tárgyunk voltaképpeni lényegéhez. A műalkotás külvilág felé irányuló jelentésének és formai részének a megjelölésére esztétáink és műértőink a kifejezéseknek és kifejezőmódoknak olyan gazdag készletét halmozták fel, hogy tán soha máskor nem jövünk úgy zavarba, mint amikor azt kell megneveznünk, aminek sikerült mindezen urak figyelmét elkerülnie. Ezért Liszt műveinek arról az oldaláról szeretnék Önnek szólni, melyet e művek a világ felé mutatnak, s amelyről felismerhetők. Ám ezzel be

is kell érnie, minden egyebet illetően – e művek meghallgatásakor mutatott néma hallgatásom mérvadó.

Így hát a legkülsődlegesebbel kezdem, azzal, aminek a világ Lisztet tekinti. Ez a világ virtuózt lát benne, ki a legragyogóbb és legsikeresebb pályát futja; a világnak pedig ez is elég ahhoz, hogy tudja, hová tegye őt. Ám Liszt összekuszálta ezt a képet, mivel e pályafutástól visszalépett, majd meglehetősen határozottsággal komponistának állt: mert hát mire is lehet ezt vélni? Mindenekelőtt kellemetlen, hogy ez eddig még nem fordult elő, kiváltképp nem egy klasszikussá vált zeneszerző esetében. Mindazonáltal megesegett már néhány meggzagodott virtuózzal, hogy becsvágyból komponistaként is érvényesülni kívánt; s ahogy a világ neki elnézte e gyengéséget, úgy most is azon van, hogy a zongora ünnepelelt hősének megbocsássa pillanatnyi komponáló kedvét, természetesen sajnálkozva afelett, hogy e hős mégsem játszik inkább. Eközben pedig kegyeskedik Liszt nagyszabású új hangteremtényeiről diszkréten hallgatni, s legfeljebb csak a klasszikus zene erősen nekikeseredett csőszei felejtik el megzaboláznai haragjukat. De hát miért is csodálkoznánk ezen; igazából az volna inkább elgondolkodtató, ha ez hirtelen másként történt volna. Ki ne lett volna közülünk kezdetben valóban elfogult? És már csak ezért is szemrehányással kell illetni magunkat, hogy nem láttunk már előbb eléggé Liszt lényének mélyére, vagy nem próbáltunk legalább tisztán látni vele kapcsolatban. Akinek volt elég alkalmunk akkor hallani Lisztet, amikor például Beethovent játszott egy meghitt társaság előtt, annak számára mégiscsak ki kellett derülnie kezdettől fogva, hogy itt nem reprodukcióról, hanem valóságos alkotásról van szó. Az e két tevékenységet elválasztó határt sokkal nehezebb pontosan megadni, mint azt általában hiszik. Annyi mindenesetre bizonyossá vált számomra: ahhoz, hogy Beethovent reprodukálni tudjuk, tudnunk kell vele együtt alkotni. Ezt bizonyítatlanul lehetetlen megértetni azokkal, akik életükben nem hallottak mást, mint Beethoven műveinek

nálunk szokásos hangverseny-produkcióit és virtuóz-előadásait, melyek értékébe és lényegébe idővel oly elszomorító bepillantást nyertem, hogy közelebbi ecsetelésükkel inkább nem keserítenék senkit. Ehelyett megkérdem mindazokat, akik meghitt körben hallották Liszt előadásában Beethoven 106. és 111. művét (a nagy *B-dúr* és a *c-moll szonátát*), mit is tudtak korábban ezekről az alkotásokról, s mi az, amit ezzel szemben akkor tapasztaltak meg? Ha Liszt előadása reprodukció volt, akkor is feltétlenül nagyobb értéket képviselt, mint mindazok a Beethovent reprodukáló szonáták, melyeket zongorakomponistáink „produkáltak” a rosszul értelmezett beethoveni művek utánzataiként. Mert hát az volt a liszti képzettség sajátos vonása, hogy azt, amit mások papír és toll segítségével hoztak össze, ő a zongoránál ülve magától teremtette meg. De ki is akarná tagadni, hogy művészetének kezdetén még a legnagyobb és legeredetibb mester is csak reprodukál? Csupán annyit kell itt megjegyeznünk, hogy, mindaddig, amíg a legnagyobb zseni maga is csak reprodukál, munkái nem a reprodukált művek és mestereik értékét és jelentőségét tükrözik, hanem bennük előszörre ad hírt magáról teljes értékében és jelentőségében egy határozott eredetiség. Következésképp Liszt tevékenysége eme első, reprodukáló szakaszában felülmúlt minden e téren korábban nyújtott teljesítményt, mivel csak eközben ragyogott fel teljes egészében elődei műveinek értéke és jelentősége, mialatt ő maga is a reprodukált zeneszerzővel csaknem azonos magasságba emelkedett. E sajátosságot újszerűsége miatt szinte teljes egészében figyelmen kívül hagyták, s ez az oka annak is, hogy jelenleg csodálkoznak Liszt új tevékenységén, mely nem más, mint a művész tökéletesen beérett produktivitásának megnyilvánulása.

Mindezen gondolatokat azért osztom meg Önnel, mert a tárggyal és a benne rejlő csodálatra méltó problémával magam is csak általuk jöttem tisztába. De talán szükségtelen is erről éppen Önnek beszél-

nem, \*\*\*<sup>3</sup>, hiszen Ön ugyanazzal az ösztönnel, ami Lisztet vezérelte fejlődésében, bizonyára maga is kitalálta, hogy miről is van itt szó; míg mi, férfiak, akiknek akkor is le kell foglalnunk magunkat, ha tulajdonképpen nem tudunk magunkkal mit kezdeni, az ilyen esetekben gyakran megszegyenülünk a nők előtt. Mindazonáltal talán mégsem lényegtelen az Ön számára, hogy velünk együtt élvezze a férfiak azon előnyös tulajdonságát, mely abban áll, hogy, még ha gyakorta késve is, tudatossá tesszük önmagunk és mások előtt azt, amit a nő előzőleg öntudatlanul már megérezett. S meglehetősen egész Önhöz írott levelem ennek jegyében áll.

A csakis rá jellemző, szokatlan úton járó Liszt tehát produktivitása révén a művészi alkotóereje teljében lévő valódi komponista benyomását kelti bennem az utóbbi tíz esztendőben. S ha irányvételét csak kevesen képesek is ily korán megérteni, legalább olyan csekély a száma azoknak is, akik képesek felfogni a hirtelen célba érkezettnek tűnő jelenséget magát. Mint mondtam, az aggasztó és zavarba ejtő az volna, ha ez másként történe. Azt azonban, aki e jelenség értékével, zenei erejének ama rendkívüli nagyságával kapcsolatban, ami Liszt mintegy varázsütésre elénk tárt nagy zeneműveiből nyomban elibénk lép, ellenállhatatlan gyorsasággal egyetértésre is jutott önmagával, ezután rögtön zavarba kell hogy ejtse e művek formája, és, miután kifejezésre juttatta első aggályát barátunk zeneszerzői hivatásának lehetőségével szemben, a szokásostól eltérően fel fog merülni benne egy második kétely is. – Láthatja, tárgyamhoz, szándékomhoz híven, teljességgel kívülről közelítek, és ezzel még mindig csak azt érintem, amiről voltaképpen lehet beszélni, hogy végül elérkezzem ahhoz a ponthoz, amiről valószínűleg semmit sem lehet majd mondani. Tehát – irány a „forma”!

Oh, \*\*\* , ha nem létezne forma, bizonyosan nem léteznének műal-

---

3 A kor szokásai szerint Marie Wittgenstein nevének a helyén csillagok állnak.

kotások sem; de műtisztek egészen biztosan nem, és ez az utóbbiak előtt oly nyilvánvaló, hogy lelki félelemből formáért kiáltanak, miáltal a meggondolatlan művész, aki, mint mondtam, forma nélkül végső soron mégsem létezhet, alkotás közben nem gondoskodik arról egy fikarcnyit sem. De vajon miért is jöhet ez jól? Valószínűleg azért, mert a művész maga, anélkül, hogy tudná, mindig teremt formákat, míg a műtisztek sem formákat, sem bármi egyebet nem teremtenek. Kiáltásuk ekként olyan benyomást kelt, mintha a művésznek azon kívül, hogy mindent megalkot, még valami egészen különálló dolgot is el kellene készítenie a szóban forgó urak számára, máskülönben ők effélével önmagában egyáltalán nem rendelkeznének. S az ilyen műtiszteknek tényleg mindig csak azok tettek szívességet, akik maguk sem tudtak semmi önállót létrehozni, ezért formákkal segítettek ki magukat – és hogy ez mit jelent, nagyon is jól tudjuk, nem igaz? Kardokat penge nélkül! Ha azonban jön valaki, és pengét kovácsol magának (látja, éppen ifjú Siegfriedem kovácsműhelyében jártam magam is!),<sup>4</sup> akkor a fajankók megsebzik vele magukat, mivel olyan esetlenül fogják meg azt a pengét, mint a korábban odanyújtott üres markolatokat. Az meg persze felbőszíti őket, hogy az alattomos kovács úgy ragadja markolatán a kardot, ahogy kardforgatásnál kell, míg ők észre sem veszik azt a markolatot, amit mások toltak az orruk elé. Hát láthatja, ez az oka a forma hiánya miatt csapott egész rebellióknak! De láttunk-e valaha is valakit markolat nélküli kardot forgatni? Hát nem éppen az mutatkozik meg a lendületesen metsző kardcsapáson, hogy kiváló markolattal rendelkezik? Persze a markolat csak akkor válik láthatóvá és mások számára megtapinthatóvá, ha forgatója leteszi kezéből; amikor a mester már halott, és a kard a

---

4 Wagner arra utal, hogy éppen *A Nibelung gyűrűjének* harmadik darabján, a *Siegfried*en dolgozott. Siegfried is maga kovácsolja ki a Notungot, a „Vészkar-dot”.

fegyvertár falán függ, akkor észreveszik a markolatot is, és – mint „fogalmat”<sup>5</sup> – leválasztják a fegyverről, és mégsem tudják még csak elképzelni sem, hogy ha valaki egyszer újra vívni jó, pengéjét szükségképp a markolatánál kell majd megragadnia. De hát ennyire vakok az emberek: – inkább hagyjuk is őket!

Igen, \*\*\*, így van ez: Lisztnek sincs formája. De inkább örülünk ennek, hiszen ha látható volna a „markolat”, akkor attól kellene tartanunk, hogy tán fordítva vette kézbe kardját, ami e gonosz, ellenséges világban szerfölött nagyfokú gálánosság volna, hiszen igencsak oda kell vágnia annak, aki azt akarja, hogy elhiggyék neki, a markolathoz penge is tartozik. No, de félre a tréfával, ha még a „formánál” akarunk időzni egy kicsit.

Liszt új zenekari művei egyikének meghallgatása után akaratlanul is örömteli csodálkozással töltött el e művek szerencsés elnevezése: „szimfonikus költemények”. És e megjelölés megalkotása bizony nagyobb nyereséggel járt, mint remélhető volt; hiszen ez a név csak egy újabb művészeti forma megalkotásával együtt jöhetett létre. Ez bizonyára még Önnek is különösen hangzik, ezért is akarom az erről alkotott nézetemet kellő határozottsággal megosztani Önnel.

Először is, az egyes zenekari művek hozzávetőleges terjedelme és címük emlékeztet a korábbi mesterek jelentős méretűre növekedett „nyitányaira”. Hogy milyen szerencsétlen elnevezés is volt ez az „ouverture”, legalábbis olyan zeneművek esetében, amelyek bárhová jobban illettek, mintsem egy dramatikus előadás nyitányául, azt bizonyára érezték már mindazok, akik, főként Beethoven nagy példái óta, szükségesnek látták, hogy zenedarabjuknak újfent ezt a megjelölést adják. De nemcsak a megszokás, hanem egy jóval mélyebben gyökeröző kényszer is magából az itt alkalmazott formából származott. Aki

---

5 Wagner egymásba nyitja a „Griff” (markolat, fogantyú) és a „Begriff” (fogalom) szavak jelentését a „valamin fogást találni” értelmében.

igazán tudatára akar ébredni e forma különösségének, annak keletkezésétől fogva végig kell tekintenie a nyitány történetét; s meglepetten látni fogja, hogy itt egy táncról volt szó, amit a zenekar játszott egy színpadi mű megnyitásaként; s azon fog majd csak igazán csodálkozni, hogy mivé is vált ez az idők folyamán és a nagy mesterek zseniális leleményei által. – Ám nemcsak a nyitány, hanem minden más önálló hangszeres zenedarab is a táncnak vagy az indulónak köszönheti a formáját, és az ilyen darabok sorozatát, valamint az olyanokét, amelyekben több táncforma is összekapcsolódott, „szimfóniának” nevezték. A szimfónia formális magja ott bujkál még ma is a harmadik tételben, a menüettben vagy scherzóban, ahol is hirtelen teljes naivitásával lép színre, hogy mintegy nyilvánosságra hozza valamennyi tétel formájának titkát. Ezzel semmi esetre sem akarom leszólni ezt a formát, hiszen oly csodálatos dolgokat köszönhetünk neki; sőt, inkább épp azt akarom megjegyezni, hogy e forma nagyon kötött, és összekavarva könnyen felismerhetetlenné tehető, s hogy e tulajdonsága miatt épphogy pontos megfigyelést követel azoktól, akik általa akarják kifejezni magukat, miként nagyjából maga a tánc is a táncosoktól. S hogy mi is fejezhető ki ebben a formában, azt a legnagyobb elragadtatással Beethoven szimfóniájából tudhatjuk meg, és épp ott a legszebben és legkielégítőbben, ahol Beethoven a kifejezésmódot maradéktalanul összehangolta e formával. Folyamatosan zavaróan hatott e forma azonban onnantól kezdve, hogy – nyitányként – egy olyan eszme befogadására használták, ami nem volt képes illeszkedni a tánc szigorú szabályának e forma révén történő megnyilvánulásához. Ez a szabály ugyanis, a dramatikus anyaghoz szükséges *fejlődés* helyett *váltakozást* követel, ami valamennyi az indulóból vagy a táncból származó formában – az alapjellegnek megfelelően – az eleven kezdet utáni lágyabb, nyugodtabb szakasz, valamint az elevenebb megismétlésének sorozataként rögzült, még hozzá mélyen a dolog természetében rejlő okokból. Efféle váltakozás és efféle visszatérés nélkül eddigi

jelentésének megfelelően aligha képzelhető el szimfonikus tétel; ami pedig egy szimfónia harmadik tételében nyilvánvalóan menüettnek, triónak és a menüett megismétlésének mutatkozik, az, jóllehet rejtettebben (főként a második tételben erőteljesebben közeledve a variációs forma felé), minden más tételben is a forma lényegének bizonyul. Ebből pedig láthatóvá válik, hogy egy drámai eszme és e forma konfliktusa többnyire olyan kényszert szül, hogy vagy a fejlődést (az eszmét) kell feláldozni a váltakozás (a forma) kedvéért, vagy fordítva. Egy alkalommal, hisz' emlékszik rá, azért állítottam mintaképpül Gluck *Iphigénia Auliszban* című operájához írt nyitányát,<sup>6</sup> mert ott a mester az előtte álló probléma természetéből kiindulva a legbiztosabb érzékkel és a legszerencsésebb módon volt képes rá, hogy drámájának kezdetére állítsa a hangulatok és ellentéteik váltakozását, mely megfelel a nyitányformának, míg az e formában lehetetlen fejlődést mellőzte. Hogy azonban a rákövetkező időszak nagy mesterei ezt korlátnak érezték, azt világosan láthatjuk a beethoveni nyitányokon; e zeneszerző tudta, zenéjének hogyan lehetséges végtelenül nagyobb ábrázolóerőt adni, és képesnek érezte magát a fejlesztés eszméjének megvalósítására: sehol máshol nem tapasztalhatjuk meg ezt határozottabban, mint a nagy *Leonóra-nyitányban*.<sup>7</sup> Ám aki akarja, megláthatja épp ezen a nyitányon, mennyire a mester hátrányára vált az átöröklött forma megtartása. Mert hát azok közül, akik képesek egy ilyen mű megértésére, ki ne adna nekem igazat abban, hogy az első résznek a középház utáni megismétlése a mű gyengéje, s ez által a mű eszméje egészen érthetetlenül torzul, és csak annál inkább, minthogy

---

6 Wagner 1854 márciusában egy zürichi hangversenyen vezényelte el Glucknak ezt a nyitányát, melyhez az akkoriban szokásos Mozart-féle koncertszerű lezárás helyett saját verziót készített. Indokait az itt említett írásában foglalta össze: „Glucks Ouverture zu »Iphigenia in Aulis«”, *Neue Zeitschrift für Musik* 1854. június 17.

7 A III. *Leonóra-nyitány*ról van szó.



az összes többi részben, de különösen a végén, kizárólag a drámai fejlődés ismerhető fel a mester meghatározó elveként. Annak, aki kellőképpen elfogulatlan és bölcs ahhoz, hogy ezt belássa, ezután el kell ismernie, hogy ez a visszásság csak úgy volna leküzdhető, ha azt az ismétlést teljesen elhagynánk, ezzel pedig a nyitányformát, vagyis a korábban indokolt, eredeti, szimfonikus táncformát eltörölnénk, és innen indulnánk el egy új forma kialakítása felé.

De hát milyen is volna ez az új forma? – Szükségszerűen olyan, amilyet a tárgy és ábrázolandó fejlődése mindenkor megkíván. És mi volna ez a tárgy? – Egy költői motívum. Tehát – rémülözözzék! – „programzene”!

Ez aztán veszedelmesen hangzik, és aki csak meghallja majd, megállás nélkül panaszkodni fog a zene önállóságának szándékos felszámolása miatt. No de nézzük csak meg egy kicsit közelebbről, mi is a helyzet valójában ezzel a sopánkodással, ezzel a félelemmel! – Hát lehetséges-e egyáltalán, hogy minden művészetek e legcsodálatosabbikának, legösszehasonlíthatatlanabbikának, legönállóbbikának, s legsajátosabbikának: a zenének bárki más ártson, mint a kontárrok, akik sosem nyertek beavatást az ő szentségébe? És Liszt, aki számomra egyáltalán az elképzelhető legmuzikálisabb minden zenész között, hát ő is efféle kontár volna? Hallgassa hitvallásomat: *a zene soha, semmilyen magára vállalt kapcsolatban nem szűnhet meg a legmagasabb rendű, legnagyobb megváltást adó művészetnek lenni.* A zene lényege, hogy az, amit a többi művészet csak megsejtet, általa és őbenne a legkétségbevonhatatlanabb bizonyossággá, a legközvetlenebbül ható igazsággá lesz. Vegye akár a legvadabb táncot, akár a leggyengébb kórimit: a hozzájuk illesztett zene (mindaddig, amíg komolyan veszi, s nem karikírozza őket) még ezeket is megneemesíti; hiszen a zene éppen a rá jellemző komolyság miatt oly tiszta és csodás természetű, hogy mindent átszellemít, amit csak megérint. De akárcsak ez, éppoly nyilvánvaló, éppoly bizonyos az is, hogy a zene

csak olyan formákban érzékelhető, amelyek az élet valamely viszonylatából vagy egy életmegnyilvánulásból vétettek, amelyek, eredetileg idegenek lévén a zenétől, éppen általa nyerik el legmélyebb jelentésüket, mintegy a bennük lappangó zene kinyilatkoztatása által. Mi sem kevésbé abszolút (hangsúlyozzuk: az életben való megjelenését tekintve), mint a zene, és az abszolút zene szószólói nyilvánvalóan azt sem tudják, mit beszélnek; ahhoz, hogy összezavarodjanak, elég volna csupán felszólítani őket: ugyan, mutassanak már nekünk olyan zenét, ami formáját nem a testmozgás vagy a nyelv verseléséből vette (a kauzális összefüggés szerint). – Az induló- és a táncformát tehát a tiszta hangszeres zene szilárd alapjaiként ismertük fel, és láttuk, e forma révén, még a legkomplikáltabb zeneművekben is, valamennyi konstrukció szabálya olyképpen rögzült, hogy az eltérés e formától – mint az első periódus meg nem ismétlése – a formátlanság felé tett lépésnek számított, és ezért azt legnagyobb hátrányára még a merész Beethovennek is el kellett kerülnie. Ebben tehát egyetértünk, és elismerjük, hogy megjelenésének lehetősége érdekében az isteni zenének kellett adassék ebben az emberi világban valami, ami őt megköti, sőt, miként láttuk, feltételt szab neki. Azt kérдем hát, az induló és a tánc a mindezen aktusokat számunkra megjelenítő képzetekkel méltóbb indítékai volnának a formaalkotásnak, mint például azok a képzetek, amelyeket Orfeusz vagy Prométheusz nagyságának és szenvedésének karakterisztikus alapvonásairól alkotunk? Azt kérдем továbbá: ha a zenét megnyilatkozásában olyannyira uralja a forma, ahogy azt fentebb kimutattam Önnek, nem volna-e nemesebb és felszabadítóbb számára, ha az induló- vagy táncmotívum képzete helyett az Orfeusz- vagy Prométheusz-motívum képzetéből merítené a formát? – Nos hát, ezt illetően talán senkinek sem támadnak kétségei, azt viszont nagyon is sokan hangoztatják majd, mekkora nehézséget is jelent azokból a magasabb, egyénített képzetekből érthető formát nyerni a zene számára, mert hiszen egy ilyen forma mindeddig lehetetlen-

nek mutatkozott azon (nem tudom, helyesen fejezem-e ki magam) alacsonyabb, generálisabb formamotívumok általánosan érthető csoportosítása nélkül.

Ez a félelem a következőkön alapul: illetéktelen vagy képzelgő zeneszerek, épp akikről lekopott a szent kenet, olyan zeneműveket adtak elő nekünk, amelyek a szokásos szimfonikus (tánc)formától – melyeknek e komponisták egyszerűen nem váltak mestereivé – úgy tértek el, hogy a zeneszerző szándéka teljesen érthetetlen maradt, ha a hallgató a bizarr táncformáknak nem járt utána lépésről lépésre egy magyarázó program segítségével. Úgy éreztük, a zene itt nyilvánvalóan lealacsonyított, méghozzá azért, mert egyfelől egy hozzá méltatlan eszmét rendeltek alá, másfelől pedig azért, mert ez az eszme még csak nem is jutott világosan kifejezésre, ami többnyire abból is fakadt, hogy abban minden érthető mozzanat még mindig a szokásos, ám önkényesen és kontár módra alkalmazott, széttöredezett táncformából származott. De ne is törődjünk tovább ezekkel a karikatúrákkal, amelyekből van elég minden művészetben, hanem forduljunk inkább a végtelenül fejlett és gazdag kifejezőképesség felé, ahogyan azt a nagy zsenik alakították a zenében egészen korunkig. Így pedig nem a zene képességével szemben kell bizalmatlannak lennünk (hiszen e téren már a korlátolt régi formán belül is hallatlan teljesítmények születtek), hanem sokkal inkább azzal kapcsolatosan, hogy a művész vajon rendelkezik-e az itt szükséges költői-zenei képességgel, aminek révén a költői tárgy olyan szemléletéhez jut, amely szolgálni képes őt érthető zenei formáinak kialakításában. És itt valóban olyan titok és nehézség rejlik, amelynek a megoldása csak egy kiemelkedő tehetségű kiválasztott feladata lehet, aki alaposan képzett zenész és egyúttal alapos szemlélődésre képes költő is. Nehéz világossá tenni, mi is az, amire itt gondolok, így az ehhez szükséges fogalom dialektikus kidolgozását jómagam át is engedném napról napra sokasodó nagy esztétáinknak; annyit azonban tudok, hogy minden tehetséggel megáldott koponya és szív

meg fog engem érteni, ha meghallja Liszt „szimfonikus költeményeit”, a *Faustot* és a *Dantét*, mert hiszen ezek azok, amelyek előszörre megvilágították előttem e problémakört.

Megbocsátok azoknak, akik mindeddig kételkedtek a hangszeres zene új műformájának a sikerében; meg kell ugyanis vallanom, hogy én magam is maradéktalanul osztottam ezt a kételyt, eladdig, hogy társultam azokhoz, akik programzenéinkben fölöttébb bosszantó jelenséget láttak, miközben abban a furcsa helyzetben találtam magam, hogy engem is a programzenészek közé soroltak, s velük egy kalap alá vettek. E típus legjobb, sőt gyakran valóban zseniális alkotásai kapcsán mindig a következő történt velem: meghallgatásuk során olyannyira elveszítettem a zene fonalát, hogy a legnagyobb erőfeszítéssel sem voltam képes azt megragadni, vagy újra felvenni. Ez esett meg velem még röviddel ezelőtt is barátunk, Berlioz *Rómeó és Júlia* szimfóniájának a főmotívumaiban oly csodásan megragadó szerelmi jelenetében: az az elragadtatottság, amelybe a főmotívum fejlesztése ejtett, elillant és kijózanodott, mialatt végigkövettem az egész tételt, végül pedig tagadhatatlan nemtetszésbe torkollott. Rögtön kitaláltam, hogy – miközben elveszítettem a zene fonalát (azaz meghatározott motívumok következetesen áttekinthető váltakozását) – olyan színpadi motívumokhoz kellett igazodnom, amelyek [zeneileg – a ford.] jelen sem voltak számomra, s a programban sem szerepeltek. Ezek a motívumok vitathatatlanul megvannak a shakespeare-i erkélyjelenetben; s azzal, hogy ezeket a drámaíró rendelkezésének megfelelően megtartotta, a zeneszerző nagy hibát követett el. Rögtön meg kellett volna éreznie, amikor ezt a jelenetet egy szimfonikus költemény motívumául kívánta felhasználni, hogy a drámaírónak, nagyjából ugyanazon eszme kifejezése céljából, egészen más eszközökhöz kell nyúlnia, mint a zeneszerzőnek. A drámaíró sokkal közelebb áll a közös élethez, és csak akkor lesz érthető, amit csinál, ha eszméjét olyan cselekménybe ágyazva adja elő nekünk, amely a maga sokféleképpen

összeillesztett momentumaiban olyannyira hasonlít ennek az életnek valamely eseményére, hogy valamennyi néző azt hiszi, mindennek valóban részese. A zenész ezzel szemben teljességgel eltekint a közös élet menetétől, maradéktalanul megszünteti annak véletlenszerű és egyedi vonásait, és hozzá minden ezekben rejlő elemet alárendel a maga konkrét érzelmi tartalmának, ami egyedül csak a zenében közölhető határozottan. Ezért egy igazán muzikális költő e jelenetet lényegesen konkrétabb eszmeiséggel felruházott formában nyújtotta volna át Berlioznak, Shakespeare pedig, ha a zenei reprodukció céljára Berlioznak akarta volna átadni e jelenetet, mindenesetre éppen annyival írta volna meg másként, amennyivel Berlioz zeneművének kellene most másnak lennie, hogy önmagában érthető legyen. Ám még mindig csak a zseniális zeneköltő legkedvezőbb inspirációinak egyikéről beszéltem, és a kevésbé szerencsésekről alkotott ítéletem könnyedén teljes mértékben szembefordíthatna ezzel az irányzattal, ha nem kerülnének benne újfent napvilágra oly tökéletes darabok, mint a „Scene aux champs” és a „Marche des pélerins”<sup>8</sup> stb. szűkebben vett képei, amelyek meglepetésünkre megmutatják, mire is képes ez az eljárás.

Az ok, amiért az említett szerelmi jelenetből kiemeltem egy példát, csupán az, hogy világossá tegyem Ön előtt, mily végtelenül nehéz is az előttünk álló probléma megoldása, és hogy itt valójában egy olyan titokról van szó, amely ama általam korábban elgondolt kardpenge – számunkra láthatatlan – „markolatához” volna hasonlítható. E penge csapásaiból ítélve teljes magabiztossággal feltételeztem, a markolatot Liszt tartja a kezében, még hozzá oly egyedi és pontosan az ő kezéhez illeszkedő markolatot, hogy keze azt egyúttal teljesen el is rejti a szemünk elől. Ez a titok azonban egyúttal az individualitás lényege

---

8 Berlioz *Fantasztikus szimfóniájának* második tétele („Jelenet a mezőn”), illetve *Harold szimfóniájának* második tétele („Zarándokok menete”).

is, valamint azé a rá jellemző szemléletmódé is, ami számunkra mindig titok maradna, ha nem nyilvánulna meg a zseniális individuum műalkotásaiban. De hát csak ehhez a műalkotáshoz és ránk gyakorolt benyomásához, mely újra csak individuális, igazodhatunk; ami ebből mint általánosan érvényes művészeti szabály elvonatkozatható, egészében mindig vérszegény, és akik sokat akarnak kezdeni ezzel, a lényegből tulajdonképpen semmit sem értettek meg. Mindeközben annyi bizonyos, hogy Liszt alapvetően másként szemléli a költői tárgyat, mint Berlioz, méghozzá valahogy úgy, ahogyan azt a Rómeó-jelenet kapcsán kívántam meg a költőtől, ha tárgyát kidolgozás céljából a zeneszerzőnek akarja átadni.

Láthatja, oly közel jutottam a dolog magvához, hogy ennél sokkal többet értelmesen aligha mondhatok Önnek; itt már arról van szó, amit az egyik individuum a másikkal titokként oszt meg, és aki erről fennhangon és fennhéjázva beszél, bizony nem sokat fogadhatott be belőle, ahogy többnyire csak a meg nem értett titkokat lehet kifecsegni. Ha pedig már arról hallgatok, amit Liszt megosztott velem szimfonikus költeményei révén, hát legalább közlésének formális oldaláról ejtek néhány szót. – E tekintetben mindenekelőtt az a nagyfokú és beszédes határozottság lepett meg, amellyel a tárgy megnyilatkozott előttem: természetesen ez már nem az a tárgy volt, amiről a költő szavakkal beszél, hanem egy egészen más, minden leírás számára elérhetetlen tárgy, melyről megközelíthetetlen légiessége miatt alig tudjuk elképzelni, hogyan is képes megjeleníteni magát érzelmi képességünk számára újra éppoly világosan, határozottan, tömören és félreismerhetetlenül. A zenei koncepció eme zseniális határozottsága Lisztnél rögtön a zenemű kezdetén oly tömören jut kifejezésre, hogy meglepetésemben sokszor már az első tizenhat ütem után ekként kell felkiáltanom: „Elég, mindent tudok!” E tulajdonság számomra oly szembetűnő vonása Liszt műveinek, hogy, mindama elutasítás ellenére, ami e téren bizonyos oldalról ellene hat Liszt elismerésének,

egy pillanatig sem kétlem: az igazi közönség igen gyorsan és bensőleg fog megismerkedni velük. Azok a nehézségek, amelyek a jóval bonyolultabb kifejezési eszközök miatt a zenedráma komponistája előtt állanak, itt, a tisztán zenekari művek esetében, jóval csekélyebbek. Zenekaraink többnyire jók, és ahol lehetőség nyílik rá, hogy az előadások magának Lisztnek, vagy megbízható tanítványainak a vezetésével menjenek végbe, ott sehol nem marad majd el a siker, mint például a nyíltszívű st. galleniek körében, akik is oly megindítóan juttatták kifejezésre csodálatukat, hogy azok a kompozíciók, amelyeket zagyvának és formátlannak festettek le előttük, valószínűleg mégis igen gyorsan felfoghatónak és érthetőnek bizonyultak számukra. Ön tudja, hogy ez csak megerősít az olyan közönségről alkotott jó véleményemben, amelyiktől azért persze nem szabad többet kívánni, csak hogy egy pillanatra emelkedjen ki megszokott szemléletmódjából, ám ez a kiemelkedés éppen azért nem lehet tartós és nem hathat vissza a közös életre, mert alapvetően igen erőszakos. Mindazonáltal az efféle felemelkedés érzékelése marad a művész egyetlen kívülről érkező jutalma, aki mindenképpen tartózkodjék attól, hogy e jutalmat utólag akarja egyenként begyűjteni azoktól, akik, kijózanodván, könnyen kritikus megjegyzéseket tehetnek neki. Így akár még némelyik zenesznek is, akit az előadás különben magával ragadott, másnap eszébe jut megütközni ezen vagy azon a „különösségen”, „egyenetlenségen” vagy „keménységen”, de főképpen a különös, szokatlan harmóniai lépések adhatnak okot egyeseknek a kételkedésre. Így aztán felmerül a kérdés, hogyan is van az, hogy egyeseknek az előadás alatt nem volt min megütközniük, hanem épp csak azt az új, szokatlan és magával ragadó hatást érzékelték, ami vélhetően ama „különösségek” és egyebek segédlete nélkül mégsem lett volna elérhető? Igazából azonban minden új, szokatlan és meghatározó jelenségnek az a sajátossága, hogy számunkra hordoz magában valami idegenszerűt, valamit, ami gyanakvást kelt; és ez ismét csak az individualitás titkához tartozik.

Abban, amik vagyunk, bizonyos mindannyian hasonlóak vagyunk egymáshoz, és alighanem a nem [genus] az, ami egyedül igaz; abban azonban, ahogy a dolgokat szemléljük, olyannyira különbözünk, hogy, szigorúan véve, mindig idegenek maradunk egymás számára. De éppen ezen alapul az individualitás, és bármennyire objektíven fejlődjön is ez ki, azaz bármily átfogóan és egyedül a tárgy által betöltve alakuljon is szemléletünk, mindig fog tapadni hozzá valami, ami kizárólag a különös individualitás sajátja. Ám csak e saját rész révén osztja meg magát másokkal a szemlélet, és aki ezt a magáévá akarja tenni, csak ama saját rész befogadásával teheti; hogy lássuk, amit a másik individuum lát, ahhoz az ő szemével kell látnunk, ez pedig csak a szeretetnek sikerül. Ha szeretünk egy nagy művészt, úgy mondjuk ki hát ehelyütt, hogy magának a szemléletnek az elsajátításával együtt magunkba fogadjuk ugyanazon individuális sajátosságokat is, amelyek lehetővé tették számára az alkotói szemléletet. – Mivel pedig e szeretet boldogító és újat tanító hatását sehol nem éreztem újra oly világosan, mint Liszt iránti szeretetemben, ezért, ennek tudatában, odakiáltom minden gyanakvónak: bizakodjatok csak, s majd meglepődtök, mennyit nyertek bizalmatokkal! S ha vannak odátartók, árulástól tartottatok is, nézzétek csak meg közelebbről, ki is az, akinek hinni kell. Hát még Lisztnél is muzikálisabb muzikusra vágytatok? Aki még nála is sokoldalúbban és mélységesebben zárna magába a zene minden képességét? Aki kifinomultabban és lágyabban érezne, aki többet tudna, és többre volna képes, aki természetből fogva tehetségesebb volna, és képzés révén lendületesebben fejlődött volna, mint ő? S ha nem tudtok még egy illet megnevezni, úgy hagyatkozzatok bizvást erre az egyre (ki ráadásul túlságosan is nemes lelkű ember ahhoz, hogy benneteket becsapjon), és legyetek biztosak: e bizalom abban fog a leginkább gazdagítani benneteket, aminek megkárosításától most féltetek!

Így hát, \*\*\*, nincs több mondanivalóm Önnek, amint ez utóbbi so-



rok már nem is Önhöz, hanem egészen másokhoz szólnak, úgyhogy aligha fogja tudni, mit is kezdjen velük, ha netán arra a gondolatra jutna, mégsem jelenteti meg őket. – S valóban, leveletem még egyszer átnézve úgy találom, hogy talán nem is annyira Önnek, mint inkább azoknak írtam mindezt, akiknek évekkal ezelőtt rászorítva éreztem magam nyilvánosan oly buzgalommal odaszólni. Ha meggondolom, milyen zavart is keltettem ezzel annakidején, akkor bizony most úgy kell tekintsek önmagamra, mint valakire, aki visszaesett a régi bűnébe, – amitől pedig, mivel olyannyira ártalmamra volt, igencsak óvakodnom kellett volna. Meggondolatlanságomért megérdemlem a büntetést, s ha Ön úgy hiszi, rajtam kívül senki másnak nem árthatna vele, akkor csak a tetszésemre lesz azzal, ha e levelet nyomtatásra bocsátja. Mivel pedig Ön túlságosan barátságos velem, semhogy ártani akarna nekem, ezért ha álnév alatt kíván megbüntetni, ha tetszik, szerzőként tüntessen fel helyettem valaki mást – mondjuk Fétis<sup>9</sup> urat; tőle úgyis minden kitelhet.

Ám mindenekelőtt adja át üdvözetemet az én *Ferencem*nek, és mondja meg neki, ugyanúgy szeretem, miként eddig!

Az Ön Richard Wagnere

FORDÍTOTTA: CSOBÓ PÉTER GYÖRGY

---

9 François Joseph Fétis (1784–1871) belga származású zenetudós és zenei író, aki támadta Berliozt (többek között a *Fantasztikus szimfóniáról* írt elítélő kritikát), vitába szállt Thalberggel, Liszt egykori virtuóz riválisával, s kezdetben Lisztnek is ádáz ellenfele volt, később azonban mégis mellé állt.

## A VEZÉNYLÉSRŐL

(1869)

„Szúnyog-orr, Légyszárny-csücsök,  
Effélék egy fészek,  
Levelibéka, Gyepi Tücsök:  
Ezek a zenészek!”

(Goethe nyomán, Márton László fordítása)

Jelen írásban a zenei tevékenységnek azzal a területével kapcsolatos tapasztalataimat és megfigyeléseimet szándékozom közzétenni, amely a gyakorlatban mindeddig csak a rutinra, a megítélés terén pedig a tudatlanságra maradt. A tárgyról alkotott saját ítéleteimben nem magára a karmesterre, hanem a zenészekre és énekesekre hivatkozom majd, mivel csakis ők képesek helyesen érzékelni, hogy jól vagy rosszul dirigálják-e őket, amiről azonban kétségtelenül csak akkor szerezhetnek tudomást, ha, s ez bizony egészen kivételesen esik meg, egyszer végre jól dirigálják őket. E célból nem valamilyen rendszer megalkotásával, hanem egy sor megfigyelés feljegyzésével kívánok eljárni, és fenntartom abbéli szándékomat, hogy azokat alkalomadtán folytatni is fogom.

A zeneszerzők számára kétségkívül nem lehet közömbös, hogy milyen előadásban jutnak el munkáik a közönséghez, mivel az nagyon is természetesen csakis a zenemű megfelelő előadása révén nyerhet helyes benyomást az adott műről, míg a rossz előadás okozta téves benyomást mint olyat nem képes felismerni. Azonban hogy mi is a helyzet nemcsak az operák, illetve a hangversenyeken játszott művek többségének a németországi előadásaival, némelyek számára akkor válik majd tudatossá, ha figyelmesen és bizonyos ismeretekkel fel-

vértelve követik, milyennek is mutatom be ezeknek az előadásoknak az elemeit.

A német zenekarok gyengeségei, amelyeket a szakértő mind összetételüket, mind pedig teljesítményüket illetően felfedez, leginkább a karmesterek, kapellmeisterek, zeneigazgatók stb. előnytelen tulajdonságaiból eredeztethetők. Ezek kiválasztásában és alkalmazásában a zeneintézetek legfelsőbb hatóságai éppoly tudatlanul és hanyagul járnak el, amennyire nehezebbek és fontosabbak lettek a zenekarokkal szemben támasztott követelmények. Akkoriban, amikor a zenekar legkomolyabb feladata egy mozarti partitúra lejátszása volt, a zenekarok élén a hamisítatlan német kapellmeister állt: egy (legalábbis ott helyben) mindig nagy tekintélyű, határozott, szigorú, zsarnoki és különösképpen goromba férfiú. E fajtából az utolsót a dessau Friedrich Schneider személyében ismerhettem meg, de még a frankfurti Guhr is ide tartozott.<sup>1</sup> Azt, hogy ezek a férfúk és a hozzájuk hasonlók, akiket az újabb zenéhez való viszonyuk miatt kényszerűen „vaskalaposoknak” neveztünk, a maguk műfajában igenis derék dolgokra voltak képesek, még mintegy nyolc évvel ezelőtt, *Lohengrin*em karlsruhei előadása kapcsán is megtapasztaltam, amely előadáson az idős Strauß kapellmeister vezényelt.<sup>2</sup> Ez az igen tiszteletreméltó férfiú nyilvánvalóan aggodalommal elegy félelemmel és idegenkedéssel állott partitúrámmal szembe: viszont gondterhes aggodalma gondosság formájában áttevődött a zenekar irányítására, mely precízebb és erőteljesebb már nem is lehetett volna; látható volt, hogy mindenki engedelmessé válik neki, még hozzá mint olyan karmesternek, aki nem ismer tréfát és

1 Friedrich Schneider (1786–1853) zeneszerző, orgonista és az Anhalt-Dessau Hercegség udvari karmestere. Carl Wilhelm Ferdinand Guhr (1787–1848) hegedűművész, zeneszerző és színházi karmester Frankfurt am Mainban.

2 Joseph Strauß (1793–1866), morva származású hegedűművész, Johann Georg Albrechtsberger tanítványa. Franz Danzi után ő vette át a Badische Staatskapelle vezetését Karlsruhéban.

embereit kézben tartja. Különös módon ez az öregúr volt az egyetlen olyan, általam is személyesen ismert, neves karmester, akiben valóban volt tűz; tempói gyakorta inkább elstetettek, semmint vontatottak, de mindig magvasak és jól kivitelezettek voltak. – Ugyanilyen jó benyomást szereztem H. Esser hasonló teljesítményéről Bécsben.<sup>3</sup>

Az, ami a régivágású karmesterek szóban forgó típusát, ha kevésbé voltak tehetségesek, mint a fent nevezettek, a bonyolultabb, újabb zenekari muzsika megjelenésével végül kényszerűen alkalmatlanná tette a zenekarok iskolázására, mindenekelőtt épp az a régi, a zenekarok korábban szükségesnek vagy elegendőnek tűnő összeállításával kapcsolatos megszokás volt, miszerint mindig csak az éppen felmerült feladatokat tartották szem előtt. Egyetlen olyan példát sem ismerek, hogy bárhol Németországban egy zenekar költségvetését az új hangszerelés követelményeire való tekintettel alapvetően átalakították volna. A nagy zenekarokban életkoruk jogán továbbra is az idősebb zenészek játszanak az első hangszereken, következésképpen csak erőik megfogyatkozásával kerültek az első pultba, míg az ifjabb erők és jobb zenészek a második helyen ülnek, aminek hátránya különösen a fúvósoknál ütökzik ki. Mármost ha újabban alighanem a belátó igyekezetnek, különösképpen az illető zenészek szerény ismereteinek köszönhetően ezen áldatlan állapotok fokozatosan javulnak is, egy másik gyakorlat, mégpedig a vonósok összeállításában, folyamatosan hátrányos következményekkel járt. Itt ugyanis minden különösebb megfontolás nélkül áldozzák fel a második hegedűt, s még inkább a brácsát. Ez utóbbi hangszereken mindenütt leginkább az invalidussá lett hegedűsök játszanak, de meggyengült fúvósok is, ha akár csak

---

3 Heinrich Joseph Esser (1818–1872) német hegedűművész, zeneszerző és karmester. Előbb a mannheimi színház karmestere, majd a bécsi Udvari Színházé. Ott különösen sokat tett Wagner operáinak a bemutatásáért, 1858-ban ő vezényelte a *Lohengrin* bécsi ősbemutatóját.

néhány ütemet, de játszottak valaha hegedűn, a legjobb esetben pedig valóban jó brácsást próbálnak szerezni az első pulthoz, különösen a helyenként előforduló szólók miatt; mindazonáltal olyannal is találkoztam, hogy ezen a poszton az első hegedűssel segítettek magukon. Az egyik nagy zenekarban a nyolc brácsás közül mindössze egyetlen olyan akadt, aki az egyik újabb partitúrában található, nehéz szakaszokat képes volt megfelelően kivitelezni. Mármost az említett eljárást, amely humánus szempontból bocsánatos is volt, a korábbi hangszerelés jellege hozta magával, mely szerint a brácsát többnyire csak a kíséret kitöltésére használták, és egészen a legutóbbi időkig elégséges igazolást is nyert az olasz operaszerzők méltatlan hangszerelés módja révén, akiknek művei a német operarepertoár lényeges és közkedvelt részét teszik ki. Mivel ezekhez a kedvenc operákhoz fejdelmi udvaraik dicső ízlését követve a nagy színházak intendánsai is a legnagyobb mértékben ragaszkodnak, egyáltalában nem csodálkozhatunk azon, hogy olyan követelményeket, amelyek az ezen urak részéről nem igazán kedvelt műveken alapulnak, csak akkor lehetne támasztani, ha a karmesternek kellő súlya és komoly tekintélye volna, s ha különösen ő maga alaposan tisztában lenne azzal, mi is kell egy mai zenekarhoz. Idősebb karmestereink figyelmét ez utóbbi körülmény legnagyobb részét elkerülte; különösen annak szükségességét nem látták be, hogy zenekaraink vonós hangszereinek számát a fúvósok igencsak megnövekedett létszámához és alkalmazásához képest a megfelelő mértékben megnöveljék; hiszen ami e tekintetben újabban kényszerűen végbement, amikor az aránytalanság immár teljességgel nyilvánvalóvá vált, még az sem volt soha elég ahhoz, hogy az oly híres német zenekarokat egy szintre emelje a franciák zenekaraival, melyek a hegedűk, de különösen a csellók erőteljességében és alaposságában még mindig jelentősen előttük járnak.

Így hát az újabb stílust követő, fiatalabb karmesterek első számú és valódi feladata az kellett volna, hogy legyen, hogy felismerjék és ki-

vitelezzék azt, ami a szóban forgó, régivágású karmesterek figyelmét elkerülte. Ám csupán arról gondoskodtak, hogy e fiatal karmesterek ne válhassanak veszedelmessé az intendánsok számára, különösen pedig hogy ne szállhasson át rájuk a korábbi időszak derék vaskalaposainak súlyos tekintélye.

Fontos és tanulságos látnunk, hogyan tett szert hivatalra és méltóságra ez az újabb nemzedék, amely ma a német zenei élet derékhadát adja. – Mivel először is a zenekarok fenntartását a kisebb-nagyobb udvari színházak, valamint általában a színházak működésének köszönhetjük, el kell fogadnunk azt is, hogy a német nemzet e színházainak vezetősége olyan zenészeket jelöl ki, akiket elhivatottnak tart arra, hogy gyakran akár fél évszázadon át képviseljék a német zene méltóságát és szellemét. Az ilyen módon támogatott zenészek legtöbbször nyilván tudja, hogyan szerezte e kitüntetést, mivel a tapasztalatlan szem csak alig néhányuk esetében látja meg, miféle érdem folytán jutottak ehhez. A tényleges német zenész ezt a „remek posztot”, amelyet alighanem csupán a támogatói tekintenek ennek, többnyire egyszerűen a tehetetlenség törvényét követve érte el: fokozatosan araszolt felfelé. Azt hiszem, hogy a nagy Berliini Udvari Zenekar a legtöbb dirigensét ilyen úton szerezte. Olykor-olykor azonban ugrásszerűen is végbemehetett a dolog: egy csapásra egészen új nagyságok jelentek meg valamely hercegnő komornájának protezsáltja stb. személyében. Felmérhetetlen, mily kártékonyak voltak ezek a tekintély nélküli lények legeslegnagyobb zenekaraink és operaszínházaink gondozására és művelésére nézve. Mivel érdemeik egyáltalán nem voltak, pozíciójukat csakis úgy tudták megőrizni, hogy behódoltak a fölélük rendelt, tudatlan, ellenben többnyire mindent érteni vágyó vezetőnek, a nekik alárendelt zenészekkel szemben pedig hízelegve alkalmazkodtak a tehetetlenség követelményeihez. Sőt azzal, hogy fölálodozták minden művészi fegyelmüket, melynek gyakorlására egyébként nem is voltak képesek, valamint hogy engedékenyek és engedelmesnek mutat-

koztak minden értelmetlen, felülről érkező elvárással szemben, ezek a mesterek ráadásul közkedvelté is váltak. A tanulmányok minden nehézségét áthidalta, ha kölcsönös összesomolygás mellett kenetteljesen az „ilyen és ilyen zenekar régi hírnevére” hivatkoztak. S ugyan ki vette észre, hogy a hírneves intézmény teljesítménye évről évre hanyatlott? Hol voltak az igazi mesterek, akik megítélhették volna ezt? Bizonyos, hogy nem a kritikusok közt, akik csak addig ugatnak, amíg be nem tömik a szájukat; a betömést illetően azonban teljes körű egyetértés uralkodik.

Mármost viszont újabban ezeket a karmesteri posztokat különösen elhivatott emberekkel töltik be: az igazgatóság mindenkori igényének és hangulatának megfelelően valahonnan hoznak egy derék, rutinos művészt, mégpedig azért, hogy a helyi karmesterek lustaságába „aktív erőt” oltsanak. Ezek azok az emberek, akik tizennégy nap alatt „kihoznak” egy operát, igen ügyesen értenek a „húzáshoz”, és az énekesnők számára hatásos „kadenciákat” komponálnak mások partitúráiba. A Drezdai Hofkapelle is egy ilyen ügyeskedésnek köszönheti egyik legerőteljesebb karmesterét.<sup>4</sup>

Olykor azonban valódi hírességeket is keresnek: „zenei nagyságok” beszerzését vélik szükségesnek. A színházak nem rendelkeznek ilyenekkel, de az énekekadémiák és a hangversenyszervező intézmények szállítanak néhányat belőlük, a nagy politikai lapok kultúrrovatainak dicshimnuszai szerint, úgy két-három évenként. Ők tehát korunk zenebankárjai, akik Mendelssohn iskolájából kerültek ki, vagy az ő védnöksége alatt lettek az egész világ figyelmébe ajánlva. Ezek azonban már más vágású emberek voltak, mint régi vaskalaposaink tehetetlen sarjai – nem a zenekarban vagy a színháznál felnőtt ze-

---

4 Weber és Wagner után Karl August Krebs (1850–1880) és Julius Rietz (1860–1877) volt a mai Staatskapelle Dresden (akkor Hofkapelle) karmestere. Wagner valószínűleg az utóbbira utal.

nészek, hanem az újonnan alapított konzervatóriumok tisztességes oktatásban részesült növendékei, akik oratóriumokat és zsoltárokat komponálnak, és a bérletes előadások próbáit hallgatják. A vezénylésre is tanították őket, ráadásul olyan elegáns műveltséget szereztek, amilyen a zenészeknél korábban egyáltalán nem fordult elő. A faragatlanság immár elképzelhetetlen lett; s az, ami szegény bennszülött kapellmeistereinknél egyfajta félős és önbizalom nélküli szerénység volt, náluk olyan jó modorként nyilvánult meg, amelyre részben – ők legalábbis úgy érezték – a vaskalapos német társadalmunkhoz fűződő, némileg elfogult viszonyuk szorította rá őket. Úgy vélem, ezek az emberek némi pozitív befolyást gyakoroltak zenekarainkra: kétségkívül sok nyers és otromba dolog tűnt el innen, egyes, elegánsan előadott részletekre pedig azóta jobban ügyelnek, és jobban kidolgozzák azokat. Az újabb zenekarban már sokkal jártasabbak, hiszen az számos vonatkozásban mesterüknek, Mendelssohnnak köszönheti különösen finom és érzékeny megformáltságát, továbbhaladva azon az úton, melyre elsőként Weber felséges géniuszának leleményessége lépett.

Ám ahhoz, hogy zenekaraink és a hozzájuk kapcsolódó intézmények átformálásában hasznosak lehessenek, legfőképpen egyvalami hiányzott ezekből az urakból: az energia, amit csakis a valóban saját erőn alapuló önbizalom adhat meg. Mert sajnos minden: a hírnév, a tehetség, a képzettség, sőt a hit, a szeretet és a remény is mesterként volt bennük. Mindannyian annyira el vannak foglalva önmagukkal és azzal a kihívással, hogy talmi állásukat megtartsák, hogy nem voltak képesek arra gondolni, ami általános, összefüggő, következetes és újraformáló, mert mindezen dolgoknak hozzájuk egészen rendjén valóan voltaképp egyáltalán semmi közük sincsen. Csakis azért léptek ama régivágású, nehézkes német mesterek helyébe, mert azok igen mélyre süllyedtek és képtelenné váltak arra, hogy felismerjék az új kor és művészeti stílusa igényeit. Ezek az urak láthatólag úgy érzik, hogy e posztot csak egy átmeneti időszakra töltik be, ugyanakkor a



német művészeteszménnyel – és végtére is mégiscsak egyedül erre törekszik minden, ami nemes – nem igazán tudnak mit kezdeni, mert természetük mélyén idegenkednek tőle. Így az újabb zene fajsúlyos követelményeivel szemben is csak kiegészítő eszközökben gondolkodnak. Meyerbeer például nagyon tapintatos volt; saját zsebből fizetett meg egy új fuvolistát, hogy az Párizsban egy bizonyos helyet jól fújjon neki. Mivel pontosan megértette, milyen sok múlik a megfelelő előadáson, azonkívül gazdag volt és független, rendkívüli érdemeket szerezhetett volna a Berliini Zenekarnak, amikor a porosz király annak zenei főigazgatójává kívánta kinevezni. Egyidejűleg azonban Mendelssohnt is felkérték e poszt betöltésére, aki igazán nem volt híján a különleges ismereteknek és tehetségnek. Bizonyos, hogy mindkettejük előtt ugyanazon akadályok álltak, amelyek e területen addig minden pozitív dolgot meggátoltak; és épp ezeket kellett volna felszámolniuk, hiszen erre minden tekintetben és olyan mértékben fel voltak készülve, ahogy azóta senki más. Miért illant el az erejük? Úgy tűnik, azért, mert bizony nem is volt soha. Félbehagyták a dolgot, s most itt van előttünk a „híres” Berliini Zenekar, melyből a pontosság Spontinitól eredő hagyományának immár az utolsó nyoma is eltűnt. Pedig Meyerbeerről és Mendelssohnról van szó! S vajon mit érnek majd el másutt az ő tetszetős árnyképeik?

A megmaradt idősebb, valamint eme legújabb fajtájú karmesterek és zeneigazgatók tulajdonságainak áttekintéséből kiviláglik, hogy a zenekarok megreformálása terén immár nem sokat várhatunk tőlük. Ezzel szemben a megfelelő továbbképzésükre irányuló kezdeményezések mindig csak maguktól a zenészekről eredtek, ami nagyon is érthető módon a technikai virtuozitás fokozott kiműveléséből ered. Tagadhatatlan az a haszon, amelyet a különböző hangszerek virtuózai zenekarainknak hajtottak; sőt, ez a haszon teljes körű is lett volna, ha a dirigensek olyanok lettek volna, amilyeneknek, különösen ilyen körülmények közt, lenniük kellett volna. Régi kapellmeistereink vas-

kalapos maradékainak, a tekintélyük miatt folyamatosan zavarban lévő felkapaszkodottaknak vagy a komornák által beajánlott zongoratanároknak stb. a virtuóz természetesen azonnal a fejére nőtt; a zenekarban pedig mintegy a színházi primadonna szerepét töltötte be. A legújabb vágású kapellmeister ezzel szemben a virtuózzal vállalt közösséget, ami bizonyos vonatkozásban hasznos is volt, viszont csak akkor mozdította volna előre az ügy egészét, ha ezek az urak a valódi német zenei élet szívét és lelkét ragadták volna meg.

Mindenekelőtt azonban azt kell hangsúlyoznunk, hogy állásukat, ahogy általában a zenekar fennállását is, a *színháznak* köszönhetik, és munkálkodásuk és teljesítményük jórészt az *operához* kapcsolódik. Így hát a színházat, az operát kellett megérteniük, ennek folytán pedig azok zenéjén túl még valami mást is meg kellett tanulniuk, mégpedig – körülbelül úgy, ahogyan az asztronómiában a matematika csillagászati alkalmazását – a zene alkalmazását a drámai művészetre. Ha ezeket, jelesül a drámai éneket és kifejezést megértették volna, akkor az másrészt ráébresztette volna őket a helyes zenekari előadásmódra, különösen az új német hangszeres zene műveinek esetében. Legjobb útmutatásaimat a beethoveni zene tempóját és előadásmódját illetően egykor a nagyszerű Schröder-Devrient<sup>5</sup> lélekkel teli és biztos hangszúllyal előadott énekéből szereztem, s azóta például elképzelhetetlen volt, hogy a c-moll szimfónia első tételében az oboa megragadó kadenciáját:



5 Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860) énekesnő. Lásd a 10. lábjegyzet Wagner *Az opera rendeltetéséről* című, kötetünkben olvasható írásában.

olyan zavarosan játszassam el, ahogyan azt különben soha másként nem hallottam; sőt e kadencia számomra megvilágosodott előadás-módjából visszalépve immár arra is ráéreztem, hogy már a megfelelő helyen milyen jelentőséget és milyen kifejezést kell kapnia az első hegedű fermataként kitarított



hangjának, és abból a meghatóan elragadó benyomásból, melyet ebből a két, jelentéktelennek tűnő pontból szereztem, az egész tételt életre keltő új értelem fakadt számomra. – Mindezt itt most csak futólag megemlítve mindenekelőtt arra szerettem volna utalni, hogy a karmesternek – ha helyesen értelmezné a színházhoz fűződő viszonyát, hiszen végtére is egyedül a színháznak köszönheti tisztségét és méltóságát – miféle kölcsönhatásban volna ajánlatos állnia az előadás-sal a magasabb zenei képzés tökéletesítése céljából. Ezzel szemben az operát (amire szomorú módon fel is jogosítja az a körülmény, hogy ezt a műfajt a német színházakban szánalmasan művelik) sóhajtozva elvégzendő, terhes napi munkának tartja, becsületbeli ügyének pedig a koncerttermet tekinti, ahonnan elindult, és ahonnan színházi meghívását kapta, mert mint említettük, mihelyt egy színház vezetőségének arra támad kedve, hogy valamilyen hírneves muzsikust szerezzen meg karmesternek, annak nyilvánvalóan valahonnan máshonnan kell érkeznie, nem a színháztól.

Mármost ahhoz, hogy megítélhessük, milyen teljesítményre képes egy ilyen egykori hangversenytermi és énekakadémiai dirigens a színházban, először is ott kell őt felkeresnünk, ahol valóban otthon van, és ahol a „megbízható német muzsikusz” hírnevét megalapozta: hangversenytermi karmesterként kell őt megfigyelni.

A klasszikus hangszeres zenénk zenekari előadásából zsenge ifjúkoromból a kielégületlenség feltűnő érzése maradt meg bennem, amely, valahányszor csak a legutóbbi időkben ilyen előadással találkoztam, folyamatosan újra és újra elfogott. Azt, amit a kifejezésmódban a zongoránál vagy egy partitúra olvasása közben oly lélekkel telten élőnek láttam, ott alig ismertem fel, noha ez a hallgatóság számára többnyire teljességgel észrevétlen maradt. Különösen meglepett a rám korábban oly érzelemdús és életteli benyomást tevő mozarti kantiléna színtelensége. Ennek okait csak később tisztáztam magamban és taglaltam a *Beszámoló egy Münchenben létrehozandó német zeneiskoláról* című írásomban,<sup>6</sup> amiért is azt, aki jelen gondolatmenetemet komolyan követni kívánja, arra kérem, hogy az ide vonatkozó dolgokat ott olvassa el. Az említett okok elsősorban kétségkívül egy valódi német, a szó legvalódibb értelmében vett zenei konzervatórium teljes hiányában rejlenek, ahol klasszikus zenénk eredeti, maguktól a mesterektől eredő előadásmódját folyamatosan élő átörökítéssel őrizték volna meg, ami szükségképpen azt feltételezné persze, hogy ezek a mesterek ott maguk is lehetőséget kaptak volna arra, hogy műveiket teljesen a saját felfogásukban adják elő. A német kultúrérzék ezt a feltételt, ahogyan az azon alapuló eredményt is, sajnálatos módon elszalasztotta, mi pedig, hogy valamely klasszikus zenemű szellemiségéről tájékozódhassunk, az egyes dirigensek ötleteire vagyunk utalva a tekintetben, hogy miként vélekednek például annak a darabnak a tempójáról vagy előadásmódjáról.

Ifjúkoromban a híres lipcsei Gewandhaus-koncerteken ezeket a darabokat egyáltalán nem is vezényelték, hanem, mintegy a színházi

---

6 „Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule” [1865], in Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 8. kötet, Lipcse: E. W. Fritzsch, 1888, 125–176.

nyitányokhoz és felvonásközi zenékhez hasonlóan, az akkori koncertmester, Matthäi<sup>7</sup> vezetésével játszották el. Így a dirigens zavaró egyéniségéből ezekben egyáltalán semmi sem volt érzékelhető; továbbá minden télen rendszeresen eljátszották klasszikus hangszeres zenénk önmagukban véve semmilyen komoly technikai nehézséget nem jelentő fő műveit, ennél fogva azok előadása simán és pontosan ment; a zenekar pedig, mely e darabokat pontosan ismerte, szemmel láthatóan örült annak, hogy évről-évre újra találkozhat kedvenc műveivel.

Épp csak Beethoven *Kilencedik szimfóniája* esetében nem akart ez sikerülni, jóllehet becsületbeli ügynek számított, hogy minden évben azt is előadják. – Én a magam számára le is másoltam e szimfónia partitúráját, és kétkezes zongoraátíratot dolgoztam ki belőle.<sup>8</sup> Mennyire elcsodálkoztam aztán, amikor a szimfónia előadásából a Gewandhausban csupán a lehető legzűrzavarosabb benyomásokat szerezhettem, melyek végül oly mértékben elbátortalanítottak, hogy egy időre teljesen felhagytam Beethoven tanulmányozásával, akivel kapcsolatban a fentiek miatt végletes kétségek mardostak. Másfelől azonban fölöttébb tanulságos volt számomra, hogy Mozart hangszeres művei csak akkor nyerték el igazán a tetszésemet, amikor alkalmam nyílt vezényelni őket, és bátorkodtam saját megérzéseimet követni a mozarti kantiléna életszerű előadásában. A leghathatósabb tanulság azonban az volt, amikor a számomra oly kétségbeejtővé vált „kilencedik szimfóniát” 1839-ben Párizsban végre az úgynevezett Conservatoire-zenekar előadásában hallhattam. Mintegy hályog

7 Heinrich August Matthäi (1781–1835) hegedűművész és zeneszerző. 1817-től 1835-ig a Lipcsei Gewandhaus Zenekar hangversenymestere volt.

8 Wagner 1830 nyara és 1831 húsvétja között Lipcsében dolgozta át Beethoven szimfóniáját zongorára. A *Kilencedik szimfóniának* addig csak a Czerny-féle négykezes átírata létezett, a Schott kiadó (mely 150 év múlva művei összkiadásába fogott) mégis visszautasította Wagner kéziratát. Lásd Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, 19. kötet, Mainz: B. Schott's Söhne, 1970.

esett le a szememről, hallván, mi minden múlik az előadásmódon, és rögvest megértettem, miben is rejlik itt a feladat sikeres megoldásának titka. Ez a zenekar ugyanis megtanulta, hogy minden ütemben felismerje azt a beethoveni *dallamot*, amely a mi derék lipcsei muzsikusaink figyelmét akkoriban teljességgel elkerülte, s ezt a dallamot a zenekar *énekelte*.

Ez volt hát a titok. És ehhez korántsem valamely különösebben zseniális karmester vezette el a zenekart; Habeneck, aki a szóban forgó előadással komoly érdemeket szerzett magának, azzal együtt is, hogy egy egész télen át próbáltatta zenekarával a darabot, épphogy csak megérezte e zene érthetlenségét és hatástalanságát, mely benyomásról nehezen mondható meg, vajon a német dirigensek vették volna-e a fáradságot, hogy ráérezzenek ugyanerre. E benyomás Habenecket<sup>9</sup> azonban arra készítette, hogy még egy második és egy harmadik éven át is tanulmányozza a szimfóniát, és ne tágítson mindaddig, amíg az új beethoveni *melosz* minden zenész számára megvilágosodik, és azt, mivel a dallamos előadáshoz jó érzékkel rendelkező muzsikusok voltak, mindegyikük helyesen vissza is adja. Mindamellet Habeneck is régivágású zeneigazgató volt: mester, akinek mindenki engedelmeskedett.

A *Kilencedik szimfónia* ezen előadásmódjának szépsége továbbra is teljességgel leírhatatlan marad számomra.<sup>10</sup> Hogy mégis némi fogal-

---

9 François-Antoine Habeneck (1781–1849) francia hegedűművész, zeneszerző és karmester. Habeneck 1806-tól vezényelte a párizsi konzervatórium zenekarát, 1823-tól az intézmény hegedűtanára is lett, 1828-tól pedig a zenekar vezetője. Különösen nagy érdemeket szerzett Beethoven szimfóniáinak párizsi népszerűsítésével, melyeket a *Kilencedik* kivételével „pultból”, azaz koncertmesterként vezényelt.

10 Wagner ezt megelőzően több alkalommal is írt a számára oly fontos *Kilencedik szimfóniáról*. Előszőr: „Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebst Programm dazu”, in Richard Wagner, *Gesammelte Schriften*, 2. kötet, Lipcse: E. W. Fritzsch, 1871, 65–84. (Magyarul:

mat alkotassunk róla, olyan helyet választok ki belőle, mellyel, nem kevésbé gördülékenyen, mint bármely más helyen tehetném, példázni kívánom mind a beethoveni zene előadásának nehézségét, mind pedig a német zenekarok annak megoldására tett kísérleteinek csekély eredményét. – Soha, még a legkiválóbb zenekarokkal sem sikerült az első tétel alábbi helyét:

The image shows two staves of musical notation in G minor. The first staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a *sempre pp* marking below. The second staff contains a more complex rhythmic passage with slurs and a *sempre pp* marking below. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

olyan tökéletes egyenletességgel megvalósítani, ahogyan azt annak idején (harminc évvel ezelőtt) a párizsi Conservatoire-zenekar zenészeitől hallottam. Ezen az egy helyen, ahogy arra későbbi életem során gyakran visszaemlékeztem, teljesen világossá vált számomra, mi is a zenekari előadás lényege, mivel ez a hely magában foglalja a *mozgást* és a *kitartott hangot*, egyszersmind a *dinamika* törvényét is. A párizsiak mesteri játéka abban állt, hogy ezt a helyet pontosan úgy voltak képesek visszaadni, ahogyan az elő van írva. Sem Drezdában, sem Londonban, mely két helyen később előadtam ezt a szimfóni-

---

„Jelentés Beethoven kilencedik szimfóniájának Drezdában, 1846-ban tartott előadásáról és a szimfónia magyarázata”, in Richard Wagner, *Egy német muzsikuskor Párizsban*, Budapest: Athenaeum, 1920, 77–94, Cserna Andor fordítása.) Majd az 1871-es nagy Beethoven-esszéjében, illetve harmadikként: „Zum Vortrag der 9. Symphonie Beethovens”, ami 1873 áprilisában jelent meg két részben a *Musikalisches Wochenblatt*-ban (lásd Wagner, *Gesammelte Werke*, 9. kötet, 275–305. (Magyarul: Wagner, *Egy német muzsikuskor Párizsban*, 94–122.)

át,<sup>11</sup> nem tudtam eljutni odáig, hogy az emelkedően ismétlődő figurában a vonós hangszereknél teljesen észrevétlenné tegyem mind a vonóváltást, mind pedig a húr váltást, de még kevésbé sikerült, hogy e rész emelkedésében az önkéntelen hangsúlyozást letompítsam, mert a hétköznapi zenész számára mindig kézenfekvő, hogy az emelkedésnél erősebben, ellenben az ereszkedésnél halkabban játsszék. A nevezett hely negyedik üteménél mindig crescendóba jutottunk, miáltal pedig az ötödik ütemmel belépő, kitarzott *gesz* már automatikusan, sőt szükségképpen olyan heves hangsúlyt kapott, amely itt e hang sajátos tonikai jelentésére nézve fölöttebb hátrányos volt. Azt, hogy milyen kifejezést kap ez a hely az ekként szokásos előadásmódban, szemben a mester kimondott utasítás formájában és kellő világossággal lefektetett szándékával, a nyers érzékű emberrel csak nehezen lehet olyképpen megértetni, hogy azt ezután elutasítsa: a kérdéses hely kétségkívül így is kielégületlenséget, nyugtalanságot és vágyakozást fejez ki, de azt, hogy *milyen jellegűek* is ezek valójában, csak akkor tapasztaljuk meg, ha ezt a helyet olyan előadásban halljuk, amilyennek a mester elgondolta, s amilyen megvalósításban én azt eddig egyedül 1839-ben, a párizsi zenészektől hallottam. Erről eszembe jut, hogy a dinamikus monotónia benyomása (remélem, megbocsátják nekem ezt a látszólag értelmetlen kifejezést ennek az igen nehezen megnevezhető jelenségnek a jelölésére!), amit az emelkedő figura rendkívüli, sőt excentrikusan sokrétű hangközmenete keltett, továbbá ennek beletorkollása a végtelen finomsággal énekelt hosszabb *gesz* hangba, a reá ugyanolyan gyengéden válaszoló *g*-vel együtt, mintegy varázsütésre

---

11 Drezdában 1846 virágvasárnapján, április 5-én az Udvari Színház Zenekarával és Londonban 1855. március 26-án, a Filharmóniai Társaság Zenekarával. E mű harmadik nevezetes előadására Wagner vezényletével 1872. május 22-én, a Bayreuthi Festspielhaus ünnepélyes alapkövetételekor került sor.



beavatott engem a szellem rendkívüli misztériumaiba, mely végre közvetlen nyíltsággal és tisztán érthetően szól hozzám.

Ezt a fenséges kinyilatkoztatást azonban a továbbiakban félretéve és egyéb gyakorlati tapasztalataimat sorra véve csak azt kérdelem: hogyan voltak képesek a párizsi zenészek oly tévedhetetlenül eljutni e nehéz feladat megoldásához? Láthatólag mindenekelőtt igen lelkiismeretes szorgalmuk révén, amilyenel csak azok a zenészek rendelkeznek, akik nem elégszenek meg azzal, hogy kölcsönösen bókokkal áraszák el egymást, és nem képzelik azt, hogy mindent maguktól is megértenek, hanem bizonyos félelmet és aggodalmat éreznek azon dolgokkal szemben, amelyeket elsöre nem értenek meg, a nehéz dolgokat pedig *arról* az oldalról közelítik meg, ahol otthon vannak, vagyis a technika oldaláról. A francia zenészt kiválóan befolyásolja az olasz iskola, melyhez mindenekelőtt és lényegileg tartozik, hogy számára a zene csak az éneklésen keresztül válik megfoghatóvá: az, hogy egy hangszeren jól játszik, annyit tesz, hogy jól tud rajta énekelni. És (miként azt már előrebocsátottam) az említett remek zenekar éppenséggel *énekelte* ezt a szimfóniát. Ahhoz azonban, hogy helyesen „énekelhessen”, mindenütt meg kellett találnia a *megfelelő tempót*, s ez volt az a másik dolog, mely az említett alkalom kapcsán rögzült bennem. Az idős Habeneck e tekintetben biztosan nem rendelkezett absztrakt-esztétikai inspirációval, és minden „zsenialitást” nélkülözött: *viszont azáltal, hogy kitartó szorgalommal rávezette zenekarát, ragadja meg a szimfónia meloszát, megtalálta a helyes tempót.*

*Csak a dallam helyes megragadása adja meg ugyanis a helyes tempót*, hiszen ezek ketten elválaszthatatlanok, s egyik a másiktól függ. És ha bátorkodom itt olyan ítéletet alkotni a nálunk bemutatott klasszikus hangszeres művek legtöbb előadásáról, hogy azok aggasztó mértékben elégtelenek, akkor e véleményemet azzal az utalással vélem alátámaszthatni, hogy *dirigenseink a helyes tempóról alapjában véve semmit sem tudnak, mert egyáltalában nem értenek az énekléshez.*

Még nem találkoztam olyan német karmesterrel vagy zeneigazgatóval, aki akár jó, akár rossz hangon valóban el tudott volna *énekelni* egy dallamot; ezzel szemben számukra a zene olyan, fölöttébb absztrakt dolog, amely a grammatika, az aritmetika és a gimnasztika közt lebeg, s amelyben nagyon is érthető, hogy az az ember, aki kitanulta, alkalmas arra, hogy valamely konzervatórium vagy zenei tornaintézet tanára legyen, viszont érthetetlen, hogy miként volna képes ugyanez a személy életet és lelket lehelni egy zenei előadásba.

Minderről saját tapasztalataim alapján a következőkben további gondolatokat bátorkodom megosztani olvasómmal.

\* \* \*

Ha össze akarjuk foglalni, mi minden múlik a karmesteren egy zene-mű helyes előadásához, akkor idetartozik, hogy a dirigensnek mindig a helyes *tempót* kell megadnia; hiszen a helyes tempó megválasztása és meghatározása azonnal elárulja, hogy a karmester megértette-e a darabot vagy sem. Miután közelebbről megismerkedett a darabbal, a helyes tempó a jó muzsikusnak szinte önmagától is megmutatja, miként találjon rá a darab helyes előadásmódjára, mivel a helyes tempó a dirigens részéről magában foglalja a helyes előadás felismerését. Az azonban, hogy mennyire nem könnyű meghatározni a helyes tempót, éppen abból világlik ki, hogy arra minden tekintetben éppen a helyes előadásmód felismeréséből lehet rátalálni.

Hogy a régi zenészek helyesen érzékelték mindezt, mutatja, hogy Haydnhoz és Mozarthoz hasonlóan a tempó megjelölésében többnyire igen általánosan jártak el: az „Allegro” és az „Adagio” között az „Andante” a fokozatok legegyszerűbb növelésével szinte mindent kimerít, amit a nevezett komponisták e tekintetben szükségesnek véltek. Végül J. S. Bachnál legtöbbször már egyáltalán nem is találunk tempójelzést, ami valódi zenei értelemben a lehető leghelye-

sebb eljárás. Ugyanis nyilván ezt mondta magának: aki a témát, a figurációt nem érti, azok jellegét és kifejezését nem érzi ki, mit is kezdhetne az efféle olasz tempójelzéssel? – Legszemélyesebb tapasztalataimról szólva megemlítem, hogy a színházakban színre vitt korábbi operáimat igen beszédes tempójelzésekkel láttam el, melyeket még metronómmal is (legalábbis úgy hittem) tévedhetetlen pontossággal rögzítettem. Mármost ahonnan csak hírért veszem, hogy képtelen tempóban adtak elő valamit, például *Tannhäuser*met, ott szemrehányásaimmal szemben minden alkalommal azzal védekeztek, hogy ők márpedig a leglelkiismeretesebben követték metronóm-előírásaimat. Ebből láthattam, milyen bizonytalan a matematika helyzete a zenében, s attól kezdve nem csupán a metronómot hagytam el, hanem a főbb tempók jelölésére megelégedtem az igen általános megnevezésekkel, csakis e tempók *módosításaira* fordítva gondot, mivel karmestereink ezekről úgyszólván semmit sem tudnak. Csakhogy a tempójelzések ilyen általános jellege tapasztalataim szerint újabban csak felbosszantotta és összezavarta a karmestereket, különösen azért, mert azok németül vannak megadva, és a régi olasz sablonokhoz szokott urakat megkeveri, mit is értek például „mércskelten” alatt. Ez a panasz legutóbb egy olyan karmestertől érkezett hozzám,<sup>12</sup> akinek nemrégiben azt köszönhettem, hogy *A Rajna kincse* zenéje, amely előzőleg egy általam instruált dirigens<sup>13</sup> próbái alkalmával két és

12 *A Rajna kincse* ősbemutatóját Franz Wüllner (1832–1902, zongorista, zeneszerző, karmester és tanár) vezényelte Münchenben, 1869. szeptember 22-én, II. Lajos parancsára és Wagner tüntető távollétében. Wüllner müncheni karrierjét az törte meg, hogy 1873-ban Hermann Levit hívták meg első karmesternek. Wüllner később Drezdában, Berlinben és (Hiller utódaként, lásd a 16. jegyzetet) a kölni konzervatóriumban működött.

13 Hans Richter (1843–1916) osztrák-magyar karmester. Richter 1866 őszétől dolgozott Wagner famulusaként, később közeli barátság alakult ki köztük. *A Mesterdalmokok* 1868-as ősbemutatójának előkészületeiben Hans von Bülow mellett Richter is segédkezett a müncheni Udvari Operánál. Bülow távo-

fél órát töltött ki, az augsburgi *Allgemeine Zeitung* beszámolója szerint három órára nyúlt. *Tannhäuser*em egyik előadásának jellemzésére egyszer ugyanígy azt jelentették nekem, hogy a nyitány, mely vezénylettemmel Drezdában tizenkét percig tartott, itt kerek húsz percig szólt. Mindamellettt itt most a valódi kontárokról van szó, akik különösen az *Alla breve* ütemektől félnek rettenetesen, és helyett ütemenként négy korrekt normál-negyedet ütnek, hogy így tartsák fenn magukban annak tudatát, hogy valóban vezényelnek, és jelenlétüknek van némi értelme. Annak azonban, hogy miként tévedtek be ezek a négy lábúak a falusi templomból az operaházainkba, csak Isten a megmondhatója.

A „vontatott tempo” ezzel szemben nem jellemző az újabb idők voltaképpen elegáns karmestereire, akik, épp ellenkezőleg, végzetes előszeretettel viseltetnek a darabok ledarálása vagy elkapkodása iránt. E tekintetben olyan, egészen furcsa helyzet áll fenn, amely szinte kimerítően jellemezhetné a legújabb, oly közkedvelté vált zenei felfogásmódot, amiért is ezzel az ismertetőjeggel kissé behatóbban is kívánok foglalkozni.

Robert Schumann Drezdában egyszer arról panaszkodott nekem, hogy Mendelssohn a lipcsei koncerteken a túl gyors tempók következtében a *Kilencedik szimfónia* minden élvezetétől megfosztotta őt, különösen az első rételben. Jómagam Mendelssohnt csak egyszer, egy berlini hangverseny próbáján hallottam Beethoven-szimfóniát vezényelni, az pedig a *Nyolcadik (F-dúr) szimfónia* volt. Észrevettem, hogy – mintegy önkényesen – itt-ott kiragadott egy-egy részletet, s ennek érthető előadásmódján olyan konoksággal dolgozott, amely e részletnek olyannyira hasznára vált, hogy nem is igazán értettem, miért nem fordult hasonló figyelemmel más nüanszok felé; egyébként

---

zása után „királyi zeneigazgató” lett, ám nem sokáig: *A Rajna kincse* siettetett előadását a rákényszerített rövid felkészülési idő miatt, Wagner egyetértésével Richter nem vállalta, így posztjáról is lemondott.

ez az oly páratlanul derűs szimfónia rendkívül simán és szórakoztatóan áradt. Maga Mendelssohn a vezénylést illetően néhányszor személyesen úgy nyilatkozott nekem, hogy a túl lassú tempó árt a legtöbbet, s ő ezzel szemben mindig azt ajánlja, hogy a darabot inkább kissé gyorsabban játsszák; valamint azt is mondta, hogy az igazán jó előadás mindenkor ritkaságszámba megy, de ezt el lehet leplezni, ha az ember úgy csinálja, hogy abból ne lehessen sokat észrevenni, amit leginkább úgy érhet el, hogy nem időzik el soká az adott helynél, hanem gyorsan átsiklik rajta. Mendelssohn tényleges tanítványai nyilván még többet és pontosabban is megtudhattak erről, hiszen az, amit jómagam akkor tőle hallottam, nem lehetett a mester mintegy esetlegesen épp csak velem megosztott gondolata, mivel a későbbiekben a szóban forgó maximának mind következményeit, mind pedig okait alkalmam volt megismerni.

Előbbiekről a londoni Filharmóniai Társaság zenekara esetében szerezhettem élő tapasztalatot, amelyet Mendelssohn hosszabb időn át vezényelt, s ott kimondottan ragaszkodtak is a mendelssohni előadásmódhoz, mely másfelől olyan jól alkalmazkodott e társaság koncertjeinek szokásaihoz és sajátosságaihoz, hogy az a vélekedés, mely szerint a mendelssohni előadásmódot ezek sugallták volna a mesternek, kétségkívül meglehetősen ésszerűnek tűnik. Mivel ezen koncertek esetében roppant nagy mennyiségű hangszerezés hangzik el, viszont minden előadáshoz csak egyetlen ismétlőpróbát tartanak, gyakran kénytelen voltam engedni, hogy a zenekar csak a saját hagyományát kövesse, s eközben olyan előadásmódot ismertem meg, mely kétségtelenül élénken emlékeztetett Mendelssohn e vonatkozásban nekem tett kijelentéseire. Úgy folyt ott a zene, mint a városi kútból a víz; leintésre gondolni sem lehetett, és minden Allegro tagadhatatlan Prestóként végezte. Ezt csak elég kínos fáradtság árán lehetett megakadályozni, mert az előadásnak az általános áradat alatt meghúzódó egyéb hibái csak a megfelelően módosított, helyes tempónál tárultak fel. A zenekar ugyanis soha nem játszott másként, csak „mezzoforté-

ban”; valódi fortéig éppúgy nem ment el, ahogy valódi pianóig sem. Mármost, amennyire tőlem telt, a legfontosabb esetekben mindent igyekeztem elkövetni, hogy a számomra helyesnek tűnő előadáshoz és a megfelelő tempóhoz tartsam magam. A derék muzsikusoknak nem is volt ellenvetésük, és maguk is őszintén örültek ennek, de a közönségnek is kedvére volt a dolog; épp csak a kritikusok dühöngtek emiatt, és olyannyira megfélemlítették a társaság vezetőit, hogy azok egyszer egyenesen azzal támadtak nekem, hogy Mozart *Eszdúr szimfóniájának* második tételét ugyanolyan hanyagul adassam elő, ahogyan azt már megszokták, végtére maga Mendelssohn is úgy vezényelte.

A végzetes maxima végül egy igen kedélyes, idősebb kontrapunktista, ha nem tévedek, Potter úr<sup>14</sup> hozzám intézett kérésében öltött pontos, szavakba foglalt formát, akinek szimfóniáját ugyancsak vezényelnem kellett, s aki szívélyesen azzal fordult hozzám, hogy annak Andante tételét igen gyors tempóra fogjam, mert nagyon tart attól, hogy esetleg unalmas lesz. Erre bebizonyítottam neki, hogy a szimfónia Andantéja, bármily rövid legyen is, mindenképpen unalmas lesz, ha kifejezéstelenül és tompán játsszák le, ezzel szemben képes lebilincselni a hallgatóságot, ha az igen tetszetős, naiv témát a zenekar is megközelítőleg úgy adja elő, ahogyan azt neki elénekelttem, hiszen ő maga is minden bizonnyal így és így gondolta. Potter úr ezen láthatólag meghatódott, igazat adott nekem, és azzal kért elnézést, hogy elszokott tőle, hogy a zenekari előadás e módozatát számításba vegye. Este pedig, éppen a kérdéses Andante után, nagy örömmel rázott velem kezét. –

---

14 Cipriani Potter (1792–1871) angol zongoraművész, zeneszerző és karmester. Potter 1817-től két évig Bécsben tanult, találkozott Beethovennel is, majd hazatérve a londoni zenei élet egyik meghatározó szereplője lett. Wagner szívesen vezényelte Potter szimfóniáit, és több alkalommal is elismerően nyilatkozott róla.

Őszintén elcsodálkoztam azon, hogy milyen kevés érzéke van modern zenészeinknek a tempó és az előadásmód általam a fentiekben kifejtett helyes felfogásmódja iránt, és e tekintetben sajnos éppen mai zenei életünk korifeusai körében szereztem sajnálatos tapasztalatokat. Így például képtelen voltam Mendelssohnnal megértetni nézetemet Beethoven *F-dúr* (nyolcadik) *szimfóniája* harmadik tételének általánosan oly igen ellenszenves módon elhanyagolt tempóját illetően. Ez is azon esetek egyike, melyeket példaként ragadok ki számos egyéb eset közül, hogy megvilágítsam velük a zenével kapcsolatos művészi érzékünk azon oldalát, amelynek ijesztő aggályosságát pedig hasznos volna világosan látnunk.

Tudjuk, hogy Haydn a *menüett*-forma alkalmazásával hogyan illesztett egy üdítő átvezető tételt szimfóniái Adagiója és záró Allegrója közé, különösen az e műfajban alkotott utolsó nagy műveiben, s ezáltal hogyan érte el, hogy e beiktatott tétel tempója a *menüett* voltaképpeni jellegével szemben érezhetően felgyorsuljon, továbbá az is köztudott, hogy még korának „Ländlerjét” is felvette ebbe a tételbe, legfőképpen a trióba, úgyhogy a tempóra vonatkozó „Menuetto” megnevezés immár nem volt igazán találó, és csak eredete miatt megtartott címke maradt. Ettől eltekintve azt hiszem, hogy általában már Haydn *menüettjeit* is túl gyorsra veszik, de Mozart szimfóniáiéit mindenképpen, ami nagyon világosan érzékelhető, ha például a *g-moll szimfónia*, de főleg e mester *C-dúr szimfóniájának* *menüettjét* visszafogottabb tempóban játsszák: ez utóbbi, amelyet szokás szerint szinte már Prestóban hajszoznak végig, egészen más, bájos, egyszersemind ünnepeyesen erőteljes kifejezést nyer, míg vele szemben a trió, a megfontoltan kitarított



lépés révén semmitmondó motyogássá válik.

Mármost Beethoven, ahogyan az nála másutt is előfordul, *F-dúr szimfóniájába* egy valódi menüettet tervezett; ezt két nagyobb Allegro főtétele közé állította, mintegy a megelőző Allegretto scherzando kiegészítő ellentétéként, s hogy ne merülhessen fel kétely az általa elképzelt tempót illetőleg, nem a Menuetto, hanem a Tempo di menuetto jelzéssel látta el. A szimfónia két középső tételének ezen új és szokatlan jellegzetességén jóformán átsiklottak: az Allegretto scherzandónak kellett volna a szokásos Andante, a Tempo di menuettónak pedig az ugyanígy megszokott Scherzo szerepét játszania, mivel azonban ez ebben a felfogásban nem igazán akart sikerülni, az egész csodálatos szimfóniára, melynek középső tételével egyik szokványos hatást sem sikerült elérniük, zenészeink úgy tekintettek, mint egyfajta kevésbé lényeges, mellékes alkotásra, amelyet Beethoven múzsája az *A-dúr szimfónia* erőfeszítései után azért alkotott, hogy kissé könnyedebb elfoglaltságot keressen magának. Így hát a mindig némileg vontatott Allegretto scherzando után a Tempo di menuettót megingathatatlan eltökéltséggel, mindenütt afféle frissítő Ländlerként adják elő, amelyről, miután felcsendült, soha nem tudni, mit is hallottunk valójában. Az ember általában boldog, hogy túl van a trió okozta kínokon. E minden idillek legcsábosabbika ugyanis a szokott gyors tempóban a gordonka triolás szakaszai miatt valódi förtelmességgé lesz: ez a kísérlet így a gordonkások egyik legnehezebb feladatának számít, akik az ide-oda pattogó gyors staccatóval bajlódnak, s mégsem képesek egyebet kihozni magukból holmi kínos kaparászásnál. Természetesen ez a nehézség is teljesen magától megoldódik, mihelyt a helyes, a kürtök és a klarinét finom éneklésének megfelelő tempót választjuk, melyek ilyen módon maguk is szintúgy áthidalják az összes nehézséget, melyeknek különösképp a klarinét olyan kínosan ki van téve, hogy még e hangszer legjobb művészeinek is aggódnia kell az úgynevezett „gikszerek” miatt. Emlékszem, milyen szívből jövően sóhajtottak fel a zenészek, amikor ezt a darabot a megfelelő, mérsé-



kelt tempóban játszottam velük, miközben a basszusok és a fagottok humoros sforzandója



azonnal világos hatást váltott ki: a rövid crescendók érthetővé váltak, érvényesülhetett a pianissimo finom lecsengése, és mindenekelőtt a tétel főrésze is elnyerte kedélyes-fajsúlyos vonzerejének valódi kifejeződését.

Drezdában egyszer Mendelssohn társaságában hallgattam meg e szimfónia előadását az azóta elhunyt karmester, Reissiger vezényletével,<sup>15</sup> és az imént taglalt dilemmáról társalogtam vele; tudtára adtam, hogy e probléma megfelelő megoldásában előzőleg egyetértésre látszottam jutni akkori kollégámmal, ő ugyanis megígérte nekem, hogy a tudatos tempót az egyébként szokásosnál lassabbra fogja venni. Mendelssohn teljesen igazat adott nekem, majd meghallgattuk az előadást. Elkezdődött a harmadik tétel, s én megijedtem attól, hogy ismét a régi ländler-tempót kell hallanom, de még mielőtt ebbéli nemtetszésemnek hangot adhattam volna, Mendelssohn elégedetten bólogatva rám mosolygott: „Ez az! Így kell, bravó!” Így aztán az ijedelemből csodálkozásba estem. Ha ugyanis Reissigert, amint azt később kénytelen voltam belátni, nem is igazán érthette vád amiatt, hogy visszazökkent a régi tempóba, méghozzá olyan okokból, amelyek engem további magyarázatokra fognak késztetni, azért Mendelssohn érzéketlensége e különös művészi folyamattal szemben természetesen kétséget támasztott bennem afelől, hogy észlelt-e itt egyáltalán bármi megkülönböztethetőt. Úgy éreztem, hogy a felszínesség szakadékába, a tökéletes ürességbe pillantok bele.

\* \* \*

15 Karl Gottlieb Reißiger (1798–1859) drezdai udvari karmester, Wagner kollégája.

Nem sokkal ezután a Reissigeréhez egészen hasonló esettel találkoztam a *Nyolcadik szimfónia* ugyanezen harmadik tétele kapcsán egy másik neves dirigensnél, aki Mendelssohn egyik utódja volt a lipcsei koncert-igazgatóságban.<sup>16</sup> Ő is egyetértett nézeteimmel a Tempo di menuettót illetően, és megígérte nekem, hogy egy olyan koncerten, amelyre engem is meghívott, e tételt a helyes, lassú tempóban fogja venni. Igen különösen hangzott a bocsánatkérése azért, hogy ő sem tartotta be ígéretét: nevetve ismerte be ugyanis, hogy a mindenféle igazgatósági ügyek miatti szórakozottságában csak a darab megkezdése után jutott ismét eszébe a nekem tett ígérete, amikor az egyszer már megadott, régtől megszokott tempón már nem tudott hirtelen változtatni, s így szükségképpen ez alkalommal is a réginél maradt. Akármilyen kínosan is érintett ez a magyarázat, ezúttal mégis örültem annak, hogy legalább találtam valakit, aki az általam megértett különbséget megerősítette, s nem vélte úgy, hogy akár ilyen, akár olyan tempóval ugyanazt az eredményt éri el. Jómagam azonban még csak azt sem gondolom, hogy ez utóbbi esetben az illető karmestert a tényleges könnyelműség és meggondolatlanság vádjával illethetnénk, ahogyan ő a „feledékenységgel” vádolta magát, hanem hogy az az ok, amelyből kifolyólag nem fogta lassabbra a tempót, még ha öntudatlanul is, nagyon is helyes volt. Az, hogy a próba után az előadáson minden további nélkül, érezhetően megváltoztatja a tempót, kétségkívül igen aggasztó könnyelműség lett volna, s ennek veszélyes következményeitől óvta meg a dirigens szerencsés „feledékenysége”. A zenekar, miután egyszer már megszokta e darabnak az ő irányítása alatt gyorsabbra vett előadását, teljesen szétzilálódott volna, ha hirte-

---

16 Ferdinand Hiller (1811–1885) német zeneszerző, karmester és író. A lipcsei Gewandhaus-hangversenyek karmesteri posztjára maga Mendelssohn beszélte rá, ám csak fél évet töltött e hivatalban (1843–44 között), mert megromlott a viszonya Mendelssohnnal. Később Düsseldorfban és Kölnben lett karmester.

len mérsékeltebb tempót diktált volna neki, hiszen ahhoz természet-  
szerűleg *egészen más előadásmódot* is kellett volna találni.

S épp itt van az a döntő fontosságú pont, melyet világosan meg-  
kellene ragadnunk, ha érdemben szót akarunk érteni klasszikus mű-  
veinknek a rossz beidegződések miatt gyakran oly igen elhanyagolt  
és leromlott előadásmódjáról. A rossz szokásnak ugyanis látszólag  
joga van ahhoz, hogy ragaszkodják a tempóval kapcsolatos feltéte-  
lezéseihez, mivel olyan egyezés alakult ki a tempó és az előadásmód  
között, amely egyfelől elfedi a tényleges problémát az elfogultak előtt,  
másfelől és legfőképpen pedig a romlás nyilvánvaló benyomását kelti  
azáltal, hogy az egyébként megszokott előadásmód a tempó egyolda-  
lú megváltoztatásával többnyire teljességgel elviselhetetlenné válik.

Ennek egy igen egyszerű példával való alátámasztására a *c-moll*  
*szimfónia* elejét választottam ki:



A második ütem fermatáján a karmesterek kissé elidőzve haladnak  
át, és ezt a rövid időt szinte kizárólag arra használják, hogy a zenészek  
figyelmét a harmadik ütem figurájának precíz megformálására ösz-  
szpontossítsák. Az *esz*-t általában nem tartják ki tovább annál, mint  
ameddig a vonósok egy figyelmetlen húzásánál a forte tart. Tegyük  
fel, hogy Beethoven hangja ekként szól a sírból egy karmesterhez:  
„Tartsd ki a fermátámat hosszan és félelmetesen! Nem tréfából vagy  
tanácstalanságból írtam oda őket, mintegy azért, hogy alattuk ki-  
találhassam, mi következzen utánuk; hanem hogy ugyanazt a han-  
got, amelynek Adagiómban az áradó érzelem kifejezése érdekében  
mindenestől fel kell szívódnia, ha szükséges, az öröm vagy a rettegés  
hosszas kitöréseként vethessem az Allegro hevesen és gyorsan moz-  
gó alakzatai közé. Akkor a hang életerejét utolsó csepp véréig fel kell

szívni; én akkor ott feltartóztatom a tenger hullámait és betekintést adok annak mélységeibe; vagy megállítom a felhők vonulását, szétoszlatom a kusza ködfoszlányokat, és bepillantást nyújtok a tiszta kék éterbe, a Nap ragyogó szemébe. Ezért helyezek fermatákat, azaz hirtelen fellépő, hosszan kitartandó hangokat az Allegróba. Figyelj hát arra, milyen, nagyon is határozott tematikus szándékom volt a három viharosan rövid hangra következő, kitartott *esz-szel*, és hogy mit is akartam mondani a továbbiakban ugyanígy kitartandó hangokkal.” – Mármint ha ez a karmester ezen intelme következtében a zenekarától egyszerre csak azt követelné, hogy a fermatát tartalmazó ütemet olyan jelentőségteljesen – következésképpen olyan hosszan kitartsa, mint azt Beethoven szellemében szükségesnek látja, vajon milyen sikerrel járna ezzel? Bizony igen szánalmassal. Miután a vonósok vonójának kezdeti ereje elpazarlódott, a megkövetelt hosszabb kitartás miatt a hang egyre vékonyabbá válna, és zavart pianóban zárulna, mivel – s itt máris mai karmesteri szokásaink egyik balsikerét érintem – zenekarainktól immár semmi sem olyan idegen, mint az, hogy *valamely hangot egyenletes erősséggel tartsanak ki*. Ezennel felszólítok minden dirigenszt, hogy a zenekar egyik hangszerétől, legyen az bármelyik, kérjen egy egyenletesen és telten kitartott fortét, hogy megmutassa nekik, milyen csodálkozást vált ki egy ilyen kérés szokatlansága, és milyen kemény gyakorlattal lehet e tekintetben valódi sikert elérni.

S mégis, ez az egyenletes erősséggel kitartott hang minden dinamika alapja, ahogy az éneklésben, úgy a zenekar esetében is: csakis ebből lehet eljutni az összes különféle modifikációhoz, melyek sokrétűsége az előadás jellegét alapjában meghatározza. Ezen alap nélkül a zenekar nagy zajt csap ugyan, de nincs ereje; s épp ez az egyik első jele a legtöbb zenekarunk gyenge teljesítményének. Mai karmestereink erről gyakorlatilag már semmit sem tudnak, ezzel szemben nagyon adnak a *túl halk piano* hatására. Ez különösebb fáradság nélkül elérhető a vonósoknál, ellenben csak nehezen a fúvós hangszereknél, külön-

sen a fafúvóknál. Ezeknél, elsősorban a fuvolistáknál, akik korábban oly finom hangszerüket roppant csövekké alakították át, a gyengéd-en kitartott piano már alig érhető el – eltekintve mondjuk a francia oboistáktól, mert azok soha nem léphetnek túl hangszerük pasztorális jellegén, vagy a klarinétosoktól, mihelyt a visszhanghatást kéri tőlük az ember. Ez az áldatlan állapot, mellyel legjobb zenekaraink előadásaiban találkozunk, azzal a kérdéssel szembesít bennünket, hogy ha a fúvósokat nem is lehet rábírní az egyenletes piano előadásra, akkor legalább, a kiegyensúlyozottabb hangzás érdekében, nem kellene-e a vonósok ezzel gyakran nevetségesen ellentétes, túl halk játékát kissé teltebbé tenni? Mármost dirigenseink figyelmét ez az aránytalanság nyilvánvalóan teljességgel elkerüli. A hiba máskülönben jórészt magában a vonósok pianójában van: mert ahogyan nem rendelkezünk *valódi fortéval*, úgy *valódi pianóval* sem; mindkettő nélkülözi a hang teltségét, s e tekintetben épp vonós hangszereseink tanulhatnának a fúvósainktól, hiszen a vonósoknak nem esik nehezükre nagyon könnyedén vezetni a vonót a húrokon annak érdekében, hogy azokat épp csak egyfajta suttagó zümmögésre bírják; ezzel szemben mesteri légzéstechnikára van szükség ahhoz, hogy egy fúvós hangszeren a levegő mérsékelt kifúvása mellett még felismerhető és tiszta hangot állítsuk elő. Ezért a hegedűsöknek a kiváló fúvósoktól kellene megtanulniuk a valóban telthangú pianót, már ha ez utóbbiak is szívügyüknek tekintenék, hogy ugyanazt a kiváló énekesektől sajátítsák el.

Az itt szóban forgó, halkan kitartott hang és az előtte említett, erősen kitartott hang alkotja a zenekar egész dinamikájának ama két pólusát, amelyek között az előadásnak mozognia kell. Márpedig milyen előadás is az, ha sem az egyikre, sem pedig a másikra nem ügyelnek gondosan? Milyenek lehetnek egy ilyen előadás módosításai, ha a dinamikus tevékenység határait megszabó két végletes jegy homályban marad? Nos, kétségkívül olyannyira hiányosak, hogy a műveken történő gördülékeny átfutás általam említett mendelssohni

maximája igencsak szerencsés szükségmegoldássá válik, amiért is azt karmestereink egy valóságos dogma rangjára emelték. Márpedig épp ez az a hittétel, mely ma karmestereink és követőik egész egyházát hatalmában tartja, úgyhogy a klasszikus zenénk helyes előadására tett kísérleteket egyenesen eretnekségnek kiáltják ki. –

Azért pedig, hogy az említett karmestereknél maradjunk, mostantól újra és újra vissza fogok térni a *tempóra*, mert, mint korábban említettem, itt van az a pont, ahol a dirigensnek meg kell mutatnia, érti-e a dolgot, vagy sem.

Nyilvánvaló, hogy a helyes tempó csakis az adott darab egyedi előadásának jellege szerint határozható meg; a helyes tempó meghatározásához tehát egyet kell értenünk az utóbbit illetően: az előadásmód követelményeinek – vagyis hogy az túlnyomórészt a kitarított hang (az éneklés) vagy inkább a ritmikus mozgás (a figuráció) felé hajlik-e – kell megszabniuk a karmester számára, hogy a tempó milyen sajátosságait juttassa érvényre.

Mármost itt az Adagio úgy áll szemben az Allegróval, mint a kitarított hang a figurált mozgással. A Tempo adagio törvényét a *kitartott hang* adja, itt a ritmus beleolvad a hangok önmagával azonos, önmagában elégséges, tiszta életébe. Egy bizonyos szubtilis értelemben a tiszta Adagióról azt mondhatjuk, hogy azt nem lehet elég lassúra venni: itt a hangok tiszta nyelvének meggyőző stabilitásába vetett nagyfokú bizalomnak kell uralkodnia, s a bágyadtság érzése elragadtatással lesz benne; az, amit az Allegróban a figuráció váltakozása fejezett ki, itt a hajlított hang végtelen sokféleségében mutatkozik meg, a legkisebb moduláció is meglepetésként hat, ahogyan a szüntelen feszültségérzet a legtávolabb eső meneteket is várakozásteljesen készíti elő.

Egyik dirigensünk sem meri a kellő mértékben elismerni az Adagio e tulajdonságát; ehelyett kezdettől fogva kiszemelnek maguknak egy abban előforduló figurációt, hogy aztán rögtön annak vélelmezett mozgása szerint adják meg a tempót. Talán én vagyok az egyetlen

olyan karmester, akinek volt bátorsága a *Kilencedik szimfóniában* a harmadik tétel tulajdonképpeni Adagiojának tempóját a tétel tiszta jellegének megfelelően felfogni. E jelleggel itt mindenekelőtt az Adagioval váltakozó háromnegyedes Andante áll szemben, hogy annak egészen különleges tulajdonságát nagyon is szembeűnően alátámaszsa, ami azonban karmestereinket soha nem tántorítja el attól, hogy e két jelleget úgy mossák össze, hogy abból csak a négynegyedes és a háromnegyedes ütemek ritmikus váltakozása marad. Végül ez a tétel – az itt tárgyalt szempontból minden bizonnyal az egyik legtanulmányosabb – a gazdagon figurált tizenkét nyolcados metrumával arra is a legjobb példa, hogyan töri meg a tiszta Adagio-jelleget az önállóságra emelt kísérő mozgás erősebb ritmizálása, miközben a kanti-léna jellegzetes tágasságát továbbra is folyamatosan megtartja. Itt az előzőleg végtelen kiterjedésre vágyó Adagióinak mintegy rögzített képét ismerjük fel, és ahogyan ott a tonális kifejezés kielégítésére a korlátlan szabadság adta meg a mozgás igen szubtilis törvények közt ingadozó mértékét, itt a figuratívan díszített kíséret stabil ritmikája adja meg egy bizonyos mozgás megtartásának az új törvényét, amely a maga kialakult következményeiben számunkra az Allegro tempójának törvénye lesz.

Ahogy a kitarított és időtartamában módosított hang minden zenei előadás alapja, úgy az Adagio, különösen abban a következetesen kidolgozott formájában, amelyet Beethoven hozott létre *Kilencedik szimfóniája* harmadik tételében, minden zenei tempómeghatározás alapja lesz. A szó kifinomult értelmében véve úgy tekinthetjük, hogy az Allegro a tiszta Adagio-jelleg legszélsőségesebb megtörésének az eredménye, ami a mozgalmasabb figurációnak köszönhető. Ha legmeghatározóbb motívumait szemügyre vesszük, még az Allegróban is mindig az Adagióból vett éneklés dominál. Beethoven legjelentősebb Allegro tételeit többnyire olyan alapdallam uralja, amely mélyebb értelemben az Adagio jellegéhez tartozik, és ezáltal kapják meg azt a

szentimentális jelentésüket, amely oly egyértelműen elválasztja őket az Allegrók korábbi, *naiv* típusától. Viszont a következő beethoveni helytől:



már nem áll nagyon messze a mozarti



vagy



és az Allegro tényleges exkluzív jellege Mozartnál és Beethovennél is csak akkor jelenik meg, ha a figuráció teljes mértékben felülkerekedik az éneklésen, vagyis amikor a ritmikus mozgás reakciója a kitarított hanggal szemben teljes mértékben érvényesül. Ez többnyire a rondókból kialakított zárótételeknél áll fenn, melynek igen beszédes példái Mozart *Esz-dúr* és Beethoven *A-dúr szimfóniáinak* fináléi, amelyekben a tisztán ritmikus mozgás bizonyos fokig orgiát ül, s ezért ezeket az Allegro tételeket sem lehet elég határozottan és elég gyorsan játszani. Ami azonban e két szélsőséges pont között helyezkedik el, a *kölcsönös viszonyok törvényének* van alárendelve, s ezeket a törvényeket nem lehet elég finom érzékkel és elég sokrétűen felfogni, mert egyfajta mélyebb értelemben ezek azok, amelyek a kitarított hangot minden elképzelhető nüánszra módosították; és ha én most e *tempómódosítással*, amelyet karmestereink nemcsak hogy egyáltalán nem ismernek, hanem épp emiatt mint eretnokséget otrombán el is



utasítanak, behatóbban kívánok foglalkozni, akkor az, aki eddig figyelmesen követett, meg fogja érteni, hogy ez zenénk egyik tényleges és általános lételvét érinti. –

\* \* \*

A fent kifejtetteknek megfelelően jómagam az Allegrók két fajtáját különböztettem meg, melyek közül az újabbnak, a valódi beethoveni Allegrónak *szenimentális* jelleget tulajdonítottam, ellentétben a régebbi, elsősorban mozarti Allegróval, amelyet *naiv* jellegűnek neveztem. Az elnevezés megválasztásakor az a remek jellegleírás lebegett előttem, amelyet Schiller adott híres tanulmányában a szenimentális és a naiv költészetéről.

Mivel elsődleges céлом érdekében most nem szeretnék tovább értekezni az itt érintett esztétikai problémáról, csak annyit szögeznek le, hogy az általam említett *naiv* Allegrót kialakult formában a leghatározottabban épp Mozartnál, a legtöbb gyors Alla breve tételben találjuk meg. E fajtából a legtökéletesebbek Mozart operanyitányai – mindenekelőtt a *Figaro* és a *Don Giovanni* – Allegrói. Ez utóbbiakról köztudott, hogy Mozart számára nem lehetett elég gyorsan játszani őket; amikor pedig a *Figaro-nyitány* végül kieroszakolt Prestójával a kétségbeesett zenészekben olyan dühöt ébresztett, amely legnagyobb meglepetésükre lehetővé tette számukra ezt az előadásmódot, a mester bátorítóan így szólt hozzájuk: „Igen, így szép volt! Este pedig kérem majd még egy kicsit gyorsabban!” – Nagyon helyes! Ahogyan a tiszta Adagióról azt mondtam, hogy azt ideális értelemben nem lehet elég lassúra fogni, úgy ez a voltaképpen, teljességgel vegyítetlen és tiszta Allegro sem vehető elég gyorsra. Ahogyan abban a hangok tobzódó kibontakozásának a korlátai, úgy ebben a figuratív mozgásirány határai nagyon is ideálisak, és az elérhető mértékét csakis a szépség ama törvénye szabja meg, amely kijelöli az egészen gátolt és

az egészen féktelen figuratív mozgás szélsőséges ellentéteinek határpontját, ahol az ellentétes dolog felvételének vágya már szükségyszerűséggé lesz. – Ezért egyfajta mélyebb értelemről tanúskodik, hogy mestereink szimfóniatételeinek sorrendje az Allegrótól az Adagióig, onnan pedig egy közvetítő szigorúbb táncformán (menüetten vagy scherzón) át a leggyorsabb finálé-Allegróba vezet. Ezzel szemben pedig éppúgy minden ebbéli helyes érzék eltompulásáról tanúskodik, amikor korunk zeneszerzői ötleteik unalmán a régebbi szvitforma újbóli kitömésével úgy vélnek segíteni, hogy meggondolatlan módon illesztenek egymáshoz időközben rég sokrétűbbé fejlődött és gazdagon kevert formákká alakult tánc típusokat.

Mármost amiről fel lehet ismerni, hogy ez az *abszolút* Allegro Mozartnál még főleg a naiv műfajhoz tartozik, az a dinamika oldaláról a forte és a piano egyszerű váltakozása, a formai szerkezet tekintetében pedig olyan, a piano vagy a forte előadásra alkalmassá tett, teljességgel stabilizálódott ritmikus-melodikus formák válogatás nélküli egymás mellé állítása, amelyek alkalmazásában (ahogyan a folyvást ugyanúgy visszatérő, pompás félzáratokban is) a mester több, mint meglepő elfogulatlanságot mutat. Itt azonban minden, még a teljességgel banális tételformák alkalmazásában megfigyelhető legnagyobb figyelmetlenség is pontosan ezen Allegro jellegéből válik érthetővé, amely nem arra hivatott, hogy a kantilénával lebilincseljen, hanem sokkal inkább hogy a nyughatatlan mozgás révén egyfajta bódulatba ejtsen minket. Fontos vonás az, hogy a *Don Giovanni* nyitányának Allegrója ezt a mozgást végül félreérthetetlenül a szentimentális felé fordulván olyan módon zárja le, hogy az általam fentebb jellemzett határpont érintésével a szélsőség áthangolását egyszersmind a tempóváltoztatás kényszerével jelzi, miáltal a tempó észrevétlenül, ám ezen átvezető ütemek előadására nézve mégis oly igen meghatározó módon némileg mérsékeltebb mozgásra vált, melyben az opera soron következő első tempóját, noha az szintén Alla breve, a nyitány fő tempójánál mindenképpen lassabbra kell fogni.

Abból, hogy a *Don Giovanni*-nyitány utóbb érintett sajátossága a megszokás durvasága miatt a legtöbb karmesterünk figyelmét elkerüli, nem szabad elhamarkodott következtetéseket levonnunk, egyelőre viszont leszögezném, hogy e régebbi, klasszikus vagy – ahogy én nevezem – naiv Allegro jellege roppant mértékben különbözik az újabb, szentimentális és igencsak sajátos beethoveni Allegrotól. A mannheimi zenekar révén először Mozart ismerkedett meg a zenekari előadás crescendójával és diminuendójával, ami ott újításként volt bevezetve. Ám egészen addig, miként azt a régi mesterek hangszerelésmódja is mutatja, az Allegro forte és piano szakaszai közé semmi olyasmit nem hintettek el, amit az érzelmek voltaképpeni előadására szántak volna. Mármost ezzel szemben hogyan viselkedik a sajátos beethoveni Allegro? – Hogyan is fog majd hangzani Beethoven *Heroikus* [Eroica] *szimfóniájának* első tétele (hogy hallatlan újítását rögtön ez irányú legvakmerőbb ötlete szerint nevezzük meg), ha azt egy mozarti nyitány Allegrójának szoros tempójában játsszák? – Kérdem én: vajon eszébe jut-e karmestereink bármelyikének is, hogy e tétel tempóját valaha is másképp szabja meg, mint amott, vagyis akadálytalanul, egy húzásban, az első ütemtől az utolsóig? Ha egyáltalán van értelme itt a tempó beethoveni „felfogásáról” beszélni, akkor bizonyosnak tartjuk, hogy mindenekelőtt Mendelssohn elvét fogja követni: „chi va presto, va sano”<sup>17</sup> – feltéve, hogy az elegáns karmesterek közé tartozik. Az, hogy a zenészek, akiknek van érzékük az előadásmódhoz, miként boldogulnak el itt:



17 „Aki gyorsan jár, egészséges marad.”

vagy a következő panaszos helylyel:



megkíméljem: ha tehát most nem habozom mindezekből együttvéve azt az ítéletet megalkotni, hogy jómagam a valódi Beethovent annak alapján, ahogyan őt a nyilvános előadásokból eddig egyáltalán megismertük, egyelőre tiszta kimérának tartom, úgy ezt a bizony nem épp kíméletes kijelentést azzal szeretném bizonyítani, hogy az abban rejelő tagadást alátámasztom az olyan előadásmód pozitív igazolásával, amelyet – véleményem szerint – a valódi Beethoven és a vele rokonlelkűek helyesnek tartanak.

Mivel tárgyam e vonatkozásban is kimeríthetetlennek tetszik, ismét csak saját tapasztalataim néhány fajsúlyosabb pontjára próbálok támaszkodni. –

A zenei szerkesztés egyik fő formája az, hogy a komponista *variációs-sorozat*ot alkot egy előre felállított témára. Már Haydn is, végül pedig Beethoven – egyéb zseniális leleményeikkel együtt – művészileg azáltal is jelentőssé tették a különböző dolgok egymásra következésének önmagában elszigetelt formáját, hogy e különbözőségeket *kapcsolatba hozták egymással*. Ez a legszerencsésebb esetben úgy történik, hogy e különbözőségek egymásból kiindulva lépnek a fejlődés útjára, vagyis ha az egyik mozgásforma – akár a benne pusztán jelzettek továbbvitelével, akár a benne található hiányosságok pótlásával – bizonyos fokig kielégítő meglepetés gyanánt visz át a következő mozgásformába. A variációnak mint szerkesztési formának a voltaképpeni gyenge pontjára viszont akkor derül fény, amikor minden kapcsolódás vagy közvetítés nélküli, egymással erős kontrasztban álló részek kerülnek egymás mellé. Másrészt Beethoven ugyanebből képes akár erényt is kovácsolni, viszont olyan értelemben, amely minden véletlenszerűség és esetlenség elfogadását teljességgel kizárja: vagyis mind a végeérhetetlenül elnyújtott hang (az Adagióban), mind pedig a korlátok nélküli mozgás (az Allegróban) szépségének általam főntebb említett határain látszólagos hirtelenséggel úgy tölti be az immár feloldandó ellentét iránti túlcorduló vágyat, hogy az ellentételező mozgást

ekkor mint az egyetlen megfelelőt vezeti be. Pontosan ezt tanuljuk meg a mester nagy műveiből, s a *Sinfonia eroica* utolsó tétele e tanítás egyik legkiválóbb útmutatója, mihelyt ebben a tételben felismerjük, hogy annak jellege a végtelenbe tágított variáció, s mint olyat, a legváltozatosabb motivációval adjuk azt elő. Ahhoz azonban, hogy e tekintetben, mint minden hasonló tétel esetében is, utóbbinak tudatosan is mestereivé legyünk, annál biztosabban kell felismernünk a variációs tétel formájának imént említett gyenge pontját, és ennek megfelelően kell levezetnünk annak az érzésekre gyakorolt hátrányos hatását. Ugyanis túlságosan gyakran épp azt látjuk, hogy a variációk csak egyenként, önmagukban születnek meg, és csupán egy bizonyos, egészen külsődleges konvenció alapján sorolódnak egymás mellé. Az ilyen figyelmetlen egymás mellé állítás legkellemetlenebb hatását akkor tapasztaljuk meg, amikor a nyugodtan előadott téma után rögtön megjelenik az érthetetlenül vidám és mozgalmas első variáció. Beethoven zongorára és hegedűre írt nagy *A-dúr szonátájában* a második tétel minden fölülmúló, csodás témájának első variációja, miután azt még egy virtuóztól sem hallottam másképp, mint ahogyan azt egy gimnasztikai produkcióként szolgáló „első variáció” egyáltalán megérdemli, mindig megbotránkoztatott és a darab továbbhallgatása ellen fordított. Az volt a különös, hogy bárkinek is panasztam el ezt, mindenütt ugyanazt éreztem, amit a *Nyolcadik szimfónia* Tempo di menuettójával kapcsolatban. „Összességében” igazat adtak nekem, de részleteiben nem értették, mit is akarok. Csak annyi bizonyos, hogy, az említett esetről maradva, a gyönyörűen vitt téma ezen első variációja máris feltűnően élénk jelleggel bír; mindenesetre a zeneszerző, amikor kitalálta, először még egyáltalán nem közvetlenül, vagyis nem magával a témával való teljes összefüggésben gondolta el, s erre a variációs forma részeinek formális lezártága tudattalanul is predesztinálta őt. Mármost viszont ezeket a részeket közvetlenül egymás után adják elő. A mester egyéb, a variációs forma szerint ki-

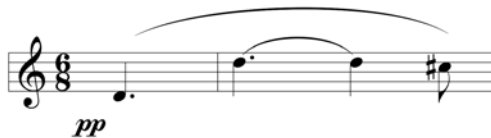
alakított, de közvetlen összefüggésben elképzelt tételeiből (például a *c-moll szimfónia* második tételéből vagy a nagy *Esz-dúr kvartett* Adagiojából, mindenekelőtt pedig az Op. 111-es nagy *c-moll szonáta* csodálatos második tételéből) azt is tudjuk, milyen érzelemdúsán és finom érzékkel vannak ott kialakítva az egyes variációk közötti átvezető pontok. Így az előadó számára, aki ilyen esetben, mint az úgynevezett *Kreutzer-sonáta* esetében is, igényt tart a tisztességre, hogy minden tekintetben helyettesítse a mestert, nagyon is kézenfekvő, hogy ennek az első variációnak legalább a belépését próbálja meg laza kapcsolatba hozni az épp befejezett téma hangulatával. Mégpedig úgy, hogy az új karaktert, amelyben – a zongoristák és a hegedűsök megváltoztathatatlan nézete szerint – ez a variáció megjelenik, kezdetben értelmezze lazán, s ennek folytán legyen némi tekintettel a tempóra. Ha pedig ez valódi művészi érzékkel történnék, akkor talán e variáció első része maga kínálná az új, mozgalmasabb felfogáshoz vezető, lassanként egyre élénkebb átmenetet, s ezzel, teljességgel eltekintve e rész egyéb igényétől, még a témában lefektetett alapjelleg barátságosan behízsgáló, alapjában véve azonban nem jelentéktelen megváltozásának bájára is szert tenne. –

Hasonló jelentőségű, kiemelkedő esetnek tekintem Beethoven *cisz-moll vonósnégyese* első hatnyolcados Allegrójának belépőjét, amely a bevezető, hosszabb Adagio tétel után következik. Ez „molto vivace” jelöléssel szerepel, ami az egész tétel jellegének nagyon is megfelel. Beethoven azonban ebben a kvartettben az egyes tételeket egészen kivételesen az előadás szokásos megszakítása nélkül rendezi egymás után, sőt – ha figyelmesen szemügyre vesszük – finom törvények szerint egymásból bontakoztatja ki. Az Allegro tétel eszerint közvetlenül egy olyan álmodozó melankóliával telített Adagio után következik, amely párját ritkítja a mesternél. Az Allegro értelmezhető hangulati képként először is tartalmaz egy jószerivel az emlékekből felbukkanó, majd felismerésekor élénken megragadott és felfokozott érzelmekkel

dédelgetett, igen kedves jelenséget. Mármost itt nyilvánvalóan az a kérdés, hogy miképpen kapcsolódják ez a jelenség az őt közvetlenül megelőző Adagio lezárásának szomorú nyugalomához, úgyszólván miképpen bukkanjon elő belőle úgy, hogy megjelenésének hirtelenszerűségével érzületünket ne sértse, hanem inkább magához vonzza. Ez az új téma elsöre egészen helyénvalóan töretlenül pianissimóban, épp mint egy törékeny, alig felismerhető álomkép bukkan fel, aztán rögvest egy szétáradó ritardandóba vész, majd pedig, valóságosságát hirdető, mintegy először itt megélenkül, és a crescendo által saját mozgalmasszférájába lép. Nyilvánvaló, hogy itt az előadó laza kötelessége, s ez megfelel az Allegro elégségesen jelzett jellegének, hogy e téma első belépését a *tempó* révén is módosítsa, vagyis először is az Adagiót záró hangokhoz igazodjon



a rá következő



hangokat pedig olyan észrevétlenül fűzze ide, hogy a tempóváltásból előszörre semmit ne lehessen észlelni, ezzel szemben az előadást csak a ritardando után, a crescendoval élénkítse meg úgy, hogy a mester által előírt gyorsabb tempó a crescendo dinamikai jelentőségének megfelelő ritmikus következményként lépjen előtérbe. – Másfelől viszont nagyon is bántja a tényleges művészi tisztességérzetet, ha ez a változtatás, ahogyan az a szóban forgó kvartett minden előadásánál kivétel nélkül történik, nem valósul meg, ezzel szemben viszont azonnal berobban a pimasz Vivace, mintha ugyan minden csupán



tréfa volna, és immár itt volna a vigalom ideje. Az urak azonban ezt tartják „klasszikusnak”.

Mivel azonban a tempóváltoztatásokon, amint azt néhány példán a feltétlenül szükségesnél némileg körülményesebb indoklással kimutattam, klasszikus zenénk előadását tekintve mérhetetlenül sok minden múlik, most e példák alapján tovább haladva klasszikus zenénk helyes előadásmódjának kívánalmait szeretném közelebbről szemügyre venni, számolva azzal a veszéllyel, hogy a klasszikus zene miatt olyannyira aggodó, s ezen aggodalmuk miatt oly nagyon tisztelt muzsikus és karmester urainkkal néhány fatális igazságot is közölnöm kell. –

\* \* \*

Bízást remélhetem, hogy a fenti vizsgálódásokkal sikerült kimutatnom a tempóváltoztatás problémáját az újabb, sajtóságosan német stílusú klasszikus zeneművek tekintetében, egyszersmind e modifikációnak csak a beavatott, finom szellem számára felismerhető, illetve megoldható nehézségeit is. Abban ugyanis, amit én az újabb zene Beethoven által örökérvényű művészeti típusá emelt, *szentimentális* műfajának nevezek, a korábbi, főleg naiv zenei művészettípus minden sajátossága olyan anyaggá keveredik össze, amely az alkotó mesternek is folyamatosan rendelkezésére áll, s amelyet az kénye-kedve szerint használhat fel: a kitartott és a megtört hang, a „tartottan” előadott [sostenuto] ének és a mozgalmas figuráció immár nem állnak szemben egymással formálisan elválasztva; a variációk sorozatának egymástól eltérő sokféleségei itt már nem csupán egymás után sorolódnak, hanem közvetlenül is érintkeznek egymással és észrevétlenül átmennek egymásba. Kétségtelen azonban (amint azt egyes konkrét eseteken részletesen bemutattam), hogy az ilyen módon kialakított szimfonikus tétel ezen új, oly sokrétűen tagolt hanganyagát csakis az annak

megfelelő módon szabad mozgásba hozni, ha nem akarjuk, hogy az egész, a szó valódi és mély értelmében vett szörnyűségként jelenjen meg. Emlékszem, hogy ifjúkoromban az idősebb zenészek kritikusan nyilatkoztak az *Eroicáról*: a prágai Dionys Weber<sup>18</sup> egyenesen képzelenségnek tartotta, mégpedig nagyon is helyesen, hiszen csak az imént általam leírt mozarti Allegrót ismerte, s egyszer annak feszes tempójában konzervatóriuma növendékeivel el is játszatta nekem az *Eroica* Allegróit, márpedig aki azokat ilyen előadásban hallotta, az Dionysnek mindenképpen igazat is adott. De sehol nem is játszották őket másképp, és ha ez a szimfóniát ma, noha még mindig ugyanúgy játsszák, többnyire mindenütt éljenezve fogadják, akkor annak oka, ha e jelenségen nemcsak gúnyolódni akarunk, mindenekelőtt az, hogy ezt a zenét több évtizede egyre inkább, a koncertelőadásoktól függetlenül is, főleg zongora mellett tanulják, s az a maga ellenállhatatlan erejét ugyancsak ellenállhatatlan módon egyelőre mindenféle kerülőutakon is képes kifejtetni. Ha a sors nem szabta volna ki neki ezt a menekülőutat, és csak karmester urainkon stb. múlna, akkor legnemesebb zenénk nyilván óhatatlanul tönkremenne.

Mármost hogy ezen, elég irritáló kijelentéseimet a tapasztalatból merített, igen könnyen rögzíthető alappal támasszam alá, olyan példát hozok fel, amely mellé aligha lehet majd egy másik olyat állítani, amely Németországban hasonló népszerűségnek örvendene.

Ugyan, ki ne hallotta volna zenekarainkat már többször is a *Bűvös vadász* nyitányát játszani?

Csak kevesektől tudom, hogy vannak, aki ma megütköznek azon,

---

18 Friedrich Dionys Weber (1766–1842) cseh zongorista, zeneszerző, 1810-től a Prágai Konzervatórium igazgatója. Az 1813–16 között a Prágai Színház zenekarát vezető Carl Maria von Weber pozitívan nyilatkozott kollégája tevékenységéről. Ugyanakkor Dionys Weber konzervatív szellemű zenész volt, s Wagner csak úgy tudta rávenni saját *C-dúr szimfóniája* előadására (1832, Prága), hogy eltitkolta előle lelkesedését Beethoven kései szimfóniái iránt.

hogy korábban számtalan alkalommal milyen triviális előadásban hallották ezt a csodálatos zenei költeményt anélkül, hogy a trivialisítást megérezték volna; ezek a kevesek pedig egy 1864-ben, Bécsben elhangzott koncert látogatói voltak, melyen jómagam, mivel barátilag együttműködésre kértek fel, többek közt épp a *Bűvös vadász* nyitányát vezényeltem. Az ehhez tartott próbán ugyanis az történt, hogy a bécsi Udvari Operazenekar, mely kétségkívül a világ egyik legkiválóbbja, a nyitány előadásmódjára vonatkozó utasításaim miatt teljességgel kikelt magából. Rögtön kezdetben kiderült, hogy a bevezetés *Adagio*-ját addig az *Alpesi kürt*<sup>19</sup> vagy más hasonló, kedélyes kompozíciók tempójában, könnyeden kényelmes *Andantéra* vették. Azt, hogy ez viszont nem bécsi hagyományon alapult, hanem általánosan bevett normává vált, már Drezdában megtanultam, ugyanazon a helyen, ahol egykor Weber maga vezényelte a művét. Amikor a mester halála után tizennyolc évvel először vezényeltem Drezdában a *Bűvös vadászt*, és nem törődve az idősebb kollégám, Reissiger által addig meghonosított szokásokkal a nyitány bevezetőjének tempóját is a magam feje szerint alakítottam, egy Weber idejéből való veterán, a gordonkás Dotzauer<sup>20</sup> teljes komolysággal és e szavakkal fordult hozzám: „Igen, Weber is ilyen tempót szabott; most először hallom a darabot ismét helyesen.” Weber akkoriban még Drezdában élő özvegyétől az akkor már hosszú ideje elhunyt hitvese zenéje iránti helyes érzékem e bizonyítéka miatt valóban igen szívélyes jókívánságokat kaptam arra nézve, hogy gyümölcsözően végezzem munkám a drezdai karmesteri állásban, mivel az özvegy visszatérni látta abbéli, hosszú idővel azelőtt fájdalmasan elvesztett reményét, hogy Weber zenéjét Drezdában ismét a megfelelő

---

19 Heinrich Proch (1809–1878) bécsi zeneszerző érzelmes dala, amely a maga korában rendkívül népszerű volt.

20 Friedrich Dotzauer (1783–1860) német gordonkaművész és zeneszerző, egy időben a drezdai Udvari Zenekar csellistája.

előadásban hallhatja majd. Ezt a szép és jóleső, mellettem tanúskodó esetet azért említem meg itt, mert az, szemben a művészi, többek közt karmesteri tevékenységemről alkotott másfajta ítéletekkel, vigasztaló emlékként maradt meg bennem. – Egyebek közt ez a nemes bátorítás ez alkalommal annyira merészé tett, hogy a *Bűvös vadász* nyitányának szóban forgó bécsi előadásakor a végső következtetések levonására törekedtem a darab előadásmódjának megtisztítását illetően. A zenekar teljesen *újratanulta* a már csömörlésig ismert művet. Az R. Lewi által finom művészi érzékkel vezetett kürtösök fáradhatatlanul dolgoztak azon intonálás módosításán, amellyel addig a bevezetés lágy erdei fantáziáját harsányan kérkedő hatásdarabként fújták el, s végül teljesen át is alakították azt olyképpen, hogy énekük fölött, az előírásnak megfelelően hozzáigazítva a vonóshangszer-kíséret pianissimo-jához, egészen másképpen áraszák az elképzelt varázsos illatot, úgy, hogy (ugyancsak az előírásnak megfelelően) csupán egyszer fokozzák a hang erejét mezzofortéig, hogy aztán a szokásos sforzando nélkül ezen a csak gyengéden kiemelt helyen



lágyan szétolvadva elenyésszenek. A gondokkák a szokásossá vált heves indítást



a hegedűk tremolója fölött ugyancsak a megkívánt halk sóhajjá enyhítették, miáltal végül a fokozást követő fortissimo is elnyeri a maga teljes, ijesztően kétségbeejtő hatását. Miután így a bevezető Adagió-nak visszaadtam borzongatóan titokzatos méltóságát, teljesen szabad



tően, a klarinét teljes mértékben az Adagióból vett, hosszan elnyújtott énekét



arra használtam, hogy innentől, ahol minden figuratív mozgás feloldódik a kitartott (vagy remegő) hangban, a tempót teljesen észrevétlenül annyira visszafogjam, hogy az – az ismét csak mozgalmasabb közbülső alakzat



ellenére – az ezáltal oly szépen előkészített Esz-dúr kantilénával a mindamellert megtartott főtempó legfinomabb árnyalatába érkezzen meg. Mármost ha e témában



súlyt helyeztem arra, hogy azt egyenletes pianóban, vagyis a figura felemelkedésének szokásos, közönséges hangsúlyozása nélkül, valamint az előadásban egyenletes átkötéssel, azaz ne így



játsszák, akkor azt ugyan komolyan megbeszéltem a különben oly kiváló zenészekkel; ezen előadásmód sikere azonban rögtön oly feltűnő volt, hogy a tempónak e pulzáláshoz



kapcsolódó, ismét csak észrevehetetlen felélénkítéséhez csak igen finoman kellett jeleznem a mozgást ahhoz, hogy a főtempó legenergiusabb nüanszának a legközelebbi fortissimóval elkövetkező újbóli belépésekor az egész zenekart a legegyetértőbb buzgalomban találjam. Nem igazán volt könnyű az előadás szempontjából vett jelentőségének megfelelően úgy érvényre juttatnom a két, oly erősen ellentétes motívum konfliktusának sűrítettebb visszatérését, hogy meg ne ingassam a főtempó iránti helyes érzéket, mivel a tulajdonképpen Allegro kétségektől áthatott energiájának egészen az ezen a ponton kicsúcsosodó



extrém túlfeszítéséig ez a konfliktus egyre rövidebb periódusokban összpontosul, és épp ez volt az a hely, ahol a folyvást aktívan érvényesülő tempóváltoztatás sikere végül a legszerencsésebben mutatkozott meg. – Mármost a zenészek a megszokotthoz képest igencsak meglepődtek, amikor a pompásan kitarított C-dúr hármashangzatok és az ezeket oly jelentőségteljessé tevő nagy generálpauzák után a mostanra diadalénekké felemelt második téma belépéséhez nem az első Allegro téma hevesen izgatott nüanszát, hanem éppenséggel a tempó lágyabb megváltoztatását használtam.

Zenekari előadásainkban ugyanis leggyakrabban az a helyzet, hogy a főtemát a darab végén „lezavarják”, és már csak a nagy lovaglóostor

pattogása hiányzik, hogy felidéződjenek bennünk a cirkusz egészen hasonló effektusai. A tempó felgyorsítása a nyitányok zárószakaszaiban a zeneszerzők részéről gyakran szándékos, és teljességgel magától adódik, ha a tulajdonképpeni mozgalmas Allegro-téma mintegy birtokba veszi a terepet, és végül apoteózisát ünnepli, amire híres példa Beethoven nagyszerű *Leonóra-nyitánya*. Itt viszont a fokozott allegro belépésének hatását többnyire semmissé teszi az, hogy a főtempó, amelyet a karmester az egyéb tematikus kombinációk különféle követelményei szerint nem volt képes módosítani (azaz többek között *időben visszafogni*), most már olyan sebességet ér el, amely kizárja a további fokozás lehetőségét – kivéve, ha például a vonósok kaphatók olyan, szinte már mértéktelen virtuóz rohamra, amelyet, bár csodálkozva, de nem elégedetten ugyancsak a bécsi zenekar zenészeitől hallottam; mivel az ilyen excentrikus erőfeszítés kényszere egy kényes hibából, vagyis az addigra máris túlhajtott tempó hibájából eredt, és így olyan túlzáshoz vezetett, amelynek egyetlen igazi remekművet sem volna szabad kitenni, még akkor sem, ha annak ezt, nyers értelemben, mindennek ellenére is el kellene bírnia.

Mármost az, hogy miként jut el a *Bűvös vadász* nyitánya odáig, hogy ilyen módon „lezavarják”, messzemenően felfoghatatlan marad, amíg úgy véljük, hogy a németekről feltételezhetünk némi gyengédséget; viszont éppen ebből válik megmagyarázhatóvá, hogy a fő Allegro poroszkálása ezt a második, itt örömodává emelt kantilénát már annak első belépésekor zsákmányul ejtette. Itt aztán valahogy úgy viselkedik ez a kantiléna, mint a háborúban foglyul ejtett, jó erőben lévő leány, akit egy katona vadul vágató lovának farkához pányváztak; majd következetesen, mintegy költői igazságszolgáltatás gyanánt, végül őt magát ültetik fel a lóra, vélhetőleg miután a gonosz lovas már leesett onnan, s ekkor végre a karmester is az eseménynek kijáró, vidám hangulatról gondoskodik. – Aki a *Bűvös vadász* nyitányának nálunk hallható valamennyi nyilvános előadásán évről évre ki



van téve annak az egészen leírhatatlan, ellenszenves hatásnak, amelyet egy áhítatosan szerető leányszív buzgó hálaadásával teli motívumnak az efféle – enyhén szólva – közönségessé tétele eredményez, az mindent rendben talál, a szokásos energikus és erőteljes zenekari teljesítményről beszél, s mellékesen még saját külön bejáratú gondolataival is foglalkozik a zeneművészettel kapcsolatosan, mint azt a mostanában ünnepeelt agg Lobe úr tette, egyszóval az ilyen embernek igen jól áll, ha egyszer óva int a „tévesen értelmezett idealizmus abszurdításaitól”, utalva „a művésziileg valódira, igazira és örök érvényűre, szemben mindenféle félig-meddig eszement vagy összegyúrt doktrínával és maximával”.<sup>21</sup> Mint mondtam, ezzel szemben egy sor bécsi zenekedvelő, akikre egy ilyen dolgot voltaképpen rá kellett tukmálnom, végre alkalmat kapott arra, hogy ezt a szegény, sokszor összemocskolt nyitányt másképpen is meghallgathassa, s ennek sikere a mai napig is érezteti hatását. Azt mondták, hogy korábban voltaképpen nem is ismerték a nyitányt, és azt kérdezték tőlem, mit csináltam vele. Egyesek számára különösen az volt érthetetlen, hogy milyen, általam más-hol nem alkalmazott eszközzel értem el a zárótétel magával ragadó hatását, és alig akartak hinni nekem, amikor ennek okául csupán a mérsékeltébb tempót neveztem meg; igaz, ezzel szemben a zenekar tagjai erről többet – valódi titkot – is elárulhatnának. Nevezetesen ezt: a szélesen és pompásan játszott entrata negyedik ütemében



21 [Wagner saját megjegyzése] Lásd J. C. Lobe kritikáját Eduard Bernsdorf „Consonanzen und Dissonanzen. Gesammelte Schriften aus ältester und neuester Zeit” című könyvéről: *Signale für die Musikalische Welt* 67 (1869), 1057. [Johann Christian Lobe (1797–1881) német zeneszerző és zenetudós. – A szerk.]

a partitúrában zavarosan és értelmetlenül, látszólag hangsúlyként szereplő > jelnek a – legalábbis a zeneszerző által így értett – *diminuendo* jelzés IDE EGY OLYAN JEL KELL, MINT AZ ELŐBBI, CSAK HOSSZABB SZÁRAKKAL értelmét adtam, s ezáltal a következő tematikus főütemek dinamikájukban mérsékeltebb, már az első belépéskor lágyabb elhajlításukkal kitűnő előadásmódjához jutottam el,



melyeket mármost az ismét belépő *fortissimó*ig egészen természetesen ugyanígy felduzzaszthattam, miáltal ezúttal a pompázatos alapon az egész lágy motívum egyértelműen elragadó és lelkesítő kifejezést nyert. –

Az ilyesféle dolgokról, mint ez a folyamat és annak sikere, karmester uraink egyáltalán nem szívesen értesülnek. Dessoiff úr<sup>22</sup> azonban, akinek az Udvari Operaházban a *Bűvös vadászt* ezt követően vezényelnie kellett, azon a véleményen volt, hogy meg kell hagynia a zenekarnak a nyitány általam betanított új előadásmódját, s mosolyogva e szavakkal fordult a zenészekhez: „Nos hát, a nyitányt akkor wagneresen vesszük.”

Bizony, bizony: wagneresen! – Úgy vélem, még egyéb más dolgokat is lehetne különösebb károk nélkül „wagneresen” venni, tisztelt Urak!<sup>23</sup>

22 Felix Otto Dessoiff (1835–1892) zeneszerző és karmester, 1860-tól működött Bécsben az Udvari Operánál, 1862-től a Bécsi Filharmonikusokat is vezényelte, tanítványai közé tartozott többek között Arthur Nikisch és Felix Mottl is.

23 A kifejezés a németben szójátékot rejt: „wagen” – merészolni, bátorkodni, „erwägen” – tekintetbe vesz, megfontol, azaz a „Wagnerisch” nem csak azt jelenti, „úgy, ahogyan Wagner tette”, hanem úgy is érthető: „bátran és jól megfontoltan”.

Mindenesetre ez a bécsi karmestertől mégiscsak *komoly* engedménynek tűnt; ezzel szemben egy hasonló esetben egykori (ráadásul már elhunyt) kollégám, Reissiger egyszer csupán *komolytalan* engedményt tett nekem: Beethoven *A-dúr szimfóniájának* utolsó tételében ugyanis, amikor annak idején ezt a Reissigertől Drezdában már korábban vezényelt szimfóniát ugyanott dirigáltam, a zenekari szólamok közé bejegyzett pianóra bukkantam, amelyet a korábbi karmester egészen saját belátása szerint jegyeztetett be a kérdéses helyen. A bejegyzés a finálé-tétel nagyszabásúan előkészített konklúziójára vonatkozott, ahol az *a* szeptimakkordon megismételt ütések után (a partitúra Härtel-féle kiadásának 86. oldalán) ez



egyre csak fortéban megy tovább, hogy aztán a „*sempre più forte*” által még zabolátlanabb vágtaiba csapjon át. Mármost ez Reissigert bosszantotta, és az itt jelzett ütemtől kezdve hirtelen pianót vezényelt, hogy így idővel az érezhető crescendóig jusson. Jómagam ezt a pianót természetesen töröltettem, a fortét a legenergikusabban visszaállítottam, és így megsértettem az eredetiségnek és valódiságnak a maga idejében vélhetőleg Reissiger által is féltve őrzött Lobe–Bernsdorf-féle „örökérvényű törvényeit”. Amikor aztán Drezdából való távozásomat követően Reissiger egyszer megint elővette ezt az *A-dúr szimfóniát*, ezen a helyen eltűnődve megállt, és azt javasolta a zenekarnak, hogy mezzoforte játsszon.

Egy másik alkalommal (ez nem sokkal ezelőtt, Münchenben esett meg) az *Egmont-nyitány* egy olyan nyilvános előadásával találkoztam, amely abból a szempontból, amelyet korábban én magam tártam fel a *Bűvös vadász* nyitányában, nem kevésbé volt tanulságos számomra. Ezen nyitány Allegrójában a bevezetés rettenetesen súlyos sostenutója



megkurtított ritmussal a második téma első részeként bukkan fel ismét, és egy lágy, kellemes ellenmotívum válaszol rá



– ez a szörnyű komolyságból és jóleső önérzetből oly drasztikusan szorosra font motívum, mint mindenütt, ebben az előadásban is a „klasszikusan” megszokott módon, mintegy hervadt levélként sodródott tova az Allegro feltartóztathatatlan áradatában. Úgyhogy ha egyáltalán kivethető volt belőle valami, akkor is legfeljebb a táncleptést lehetett belőle kihallani, méghozzá úgy, hogy a táncoló pár a két első ütemmel lép a színre, hogy aztán, bármily rövid ideig tartson is, a két következő ütemben ländleresen egyszer átforduljon. Amikor az ünnepelet idősebb karmester<sup>24</sup> távollétében ezt a zenét egyszer Bülow-nak kellett vezényelnie, rávettem őt ennek a helynek is a megfelelő előadásmódjára, amely az itt oly lakonikus zeneszerző szellemében azonnal lehengerlően hat, ha az addig szenvedélyesen felkorbácsolt tempó – még ha csak az utalás szintjén is – a feszesebb megállás folytán annyira módosul, hogy a zenekar képes szert tenni arra a belátásra, amely ennek a nagy energia és megfontolt, kellemes érzés közt gyorsan váltakozó tematikus kombinációnak a hangsúlyozásához szükséges. Mivel a háromnegyedes ütem vége felé ezt a kombinációt tágabban kezelik, és döntő jelentőséget kap, nem fog elmaradni, hogy a teljes nyitány e szükséges módosításának figyelembevétele önmagában új,

24 Franz Lachner (1803–1890) német zeneszerző és karmester.

mégpedig a helyes megértést eredményezze. – Az így korrekt módon vezényelt előadás által kiváltott benyomásról csak annyit tudtam meg, hogy az Udvari Színház intendánsi hivatala úgy vélte, hogy a darabot „felforgatták”!

Az ilyen vélekedések mindamellet nem hatottak a híres müncheni Odeon-koncertek hallgatóságára, ahogyan azt egyszer e közönség soraiban ülve megtapasztaltam Mozart *g-moll szimfóniája* egyik előadásának hallgatása közben, melyet egy régtől megszokott, klasszikus karmester vezényelt. Itt ugyanis e szimfónia Andantéjának előadásában és annak sikerében olyasmit éltem meg, amit magam akkor még lehetetlennek tartottam. Ki ne próbálta volna ifjúkorában ezt a lendületesen lebegő zenedarabot a maga módján, rajongó örömmel a magáévá tenni? S hogy milyen módon? Mindegy! Ha az előadásmódra vonatkozó jelek nem elégségesek, akkor helyettesíti őket az érzés, amelyet e kompozíció csodálatos menete vált ki, és a képzelőerő ad tanácsot arra nézve, miként tudunk a valódi előadásban megfelelni ennek az érzésnek. Így pedig olybá tűnik, hogy a mester ezt szinte teljes mértékben ránk kívánta bízni, mivel csak a legszükségesebb előadási utasítások alakjában lép elibénk. Így szabadok voltunk, tobzódtunk a lágyan áradó nyolcadmozgás sejtelmekkel teli záporozásában, és együtt lelkesedtünk a holdfény módjára felszálló hegedűvel



amelynek hangjait mindamellet puhán kötöttnek gondoltuk el; úgy éreztük, mintha gyengéden suttógó





Később is csak egy alkalommal fogyott el kissé a türelmem. *Tannhäuser*em egyik próbáján különféle dolgokat türelmesen fogadtam, még a második felvonásban elhangzó lovagi induló klerikális tempóját is. Aztán azonban úgy esett, hogy a kétségkívül tiszteletreméltó idős mester még arra sem volt képes, hogy a négynegyedes ütemet feloldja a neki megfelelő hatnegyedesben, azaz két negyed a triolában. Ez *Tannhäuser* elbeszélésében mutatkozott meg, ahol a négynegyedre



hatnegyed



lép be. E feloldás ütemezése az idős mesternek nehezebbre esett: bár azt már eléggé megszokta, hogy a négynegyedben a négy részt derékszögben kiüsse; a hatnegyedes ütemmel azonban az ilyen dirigensek mindig a hatnyolcados séma mintájára bánnak, és mint ilyenek, *Alla breve*, vagyis egy-kettővel intenek (csak a *g-moll szimfónia* *Andanté*-jában hallottam helyesen, 1, 2, 3 – 4, 5, 6-ban, méltóságteljesen kiütni ennek az ütemfajtnak a részeit). A római pápáról szóló, jobb sorsa érdemes elbeszélésben azonban a karmester, mint említettem, egy tétova *Alla brevével* segített magán, mintegy a zenekar muzikusaira bízva, mit is tartanak a negyedekről; amiből aztán az következett, hogy a tempót éppen eggyel gyorsabbra vették, vagyis a dolog a fent leírt arány helyett most így hangzott:



Mármost ez zeneileg ugyan igen érdekes volt, csak épp arra kényszerítette a *Tannhäuser* szegény énekesét, hogy fájdalmas római emlékeit afféle fölöttébb könnyelmű, sőt vidáman ugrabugráló keringőritmusban adja elő – ami engem viszont Lohengrin Grál-elbeszélésére emlékeztetett, amelyet Wiesbadenben (mintha Mab tündérnek volna címezve) scherzandóban előadva hallottam. Mivel viszont a *Tannhäuser*-ben olyan kiváló előadót tudhattam magam mellett, mint L. Schnorr,<sup>26</sup> ez egyszer, a helyes tempót az örök igazságosság jogán helyreállítandó, a legnagyobb tisztelettel szembe kellett szállnom az idős mesterrel, ami némi nézeteltérést eredményezett, sőt úgy emlékszem, idővel olyan mártíriumokhoz is vezetett, melyeket még egy hidegvérű bibliakritikus is legalább két szonettben lett volna kénytelen megénekelni.<sup>27</sup> Manapság ugyanis a tiszta klasszikus zenének valóban vannak megénekelte vértanúi, akikről kissé részletesebben a következőkben bátorkodom említést tenni. –

\* \* \*

Amint azt az előzőekben már többször is érintettem, a tempóváltoztatásra irányuló, a klasszikus, különösen a beethoveni zeneművek megfelelő előadásának érdekében tett kísérleteket korunk karmester-grémiuma mindig ellenkezéssel fogadta. Már részletesebben

---

26 Ludwig Schnorr von Carolsfeld (1836–1865) német tenor. 1861-es Lohengrin-alkításának nagy szerepe volt abban, hogy II. Lajos bajor király Wagner-rajongóvá vált. A *Trisztán és Izolda* 1865-ös müncheni ősbemutatójának címszerepe egyszerűen hírességgé avatta, amit azonban csak még három előadás erejéig élvezhetett, mivel 29 évesen Drezdában váratlanul meghalt. Azonnal híresztelések kaptak szárnyra, hogy halálát a szerep okozta túlzott erőfeszítések okozták.

27 Utalás David Friedrich Strauss (1808–1874) német teológusra, a *Das Leben Jesu* szerzőjére.



is bebizonyítottam, hogy az egyoldalú tempóváltoztatás az előadás intonációjának megfelelő módosítása nélkül látszólag feljogosít az ellenvetésekre, melyekkel szemben az itt mélyebben meghúzódó hibákat szintúgy feltártam, s ez alapján az említett ellenvetéseknek nem marad más oka, mint kizárólag karmestereink általános alkalmatlansága és elhivatottságuk hiánya. Másfelől annak tényleges oka, hogy az említett esetekben óvatosságra intsünk a tempómódosítás számomra elengedhetetlennek tűnő módszerével szemben, kétségtelenül abban áll, hogy azoknak a zenedaraboknak semmi sem árthat többet, mint többek közt a tempónak az előadásmódjukba önhatalmúlag beépített nüanszai, hiszen azok azonnal teret engednének minden hatásvadász vagy öntelt és hiú „ütemverő” képzelgő ízlésének, és klasszikus zeneirodalmunkat idővel teljesen felismerhetetlenné torzítanák. Ezzel szemben nem is lehet egyéb kifogást emelni, mint hogy zenénk bizony szomorú helyzetben van, ha ilyen aggodalmak felmerülhetnek, hiszen ezzel egyszersmind azt is kimondjuk, hogy művészetünk közönségesen fennálló körülményei közt nem hisznek a valódi művészi tudatosság hatalmában, melyen ezen önkényességek rögvést megtörnének. Így ez a másrésről fölöttébb jogos, de csak ritkán őszinte ellenvetés is karmestereink általános alkalmatlanságának felismeréséhez vezet vissza minket, ha ugyanis egyszer a kontároknek nem akarjuk megengedni, hogy klasszikus zenénkkel önkényesen bánjanak, akkor legkiválóbb és legelismertebb zenészeink vajon miért nem gondoskodtak arról, ami helyes, és miért irányították éppen ők a klasszikus zene előadását a trivialis és valódi eltorzítás e pályájára, hogy azt minden elevenérzésű zenésznek elégtelennek, sőt utálatosnak kell tartania?

Innen ered az is, hogy az önmagában jogos ellenvetést többnyire csak arra használják, hogy ellenlábasként kifogásolhassák az általam a fenti értelemben előtárt erőfeszítéseket, és ennek oka és célja mindig is saját alkalmatlanságuk és szellemi restségük marad, melyek bizo-

nyos körülmények közt egészen az agresszivitásig fokozódnak, mivel az alkalmatlan és rest emberek bizony jelentős többségben vannak.

Mármost mivel nálunk a legtöbb klasszikus művet rendszerint igen tökéletlen módon mutatták be (gondoljunk csak a beszámolókra azokról a körülményekről, amelyek közt Beethoven legnehezebb szimfóniáinak első előadására sor került!), sok mindent pedig csak teljesen eltorzítva vittek a német közönség elé (lásd ezzel kapcsolatban írott tanulmányomat Gluck *Iphigenia Auliszban* című operájának nyitányáról, összegyűjtött írásaim és költeményeim jelen kiadásának ötödik kötetében),<sup>28</sup> ezért most világossá kell tennünk, kizárólag milyen előadásmód lehet az, amelyben ezek a művek az említett alkalmatlanság és restség törvénye szerint igen hamar konzerválódnak számunkra, ha másrésztől szépítgetés nélkül mérlegeljük azt is, milyen szellemben vezényelte e műveket még egy olyan mester is, mint Mendelssohn! Kétségtelen, hogy a távolról sem oly tehetséges zenei nagyságoktól nem várhatjuk el, hogy ők maguk olyan értelmezését adják a műveknek, amelyet a tulajdonképpeni mesterük nem ismert, mivel a kevésbé tehetséges emberek számára a helyes dolgok megragadásának csak egyetlen útmutatója van – a *példa*. Erre azonban az általuk választott úton nem bukkanhattak rá. Mármost a szomorú azonban az, hogy ezt a vezető nélküli utat olyan szélesre taposták, hogy hovatovább sehol sem maradt hely annak az embernek, aki egyáltalán példával szolgálhatna. Jómagam épp ezért behatóbb vizsgálatnak vetem alá annak a szellemnek a pietista elutasítását, amelyet nagy zenéink helyes előadásának szellemeként jelöltem meg. Céлом ezzel pedig az, hogy ekként bemutathassam, mennyire szegényes is

---

28 Richard Wagner, „Glucks Ouvertüre zu »Iphigenia in Aulis«”. Az írás először egy nyílt levél formájában, 1854. június 17-én jelent meg a *Neue Zeitschrift für Musik* szerkesztőjének címzett közleményként. Később Wagner felvette írásai saját maga által szerkesztett kiadásába: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Lipcse: E. W. Fritsch, 1872, 143–158.

az a különösen renitens szellemiség, amelyből ez az elutasítás fakad, mindenekelőtt pedig hogy megfosszam attól a dicsfénytől, amellyel a *művészet tiszta német szellemeként* merészel ékeskedni. Mert ez az a szellem, mely zenei életünk minden szabad fellendülését gátolja, légkörétől minden friss levegővételt távol tart, és idővel a dicsőséges német zenét afféle színtelen, sőt nevetséges kísértetté halványítja.

Mármost fontosnak tartom, hogy e szellemmel közvetlen közletről nézzünk szembe, és a fejére olvassuk, honnan is ered – tudniillik bizonyosan nem a német zene szelleméből. Nem is lesz itt szükséges ennek közelebbről utánajárnunk. Nem olyan könnyű felmérni az újabb, vagyis a fajsúlyos beethoveni zene pozitív értékét, s egy erre irányuló kísérlethez alkalmasabb órák és napok eljövételére kell várunk, mint amilyenekkel mai zenei életünk szolgál; ezzel szemben érzük be most pusztán annak felvázolásával, hogy közvetve bizonyítjuk az olyan „zenélés” értéktelenségében rejlő értéket, amely ma úgy tesz, mintha klasszikus és beethoveni volna. –

Először is figyelembe kell vennünk, hogy az általam közelebből is megnevezett ellenzék, míg csupán a sajtó teljességgel műveletlen firkszain keresztül igen hangosan, sőt lármásan viselkedik, addig közvetlen képviselői részéről konokabban és szótlanabban nyilvánul meg. („Látja, nem tudja kifejezni magát” – mondta nekem egyszer egy hölgy jelentőségteljes, okos pillantással egy ilyen tartózkodó zenészről.) A német zenében uralkodó állapotok alakulása, a német művészet hivatalainak tökéletes gondatlansága már az ő kezükbe játszotta a nagyobb német zenei üzletek igazgatását, úgyhogy biztosnak is érzik magukat hivatalukban és méltóságukban. – Ahogyan kezdettől fogva felhívtam rá a figyelmet, ez az Areioszpagosz két, alapvetően különböző fajtából áll: a régi stílusú, lecsúszó német muzsikusból, akik különösen a naivabb Dél-Németországban tartották fenn tovább tekintélyüket, és az ezekkel szemben megjelent, új stílusú, elegáns zenészekből, akik főképp Észak-Németországból, Mendelssohn iskolá-

jaból kerültek ki. Virágzó üzletük utóbbi időben mutatkozó bizonyos zavarainak köszönhető, hogy ez a két fajta, melyek nem tartották különösebben sokra egymást, egymás kölcsönös elismerésére egyesültek, így végül Dél-Németországban a mendelssohni iskolát mindazzal együtt, amit hozzásorolnak, nem kevésbé méltányolják és protezsálják, mint ahogyan Észak-Németországban váratlan nagyrabecsüléssel üdvözlik a délnémet improduktivitás prototípusát,<sup>29</sup> amit a megboldogult Lindpaintner<sup>30</sup> sajnos már nem érhetett meg. Háborítatlanságukat kölcsönösen biztosítandó, így nyújtanak kezét egymásnak. Lehetséges, hogy az első típusnak, az általam említett tulajdonképeni német zenésznek<sup>31</sup> e szövetségben bizonyos belső ellenérzéssel kellett megbirkóznia, viszont zavarából kiségti őt a németek egyik nem kimondottan dicséretes tulajdonsága: a gyámoltalansággal párosuló kajánság. Ez a tulajdonság már az újabb idők legjelentősebb zenészeinek egyikét is olyannyira megrontotta (amint azt másutt kimutattam), hogy az egyenesen saját természetének megtagadásra vetemedett, és alávetette magát az elegáns második típus németiségre ártalmas, új törvényének. Ami az alárendeltebb, kézműves természetek ellenzékét illeti, annak nemigen volt egyéb mondanivalója ennél: „mi nem távozhatunk innen, azt akarjuk, hogy mások se tehessék, és bosszankodunk, ha mégiscsak továbbállnak”. Mindez olyan őszinte korlátoltság, amely csak akkor válik őszintétlenné, ha bosszankodik.

Másként áll viszont a helyzet az újabb táborban, ahol a személyes, társadalmi, sőt nemzeti érdekek legkülönösebb elágazásai a legkomplicáltabb viselkedési maximákat eredményezték. Nem mennék bele mélyebben e sokrétű érdekek megnevezésébe, és fő dologként csak

---

29 Utalás Franz Lachner zenekari szvitjeire.

30 Peter Josef von Lindpaintner (1791–1856) német zeneszerző és stuttgarti karmester.

31 Értsd: Robert Schumann.

azt emelném ki, hogy ebben a táborban *sok mindent el kell leplezni és sok mindent titokban kell tartani*. Bizonyos értelemben még az is lényeges itt, hogy magát a „zenészt” se hagyják érdemben feltűnni, aminek meg is van az oka.

A jó német zenésszel eredetileg nehéz volt érintkezni. Ahogyan Franciaországban és Angliában, úgy a zenész Németországban is kezdettől igen elhanyagolt, sőt megvetett társadalmi helyzetben volt; mifelénk a fejedelmek és az előkelők szinte csak az olasz muzsikusokat vették emberszámba, és hogy milyen megalázóan részesítették őket előnyben a németekkel szemben, azt többek közt abból láthatjuk, ahogyan a bécsi császári udvar Mozarttal bánt. Nálunk a zenész mindig csak afféle sajátos, félig vad, félig gyermeki lénynek számított, és kenyéradói is mint ilyet tartották. Legnagyobb zenei zsenijeink magukon viselték a finomabb vagy szellemdúsabb társaságból való kirekesztettség jegyeit: gondoljunk csak Beethoven és Goethe teplitzi találkozására.<sup>32</sup> A valódi zenésznél egyfajta, a magasabb műveltség számára teljesen megközelíthetetlen organizációt tételeztek fel. H. Marschner,<sup>33</sup> amikor 1848-ban látta, mily nagy erőfeszítéseket tesznek a drezdai zenekar szellemének pallérozása érdekében, egyszer gondoskodón intett ettől, és azt mondta, csak gondoljam meg, hogy a zenész úgyis teljességgel képtelen megérteni engem. – Mármost biztos, hogy (amire már kezdetben is utaltam) nálunk a magasabb és legfelső zenei posztokat legtöbbször csak az alulról felkapaszkodott valódi „muzsikusok” foglalták el, ami jó kézműves értelemben bizo-

32 A két alkotó először 1812 júliusában találkozott Teplitzben, amit később több alkalom is követett. Leveleik tanúsága szerint mindkettejükben nyomott hagyott ez az első találkozás.

33 Heinrich Marschner (1795–1861) zeneszerző, karmesterként Weber kollégája volt Drezdában, később pedig Lipcsében és Hannoverben működött. Romantikus operáit összekötőkapocsnak szokás tekinteni Weber és Wagner művészetek között.

nyos remek dolgokat is hozott magával. Egy ilyen zenekari patriar-chátusban olyan családi kör alakult ki, melyből nem a bensőségesség, hanem talán csak egy zseniális fuvallat egyszer jó időben és szabadon beáramló lehelete hiányzott, amely aztán gyorsan tetszetős, még ha inkább melengető, semmint világító tüzet tudott fellobbantani egy ilyen test sajátosan intelligens szívében.

Mármost azonban ahogy szakmánk idegen maradt például a zsi-dók számára, úgy újabb karmestereink sem a zenei mesteremberek rendjéből nőttek ki, hiszen az számukra már csak a kemény, tényleges munka miatt is ellenszenves volt. Ezzel szemben ez az új dirigens azonnal a zenei ipartestület élére telepedett, körülbelül úgy, ahogy a bankár telepszik rá munkálkodó társadalmunkra. E célból rögtön magával kellett hoznia valami olyasmit, aminek a lentről felfelé tö-rekvő zenész éppenséggel híján volt, vagy amit csak igen nehezen, elégséges mértékben pedig csak ritkán szerezhettek meg: ahogy a ban-kár a tőkét, úgy ez utóbbi a *képzettségét* hozta magával. Képzettséget mondok, nem pedig műveltséget; mert aki ezzel valóban rendelkezik, azon nem gúnyolódhatunk: az mindenkinél különb. A képzettség birtokosáról azonban már elmondhatunk egyet-mást.

Jómagam bizony egyetlen olyan esetről sem tudok, amelyben e kép-zettség legszerencsésebb ápolása valódi műveltséget, vagyis valódi szel-lemi szabadságot, egyáltalán szabadságot eredményezett volna ezen a téren. Még Mendelssohn is, aki pedig adottságait oly sokrétűen és komoly gondossággal ápolta, egyértelműen látszott, hogy sohasem jutott el ehhez a szabadsághoz, és sohasem sikerült áthidalnia azt a sajátos elfogódottságot, amely őt a komoly megfigyelő szemében min-den megérdemelt sikere ellenére is kirekesztette német művészetünk világából, sőt talán benne magában egyfajta mardosó és életét is oly felfoghatatlanul korán felemészítő fájdalomná vált. Ennek oka éppen az, hogy a műveltség megszerzésére irányuló efféle törekvés mozgató-jából teljességgel hiányzik az elfogulatlanság; ezzel szemben inkább

azon a kényszeren alapul, hogy saját lényünkben elfedjünk valamit, semmint azon a késztetésen, hogy azt mi magunk szabadon bontakoztassuk ki. Az a műveltség, amely ebből létrejön, így csakis hamis, azaz egyfajta félműveltség lehet: az intelligencia egyes irányokban ugyan igen magas fokot érhet el itt, de az, amiben minden irány találkozik, soha nem lehet maga a valódi, tisztán látó intelligencia. – Ha mármost foglalkoztat is bennünket, hogy ezt a belső folyamatot egy különösen tehetséges és finoman szervezett egyénben kövessük, attól viszont hamar megundorodunk, hogy az ilyen folyamat lefolyásának és eredményeinek jelentéktelenebb és triviálisabb természetekben járjunk utána. Az utóbbi kapcsán rögvest mindenki csak szánakozva és lesajnálón mosolyog meg minket, nekünk pedig nincs elég levegőnk, hogy mi is úgy mosolyogjunk a képzettség e grimaszán, ahogyan kulturális állapotaink legtöbb felületes szemlélője arra tekinteni szokott, mi pedig e tekintettől végképp elbátortalanodunk. Márpedig a német zenész igencsak hajlik erre, amikor manapság azt kell látnia, hogy ez a jelentéktelen képzettség gyönyörű zenénk szelleméről és jelentőségéről is véleményt merészel alkotni.

Általában e képzettség fő jellegzetessége, hogy sehol sem időzik el soká és semmiben nem mélyed el, de az is, hogy, mint mondani szokás, semmiből sem csinál nagy ügyet, miközben a legnagyobbat, legfenségesebbet és legbensőségesebbet olyan teljesen természetes, egészen „magától értetődő” és mindenkor, mindenki számára rendelkezésre álló dolognak tekinti, amelyből mindent meg lehet tanulni és le lehet utánozni. A hatalmasnál, az isteninél és démoninál ezért nem is kell elidőzni, már csak azért sem, mert abban éppenséggel nem sikerül semmi utánozhatót fellelni, amiért is ez a fajta képzettség megszokta, hogy például fonáságokról, túlzásokról és hasonlókról beszéljen, amiből aztán ismét csak olyan új esztétika születik meg, amely legfőképpen Goethére igyekszik támaszkodni, hiszen, állítása szerint Goethe is minden szörnyűségtől idegenkedett, és ezért talált föl egyfajta

szép és nyugodt tisztaságot. Ezért aztán a művészet „ártatlanságát” dicsérik, a helyenként túl heves Schillert viszont némiképp megvetően kezelik, és így, bölcs egyetértésben korunk nyárspolgárával, megalkotják a klasszicitás egészen új fogalmát, melyhez a művészet többi területén végül még a görögöket is odarángatják, akik számára a tiszta és áttetsző derű oly igen otthonos volt. És e sekélyes kiegyezést a lét minden komolyságával és félelmetességével a legújabb világnézet egész rendszerévé emelik, amelyben végül a mi képzett, új zenei hőseink is vitathatatlan és kellemes díszhelyet kapnak.

Azt, hogy ezek a mi nagyszerű német zeneműveinkkel hogyan egyeztek ki, néhány beszédes példán mutattam be. Már csak azt kell itt megmagyaráznunk, hogyan is áll a dolog ezzel a Mendelssohn által oly sürgetően ajánlott „a dolog fölött való átsiklással” a derűs görög szellem tekintetében, miután ez rajongóinál és követőinél mutatható ki a legjobban. Mendelssohn mottója ez volt: elrejtetni az előadás elkerülhetetlen, gyenge pontjait, adott esetben akár az előadandó darabét is; az említett képzett zenészeknél ehhez társul még képzettségük egészen különleges mozgatója, azaz: általában elfedni, és nem keltetni feltűnést. Mármost ennek olyan, szinte tisztán fiziológiai oka van, amely egy ettől látszólag távol eső élményből számomra analóg módon teljesen megvilágosodott. A *Tannhäuser* párizsi előadására a Vénusz-hegyen játszódó első jelenetet újradolgoztam, és azt, amire e vonatkozásban korábban csak futólag utaltam, most nagyobb ívű elgondolás szerint fejtettem ki. A balettmestert figyelmeztettem, hogy menádjainak és bacchánsnőinek siralmasan ugrabugráló, apró tánclépései zenémhez képest igen idétlenül hatottak; én ezzel szemben azt kérem, hogy valami olyan merészet és vadul fenségest találjon ki és adasson elő balettkarával, ami a híres antik reliefeken ábrázolt baccháns felvonulások csoportjait idézi. Mire ő csak füttyentett egyet, majd így szólt: „Ó, teljesen megértem önt, de ehhez csupa elsőrangú táncosra volna szükségem; ha a mostani embereimnek csak egy szót is



szólnék erről, és leírnám az ön által elképzelt attitűdöt, máris kánkánt járnának, mi pedig el volnánk veszve.” – Épp ugyanaz az érzés, amely párizsi balettmesteremnek azt sugallta, hogy ragaszkodjék menádjanak és bacchánsnőinek legsemmitmondóbb tánclépéseihez, a mi új stílusú, elegáns karmestereinknek megtiltja, hogy képzettségük lovai közé dobják a gyepelót: tudják, hogy abból akár Offenbach botrány is támadhat. Erre nézve intő példa volt számukra Meyerbeer, akit a párizsi opera olyan aggasztó módon vett rá bizonyos sémita zenei hangsúlyokra, hogy a „képzetek” megrémültek tőle.

Műveltségük nagy része azóta épp abban állt, hogy viselkedésükre olyan gondosan ügyeljenek, mint a dadogás vagy selypítés veleszületett hibájától szenvedők, akiknek megnyilatkozásaikban minden szenvedélyességet kerülniük kell, hogy véletlenül se kezdjenek el hebegni vagy hadarni. Ez a folyamatos önmagukra figyelés mármost azzal az igen kellemes sikerrel járt, hogy roppant sok ellenszenves dolog immár nem került napvilágra, és az általános emberi keveredés sokkal észrevétlenebbül zajlott, aminek mindannyiunk számára az lett a haszna, hogy a sok oldalról meglehetősen megmerevedett és hiányosan kifejlődött német mivoltunk némi lazító ösztönzést kapott: már kezdetben említettem, hogy zenészeink durvasága mérséklődött, a részletek előadásbeli kidolgozása stb. pedig gyakrabban került napirendre. Viszont egészen más az, amikor ebből a készletéből, amely bizonyos aggasztó személyes tulajdonságok visszafogására és kiegyengetésére irányul, annak az elvét akarják levezetni, hogy miként bánjunk a saját művészetünkkel. A német ember szögletes és esetlen, ha finomkodó akar lenni; *viszont fenséges és mindenkinél különb, ha tűzbe jön*. Hát ezt kellene amazok kedvéért visszafognunk?

Igazában manapság pontosan így fest a helyzet. – Míg korábban, ha olyan fiatal zenésszel találkoztam, aki közelebbi kapcsolatban állt Mendelssohnnal, az mindig arról az egy bizonyos, a mestertől származó intelemről számolt be nekem, hogy a komponálás során

semmiképp se gondoljunk hatásra vagy effektusra, és kerüljünk el mindent, ami ehhez vezethetne. Ez mind szépen és jól is hangzott, és a mesterhez hű maradt összes tanítványnak sikerült is elérnie, hogy semmilyen effektust vagy hatást ne hozzon létre. Csakhogy ez nekem igencsak negatív tanulságnak tűnt, és a lecke pozitívumát sem láttam különösebben gazdagnak. Úgy vélem, hogy a lipcsei konzervatórium összes tana ezen a negatív maximán alapul, és megtudtam, hogy a fiatalokat ott halálra kínozták e maximában rejlő intelemmel, ezzel szemben a legjobb adottságaik nem nyerhették el a tanárok jóindulatát mindaddig, amíg zenei ízlésük le nem mondott mindarról, ami nem felelt meg a zsoldároknak.

Először is, ami vizsgálódásunk szempontjából a legfontosabb, e negatív maxima sikere éppen klasszikus zenénk előadásában nyilvánult meg. Az előadás egyedüli vezérével az attól való félelem volt, hogy a mű ne váljék drasztikussá. Eddig semmit sem sikerült megtudnom arról, hogy azokat a beethoveni zongoraműveket, amelyekben a legkiforrottabban jelentkezik a mester legsajátabb stílusa, eme tan hívei valóban tanulmányozták és játszották volna. Hosszú időn át leghőbb vágyam volt, hogy találkozhassem valakivel, aki egyszer képes eljátszani nekem a nagy *B-dúr szonátát*; e kívánságom végül teljesült, mindamellet egy egészen másik táborból, nem pedig a mendelssohni maxima harci fegyelmén iskolázottakéból. A nagy *Liszt Ferenc*<sup>34</sup> aztán teljesítette azt a vágyamat is, hogy Bachot hallhassam. Bár éppen Bachot Liszt táborában is előszeretettel művelték, tekintve hogy Mendelssohn táborában, ahol a modern effektusról vagy a beethoveni drasztikusságról szó sem lehetett, az üdvösséget hozó, egyenletes és fűszerektől teljesen mentes előadásmódot látszólag na-

---

34 Beethoven *B-dúr szonátája* („*Hammerklavier*”, Op. 106) Liszt Ferenc előadásában Wagner meghatározó élménye volt, lásd ehhez a *Liszt Ferenc szimfonikus költeményeiről* című írását kötetünkben.

gyon meggyőzően lehetett bemutatni. Az egyik legnevesebb idősebb zenésztől és Mendelssohn elvbarátjától (akiről a *Nyolcadik szimfónia* tempo di menuettójának kapcsán már megemlékeztem)<sup>35</sup> egyszer azt kértem, hogy adja elő nekem a *Das wohltemperierte Klavier* első részének nyolcadik (*esz-moll*) prelúdium és fűgáját, mert ez a darab engem mindig is oly bűvös erővel vonzott; és be kell ismernem, hogy ritkán éreztem hasonló rettenetet, mint akkor, amikor e kérésemet igen kedvesen teljesítették. Abban az előadásban komor német gótikáról és ilyesféle idétlenkedésről már nem volt ugyan szó; ezzel szemben barátom keze alatt a darab olyan „görögös derűvel” áradt a zongorából, hogy azt sem tudtam, hova legyek a jámborságtól, és úgy éreztem, mintha akaratom ellenére olyan újhellén gyülekezetbe kerültem volna, melynek zenei kultuszából minden ótestamentumi hangsúlyt a legildomosabban kigyomláltak. Még viszketett a fülem ettől a különös előadástól, amikor végül megkértem Lisztet, hogy tisztítsa meg zenei lelkemet ama kínos benyomástól, s ő eljátszotta nekem a negyedik (*cisz-moll*) prelúdium és fűgát. Noha jól tudtam, mit várhatok a zongoránál ülő Liszttől; ám amit általa megismerem, azt még magától Bachtól sem vártam volna, akármilyen alaposan tanulmányoztam is. Liszt előadásában viszont éppen azt láttam meg, mit ér bármilyen stúdium a kinyilatkoztatással szemben: ezen egyetlenegy fűga előadásával Liszt kinyilatkoztatta nekem Bachot, úgyhogy immár csalhatatlanul tudom, hogyan is állok vele, minden részében innen mérem fel őt, és minden vele kapcsolatos tévelygésemet és kétségemet hívóként vagyok képes feloldani. Azt is tudom azonban, hogy annak a másik tábornak a tagjai a saját tulajdonukként őrzött Bachról *semmit* sem tudnak; s aki ebben kételkedne, annak azt mondom: játszassatok csak velük Bachot!

Felszólítom továbbá a pietista zenei mérséklet egyletének legki-

---

35 Ferdinand Hillerről van szó.

válóbb tagját, akit rövidesen közelebről is szemügyre fogok venni, hogy ha egyszer majd meghallja, hogyan játssza Liszt Beethoven nagy *B-dúr szonátáját*, őszintén vallja meg nekem, vajon valóban ismerte és valóban megértette-e korábban ezt a szonátát. Én legkevesebb egy olyan személyt meg tudok nevezni, aki mindazokkal együtt, akiknek részük volt e csodálatos élményben, valódi elragadtatottságában késztetést érzett arra, hogy megerősítse az elengedhetetlen beismerést. Ki az ma még, aki a valódi Bachot és az igazi nagy Beethovent adja elő nyilvánosan, és hallgatóságából ugyanilyen örömteli beismerést vált ki? Vajon a mértékletesség iskolájának tanítványa-e? Bizony nem, hanem csakis Liszt legelhivatottabb követője, Hans von Bülow.

Úgy vélem, ezzel itt erről egyelőre eleget is szóltunk. –

Most inkább azzal kell foglalkoznunk, hogy miként viseltetnek e szép kinyilatkoztatásokkal szemben a továbbiakban azok az urak, akikkel itt dolgozunk.

Politikai sikereikkel – hogy tudniillik éppen azok uralják a leghatékonyabban a német zenei közéletet, akik elhatárolódnak a „hatástól” – ne törődjünk itt most, hanem forduljunk inkább gyülekezetük számunkra nagyon is érdekes vallási fejlődése felé. Ebből a szempontból pedig a „Csak semmi effektus!” korábbi maximáját, amelyet inkább a szorongó elfogultság és az önmagát féltő aggodalom hozta létre, egy már-már kifinomult, ésszerű rendszabályból valósággal agresszív dogmává emelték, amelynek hívei szenteskedő féltékenységgel fordítják el tekintetüket, ha a zenében egyszer igazi férfival találkoznak, mintha valami erkölcstelenséget pillantanának meg. Ez a félelem, mely eredetileg csak saját cselekvőképzetlenségüket fedte el, most a potencia elleni váddá lesz, s ez a vád a gyanúsításból és rágalmazásból nyeri aktív erejét. Az a táptalaj, melyen mindez sikeresen tenyészik, éppenséggel a német nyárspolgárnak, a kicsinyes ember lerongyolódott értelmének szegényes szelleme, amelyben, mint láttuk, a mi zenésztársadalmunk is benne foglaltatik.

A fő összetevő azonban egy bizonyos ésszerűnek tűnő óvatosság marad azzal szemben, amit az ember nem képes véghezvinni, egyúttal pedig annak pocskondiázása, amit pedig szívesen megtenne. Mindenekfölött szomorú, hogy e garázdálkodásba még egy olyan derék jellemet is bele lehetett keverni, mint Robert Schumann, ráadásul emlékezetét végül még ezen új hitközség templomi zászlajává is megtették. A szerencsétlenség az volt, hogy Schumann olyasmit tételezett föl magáról, aminek nem tudott megfelelni, és művészi munkásságának épp ebben megmutatkozó, elhibázott oldalát tehették meg e legújabb zenei céh nagyon is alkalmasnak látszó cégérévé, vagyis azt, amiben Schumann szeretetreméltó és megkapó volt, és amit ezért éppen a mi részünkről (s e tekintetben magamat is büszkén sorolom Liszthez és követőihez) szebben és ajánlhatóbban ápoltak, mint saját követői, mert abban az a valódi termékenység nyilvánult meg, melyet az övéi szándékosan figyelmen kívül hagytak, talán csak azért, mert nem volt ehhez illő előadásmódjuk. Ezzel szemben azt, amiben Schumann éppenséggel tehetségének korlátaiba ütközött, vagyis mindazt, ami nagyobb, merészebb koncepció alapul, ma gondosan előszedegetik: ha ugyanis a közönség a valóságban nem igazán méltányolja ezt, akkor jól jön, hogy kimutathatják, hogy bizony szép dolog, ha valami nem hoz létre „effektust”; és végül még a kései, az ő előadásmódjukban továbbra is nagyon érthetetlen Beethovennel való összehasonlítás is jól jön nekik, akivel aztán igen szerencsés módon *egy kalap alá* vehetik a dagályosan érdektelen, de általuk oly könnyedén legyűrhető (vagyis minden követelményét tekintve csak szimplán lejátszandó) Robert Schumann, hogy megmutassák: eszményük, összhangban még a legmerészebb szörnyűséggel is, mennyire egybevág a német szellem legeslegmélyebb értelmével. Így aztán végül Schumann sekélyes dagályosságát és Beethoven szavakkal elmondhatatlan mélységeit egy és ugyanazon dolognak tekintik, de mindig azzal a fenntartással, hogy a drasztikus különködés voltaképpen nem megengedett, a közömbös

semmitmondás pedig tulajdonképpen helyes és illő, mely pontban aztán a helyesen előadott Schumannnt és a rosszul előadott Beethovent kétségtelenül egészen elviselhetően egymás mellé lehet helyezni.

Ennélfogva nagy klasszikus zenénk zenei tisztaságának e különös őrei a nagyúri háremek eunuchjainak szerepébe csöppennek, és ezért úgy tűnik, hogy nyárspolgárságunk szelleme szívesen is bízna rájuk a zenének a családra gyakorolt kétes hatása fölötti öröködést, mivel jó okkal hihet benne, hogy erről az oldalról így már semmi aggályos dolog nem fenyegeti.

*No, de hol marad a mi nagy, kimondhatatlanul nagyszerű német zenénk? –*

A döntő kérdés végső soron csakis az lehet, mi lesz zenénk sorsa, mivel azt aényt, hogy másfelől egy bizonyos korszakban egyszer csak semmi kiemelkedőt nem hoznak létre, egy száz évig tartó dicsőséges és csodálatosan produktív korszak után még büszkén meg lehetne emésztetni. Viszont éppen az, hogy ezek az emberek, akikkel itt dolgozunk van, e nagyszerű örökségünk valódi „német” szellemének őrzőiként és védelmezőiként viselkednek, s mint ilyenek kívánnak érvényesülni is, már veszélyesnek mutatja őket a szemünkben.

Kizárólag önmagában véve e zenészekben nem sok mindent kifogásolhatunk, hiszen legtöbbjük egészen jól komponál. Johannes Brahms úr egyszer volt olyan kedves eljátszani nekem egyik komoly variációkból álló darabját, amelyből megláttam, hogy nem ismer tréfát, s amelyet egészen kiválóan is találtam. Egy koncerten viszont halottam őt egyéb zongoradarabokat is játszani, aminek azonban már kevésbé örvendtem; sőt kénytelen voltam szemtelenségnek tartani, hogy Brahms úr és környezete Lisztnek és iskolájának „kétségtelenül rendkívüli technikát”, de semmi egyebet nem tulajdonít, miközben jómagam szerencsésnek tartottam volna, ha Brahms úr technikáját, akinek előadása engem ridegsége és nehézkessége miatt igen kínosan érintett, kissé megkenik ezen iskola olajával, mely, úgy látszik, bizony nem a zongora billentyűzetéből folyik ki, hanem mindenképpen éte-

ribb területen nyerik, mint amilyen a pusztá „technikáé”. De mindez együttvéve mégis egy olyan, nagyon is tiszteletreméltó jelenséget eredményezett, amely kapcsán csupán természetes úton nem volt érthető, hogyan lehetett azt, ha nem is az Üdvözítő, de legalábbis annak legkedvesebb tanítványa jelenségévé megtenni; hacsak nem úgy, hogy a középkori faragványok iránti mesterkélt elragadtatottság vitt volna rá bennünket, hogy azokban a merev fafigurákban a templomi szentség ideálját ismerjük fel. Mindenesetre így legalább attól óvakodnunk kellene, hogy nagy, élő Beethovenünket e szentség köntösébe öltöztetve mutassák be nekünk, mintegy azért, hogy őt, a meg nem értettet, ilyen módon eltorzítva odaállíthassák a legtermészetesebb okoknál fogva érthetetlen Schumann mellé, mintha ott, ahol *ők* nem képesek különbséget felfedezni, valóban nem is volna semmilyen különbség.

Mármost arra, hogy specifikusan mi is a helyzet ezzel a szentséggel, fentebb már utaltam. Ha törekvéseit kutatjuk, hamarosan új területre jutunk, mégpedig arra, amelyre „a vezénylésről” szóló vizsgálódásaink előre jelzett menetének kell elvinnie bennünket. –

Nemrégiben egy délnémet lapszerkesztő a „szenteskedő” jelzővel illette művészeti elméleteimet, nyilvánvalóan nem tudván, mit is állít ezzel;<sup>36</sup> egyszerűen csak valami gorombaságot akart mondani.

---

36 A „Mucker”, „szenteskedő” (de éppúgy „álszent”, „szemérmeteskedő”, „prúd”, „képmutató”) akkoriban a mértéktelen és korlátolt vallásosság általánosan elterjedt gúnyneve volt. Wagner kapcsán többször is felbukkant, így például Wilhelm Bauck az *Echo* hasábjain 1857-ben megjelent cikkében a *Tannhäuser* Erzsébetét „szenteskedő asszonynak” nevezte, de a kifejezést Nietzsche is használta: Wagner szerint a zene szórakoztató eleveenségével szemben „mi sem volna tanácsosabb, mellesleg szólva, mint egy adag – álszentség, már bocsánat a szóért.” (*Der Fall Wagner*, 6. fejezet). Cosima Wagner azonban épp Bayreuth ellenzőit tekintette „zenei képmutatóknak”, egy másik helyen meg is nevezte őket: a „szenteskedők” a „schumannianusok”. Cosima Wagner, *Napló*, Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 134. (1873. február 14.) és 51. (1869. december 7.) Ezzel együtt nem világos, Wagner kire utal itt pontosan.

Amit azonban én a szenteskedés természetéről megtapasztaltam, azt ezen ellenszenves szekta különös törekvése azzal jelzi, hogy benne az izgatóra és csábosra a legnyomatékosabban orrolnak, hogy annak végérvényes elutasításán gyakorolják a bájjal és a csábítással szembeni ellenállóképességüket. Csakhogy a dolog voltaképpen botránya abból fakadt, hogy fény derült e szekta legnagyobb beavatottjainak a titkára, akiknél a jelzett törekvés oda fordult, hogy az érzéki ingerrel szembeni ellenállás csak a végül is kizárólag célba vett élvezet fokozására volt hivatott. – Mindezt a művészetre alkalmazva aligha mondanánk értelmetlenséget, ha az általunk említett zenei mértékletességi egyesület e sajátos önmegtartóztatási iskolájának tulajdonítanánk szenteskedő természetet. Ha ugyanis ezen iskola alsóbb osztályai az épp a zeneművészet jellegéből fakadó érzéki inger és a dogmává emelt maxima által számukra előírt önmérséklet körforgásában ténferegnek, akkor a felsőbb osztályokról alighanem minden különösebb nehézség nélkül kimutathatjuk, hogy ott alapvetően nem vágnak másra, csakis az alsóbb osztályok számára tiltott dolgok élvezetére. Szent Johannes<sup>37</sup> *Szerelmi dalkeringőit*, bármily idétlenül hat is a címük, még az alsóbb osztályok gyakorlatainak kategóriájába helyezhetnénk; viszont az „opera” iránti buzgó vágy, melybe végül az önmegtartóztatók minden vallásos áhítata belevész, már félreismerhetetlenül a magasabb és legfelsőbb osztályokra jellemző. Ha akár csak egyszer is boldogan a keblükre ölelhetnék az „operát”, az vélhetőleg azonnal levegőbe is röpítené az egész iskolát. Csakhogy ez sohasem fog sikerülni, s épp ez tartja egyben ezt az iskolát; mivel minden félresikerült kísérlet újra és újra az önként vállalt elhatárolódás látszatát keltheti, még hozzá az alsóbb osztályok rituális gyakorlatainak értelmében véve, és a boldog frigre soha nem lépett opera mindig tekinthető a végül elhárítandó

---

37 Johannes Brahms.



érzéki inger pusztá szimbólumának, úgyhogy a bukott operák szerzői különösen szentnek számíthatnak. –

No, de komolyra fordítva a szót: miként is viszonyulnak e zenész urak az „operához”? – Mert miután kiindulási helyükön, vagyis a koncerttermekben már felkerestük őket, a „karmesterség” kedvéért végül még ennek is utána kell járnunk. –

Eduard Devrient úr, a nemrégiben Mendelssohnnak szentelt *Emlékezéseiben* felhívta a figyelmünket barátja „operáinségére”, azaz opera iránti vágyódására. Ezekből az ínségben lévő mesternek azt a különleges vágyát is megismerjük, hogy a sors által neki rendelt opera legyen igazán „német”, s már csak a hozzá való anyagot kellett volna megszereznie – ami azonban sajnos nem akart sikerülni. Úgy sejtem, ez utóbbinak is megvoltak a maga természetes okai. Kompromisszumok révén sok minden megteremthető, de azt a „német”, egyszersmind „nemesen derűs” operát, amelyre Mendelssohn hűtlen és finom érzésű becsvágya irányult, éppenséggel nem lehet megalkotni, mert arra sem régi, sem újabb testamentumok nem kínálnak receptet. – Arról azonban, ami a mester számára elérhetetlen maradt, társai és tanítványai mégsem tettek le komolyan. Hiller úr úgy vélte, hogy ki kell erőszakolnia azt, mégpedig egyszerűen azzal, hogy derűsen és elszántan fog neki, mivel úgy látta, hogy csakis a „szerencsés fogáson” múlik a dolog, amely – véleménye szerint – a szeme láttára másoknak sikerült, és amely valódi kitartással, mint a szerencsejáték esetében is, végül egyszer majd neki is a kezére játszik. Csakhogy a szerencsés fogás kereke újból és újból csődöt mondott. Senkinek nem kedvezett, még szegény Schumann-nak sem;<sup>38</sup> és a mértékletesség egyházának akárhány felsőbb vagy alsóbb osztályosa nyújtotta ki kezét „tisztán és

---

38 Utalás Schumann operájára: *Genoveva*, opera négy felvonásban Tieck és Hebel szövegére, op. 81.

ártatlanul” az áhított igazi operasiker után, fogásukat rövid és mégis fáradságos csalódások után végül mégis mindig – elhibázták.

Az ilyen tapasztalatok még a legártalmatlanabb embert is megkeserítik, és annál is bosszantóbbak, mivel másrésztől a német politikai zeneállam jellege magával hozza, hogy a karmesterek és zeneigazgatók funkcióik révén elsősorban a színházhoz kötődnek, és ebből fakadóan ezeknek az uraknak a zenei hatékonyság ama területén kell szolgálniuk, amelyen végképp semmilyen teljesítményt nem képesek elérni. Az az ok, melyből kifolyólag képtelenek erre, nem lehet az, mely a zenészt másrészt képessé teszi arra, hogy az operát vezesse, vagyis jó operadirigens legyen. És mégis, művészeti életünk általam fentebb már közelebbről is kifejtett állapotának alakulása azt hozta magával, hogy ezeknek az uraknak, akik még német koncertzenénket sem tudják vezényelni, az olyannyira bonyolult operaélet vezetését is átengedték. Mármost képzelje csak el, aki tudja, hogyan zajlanak ott a dolgok! –

Amilyen alapossággal jártam el gyenge pontjaik feltárásában azon a téren, ahol otthonosan kellene mozogniuk, olyan rövidre foghatom mondandómat ezeknek a karmester uraknak az *opera terén* elért teljesítményeiről szólva. Itt ugyanis csak így sóhajthatunk: „Uram, bocsáss meg nekik, mert nem tudják, mit cselekednek!” Ahhoz, hogy e területen folytatott gyalázatos működésüket jellemezzem, ezúttal mindazt a jelentős és hasznos dolgot kellene kimutatnom, amit itt el lehetne érni, ez pedig túl messze vinne kitűzött célomtól, amiért is ennek bemutatását egy másik alkalomra tartogatom. Opera-karmesteri teljesítményük jellemzéséről itt most csupán ennyit. –

A hangversenyzene számukra kiindulási pontként szolgáló területén ezek az urak azt tartják illendőnek, hogy a lehető legkomolyabb arccal fogjanak hozzá a munkához; itt, az operában azonban megfelelőbbnek tartják, hogy kezdettől fogva könnyelműen szkeptikus, szellemesen frivol arcot vágjanak. Mosolyogva ismerik be, hogy e

területen nem különösebben vannak otthon, és hogy azokhoz a dolgokhoz, amelyekről nem tartanak sokat, nem is nagyon értenek. Innen az eredendő gáláns szívélyesség az énekesekkel és énekesnőkkel szemben, akiknek, hogy a kedvükre tegyenek, örömmel ajánlják fel szolgálataikat: úgy és ott veszik vissza a tempót és vezetnek be fermatákat, ritardandókat, accelerandókat, transzpozíciókat és mindenekelőtt „húznak” a műből, ahogyan és ahol csak azok kívánják. Ugyan, honnan is vennék a bizonyítékot annak alátámasztására, hogy értelmetlenek azok a követelmények, amelyeket az énekesek támasztanak velük szemben? Ha egy pedantériára hajlamos karmesternek egyszer eszébe jut, hogy ehhez vagy ahhoz ragaszkodjék, akkor rendszerint nincs igaza. Hiszen, különösen az operának a karmesterek által frivolnak tekintett értelmében, az énekesek e területen minden tekintetben otthon vannak, és kizárólag ők tudják, mire és milyen módon képesek, úgyhogy ha az operában valami elismerést érdemlő mozzanat kerül napvilágra, akkor az csakis az énekeseknek és az ő helyes ösztöneiknek köszönhető, éppen úgy, ahogy a zenekarban is szinte kizárólag a zenész jó érzékének tulajdonítható az érdem. – Ezzel szemben csak egyszer kell egy ilyen zenekari hangzást, például a *Normáét* szemügyre vennünk ahhoz, hogy felmérhessük, milyen különös zenei fattyú születhet egy ártalmatlanul teleírt kottafüzetből: elég rápillantanunk a modulációk sorozatára, ahol az ária adagioját Fisz-, az allegrót F-dúrban játsszák, közte pedig (a katonazene miatt) egy Esz-dúr átvezetés van, hogy igencsak elrettentő képet kapjunk arról a zenéről, melyhez egy ilyen, nagy tiszteletnek örvendő karmester vígan üti a taktust. Csak egyszer, egy torinói külvárosi színházban volt részem abban az élményben, hogy a *Sevillai borbélyt* valóban korrekt és teljes előadásban hallhattam; mert karmestereink még arra sem veszik a fáradságot, hogy egy ilyen ártatlan partitúrának megfeleljenek, mivel halvány fogalmuk sincs arról, hogy teljesen korrekt előadásban épp a korrektsége fölött érzett meglegedésünk miatt

még a legjelentéktelenebb opera is viszonylag igen jótékony hatással lehet a művelt szellemre. A legsekélyesebb színházi tákolmányok a legkisebb párizsi színházakban kellemesen, sőt esztétikailag felszabaddítólag hatnak, egyszerűen azért, mert soha nem viszik őket másként színpadra, mint valamennyi részükben teljesen korrekt és biztos módon. Bizony, a művészi elvek hatalma oly nagy, hogy ha csak egyetlen részében is teljesen helyesen alkalmazzák őket és felelnek meg nekik, az azonnali esztétikai hatás sem maradhat el; amit itt találunk, az valódi művészet, még ha csak igen alacsony fokon is. Viszont épp ezekből a hatásokból semmit nem ismerünk meg Németországban, eltekintve talán egy-egy bécsi vagy berlini *balettelőadástól*. Itt ugyanis minden *egy* kézben van, mégpedig annak kezében, aki valóban érti a dolgot: ez pedig a balettmester. Szerencsés módon itt végre egyszer ő írja elő a zenekarnak a mozgás törvényét, mind az előadásmód, mind pedig a tempó tekintetében, mégpedig nem úgy, ahogy a szólóénekes az operában a saját kénye-kedve szerint teszi, hanem a társulat, azaz mindenki egyetértésének szellemében; s ekkor megtapasztaljuk, hogy egyszer csak az egész zenekar helyesen játszik – ami pedig olyan, igencsak jótékony érzés, amelyet mindenki üdvözölni fog, aki egy operaelőadás kínjai után ott egyszer egy ilyen balettet is látott. Az operában az ehhez hasonló sikeres összhangról a rendező gondoskodhatna; de a fikció, mintha az opera az abszolút zenéhez tartozna, különös módon a zenei vezető minden bizonyított és az összes énekes előtt ismeretes tudatlansága ellenére is fennmarad, úgyhogy még ha a tehetséges énekesek és a műért lelkesedő szereplő- és zenészgárda helyes ösztöne révén egy előadás egyszer végre valóban sikerült is, mindig azt láttuk, hogy a karmester urat tekintették az egész produkció letéteményesének, és jutalmul visszatapsolták, valamint egyéb módon is kitüntették. Hogy erre miért került sor, az nyilván őt magát is meglepte, s alighanem ő is így fohászzkodott: „Uram, bocsáss meg nekik, mert nem tudják, mit cselekednek!” –

Mivel azonban a valódi karmesterségről kívántam szólni, immár, hogy ne vesszem el tovább operavilágunkban, csak azt kell elismernem, hogy ezzel a fejezettel ki is fogytam a mondandómból. Arról, ahogyan karmestereink az operában vezényelnek, az én szememben nincs mit vitatkozni. Ezt megtehetik esetleg az énekesek, ha az egyik karmesterrel szemben azt akarják felhozni, hogy nem enged nekik elegendő mértékben, a másikkal szemben azt, hogy nem segít nekik elég figyelmesen; röviden: a legközönségesebb mesterségbeli teljesítményről, amely e téren lényeges lehet, talán lehet vitát kezdeményezni. A valóban művészi teljesítmény magasabb szempontjából azonban az ilyen vezénylést egyáltalán nem vehetjük figyelembe. Erről véleményt alkotni nekem jutott osztályrészül, még hozzá egyedül nekem az összes ma élő német közül, amiért is végül bátorodom majd e visszautasítás okait némileg behatóbban is tárgyalni.

Az, hogy karmestereink általam megnevezett tulajdonságai közül nekem melyikkel van dolgom operáim színrevitelekor, ha erre vonatkozó tapasztalataimat végiggondolom, saját magam számára is kényszerűen bizonytalan marad. Vajon az a szellem-e az, amelyben nagyszerű zenénkkel a koncerten, vagy az, amelyben az operával a színházban bánnak? Úgy vélem, rám nézve az a szomorú helyzet, hogy e szellemek, amikor operáimmal foglalkoznak, kezet nyújtanak egymásnak azért, hogy nem éppen örvendetes módon kiegészítsék egymást. Ahol, mint operáim bevezető hangszeres tételeiben, az előbbi, a magát a klasszikus koncertzenén gyakorló szellem előtt szabad a pálya, ott csak a főntebb oly részletességgel tárgyalt eljárás leglesújtóbb következményeit tapasztalom. Ebben a vonatkozásban csakis a tempóról kell szólnom, melyet értelmetlen módon vagy túl-hajszolnak (mint például *Tannhäuser-nyitányomat*; ahogy ezt, hogy elrettentő példaként mutassa be, egykor maga Mendelssohn is tette egy lipcsei koncerten), vagy elhebehurgyáskodnak (mint a *Lohengrin* előjátékát Berlinben, de különben többnyire mindenütt másutt

is), vagy egyszerre elhúznak és elhebehurgyáskodnak (mint újabban a *Mesterdalnokok* előjátékát Drezdában és más helyeken) – de sehol sem az érthető előadásmód javát szolgáló értelmes változtatásokkal kezelik, amelyre pedig nem kisebb bizonyossággal kell számítanom, mint arra, hogy magukat a hangjegyeket is helyesen játsszák.

Hogy az olvasó a kártékony előadásmód utóbbi nüanszáról rögtön fogalmat is alkothasson, itt most csak azt a szokásos eljárást írom le, ahogyan a *Mesterdalnokok* előjátékát kezelik. –

E darab fő tempójának azt írtam elő: „nagyon kimérten”, ami tehát a régebbi séma szerint nagyjából az „allegro maestoso-nak” felel meg. Hosszabb időtartam, különösen pedig a tematikus tartalom erősen epizodikus kezelése mellett egyik tempó sem igényli ennyire a változtatást, ugyanakkor szívesen választják ezt a tempót különféle motívumok változatos kombinációinak előadásához, mert széles tagolása a négynegyedes ütemben ajánlatossá teszi a tempó módosítását, ezáltal pedig igen könnyedén alátámasztja az ilyen előadást. Azonkívül ez a mérsékelt mozgalmas négynegyedes ütem épp a lehető legtöbbféle módon értelmezhető; erőteljesen „mozgatott” negyedekben ütvé válódi, élénk allegrot fejezhet ki (ez az általam itt elképzelt főtempó, amely a legélénkebben a tulajdonképpeni indulótól az E-dúrba átvezető nyolc ütemben fejeződik ki)



de elgondolható két kétnegyedes ütem kombinációjából álló félperiódusnak is, és ekkor a lerövidített téma beléptekor



megengedi az élénk „scherzando” jelleg bevezetését; továbbá (kétkettedes) Alla breve ütemként is értelmezhető, ahol aztán a régebbi (különösen az egyházi zenében alkalmazott) tulajdonképpeni komótos tempót, az andantét fejezi ki, amelyet helyesen két, mérsékelt lassú ütéssel kell ütemezni. Ez utóbbi értelemben alkalmaztam ezt a négynegyedes ütemet a C-dúr ismételt belépése utáni nyolcadik ütemtől kezdődően, abból a célból, hogy a most a basszusok által hordozott induló fő témát kombináljam a hegedűk és a gordonkák ritmikus ket-tőzésben, kényelmes-szélesen énekelt második fő témájával



Ezt a második témát először tiszta négynegyedes ütemben, rövidítve vezettem be



Igen lágymódú előadásban ennek itt önmagában szenvedélyes, szinte már sietős jellege van (akár egy titokban elszuttogott szerelmi vallomásnak); a lágyág fő jellegének megtartása végett, mivel a szenvedélyes sietséget a mozgalmasabb figuráció elég határozottan kifejezi, a tempót szükségképpen kissé vissza kell fogni, és ezzel a főtempó legvégű nüansza felé, a négynegyedes ütem súlyossága irányába kell terelni, és hogy ezt észrevétlenül megteheszük (vagyis anélkül, hogy az alapul szolgáló tempó fő jellegét ténylegesen eltorzítanánk), ezt a

fordulatot egy „poco rallentandóval” jelölt ütem vezeti be. E téma végül uralkodóvá váló, nyugtalanabb árnyalata által



melyet én még külön is a „szenvédélyesebben” utasítással jelöltem az előadásmódban, most már könnyű volt visszaterelnem a tempót az eredeti mozgalmasabb irányába, amelyben végül képessé vált arra, hogy a fent nevezett „Andante alla breveként” szolgáljon, amellyel most már csak a főtempónak az egyik, már a darab első expozíciójában kidolgozott árnyalatát kellett újra felvennem. A méltóságteljes induló-téma első kibontását ugyanis egy azonnal szélesebben kivitelezett, cantabile kódába futtattam ki, melyet csak úgy lehetett helyesen előadni, ha abban a tempóban „Andante alla breveként” fogtam fel. Mivel ezt a zengzetesen játszandó cantabilét



megelőzi a súlyos negyedekben előadandó fanfár



a tempó ezen áthangolódásának igen érzékletesen a tiszta negyedmozgás befejeződésével, vagyis a cantabilét bevezető dominánsakkord kitarított hangjaival kellett belépnie. Mármost mivel ez a félkottákban haladó széles mozgás itt az élénk fokozással, főképp a modulációéval, különleges időtartamot kap, úgy véltem, hogy a tempóváltoztatást anélkül, hogy erre külön is felhívnam a figyelmet, annál is inkább rábízzhatom a karmesterre, mivel az ilyen helyek előadása, ha az előadó



természetes érzékére hagyjuk, teljesen önmagától a tempó felizzásához vezet, amire tapasztalt karmesterként olyan biztosan számítottam is, hogy csak azt a helyet tartottam szükségesnek jelölni, ahol a tempó ismét visszatér a tiszta négynegyedes ütem eredeti alapjához, amit az újonnan csatlakozó harmóniamenetek negyedmozgásai minden zenei érzéknek sugallnak is. Az előjáték végkifejletében ez a szélesebb négynegyedes ütem az imént idézett, erőteljesen ünnepélyes, indulószzerű fanfár visszatértével ugyanilyen észrevehetően lép be újból, amihez most a figuratív díszítés megkettőzött mozgása is társul, hogy a tempót pontosan úgy zárja le, ahogyan az elkezdődött. –

Ezt az előjátékot első alkalommal egy Lipcsében adott magánkoncerten vezényeltem, és azt a zenekar személyes irányításommal, pontosan az itt feljegyzett utasítások szerint, olyan kiválóan játszotta, hogy az igen kisszámú, muzsikámnak szinte csak külföldi kedvelőiből álló hallgatóság hevesen azonnali ismétlést követelt, aminek a zenészek, mivel ebben egyetérteni látszottak a közönséggel, szíves készséggel eleget is tettek. Úgy tűnt, hogy az előadás által kiváltott hatás híre oly kedvező szellemben terjedt el, hogy úgy ítélték meg, a szóban forgó előjátékot jó volna egy, a Gewandhausban megtartott koncerten a teljes lipcsei nagyközönséggel is megismertetni. Ezúttal Reinecke karmester úr<sup>39</sup> vezényelt, aki a darab általam dirigált előadásakor is jelen volt, csak hogy az ő vezetésével ugyanazok a zenészek úgy játszották el e darabot, hogy a közönség kifütyülte. Azt, hogy ez a siker csakis az abban részesek becsületességének volt-e köszönhető, vagyis hogy szándékos eltorzítás eredményezte-e, nem kívánom közelebbről megvizsgálni, már csak azért sem, mert erre karmestereink egyáltalán nem tettett alkalmatlansága nagyon is egyértelmű ma-

---

39 Carl Reinecke (1824–1910) német zeneszerző és karmester. Karrierje Mendelssohn protezsáltjaként indult 1843-ban a lipcsei Gewandhausban, ahová hosszabb kitérő után 1859-től visszatért, és haláláig ott működött.

gyarázattal szolgál: elég is annyi hozzá, hogy igen beavatott fültanúktól megtudtam, *milyen ütemet* vert a karmester úr az előjátékomhoz, s ennyi épp elég volt nekem.

Ha ugyanis egy ilyen karmester a közönségének vagy igazgató urának stb. csak azt kívánja bebizonyítani, milyen pocskék mű a *Mesterdalnokok*, ahhoz mindössze annak előjátékát kell ugyanolyan módon előütemeznie, ahogyan Beethovent, Mozartot és Bachot szokta vezényelni, és amely Schumann-nak egyáltalán nem is áll rosszul, s máris mindenki elmondhatja, hogy hiszen ez valóban igen kellemetlen zene. Gondolják csak el, hogy egy olyan eleven és mégis végtelenül finoman tagolt, igen érzékeny lényt, amilyen az általam fent bemutatott tempó, egyszerre egy ilyen klasszikus taktusverő Prokrasztész-ágyára vonnak, hogy el tudják képzelni, mit kell abban kiállnia, mégpedig a következők szerint: „ide most szépen lefekszel, és ahol túl hosszú vagy, ott levágok belőled, ahol pedig kissé rövidebb, ott megnyújtalak!” És ehhez már csak azért játszanak zenét, hogy a megkínzott fájdalmas sikolyait túlharsogják vele! –

Mármost például a *drezdai* közönség, amely előadásomban egykor bizonyos életteli dolgokat is hallhatott, efféle Prokrasztész-ágyra fektetve ismerte meg nemcsak a *Mesterdalnokok* előjátékát, hanem, amint az az alábbiakból kikövetkeztethető lesz, az egész művet (már amennyiben az nem volt eleve megvágva). Hogy ismét technikai pontossággal szóljunk, a karmester<sup>40</sup> érdeme itt abban állt, hogy az általa vélelmezett főtempót vaskos-merev négynegyedességben változtatlanul kiterjesztette az egész darabra, és e főtempó számára éppen annak legszélesebb árnyalatát választotta megmásíthatatlan normálul. Mármost mindez a következőket is maga után vonta: ezen előjáték lezárása, a két főtéma egyesülése az „Andante alla breve” ideális tempójának közreműködésével, amint az imént részletesebben

---

40 Az idős Julius Rietz.

leírtam, a régi, népszerű refrén módján az egész mű megfontoltan derűs lezárásául szolgál: ezen intenzívebb tematikus kombináció különféleképpen bővített kezeléséhez, melyet itt bizonyos fokig csak kíséretként használok, elénekeltetem Hans Sachsszal a mesterdalnokok kedélyesen komoly dicséretét, majd pedig a német művészetet vizsgátló rímeit. A tartalom minden komolysága ellenére is e záró kiszólásnak derűs-megnyugtató módon kellene hatnia a kedélyre, és éppen ezt a hatást bíztam rá főleg ama kedélyes tematikus kombináció által keltett benyomásra, amelynek ritmikus mozgása csak a vége felé, a kórus belépésével kell hogy tágasabb, ünnepélyesebb jelleget kapjon. Jól megfontolt szándékkal, melyet alighanem mindenki meg fog érteni, aki egyéb működésemet ismeri, a következőkben itt nem kívánok zenedramaturgiai munkám semmilyen további értelmével foglalkozni, és most, a tiszta naiv „opera” kedvéért, csak a vezénylesnél és az ütemezésnél időznék el. A már az előjátékban teljesen figyelmen kívül hagyott késztetést, amely a tempónak – ami kezdetben egy pompás felvonulási zene indulószerű tágasságához volt igazítva – az „Andante alla breve” felé vezető módosítására irányult, itt, az opera záróénekében, amely már egyáltalán nem függ össze közvetlenül azzal az indulóval, éppoly kevésbé érzékelik. Az elején elhibázott tempó itt, a végén kötelező normává válik, amelynek megfelelően a karmester beleszorítja Hans Sachsot, az eleven érzésű énekest a legmerevebb négynegyedes ütembe, könyörtelenül arra kényszerítve, hogy e zárószózatot a lehető legmerevebben és legsutábban énekelje el. Résztvevők kértek meg rá, hogy Drezdában legyen szíves ezt a zárást feláldozni és „kihúzatni”, mivel az túlságosan nyomasztóan hat. Én ezt megtagadtam, majd kisvártatva a panaszos hangok is elhallgattak. Végül azonban megtudtam ennek okát: a karmester úr ugyanis kiállt a legmakacsabb komponista mellett, és a záró kiszólást, természetesen csakis a mű érdekében, saját művészi mérlegelése alapján egyszerűen – „kihúzta”.

„Kihúzni! Kihúzni!” – bizony ez karmester uraink ultima ratiója; ezzel ugyanis saját alkalmatlanságukat tévedhetetlenül szerencsés kapcsolatba hozzák az előttük álló művészi feladatok számukra lehetetlen helyes megoldásával. Úgy vélik: „amit nem tudok, attól a fejem se fáj”, s hogy a közönségnek ez végül biztosan teljesen meg is felel. Nekem pedig csak annyi dolgom marad, hogy elgondolkozzam azon, mit is tartsak végül művem előadásáról, melyet így egy alapvetően elhibázott alfa és omega közé zártak. Külsőre minden igen tetszetősnek tűnik: rendkívül felhevült közönség, amely végül elismerésül még a karmestert is visszatapsolja, mire saját uralkodóm is tapsolva tér vissza páholya mellvédjéhez. Csak később érkeznek a rendkívül fatális beszámolók az alkalmazott, újra és újra bevezetett rövidítésekről, törlésekről és változtatásokról, míg nekem magamnak egy teljességgel csorbítatlan, mindamelllett teljességgel korrekt *müncheneri* előadás hatását kell ezzel összevetnem, és el nem tudom képzelni, hogy igazat adhatnék a csonkítóknak. Mindamelllett ezen az áldatlan helyzeten, melyen, úgy tűnik, semmi sem változtat, mivel csak igen kevesen fogják fel, milyen nagy bajról is van itt szó, az a különösen vigasztaló felismerés segít, hogy a mű aktív erejét még az sem törheti meg, ha a legkevésbé hozzáértő foglalkozik vele – a hatásnak az a végzetes ereje ez, melytől a lipcsei konzervatóriumban olyan buzgón óvnak, és amelyen, mintegy büntetésül, még a rombolás útján sem lehet kifogni! Ezt a szerző annál is inkább csodálatosnak tartja, mivel ő maga már nem vállalhatja fel, hogy műveinek előadásán, mint a nemrégiben Drezdában lezajlott *Mesterdalmokén*, személyesen is részt vegyen, ugyanakkor csodálatos módon e művek bizonyított, már-már felfoghatatlan hatékonyságából őt magát sajátos módon vigasztaló következtetést von le arra nézve, hogy miként viszonyulnak ugyanezen karmesterek nagy klasszikus zenénkhez, melynek folyamatosan újra és újra melengető továbbélése, e karmesterek sorvasztó gondoskodása dacára, egyszersmind itt válik számára

érthetővé. Ők ugyanis az ilyesmit nem pusztíthatják el: és ez a meggyőződés csodálatos módon afféle vigasztaló dogmává válik a német géniusz számára, melyben egyfelől hívő lélekként jóleső nyugalmat lel, másfelől pedig a maga módján tovább alkot. –

Mármost mit is tartsunk a nagynevű, csodás karmesterekről mint *zenészekről*? – tehetjük még fel a kérdést. Ha azt mérlegeljük, milyen mélyen egyetértenek egymás közt mindenben, akkor már-már hajlanánk arra a feltételezésre, hogy végső soron helyesen értik a dolgot, és működésük – minden ellenérzésünk dacára – talán még nagyon is klasszikus. Kiválóságuk feltételezése olyan erős lábakon áll, hogy Németország teljes zenei polgársága a legkisebb mértékben sem inog meg abban a kérdésben, hogy ha a nemzet egyszer (például a nagy zenei fesztiválok alkalmával) valamit szívesen meghallgatna, akkor ahhoz ki is üsse a taktust, s így ez csakis Hiller úr, Rietz úr vagy Lachner úr<sup>41</sup> lehet. Beethoven századik születésnapját egyenesen lehetetlen volna megünnepelni, ha e három úr hirtelen kifecamítaná a karját. Ezzel szemben én sajnos senkit sem ismerek, akiről úgy vélhetném, biztonsággal rábízhatom operáim akár egyetlenegy tempóját is, legalábbis senkit a mi taktusverő-hadseregünk vezérkarából. Ezzel szemben itt ott már találkoztam egy-egy szegény ördöggel, akiben megláttam a vezényléshez szükséges valódi rátermettséget és tehetséget: ezek viszont rögtön ártnak is a karrierjüknek azzal, hogy nemcsak tisztán látják a karmester urak alkalmatlanságát, hanem elővigyázatlan módon még beszélnek is róla. Ha például valaki a *Figaro* zenekari szólamaiban, melyekből egy ilyen különös rangú tábornok – isten tudja, hányszor – eljátszatta az operát, a legsúlyosabb, de a főnök előtt észrevétlenül maradt hibákat meglátja, az bizony nem a legjobb ajánlólevél. A te-

---

41 Franz Paul Lachner (1803–1890) komponista és karmester. Bécs és Mannheim után, 1836–1868 között Münchenben tevékenykedett.

hetséges, szegény rátermettek bizony úgy kallódnak el, mint annak idején az eretnekek.

Mivel mindez így van rendjén, és így is marad, az ember folyton csak azt firtatná, mi is áll a dolog hátterében. Nagyon is hajlunk rá, hogy kételkedjünk benne, hogy ezek az urak *vérbeli muzsikusok*, hiszen nyilvánvalóan *semmilyen zenei érzéket* nem mutatnak; viszont valóban igen pontosan *hallanak* (ha nem is ideális értelemben, de matematikailag pontosan: a hamis zenekari szólamok fatalitása azért nem mindenkivel esik meg!); képesek tisztán áttekinteni a dolgokat, bleftolva olvasnak és játszanak (legalábbis sokan közülük); röviden: valódi szakmabelieknek bizonyulnak; műveltségük pedig – mindennek ellenére – olyan természetű, amilyen csak egy zenésznek nézhető el, úgyszólván ha a muzsikust megkérdőjeleznék bennük, akkor semmi nem is maradna belőlük, legkevésbé szellemdús ember nem. Nem, nem! Lelkemre, bizony zenészek ők, mégpedig igen derék zenészek, akik egyszerűen mindent ismernek és tudnak, ami a zenéhez tartozik. No és aztán? Ha a zenéről van szó, összevissza hajigálnak mindent, és semmi másban nem érzik biztosnak magukat, mint hogy ezt hajtogatják: „örökké”, meg: „boldogságos”, vagy végső esetben: „Isten, Zebaót!” Bizonyos, hogy nagy zenénkben csak épp az zavarja meg őket, ami azt nagygyá teszi, s ami szavakban éppoly nehezen kifejezhető, mint számokban. Viszont mégis zene marad, és csak zene? Ugyan, honnan jön ez a szárazság, ez a fagyosság, a teljes képtelenség arra, hogy a zene mellett fölmelegedjenek és megfélekedzenek bosszúságukról, irigy aggodalmukról vagy valamilyen sajátjuknak vélt ötletről? – Magyarázat lehetne-e számunkra e tekintetben Mozart kiemelkedő aritmetikai tehetsége? Úgy tűnik, hogy őbenne, akinek idegei másrészt oly túlságosan is érzékenyek voltak a hamis hangra, akinek szíve oly túláradó jóságtól dobogott, a zene ideális szélsőségei közvetlenül érintkeztek, és egyfajta csodálatos közösséggé egészítették ki egymást. Ezzel szemben az a naiv mód, ahogyan Beethoven az

összeadásban segített magán, ugyancsak eléggé közismertté vált, s az aritmetikai problémák bizonyos soha nem kerültek kapcsolatba az-  
zal, ahogyan zenéjét megtervezte. Mozarttal összehasonlítva egyfajta  
monstrum per excessumnak tűnik fel, aki a szenzibilitás oldala felé  
húz, amely – mivel azt az aritmetika részéről nem rögzítette intellek-  
tuális ellensúly, csak páratlanul erős, nyersségig robusztus felépítése  
óvta meg a túl korai pusztulástól – életképesnek volt tekinthető. Már  
zenéjében sem mérhető semmi számokkal, míg Mozartnál (amint azt  
fenti vizsgálódásunkban érintettük) egyes, a banalitásig szabályos  
dolgok a zenei észlelés említett két szélsőségének naiv keveredéséből  
magyarázhatók. A jelen vizsgálódásban szóban forgó zenészek ezzel  
szemben a tiszta zenei aritmetika oldalának szörnyjelenségeiként tűn-  
nek fel, és a beethoveni természettel ellentétben egészen közönséges  
idegrendszerrel is igen jól és hosszú ideig elboldogulnak. Ezért ha  
hírneves és hírnév nélküli karmester uraink csak a számok jegyében  
születtek volna a zene szolgálatára, akkor hön kellene óhajtánunk,  
hogy valamilyen új iskola végre képes legyen nekik zenénk helyes  
tempóját a hármasszabály szerint elmagyarázni, mivel az, hogy ezt a  
zenei érzék egyszerű útján taníthassuk meg nekik, alighanem kétséges  
marad, amiért is immár úgy vélem, hogy mondandóm végére értem.

Ezzel szemben még reménykedhetünk abban, hogy az az iskola, me-  
lyet itt nagyon is kívánatosnak neveztem, valóban létrejövőben van.  
Mint hallom, a berlini Királyi Művészeti és Tudományos Akadémia  
oltalma alatt „zenei főiskolát” alapítottak, amelynek legfelsőbb szintű  
vezetésével már meg is bízták a híres hegedűst, Joachim urat.<sup>42</sup> Az,  
hogy egy ilyen iskolát Joachim úr nélkül hozzanak létre, ha egyszer

---

42 A Berliner Musikhochschule Joachim József vezetése alatt nyitotta meg kapuit  
1869-ben. Joachim Mendelssohn tanítványa és Brahms közeli barátja, egyben  
a korszak egyik legismertebb hangszeres szólistája volt, aki mintegy negyven  
évig vezette az intézményt.

meg lehetett őt nyerni az ügy számára, aggasztó hibának tűnt volna. Amiért nagy reményeket táplálok személyével kapcsolatban, az az, hogy mindazon dolgok szerint, amit játékaról megtudtam, ez a virtuóz zenész pontosan azt az előadásmódot ismeri és műveli, amelyet én nagy zenénk számára is követelek; így Liszt és az iskolájához tartozók mellett számomra ő az egyedül ismert olyan muzsikus, akire fenti kijelentéseimre szolgáló bizonyítékként és példaként hivatkozhatom. Teljességgel közömbös e tekintetben, hogy Joachim úr számára, mint másrészt hallom, kellemetlen, hogy ilyen összefüggésbe állítják; mert arra nézve, amit valóban tudunk, végső soron nem az számít, hogy mit állítunk, hanem hogy mi az igazság. Ha pedig Joachim úrnak hasznosnak tűnik, hogy azt állítsa, előadásmódját Hiller úr és Robert Schumann társaságában művelte ki oly szépen, akkor ezt nyugodtan ráhagyhatjuk, feltéve, hogy mindig úgy játszik, hogy abból felismerhető a Liszttel ápolt többéves, bizalmas kapcsolata. Jómagam azt is előnyösnek látom, hogy a „zenei főiskola” gondolata kapcsán azonnal az *előadóművészet* egyik kiváló alakja került a látómezőbe: ha ma meg kellene értetnem egy színházi karmesterrel, hogyan vezényeljen valamit, akkor még mindig szívesebben küldeném őt Lucca asszonyhoz,<sup>43</sup> mint az elhunyt lipcsei Hauptmann kántorhoz,<sup>44</sup> még akkor is, ha ez utóbbi történetesen még élne. E pontban osztozom a legnaivabb publikum véleményében, de még előkelő operakedvelőink ízlésében is, amennyiben ahhoz igazodom, aki olyasmit állít magáról, amiből aztán valami a fülünkhöz és érzékeinkhez is elér. De mégis aggasztónak találnám, ha Joachim urat az akadémia hivatali székének magasában csak a hegedűjével a kezében kellene látnom, mivel úgy va-

---

43 Pauline Lucca (1841–1908) ünnepesti szopránénekes.

44 Moritz Hauptmann (1792–1868) zenetudós, tanár, hegedűművész és zeneszerző. 1842-től Mendelssohn ajánlására a lipcsei Thomaskirche kántora és zeneigazgatója volt.



gyok a hegedűsökkel, mint Mephistopheles a szépnemmel, mondván, „egy nő nyarat nem csinál”.<sup>45</sup> Állítólag a karmesteri pálca nem igazán felelt meg neki, és úgy tűnik, a zeneszerzés is jobban megkeserítette, mint ahogyan másokat megörvendeztetett. Mármost az, hogy miként igazgat majd egy „főiskolát” magas székéből egy első hegedűs, nem igazán fér a fejembe. Szókratész legalábbis nem gondolta azt, hogy Themisztoklész, Kimón és Periklész csak azért, mert kitűnő hadvezérek és szónokok voltak, képesek lettek volna az államot gyümölcsözően igazgatni is, mivel sikereiken sajnos ki tudta mutatni azt is, hogy az állam igazgatása bizony nekik maguknak sem volt ínyükre. No de lehet, hogy ez a zene esetében másképpen van. – Már csak egyetlen dolog miatt aggódom: azt beszélik, hogy Joachim úr, akinek barátja, Johannes Brahms a schuberti dalok melódiájához való visszatérésétől sok sikert remél a maga számára, önmaga részéről általában a zene új Messiásának eljövetelét várja. Ezt a várakozást nem volna jobb inkább mégis illendően átengednie azoknak, akik őt főiskolai rektorrá tették? Jómagam ezzel szemben így biztatom: munkára fel! S ha esetleg az esne meg vele, hogy ő lesz ez a Messiás, akkor legalább abban reménykedhet, hogy a zsidók nem feszítik majd őt is keresztre!

FORDÍTOTTA: FEJÉRVÁRI BOLDIZSÁR

---

45 Goethe. Márton László fordítása.

# AZ OPERA RENDELTETÉSÉRŐL

(1871)

## *Előszó*

Az előttünk fekvő, akadémiai előadásra<sup>1</sup> szánt értekezés kidolgozása során a szerző abba a nehézségbe ütközött, hogy ismét olyan tárgyra kellett kitérnie részletekbe menően, amelyről azt gondolta, korábban már minden tekintetben kimerítette egy bizonyos könyv lapjain, amelynek *Opera és dráma* volt a címe. Mivel a főgondolat ezúttal a forma elkerülhetetlen tömörsége miatt csak körvonalaiiban fejthető ki, mindazok, akiket a jelen írás komolyabb érdeklődésre sarkall, az e tárgyra vonatkozó gondolataim és ítéleteim további részleteit ebben a korábban írott könyvemben keressék. Ez esetben bizonyára az sem fogja elkerülni a figyelmüket, hogy bár magát a tárgyat, azaz a szerző által a zeneileg felvázolt drámának tulajdonított jelentőséget és karaktert illetően teljes összhang uralkodik a korábbi, kimerítőbb, illetve a jelen, tömörebb szöveg között, bizonyos tekintetben ez utóbbi mégiscsak kínál olyan új nézőpontokat, amelyek felől bizonyos különbségek is kiütkeznek; és ennyiben ez az új értekezés azok számára is tartogathat érdekességeket, akik az előbbivel már közelebbről megismerkedtek.

Kétségtől elegendő idő állt rendelkezésemre, hogy folyamatosan újra mérlegeljem saját javaslataimat, és alighanem kapóra jött volna, ha mindettől a gyakorlat fordít el, amely a mérlegeléssel szemben megkönnyítette volna nézeteim helyességének igazolását. Egyes, az én értelmezésem szerint korrekt színházi teljesítmények megvalósu-

---

<sup>1</sup> Wagner ezt az előadását (az előszó nélkül) 1871. április 28-án tartotta a Berlini Királyi Művészeti Akadémián, melynek 1869 májusa óta volt a tagja.

lása e tekintetben nem lehetett kielégítő, amint ezek nem teljességgel a mai operavilág szféráján kívül valósultak meg; korunk egyeduralkodó színházi eleme, minden kívül-belül teljességgel művészietlen, némettelen és szellemileg-lelkileg egyaránt kártékony sajátosságával együtt olyan tényező, amely folyvást egyfajta fojtogató párafelhőként gyűlik a hely fölé, ahonnan a legfáradságosabb erőfeszítések folytán talán végre sikerülhetne meglátni a napvilágot. Ezért a jelen írást sem a szerző arra irányuló fáradozásaként kell felfogni, hogy az elmélet terén valami önmagában figyelemreméltót nyújtson, hanem egy erről az elméleti oldalról is támogatott utolsó kísérletként arra, hogy szerzője erőfeszítései iránt a művészi gyakorlat terén is rokonszenvet és támogatást ébresszen. Az olvasó így azt is meg fogja érteni, hogy a szerző, egyedül e szándék által vezérelve, hogyan is nyert ösztönzést arra, hogy az általa tárgyalt kérdés tanulmányozásához mind újabb nézőpontokat rendeljen, mivel folyvást azon kell iparkodnia, hogy az őt foglalkoztató problémát úgy állítsa be, hogy végül azokhoz is eljusson, akik képesek megérteni komoly vizsgálgódását. Hogy a szerző számára ez az eredmény mindaddig oly nehezen volt elérhető, és úgy tűnhetett fel előtte, hogy hosszú monológba bonyolódó magányos vándorként csak színikritika-írásunk mocsarainak békái brekegik meg, abból annak a szférának az alapvető romlottsága is világossá vált előtte, amelyhez kezdetben úgy érezte, a problémája miatt megigézetten kötődik, hiszen mégiscsak abban rejlenek a magasabb műalkotás egyedül termékeny elemei, amelyekre a most teljességgel e szférán kívül álló szemlélőnek a tekintetét fordítania kell, hogy jelen írás a célul kitűzött igazi eredményét elérje.

\* \* \*

A színház igaz barátainak jó szándékú panasza szerint maga az *opera* hibás annak bukása miatt. E panasz a szavalt színjátékok iránti ér-

deklódés félreérthetetlen visszaszorulásán alapul, illetőleg általános értelemben azon a hanyatláson, amelyet az opera hatása okozott a színházak drámai alkotásaiban.

E szemrehányás helyessége könnyen belátható. Már csak azt kellene megvizsgálunk, mi az oka, hogy a modern színház kezdeteitől fogva mindig is történtek előkészületek az opera kialakítására, és hogy a legkiválóbb szellemek újra meg újra alaposan fontolóra vették egy drámai műfaj lehetőségeit, melyek egyoldalú kibontakoztatása folytán ez a műfaj a mai opera alakját öltötte. Egy ilyen vizsgálat során alighanem arra a megállapításra jutnánk, miszerint legnagyobb költőink bizonyos értelemben az opera előfutárainak tekinthetők. S ha ez az állítás legfeljebb csak erősen mérsékelve tartható fenn, ugyanakkor nagy német költőink színházi alkotásainak sikere, valamint drámai színreviteleink szellemére tett hatásuk komolyan el kell, hogy gondolkodtassanak bennünket arról, hogy az opera, amely oly lehengető erővel határozza meg általános érvényűen a színházban érvényesülő művészeti ízlést, hogyan is volt képes megakadályozni épp ezt a hatást, tudniillik a nagy költői teljesítmények befolyását színházi alkotásaink jellegére. Ennek világos belátásához talán úgy juthatunk el, ha e vizsgálódások során a lehető legközelebb maradunk ahhoz a kézzelfogható eredményhez, amely abból a hatásból kibontakozva, amit a goethei és schilleri dráma gyakorolt színészeink előadásmódjának szellemére, a voltaképpeni *színmű* színházi bemutatóinak karakterében mutatkozik meg.

E hatás sikerét azonnal felismerjük a színészeink képessége és az eléjük állított feladat aránytalanságának eredőjében. Ennek egyértelmű tisztázása a német színjátszás történetének lapjaira tartozik, és e területen már elismerésre méltó munkák is rendelkezésünkre állnak.<sup>2</sup> Midőn itt egyrészt ezekre hivatkozunk, másrésztől viszont

---

2 Wagner itt minden bizonnyal Eduard Devrient (1801–1877) *Geschichte der*

az áldatlan állapot háttérében meghúzódó mélyebb esztétikai probléma kifejtését későbbre tartogatjuk, először is meg kell állapítanunk, hogy költőink eszmei törekvésének a drámai megjelenítés céljaira olyan formát kellett keresnie, amelyben színészeink természete és képzése nem volt tovább fenntartható. Azokra az igen ritka zseniális adottságokra lett volna szükségük, mint amelyekkel például Sophie Schröder<sup>3</sup> rendelkezett, hogy tökéletesen oldhassanak meg egy olyan feladatot, amely túl magasan tornyosult a mi mindeddig csak a németiség természetes polgári közegéhez szokott színészeink előtt, és hogy a hirtelen jött kihívás megoldása ne hozza őket veszedelmesen zavarba. A rosszra hivatott „*hamis pátosz*” születését és esetleges kibontakozását a fent nevezett aránytalanságnak köszönheti. A német színművészet korábbi időszakaiban ennek különösen az úgynevezett „angol komédiásokra” jellemző groteszk affektálás volt az előzménye, melyet az ó-angol, sőt shakespeare-i darabok legnyersebb, durva előadásában alkalmaztak, és amellyel ma is találkozhatunk az lezüllött angol Nemzeti Színházban. Ezzel szállt szembe az úgynevezett „természethűség” egészséges ösztöne, amely a „polgári” dráma előadásában talált rá megfelelő kifejeződésére. Meg kell jegyeznünk, hogy bár Lessing, sőt ifjúságában még Goethe is költőien hatott az ilyen polgári drámára, ez mégis olyan darabokból vette fő táplálékát, amelyeket e korszak legjelesebb színészei maguk írtak. E termékek szűk határai és gyér költői értéke mármint arra sarkallta nagy költőinket, hogy kibővítsék és felfokozzák a drámai stílust; s ha ebben egyeduralkodó maradt is a „természethűség” folytatólagos ápolása iránti érzék, e drámai stílust mégis azonosmód át kellett itatnia annak

---

*deutschen Schauspielkunst* című művére gondol, ennek egy példánya (*Dramatische und dramaturgische Schriften*, 5–7. kötet, Lipcse, 1846–1848) már megtalálható volt Wagner drezdai könyvtárában.

3 Sophie Bürger (1781–1868) színész- és énekesnő, főként a bécsi és müncheni Udvari Színházban szerepelt. Az operaénekes Friedrich Schröder volt a férje.

az eszmei törekvésnek, amelynek kifejeződése *poétikus pátoszként* volt megvalósítható. Akik némileg tisztában vannak művészettörténetünk ezen ágával, jól tudják, mennyire megzavarták nagy költőinket azon igyekezetükben, hogy színészeinknek megtanítsák az új stílust; másrészt az, hogy e zavar nélkül végül jobban boldogultak volna, mindazonáltal erősen kétségbe vonható, hiszen már addig is meg kellett elégedniük az effajta siker mesterkélt látszatával, amely épp az úgynevezett „hamis pátoszként” fejlődött ki, egészen szabályszerűen. A németek szerény mértékű színházi tehetségének megfelelően ugyanakkor az eszmei célokkal megírt drámák színpadi előadásának karakterét tekintve mégis ez a hamis pátosz maradt az egyetlen, bár mégoly kétes nyeresége annak az egyébként nagyszerű hatásnak, amit költőink gyakoroltak a színházra.

Az viszont, ami ebben a „hamis pátoszban” megnyilvánult, gyengébb színpadi szerzőink drámai koncepcióiban tendenciává vált, amelyek egész tartalma eleve éppoly jelentéktelen volt, mint maga ez a pátosz, amihez elég felidéznünk Müllner,<sup>4</sup> Houwald<sup>5</sup> és hasonló, a patetikushoz folyamodó színpadi írók egészen napjainkig folytatódó sorának irományait. Egyetlen reakciónak ezzel szemben korunk minduntalan újra felbukkanó polgári próza-színdarabját vagy vígjátékát tekinthetnénk, ha a francia „hatásdarab” ellenállhatatlan befolyása nem határozott volna meg mindent, és nem jutott volna teljhatalomra ez irányban. Általa végleg zavarossá vált színházunk minden, még felismerhető típus tisztasága, és mindaz, amit színjátszásunk számára még megtartottunk Goethe és Schiller drámáiból, a „hamis pátosz”, a „*hatás*” alkalmazásának nyílt titkává vált.

4 Az író Adolf Müllner (1774–1829) teremtette meg *Der 29. Februar* (1812), valamint *Die Schuld* (1816) című műveivel a német „sorstragédia” szubzsánerét.

5 Christoph Ernst Freiherr von Houwald (1778–1845) szintén „sorstragédiákat” írt.

Ha mindazt, amit színpadra írtak és ott előadnak, jelenleg csakis a „hatás” kizárólagos tendenciája hatja át, és ezért mindazt, amiben nem ismerhető fel ez a tendencia, semmibe veszik, ne csodálkozunk azon sem, hogy Goethe és Schiller darabjainak előadásában is ragaszkodnak hozzá; hiszen egy bizonyos értelemben épp itt rejlik e tendenciának egy félreértésből adódó előképe. A „poétikus pátosz” szükséglete költőinknek egyfajta, szántszándékkal az érzelmre ható, *költői-retorikai dikciót* sugallt, amely, mivel az eszményi célzatot a mi nem költői tehetségű színészeink sem megérteni, sem bemutatni nem tudták, ahhoz az önmagában értelmetlen, ám melodrámaian hatásos szaváláshoz vezetett, amely gyakorlatilag éppen ugyanerre a „hatásra” irányult, tudniillik a néző észlelhető érzelmének az elbódítására, amelynek kézzelfogható bizonyítéka a viharos „taps”. A „kilépő”-tiráda és az általa óhatatlanul kiváltott „tetszésnyilvánítás” a modern színház minden irányzatának a lelkévé vált: klasszikus színdarabjaink szerepeinek „briliáns kilépőit” túlfizették, és értéküket éppúgy darabszámra mérték ki, mint egy olasz operaszerepét; és mi tagadás, Thália és Melpomené tapsra szoruló papjainak nem is róhatjuk fel, ha irigy féltékenységgel pillantanak az operára, ahol az efféle „kilépők” még jóval nagyobb számban találhatók meg, és a tapsviharokat is jóval nagyobb biztossággal szállítják, mint a mégoly hatásos színdarabok; mivel pedig színpadi szerzőink ugyancsak színészeink szerepeinek hatásából élnek, nagyon is érthető, hogy az operakomponista, aki bármely énekfrázis végén egy megfelelően hangsúlyozott sikollyal oly könnyen éri el e hatást, fölöttébb gyűlöletes vetélytársnak tetszik előttük.

Valójában tehát ez és nem más a külső indítéka, valamint a vizsgálata során legelőször szembeötlő karaktere annak a panasznak, amelynek a megfigyeléséből kiindultunk. S hogy ebben távolról sem az volt a célom, hogy e panasz mélyebben fekvő okát megjelöljem, arra előzőleg már kielégítően rámutattam: amennyiben ezt az okot

mégis közelebről meg akarjuk érteni, számomra az tűnik a legtanácsosabbnak, ha e panasz külső, minden tapasztalás számára nyilvánvaló ismérveinek karakterét alaposan szemügyre véve jutunk el belső lényegének a leleplezéséhez. Ezért tehát először is szögezzük le, hogy minden színpadi előadás karakterében benne rejlik egy tendencia, amelynek legrosszabb következménye az úgynevezett *hatás* iránti törekvésben mutatkozik meg, és habár a prózai színdarabok is belekóstolnak, legteljesebb mértékben ez mégis az operát telíti el. A színész operával szembeni panaszkodásának legközönségesebb oka alighanem az a bosszúság, amit az opera hatáskeltő eszközeinek nagyobb gazdagsága vált ki: ám ezzel szemben jóval indokoltabbnak tűnik a színész abból fakadó komoly bosszúsága, hogy e hatáskeltő eszközök milyen könnyednek és frivolnak hatnak ahhoz az összességében nehezebb fáradsághoz képest, amellyel neki kell pontosan megjelenítenie az általa színre vitt szereplő karakterét. A színdarab ugyanis, még ha csak a közönségre gyakorolt külső hatását vizsgáljuk is, mindig büszkélkedhet azzal az erénnyel, hogy magának a benne megjelenített cselekménynek, valamint az azt összefűző történeteknek és az azt megvilágító motívumoknak érthetőnek kell lenniük, hogy lebilincseljék a néző figyelmét, ráadásul egy darab, álljon bár össze mégoly harsányan deklamált szakaszokból, a szilárd, önmagát érthetően kifejező s ezáltal az érdeklődést meghatározó cselekmény alapvetése nélkül mégiscsak elképzelhetetlennek tetszik. Ezzel szemben az operának mármost azt róhatjuk fel, hogy a nyers érzelmek felkorbácsolására hivatott hatáskeltő eszközök pusztá felsorakoztatása, amint kontrasztok tetszetős egymásutánját kínálja, máris elégséges ahhoz, hogy csalfa módon feledtesse bárminemű érthető vagy észszerű cselekmény hiányát.

Nyilvánvaló, hogy e vádpontnak igen komoly alapja van. Mindazonáltal a közelebbi vizsgálat itt is egynémely kétséghez vezet. Hogy egy opera úgynevezett szövegének érdekesnek kell lennie, azt min-



denkor, de különösen az újabb korban, oly határozottan érezték a zeneszerzők, hogy egy jó „szövegkönyv” megszerzése a legkomolyabb fáradozásuk tárgyát képezte. Egy jellegéből adódóan vonzó, sőt talán egyenesen izgalmas cselekmény, különösen a mi korunkban, szinte alapelvárás egy olyan operánál, amely erős hatást kíván gyakorolni, s így nehéz is lenne mindenestől elvitatni a drámai tendenciát egy opera szövegének mégoly laza szerkezetétől. Hogy ebben az értelemben semmiképp sem beszélhetünk igénytelen eljárásról, azt abból is felismerhetjük, hogy szinte nincs olyan Shakespeare-darab, és rövidesen nem lesz olyan Schiller- és Goethe-darab sem, amelyről az opera ne gondolná, hogy épp kellően megfelelő alapanyag az illetén feldolgozáshoz. Éppen ez a visszaélés bosszanthatja csak igazán jogosan színészeinket és színpadi szerzőinket; és engedtessek meg nekik, hogy így tiltakozzanak: „ugyan minek tegyünk a jövőben komoly erőfeszítéseket a valódi drámai feladatok helyes megoldása végett, ha a közönség folyvást oda fut előlünk, ahol ugyanezeket a feladatokat a legfivolabban elferdítve, a legközönségesebb hatáskeltő eszközök pusztágyarapítására használják fel?” Erre persze megint csak élhetnénk ezzel az ellenvetéssel, hogy ugyan miként tálalhatnánk fel Gounod úr *Faust* című operáját a német közönségnek, ha egyszer színpadjaink még Goethe *Faust*ját sem voltak képesek igazából megértetni vele? Cáfolhatatlanul be kell látnunk, hogy a közönség színészeink abbéli különös fáradozásaitól, hogy valamit kihozzanak *Faust*unk monológjából, Gounod úrnak az ifjúság gyönyöreiről szóló áriája felé fordult, és itt tapsolta meg azt, ami ott nem tudott érvényesülni.

Nincs ennél világosabb és aggasztóbb példa, amelynek segítségével beláthatnánk, mivé lett színházunk. Mindazonáltal még most sem tűnik fel egészen helyesnek a szemünkben, hogy e tagadhatatlan hanyatlásért kizárólag az opera felemelkedését hibáztassuk; sokkal inkább kellene ebben a felemelkedésben voltaképpen ugyancsak színházművészetünk gyöngeségét felfedeznünk, valamint annak le-

hetetlenségét, hogy a maguk határain belül az egyedül rendelkezésükre álló kifejezőeszközök által megvalósítsák a dráma eszményi állapotát. Éppen itt, ahol a legmagasabb eszmény annak legnagyobb trivializálásával érintkezik, ahogy azt az imént elővezetett példák mutatják, visszarettenünk e tapasztalattól, és arra kényszerülünk, hogy mélyebbre pillantsunk az előttünk álló probléma természetébe. Úgy talán még távol tarthatnánk magunktól ezt a kényszert, ha pusztán a művészi közízlés nagyfokú erkölcsi romlását hibáztatnánk, és ennek okait a közélet szélesebb területén kívánnánk felkutatni. Ám mivel számunkra, akik épp ettől az állásponttól jutottunk el a szóban forgó elrettentő tapasztalathoz, nem lehetséges, hogy távolabbi kerülőúton, azaz közszellemünk regenerálódásának feltételezésével képzeljük el e megújulás szerencsés hatását a konkrét művészi közízlésre, tanácsosnak tűnik azt megkísérelnünk, hogy közvetlen úton, azaz az eme jelenség alapját képező, jobbára esztétikai probléma feltárása révén jussunk el egy olyan megoldáshoz, amely talán már okot adhat arra a reményteli feltételezésre, hogy ez az átellenes oldal azután visszahathat az általános közszellemre is.

Hogy további igyekezetünk közelebről is e cél felé irányuljon, állítsunk hát fel egy tézist, amelynek végigvitele talán nem lehetetlen számunkra. Nevezetesen:

Elismerjük, hogy az opera nyilvánvalóvá tette a színház hanyatlását: habár abban kételkednünk kell, hogy ő maga is okozta volna ezt a hanyatlást, a jelenleg uralkodó hatásából mindazonáltal határozotlan felismerhető, hogy egyedül az opera küldetése lehet színházművészetünk talpra állítása. Ez a feltámasztás ugyanakkor igazából csak akkor sikerülhet neki, ha színházainkat egyszersmind hozzásegíti annak eléréséhez, amelynek az eszményi alapjai oly mélyen benne rejlenek színházművészetünkben, hogy azok eddigi alkalmatlan és elégtelen kibontakoztatása a német színházat keményebben sújtotta, mint a franciát, amely nem rendelkezett ilyen alapokkal, és amely

ennélfogva a maga korlátozottabb szférájában könnyen kialakíthatta valódi korrektségét. –

A színházi „pátosz” érthetően kifejtett történetéből világossá válna számunkra, hogy mire törekedett kezdettől fogva a modern dráma eszményi irányzata. Ebben mármost tanulságos volna megfigyelni, hogy az olaszoknál, akik minden művészeti törekvésüket az antik iskoláktól tanulták el, a szavalt dráma szinte teljesen fejletlen maradt, ezzel szemben hamar kísérletet tettek az antik drámának a zenei líra alapjain való rekonstrukciójára, és ezen az úton mindinkább eltévelyedve létrehozták az operát. Mialatt a nemzet magasabb társadalmi szféráira jellemző művelt művészeti szellem mindenütt uralkodó hatásának köszönhetően Itáliában ez történt, a spanyolok és az angolok körében magából a voltaképpeni népszellemből fejlődött ki a modern színmű, miután a tudós költők antikizáló irányzata alkalmatlannak bizonyult eleven hatást tenni a nemzetre. Csak ennek a realiztikus szférának az alapjairól indulva, amelyben Lope de Vega olyan féktelenül termékenynek bizonyult, vezette el a spanyoloknál Calderón a drámát ahhoz az eszményítő tendenciához, amelyet már oly mértékben érintettek az olasz vonások, hogy sok darabjának tulajdoníthatunk már-már operai jelleget. Talán az angolok drámája sem maradt volna ilyen távol egy hasonló tendenciától, ha egy Shakespeare felfoghatatlan zsenije nem lett volna képes arra, hogy a realiztikus népszínmű talaján is olyan természetűséggel láttassa még a történelem és a mondák legfenségesebb alakjait is, amely kivonta magát minden méretre szabás alól, amit az antik formából addig helytelenül merített mérték szerint végeztek. A Shakespeare felfoghatatlansága és utánozhatatlansága fölötti döbbenet talán nem kevésbé járult hozzá ahhoz, mint másrésről az ókor és formái valódi jelentőségének felismerése, hogy meghatározza nagy költőink drámai alkotásait. Ők azután megint felmérték az opera előnyös vonásait, de végül ismét csak arra jutottak, hogy elképzelhetetlen, miként boldogulhatnának

ezzel az operával a maguk álláspontjáról kiindulva. Schiller Gluck *Iphigenia Taurisban* című operájának rá gyakorolt elragadó hatása ellenére sem tudott megfelelő módot találni az operával való foglatossághoz;<sup>6</sup> és hogy ebben minden kizárólag a zenei zseni számára van fenntartva, a jelek szerint Goethe előtt is világossá vált, amikor Mozart halálhíre hallatán arra a gondolatra jutott, hogy a zeneileg koncipiált dráma rendkívüli reményei, amelyeket a *Don Giovanni* keltett benne, Mozarttal együtt a sírba szálltak.

Goethe és Schiller magatartásából mélyebb bepillantás nyerhetünk a *költő* természetébe, a maga tiszta értelmében véve. Ha egyrésztől felfoghatatlannak tűnhetett előttük Shakespeare és módszere, másrésztől pedig kénytelenek voltak a *zenészre* hagyni az egyedül általa megoldható feladatot, hogy a dráma alakjait eszményien megelevenítse, amely módszer nem kevésbé volt felfoghatatlan számukra, akkor felmerül a kérdés, hogy miként is viszonyultak voltaképpen költőként az igazi drámához, és hogy ők maguk vajon képesnek és hivatottnak érezték-e magukat egyáltalán a drámai költészetre. Ezzel kapcsolatban láthatólag mind erősebb kétely töltötte el e mélyen igaz embereket, és már vázlataik változékony formájából is felismerjük, hogy úgy érezhették, nem tesznek egyebet, mint folyvást kísérleteznek. Ha ellenben kísérletet tennék rá, hogy elmélyedjünk e kétség természetében, akkor talán a költői lényeg elégtelenségének beismerésére kényszerülnénk, amely tisztán önmagában csupán absztrakcióként fogható fel, és csak alkotásainak anyaga által válik konkrétummá. Ha mármost költői lényeg nélkül sem a szobrász, sem a zenész nem

---

6 Wagner, akinek már a drezdai könyvtárában fellelhető volt Goethe és Schiller kiadott levelezésének egy példánya, minden bizonnyal Schiller Goethehez írott, 1800. december 24-i kelt levelére utal, amelyben Schiller leírja, milyen mély benyomást gyakoroltak rá Gluck ezen operájának próbái.

gondolható el, akkor felmerül a kérdés, hogy az a valami, ami ezekben lappangó hatóerőként hozza létre a műalkotást, vajon a tiszta költő tudatos alkotóösztoneként vezethet-e ugyanerre az eredményre?<sup>7</sup>

Anélkül, hogy mélyebben belemennénk az itt érintett titkok feltárásába, annyit azért idézzünk fel, hogy mi különbözteti meg a modern kultúrköltőt a régi világ naiv költőjétől. Ez utóbbi mindenekelelt mítoszok kitalálója volt, amelyeket aztán hangos eposzként elbeszél, végül pedig élő drámaként közvetlenül bemutatott. A költő e háromféle formáját elsőként Platón vette birtokba oly drámai elevenségű és mítoszalkotásokban gazdag dialogikus jeleneteiben, amelyeket méltán tekinthetünk a voltaképpeni, mindig is didaktikus hajlamú irodalompoézis kiindulópontjának, sőt a költő-filozófus csodás *Lakomájában* e poézis utolérhetetlen mintaképeinek. A naiv poézis formái itt még csak filozófiai tézisek elvont-népszerű értelemben vett megmagyarázását szolgálják, és a tudatos hatáskeltésre való *törekvés* lép a közvetlenül megfigyelt életkép hatásának helyébe. Hogy e „törekvést” az élőben előadott drámában is alkalmazzák, nagy kultúrköltőink előtt olybá tűnhetett, a legüdvösebb útja ennek az lesz, ha megnemesítik a készen talált populáris színjátékot; erre pedig az antik dráma különös sajátosságainak tanulmányozása vitte rá őket. Ahogy e dráma az apollóni és a dionüszoszi elemek kompromisszumából építette fel tragikus sajátosságait, úgy egyesülhetett a számunkra már szinte érthetlenné vált líra alapjain az óhellén, didaktikus papi himnusz az újabb dionüszoszi dithürambosszal, létrehozva azt a magával ragadó hatást, amely a görögök tragikus műalkotásainak oly összehasonlíthatatlanul a sajátja. Hogy különösen az ebben közreható apollóni elemeknek volt mindig is köszönhető az a kitüntetett figye-

---

7 Goethe egy 1797. december 30-án Schillerhez írott levelében nyilatkozott eképpen.

lem, amelyet kiváltképp filozófusok és didakták szenteltek a görög tragédiának mint irodalmi műemléknek, az a mi újabb költőinket, akiknek e téren legfeljebb csak látszólagos irodalmi alkotásokkal volt dolguk, igen érthető módon arra az ítéletre vezette, hogy ebben a didaktikus törekvésben keresendő az antik dráma voltaképpeni érdemei, és ennek megfelelően csak úgy emelhetik eszményi jelentőségre a rendelkezésükre álló populáris drámát, ha belevésik ezt a törekvést. A bennük lakozó igazi művészi szellem megóvta őket attól, hogy az életteli drámát feláldozzák a pusztá törekvés oltárán; ám ami a szemükben képes volt a drámát átszellemíteni, egyszersmind az eszményiség koturnusára emelni, az csak egy eredendően magasrendű törekvés lehetett, annál is inkább, mivel az egyedül rendelkezésükre álló anyag, a fogalmak érthetővé tételének eszköze, vagyis a szavak nyelve a kifejezés megnevesítését és felfokozását csak erről az oldalról tüntette fel elgondolhatónak vagy legalábbis tanácsosnak. Csak a költőien megfogalmazott *szentencia* felelhetett meg a fennkölt *törekvésnek*, s vihette át ennek hatását a dráma által mindemellett felébresztett érzéki befogadóképesség segítségével az úgynevezett *költői dikcióra*. Ez utóbbi vezetett azután a darabok előadásában ahhoz a „hamis pátoszhoz”, amelynek felismerése nagy költőinket igencsak elcsüggeszthette, miután Gluck *Iphigeniájának* és Mozart *Don Giovanniájának* hatása ezzel szemben olyannyira elragadta őket.

Ami itt olyannyira a hatalmába kerítette őket, bizonyára az volt, hogy úgy látták, a zene hatása által a dráma azonnal az eszményiség szférájába emelkedik, ahonnan még a legegyszerűbb cselekményszál is átszellemült fényben tűnik elő, az affektus és a motívum egyetlen közvetlen kifejezéssé olvad össze, és a legnemesebben hatja meg őket. Itt elcsitul a vágy bármiféle törekvés megértése iránt, hiszen maga az eszme valósult meg előttük, a legmagasabb rendű együttérzés visszatükrözhető felhívásaként. Itt már nem kellett kimondani, hogy

„Az ember téved, míg remél”,<sup>8</sup> vagy hogy „A legfőbb jó nem az élet maga”,<sup>9</sup> hiszen a legbölcsebb szentencia legbensőbb titka is világos melodikus alakban, leplezetlenül nyilatkozott meg számukra. Ha amaz azt mondta: „ez azt jelenti”, emez így felelt: „ez van!” Itt a legmagasabb pátosz vált a dráma tiszta lelkévé; igaz szimpátiával, mint egy a boldog álmvilágból lépett elének az élet képe.

Ám milyen rejtélyesnek tűnhetett ez a műalkotás a költőink előtt: hol is ragadják meg benne a költőt? Bizonyosan nem abban, amiben az ő erejük rejlett, a gondolatban és a költői dikcióban, hiszen e műalkotásban az efféle szövegek éppenséggel semmivé váltak. Ha tehát költőről már nem lehetett beszélni, úgy tűnhetett, a műalkotás egyedül a zenészhez tartozik. Költőink művészi mércéjével mérve azonban nehézséget okozott, hogy elismerjék a zenész olyan jelentőségét, amely arányban áll a belőle kiinduló roppant hatással. Számukra a zenében egy, az észől egyértelműen független művészet nyilvánult meg, egy félig vad, félig gyermekded valami, amihez igazi művészi képesséssel nem is lehet hozzáférni. Ráadásul az operában oly elaprózott, összefüggéstelen formaépítményt láttak, amelyben semmilyen architektonikus értelem nem fedezhető fel, s amelynek önkényesen összedobált részei mindent szolgálnak, csak egy konzekvens drámai terv céljait nem. Ha mármost a drámai alapzat még Gluck *Iphigeniájában* is képes volt ezt az összekuszált formai zavart oly magával ragadó egésszé összefogni, akkor felmerül a kérdés, hogy alkalmasint lenne-e bárki, aki ennek az operaköltőnek a helyébe akarna lépni és maga akarná megírni egy Gluck áriáinak különösen silány szövegét,

8 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, Prológus a mennyben, Budapest: Kaligram, 2015, 20. Márton László fordítása.

9 Friedrich Schiller, *A messinai menyasszony*, Budapest: Osiris, 2002, 357. Jékely Zoltán fordítása.

ha ezzel nyomban le kellene mondania a „költőségről”? – A felfoghatatlan itt a legmagasabb eszményiség hatásában rejlett, amelyből nem lehetett az összes többi művészet analógiájára kifejteni a művészi tényezőket. És ez a felfoghatatlanság csak tovább gyarapodott, amikor végül eltekintettek ettől a bizonyos Gluck-műtől, amelynek az antikvitásból készen átvett történet a legnemesebb tragikus értéke által oly bölcs emelkedettséget kölcsönzött, és amikor az operának bizonyos körülmények között egy mégoly ostoba vagy sekélyes alkotás esetén is összehasonlíthatatlan hatást tulajdonítottak, még hozzá a legeszményibb értelemben véve. E körülmények pedig azonnali felléptek, amint egy nagy drámai tehetség hajtotta uralma alá egy ilyen opera szerepeit. Gondoljunk például vissza Bellini operájából arra a bizonyára még sokunk számára feledhetetlen „Rómeó”-alakításra, amelyet egykor Schröder-Devrient<sup>10</sup> mutatott be. A zenész minden érzése berzenkedik attól, hogy bárminemű értéket tulajdonítson a teljességgel sekély és silány zenének, amelyet itt egy groteszken hitvány operakölteményre húztak rá; és mégis bárkit megkérdezhetünk, akinek része volt az élményben, hogy milyen benyomást tett rá Schröder-Devrient „Rómeó”-ja, összehasonlítva azzal, ahogyan a mi legjobb színészeink játsszák Rómeót magának a nagy brit írónak a darabjában. Merthogy tanúsíthatom: ez a hatás semmi esetre sem a virtuóz éneklésből fakadt, ahogy a többi operaénekesnőink szokványos sikerei esetében, hanem – szerény virtuozitással és az énekhang gazdag eszköztárának igen csekély támogatása mellett – egyedül a drámai teljesítményből. Ugyanakkor kudarcra lett volna ítélve, ha akár ugyanez a Schröder-Devrient mégoly kimagaslóan elszavalja e

---

10 Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860), énekesnő, Friedrich Schröder és Sophie Bürger leánya. Wagner először Lipcsében, 1834 márciusában hallotta őt Bellini *I Capuleti e i Montecchi* című operájában, Rómeó szerepében. Schröder-Devrient lett később az első Adriano a *Rienzi*-ben, az első Senta a *Bolygó Hollandiában* és az első Vénusz a *Tannhäuser*-ben.



szerepet a színdarabban, hiszen az eredmény kizárólag a zene közegében valósulhatott meg, lett légyen szó annak legsilányabb, ám még mindig eszményien átszellemült formájáról.

Épp egy ilyen tapasztalat, mint amelyet az imént vizsgálat alá vetünk, irányíthat bennünket ugyanakkor a helyes ítélet és a drámai műalkotás létrejöttét elősegítő igazi tényezők felderítése felé. – Mivel a költő szerepe ebben oly csekély volt, Goethe úgy gondolta, hogy az opera szerzőségét kizárólag a zenészre kell ráruházni; hogy ennek milyen komoly értelme van, az akkor derül ki számunkra igazán, ha először is közelebbről megvizsgáljuk a dráma területén nagy költőink számára megnyilvánuló felfoghatatlanság második tárgyát, nevezetesen Shakespeare és az ő művészi módszerének sajátosságát, hogy ebből is helyes következtetést vonhassunk le. –

A modern civilizációt reprezentáló franciák szemében Shakespeare, ha komolyan megfontolják, még ma is éktelen szörnyűségnek tetszik; és a legutóbbi időkig a németek körében is újabb és újabb vizsgálódások tárgya maradt, amelyek olyannyira nem vezettek még biztos eredményre, hogy mindmáig a legkülönbébb nézeteket és állításokat igyekeznek érvényre juttatni e téren. Ez a rejtélyes drámaszerző tehát, akiről már feltételezhető, hogy minden művészi képzettség nélküli, teljességgel kiszámíthatatlan, vad zseni volt, újabban egyenesen egy kísértetlátomás fenséges rettenetével tölt el bennünket. Ám miként mérjük össze ezzel a varázsjátékkal egy „műalkotás” sajátosságát? Vajon költő volt-e e darabok szerzője?

Az a kevés, amit Shakespeare életéről tudunk, naiv leplezetlenséggel nyilvánul meg, s annyit árul el, hogy *színész és színházi vállalkozó* volt, aki magának és társulatának rendezte és írta ezeket a darabokat, amelyek előtt legnagyobb költőink ma döbbenettel és őszinte, megrendült zavarodottsággal állnak, és amelyek legnagyobbbrszt nem is jutottak volna el hozzájuk, ha a Globe Színház jelentéktelen sűgökönyveit a megfelelő időben nem menti meg a pusztulástól a könyv-

nyomtatás. Lope de Vega, ez a szinte semmivel sem kevésbé csodálatos szerző, darabjait egyik napról a másikra írta meg, közvetlenül értekezve a színházzal és annak színészeivel; Corneille és Racine, a *façon* költői mellett a színész Molière áll egyedül termékeny elevenséggel; és az ő fenséges műalkotásai középpontjában is ott állt Aiszkhülosz, a tragikus kórus vezetője. – Nem a költőt, hanem a *drámaíró*t kell tehát keresnünk, ha a dráma természetét kívánjuk megmagyarázni; ő pedig nem áll közelebb a voltaképpen költőhöz, mint magához a mimushoz, akinek legbensőbb természetéből kell előbújnia, ha költőként „az életnek akar tükröt tartani”.

A drámai művészet lényege a költői módszerrel szemben tehát kezdetben nagyon helyesen teljesen irracionálisnak mutatkozik; nem érthető meg másként, csak a néző természetének teljes átformálásával. Hogy ennek az átformálásnak miben kell állnia, nem túl nehéz megmondanunk, elég utalnunk minden művészet kezdeteinek természetes módjára, ezt pedig egyértelműen az *improvizációban* találjuk meg. A költő, amikor felvázolja tervét az előadandó cselekményről az improvizáló mimusnak, a színésznek, körülbelül úgy jár el, mint amikor a szövegíró átadja a zenésznek az operalibrettöt; munkája még nem tarthat számot semmilyen művészi értékre; ám a legteljesebb mértékben szert tesz rá, amint a költő elsajátítja a mimus improvizatív szellemét, és vázlatát teljesen ezen improvizáció jegyében dolgozza ki, a színész pedig a legteljesebb egyéniségével belép a költő magasabb eszmevilágába. Ezáltal persze magának a költői műalkotásnak a teljes átalakulása is végbemegy, ezt pedig mintegy azzal a jellemző hasonlattal írhatnánk le, mintha egy nagy zenész alkalmasint papírra vetett improvizációját adnánk elő. Kiváló tanúk kijelentéseiből tudjuk, milyen semmivel össze nem hasonlítható benyomást tett Beethoven a barátaira, amikor hosszabban improvizált a zongorán; a panaszt pedig, miszerint kár, hogy épp ezeket az ötleteket nem lehet írásban rögzíteni, még a mester legnagyobb műveivel szemben sem tekinthet-

jük eltűzöttnek, ha hozzátesszük azt a tapasztalatot, hogy még a szerényebb adottságokkal rendelkező zenészek is, akiknek tollal papírra vetett kompozíciói mindig is merevek és szolgalelkűek maradtak, gyakran igazi meglepetést tudtak okozni bőséges leleményességükkel, amelyre szabad fantáziálásuk során egészen váratlanul ráleltek. – Mindenesetre úgy hisszük, hogy igazában hozzájárulhat ezen igen-csak nehéz probléma megkönnyítéséhez, ha a shakespeare-i drámát *a lehető legmagasabb rendű költői értékkel rendelkező, rögzített mimikus improvizációként* határozzuk meg. Hiszen ebben a felfogásban nyomban érthetővé válik minden, oly csodálatosnak tetsző esetlegesség a szereplők viselkedésében és beszédében, akiket csak egyetlen cél éltet, mégpedig az, hogy most, ebben a pillanatban egészen azok legyenek, akiknek látszani kívánnak, és soha egyetlen szó se hagyja el az ajkukat, amely kívül esik mintegy elvarázsolt természetükön; miközben közelebbről megvizsgálva bizonyára egyenesen nevetségesnek hatna, ha eme alakok egyike hirtelen költőként leplezné le magát. A költő ugyanis hallgat, sőt rejtély marad előttünk, akár Shakespeare. Műve pedig az egyetlen igaz dráma, és hogy ebben műalkotásként végül is milyen jelentőség rejlik, az abban mutatkozik meg, hogy szerzőjéről feltételeznünk kell, ő minden idők legbölcsebb költője.

A lehetséges vizsgálati szempontok közül, amelyekre ez a dráma oly bőséges ösztönzést nyújt, emeljünk ki először is a kutatásunk számára leghasznosabbnak látszó sajátosságokat. Ilyen sajátosság mindenekelőtt az, hogy a dráma minden egyéb értékétől eltekintve voltaképpen azoknak a hatásos *színdaraboknak* a műfajába tartozik, amelyeket az e téren elhivatott, a színházból induló vagy a színházhoz közel álló szerzők a legkülönbözőbb időkben létrehoztak, és amilyenek például a franciák népszerű színpadjait gazdagították évről évre. A különbség itt egyedül a hasonló módon létrejött, igazán drámai alkotások *költői értékében* áll. Ezt, első ránézésre úgy tűnhet, a cselekmény anyagának nagysága és jelentősége határozza meg. Miközben nemcsak a franciák-

nak sikerült általában a modern élet minden történést megtevesztő valóságossággal színpadra állítaniuk, de még a színházhoz hasonlíthatatlanul szerényebb tehetséggel megáldott németek is megtették ugyanezt a szűkebb polgári élet eseményeinek tekintetében, ez a valóságot reprodukáló erő pontosan abban a mértékben mondta fel a szolgálatot, ahogy a magasztos élet történései, végső soron pedig a világtörténelem hőszainak fenséges távolba vesző sorsa és az ő mítoszaik lettek hivatottak színpadra kerülni. Ehhez még a voltaképeni költőnek, tudniillik a mítoszok kitalálójának és alakítójának is uralma alá kellett hajtania az elégtelen mimikus improvizációt, és az erre különösen hivatott zsenijének abban kellett megnyilatkoznia, hogy a mimikus improvizáció stílusát költői szándékának magasába emeli. Hogy Shakespeare-nek miként sikerülhetett színészeit ebbe a magasba emelnie, ugyancsak rejtély marad előttünk; csak annyi bizonyos, hogy mai színészeink képességei nyomban megfeneklenek a Shakespeare által eléjük állított feladaton. Feltételezhetjük, hogy a mostani angol színészekre sajátosan jellemző, fentebb már említett groteszk affektálás egy régebbi képesség maradványa, amely, mivel egy félreismerhetetlenül a nemzethez tartozó természetes sajátosságból származott, az angol népi élet legszebb korszakában és a költő-színész elragadó példája következtében egyszer a színházi előadó-művészet oly hallatlan felvirágzásához vezetett, hogy Shakespeare elképzelései teljességgel összeolvadhattak vele. E rejtély megmagyarázásban azonban, már ha nem akarunk egy ilyen rendkívüli csodát feltételezni, talán mégis jobban tesszük, ha a nagy Sebastian Bach sorsára utalunk, akinek ránk hagyományozott, rendkívül gazdag és nehéz kóruskompozíciói eleinte arra a feltételezésre csábítanak, hogy a mesternek ezek előadásához a legpáratlanabb énekhangok álltak rendelkezésére, miközben megfellebbezhetetlen dokumentumokból éppenséggel tudjuk, miként panaszkodott az iskolai fiúkórus többnyire teljesség-

gel siralmas állapotára.<sup>11</sup> Annyi bizonyos, hogy Shakespeare igen korán visszavonult a színházzal való foglalatосkodástól, amit minden bizonnyal azzal a roppant fáradtsággal magyarázhatnánk, amibe darabjai begyakorlása került, illetve a számára adott „lehetőséget” messze túlszárnyaló zsenije kétségbeesésével. Ugyanakkor e zseni egész természete mégiscsak magából ebből a „lehetőségből” magyarázható meg, amely nagyon is hozzátartozott a mimikus természet adottságához, és így a zseni joggal számíthatott rá; mi pedig, ha az emberiség géniuszának kultúrtörékvéseit nagy összefüggésében fogjuk fel, bizonyos értelemben azt tekinthetjük Shakespeare, a legnagyobb drámaíró által a követőire hagyott feladatnak, hogy valóban elérjék ezt a legmagasabb lehetőséget a mimikus művészet alapjainak a kibontakoztatásával.

Olybá tűnik, az e feladat megoldására való törekvés volt nagy német költőink belső hivatása. Mivel abból indultak ki, hogy elengedhetetlenül szükséges elismerni Shakespeare utánozhatatlanságát, költői elképzeléseik minden formáját egy olyan ösztön határozta meg, amelyet e feltételezésből könnyen megérthetünk. A legmagasabb rendű műalkotás, a dráma eszményi formájának felkutatása során Shakespeare-től szükségképpen az antik tragédia újbóli, egyre mélyrehatóbb vizsgálata felé kellett fordulniuk; azt, hogy milyen értelemben remélhettek egyedül innen valamiféle nyereséget, az előbbieken már megvilágítottuk, és azt is látnunk kellett, hogy erről a több mint kétes útról letérve miként kerültek azon megmagyarázhatatlan új benyomás hatása alá, amelyet az opera másrésről ugyancsak igen proble-

---

11 Egy hajdan Bach keze alatt éneklő kórista emlékirataiból, amelyek írása hagyományá vált a zenészek körében, kiderül, hogyan zajlott a mester rendkívül nehéz műveinek előadása: „először megvert bennünket, aztán pedig a darab rettenetesen hangzott” – szölt a bámulatos nyilatkozat.

matikus színben feltűnő műfajának legnemesebb megnyilvánulásai gyakoroltak rájuk.

Itt mármost főként két dolog érdemel különös figyelmet, mégpedig egyfelől az, hogy egy nagy mester nemes zenéje még egy szerényebb képességű drámai előadó teljesítményének is eszményi varázst kölcsönzött, amelyről a szavalt színdarabok legkiválóbb színészének is le kell mondania; másfelől pedig az, hogy egy valódi drámai tehetség még a teljességgel értéktelen zenét is olyannyira meg tudta nemesíteni, hogy a teljesítménye magával ragadott bennünket, ami ugyanennek a tehetségnek a szavalt drámában aligha sikerülhetett volna. Ez a jelenség tagadhatatlanul csakis a *zene* hatalmával volt megmagyarázható. Ám ez csak az egészen általános értelemben vett zenére lehetett érvényes, s ezzel szemben felfoghatatlan maradt, hogy a zene formáinak sajátosan aprólékos szerkezetével a drámaíró miként birkózhatott volna meg önmaga legnyomorúságosabb alárendelése nélkül. – Az imént Shakespeare példáját vettük elő, hogy lehetőség szerint bepillantást nyerjünk a valódi drámaíró természetébe és különösen a módszerébe. Bármennyire titokzatos maradt is ennek nagy része, annyit azért megláttunk belőle, hogy a költő egészen eggyé vált a mimikus művészettel, és most azt is fel kell ismernünk, hogy ez a mimikus művészet egyszersmind ugyanaz az életharmonika is, amelyben a költői szándéknak meg kell merítkeznie, hogy mintegy csodálatosan átváltozva az élet tükreként jelenhessen meg újra. Ha mármost minden cselekmény, sőt az élet legközönségesebb történése is (amint azt nemcsak Shakespeare, de minden valódi színházcsináló megmutatja) mimikus játékként reprodukálva, egy tükörkép átszellemült fényében és objektív hatásában mutatkozik meg, akkor további vizsgálódásainkban meg kell állapítanunk, hogy ez a tükörkép, amint merít a zene varázsából, az eszménység legtisztább átszellemültségében, mintegy tiszta formaként, minden realiztikus anyagiasságtól megszabadulván mutatkozik meg előttünk.

Nem annyira a zene *formáját*, mint a *történetileg kifejlődött zene formáit* kell először is mérlegre tennünk, ha el akarunk jutni a mimikus-drámai műalkotás alapjainak kibontakoztatásában rejlő legmagasabb lehetőséghez, amely néma rejtélyként lebeg az azt kereső-kutató személy előtt, míg másfelől hangosan, sőt harsányan rá is akaszkdik.

A zene formája alatt kétségtelenül a *dallamot* kell értenünk; ennek sajátos alakulása tölti ki zenetörténetünket, ahogy az iránta mutató szükséglet pedig meghatározta az olaszok kísérletének, a lírai drámának az átalakítását „operává”. Ha az operában először a görög tragédia formáját igyekeztek másolni, amely jól érzékelhetően két fő részre oszlott, a kardalra és a periodikusan a melopeiáig fokozódó drámai recitálásra: akkor a voltaképpen „drámát” a recitativóra hagyták, amelynek nyomasztó monotoniját végül csak az „ária” akadémiusan jóváhagyott találmánya volt hivatott megtörni. A zene tehát egyedül az áriában jutott el dallamként önálló formájához, és ezért igen jogosan olyan előnyt szerzett a zenés dráma többi tényezőjével szemben, hogy végül már maga a dráma is, amelyet csak ürügynek használtak, az ária közszemlére tételéhez szükséges élettelen keretté vált. Mármost az áriaformába belebűvölt dallam története az, amellyel foglalkoznunk kellene, ha nem elégednénk meg egyelőre azzal, hogy azokat a megjelenéseit vegyük szemügyre, amelyekben nagy költőink számára felkínálta magát, akik a hatásától általában véve mélyen elragadtatva érezték magukat, ám annál inkább zavarba jöttek másrésről, amint arra gondoltak, hogy költőien közelítsék meg. Vitathatatlan, hogy mindig is csak a különleges zseni tudta olyképpen megeleveníteni a melodikus terjedelemnek ezt az oly szűk és steril formáját, hogy az képes legyen ilyen komoly hatásra: a dallam kiterjesztését és eszményi kibontakoztatását ugyanakkor csakis a zenésztől lehetett várni, és e fejlődés útját már abból is világosan be lehetett látni, ha az ember összevetette Mozart mesterművét Gluckéval. Ebben pedig kivált a tisztán zenei találékonyság egyre növekvő gazdagsága fejeződött ki

döntő szempontként a zene drámai értelemben vett képességei tekintetében, hiszen Mozart *Don Giovanni*jában már a drámai jelleg oly teljessége mutatkozott meg, amely felől a messze szerényebb zenész Glucknak még sejtelme sem lehetett. A német géniusz előjoga maradt, hogy a zenei formát a legapróbb alkotórészeinek is a legintenzívebb megelevenítése által arra a kimeríthetetlen sokféleségre emelje, amely a világ bámulatától övezve nyilatkozik most meg a mi nagy Beethovenünk zenéjében.

Beethoven zenei alkotásai mármost olyan ismertetőjegyeket hordoznak magukon, amelyek éppoly megmagyarázhatatlanná teszik a műveit, ahogyan Shakespeare alkotásai is azok maradtak a kutakodó költő számára. Míg mindkettő hatásának erejét, ha mégoly eltérő módon is, de megegyezőnek kell találnunk, a lényegükbe való alaposabb elmélyedésből úgy tűnik nekünk, hogy ezen alkotások felfoghatatlan sajátosságait tekintve maga a különbözőségük is egészen eloszlik, és egyszerűen megvilágosodik előttünk, hogy mindkettő egyedül a másiktól nyerheti el magyarázatát. Vegyük példának a humort mint a leggyorsabban megragadható sajátosságot, és felismerhetjük, hogy ami a shakespeare-i alakok humoros megnyilvánulásaiként gyakran mint megfoghatatlan véletlen tűnik fel, az a beethoveni motívumalakzatok teljesen megegyező vonásaiban a legmagasabb eszmény természetes tényeként jelenik meg, még hozzá a kedélyt ellenállhatatlanul meghatározó dallam gyanánt. Nem kerülhetjük meg, hogy ősi rokonságot tételezzünk fel ebben, amelynek akkor fogjuk megtalálni a helyes meghatározását, ha nem a zenész és a költő, hanem a zenész és a költői mimus között keressük inkább. Míg Beethovenhez nem fogható semelyik művészeti korszak egyetlen költője sem, egyedül Shakespeare-t tekinthetjük vele egyenlőnek annyiban, amennyiben költőként ő maga is örök probléma marad számunkra, ha nem a költői mimust ismerjük fel mindenekelőtt benne. A titok az előadás közvetlenségében rejlik, utóbbinál az arckifejezésnek és a taglejtésnek, az



előbbinél pedig az eleven hangnak köszönhetően. Amit mindketten közvetlenül hoznak létre és közvetlenül formálnak meg, az az igazi műalkotás, amelyhez a költő csak a tervet vázolja fel, és ebben is csak akkor lehet sikeres, ha azt a másik természetéből meríti.

Azt találtuk, hogy a shakespeare-i dráma a legérthetőbben a „rögzített mimikus improvizáció” fogalma alatt ragadható meg; ha pedig azt kellett feltételeznünk, hogy a legmagasabb költői értéket, amely elsősorban az anyag fenségességéből ered, ezen improvizáció stílusának megnevesítésével kell biztosítanunk e műalkotás számára, akkor nem tévedhetünk nagyot, ha egy ilyen, tökéletesen megfelelő mértékű nemesítés lehetőségét egyedül attól a zenétől várjuk el, amely úgy viszonyul ehhez, mint ahogy a beethoveni zene viszonyul a shakespeare-i drámához.

Az a pont, ahol felismerhető volna a beethoveni zene shakespeare-i drámában való felhasználásának nehézsége, ennek kompenzálásával akár egyenesen a zenei forma legnagyobb tökéletességéhez is elvezethetne, méghozzá úgy, hogy végleg megszabadítaná e formát valamennyi béklyótól, amely azt még mindig megköti. Ami nagy költőinket az opera tekintetében ezenkívül aggasztotta, és ami Beethoven hangszeres zenéjében még mindig világosan felismerhető mint egy olyan épület vázának maradványa, melynek alapzata nem a zene voltaképpeni lényegén, hanem sokkal inkább ugyanazon a tendencián nyugszik, amely előírta az operaáriát és a balettbetétet – azaz a zene hagyományos szerkezeti felépítésének négyzögletessége, amelyet másfelől már oly csodálatos elevenséggel benőtt a beethoveni dallam –, az most a legeslegmagasabb szabadság eszményi elrendezésében immár teljesen el is tűnhetne, s így a zene erről az oldalról magáévá tenné egy Shakespeare-dráma felfoghatatlanul életteli alakját, amely, ha fenséges szertelenségét az antik drámához fogjuk, az építészeti művel szemben szinte egy természeti jelenet fényében tündökölné, legmélyebb értelmű megítélésének lehetősége pedig a műalkotás hatásának

tévedhetetlen biztosságában nyilvánulna meg. Egyszersmind ebben jelölhetnénk meg e műalkotás formájának rendkívüli újdonságát, amely másrésről, miközben persze csakis a németnek mint a modern eredeti nyelvek legműveltebbjének közrehatása által gondolható el eszményien természetesként, csak addig eshet téves megítélés alá, amíg olyan mércével mérjük, amelyen már tökéletesen túlnőtt; s ezzel szemben a neki megfelelő új mércét mintegy azokból a benyomásokból meríthetnénk, amelyeket a legpáratlanabb zenész fent említett, lekottázatlan improvizációjából szerezhetne az a szerencsés ember, aki átélhette azt. A legnagyobb drámaíró pedig megtanította nekünk, hogy ezt az improvizációt is le kell jegyezni, hiszen az elgondolható legmagasabb rendű műalkotásban kell végtelen tisztasággal továbbélnie mindkét alkotó legfenségesebb inspirációinak, úgy, mint a világ lényege, amelyet a műalkotás magának a világnak a tükrében ismertet meg velünk.

Ha mármost ragaszkodunk az általunk kilátásba helyezett műalkotásnak ahhoz a meghatározásához, miszerint az „*a legnagyobb fokú művészi fegyelem által rögzített, tökéletes költői értékű mimikus-zenei improvizáció*”, akkor a tapasztalat útján szerzett megfigyelések számba vétele nyomán e műalkotás előadásának gyakorlati oldala is meglepő megvilágításba kerül. Szigorú értelemben véve, nagy költőink számára valószínűleg majdnem minden azon múlt, hogy a drámának fennkölt pátoszt kölcsönöztek, s ehhez végső soron megtalálták a pontos rögzítés technikai eszközét. Így hát bármily határozottan merítette is Shakespeare a maga stílusát a mimikus művészet ösztönéből, drámáinak színrevitelében mégis kötötte színészeinek esetleges, nagyobb vagy csekélyebb tehetsége, amely bizonyos értelemben mind Shakespeare adottságának tekinthető, ahogy a megjelenített személy is mindig teljes egészében ő maga volt; ezzel együtt még sincs okunk feltételezni, hogy darabjai előadásában a zsenijéből több lett volna felismerhető pusztá árnyéknál, melyet ő maga vetett a színházra. Nagy

költőinket igen elgondolkodtatva az láncolta a zenéhez, hogy a zene a legtisztább forma, egyszerűs mind e forma legérzékletesebben észlelhető megnyilvánulása is; az aritmetika elvont száma, a matematika figurája lép elének az érzést cáfolhatatlanul meghatározó alakzatként, nevezetesen mint dallam, amely tévedhetetlenül rögzíthető az érzéki visszaadás céljaira, míg ezzel szemben a lejegyzett beszéd költői dictionja mindig ki lesz téve a szavaló személyiségében rejlő önkényességnek. Ami Shakespeare a gyakorlatban nem lehetett, vagyis minden szerepének a mimusa, az a zeneszerzőnek nagyobb biztossággal sikerülhet, amennyiben az előadó zenészek mindegyikéből közvetlenül ő beszél hozzánk. A költő lelkének átvándorlása az előadóművész testébe itt a legbiztosabb technika tévedhetetlen törvényeit követve zajlik, és a műve technikailag korrekt előadásának ütemét<sup>12</sup> megadó zeneszerző oly tökéletesen eggyé válik az előadó zenésszel, amihez legfeljebb csak a művét festékbe vagy kőbe átültető képzőművész volna hasonlítható, ha esetében szóba jöhetne lelkének átvándorlása az élettelen anyagba.

Ha a zenész döbbenetes hatalmához még hozzávesszük művészetének azt a képességét is, amelyet már kezdetben említett tapasztalatainkban elismertünk – nevezetesen hogy az önmagában mégoly jelentéktelen zene is, már persze ha nem fajzik el a manapság kedvelt operaműfaj meglehetősen közönséges groteskségévé, más irányból elérhetetlen teljesítményeket tesz lehetővé a jelentős drámai tehetség számára, míg ugyanakkor a nemes zene még a szerényebb drámai tehetségekből is más irányból teljességgel elérhetetlen teljesítményeket csikar ki –, akkor aligha maradhat szemernyi kétségünk is annak a

---

12 [Wagner saját megjegyzése] Hogy ennek az ütemnek *helyesnek* kell lennie, az a tekintetben mindenekfölött döntő jelentőségű, hogy a helytelen ütem az egész varázst nyomban szertefosztatja; amit a megfelelő helyen ezért kimerítőbb részletességgel tárgyaltam. [Lásd Wagner *A vezényletről* című írását kötetünkben – a szerk.]

teljes döbbenetnek az oka felől, amelyet ez a belátás vált ki korunk költőjéből, amint azt kívánja, hogy ugyanannak a nyelvnek az eszközeivel, amelyen ma az újságcikkek szólnak hozzánk (és amely eszközök egyedül állnak a rendelkezésére), nemes értelemben véve sikeresen kerítse hatalmába a drámát. Épp ebben az irányban kellene azonban a zeneileg elgondolt dráma általunk tételezett legmagasabb rendű kiteljesedésének bátorítólag, nem pedig letaglózónak hatnia, hiszen itt mindenekelőtt egy nagy, sokrétű műfaj, a dráma általános megtisztulásáról van szó, amelynek mai eltévelyedéseit a modern opera hatásai egyszerre fokozzák fel és leplezik le. Hogy mindezt világosan megértsék, és jövőbeni üdvös alkotóképességük területét pontosabban felmérhessék, drámaíróink előtt talán tanácsosnak tűnhetnék, hogy utánajárjanak a modern színház eredetének, ám annak gyökereit ne az antik drámában keressék, mert az a maga formájában a hellén szellem, a hozzá kapcsolódó vallás, sőt mi több, az egész állam oly határozott eredeti terméke volt, hogy bárminemű utánzásának puszta feltételezése is óhatatlanul a legnagyobb eltévelyedésekhez kellett, hogy vezessen. A modern színház eredete ezzel szemben kifejlődésének útján a legkimagaslóbb értéket hordozó, igen kiváló alkotások oly sokaságát mutatja fel, hogy mindenfajta szégyenérzet nélkül bizvást továbbhaladhat ezen az úton. Egyszer s mindenkorra a szó legmodernebb értelmében vett, voltaképpeni „színdarab” kellene hogy legyen minden további drámai törekvés egészséges alapvetése: ám hogy itt teljes sikert arathassunk, ahhoz mindenekelőtt az is szükséges, hogy a színházi művészet szellemét, amelynek alapja magában a mimikus művészetben rejlik, helyesen értsük, és ne egyes tendenciák kistafírozására, hanem a valóságosan látott életképek visszatükrözésére fordítsuk. A franciák, akik ebben még röviddel ezelőtt is oly kimagaslót alkottak, kétségtelenül megbékéltek azzal, hogy nem minden évben bukkan fel közöttük egy újabb Molière; ugyanígy számunkra is tanácsos volna, hogy ne keressük minden kalendáriumban új Shakes-

peare-ek születésének óráját. Ha végső soron az eszményi kihívások kielégítéséről van szó, akkor minden eddig lehetségesnél nagyobb bizonyossággal épp az általunk elképzelt mindenható drámai műalkotás hatásában láthatjuk annak a határpontnak a keletkezését, amelynek elérésére e követelmények joggal irányulhatnak. Ezt a pontot éppen ott ismerhetjük fel, ahol e műalkotásban az ének behatol a kimondott szóba. Ez azonban semmi esetre sem valamiféle abszolúte alantas szférára utal, csak egy teljességgel különbözőre, másmilyenre; ebbe a különbözőségbe pedig azon nyomban bepillantást nyerünk, ha magunk elé képzeljük legjobb drámai énekeseink túlzásokhoz vezető, bizonyos önkéntelen kényszerültségeit, melyek arra készítetik őket, hogy egy-egy döntő fontosságú szót az ének közepette is *beszélve mondjanak ki*. Erre láttam például, hogy a *Fidelio* című opera egyik legrettenetesebbre fokozott helyzete Schröder-Devrient-t arra készítette, hogy miközben pisztolyt fog a zsarnokra, a következő frázis: „Csak még egy szót és – véged!” utolsó szavát a kétségbeesés iszonyatos hangsúlyával hirtelen a valóságos beszédhangján – mondja. Ennek leírhatatlan hatása mindenkire úgy áradt ki, mintha hirtelenszerűen tört volna ki az egyik szférából a másikba, és fenségessége abban állt, hogy valósággal, mint egy felvillanó villám fényében, futó bepillantást nyertünk mindkét szféra természetébe, melyek közül az egyik az eszményi, a másik a valós szféra volt. Nyilvánvaló, hogy az eszményi egy pillanatra képtelen volt már elviselni azt a terhet, amelyet akkor a másokra hártott: mivel ezzel szemben különösen a szenvedélyeket ébresztő zenének szokás előszeretettel egyfajta belső, pusztán patológias elemet tulajdonítani, annál meglepőbb lehet, ahogy épp ezen a példán is felismerjük, hogy valós szférája milyen törekeny és tisztán eszményi formájú, mert a valóság reális rettenete már nem fér el benne, ám ezzel szemben minden valóságos dolog lelke egyedül általa fejeződik ki tisztán. – Nyilvánvalóan van tehát a világnak egy olyan oldala, amely a legkomolyabban érint bennünket, és ennek rettenet-

tel teli tanulságait egyedül az elmélkedés egy olyan területe teheti érthetővé, ahol a zenének is el kell némulnia: talán akkor mérjük fel a legbiztosabban ezt a területet, ha engedjük, hogy Shakespeare, ez a roppant mimus vezessen el bennünket egészen addig a pontig, ahol meglátjuk, hogy miként jut el a legkétségbeesettebb kimerültségig, amelyben korábban a színháztól való, idő előtti visszavonulásának okát véltük feltételezni. Ezt a területet pedig, ha nem is a történelem talajaként, de legalábbis annak jelenségeként határozhatjuk meg legbiztosabban. Annak szemléletes kiaknázása pedig, hogy e jelenségnek mi a valós értéke az emberi megismerés szempontjából, mindig is a költőkre kell hogy maradjon.

Egy ilyen fontos és tisztázó hatást, amelynek jelzésére itt csak a legnagyobb körvonalakban vállalkozhattunk, s amely hatás ráadásul nem pusztán a dráma vele legközelebbi rokonságban álló műfajában, hanem a drámával annak legmélyebb alapjaiban érintkező bármely más művészeti ágban is érvényesül, tehát ezt a hatást az általunk zeneileg elképzelt és megvalósított drámai műalkotás is csak akkor tehetné lehetővé, ha ez a dráma a közönség előtt zajló előadásakor sajátos természetének szerencsésen megfelelő módon külsőleg is világosan kirajzolódna, és így megkönnyítené, hogy sajátosságait a szükséges elfogulatlansággal ítélhessék meg. Ez a dráma oly közeli rokona az „operának”, hogy jelen vizsgálódásaink szempontjából jogosnak éreztük egyenesen az opera megvalósult rendeltetésének nevezni: az előttünk feltárult lehetőségek egyikének jelentősége sem lett volna belátható, ha az opera műfaja általában és a nagy operaszerzők legkiválóbb művei a maguk különösségében ne derítettek volna fényt rájuk. Egészen bizonyos az is, hogy ezeket a lehetőségeket csakis a zene szelleme hozhatta létre, amely mind gazdagabb fejlődésében egyedülként hatott az operára ilyképpen. Ha ezek után újabb magyarázatot akarunk adni az opera lezüllésére, bizonyos, hogy ennek okát elsősorban megint csak a zene sajátosságaiban kell keresnünk.

Amint a festészetben, sőt még az építészetben is a „takaros” léphetett a „szép” helyébe, úgy a zene sem kerülhette el, hogy fenséges művészetből pusztán tetszetőssé váljon. Ha szféráját a legtisztább eszményiség hatotta is át, és a kedélyünket oly mély megnyugvással töltötte el és szabadította meg a valóság minden aggasztó képzetétől, hogy csakis tiszta formaként mutatkozott meg előttünk, s ezáltal mindaz, ami ezt megzavarhatta volna, magától elesett vagy szükségképpen távol tartották tőle, úgy még ez a tiszta forma is, ahol nem a neki teljesen megfelelő viszonyba helyezték, alkalmasint könnyen tűnhetett kellemes játékszernek, és egyedül ebben az értelemben alkalmazhatták, amint egy olyan tisztázatlan szférába került, amelyet az opera intézménye egyedül kínálhatott számára, s így végeredményben arra kárhoztatták, hogy pusztá felszínes hallás- vagy érzelmi ingerként fejtsen ki hatást.

Ezt azonban ehelyütt kevésbé részletesen kell kifejtenuünk, hiszen az opera hatásosságát és befolyását illető vádakból indultunk ki, amelyeket káros következményeik szempontjából úgy tudjuk a lehető legjobban leírni, ha arra az általánosan megerősített tapasztalatra utalunk, miszerint a mai színházról a nemzet igazi műveltsége, amely valaha reményekkel telve fordult feléje, már rég lemondott, és az intenzív mellőzöttség sorsára juttatta azt. Ha mármost arra kényszerülnénk, hogy azt kívánjuk, az általunk elképzelt műalkotást ismét azok egyedül helyes és üdvös figyelmének körébe vonhassuk, akik a mai színházról őszinte rosszkedvvel fordultak el, akkor ez csak akkor lehetséges, ha kikerülnék mindenfajta érintkezést a szóban forgó színházzal. Az ehhez szükséges semleges talaj, még ha azt helyi viszonylatban teljes egészében színházaink tevékenységének területéből kellene is kiszakítani, mégis csak akkor bizonyulhatna igazán gyümölcsözőnek, ha színházaink mimikus és zenei művészetének valódi elemeiből táplálkozna, mely művészet bennük másrésztől már önállóan kifejlődött. Ezekben rejlik egyes-egyedül a valóságos drá-

mai művészet valóban kiadós alapanyaga; minden más irányú kísérlet művészet helyett egyfajta affektált művészieskedéshez vezetne. Színezeink, énekesek és zenészek legbensőbb ösztönein alapulhat minden abbéli remény, hogy elérjük azokat a művészi célokat, amelyek egyelőre még szükségképpen teljesen érthetetlenek számukra; hiszen egyedül csak ők lehetnek azok, akik előtt ugyanezek a célok a leghamarabb világossá válnak, amint ösztönüket rávezetjük a felismerésükre. Hogy ezt az ösztönt színházaink tendenciája épp ellenkezőleg, csupán a színházművészet legrosszabb gyakorlatainak kialakításához vezette, pontosan azon kívánságunk forrása, hogy ezeket az egyébként pótolhatatlan művészi erőket legalább időről időre kiszakítsuk e tendencia befolyása alól, s így alkalmat adjunk nekik jó adottságaik gyakorlására, melyeket azután gyorsan és hathatósan tudnak műalkotásunk megvalósításának szolgálatába állítani. Hiszen csak ennek a félrevezetett viselkedésével oly furcsán festő mimikus társaságnak a sajátos akaratából emelkedhet és nőhet most ki az általunk elgondolt tökéletes dráma, ahogy korábban is belőle származtak a legkiválóbb drámai jelenségek. Azért tehát, hogy korunk színházi művészete hanyatlóban van, nem is annyira ők okolhatók, mintsem inkább azok, akik mindenfajta elhivatottság nélkül idevezették színházainkat. Ha meg akarjuk jelölni, hogy német földön mi mutatkozik és bizonyul folyvást a legméltatlanabbnak napjaink nagy diadalainak dicsőségéhez, akkor arra a *színházra* kell mutatnunk, amelynek tendenciája harsány merészséggel vallja magát a német örökség elárulójának. Aki bármily indíttatásból csatlakozni kívánna ehhez a tendenciához, annak minden bizonnyal összezavarodhatott az ítélőképesége önmagát illetően, miáltal szükségképpen nyilvánosságunk legkétesebb minőségű szférájába kerülne, ahonnan a művészet tiszta szférájába éppoly nehéz és fáradságos ismét feljutni, mint az operától eljutni az általunk leírt eszményi drámához. Az mindenestre bizonyos, hogy ha, Schiller pontatlannak tűnő kijelentése szerint, a művészet csak



a művész által bukhat el,<sup>13</sup> úgy mindenesetre *csakis a művész által emelkedhet is fel újra a magasba*, ámde nem azok által, akik a művészetnek tett szívességeikkel így meggyalázták azt. *Abhoz pedig, hogy a művész magasba emelhesse a művészetet, a jelenlegi német színház működése által elkövetett nemzeti bűnökért vállalt nemzeti vezeklés jelenthetne külső segítséget.*

FORDÍTOTTA: FEJÉRVÁRI BOLDIZSÁR

---

13 Schiller, *A kar felhasználása a tragédiában* (Előszó a *Messinai menyasszonyhoz*), in Friedrich Schiller, *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Budapest: Atlantisz, 2005, 371. skk. Papp Zoltán fordítása. A kérdéses hely: „nem igaz, amit rendszerint állítanak, hogy a közönség lealacsonyítja a művészetet; a művész alacsonyítja le a közönséget, s minden korban, amikor a művészet hanyatlott, a művészek tehettek erről.” (371.)

## A „ZENEDRÁMA” ELNEVEZÉSRŐL

(1872)

Manapság mind gyakrabban olvashatunk valamiféle „zenedramáról”, sőt azt is beszélnek, hogy például Berlinben ezt a zenedramát az egyleti tevékenység útján igyekeznek támogatni, ám hogy mit is értenek zenedráma alatt, azt nehéz pontosan elképzelni. Jó okom van feltételezni, hogy ezzel a megjelöléssel elsősorban az én újabb drámai munkáimat igyekeznek megtisztelni azzal, hogy kivételezett módon osztályozzák őket. Ám minél csekélyebb bennem a hajlandóság, hogy azonosuljak ezzel, annál inkább érzekelem mások hajlandóságát, hogy a „zenedráma” névvel a művészet olyan új műfaját határozzák meg, amelynek – nagy valószínűséggel az én tevékenységem nélkül is, egyszerűen megfelelően korunk hangulatának és követelményeinek, valamint korunk áramlatainak – szükségképpen ki kellett fejlődnie, hogy immár kényelmes fészek gyanánt álljon készen, amelyben bárki kiköltheti zenei tojásait.

Én a dolgok ily kellemes helyzetéről szóló hízelkedő nézetekkel nem azonosulhatok, és annál is kevésbé, mivel nem tudom, mit is értünk a „zenedráma” fogalma alatt. Ha nyelvünk szellemében ésszel és értelemmel kapcsolunk össze két főnevet egyetlen szóvá, akkor a kifejezés első tagját valamilyen módon mindig a hozzákapcsolt második céljaként jelöljük meg, így például a „jövőzene” szónak, jóllehet az én kigúnyolásomra találták ki, mégiscsak ebben a formában van értelme: zene a jövő számára.<sup>1</sup> Ha azonban ugyanilyen módon ma-

---

1 [Wagner saját megjegyzése] Tudniillik egy olyan kor számára, amely anélkül lesz képes előadni ezt a zenét, hogy elfuserálná. [A magyar Wagner-irodalom rendszerint két szó birtokos szerkezeteként, a „jövő zenéje” formájában használja a „Zukunftsmusik” kifejezést – a szerk.]

gyarázzuk, akkor a „zenedráma” – mint a zene célját szolgáló dráma – egyáltalán nem értelmes, hacsak nem közvetlenül azt a hagyományos operalibrettót jelölnénk vele, amely természetesen már eleve a zene számára előkészített dráma volt. Ám bizonyosan nem ezt értik alatta: számunkra immár, akik folyvást újságíróink és egyéb széplelkű literátusaink értekezéseit olvassuk, a helyes nyelvhasználat tudatosága olyannyira veszendőbe ment, hogy szinte azt hisszük, az általuk kitalált legértelmetlenebb szóalkotásokhoz is tetszés szerint társíthatunk bármely jelentést, ahogy ez esetben a „zenedrámával” épp a szó által kínált értelem ellentétét kívánjuk megjelölni.

Ha azonban közelebbről megvizsgáljuk az esetet, belátjuk, hogy a nyelvrontás ezúttal egy elől álló melléknév után vetett főnév újabbban oly közkedveltté vált átalakításában áll: eleinte ugyanis „zenei drámát” szoktak volt mondani. Ám e zenei dráma lerövidítése valamiféle „zenedrámává” talán nem csupán a nyelv imént ostorozott rossz szellemének volt köszönhető, hanem hozzájárult az a homályos érzés is, hogy egy dráma semmi szín alatt sem lehet zenei vagy muzikális, ahogy egy hangszer, vagy esetleg (ami elég ritkán fordul elő) egy énekesnő „muzikális”. Egy „muzikális dráma” szigorú értelemben véve olyan dráma volna, amely vagy maga zenél, vagy használható a zenélésre, vagy olyannyira érti a zenét, akár a mi zenekritikusaink. Mivel mindez nem lehetséges, a tisztázatlan értelem inkább elbújt egy teljességgel értelmetlen szó mögé: hiszen a „zenedrámával” olyasmit mondtak, amit még soha ember nem hallott, és félreértelmezésével szemben az tűnt a legfőbb biztosítéknak, ha azt mondják, egy ilyen komolysággal összeállított szót senkinek eszébe sem jutna párhuzamba állítani mondjuk a „zenedobozzal” és más effélékkel.

A megnevezés komolyan gondolt érteleme szerint ezzel szemben inkább ezt jelenti: zenébe ültetett valós dráma. A szó szellemi nyomatéka ezzel tehát a *drámára* esnék, amelyet az eddigi operalibrettóktól különbözőnek vélnek, különbsége pedig abban állna, hogy

benne a drámai cselekmény nem a hagyományos operazene szükségleteihez van hozzáigazítva, hanem épp ellenkezőleg, a valós dráma sajátos követelményei határozzák meg a zenei konstrukciót. Ha mármost itt a „dráma” a fő, akkor e szót inkább a zene elé kellene helyeznünk, hiszen ez utóbbi közelebbi meghatározására szolgál, és mintegy a „tánczene” vagy az „asztali zene” [Tafelmusik] mintájára „drámazenét” kellett volna mondanunk. Arra azonban megint csak nem gondolhatott senki, hogy efféle képtelenségre vetemedjék; hiszen akárhogy is hányták-vetették a szót, mindig a „zene” maradt az egyedüli zavaró elem ebben a megnevezésben, jóllehet homályosan továbbra is érezte mindenki, hogy minden látszat ellenére mégis ez a fő dolog, és annál is inkább, mivel a hozzárendelt valós dráma folytán a zene képességeinek és fejlődésének leggazdagabb megnyilvánulásait feltételezték.

A szóban forgó műalkotás megnevezésének fonáksága ezek szerint abból a feltevésből fakadt, hogy egy elnevezést kell adni két különmű elemnek, a zenének és a drámának, s hogy tévesen úgy ítélték, e kettő összeolvasztásából kell előállítani az új egészet. Ebben mindenestre az a legnehezebb, hogy a „zenét” megfelelő viszonyba hozzuk a „drámával”, ahol az előbbi, mint azt épp az imént beláttuk, nem állítható egyenrangú viszonyba az utóbbival, és vagy sokkal többet, vagy sokkal kevesebbet kell jelentenie a számunkra, mint a drámának. Ennek oka alkalmasint abban áll, hogy zene alatt egy *művészetet*, sőt eredendően egy minden művészetet általában véve magában foglaló fogalmat, míg dráma alatt voltaképpen pusztán egy művészeti *tettet* értünk. Amikor szavakat fűzünk össze és kötünk egymáshoz, az új összetett szó könnyű érthetőségében igen egyértelműen megmutatkozik, hogy annak alkotórészeit önmagukban véve helyesen értjük-e még, vagy már csak egy konvencionális feltételezés alapján használjuk. Na mármost, a „dráma” eredetileg *tettet* vagy *cselekményt* jelent: mint ilyen, a színpadra állítva, kezdetben a tragédia, vagyis

az áldozati karének részét képezte, végül pedig annak teljes egészére kiterjedve ő maga vált a meghatározó tényezővé. Nevével jelölték immár mindörökké a színpadra állított cselekményt, melyben az lett a legfontosabb, hogy a közönség által látható legyen, minek folytán a teret, ahol évégett a nézők egybegyűltek, „theatronnak”, avagy nézőtérnek nevezték el. A német „Schauspiel”<sup>2</sup> ennél fogva igen értő megnevezése annak, amit a görögök még naivan „drámának” neveztek; hiszen a „Schauspiel”-ben határozottabban jut kifejeződésre, hogy egy kezdeti alkotórészt sajátos módon végül főtárggyá alakítottak. Ehhez a „Schauspielhez” viszont a zene teljességgel hibás helyzetből viszonyul, amennyiben most csak valamely egész részeként tekintenek rá; mint ilyen, teljességgel felesleges és zavaró, minek folytán a szigorú értelemben vett színművekből végül egészen ki is zárták. Ezzel szemben a zene igazában véve az „a rész, amely kezdetben minden volt”, és éppen most érzi hivatottnak magát arra, hogy régi méltóságával együtt mindenek anyaméheként a drámát is újfent magába fogadja. Ebben a méltóságában azonban nem állhat sem a dráma elé, sem a dráma mögé; nem vetélytársa a drámának, hanem az anyja inkább. Zeng, és amit megzendít, azt láthatjátok odafent, a színpadon; ezért gyűltök össze: mert azt, ami a zene lényegét adja, ti legfeljebb csak sejthetitek; és ezért a pillantásotok számára a színpadi példázat által nyilatkozik meg, ahogyan az anya a legenda elbeszélésével mutatja be gyermekeinek a vallás misztériumait.

Aiszkhüloszuk roppant műveit az athéniak nem drámáknak nevezték, hanem – megőrizvén eredetük szent nevét – „tragédiáknak”, áldozati énekeknek a lelkesítő isten ünnepén. Mily boldogok voltak ők, amiért nem kellett nevet kiagyalniuk erre! Övék volt a leghalatlatlanabb műalkotás, és – nem adtak neki nevet. Ám jöttek a nagy kritikusok, a hatalmas recenzensek; fogalmakat találtak ki, és ahol

---

2 „Színmű”, szó szerint „nézett játék”.

ezek végül elfogytak, az abszolút szavak következtek. A legcsinosabb lajstromát ezeknek a jó Polonius adja a *Hamlet*ben. Az olaszok megalkották a „Dramma per musicát”, amely, épp csak érthetőbb szófordulattal, körülbelül a mi „zenedrámánkat” fejezi ki. Ez a kifejezés azonban nyilvánvalóan nem találtatott kielégítőnek, és az a csodálatos dolog, amely az énekvirtuózok kezei között gyarapodott, éppoly semmitmondó nevet kellett hogy kapjon, mint amilyen semmitmondó volt maga az egész műfaj. Az „opus” többes száma után „operának” hívták a „művek” eme új faját, amelyből az olaszok nőstényeket, a franciák viszont hímeket csináltak, miáltal az új műfaj generis utriusque, a kettő nászából látszott kifejlődni. Azt hiszem, nem lehetséges az „operát” találóbb kritikával illetni, mint ha e név létrejöttét ugyanazzal a helyes tapintattal illetjük, ahogy imént a „tragédia” nevének eredetét; sem egyik, sem másik esetben nem az értelem uralkodott, hanem egy mély ösztön jelölt meg az előbbinél valami névtelen esztelenséget, az utóbbinál ellenben valami megnevezhetetlen mélyértelműséget.

Mármost az én mélyen tisztelt szaktársaimnak azt tanácsolom, hogy a mai színház színpadának szentelt zenei munkáik számára alapos megfontolás után őrizzék meg az „opera” elnevezést: ez megtartja őket a helyükön, nem ad nekik hamis tekintélyt, felmenti őket a szövegíróikkal folytatott minden vetélkedés alól, és ha jó ötletük támad egy áriához, egy duetthez vagy akár egy ivókórushoz, úgy tetszést arathatnak és dicséretes dolgot művelhetnek anélkül, hogy önmagukat túlerőltetve végül még a csinos ötleteiket is elrontanák. Ahogy minden korban voltak pantomimesek, úgy voltak citerások, fuvolisták, és végül énekesek is, akik énekeljenek hozzá: ha ezek emitt-amott hivatást éreztek arra, hogy túllépjenek bevett és megszokott kíséreművészetük határán, akkor ez nagyon is különálló módon történt, s az ilyenekre az ember, összehasonlíthatatlan ritkaságuk miatt, évszázadokon és évezredekken keresztül a történelem ujjával mutat rá.

Sohasem született azonban mindebből olyan új *műfaj*, amelyben, amint az ember megtalálta számára a helyes elnevezést, a rendkívüli az összes azt keresgélő ember számára ott állt volna, készen a közös használatra. Jelen esetben azonban én magam sem tudnám, a legnagyobb jóindulattal sem, hogy milyen nevet adjak a gyermeknek, amely munkáimból a jelenkor jó részére eléggé meglepve mosolyog rá. W. H. Riehl úr számára, ahogy valahol biztosított felőle, az operáimban megszűnik a hallás és a látás, amennyiben egyiküknél hall, másikuknál lát;<sup>3</sup> nos, minek is nevezzünk egy ilyen hallhatatlan és láthatatlan dolgot? Már-már hajlamos voltam arra, hogy egyedül annak láthatóságára hivatkozzam, és így tartsam magam a „Schauspiel”-hez, mivel szívesen írtam le a drámáimat *láthatóvá vált zenei tettekként*. Ez így már egyenesen művészetfilozófiai cím lett volna, és jól is illeszkedett volna a mi művészet iránt fogékony udvaraink eljövendő Poloniusainak regiszterébe, akikről feltételezhetjük, hogy katonáik sikereit követően a színházat is az annak megfelelő német értelemben kívánnák elővezetni. Csak hát, minden felkínált színjáték ellenére, amelyről sokan állítják, hogy kimeríti a monstruózus fogalmát, esetemben végül még mindig túl kevés látnivaló lenne; ahogy például a szememre vetették már, hogy a *Trisztán* második felvonásában elmulasztottam beiktatni egy ragyogó ünnepi bált, melynek során a boldogtalan szerelmespár a kellő időben elveszett volna valami parkban, ahol aztán a felfedezésük kellően botrányos benyomást és minden ezzel járó dolgot vont volna maga után. Ehelyett ebben a felvonásban nem történik szinte semmi más, mint maga a zene, amely azonban

---

3 Wilhelm Heinrich Riehl (1823–1896) újságíró, novellista és kultúrtörténész. Riehl konzervatív szellemben támadta a modern zenét. Idézett műve harmadik kötetének utolsó fejezete Wagner ellen íródott: *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, 3 kötet, Stuttgart: Cotta, 1878. Az említett fejezet: „Die Kriegsgeschichte der deutschen Oper. Vorstudien zu einem Charakterkopfe der Zukunft.”, 241–408. Az itt idézett hely: 299.

sajnos megint olyannyira zenének tűnik lenni, hogy a *W. H. Riehl* úr lelki szerveződésével rendelkező emberek hallásukat veszítik vele kapcsolatban, ami annál kínosabb, mivel ugyanakkor szinte semmi látnivalót nem kínálok fel.

Így hát, mivel ugye a *Don Giovannitól* való nagy különbözőségük miatt „operaként” sem ismerik el őket, bosszankodva bár, de úgy határoztam, szegény munkáimat minden műfaji megnevezés nélkül nyújtom át a színházaknak; és úgy gondolom, meg is maradok ennél a kiútnál, ameddig még egyáltalán közöm lesz a színházainkhoz, amelyek kétségtelenül nem ismernek mást, mint operákat, és ha mégoly korrekt „zenedramát” adnánk is a kezükbe, abból is csak újabb „operát” csinálnának. Ezért, hogy az ebből támadó zűrzavarból egyszer s mindenkorra hatásosan kimeneküljek, mint ismeretes, a *színpadi ünnepi játék* gondolatára jutottam, amelyet most bayreuthi barátaim segítségével remélek létrehozni.<sup>4</sup> Ennek elnevezését vállalkozásom jellege sugallta nekem, mivel hallottam már *énekünnepélyekről*, *tornaünnepélyekről* stb., és így megfelelőképpen elképzelhettem egy olyan színházi ünnepet is, ahol nyilvánvalóan a színpad áll a középpontban, s rajta azok az események, melyeket igen elmésen *játéknak* kell felfognunk. Aki mármost egyszer is részt vesz majd ezen a színpadi ünnepi játékon, visszaemlékezhet minderre, sőt talán még egy név is eszébe ötlik majd ahhoz, amit most névtelen művészi tettként bátorodom felkínálni a barátaimnak.

FORDÍTOTTA: FEJÉRVÁRI BOLDIZSÁR

---

4 Utalás a készülőfélben lévő *Parsifalra*.



## KÖLTÉSZETRŐL ÉS ZENESZERZÉSÉRŐL

(1879)

Vagy talán inkább: „A könyv- és zenekereskedelemről?” – Csakhogy ezt sokan túlzottan felületes megközelítésnek tarthatnák. Noha a boldogult Gutzkow már felfedte a gonosz titkot, hogy Goethe és Schiller határtalan hírnevüket csupán a könyvkereskedők energikus spekulációjának köszönhetik.<sup>1</sup> Még ha ez a magyarázat nem is bizonyul egészen helytállónak, magából az állításból legalább arra következtethetünk, hogy költőink lehetségesnek tartják az ilyen siker elérését könyvkereskedőik ügyessége folytán. Olybá tűnik tehát, hogy a kiadók nagy befektetési tőkájére van szükség a német „költők erdejének”<sup>2</sup> megfelelő beültetéséhez. Ezért nem szabad csodálkoznunk azon, hogy a könyvkereskedő magának tulajdonítja a költői művek alkotásának orozslánrészét, kivált azokét, amelyek hírnévnek néznek elébe. Ebből pedig arra következtethetünk, hogy a költők és kiadójuk között oly aggasztó viszony áll fenn, amelyben kevés helye van a kölcsönös nagyrabecsülésnek. Egy neves költő arról biztosított, hogy a könyvkereskedők a legcsalafintább kufárok, mert csupa képzelt termelővel kötnek alkut, míg más emberek kénytelenek magukhoz hasonló, okos emberekkel üzletet kötni. Mindenestre rosszul áll ez az ügy. A költő, akárcsak a zeneszerző azt hiszi,

---

1 Utalás Karl Gutzkow (1811–1878, író, költő és kritikus) nevezetes esszéjére: *Über Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte*. 1836. Az írásra minden bizonnyal Carl Friedrich Glasenapp írása hívta fel Wagner figyelmét, amely a *Bayreuther Blätter* hasábjain jelent meg „An den Redakteur der Bayreuther Blätter” címmel (2 [1879], 82–86.).

2 A németben a „Wald” (erdő, liget) szó metaforikus értelemben úgy is használatos, mint irodalmi, költői vagy éppen kritikai művek „gyűjteménye”, lásd például Herder *Kritische Wälderjét*.

hogy hírnevét biztosítandó az a célravezető, ha egy nagy kiadó cég oltalma alá áll. Egy ily cég óriási tőkével tart fenn nagy nyomdákat és kottaműintézeteket, melyeknek állandó munka kell, ezért a kiadó, bízva a jószerecsében, mindenféle haszontalan dolgot is nyomat és kiad. A világ egész újságíróhada nem tud eleget írni számára; míg végül mégiscsak valamely kitűnő koponya munkájának köszönhető, különösen sikeres kiadvány rántja ki a bajból. A kiadó aztán ennek az egyetlen kiadványnak a sikeréből fedezi az összes többi veszteségét, és ha a szerző részét kéri a nyereségből, a kiadó bátran megtagadhatja tőle, mondván, hogy neki a sok veszteségben sem volt része, melyet a kiadó a folytonosan produkált ponyvairodalom által elszenvedett. Mégis csak e sekélyes dolgok kiadásával tud a kiadó tekintélyt szerezni. Az egész világ ír és komponál; a gazdag kiadónak pedig folyton kell valami, amit kiadhat; így e kettő, szokás és szükséglet kiegészíti egymást. Csakhogy a kiadónak megvan az az előnye, hogy bebizonyíthatja kliensének: noha veszít a dolgon, mégis nagylelkű, mivel hajlandó újabb és újabb műveket kiadni, miáltal a „fantasztá” szerző a kiadó engedelmes szolgájává válik. Így lehet megérteni, hogy a könyv- és kottakiadót a költő és komponista kenyéradójának, mi több – néha, mint Schiller és Goethe esetében láhattuk – népszerűsítőjének, a költői és zenei irodalom tulajdonképpeni patrónusának, sőt majdhogynem az alkotójának is tekintik.

Olybá tűnik, talán tényleg a könyv- és zenenyomdák ily szerecsés prosperálása az oka annak a csodálatos jelenségnek, hogy jószereivel minden ember, aki valamit olvasott vagy hallott, azonnal költészetre és zeneszerzésre adja a fejét. Többször hallottam egyetemi tanárokat panaszkodni arról, hogy a diákok nemigen akarnak tanulni, hanem többnyire csak költenek és komponálnak. Különösen Lipszében volt ez így, ahol a könyvkereskedelem úgy a nyakára ült a tudósoknak, hogy a józan emberben óhatatlanul felmerült a kérdés: ki tartja inkább a kezében a modern műveltséget, az egyetem vagy a könyvke-

reskedelem? Végére is a könyvekből ugyanazt, sőt többet is lehet tanulni, mint a professzortól, aki elköveti azt az elővigyázatlanságot, hogy mindazt, amit tud és taníthatna, kiadatja olcsón megvásárolható könyvekben. Ugyanakkor az egyetemi tanulmányoktól megundorodott ifjúság vonzódását a versíráshoz és a zeneszerzéshez összefüggésbe hozom a színjáték iránti ama különleges szenvedélyvel, amely a német színjátszás megszületésétől kezdve egészen a mi évszázadunk kezdetéig sok előkelő család fiát és lányát elcsábította. Ebben a tekintetben azonban az ifjúság mostanában filiszterré vált, talán attól való félelmében, hogy személy szerint nevetségessé teszi magát a színpadon, ezért egyre inkább átengedi a színházat a zsidóknak, akiket, úgy látszik, nem riaszt vissza a sok rossz tapasztalat. Ezzel szemben otthon szép csöndben és rendben lehet költeni és komponálni; de hogy a túlságos lírai ömlengés könyv formájában is nevetséges, azt nem veszik észre, mert szerencsére az olvasó sem látja meg. Csak akkor válik észrevehetővé a produktum nevetségessége, ha hangosan felolvassák. Az én időmben a lipcsei diákok azzal gúnyolódtak, hogy egy szegény ördöggel, miután kifizették a számláját, elszavaltatták a verseit. Elkészíttették litografált arcképét is, és aláírták: „minden szenvedésemnek egyedül a szerelem az oka”.<sup>3</sup> Néhány évvel ezelőtt elmondtam ezt a példát korunk egy neves költőjének, aki azóta feltűnően haragszik rám, később tudtam csak meg, hogy éppen egy új verseskötete volt nyomtatás alatt.

Ami mármost a német „költők erdejét” illeti, újabban azt hallani, hogy a könyvkereskedők, bár folyton szükségük van művekre, hogy nyomdáikat foglalkoztassák, mindinkább elfordulnak a tiszta lírától, miután a zenei lírikusok újabban folyton olyan dolgokat zenésítenek

---

3 Utalás egy régi Rajna-menti, gunyoros népdalra: „Ki szeretni akar, / Tűrnie kell a szenvedést, / Minden szenvedésem oka / Egyedül a szerelem.”

meg, mint a „Du bist wie eine Blume”<sup>4</sup> vagy a „Wenn ich dein holdes Angesicht”. Az „epikus műveket” nehéz megítélni: sok kerül belőlük a piacra, és olyan muzsikuskok is zenét írnak belőlük a bérletes hangversenyek számára, akik az operától még fanyalognak. *A säckingeni trombitással*<sup>5</sup> ez eddig – fájdalom – lehetetlennek bizonyult. Hogy mindez számít-e valamit, nehéz megítélni, hisz Németországban oly sokaknak nincs bérletük ezekre a hangversenyekre. Ugyanakkor a „drámai kompozícióknak” kétségtelenül nagyobb közönségük volna, persze csak akkor, ha a színházigazgatók előadatnák őket. Ezeknél azonban vadul burjánzik a busás haszonra való törekvés; igazságot itt még a barbár istenítélettel szolgáltatnak, és ezt nemigen lehet „megvásárolni”. A színházat eddig csak az angol kiadók tudták – igaz, hogy ötletesen – sikeres kiadói machinációkra felhasználni. Az egyetlen dolog, amit az angol zenemű-kereskedelem nyélbe tud ütni, hogy a többé-kevésbé a vándor-énekes repertoárjából vett „balladákat” – jó esetben több százezer példányban – „legújabb balladákként” adja el valamennyi gyarmaton. Hogy kellőképpen ismertté tegye e balladákat, a kiadó a pénzéért mindjárt egész operát komponáltat, megfizeti a színházigazgatót, hogy ezt előadja, és az operában lévő balladát átteteti az ország összes kintornájára, míg végül el nem éri, hogy azt minden házban birtokolni akarják, amelyben zongora van. Aki az „Egykor királyi pálcával játszottam” kezdetű és hasonló honi szerzeményekre

- 
- 4 Heinrich Heine versének kezdősora (*Dalok könyve*, „A hazatérés 1823–1824” ciklusból). A költemény a legnépszerűbb szerelmes versek egyike volt a maga idejében, megzenésítette Schubert, Liszt, Bruckner is, de Wagner itt legfőképpen talán mégis Schumann dalára utalhat (*Myrthen-Lieder*, op. 25).
- 5 *A säckingeni trombitás* Joseph Victor von Scheffel (1826–1886), a vilmosi kor közkedvelt írójának műve (Stuttgart, 1854). Szövegéből Theobald Rehbaum írt operalibrettót, melyhez Bernhard Scholz (1835–1916) komponált zenét. Az így keletkezett háromfelvonásos opera 1876-ban jelent meg Lipcsében. Később több zenés feldolgozás is született a műből, azok azonban csak Wagner halála után jelentek meg.

gondol, sejtheti, hogy a német kiadók sem estek a fejük lágyára, és jól tudták, mit kezdjenek a *Cár és ács* című operával.<sup>6</sup> A „cár” munkát ad a szedőknek, a „királyi pálca” pedig behozza a költségeket.

Egy teljes drámai mű megírása mégis nagy vonzerőt látszik gyakorolni öregre és fiatalra egyaránt. És bámulatos, hogy a legelcsépeltebb témát is szerencsés ötletnek tartják, mert tévedésből azt hiszik, hogy elődeik még nem elég jól dolgozták fel ezt az anyagot. Az elpusztíthatatlan dicsőséggel sántikáló ötlábú jambus hivatott megadni a tulajdonképpeni költői bájt a dikciónak, miközben a mezítelen próza, minél keresetlenebb, annál hathatósabban teremt eshetőséget rá, hogy a színházigazgató elfogadja a darabot. Az ötlábú drámaíró ezért rendszerint a könyvkereskedő kegyeire szorul, akinek mindig kell nyomtatnivaló, miközben sajátos érdeklődését tekintve azt feltételezhetően nem tartja „elengedhetetlennek”. Nem hiszem, hogy ily módon nagy költők születnének: hogy Goethe és Schiller hogyan fogtak neki, csak az Isten tudja, hacsak a Cotta cég fel nem világosít bennünket, amely egykor azzal utasította vissza összes műveim kiadását, hogy épp elég dolga akad Goethe és Schiller műveivel.

De mindezek nem költőink gyengeségei volnának csupán? „Költőink erdejének” igazi lakója, ha ifjúságában gyermeki ösztönnel csi-csereg is rímeket és verseket, miként a fák énekesei, a *toga virilisszel regényíróvá* lesz, és megtanulja a mesterséget. Most majd *őhozzá* jön a könyvkiadó, és most ő fogja tudni a módját, hogyan tegye értékessé magát annak szemében: három, hat vagy kilenc kötetét nem engedi át neki egykönnyen, hogy a kereskedő kölcsönkönyvtárába vigye; az elsőbbség az újságotvasóé. Még egy politikai világglap sem boldogul „megbízható” tárca, színházi kritika, érdekes regény nélkül, másrészt

---

6 A *Cár és ács* Albert Lortzing háromfelvonásos vígoperája, amelyet 1837. december 22-én mutattak be Lipcsében. A mű szövegét maga a zeneszerző írta, de az említett dalét Salomon Reger, aki a Lipcsei Színház színésze volt.

mennyit jövedelmez az újság és mennyit fizethet! Barátom, Gottfried Keller, amikor belemerült az igazi költői alkotásba, elfelejtkezett művei nyilvánosságra hozatalának szülési fájdalmairól. Szép gesztus volt egy már korábban híressé vált regényírótól, aki Kellert önmagával egyenrangúnak tartotta, hogy felvilágosította őt, hogyan kell a regényt jövedelmezővé tenni. A gondos barát bizonyára oly erőpazarlást vélt felfedezni az üzletileg gyámoltalan költőnél, hogy nem nézhette ezt kirohanások nélkül. Ám ez a taníthatatlan költő (kit tréfásan „Auerbach Kellernek”<sup>7</sup> neveztük) nem sokra vitte a kiadóknál befutható karrier szempontjából. Csak a napokban jelent meg harminc évvel ezelőtt írt regényének, a *Zöld Henriknek* a második kiadása; az üzlethez értő szerzők szerint ez határozott balsiker és tulajdonképpen bizonyíték arra, hogy Keller nem jutott fel a kor magaslatára. De, mint mondtuk, *ők* ezt jobban értik. Ezért úgy hemzsegnek a költők erdejében, hogy a csupa új kiadástól a fákat sem lehet meglátni.

Azonban tényleg megtaláljuk a mai költők ily virágzó tevékenységében azt az elemet, amelynek a költészet keletkezését, sőt nevét köszönheti. Bizonyos, hogy az *elbeszélő* a tulajdonképpeni „költő”, míg az elbeszélés formai kidolgozóját inkább *művésznek* kell neveznünk. Csakhogy, ha oly virágzó regényíróinknak az igazi költő mérhetetlen jelentőségét akarjuk odaítélni, pontosabban körül kell írunk ennek jelentőségét.

A régi világ csak *egy* költőt ismert, és ezt „Homérosznak” nevezte. A görög „poietés” szót, melyet a latinok nem tudtak lefordítani, és „poetának” neveztek, a provanszál dialektusban naivul „trouvere”-nek fordították, a középfelnémetben pedig „Finder”-nek. Gottfried von Strassburg például a *Parsifal* költőjét „Finder wilder Märe”-nek ne-

---

7 Szójáték a *Faust* nevezetes helyszíne és a nevezett író nevének (Keller – pince) azonosságával.

vezi.<sup>8</sup> Azt a „poietés”-t, aki Platón állítása szerint megteremtette a görög isteneket, meg kellett előznie a „látnoknak”, mint ahogy például Danténak is ama átszellemült ember víziója mutatta meg a pokolba és mennybe vezető utat. Az volt a hallatlan ebben az esetben, hogy a görögök egyetlen költője, „a” költő, látnok és költő volt egy személyben. Ezért ábrázolták őt és Teiresziaszt is vaknak: akinek az istenek meg akarják mutatni a világ lényegét, és nem csupán a látszatát, annak becsukják a szemét, hogy a halandóknak szóló kinyilatkoztatásaiban azt láthassa meg, aminek a halandók a Platón által megénekelte barlangban, háttal fordulva a világnak, csak árnyképét láthatják. Ez a költő „látnoki szemével” nem a valóságot látta, hanem a minden valóság fölé emelkedő igazságot; és hogy a figyelő emberiségnek oly híven, oly érthetően tudta elmesélni ezt, hogy azoknak úgy tűnt, mintha valósággal átélték volna; ez tette a látnokot költővé.

De vajon „művész” is volt-e a költő?

Aki Homéroszban *művészetet* igyekezne kimutatni, annak oly nehéz dolga volna, mintha az ember létrejöttét egy földöntúli kémia- és fizikaprofesszor átgondolt alkotásaként akarná magyarázni. Mégis, Homérosz műve nem öntudatlanul kifejlődött természeti jelenség, hanem ennél sokkal magasabb rendű valami, talán minden élet isteni öntudatának legvilágosabb manifesztációja. Homérosz mégsem volt művész, hanem az őt követő költők váltak művészekké, ezért nevezik Homéroszt a „költészet atyjának”. Valamennyi görög zseni Homérosz nyomdokain járó művészi-költői működés csupán; ennek a kedvéért találták és alakították ki a „technét”, melyet mi gondolkodás nélkül

---

8 A *poietés* (ποίησις) általánosan olyasvalakit jelölt, aki létrehoz, elkészít, alkot valamit, speciálisan pedig a költőt, író, jogalkotót; a *trouvère* jelentése trubadúr vagy dalnok, a *Finder* kitaláló, kiötlő, a „Finder wilder Märe” pedig „vad mesék kitalálóját” jelenti.

a „poietés”-t és a „Finder der Märe”-t is magában foglaló általános fogalom, „művészetté” emeltünk, és a *költészet* szóval jelöltünk.

A latinok „ars poeticáját” azonban tekinthetjük művészetnek, és egészen napjainkig levezethetjük belőle a vers- és rímköltészet minden művészi jellegzetességét. És bár Dante költői látnokszeme újra megpillantotta az istenit – ha nem is Homérosz világos istenalakjait –, Ariosto viszont nem látott mást, mint a jelenségek önkényes visszautkröződését, míg Cervantes a fantázia ily önkényes játékán keresztül megpillantotta a világszellem ősi költői magjának kettészakadását, és e felismert szakadást két álomszerűen átélt alak kézzelfoghatóan eleven cselekedeteivel tagadhatatlan tényként állította szemünk elé. Aztán pedig, mintha csak az idők végezetén járnánk, egy skót költő „távolba pillantó szeme” vált arra hivatottá, hogy teljes tisztánlátással nyíljon rá a történelmi tények számunkra már csupán dokumentumokban létező világára, és kellemes formában, valóságosnak tetsző mesékként beszélje el ezeket nekünk, fülelő gyermekeknek.<sup>9</sup> Mégis az „ars poeticából”, melynek e rendkívüli költők semmit se köszönnek, fakad Homérosz óta minden úgynevezett „epikus költői mű”, és azóta minden igazi, a művészettől még teljesen érintetlen epikus költői forrást a népmesékben és mondákban kell keresnünk.

Mármost mindannak, ami az újságok tárcarovataiból kilépve manapság kölcsönkönyvtáraink polcait megtölti, soha semmi köze nem volt se művészethez, se költészethez. A valós élmény sohasem volt képes az epikus elbeszélés anyagává válni; a „távolbalátás” képessége pedig, amely révén megpillantható a soha át nem élt élmény, nincs meg minden jött-ment regényíróban. Egy kritikus szemére vetette a boldogult Gutzkow-nak, hogy bárónőkkel és grófnőkkel átélt olyan költői szerelmekről ír, amelyekben pedig neki magának aligha lehetett

9 Itt Wagner gyaníthatóan James Macpherson (1736–1796) skót költőre és híres-hírhedt Osszián-énekeire utal.



része; Gutzkow ezzel szemben fölháborodottan úgy vélte, azzal kell védekeznie, hogy indiszkréten takargatott célzásokkal jelzi: igenis voltak hasonló élményei. Egyik oldalról sem nyilatkozhatott volna meg világosabban regényírásunk megbotránkoztató nevetségessége. – Goethe ellenben *Wilhelm Meister*ében olyan művészként nyilvánult meg, akitől a költő megtagadta a segítséget, hogy kielégítő véget találjon a történetnek; a *Vonzások és választások*ban az elégikus költő léleklátóvá vált, ha eleven alakok látnokává még nem is. Amit Cervantes Don Quixoteként és Sancho Pansaként látott meg, az Goethe világ mélyére pillantó szeme előtt Faustként és Mefisztóként mutatkozott meg. És ezek a csak őáltala meglátott alakok vezették a kereső művészt egy kimondhatatlan költői álom megfejtendő rejtélyéhez, melyet ő, egyáltalán nem művészi módon, de tökéletes igazsággal vélt megfejteni egy lehetetlen *drámában*.

Ebből tanulhatnának még a német „költők erdejének” tagjai is, akiket a nem eléggé buzgó könyvkiadók elhanyagolnak. Ugyanis a regényeikről, szellemük legérettebb gyümölcseiről sajnos azt kell mondanunk, nem az életből és tradícióból, hanem átvételből és fordításból fejlődtek.<sup>10</sup> Mert ha sem a görögök virágkorukban, sem a rómaiak nagyságuk idején, sem valamely későbbi jelentékeny kultúrnép, mint az olaszok és a spanyolok, nem voltak képesek az élményeiket epikus történet anyagává tenni, akkor nektek, maiaknak ez valószínűleg még nehezebb feladat volna. Mert amit amazok élményként átéltek, legalább valódi jelenségek voltak, míg ti, mindabban, ami uralkodik rajtatok, ami körülvesz és kitölt benneteket, nem vagytok képesek mást látni, mint pusztán maskarát, ami történelmi vackokkal van kitömve és kölcsönvett kultúrromgyokkal van teleaggatva. Az isteni hatalmak azonban mindig is csak a hívőket ajándékozták meg a soha

---

10 Wagner itt a fogalom párokat enyhe rímekkel fogja szorosabbra: „Leben – Tradition” versus „Nehmen – Traduktion”.

át nem élt dolgok megpillantásához szükséges látnoki szemekkel – erről Homérosz és Dante beszélhetnének. Ti azonban hitetlenek és istentelenek vagytok.

Ennyit a „költészetéről”. Lássuk azonban, mit nyújt nekünk a „művészet” ma, a fejlett kultúra korában.

Azt kellett megállapítanunk, hogy a görög zseni csak Homérosz művészi utánzását jelentette, míg magában Homéroszban nemigen tudtunk „művészt” látni. De hiszen Homérosz ismerte az „aoidoszt”,<sup>11</sup> sőt talán ő maga is *dalnok* volt! A hősi énekeket az ifjak karának „utánzó” tánca kísérte. Tudjuk, hogy a papi istentiszteleti tánchoz kar éneke társult, ismerjük a Dionüszosz-ünnep dithyrambikus tánckarát. Ami korábban a vak látnok lelkesedése volt, az később a távolbalátó elragadtatottság mámorává lett, s az ilyen elragadtatottak megittasult tekintete előtt a jelenségek valósága átlényegül isteni félhomály-lá. *Művész* volt-e a „zenész”? Azt hiszem, ő *teremtette* a művészetet és adta meg annak törvényeit.

A látnoki vak költő-elbeszélő által meglátott alakokat és tetteket a halandók reális jelenségekhez szokott szemének csak eksztatikusan lefokozott látóképességgel volt szabad szemlélnie:<sup>12</sup> az ábrázolandó istenek vagy hősök mozdulatainak más törvények szerint kellett megnyilvánulniuk, mint a közönséges életben megszokott mozgásoknak, mégpedig úgy, hogy azoknak a harmonikusan elrendezett hangok ritmikus sorai képezték az alapját. A tragédia elrendezése immár voltaképpen nem a költő, hanem a lírikus zenész feladata lett. Nem volt *egyetlen* olyan alak, *egyetlen* olyan tett sem a tragédiában, melyet

11 A hősi korban az *aoidosz* (énekes, énekmondó, dalnok) istenek által ihletett és az ő védelmük alatt álló személynek számított. Homérosz név szerint is említ kettőt, a vak Démodokoszt és Phémioszt.

12 Ennek az eredetileg Schopenhauerre támaszkodó és a zenedráma genezise értelmében vett bővebb kifejtését lásd Richard Wagner, „Beethoven”, in uő., *Művészet és forradalom*, Budapest: Seneca, 1995, 113. skk., különösen 125.

az isteni költő előbb meg ne látott és népének el ne „mesélt” volna; most pedig a karvezető úgy állította a halandók elé mindezeket, hogy a zene varázsa révén éppoly látnokivá tette a szemüket, mint amilyen az eredeti „kitalálóé” volt. A lírikus tragédia szerzője tehát nem költő volt, hanem a költő által megpillantott világ megvalósítója a legmagasabb rendű művészet birtoklása és olyan felhasználása által, amellyel a népet a látnoki költő magaslatára emelte. – Ekként vált a „múzsai” művészet az isteni pillantástól kapott minden ihletettséggel, valamint e pillantás megjelenítésére szolgáló valamennyi tevékenység megtestesítőjévé. Ez volt a görög szellem legnagyobb eksztázisa. Ami a belőle való kijózanodás után megmaradt, nem volt egyéb, mint a „techné” töredéke: nem a művészet, hanem művészetek, amelyekből aztán a legkülönösebb módon a verselés művészetének kellett kifejlődnie. Ez utóbbi a szótagok helyzete, rövidegsége vagy hosszúsága érdekében megőrizte a zenei líra sémáit, de anélkül, hogy bármit is tudott volna a zene hangzásáról. Ránk maradtak az *ars poeticának* ezek az „ódái” és egyéb prózai mesterkéltégei, amelyeket szintén költői műveknek neveznek, és az emberek mindmáig abban a reményben vesződnek a szótag-, szó- és verssémák kitöltésével, hogy – feltéve, ez minél zökkenőmentesebben sikerül nekik – elhitethetik másokkal, végül pedig talán még saját magukkal is, hogy valóban „költöttek”.

Szükségtelen, hogy tovább foglalkozzunk az *ars poeticával*, mert a *költőre* ezen a téren úgysem bukkanunk rá. Az *ars poetica* gyakorlása költészetünkben megteremtette az elmésséget: a régiek tanító szentenciája, amelynek – ahogyan már a Pythia jóslataiban is – eredetileg bizonyára papi és népi énekek képezték az alapját, epigrammává változott, melyben a manapság valóban észszerű rímeknek köszönhetően sikeresen használják a művészi verselést. Goethe, aki mindent kipróbált, így unalomból még a hexametert is, sohasem írt sikerültebb rímeket és verseket, mint az elmésségeit megjelenítő epigrammaiban. Igazán nem állíthatjuk, hogy „költőink” szellemesebbekké váltak

volna, mikor abba hagyták ezt a mesterkélt rímfaragást. Ha például már *A säckingeni trombitás*ban felhagytak volna vele, ez az eposz bizonyára nem ért volna meg hatvan kiadást, de legalább valamivel jobb lett volna olvasni; ellenben Heine vásári rímjeiben még mindig lehet találni némi élvezetet. Alapvetően a mi generációink verselési ösztöne született butaságból származhat, melyre figyelmeztetni kellene a szülőket és a tanárokat: ha egy ifjú költő még akkor is versfaragó Ovidius volna, amikor elnászpángolják, hagyjátok csak, hadd költsön tovább, mert még mindig jobb az irodalom terén botlanunk szellemskedő epigrammaíróba, mint – *a zenében!*

Zene!

Ami a zenét illeti, bármily kimondhatatlanul nehéz is, mostanában többször megpróbáltuk már elmondani a gondolatainkat róla, ám közel sem ez a helyzet a „zeneszerzéssel”.

A zene a legkevésbé humoros<sup>13</sup> dolog a világon, és most mégis szinte csak humorosan komponálnak. Sejttem, hogy ez az irodalmárok, főleg Paul Lindau<sup>14</sup> kedvéért történik, akiről úgy hallok, minden művészetben csak a szórakozást keresi, e nélkül unná őket. Érdekes azonban, hogy éppen az úgynevezett szórakoztató zene a legunalmasabb (gondoljanak csak a koncerteken játszott, „Divertissement” című darabokra), míg – akárki akármit mond is – egy teljesen humortalan Beethoven-szimfóniát minden hallgató túl rövidnek talál. Úgy vélem, hogy az újságjainkba írott kritikák alapjául szolgáló esztétika e tekintetben hibás. Nem tételezem fel, hogy képes volnék rábírnai a

13 A német „Witz” kifejezés eredeti, a romantikában bevett, emelkedettebb értelmét („elmésség”, „elmeél”, „szellemesség”) Wagner ironikusan alkalmazza a zeneszerzés bizonyos gyakorlatára, tehát az „üresen „szellemskedő”, „pusztán unaloműző”, „felszínesen humoros” értelmében.

14 Pau Lindau (1839–1919) német író, újságíró, kritikus és dramaturg. Színházi szerzőként nagy közönségkért aratott 1870 és 1880 között a *Mária és Magdaléna* című darabjával, valamint *Berlin* című regényciklusával. Jó ideig ő számított a berlini kritikaírás pápájának.

szórakoztató zene harcosait ízlésük megváltoztatására; de mégis megpróbálom, hogy – magunk között – elmondjak egyet s mást a zene humortalan oldaláról.

Vajon nem vált-e már világossá számunkra néhány idevágó vizsgálódás folytán, hogy bár a zenének nincs köze a létezés általános komolyságához, mégis fenséges, fájdalmat enyhítő és derűt sugárzó hatása van – ránk mosolyog, de sohasem neveltet meg bennünket? Bizonyos, hogy Beethoven *A-dúr szimfóniája* egyike a legvidámabb műveknek, amelyeket a művészet valaha is megalkotott. De elképzelhetjük-e e mű géniuszát másképpen, mint fölöttünk lebegve, mámoros elragadtatásában? Dionüszosz ünnepét ünnepli, úgy, ahogyan legideálisabb feltevéseink szerint a görögök ünnepelhették egykoron: egészen az ujjongásig, a gyönyör örületéig emel bennünket, és folyvást a fenséges eksztázisban tart, az évig emel arról a földről, amelyen a humor keresgéli sekélyes képeit. Itt ugyanis nem „maszkabálban” vagyunk, fejlett, de unalmas korunk egyetlen szórakoztató időtöltésén, itt nem találkozhatunk Don Juannak öltözött miniszteri tanácsossal vagy hasonló maskarával, kinek felismerése vagy leleplezése mulattathatna bennünket. Nem, itt azokkal a valóságos alakokkal találkozunk, akik mozgalmas hősi körtáncsal a *vak* Homérosz elé léptek, ugyanolyan mozdulatokkal, amelyeket a *süket* Beethoven megszólaltatott nekünk, hogy elragadtatott látnoki tekintettel újra megpillanthassuk őket.

De a teremben ott ül a szórakozni vágyó újságíró gavallér, látóképessége józanul reális marad: így pedig nem vesz észre semmit, egyáltalán semmit. Az idő számára hosszúra nyúlik, míg nekünk túl rövid és tűnékeny, míg kiragadtatunk mindabból, ami számára egyedül látható. Hát akkor csak szórakoztassátok! Humorizáljatok csak, ti is, muzsikusok! Öltsetek fel maskarát és tegyetek fel álarcot! Komponáljatok csak, komponáljatok, még ha semmi nem jut is az eszetekbe! Hisz miért is neveznék akkor „komponálásnak” – összeállításnak –, ha még leleményre is szükség volna hozzá? De minél unalmasabbak vagytok, annál különlegesebb legyen az álarc: hisz ez is mulattat! Is-

merek híres komponistákat, akiket a koncertek álarcosbálján hol az utcai énekes álcájában („Minden szenvedésem oka...”), hol Händel halleluja-parókájában, máskor csárdást játszó zsidó zenészként, aztán újra mint tízes számú jelmezbe öltözött, megbízható szimfonikust láthatsz viszont. Nevettek? Könnyű nektek, vicces kedvű hallgatók! De ők maguk oly komolyak, oly szigorúak, hogy egyet közülük egészen különös módon korunk zenei uralkodójává kellett megkoronázni,<sup>15</sup> hogy elmúljon a nevetésetek. De talán éppen ezen megint csak nevettek. Ez a komoly zenei uralkodó talán unalmas lett volna a szemetekben, ha ravaszul rá nem jöttök, hogy az álarc nem egy méltóságteljes valakit rejt, hanem olyasvalakit, aki egészen hasonló hozzátok, akivel ismét komédiázhattok: úgy tesztek, mintha csodálnátok, mert hiszen nagyon mulatságos, ha eljátssza, hisz nektek. De akár egészen nyíltan is be lehet vallani, hogy mi rejlik e játék mélyén. A kedves, csak kis-sé filiszteri Hummelt egyszer megkérdezte valaki, hogy milyen szép vidékre gondolt, mikor egy bizonyos bájos rondót komponált. Ő egyszerű igazságként mondhatta volna: Bach egyik cisz-dúr fúgájának a szép témájára; csakhogy még őszintébb volt, és beismerte, hogy a kiadója által kilátásba helyezett nyolcvan arany lebegett a szeme előtt. Humoros egy ember, vele legalább lehetett beszélni!

Ha jól megnézzük, a humor nem a zenében van, hanem abban, hogy a komponista úgy tesz, mintha igazán jól komponálna, és az ebből következő *quid pro quo*-ban. Az előbb említett álarcos játékba *Mendelssohnt* nem lehet besorolni. Nem volt mindig őszinte ugyan, és szeretett kitérő választ adni, de nem hazudott. Mikor megkérdezték tőle, mit tart Berlioz zenéjéről, így felelt: „mindenki úgy komponál, ahogy tud”. Ha az *Antigoné* kórusait<sup>16</sup> nem komponálta meg oly jól,

---

15 Értsd: Johannes Brahmsot.

16 Lásd *Az operaköltészetéről és az operaszerzésről* című írás 24. lábjegyzetét jelen kötetünkben.

mint például a *Hebridák-nyitányt*, mely nézetem szerint egyik leg-szebb zeneművünk, ennek az az oka, hogy ezt éppenséggel ő nem tudta jól megkomponálni. Ide, és sajnos több más hasonló esetre vezethető vissza Mendelssohnnak az a *hidegvérű vakmerősége*, amellyel aztán követői is mindenféle és fajta kompozícióba fogtak. Eközben pedig úgy jártak, mint Nagy Frigyes, az öreg hadvezér, aki mindent a dessauai induló dallamára énekelt; ugyanígy ezek a zeneszerzők is, mivel másképp nem voltak képesek, a legnagyobb dolgokat is nyugodt közönnyel kényszerítették bele kicsiny tehetségük medrébe. Céljuk bizonyára az volt, hogy jót alkossanak, csak hogy ez épp fordítva sült el, mint Mefisztónál, aki ugyan mindig rosszat akart, mégis mindig jót tett. Bizonyára mindegyikük szeretett volna egyszer egy igazán jó *dallamot* írni, megteremteni egy olyan beethoveni *formát*, amely úgy állna előttünk, mint egy hiánytalan, eleven test. De mit használt minden *ars musicae severioris*, sőt *musicae jocosae*,<sup>17</sup> ha maga ez a forma sehogyan sem akart megmutatkozni, és még kevésbé engedte magát megkomponálni! Pedig mindaz, amit megírva látunk, úgy hasonlít Beethoven zenei formáira, hogy sokszor azt hisszük, egyszerű másolással készült; ám legyen mindez még oly nagyfokú művészettel „összeállítva” is, távolról sem lehet vele olyan hatást elérni, mint ezekkel a művészileg oly semmitmondó, oly nevetségesen jelentéktelen hangokkal,



amelyekkel minden hangverseny mindaddig olyannyira unatkozó közönségét letargiájából hirtelen eksztatikus elragadtatásra lehet ébreszteni! A közönségnek ezt a nyilvánvaló malíciáját a „nevelés” hatásos módszerével kell legyőzni. Drezdai karmesterségem idejében,

17 „Komoly és víg zeneművészet”, utalás az opera két nagy régi ágára.

boldogult kollégám, Gottlieb Reissiger, Weber utolsó gondolatának megkomponálója, keserűen panaszkodott egyszer, hogy ugyanaz a melódia, amely Bellini *Rómeó és Júliá*jában mindig elragadta a közönséget, az ő *Adèle de Foix*jában<sup>18</sup> semmi hatást sem tesz. Attól féltünk, hogy Schumann utolsó gondolatainak komponistája is ugyanily sorsra van kárhozthatva.<sup>19</sup>

Úgy látszik, ennek valami egészen különös oka van, és félek, ha ezt mélyebb kutatás tárgyává tennénk, misztikus mélységekbe tévednénk, azok pedig, akik odáig akarnának követni bennünket, a felvilágosodott zenevilág szemében ostobának látszanának, mint ahogy – Carlyle szerint<sup>20</sup> – az angolok minden misztikust ostobának tartanak. Szerencsére komponáló kortársaink bánatát nagyobb részben meg lehet magyarázni a józan szociális gondolkodás napfényén is, mely kellemes fényével behatol még a „költők erdejének” és a „zeneszerzők ligetének” kedélyes sűrűjébe is, ahol minden oly eredendően büntelen, mint a Paradicsomban. Mendelssohn bölcs szava: „mindenki úgy komponál, ahogy tud”, itt a szabály, melyet alapjában véve senki át nem lép. A bűn csak ott kezdődik, mikor valaki jobban akar komponálni, mint ahogy tud; miután ez nemigen sikerül, legalább úgy tesz, mintha tudna; ez az álarc. Még ez sem nagy baj; akkor válik bajjává, ha ez az álarc sok embert, például följobbvalókat stb. megtéveszt, és ebből hamburgi díszebédék és bresloui diplomák származnak. Ily megtévesztés csak

---

18 *Danse brillante pour le Piano-forte*, op. 26, no. 5. A darabról egy ideig úgy tudták, hogy Carl Maria von Weber utolsó műve („utolsó keringője”, „utolsó zenei ötlete”), mivel Weber kéziratái között találtak rá. Csak később derült ki, hogy Carl Gottlieb Reißiger (lásd *A vezénylésről* című írás 15. lábjegyzetét) művéről van szó, amit szerzője véleményezésre küldött meg Webernek. – Az *Adèle de Foix* (1841) Reißiger négyfelvonásos történelmi nagyoperája Robert Blum szövegkönyvére.

19 Újfént Johannes Brahmsra tett utalás.

20 Thomas Carlyle (1795–1881) skót történet- és életrajzíró.



úgy lehetséges, ha az ember el tudja hitetni, hogy ő jobban komponál, mint azok, akik igazán jól komponálnak. De még ez sem jelent oly nagyon sokat, és mi Mendelssohn kijelentését így változtathatjuk meg: „Egyáltalán mindenki csak azt és úgy tesz, ahogy tud”. De hát végtére is oly nagy dolog volna a művészi ízlés és ítélet meghamisítása? Nem törpül el ez mindahhoz képest, amit nálunk egyébként hamisítani szokás: árut, tudományt, élelmiszert, nyilvános véleményt, állami kultúrrendenciákat, vallási dogmákat, lóheremagot és tudja az ég, még mi minden egyebet? Pont a zene terén legyünk egyedül erényesek? Mikor néhány évvel ezelőtt két operámat a bécsi énekeseknek betanítottam, a vezető tenorista arról panaszkodott egyik barátomnak, hogy milyen természetellenes követeléseim vannak: elvárom, hogy hat hétig legyen erényes, és mindent pontosan adjon elő, holott ő nagyon is jól tudja, hogy mihelyt elmentem, visszaáll az opera megszokott rendje, és megint a pontatlanság lesz az irányadó. Igaza volt ennek az énekesnek, ha az erényt nevetséges követelésnek tartotta. Ha pedig zeneszerzőinknek a kiválóságuk, tisztaságuk, valamint Mozarthoz és Beethovenhez való hasonlóságuk látszata feletti öröme azzal jár, hogy nem éreznek késztetést gonoszkodásra másokkal szemben, hát akkor csak hadd élvezzék mindezt. Végtére még mind-ebből sem fakadna nagy baj, mert az ily módon okozott személyes kár újra megtérül. Csakhogy azáltal, hogy az értéktelent igazi értéknek tekintjük, mindazt, amit iskolában, pedagógiában, akadémiában stb. elértünk, az utánunk jövő generáció legtermészetesebb érzéseinek és tehetségeinek félrevezetése által megrontjuk, akkor mindezt úgy kell fogadnunk, mint lustaságunk és nemtörődömségünk méltó büntetését. De hogy mindezért még fizetünk is, és így semmink nem marad akkorra, amikor majd észhez térünk, vagyis amikor mi, németek elhitetjük magunkkal, hogy mi is vagyunk valakik – nos, ez őszintén bevallva bosszantó!

Költészetünk és zeneszerzésünk ez utóbb érintett – voltaképp eti-

kai – oldaláról mára eleget is mondtunk. Megnyugtat a gondolat, hogy e fejtegetés folytatásaképpen a két művészeti ágnak arra a területére léphetek majd át, amelyen – lévén, hogy ott nemes szellemekkel és nagy tehetségekkel fogunk találkozni – nem képmutatásról és csalásról, hanem pusztán a zsáner hibáiról kell majd szót ejtenem.

FORDÍTOTTA: CSOBÓ PÉTER GYÖRGY

## AZ OPERAKÖLTÉSZETRŐL ÉS AZ OPERASZERZÉSRŐL

(1879)

Különféle, idevágó tapasztalataim során arra lettem figyelmes, hogy operaelőadásaink hallgatósága jóformán alig vesz tudomást az operák alapjául szolgáló cselekmény részleteiről. Az olyan nagy klasszikus operák, mint a *Don Giovanni* és a *Figaro lakodalma* még jól is jöttek ki ebből, mivel úgy kerültek a romlatlan ifjú hallgatóság, nevezetesen a női nem elé, hogy azok mit sem értettek meg szövegük frivolitásából, amivel ugyanakkor tanáraiknak és nevelőiknek minden bizonynyal számolniuk is kellett, midőn épp ezeket a műveket ajánlották tanítványaiknak a tiszta ízlés kiművelésére. Annak, hogy az *Ördög Róbert* és a *Hugenották* cselekménye csak a legeslegbeavatottabbak számára vált érthetővé, megvolt a maga jó oldala; ám hogy *A bűvös vadászé* is homályban maradt, amiről csak nemrég értesültem, csodálkozással töltött el, de csak addig, míg némi töprengés után rá nem ébredtem, hogy bár számtalanszor vezényeltem ezt az operát a zenekari árokból, szövegének bizonyos részei még előttem is egészen tisztázatlanok maradtak. Ezért többnyire operaénekesünk előadásmódjának homályosságát hibáztatták: mikor pedig én ezzel szemben felhívtam a figyelmet arra, hogy az olyan, prózai betétekkel ellátott operákban, mint *A bűvös vadász*, *A varázsfuvola*, sőt, nálunk, németeknél a lefordított *Don Giovanni* és a *Figaro* is, mindent, ami megvilágítja a cselekményt, mégiscsak szóban mondanak el,<sup>1</sup> akkor azt vetették a szememre, hogy manapság az énekesek beszéde is homályos, és talán ezen okból kifolyólag egészen az érthetlenségig meg

---

1 E két Mozart-operát a 19. században mindig recitativók nélkül játszották, a helyükön prózai dialógusokat alkalmazva.

is rövidítették a prózai dialógusokat. Ám ez csak még inkább rontott a dolgon, hiszen míg a teljesen „végigkomponált” operák esetében a szöveggönyv segítségével legalább eljuthatunk a színpadi események kielégítő magyarázatáig, addig a prózai dialógusokkal ellátott opera az „áriakönyvek” használatával eszik az efféle útmutatástól.<sup>2</sup> – Rá kellett ébrednem, hogy a német színház közönsége többnyire egyáltalán nem jut el addig, hogy megértse, tulajdonképpen mit is akart szöveggönyvével az operaköltő, mi több, gyakran láthatóan még a zeneszerző sincs ennek tudatában. A franciáknál ez másképpen van, mert az első kérdés ott rögtön a „pièce”-re irányul: a darabnak magán- és magáért való értelemben szórakoztatónak kell lennie, kivéve persze a „nagyopera” fenséges műfaját, amelyben a balett feladata, hogy gondoskodjék az idő kellemes eltöltéséről. Ezzel szemben rendszerint meglehetősen jelentéktelenek az olasz operák szövegei, amelyekben láthatóan az énekes virtuóz teljesítménye a legfontosabb dolog; ámde az olasz énekes újfent csak egy, az énekelőadásához elengedhetetlenül szükséges, rendkívül drasztikus nyelv segítségével oldja meg jól a maga feladatát, és nagyon igazságtalanok lennénk az olasz opera műfajával szemben, ha német reprodukcióiban az áriák szövegét közömbösen sutba vágánk. Bármily sablonosnak tűnik is az olasz opera kompozíciós stílusa, én mégis mindig úgy találtam, hogy az olasz operában is minden pontosabb hatást kelt, ha a szöveg érthető, mint hogyha nem, mivel éppen a cselekmény és a lelkiállapotok ismerete képes meggátolni a zenei kifejezés monotóniájának hatását. Csakhogy Rossini *Semiramisa* kapcsán még ez az ismeret sem segített rajtam, Reißieger *Dido abandonatáját*<sup>3</sup> pedig, amely el-

2 A prózai szövegrészekkel is ellátott operák szöveggönyvében ténylegesen csak az áriák, a kórusok és az együttesek szövegét nyomtatták ki, mivel úgy vélték, a beszélt szövegrészek megértéséhez a közönségnek nincs szüksége segítségre.

3 Karl Gottlieb Reißiger (lásd *A vezénylesről* című írás 15. lábjegyzetét). *Az el-*

nyerte szerzőjének a szász uralkodó kegyeit, nem ismerem, ahogy F. Hiller *Romildáját*<sup>4</sup> sem.

Az operaelőadásoknak a német közönség körében aratott sikere, az imént említett megfigyelésekkel alátámasztva, minden bizonnyal mindössze azzal magyarázható, hogy a publikum tisztán melodikus komplexumokként hallgatta az egyes zeneszámokat. Az ilyen darabok előadásában mármost az olaszok régtől fogva nagy magabiztosságra tettek szert, úgyhogy a német zeneszerző csak igen későn mert velük versenybe szállni. Amikor Mozart *A varázsfuvola* komponálásába fogott, gondok gyötörték, és bizonytalan volt afelől, vajon jól fogja-e megalkotni ezt a művet, mivel „addig még soha nem írt varázsoperát”.<sup>5</sup> Micsoda biztossággal alkotta meg ellenben a *Figaro lakodalmát*! Az olasz „opera buffa” határozott talapzatára oly tökéletesen kifogástalan építményt emelt, hogy a mű meghúzását kívánó császárral szemben teljes joggal nyilváníthatta ki: abból egyetlen hangjegy sem áldozható fel. Amit egy olasz komponista banális közvetítő és összekötő frázisként illesztett a tulajdonképpeni zenedarabba, azt Mozart e művében a színpadi-zenei esemény igen erőteljes megelevenítésére használta olyképpen, hogy a megfelelő, leghatékonyabb összhangba hozta a rendelkezésére álló, szokatlanul jól kidolgozott vígjáték szövegével. Ahogy Beethoven szimfóniáiban beszédessé válik a szünet, úgy Mozartnál a zajos félzáratok és kadenciafrázisok – melyek bát-

---

*bagyott Dido* című operája Pietro Metastasio szövegére íródott, és 1824-ben mutatták be Drezdában.

- 4 Ferdinand Hiller (lásd *A vezénylésről* című írás 6. lábjegyzetét). Drezdai működése idején (1845–47) áll szorosabb kapcsolatban Wagnerrel, később inkább az ellenfelévé vált. *Romilda* című operáját 1839-ben mutatták be a milánói Scalában.
- 5 Állítólag maga Mozart mondta ezt Schikanedernek, *A varázsfuvola* szövegírójának, ám a kijelentés hitelessége nem bizonyított. Wagner valószínűleg Otto Jahn Mozart-életrajzából vehette, ami megtalálható volt drezdai könyvtárában. Lásd Otto Jahn, *W. A. Mozart*, 4. kötet, Lipcse, 1859, 563.

ran kimaradhattak volna Mozart szimfóniáiból – egészen nélkülözhetetlenek tetsző módon elevenítik meg azt a megzenésített színpadi eseményt, amelyben fondorlat és lélekjelenlét szenvedéllyel és brutálisan – szeretet nélkül! – küzdenek egymással. A párbeszéd itt teljes egészében zenévé válik: maga a zene folytat párbeszédet, ami a mesternek csak a zenekar olyan kialakításával és alkalmazásával sikerülhetett, amiről egészen addig senkinek sem volt sejtése, sőt talán mindmáig sincs. Ennek folytán pedig ismét megszületni látszott az egymástól mindaddig elválasztott zenezámokat egyetlen komplex egészévé összekapcsoló zenemű, amiért is úgy vélték, hogy az ennek alapjául szolgáló kitűnő vígjátéktól teljesen el is lehet tekinteni, és e művet már csupán zeneként kell hallgatni. Így ítélték meg ezt a zenészek, Mozart *Figaróját* pedig egyre érthetlenebbül és hanyagabban adták elő, míg végezetül el nem érkeztünk ennek a műnek is az olyan előadásmódjához, amely, miként már említettem, egyáltalán nem ad okot az aggodalomra tanárainknak amiatt, vajon elküldhetik-e a diákjaikat a színházba ennek az operának az előadására.

Hogy miféle hatással volt az iménti példákban említett, nyilvános művészeti kontárkodás a németek valódi és helyes iránti fogékonyságára, azt ma mégsem akarjuk újra megtárgyalni; az viszont nem tűnik lényegtelennek számunkra, hogy fényt derítsünk a megtévesztő hatásra, amely ebből fakadóan érte operaköltőink és operaszerzőink terveit és alkotásait. Mindenekelőtt kísérletet kellett tenniük arra, hogy minden sajátosságot feladva belépjenek a készen álló olasz operába, ahol aztán már minden csak az olasz „cabaletta”<sup>6</sup> lehetőleg sikeres utánzásán múltott, egyebekben azonban le kellett mondaniuk a kiterjedtebb zenei koncepcióról. Az egész voltaképpen „értelmére és

6 A *cabaletta* a 19. századi olasz operák áriáinak („scena ed aria”) második, gyors zárórésze, amely a lassabb tempójú *cantabile* részt követi. E formamodell, amely két eltérő tempójú, egymással erős ellentétet alkotó zenei szakaszt kapcsol egybe, igen elterjedt volt, elnevezése pedig 1826-ban bukkant fel először.

jelentésére” nem lehetett súlyt fektetni: a német szövegre komponált és német nyelvű párbeszédekkel előadott *A varázsfuvola*nak mégsem ártott, hogy a kezdetben gonosznak bemutatott férfi váratlanul átváltozott jóvá, az eredetileg jóságos asszony pedig gonosszá, miáltal az első felvonás történései utólag tökéletesen érthetlenné váltak. Csakhogy a német géniusznak nehézséget okozott, hogy úrrá legyen az olasz „cabaletta” felett. Még *Weber* is hiába fáradozott kora ifjúságában, hogy létrehozzon valamit a „koloratúráriában”, és a felszabadító háborúk körüli évek rendkívüli fellendülésére volt szükség ahhoz, hogy a Körner-dalok énekesét a saját lábára állítsa.<sup>7</sup> Ám amit mi, németek éltünk meg *A bűvös vadásznak* köszönhetően, az kevés népnek adatik meg az életben.

Mégsem a német opera történeti fejlődését kell itt most bemutatnunk, hisz ezt már kimerítően megtettük máshol,<sup>8</sup> hanem inkább e fejlődés sajátos nehézségére kell magyarázatot adnunk a német opera alapvető elhibázottságának ismeretében. Idesorolnám legelőször is az *érthetlenséget* mint legfőbb fogyatékoságot, amire e fejlődés kezdetén nyomban fény derült, ám ami még ma is eltorzítja valamennyi operaelőadásunkat, és amit én a tapasztalataimra hivatkozva rögtön az írásom elején jeleztem, az iménti fejtegetésben pedig arra is kitértem, hogy ennek az érthetlenségnek az oka a szövegírók és a zeneszerzők ösztönösen megszokott felfogásmódjában keresendő, miszerint az érthetőség fokát az opera cselekményéhez kell igazítani. A készen talált „tragédie lyrique”, amely külföldről került Németországba, mindaddig közömbös és érthetetlen maradt ott, amíg az „ária” erőteljes és világos dallamstruktúrájával le nem bilincselte a németek

7 Utalás Carl Maria von Weber 1814-ben keletkezett op. 41. és op. 42-es dalaira, melyek Theodor Körner *Leyer und Schwerdt* című, 1814-ben Bécsben kiadott verseskötetéből vették szövegüket.

8 Lásd Richard Wagner, *Über Schauspieler und Sänger*, Lipcse: E. W. Fritzsche, 1872. (továbbá uő., *Gesammelte Schriften*, 9. kötet, Lipcse, 1873, 189–274.

tiszta zenei érzékét. Ez a melodikus áriaforma aztán a német operában is egyedüli mérce maradt a zeneszerzők, így pedig szükségképpen az operaköltők számára is. Utóbbiak dolgát megkönnyíteni látszott az ária szövegigénye, ugyanis a zeneszerző egy zenei séma szerint rendezte el a témák kibontását, váltakozását és ismétlését, amihez teljes szabadságra volt szüksége a szöveg szavainak felhasználásában, ezért azt tartotta szükségesnek, hogy a szöveg, egészben vagy csak részleteiben, tetszés szerinti ismételtethető legyen. A hosszú verssorok ezért csak zavarták volna a zeneszerzőt, ellenben például egy négysoros versszak merőben elegendő volt egy ária egyik részéhez. A szövegismétlések, amelyek a verstől teljesen függetlenül kitalált dallam kitöltéséhez voltak szükségesek, ráadásul arra ösztönözték a zeneszerzőt, hogy a hangsúlyok áthelyezésével kényelmesen variálja az úgynevezett „deklamációt”. Winter *Opferfestje*<sup>9</sup> ezt az eljárást mindvégig alapelveként kezeli; ahol például Inka azt énekli egymás után:

Mein *Lében* hab' ich ihm zu danken –  
 Mein Leben *háb'* ich ihm zu danken;  
 [Életem neki köszönhetem.]

vagy ahol egy kérdést válaszként ismétel:

Nem kell-e az embernek emberségesnek is lennie?  
 Az embernek emberségesnek kell lennie.

Szerencsétlenül járt el egy helyen Marschner is *Adolf von Nassau*-jában<sup>10</sup> azzal, hogy a prózai szövegrész „van neki” („hat sie”) szavait

9 Peter von Winter (1754–1825) 1796-ban bemutatott operája: *Das unterbrochene Opferfest*. Az említett szereplő Huayna Capac, a perui inka.

10 Heinrich Marschner (1795–1861) operája: *Kaiser Adolph von Nassau*. A mű ősbemutatóját Wagner vezényelte Drezdában, 1845-ben.



egymás után háromszor túl szűkösen ismételte meg különösen éles ritmikai hangsúllyal:



Még maga Weber sem tudott kitérni a hangsúlyok variálásának csábítása elől. Eurynthéja előbb azt énekli: „Was ist mein Leben gegen *diesen* Augenblick” (Mi az én életem, e pillanathoz képest?), majd így ismétli: „Was ist mein Leben gegen *diesen Augenblick!*” Az ilyesmi eltéríti a hallgatót a szöveg szavainak elmélyült követésétől, ámde anélkül, hogy a tiszta zenei képződményben megfelelő módon kárpótolna ezért, ugyanis itt az esetek többségében mindig csupán elcsépelet zenei-retorikai klisékről van szó, amilyen például a legnagyobb formában Rossini elmaradhatatlan „felicitàiban” hallható.<sup>11</sup>

Ámde úgy tűnik, nemcsak a zenei közhelyek szabad kezelésében lelt öröm sugallta a zeneszerzőnek a szövegrészek tetszőleges felhasználását, hanem az elképzelt nyelvi versszöveg és a zenei hangsúlyozás hitelessége közötti egész viszony is eleve az elé az alternatíva elé állította a zeneszerzőt, hogy vagy helyesen, a nyelvi és értelmi hangsúlyozás rendje szerint deklamálja a szöveg versét, és akkor ez a vers valamennyi rímével együtt feloldódik a pőre prózában, vagy pedig nem törődik a hangsúlyozással, és a szövegnek bizonyos táncmin-tákat követő teljes alárendelése mellett elmerül a szabad melodikus leleményekben. Ezen utóbbi eljárás eredményei sem az olaszoknál, sem a franciáknál messze nem voltak olyan zavaróak, mi több, oly károsak, mint a németeknél, mivel azokban a nyelvekben a nyelvi hangsúly összehasonlíthatatlanul jobban tud alkalmazkodni, és főleg nem a szó alapszótagjához tapad, amiért is azok a nyelvek verssorai

11 Valószínűleg a dallamnak többek között a „felicità” (boldogság) szóra énekelt figuratív díszítményeiről van szó.

szótagjait nem mérik, hanem egyszerűen számolják. Csakhogy operanyelvünk tulajdonképpen zsargonját, szövegeik rossz fordításán keresztül ezektől a nyelvektől sajátítottuk el, aztán nekibátorodva úgy véltük, német verseinket nemhogy szabad volna, de egyenesen szükséges is e zsargonban deklamálnunk. Ennek a nyelvünket érintő, frivolan kontár bánásmódnak végtelen undorral kellene eltöltenie a lelkiismeretes zeneszerzőket: ám ők mindeddig soha nem jutottak arra a gondolatra, hogy még kiváló költőink verselése sem valódi, dallamalkotó verselés volt, hanem csupán mesterséges szemfényvesztés. Weber a kötelességének tekintette, hogy mindig pontosan visszaadja a szöveget, ám azt is bevallotta, hogy valahányszor erre törekedett, saját dallamairól mindig le kellett mondania. Valójában épp Weber tisztességes eljárása a szöveg verseivel szemben, erőfeszítése azért, hogy egyfelől pontosan betartsa a szöveg tagolását és így tegye érthetővé a gondolatokat, másfelől pedig hogy megőrizze a melodikus formálást, még az ebből fakadó össze nem illőségek ellenére is, valójában tehát éppen ez eredményezte azt az érthetlenséget, amelynek egy általam tapasztalt példájára rögtön írásom elején célzást tettem. Nos, ez a példa *A bűvös vadász* Maxának „Durch die Wälder, durch die Auen”<sup>12</sup> kezdetű ariosójában található. A költő itt, szerencsétlen ötlettől vezérelve, a következő verset kínálta a zeneszerzőnek:

Abends bracht' ich reiche Beute,  
 Und wie über eig'nes Glück –  
 Drohend wohl dem Mörder – freute  
 Sich Agathe's Liebesblick.<sup>13</sup>

12 Carl Maria von Weber, *A bűvös vadász*, I. felvonás, 4. jelenet. „Erdőkön, ligeteken át.” Lányi Viktor énekelhető fordításában: „Lombos erdőn, enyhe lankán”.

13 „Esténként gazdag zsákmányt hoztam, / S akárha a saját szerencséjének – /

Weber valóban gondot fordított rá, hogy e sorokból értelmüknek és összefüggésüknek megfelelően helyesen alkosson frázisokat. Ennek szellemében a betoldott „Drohend wohl dem Mörder” után megtorpan, és a „freute” rímelő szóval folytatja az így jóval hosszabbá tett záró sort, mivel sajnos úgy véli, rövid felütésként kell alkalmaznia ezt az igét, amely oly fontos a második verssorral való összefüggés szempontjából, ellenben az ezt az igét pusztán kiegészítő visszaható névmás, a „sich” erős hangsúlyt kap a rá következő leütéssel. Ebből egy mindezzel együtt is lebilincselő melodikus komplexum keletkezett:

A - bends bracht' ich rei - che Beu - te, und wie  
 ü - ber eig - nes Glück, dro - hend wohl dem  
 Mör - der, freu - te sich A - ga - thens Lie - bes - blick.

Ám nem csupán a költő verselése bizonyult ennek folytán képtelennek, hanem, a zenei frazírozás minden világossága ellenére a vers *értelme* is oly nehezen érthetővé vált, hogy miután feltűnt számomra ez az érthetlenség, még nekem magamnak is, aki az énekelt előadások pusztán hallgatásához vagyok szokva, külön értelmezni kellett a szavak értelmét. Hasonló érthetlenséget eredményez ugyanebben az áriában az összetartozó szavak különválasztása, amit a rím kedvéért

---

Megintve bár a gyilkost – örvendezett / Agáta szerelmes pillantása.” Lányi fordításában ugyanez „Este mindig dús a zsákmány. / Bár ő nem örül velem, / Szól, hogy ölni nem szabad, / Én szép Agátám, kedvesem.”

szeretnek alkalmazni a költők, és amin itt a közbülső részek megismétlésével a zeneszerző sajnos csak tovább ront.

Wenn sich rauschend Blätter regen,  
Wähnt sie wohl, es sei mein Fuß;  
Hüpft vor Freuden, winkt entgegen...  
Nur dem Laub, nur dem Laub den Liebesgruß.<sup>14</sup>

Ezenkívül itt a „Fuß” és a „Liebesgruß” szavaknak kellene rímelniük. Weber így hangsúlyozza először:



majd az ismétléskor:



ahol is a helytelen hangsúly adja ki a rímet, a helyes azonban felfedi, hogy e szavak valójában *nem* is rímelnek. Így tárul fel előttünk az egyik alapvető oka annak, hogy miért is kifogásolható egész irodalmi verseléskultúránk, amely jóformán még mindig csak a sorvégi rímekben véli lehetségesnek megnyilvánulni, miközben legnagyobb és legelhivatottabb költőink legkiválóbb költeményeiben a rím, csakis a valódi rím válik meghatározó valósággá. Német zeneszerzőinknek mindaddig nem igazán fájt a feje e valódiság vagy valótlanság miatt; a szemükben az egyik rím olyan volt, mint a másik, és a végszótagokat úgy párosították össze, akár egy igazi fűzfapoéta. Tanulságos példával

<sup>14</sup> „Künn ha zörrennek az ágak, / Engem sejt egész közel, / Szíve dobban, engem szólít ... / Ah, de jaj, csak a lomb, más nem felel.” Lányi Viktor fordítása.

szolgál számunkra e tekintetben Naumann<sup>15</sup> dallama, amelyet Schiller *Örömmódájához* írt, és amely igen népszerű volt a maga korában:

Freu - de, Schö - ner Göt - ter - fun - cken, Toch - ter aus E - ly - si - um,  
Wir be - tre - ten feu - er - trun - cken, Himm - li - sche, dein Hei - lig - thum.

Beethoven pedig a helyes példával:<sup>16</sup>

Freu - de, Schö - ner Göt - ter - fun - cken, Toch - ter aus E - ly - si - um,  
Wir be - tre - ten feu - er - trun - cken, Himm - li - sche, dein Hei - lig - thum.

A képzelt rím kedvéért Naumann kiforgatta a vers valamennyi hangsúlyát; Beethoven pedig ugyan helyesen tette ki a hangsúlyokat, csakhogy ezzel feltárta, hogy a németben az összetett szavak első tagjára esik a hangsúly, így a záró tag, mivel kevésbé hangsúlyos, nem használható fel rímalkotásra. Ha mármost a költő nincs tekintettel erre, akkor ríme csak a szem számára való, pusztán irodalmi rím lesz: ám a hallás számára – ahogy az érzés és az eleven értelem számára is – teljesen rejtve marad. Ráadásul mennyi bajt hoz ez az áldatlan rímfaragás minden szöveghez komponált zenére! A teljes érthetlenségig menően úgy kiforgatja és eltorzítja a zenei frázisokat, hogy azokat végül már fel sem lehet fedezni! Nemrég Kaspar nagyáriájának szövegében azt próbáltam megkeresni, hogy a korábbi sorokból mi rímel a „Triumph, die Rache gelingt” záró sorra,<sup>17</sup> én

15 Johann Gottlieb Naumann (1741–1801) drezdai udvari karmester, zeneszerző.

16 Wagner rosszul idézi a dallamot, ugyanis Beethovennél nincs pontozott ritmus sem az első, sem a harmadik ütemben. Ugyanakkor ez a ritmikai átszerkesztés jól megvilágítja, hogyan képzelte el Wagner a szöveg zenei deklamálását.

17 Weber, *A bűvös vadász*, I. felvonás, 6. jelenet, 5. ária: „Schweig! Damit dich niemand warnt.”

ugyanis ilyen rímet az előadásokból soha nem hallottam ki, s ezért úgy véltem, hogy Weber szükségből és önkényesen fűzte hozzá azt a frázist. S jóllehet rátaláltam ugyan az „im Dunkel beschwingt”-re, ám az számomra – mivel hevenyészetten van beszúrva az „umgebt ihn, ihr Geister” és a „schon trägt er knirschend eure Ketten”<sup>18</sup> közé, és mivel a zenébe iktatott szünet nélkül, sebtében kapcsolódik a rákövetkezőkhöz – sohasem tűnt rímnek. Vajon mi szüksége volt e rímre a zeneszerzőnek, amikor saját céljára elegendő lett volna pusztán néhány szó, mi több, szótag, hogy az énekessel is olyan viharos zenei motívumot énekelthessen, amilyen most voltaképp csak a zenekari kíséretet jellemzi?

Úgy hiszem, e példával, amelyre magam is csak véletlenül akadtam rá, a legérthetőbb módon vezethetem be az operadallam lényegét érintő további vizsgálódásomat. A szegényes és silány, gyakran pusztán semmitmondó frázisokból álló vers – amelynek a zenével egyedül rokonságban álló sajátossága a rím, ami ráadásul eltorzította a szavak eredendő értelmét, miáltal a legjobb esetben teljesen nélkülözhetővé és feleslegessé vált a muzsikusz számára –, nos, ez a vers arra ösztönözte az operaszerzőt, hogy a jellegzetes dallam-motívumok kialakítását és kidolgozását a zene ama területéről merítse, amely mindaddig a zenekari kíséretben a hangszerek szabad nyelveként fejlődött ki. Mozart oly kifejező tömörséget kölcsönzött e szimfonikus zenekari kíséretnek, hogy ott, ahol az összhangban állt a dráma természetességével, az ilyen kíséret mellett az énekeseket csak beszélni engedhette a zenei hangsúlyokon, hogy ne kelljen megbontania a végtelenül gazdag melodikus témakomplexumokat és ne kelljen megszakítania a zene áramlását. Ezzel mármost eltűnt minden szöveggel szembeni

---

18 Az idézett sorok Lányi Viktor fordításában: „Ti éjféli árnyak, kísértésétek őt, / Míg félelemtől örült nem lesz! / Diadal! Diadal! A bosszú eléri őt!”

erőszakosság is; ami pedig a szövegből nem volt alkalmas az énekelt dallam céljaira, az zeneileg elbeszélve vált érthetővé. Mindazonáltal a ragyogó muzsikusságon túlmenően drámai tehetségének ez mégis csak az úgynevezett *opera buffa*-ban sikerült tökéletesen, de közel sem úgy az *opera seria*-ban. Súlyos probléma maradt ez az utódai számára. Ők úgy ítélték, hogy a szenvedélyes előadásnak mindig teljes értékűen zeneinek és dallamosnak kell lennie. Mivel a soványka szöveg ehhez kevés kapaszkodót nyújtott nekik, a szavak önkényes ismétlései pedig eleve arra hangolták őket, hogy megvetéssel tekintsenek a szövegköltő bármiféle igényére, ezért végül a szöveget is, épp annyi szóismétléssel, amennyire céljuk eléréséhez szükségük volt, olyan dallamosnak tűnő zenei motívumokhoz illesztve énekeltették, amelyeket Mozart eredetileg a jellegzetes zenekari kíséretre bízott. Ezért pedig úgy hitték, hogy énekeseiket mindig „dallamosan” énekeltetik, s hogy ezt örök lendületben tartásuk, ilyen-olyan zenei futamok alá gyakran halomszámra összedobáltak mindenféle szöveget, amiből épp volt bőven a kezük ügyében, végül aztán persze az egészből sem az énekelt dallamot, sem a szöveget nem lehetett megjegyezni. – Aki ennek egy valóban eklatáns példáját kívánja szemügyre venni, csak vizsgálja meg közelebbről a templomos lovag nagyjátját Marschner *A templomos és a zsidó nő* című operájából,<sup>19</sup> főképp az Allegro furiosót a „mich faßt die Wuth” [„előnt a düh”] résztől, melyből is kivált az utolsó versszakok megzenésítése tanulságos: nevezetesen mert a szavak úgyszólván egyfolytában, a legkisebb szünet nélkül követik egymást:

---

19 Heinrich Marschner „romanikus nagyoperáját” 1829-ben mutatták be Lipcsében. A művet a bemutatót követő hetven évben mintegy kétszáz alkalommal állították színpadra Németországban, így szerzője egyik legsikeresebb alkotásának számított a *Hans Heilig* (1833) és *A vámpír* (1828) mellett.

Rache nur wollt' ich genießen;  
 Ihr allein mein Ohr nur leihend  
 Trennt' ich mich von allen süßen,  
 Zarten Banden der Natur,  
 Mich dem Templerorden Weihend.<sup>20</sup>

Itt azonban a zeneszerző megtorpan, mivel a költő által – a „Natur” szóra felelő rím kedvéért – a megelőző lezárás után odabiggyesztett

Bitt're Reue fand ich nur  
 [Keserű bűnbánatra leltem csupán]

túl soknak tűnt számára: csak kétütemnyi közjáték után, mindenestre hasonlóan izgatott rohanással folytatja tovább e különös függelékét követően.

gy gondolta tehát a zeneszerző, hogy „dallamosan énekeltehet el” mindent, még a legnagyobb gonoszságot is. Hasonlóképpen járt el az elégikusan gyengéd karakterrel is, melyről a templomos ugyanezen áriájának ¾-es Andantéja: az „in meines Lebens Blüthezeit” [„életem virágában”] tanúskodik. A szereplő itt a második verset, „einsam in das dunkle Grab” [„magányosan a sötét sírba”] pontosan az első versszak dallamára, balladaszerűen énekli, még hozzá a dallam díszítésének olyasfajta eleganciájával, amely a német énekes zenének ezt a műfaját igencsak közel vitte a neveltséges kategóriájához. A zeneszerző továbbá úgy vélte, az énekes minden bizonnyal szeretne kapni valami

---

20 „Csak a bosszút akartam élvezni; / Egyedül csakis rá hallgatva / Leoldottam magamról minden édes, / Gyengéd kötelékét a természetnek, / A templomos rendnek szentelve magam.” (II. felvonás, 12. jelenet, Brian de Bois-Guilbert, a templomos lovag áriája.)



„énekelnivalót” is: a németek azonban nem boldogultak egykönnyen az olaszok nagy bravúr-koloratúráival, legfeljebb a „bosszú” szóra mertek némi lefelé vagy felfelé kanyargó futamot írni. Ellenben a „cantabileban” megjelentek a kis díszítések, elsősorban „mordentek” és az ezekből származó cikornyák, azt demonstrálandó, hogy csak van itt ízlés! Spohr szólóhegedű-ékítményeit beépítette az énekeseknek írott áriákba is, mindazonáltal dallamai, melyek láthatóan már eleve ilyen díszítmények segítségével lettek megalkotva, unalmasnak és semmitmondónak bizonyultak, így azonban nyoma veszett közöttük a versnek is, ami pedig úgy lépett fel, mintha mondani is akart volna valamit. A nyilvánvalóan zseniális vonások mellett, amelyekkel Marschner zenéjében oly sokszor (például épp a templomos említett nagyáriájában) találkozunk, és amelyek egészen a fenséges és szívbemarkoló hatásig fokozódnak (mint ugyanennek az operának a második felvonását bevezető kórusokban), mégis szinte túlsúlyban van nála a sekélyesség, gyakran pedig megdöbbentő inkorrekttségbe ütközünk, mely leginkább annak a szerencsétlen rögeszmének köszönhető, miszerint mindig igazi „dallamokkal” kell szolgálni, azaz mindent át kell hasson a „dalolás”. Megboldogult Reißiger kollégám panaszát operája, a *Schiffbruch der Medusa*<sup>21</sup> sikertelenségéről, amelyben pedig, magam is meg kell valljam, „oly sok dallam volt”, én rögtön keserű szájjal tett utalásként értettem saját operáim sikerére, amelyekben viszont oly kevés. –

E csodás dallamgazdagság, melynek bőségszarujából egyaránt jutott a rá méltóknak és méltatlanoknak is, azzal pótolta elherdált vagyonát, hogy – sajnos nem mindig ésszerűen – felhasznált minden-

---

21 *A medúza hajótörése* című, négyfelvonásos opera a Medúza nevű francia fregatt 1816-os, egész Európát megrázó szerencsétlenségét dolgozta fel. 1846-ban mutatták be Drezdában a szerző vezényletével.

féle, a világot bejárt, többnyire olasz és francia operákból származó zenei közhelyet, amelyeket aztán nagy összevisszaságban sorakoztatott egymás mellé. Sokat szidták Rossinit, holott csak az eredetisége bosszantott bennünket, ugyanis mihelyst a „cantabile” eleganciájához felhasznált Spohr-féle hegedűszóoló kimerült, a Rossini-féle induló- és balett-ritmusok, valamint melizmák úgyszólván teljesen maguktól benyomultak a frissítő Allegróba: de mindig csak mint tiszta „dal- lamok”. A *Felsenmühle*<sup>22</sup> nyitányát ma már csak promenád koncer- teken, meg az őrgárda parádéin játsszák, a *Mózes*<sup>23</sup> indulóját pedig már sehol nem halljuk; utóbbi esetében győzedelmeskedett a német patriotizmus, a boldogult Reißiger pedig nagy elégtételt kapott.

Ám nem csupán az olaszok és franciák hatástalanul átplántált melizmatikus és ritmikai kliséi termékenyítették meg a német opera- dallamot, hanem fenséges és kedélyes hatásukkal hozzájöttek ehhez az utóbbi fél évszázadban oly szenvedélyesen művelt négyszólamú férfikarok is. Spontini fanyalogva ugyan, de jelen volt Mendelssohn *Antigonéjának*<sup>24</sup> egyik drezdai előadásán, igaz, hamar ott is hagyta a hangversenyt a lelkében fortyogó, megvető haraggal: „c’est de la Berliner Liedertafel!”<sup>25</sup> Kedvezőtlen helyzetet teremtett a módfelett silány és monoton sördalnak ez a térnyerése, fokozzák akár rajnai bordallá, ahogy a *Die Nibelungen* berlini szerzője tette, aki úgy hitte, e nélkül

22 *Die Felsenmühle von Estalières* (op.71), Carl Otto Reißiger kétfelvonásos ope- rája, amelynek ősbemutatójára 1831-ben, Drezdában került sor.

23 Rossini: *Mosè in Egitto*, háromfelvonásos opera. Ősbemutató: 1818, Nápoly.

24 Színházi kísérőzene Szophoklész tragédiájához. A művet 1841-ben mutatták be Potsdamban. A darabban két férfikar szerepel, a kórusok a görög tragédiák karát hivatottak megjeleníteni.

25 „Ez a Berliini Dalárda!” – Az (Ältere) Berliner Liedertafel, az első német dalár- da, amely 1809-től működött Carl Friedrich Zelter igazgatása alatt. 1819-ben aztán alakult egy másik hasonló dalárda is, Ludwig Berger, Bernhard Klein, Gustav Reichardt és Ludwig Rellstab irányításával, amely a Jüngere Berliner Liedertafel nevet kapta.

nem engedheti befejeződni operáját.<sup>26</sup> – Weber zsenije volt az, aki az operát a német férfikari ének beemelésével, melynek a felszabadító háborúk idején keletkezett dalaival<sup>27</sup> olyan csodás lendületet adott, a népiesség nemes pályájára vezérelte. Az ebből fakadó siker vitte rá a mestert, hogy a drámai cselekmény közreműködőjeként felfogott kórusra is kiterjessze ennek az éneklésmódnak a jellegét: *Euryanthé*-jában közbeékelődő énekeivel a kórus több alkalommal is félbeszakítja és feltartóztatja a cselekvő személyek dialógusait, és sajnos ezeken a helyeken teljesen az említett férfikarok stílusában énekel, magának valóan, négy szólamban, amit még a karakterisztikusan mozgalmas zenekar sem elevenít meg, szinte úgy, mintha ezek a kóruszámok azonos módon egyenként is felhasználhatók volnának egy dalárda repertoárjában. Mindenesetre az, ami nemes célként lebegett Weber előtt – s talán ezzel együtt az is, hogy szembeforduljon a kórusnak az olasz operában szokásos sablonos, csupán az ária és a balett kíséretéül szolgáló használatával –, követőit tévesen a kórusnak ehhez a folyvást semmitmondóan „melodikus” énekeltetéséhez vezette, és a korábban említett áriadallam-énekléssel együtt ez teszi ki a német operák egész lényegét. Hosszú szakaszokat tölt ki bennük ez a „dallamos” együtténeklés, amelyből egyetlen lebilincselő mozzanat sem tűnik elő, hogy felismertesse velünk e töretlen melodikus folyamat okát. Újra az egyébként oly rendkívül tehetséges Marschner már említett operáját hozom fel példaként, utalván az úgynevezett együttéseire, mint a 9/8-adban álló *Andante con moto*-ra a második fináléban („laßt den Schleier mir, ich bitte” [adjátok nekem a fátylat, kérlek]), valamint (modellként) az első felvonás bevezetésére. Ez utóbbiból

---

26 Heinrich Dorn (1804–1892) zeneszerző, karmester, zenekritikus. *Die Nibelungen* című, ötfelvonásos operáját 1854-ben mutatták be Weimarban, Liszt vezényletével.

27 Lásd a 7. jegyzetet.

most csak a férfikórus első strófáját vegyük szemügyre („wir lagern dort im stillen Wald, der Zug muß hier vorbei, er ist nicht fern, er naht bald und glaubt die Straße frei” [tábort ütünk ott, a csendes erdőben, a menet nemsokára erre halad, ő is itt van közelgőben, s úgy hiszi, az út szabad]), amely egy vadászdal dallamát szólaltatja meg, és kövessük figyelemmel, hogy a képtelen szóismétléseknek köszönhető bonyolult dialógus a továbbiakban milyen meglepően van melodizálva. Ebből a drámai dallamok komponistáinak azt kell leszűrniük tanulságként, hogy milyen sokáig képes a színpadon álló, valóban nagyszámú tömeg *à parte*<sup>28</sup> beszélni, ami persze nem valósítható meg másként, mint hogy valamennyien, sorokba állva, az erdőből szólnak a közönséghez, amely külön egyikükre sem figyel, hanem türelmes várja az általános „dallam” kicsengését.

Az értő néző számára a beszélt dialógusok gyakran valódi felfrissülést jelentenek az ilyen operákban. Másfelől épp a dialógus csábította a zeneszerzőket arra a feltevésre, hogy a prózai párbeszéddel összekapcsolt egyes zeneszámok csakis líraian dallamosak lehetnek. Ez a feltevés nagyon is jogos volt a voltaképpen daljátékban, a „Singspielben”, mivel az zeneileg valóban csak a dalszerű „intermezzóig” jutott el, miközben magát a darabot, akár csak a színházban, érthető prózában beszélték el benne. Csakhogy itt „operáról” volt szó; az énekelt számok terjedelme megnőtt, az áriák többszólamú „együttesekkel” váltakoztak, végül a finálét minden szövegével együtt kellett a zeneszerzőnek megzenésítenie. Minden egyes ilyen „számnak” önmagában véve is hatásosnak kellett lennie: végeérhetetlen „dallamokkal”, izgalmas, tetszést keltő lezárással. Ennek kapcsán pedig már a zeneke-reskedőt is figyelembe vették: minél több hatásos vagy akár csak tet-

---

28 Az a drámaírói technika, amikor egy szereplő hangosan gondolkodik, és a színpadi situációhoz kapcsolódó (többnyire) kritikus gondolatait „félre”, azaz a közönséghez kiszólva mondja el.

szetős zeneszám volt kiadható egy darabból, annál magasabb értéket képviselt a mű a kiadó szemében. A legtökéletesebb zongorakivonat elejére is be kellett szűrni a számok tartalomjegyzékét olyan kategóriákkal mint „ária”, „duett”, „tercett” vagy „bordal” stb., s ennek megfelelően nevezték meg az opera egészének valamennyi számát. Ez pedig még akkor is megmaradt, amikor a dialógus helyére bevezették a „recitativót”, és az egész darabot bizonyos zenei összefüggésbe helyezték. Persze a recitativók nem voltak túlzottan jelentékenyek, így nem kis szerepük volt abban, hogy az opera műfaja unalmassá vált. Miközben például Spohr *Jessondájában*<sup>29</sup> Nadori recitativóban mondja el: „csendben feküdtem a tenger partján”, mégis türelmetlenül várjuk, hogy a végén újra belépjen az egész zenekar, határozott tempóval és rendíthetetlen „dallammal”, bárhogy legyen is ez a dallam összeállítva (azaz „megkomponálva”). Az efféle, végtére is szívderítő szám végén a közönségnek tudnia kellett tapsolni, különben a szám félresikerült, és idővel kihagyhatóvá vált. A végén, a „fináléban” aztán valóban fergeteges zürzavarnak kellett eluralkodnia, a felvonás kielégítő lezárásához kívánatos volt némi zenei mámor; ám ott csak „együttesek” énekeltek: mindenki magában, és mindannyian a közönségnek; és – akár odailletett, akár nem – egy erőteljes intenzitású záró kadenciával ellátott, ujjongó dallam volt hivatott mindenkit a megfelelő ekstázisba hozni. Ha ez sem működött, akkor a dolog kudarcot vallott, és az operát visszavonták.

Ha most összefoglaljuk valamennyi eddig szemügyre vett tényt, és ezekhez hozzávesszük legtöbb énekesünk fölöttébb zavaros ének-

---

29 *Jessonda*, opera három felvonásban, táncsal. Bemutató: 1823, Kassel. Nadori egy ifjú bráhmán a portugál kolonializáció idején játszódó darabban. Spohrra nagy hatást gyakorolt *A bűvös vadász*, és már Wagner előtt a szöveg, zene és színház egységét képviselő összművészet volt az eszményképe. Ez a műve „végigkomponált” opera, melyben a vezérmotívum-technika előzménye is felfedezhető.

művészetét, melyet a jellegtelen feladatok erőteljes kiforratlanságban tartanak, akkor teljes őszinteséggel be kell vallanunk, hogy az opera mindeddig voltaképpen hamisítatlan kontármunka volt. Ezt már akkor is el kell ismernünk, ha a német operát összevetjük az olasszal és a franciával, és még mennyivel inkább, ha azokat a szükségszerű kívánalmakat, amelyeknek a szemünkben mind a drámának, mind pedig az önálló zeneműnek meg kell felelnie, ezzel az orvosolhatatlan hibájában megtartott pszeudo-műalkotással szemben állítjuk fel! – Alaposabban szemügyre véve az operában minden abszurd, még az is, hogy az istenáldotta tehetségű zenész eredeti dallamszerzőként áldozatot hoz benne. Ilyen szerző volt az úgynevezett „német” opera szempontjából Weber, aki tehetségének leglelkesítőbb sugarait küldte el hozzánk az operavilág ködfüggönyén át, mely világtól Beethoven bosszankodva vett búcsút, amikor ezt jegyezte fel naplójában: „csak semmi operát és hasonlókat, én járom tovább a magam útját!”<sup>30</sup> Ki is vitatná az egész műfajról alkotott iménti ítéletünket, ha tekintetbe veszi azt a tényszerű következményt, hogy Weber legszebb, leggazdagabb és legmesteribb zenéje számunkra jószerivel máris veszendőbe ment, csak mert az *Euryanthe* operához íródott. Végtere hol is adhatnák még ezt elő, amikor még a legmagasabb udvarok esküvői és aranylakodalmi ünnepségein is, ha már feltétlenül valami végtelenül unalmas dolgot kell kiválasztani a teátrális ünnepélyhez, inkább a *Titusz kegyelmére* vagy az *Olympiára*<sup>31</sup> esik a választás, mint erre az *Euryanthéra*, amelyben ugyanakkor, az elhíresült unalma ellenére,

---

30 Az idézet pontosan így hangzik: „Felhagyni az operával, meg minden effélével, írj csak a magad módján – aztán föl a csuklyát, amibe belezárod boldogtalan életed!” Lásd Sieghard Brandenburg (szerk.), *Beethoven Tagebuch*, Mainz: Hase und Koehler, 1990, 87. Az idézetet Wagner vélhetően ebből a kiadásból ismer-te: Ludwig Nohl (szerk.), *Die Beethoven-Feier und die Kunst der Gegenwart*. Bécs: Wilhelm Braumüller, 1870.

31 Gaspare Spontini nagyoperája három felvonásban. Bemutató: 1819, Párizs.

minden egyes zeneszám még mindig ezerszer többet ér, mint Itália, Franciaország vagy Júdea minden opera seriája együttvéve? Az efféle kiválasztások jól láthatóan mégsem csak mondjuk a porosz operagazgatók konzorciumának álmatag ítélőereje számára terhesek, hanem – ahogyan ott mindent egy bizonyos tompa, ám lankadatlan akadémikus ösztön irányít – azt láthatjuk egy hasonló, kiválasztó döntésből is, hogy az említett, kétségtelenül határozott stílusú, jóllehet korlátoltabb és üresebb műfaj alkotásai mellett nem véletlenül találtak az udvarnál a „német opera” legjobb alkotását félkésznek és ezért bemutathatatlanak. Mindenesetre épp ebben a műben az opera műfajának valamennyi fogyatékosága a leglátványosabban lépett elénk pusztán azon okból kifolyólag, hogy a zeneszerző itt teljes komolysággal úgy gondolta, tisztán zenei alkotóképessége legnagyobb erőfeszítésével mégiscsak képes elfedni a műfaj minden hibáját, sőt abszurditását. Ha pedig itt is úgy tekintem, ahogyan egy általam korábban már használt metaforában,<sup>32</sup> hogy a költő műve a férfiúi, a zene ellenben a női elv, melyek nászának a leghatalmasabb ösztönalkotás létrehozása a célja, akkor annak sikerét, ahogyan Weber génusza áthatja ezt az Euryanthe-szöveget, egy csandála férfi és egy brahman nő házasságának gyümölcsével szeretném összevetni. A hinduk tapasztalati és hitbéli szabályai szerint ugyanis egy brahman férfi egy csandála nőnek egészen tűrhető, ha a brahman kasztnak nem is tökéletesen megfelelő utódot képesek nemzeni, ellenben fordítva, egy csandála férfi ivadék, mely egy brahman nő erős öléből születik a világra, a legmegvetettebb néposztály típusát fogja megjeleníteni a legvegytisztább, ezzel egyszersmind a legijesztőbb formában. Gondoljuk csak hát meg, hogy e szerencsétlen *Euryanthe* esetében a nem-

---

32 Lásd Richard Wagner, *Oper und Drama*, Lipcse: J. J. Weber, 1852. Az I. rész vége: „Die Oper und das Wesen der Musik”, különösen 186. skk.

ző apa egy nőszemély,<sup>33</sup> a szülőanya szerepét betöltő zene ellenben a szó legteljesebb értelmében vett férfi volt! Amikor ellenben Goethe úgy vélte, Rossini majd bizonyára igazán illő zenét fog komponálni *Helenájához*,<sup>34</sup> akkor ez olyan hatást keltett, mintha egy brahman férfi vetett volna szemet egy csinos csandála leányra, csakhogy ez esetben aligha lehetett feltételezni, hogy a csandála leány megfelelt volna a kihívásnak.

Weber imént kiemelt művének szomorú, sőt egyenesen szívszaggatóan tanulságos sajátosságairól *Opera és dráma* című nagyobb munkám első részében<sup>35</sup> annakidején igyekeztem kellőképpen kifejezni az álláspontomat, s ott főként annak kimutatásáért fáradoztam, hogy még a legkiválóbb dallamszerző sem képes a strófák nélküli [verslose] német versek konglomerátumát átalakítani egy valódi műalkotás közegében megjelenő és poétikusnak mutatkozó operaszöveggé. Weber pedig, amellet, hogy a legeslegkiválóbb dallamírónak tekinthető, egyszersmind briliáns elme is volt, aki éles szemmel szűrte ki minden gyengeséget és valótlanságot. Ám az utána következő fiatal zenészek némileg már lenézték őt. És miközben csak a jóisten tudja, Bach, Händel és mások miféle keverékből állították össze a zeneszerzés legújabb receptjeit, mégsem merészelt senki sem szembenézni a Webertől látszólag elválaszthatatlan problémával, vagy ha mégis, akkor futólagos, jóllehet fáradságos kísérletek után mindenki rövidest fel is adta a dolgot. Csak a német karmesterek folytatták tovább friss lendülettel az „operák” komponálását. Szerződésük ugyanis előírta számukra, hogy minden évben képzeletük egy-egy új alkotásával gazdagítsák a vezetésük alatt álló udvari operaházat. *Rienzi, A bolygó hollandi,*

33 Helmina von Chezy (1783–1856), író- és költőnő, Weber operájának szövegkönyvírója.

34 Nincs olyan szöveghely, ami alátámasztaná ezt; schol máshol nem találni utalást Goethe e kijelentésére.

35 Wagner, *Oper und Drama*, 135. skk.



*Tannhäuser* és *Lohengrin* című operáimat a mai napig folyvást honorárium nélkül játsszák a drezdai udvari színházban, mivel ottani, élethosszig tartó kinevezésem időszakából származó karmester-operáknak tekintik őket; azért pedig, hogy e daraboknak ott nagyobb a sikere, mint a kollégáiménak, most sajátos módon kell vezekelnem. Szerencsére efféle viszontagságokban egyedül nekem van részem; nincs tudomásom a karmesteri működését túlélő egyetlen drezdai operaszerzőről sem, nagy elődöm, Weber kivételével, ám tőle nem követeltek kifejezetten az udvari színház számára írott operát, mivel az ő idejében kizárólag az olasz operát tekintették emberhez méltónak. Három híres operáját Weber Drezdán kívüli színházaknak írta.

Eltekintve a Királyi Szász Udvari Opera repertoárjának e kellemes gyarapításától, ami az én szerény, mára azonban mégiscsak több mint harminc éve játszott műveimnek köszönhető, a Weber utáni nemzedék operái közül, más udvari színházakat is beleértve, egyik sem bizonyult valóban tartósnak. E téren kétségtelenül az első Marschner-operák<sup>36</sup> voltak messze a legjelentősebbek: alkotójukat egy ideig nagyfokú elfogulatlansága segítette, amellyel, az opera problémájától nem zavartatva magát, engedte szabadon érvényesülni dalmírói tehetségét, valamint bizonyos rá jellemző módon áradni a – nem mindig túlzottan új – zenei szerkezeteit [Satzverlauf]. Majd csak az újabb francia opera hatása tette Marschnert elfogulttá, és nemsokára menthetetlenül beleveszett a műveletlen féltehetségekre jellemző sekélyességbe. Meyerbeer sikerei láttán, már csak illendőség-ből is, mindenki elnémult és mindenkit aggodalom töltött el: csak nemrégiben vették a bátorságot, hogy stílusának teremtményei után ótestamentumi utószülötteket hozzanak napvilágra. Ám a „német opera” haldoklott, míg végül olybá tűnt, hogy munkáim olyannyira

---

36 *A vámpír* (Lipcse, 1828), *A templomos és a zsidó nő* (Lipcse, 1829) valamint a *Hans Heiling* (Berlin, 1833).

megnehezített, de aztán mind kevésbé vitatott sikerei az egész német zeneszerzői világot riadóztatták, és felkeltették benne a hasonlóképpen alkotás vágyát.

Már huzamosabb ideje kapok jelzéseket ettől a mozgalomtól. A Drezdai Udvari Színházban elért sikereim a közelembbe vonzották előbb F. Hillert, aztán R. Schumannt is,<sup>37</sup> kezdetben bizonyára csak abból a célból, hogy megtudják, hogyan is képesek egy mindaddig teljesen ismeretlen német zeneszerző operái tartósan elnyerni a közönség tetszését egy jelentős német színpadon. Mindkettő úgy hitte, hamar sikerült kiderítenie, hogy nem vagyok különösebb zenesz, ezért sikereim okát az általam írott szövegekben vélték megpillantani. Valójában én is azon a véleményen voltam, hogy tanácsokkal kellene ellátnom őket mindenekelőtt a jó költemény sajátosságairól, mivel mindketten operaterveket dédelgettek magukban. A segítségemet kérték ez ügyben, ám mikor sor került volna rá, mégis lemondtak róla – úgy sejtem azért, mert bizalmatlansággal telten holmi becstelen csel fogásoktól tartottak, amelyeket én akartam volna mintegy bevetni ellenük. *Lohengrin* szövegéről Schumann azt tartotta, hogy nem lehet belőle operát írni, amiben eltért a véleménye a berlini fő karmesterétől, Taubertétől,<sup>38</sup> aki később, amikor az ehhez a szöveghez írott zenémet befejeztem és elő is adták, úgy nyilatkozott, hogy kedve támadt azt újra megkomponálni. Amikor Schumann összeállította *Genovefája* szövegét, hiába tanácsoltam, nem hagyta magát lebeszélni arról, hogy az általa kitalált formában megtartsa azt a szerencsétlen és ítéltlen harmadik felvonást. Dühbe gurult, és kitarzott amellet,

37 Az 1840-es évek közepén mind Ferdinand Hiller, mind Robert Schumann Drezdában élt, és az úgynevezett „Hiller-féle köröcskében” rendszeresen találkozott ottani művészekkel, így Wagnerrel is. Vö. Richard Wagner, *Mein Leben*, München: List, 1976, 333–339.

38 Wilhelm Taubert (1811–1891) zeneszerző és karmester, karrierje vége felé valóban viselte a „fő karmester” címet.

hogyan lebeszélő tanácsommal csak az ő legnagyobb hatását akartam elrontani. Ugyanis szemet vetett a *hatásra*: e műben minden „német, ártatlan és tiszta”, ugyanakkor ebbe mégis némi látszat-tisztátalanság vegyül, hogy aztán a második finálé embertelen durvasága és közönségessége igazán magával ragadónak tűnjék. Néhány évvel ezelőtt hallottam Lipcsében ennek a *Genovefának* egy nagyon gondos előadását, és úgy kellett találjam, hogy a már önmagában is oly ellenszenves és sértő jelenet, amellyel Auber *Álarcosbáljának*<sup>39</sup> hasonló motívumon alapuló harmadik felvonása végződik, jószerivel nem több humoros bonmot-nál a tiszta német hatásvadász-zeneszerző és szövegíró eme igazán szívet tépő brutalitásához képest. És – mily csodálatos! Soha senkit nem hallottam panaszkodni emiatt. Ilyen energiával uralkodik egy német a veleszületett tiszta érzéken, amikor mással – például velem – akar szembeállítani valaki mást – például Schumann-t. Belátam, hogy én, a magam részéről nem válhattam Schumann hasznára.

Csakhogyan – mindez már a múlté. Azóta kitört a jövő zenéje körüli harmincéves háború,<sup>40</sup> amelyről nem igazán tudom megállapítani, vajon megérett-e már egy vesztfáliei békekötésre. Mindenesetre még a háborús évek alatt újra viszonylag sok operát írtak, amit bizonyára már az a körülmény is ösztönözhetett, hogy színházaink, melyek korábban kizárólag olasz és francia operákból éltek, ezzel az árucikkkel egyre gyérebb jövedelemre tettek szert, ellenben az a néhány német szöveg, amely az én dilettáns tollamból származott, és amelyeket ráadásul én is zenésítettem meg, már huzamosabb ideje szép bevételt hoztak a színházaknak.

39 II. *Gusztáv avagy az álarcosbál*, ötfelvonásos opera. Bemutató: Párizs, 1833.

40 A zenés színházban hozott wagneri reformokról zajló vita Wagner zürichi írásainak publikálása után vette kezdetét. Az első e szellemben fogant szövege, *A művészet és forradalom* 1849-ben, tehát éppen harminc évvel a jelen írást megelőzően jelent meg. A „jövő zenéje” kifejezés *A jövő műalkotása* (1850) című Wagner-írás megjelenése után vált közkezdvelt jelszóvá.

Sajnos az új német múzsa teremtményeiről nem sikerült közelebbi ismereteket szerezni. Azt mondják, a drámai zenei stílus terén hozott „újításaim” hatását ott lehet érzékelni. Köztudottan olyan „irányzatot” tulajdonítanak nekem, amellyel például a megboldogult drezdai karmester, Rietz elfogultan fordult szembe, a néhai lipcsei zeneigazgató, Hauptmann pedig kiválóan tudott élcélni.<sup>41</sup> De nem hiszem, hogy ők voltak az egyedüliek, hanem bizonyára igen sokféle mester volt és van is, aki bosszankodik emiatt az „irányzat” miatt. A zeneiskolákban és konzervatóriumokban pedig alighanem kifejezetten és határozottan tiltják is. Hogy aztán azokban miféle „irányban” folyik az oktatás, számomra nem vált világossá; mindenestre túl eredményes nem lehet: ismerek valakit, aki hat évig tanult zeneszerzést egy ilyen intézményben, mígnem feladta a dolgot. Olybá tűnik, hogy az operaszerezés megtanulása az akadémiákon kívül, titokban zajlik; aki tehát az én „irányomban” indul útnak, jobb, ha számol ezzel. Mégis, kevésbé a műveim, mint inkább sikerük tanulmányozása látszik az „irányomba” fordítani néhány, akadémiai értelemben tanulatlan növendéket. De hogy mi is volna ez az „irány”, azt számomra a legnagyobb homály fedi. Talán az, hogy egy ideje előszeretettel választottak szövegül középkori anyagokat; az *Edda énekeket* és a zord északot kincsbányának tekintik egy jó szövegkönyv megírásához. Ám nem pusztán az operaszövegek megválasztása és jellege látszik fontosnak e mindamellert mégiscsak „új” irányzat szempontjából, hanem néhány más dolog is, különösen a „végigkomponálás”, de legelsősorban annak lehetővé tétele, hogy a zenekar szüntelenül beleszólhasson az énekes dolgába, mely téren csak annál szabadel-

---

41 Julius Rietz (1812–1877) karmester, zeneszerző és zeneszerzéstan-tanár, Lipcseben és Drezdában működött. Moritz Hauptmann (1792–1868) zeneszerző, zenetudós, hegedűművész és karmester. Mendelssohn ajánlására lett a Thomas-kirche kántora és lipcsei „zeneigazgató”.

vűbben járhattak el, mivelhogy az utóbbi időben a zenekari kompozíciók hangszerelését, harmonizálását és modulálását tekintve igen sok „irányzat” jött létre.

Nem hiszem, hogy mindezekben a dolgokban én a magam részéről sok és hasznos felvilágosítással szolgálhatnék; mivel szerencsére senki sem kéri tőlem, legfeljebb a következő kis – kéretlen – jó tanácsot adhatom tisztán jóindulatból.

Egy operakomponáló német fejedelem<sup>42</sup> egy alkalommal szeretne volna barátom, Liszt közvetítésével elérni, hogy közreműködjem őfőméltósága új operájának a hangszerelésében, nevezetesen a *Tannhäuser* harsonáinak előnyös hatását akarta a saját művében is alkalmazni. E vonatkozásban a barátom úgy érezte, hogy nyilvánosságra kell hoznia a titkot, miszerint előbb mindig felöltött bennem valami, amit csak eztán tettem át a harsonákra. – Összességében alighanem tanácsos lenne, hogy a különféle zeneszerzők ezt az „irányt” kövessék: saját magam számára ez ugyan szerény nyereséggel kecsegtet, hiszen gyakorlatilag egyáltalán nem tudok úgy komponálni, ha semmi nem „ötlik fel bennem”, a többségre nézve pedig talán okosabb is, ha nem várják ki, hogy valami az eszükbe jusson. A drámai ágazatot illetően azonban szeretném bemutatni azt az eszközt, amely a legjobb műfogásként alkalmas arra, hogy az efféle „ötleteket” kikényszerítsük.

Egy ifjú muzsikus, akinek egyszer azt tanácsoltam, várja ki, amíg eszébe jut valami, kételkedve vetette fel ez ellen azt a kérdést: de hát honnan fogja tudni, hogy az ötlet, ami bizonyos körülmények között a birtokában lesz, a saját ötlete. Az ebben kifejeződő kételey éppúgy érinthetné az abszolút, hangszeres zene komponistáit is: „jelenkorunk” nagy szimfóniaszerzőinek egyenesen azt tanácsolhatnánk,

---

42 II. Ernő Szász-Coburg-Gothai herceg (1818–1893). Az említett alkalom: 1853 eleje. Lásd ehhez: Franz Liszt – Richard Wagner, *Briefwechsel*, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1988, 272–286.

hogyan a kételyt, ami bármely ötletük tulajdonjogát illetően felvetődik, azonnal változtassák kifejezett bizonyossággá, mielőtt mások tennének így. „Irányzatom” *drámai* zeneszerzőinek ellenben mindegyiknél azt tanácsolnám, hogy soha ne adoptáljanak egy szöveget, mielőtt nem látnak meg benne valamilyen cselekményt, még hozzá olyan személyek közreműködésével zajló cselekményt, akik valamilyen okból kifolyólag felkeltik a zenész eleven érdeklődését. Akkor a zenész vessen egy pillantást például egy olyan karakterre, aki épp akkor a leginkább felkelti az érdeklődését: ha maszkot visel – távolítsa el róla, ha a jelmeztervező próbababájának öltözetét hordja – vegye le róla! Állítsa ezt a figurát derengő fénybe, oda, ahol megláthatja a tekintetét, s ha ez a tekintet beszélni kezd hozzá, akkor maga a figura is meg fog elevenedni, ami talán még meg is riasztja majd a zenészt – de amiben mégis örömet fogja lelteni. Végül megremegnek az ajkak, megnyílik a száj, és egy kísérteties hang valami nagyos is valóságosat, teljesen érthetőt, mégis valami hallatlant mond neki (ahogyan például a „kövendég” vagy az apród, Cherubino szólhatott Mozart-hoz), még hozzá úgy, hogy a zenész akkor felébred álmából. Minden szertefoszlott; ám belső hallásában tovább hangzik a szózat: a zenésznek „ötlete” támadt, és ezt nevezik zenei „motívumnak”. Csak az Isten tudja, mások is hallották-e már ezt, vagy valami ehhez hasonlót. Ennek tetszik, annak meg nem? Törődik is vele a zenész! Ez az ő motívuma, teljesen törvényesen kapta attól a különös alaktól az átszellemültségnek abban a csodálatos pillanatában, és egészen az ő tulajdonává lett.

Ám az embernek csak akkor van része efféle ihletettségben, ha az operaszövegekben nem színházi bábokkal van dolga: s az ilyen szövegekhez ma rendkívül nehéz „új” zenét írni. Mozart feltehetőleg kimerítette az efféle drámai maszkajátékhöz komponálható zene lehetőségeit. Szellemes emberek azt dicsérték operái szövegében, így a *Don Giovanni*éban is, hogy a koncepció vázlatos kidolgozatlansága

álarcos színpadi játékká válik bennük, melyhez aztán zenéje is igen jótékonyan illeszkedik, mivel az emberi viszonylatok legszenvedélyesebb aspektusait egy úgyszólván mindig kellemes és gyönyört keltő játékban adja vissza. Ezt a felfogást, noha könnyen félreérthető, és főleg mert lekicsinylő, akár sértő is lehet, mégis komolyan vették, továbbá az magában foglalta esztétáinknak a zene helyes hatásáról alkotott, általánosan elterjedt ítéletét, amellyel még ma is nehéz harcba szállni. Csakhogy én úgy hiszem, hogy Mozart ezt a művészetet, mely egy bizonyos – nagyon is mély – értelemben ki van szolgáltatva a frivolitás vádjának, tökéletesen ki is merítette azáltal, hogy önmagáért véve a szépség esztétikai elvévé emelte; ez az ő tulajdona volt: aki pedig úgy ítélte, szabad követnie őt, kontárrá lett és unalmat árasztott.

A „takaros dallamoknak” befellegzett, és „új ötletek” nélkül aligha lehet túl sok eredetit alkotni e téren. Ezért hát, szól tanácsom az „új irányt vett” zenészeknek, tanulmányozzák csak igen alaposan a szöveget, annak cselekményét és szereplőit, ha azt akarják, hogy jó ötleteik támadjanak. Ha pedig nincs elég idejük rá, hogy hosszasan várjanak az efféle szemrevételezés eredményére (ahogy az megtörtént egyesekkel az *Armin* és a *Konradin* esetében),<sup>43</sup> és végül beérik színházi bábokkal, ünnepi menetekkel, tomboló fájdalommal, bosszúszomjjal és az ördög tudja, még mi mindennel, akkor legalább arra hadd figyelmeztessem őket, hogy az efféle maskarádék zenei kiállításához ne az „irányzatnak” ugyanazokat a sajátosságait használják, amelyek az általam az imént leírt igaz-álmok alakok kezeléséből fakadtak, azok itt ugyanis egyáltalán nem volnának helyénvalók. Mert aki belepillant ezen alakok szemébe, annak igencsak nehezebbre fog esni, hogy világosan kidolgozza maskarádé-zenénk készletének valamely adott motívu-

---

43 Heinrich Hofmann (1842–1902): *Armin*, hősi opera négy felvonásban. Bemutató: 1872, Drezda; Ferdinand Hiller: *Konradin, der letzte Hohenstaufe*, opera öt felvonásban. Bemutató 1847, Drezda.

mát: ott a ritmus és a moduláció szögletességével<sup>44</sup> többnyire semmi sem volt létrehozható, mivel némileg mást jelent azt mondani „így van”, mint azt, hogy „tegyük fel” vagy „őszerinte”. Itt a rendkívüliség szüksége gyakran új szükségleteket hív életre, és ez a zenei textúrában alkalmasint olyan új stílust teremthet magának, ami igencsak képes felbosszantani a kockafejű zenészt. Ez utóbbi azonban nem sok vizet zavar: hiszen ha az, aki szükségtelenül erőteljesen és szokatlanul modulál, nagy eséllyel kontár, akkor pedig az, aki a megfelelő helyen nem ismeri fel a moduláció szükségét – „szenátor”.<sup>45</sup> A rossz ebben mégis éppen az, ha az „új irányt vett” zenészek azt feltételezik, hogy a szükségszerűnek ítélt rendkívüli dolgok olyan közkincsek, amelyeket az „irányzathoz” csatlakozott valamennyi személy tetszése szerint felhasználhat, ha pedig valamit is jól érzékelhetően ráceppegt ezekből a színházi bábjára, akkor annak mindjárt valahogyan helyesnek is kell mutatkoznia. Csakhogy az rendkívül rosszul mutat így, én pedig nem vehetem zokon a német birodalom sok tiszteletreméltó polgárától, ha a legszívesebben még mindig a szögletesség szabályai szerint megírt, egészen korrekt maskarádé-zenét hallgatják. Bárcsak még legalább Rossiniink volnának! De attól tartok, már azok is kihaltak. –

A ma itt megosztott gondolataimból kétségtelenül nem sokat lehet tanulni, tanácsaim aligha válnak majd bárkinek is a hasznára. Semmiképpen nem is merném magamnak vindikálni a jogot, hogy úgy tanítsak, ahogyan elvárják, csupán arra szeretném rávezetni olvasóimat, hogy miként is kellene helyesen értelmezni a megcsinált és a megalkotott dolgokat. Ám ehhez is tartós érintkezésre volna szükség, mivel csakis példákból, példákból és megint csak példákból lehet bármit is megmagyarázni és végül megtanulni: ám a mi terü-

---

44 Wagner több helyen is használja ezt a kifejezést a hagyományos-iskolás zeneszerzőmód, különösen a klasszikus periódus jellemzésére.

45 Utalás Jago szavaira Shakespeare *Othellójának* I. felvonása első jelenetéből.



letünkön a hatásos példához zenészek, énekesek kellene, és persze zenekar is szükséges. Mindez nagyvárosaink iskoláinak köszönhetően kulturális minisztériumaink kegyeltjeinek a rendelkezésére áll: de hogy ezek mit is csinálnak mindezekkel, hogy zenénkben mindeddig semmi megfelelő nem sült ki, sőt, hogy még a díszszemléken is egyre rosszabb darabokat játszanak, az alighanem korunk államtitka marad. Barátaim tudják, hogy két évvel ezelőtt hasznosnak ítéltém, ha magam is belekeveredem kissé e dolgokba; ám kívánságom minden jel szerint nemkívánatosnak találtatott. Nyugton hagytak, amiért is mindenestre igazán hálás lehettem. Csupán azt sajnálom, hogy valószínűleg hiányos és nehezen érthető marad, ha, miként az itt leírtak esetében is, olykor-olykor indokoltnak látom, hogy néhány dolgot megvilágítsak zenei életünket illetően. Tudják be hát e rossz helyzetnek, ha ezt az írást inkább felkavarónak, mintsem tisztázónak találják: szerencsére nem a kölni újságnak íródott, sem nemzeti vagy egyéb világ-lapoknak, így ha bármi is helytelen lenne benne, az köztünk marad.<sup>46</sup>

FORDÍTOTTA: CSOBÓ PÉTER GYÖRGY

---

46 A második kéziratban (lásd: Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth – B II d 28, tisztázat) így hangzik az utolsó mondat: „...világ-lapoknak. Mindazonáltal rá fogom szólni a fáradságot, hogy egy más alkalommal jobban megírjam.”

## A ZENE HASZNÁLATA A DRÁMÁBAN

(1879)

Az operakomponálásról szóló legutóbbi dolgozatom<sup>1</sup> végeredményben célzást tett arra a szükségszerű különbözősége, amely a drámai, illetőleg a szimfonikus zenei kompozíciók stílusát jellemzi. Ezúttal pótlólag még világosabban kívánok nyilatkozni erről, mert olybá tűnik nekem, mintha e vizsgálódás során további nagy homályosságokat kellene eloszlaltatnunk és helyreigazítanunk zeneszerzőinknél úgy a zene megítélésében, mint az alkotásban megnyilvánuló elképzeléseikben. Ott „kontárokról” beszéltem, akik ha kell, ha nem, erőteljesen és idegenszerűen modulálnak, illetve „szénátorokról”, akik viszont képtelenek elismerni a látszólagos kicsapongások szükségességét ugyanezen a területen. A „szénátor” eufemizmusát nem más, mint Shakespeare Jagója sugalmazta nekem, amikor az állam egy tekintélyes személyiségével szemben egy kínos pillanatban el akart kerülni egy állatvilágból kölcsönzött hasonlatot;<sup>2</sup> hasonló esetben jómagam a továbbiakban a legaggályosabb tapintattal fogom a művészetelmélet tekintélyes személyiségeit a megfelelőbb „professzor” kifejezéssel illetni. Azt a fontos kérdést, amelyről megítélésem szerint itt szó van, ugyanakkor mégsem a „professzorokra” való tekintettel kell megtárgyalni, hanem leginkább a művészek és a művészet igazi, tudniillik nem fizetett barátai között, aminek folytán a következőkben csak az utóbbiakkal szándékozom megosztani saját, a művészi hivatásom gyakorlása közben szerzett tapasztalataimat és észrevételeimet.

Miután mindig a példa a legjobb bizonyítás, a művészettörténet egy igen nyomatékos esetéből indulok most ki, nevezetesen abból, hogy

---

1 Lásd *Az operaköltészetéről és az operaszerzésről* című írást kötetünkben.

2 Lásd uo. a 45. lábjegyzetet.

Beethoven a szimfóniáiban oly merésznek, (egyetlen) operájában, a *Fidelio*-ban ellenben oly aggodalmasnak mutatkozik. Az érvényes operaséma eleve meglévő struktúrájának korlátait már ezt megelőző dolgozatomban is magyarázó indokként neveztem meg, amiért a mester kelleetlenül elfordult a drámai műfaj terén tett további kísérletektől. Hogy miért nem igyekezett az opera egész stílusát a maga hatalmas génuszának megfelelően kibővíteni, nyilvánvalóan abból adódott, hogy erre az egyetlen említett esetben nem adatott számára ösztönző alkalom; hogy pedig nem akart mindenáron ilyen alkalmat teremteni, azzal kell megmagyaráznunk, hogy a mindannyiunk számára ismeretlen új szimfóniaszerzőként már megnyilatkozott előtte. Ha tehát most közelebbről, a maga teljességében megvizsgáljuk újító alkotótevékenységét, fel kell ismernünk, hogy az önálló hangszeres zene karakterét egyszer s mindenkorra ama plasztikus akadályok révén rögzítette, amelyeket még ez a zabolátlan génusz sem hágott át. Tegyük most egy kísérletet arra, hogy ezeket az akadályokat ne korlátozásként, hanem a beethoveni műalkotás feltételeiként ismerjük fel és értsük meg.

Ha ezeket az akadályokat az imént plasztikusnak neveztem, úgy most azzal folytatom, hogy tartópilléreként írom le őket, melyek behatárolják, hordozzák és értelmezik a szimfonikus építmény szimmetrikus, egyszersmind célszerű elrendezését. Beethoven mit sem változtatott a Haydn által megalapozott, tőle átvett szimfóniatétel struktúráján, még hozzá ugyanazon okból kifolyólag, amiért az építőmester sem tudja tetszése szerint áthelyezni egy épület tartópilléreit, vagy mintegy függőlegesként alkalmazni azt, ami vízszintes. Ha ez konvencionális építmény volt, akkor a műalkotás természete tette szükségessé ezt a konvenciót; a szimfonikus műalkotás alapja ugyanis a tánc. Lehetetlen volna itt elismételnem, amit korábbi írásműveimben e témában már kifejtettem, és meggyőződésem szerint

alátámasztottam.<sup>3</sup> Legyen elég ismét arra a karakterre utalnunk, amely a megnevezett alapvetés folytán egyszer s mindenkorra áthatja a haydni és a beethoveni szimfóniát egyaránt. Ennek megfelelően a drámai pátosz itt teljesen kizárt, így tehát egy szimfóniatétel tematikus motívumainak a legszerteágazóbb bonyodalmai sohasem egy drámai cselekmény értelmében nyilvánulnak meg, hanem egyes egyedül analóg módon, eszményi táncalakzatok egymásba fonódásaként, mindennemű hozzágondolt retorikai dialektika nélkül. Nincs bennük kifejtlet, sem végcél, sem beteljesedés. Ebből adódóan persze ezek a szimfóniák általában véve a fenséges derű karakterét viselik. Sosem áll egyazon tételben két, abszolút ellentétes karakterű téma szemben egymással; bármennyire különbözőnek tetszenek is, mindig csak úgy egészítik ki egymást, ahogy ugyanazon alapkarakter férfiúi és női eleme. Hogy ugyanakkor ezek az elemek milyen meglepően sokféleképp törhetnek szét, majd alakulhatnak újra, hogy minduntalan egyesüljenek, az egy ilyen beethoveni szimfóniatételben is megmutatkozik: az *Eroica* szimfónia első tétele ezt az avatatlan fül számára egyenesen megtévesztően mutatja meg, ám az avatottak számára épp ugyanez a tétel tárja fel a legmeggyőzőbben alapkarakterének egységét.

Igen helyesen állapították meg, hogy Beethoven újításai sokkal inkább a ritmikai elrendezés, semmint a harmóniai moduláció területén lelhetők fel.<sup>4</sup> Nagyon idegenszerű kitérőket szinte csak akkor találunk nála, amikor féktelen tréfára vetemedik, ezzel szemben azt érzékeljük, hogy feltartóztathatatlan erő formálja szüntelenül a ritmikailag plasztikus motívumokat, melyek elrendezése és sorrendje egyre gazdagabb felépítést eredményez. Olybá tűnik, itt találjuk a

3 Wagner itt elsősorban *A jövő műalkotása* (1850, lásd kötetünkben) és *Opera és dráma* (1852) című műveire utal.

4 Ez volt a véleménye például Wagner zeneszerzéstanárának, a lipcsei Thomaskirche karnagyának, Theodor Weinlingnek. Lásd Cosima Wagner, *Napló*, Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 251. (1879. január. 1.)

szimfonikus és a drámai zeneszerzőt szétválasztó pontot. Mozart a legmélyebb igényből fakadó, merész modulációs kitérései miatt új és meglepő volt kortársai számára: ismerjük a rémületet, amit a harmóniai nyersség okoz Haydnnak ajánlott kvartettje bevezetésében.<sup>5</sup> Akárcsak néhány ehhez hasonló jellegzetes helyen, ahol az ellenpontoszerűen kidolgozott téma kifejezése főként a hangsúlyozott, emelkedő késleltetőhangok által egészen a fájdalmas sóvárgásig fokozódik, a harmóniai lehetőségek kimerítésére irányuló készletelés látszólag itt is egészen a drámai pátoszig vezet. Mozart a szimfónia területére valójában abból a drámai zenéből lépett át, amelyet kifejezőképességében éppen ő fejlesztett addig nem is sejtett fokra; hisz épp az a néhány szimfonikus műve, amelyeket sajátos értékük egészen napjainkig elevenen megtartott, annak az alkotói periódusának köszönhető, amelyben már kibontakoztatta igazi, operaszerzői zsenijét.<sup>6</sup> A *Figaro* és a *Don Giovanni* szerzőjének a szimfóniatétel váza csak az örömteli alkotás mozgékonyságának leszűkítését jelentette, mely mozgékonyagnak a drámai koncepciók szenvedélyesen váltakozó helyzetei oly készséges játékeretet biztosítottak. Ha közelebről megvizsgáljuk Mozart szimfonikus művészetét, felismerjük, hogy itt szinte csak témáinak szépségével tünteti ki magát, s ezek alkalmazásában és újjáalkotásában is leginkább csak a gyakorlott ellenpontoszerzőként jeleskedik; a kötőelemek megelevenítéséhez szimfóniáiból hiányzott a szokásos drámai ösztönzés. Hiszen zenei-drámai művészete mindig is az úgynevezett *opera buffa*-ban, a dallamos vígjátékban fejlődött ki először; a voltaképpen „tragédia” még idegen maradt számára, és csak egyes fenséges vonásokban, így például Donna Annában és

5 *C-dúr* („*Dissonanzen*”) *vonósnégyes*, KV 465, az első tétel bevezető Adagiója, 1–22. ütem.

6 Amikor Mozart 1786-ban a *Figarót* írta, szimfóniái nagy része már készen állt, leszámítva e „néhány” kései szimfóniát: *D-dúr* („*Prágai*”) KV 504, *Esz-dúr* KV 543, *g-moll* KV 550 és a *C-dúr* („*Jupiter*”) KV 551.

a kövendégben fordította Mozart felé lelkesítő orcáját. Arra törekedett volna, hogy a szimfóniában birkózzon meg a tragédiával? Ki adhatna felvilágosítást egy olyan zseni meggondolásairól és lehetséges kibontakozásáról, aki egész, ámbár oly rövid földi életét mintegy az élveboncoló szikéje alatt élte le?

Mostanra azonban a tragikus múzsa valóban hatalma alá vonta az operát. Mozart ezt még csak a metastasioi *opera seria* álarcában ismerte: ridegnek és száraznak – mint a *Titusz kegyelme*. Igaz orcája csak fokozatosan tárulkozik fel előttünk: Beethoven sem pillantotta meg meg, ezért járta tovább „a saját útját”.<sup>7</sup> Talán bátran kijelenthetem, hogy a tragédia megragadása és a dráma megvalósítása terén teljes komolysággal egészen új szükségszerűségek léptek fel a zene szempontjából, amelyek követelményeiről pontos számadást kell adnunk, szembeállítva őket azokkal, amelyeket a szimfonikus szerzőknek kell követniük művészi stílusuk tisztaságának megőrzése érdekében.

Kétségtelen, hogy a tiszta hangszeres komponista számára eredetileg nem adódtak más zenei formák, mint amelyekben ünnepi táncokhoz és indulókhöz kellett „a talpalávalót húznia”, hogy mulattassa vagy éppen buzdítsa a résztvevőket, és hogy ebből alakult ki az eleinte ilyen táncokból és indulókból összeállított szimfonikus műalkotások alapkaraktere, amelyet a drámai pátosz csak összezavart volna a válaszlehetőségek nélküli kérdésekkel. Ugyanakkor egyes élénk tehetségű hangszeres szerzők mégis ellenállhatatlan vágyat tápláltak azíránt, hogy a zenei kifejezés és saját alkotásaik határait kitégítsák azáltal, hogy feliratokkal ellátott drámai történéseket zenei kifejezőeszközök pusztá alkalmazásával próbáljanak meg megjeleníteni a képzelőerő számára. Az okok, melyek folytán ilyen módon sosem sikerülhetett eljutni egy tiszta művészi stílushoz, a sokféle erre tett

---

7 Lásd *Az operaköltészetéről és az operaszerzésről* című írás 30. lábjegyzetét kötetünkben.

kísérlet lefolyásából könnyen beláthatók; ám olybá tűnik nekünk, hogy arra az önmagában nagyszerű leleményre, amelyet eközben a kiemelkedő tehetségű muzsikuskok megalkottak, még nem fordítottak kellő figyelmet. A kicsapongásokat, amelyekbe Berliozt zseniális démona behajszolta, Liszt hasonlíthatatlanul kifinomultabb művészi érzékű géniusza nemesen megzabolázta és a kimondhatatlan lelki és világtörténések kifejezésének szolgálatába állította, így a művésztüket elsajátító tanítványaik szemében olybá tűnhetett, mintha új kompozíciós műfajt bocsátottak volna a közvetlen rendelkezésükre. Az mindenestre bámulatos volt látni, hogy a tiszta hangszeres zene miként tesz szert határtalan lehetőségekre egy drámai történés képének vezérfonala mentén. Mindeddig csak egy opera vagy egy színdarab nyitánya adott alkalmat arra, hogy tisztán zenei kifejezőeszközöket használjanak a szimfóniatételtől elágazó formában. Még Beethoven is nagyon óvatosan járt el e téren: jóllehet határozott szükségét érezte, hogy valós színházi hatást alkalmazzon *Leonóra-nyitányának*<sup>8</sup> középrészében, a szokásos hangnembváltás mellett megismételte a zenedarab első részét, épp mint egy szimfóniatételben, és nem zavartatta magát attól, hogy a tematikus kidolgozás által meghatározott középrész drámailag izgalmas lefutása már felkeltette bennünk a közelgő lezárás iránti várakozást; az érzékeny hallgató számára ez az ismétlés nyilvánvaló hátrányt jelent. Ugyanakkor már Weber eljárása jóval összefogottabb és drámai értelemben helyesebb volt *A bűvös vadász* nyitányban, ahol az úgynevezett középrész a tematikus konfliktus drasztikus fokozásán keresztül tömör rövidséggel közvetlenül a végkifejlethez vezet. Mármost ha a fent nevezett újabb zeneszerzők költői programok alapján kidolgozott nagyobb műveiben megtaláljuk is a voltaképpeni szimfóniaszerkezet természetes okok-

---

8 Wagner a *III. Leonóra-nyitányra* utal, a másodikat minden jel szerint nem ismerhette.

ból kitörölhetetlen nyomait, a témák anyagából, ezek kifejezéséből, egyszersemind a szembeállításukból és átalakításukból mégis olyan szenvedélyes és excentrikus karakter adódik, amelytől a tisztán szimfonikus hangszeres zene látszólag igyekszik távol tartani magát, s mi több, a programzeneszerző épp arra érzett késztetést, hogy ebben az excentrikus karakterisztikumban értesse meg magát a lehető legprecízebben, ugyanis mindig egy költői alak vagy alakzat lebegett előtte, amelyről nem hihette, hogy elég élesen képes úgyszólván a szemünk elé tárni. Ha pedig ez a kényszer végül teljes melodramazenéhez és hozzágondolandó pantomimszerű cselekvéshez, következőképpen pedig instrumentális recitativókhoz vezetett is, úgy, mialatt a kritikai világot eltöltötte a mindent magába oldó formátlanság okozta iszony, nemigen maradhatott más hátra, mint hogy a zenedráma új formáját is ilyen fájdalmas vajúdas útján segítsük a világra jönni.

Ezt mármost éppoly kevésbé lehet összehasonlítani a régebbi operaformával, ahogy a hozzá vezető újabb hangszeres zenét a korunk zeneszerzői számára lehetetlenné vált klasszikus szimfóniával. Egyelőre halasszuk el az úgynevezett „zenedráma” közelebbi vizsgálatát, s előbb vessünk még egy pillantást legújabb korunknak a fent nevezett vajúdási folyamattól érintetlenül megmaradt „klasszikus” hangszeres kompozíciójára, és azt találjuk, hogy ez a „klasszikusnak maradás” szintizta ürügy, merthogy nagy klasszikus mestereink zászlaja alá húzódva a jó szándéknak és a képesség hiányának igen kellemetlen keveréke ütött tanyát.<sup>9</sup>

A programszerű hangszeres zene, amelyre „mi” lesütött szemmel és sanda tekintettel pillantottunk, annyi újat hozott az összhangzat- tan és a tematikus karakterek terén; ugyanakkor a színházból, tájból,

---

9 A következő két bekezdés nagy valószínűséggel Johannes Brahmsra vonatkozhat. Lásd Cosima Wagner, *Napló*, 269. (1879. szeptember. 10.)



mi több, a történelmi tárgyú festészetből merített hatásokat kínált, és egy hallatlanul virtuóz hangszerelő-művészet révén mindezt oly megkapó tömörséggel dolgozta ki, hogy aztán a korábbi klasszikus szimfóniastílus folytatásához sajnálatos módon már hiányzott egy Beethovenhez fogható nagyság, aki tudta volna, miként is fogjon hozzá ehhez. „Mi” pedig hallgattunk. Amikor végül megint szimfonikus szólásra merészeltük nyitni a szánkat, hogy megmutassuk, amit mindezek ellenére még létre tudunk hozni, észrevettük, hogy túlzottan unalmassá és dagályossá váltunk, és nem tudtunk már másra gondolni, mint hogy a programzene viharadarainak elhullajtott tollaival cicomázzuk fel magunkat. Szimfóniáinkban és hasonló műveinkben most világfájdalom és katasztrófa uralkodik; komorak vagyunk és mogorvák, aztán megint bátrak és merészek; sóvárgunk ifjonti álmaink megvalósítása után; démoni akadályok hátráltatnak bennünket; tépelődünk, de tombolunk is: végül aztán kihúzzuk a világfájdalom fogát; s immár nevetünk, és gunyorosan mutatjuk fel a világ így szerzett foghíját, derekasan, durván, nyárspolgári, magyar vagy skót módra – sajnos másoknak unalmasan. Komolyra fordítva: képtelenek vagyunk elhinni, hogy a hangszeres zene a legújabb mestereink alkotásai által üdvös jövő elé nézhetne; mindenekelőtt azonban valószínűleg káros lenne számunkra, ha ezeket a műveket meggondolatlanul Beethoven hagyatékához illesztenénk. Hiszen, épp ellenkezőleg, meg kellene tanulnunk önmagunk számára tudatosítani mindazt, ami ezekben a művekben teljességgel idegen Beethoventől, aminek a beethoveni szellemtől való eltérést tekintve azzal együtt sem volna szabad túlságosan nehezünkre esnie, hogy ezekben a művekben is találunk beethoveni témákat. E különbség tudatosítása azonban a forma tekintetében már nem lehet könnyű feladat konzervatóriumaink növendékei számára, hiszen az „esztétikus formák” címszava alatt ők egyebet sem kapnak, mint egy sor különböző zeneszerző

könyv nélkül megtanulandó nevét, így pedig a további ítéletalkotásukban minden további összehasonlítás nélkül csak magukra kell hagyatkozniuk.

Az itt említett, legújabb – nevezzük így: romantikus-klasszikus – iskolánk szimfóniakompozíciói az úgynevezett programzene vadságaitól nemcsak abban különböznek, hogy nézetünk szerint ezek is rászorulnának a programra, hanem még inkább egy bizonyos nyúlós melodikában, amelyet alkotóik a mindeddig csendben ápolgatott úgynevezett „kamarazeneből” vittek át beléjük. A „kamarába” vonultak ugyanis vissza; sajnos azonban itt nem arról a meghitt szobácsról volt szó, ahol Beethoven kevés, lélegzetvisszafojtva fülelő barátjával megosztotta mindazt a kimondhatatlant, amit bizonyára csak képes volt megérteni, ám nem is arról a széles csarnokteremről, ahol nagy, plasztikus gesztusokkal vélte megszólítani a népet, az egész emberiséget: arra az áhítatos „kamarára” hamar csend telepedett, hiszen a mester úgynevezett „utolsó” kvartettjeit és szonátáit úgy kellett hallgatni, ahogy játszották őket, vagyis rosszul, és a legjobb esetben – inkább egyáltalán nem is, míg aztán bizonyos kárhozott bajkeverők meg nem találták a kiutat, és az ember meg nem tapasztalhatta, mit is mond valójában ez a kamarazene. Egyesek azonban már áttették a maguk kamaráját a koncertterembe: amit korábban kvintettek és hasonlók gyanánt készítettek elő, azt most szimfóniaként tálalták fel: apróra szecskázott dallam, olyan, mint a kóstolóba kapott, szénával kevert tea, amiről senki sem tudhatja, mit is szürcsöl valójában, ám a „kiközösítettség” címke alatt végül is a világfájdalom vélhető zamatára készülhet fel. – Egészében véve azonban az újabb irányzatban továbbra is kizárólag a programszerűség alaprétégen magyarázható excentrikusság maradt az uralkodó. Mendelssohn például jó érzékkel a természeti benyomásokra hagyatkozott egyes epikus-tájképszerű képeinek megfestésében: sokat utazott, és olyasmit is magával hozott,

amihhez mások nem jutottak hozzá ilyen könnyen.<sup>10</sup> Ezzel szemben újabban a helyi festménykiállításaink zsánerképei kerülnek át egyenes úton a zenébe,<sup>11</sup> és ezekre támaszkodva plasztikus zeneként adják elő a világnak a szokatlan, de ily módon könnyen előállítható hangszeres hatásokat, valamint a mindig meghökkentő harmonizációkat, amelyek arra hivatottak, hogy felismerhetetlenné tegyék az elorzott melódiákat.

Az iménti átfogó megfigyelések eredményeképp ezt az egy dolgot szögezzük le: a tiszta hangszeres zene már nem elégedett meg a klasszikus szimfóniatétel törvényszerű formájával, és főként azon iparkodott, hogy a költői elképzelések által könnyen ösztönözhető képességeit minden tekintetben kiterjessze; az ezzel szembeni reakció ezt a klasszikus formát már nem tudta megtölteni étellel, így szükségét érezte, hogy a számára teljességgel idegent is belevegye, és ezáltal eltorzítsa. Mivel az előbbi irányzat képességbeli gyarapodást eredményezett, a vele szembeni reakció pedig csak az alkalmatlanságát bizonyította, úgy tűnt, hogy a zene szellemének komoly károsításával fenyegető határtalan eltévelyedések csak oly módon volnának távol tarthatók az említett képességek kiaknázásának további folyamatától, ha ez az irány maga is nyíltan és leplezetlenül a dráma felé fordulna. Itt világosan és határozottan ki kellett mondani azt, ami amott kimondatlan maradt, ily módon egyszersmind feloldozni az „operát” a természetellenes származásának átka alól. És itt, az oly kifejező „zenei” drámában adhatunk fényes bizonyossággal számot a zene újonnan szerzett képességeinek alkalmazásáról a nemesebb, kimeríthetetlenül gazdag művészi formák megteremtése terén.

10 Wagner itt a *Hebridák-nyitányra* utal, amit igen nagyra becsült.

11 Az utalás tárgya bizonytalan, de biztosan nem a Muszorgszkij-féle *Egy kiállítás képeire* gondol, mivel az csak 1886-ban jelent meg nyomtatásban.

Az esztétika tudománya mindenkor az egységet nevezte meg a műalkotás egyik fő követelményeként. Ám ez az elvont egység dialektikusan csak nehézségek árán definiálható, helytelen értelmezése viszont korábban már nagy tévedésekhez vezetett. A legvilágosabban ugyanakkor magából a kész műalkotásból lép elénk ez az egység, hiszen folyvást a műalkotásban való részvételre késztet bennünket, és mindenkor jelenvalóvá teszi számunkra a mű összbenyomását. Vitathatatlan, hogy ez a legteljesebben akkor sikerül, amikor a dráma megelevenedik a színpadon, s ezért nem habozunk ezt nevezni a leg-tökéletesebb műalkotásnak. Az „opera” a lehető legmesszebb állt az ilyen műalkotástól, s meglehet, épp azon okból, mert ugyan drámát színelte, de azt az ária zenei formája kedvéért nyilvánvalóan összefüggéstelen darabokra szabdalta szét: az operában a legrovidebb tartamú zeneszámok követik egymást, amelyek a szimfóniatétel fő- és melléktemából, visszatérésből, ismétlésből és úgynevezett „kódából” álló felépítését igen hevenyészett összeállításban valósítják meg, s így önmagukban ugyan lezárt egészt alkotnak, ám a mű minden más, hasonlóképpen szerkesztett részétől teljes egészében elválnak. Ezt a felépítést viszont a szimfóniatételben már oly gazdag tökéletességben és kibővített formában találjuk meg, hogy ennek mestere, mint látuk, kedveszegetten fordult el az operaszámok kicsinyes és szűk formájától. Az ilyen szimfóniatételben ugyanazt az egységet ismerjük fel, amely a tökéletes drámában oly erővel hat ránk, ám e műforma nyomban összedől, ha olyan idegenszerű elemeket használnak fel benne, amelyek nem illenek bele ebbe az egységbe. A szimfóniatételtől pedig a drámai elem volt a legidegenebb, ugyanis ennek az elemnek a kibontakozásához végtelenül gazdagabb formákra van szükség, mint amelyeket a szimfóniatétel alapja, nevezetesen a tánczene természetéből adódóan nyújtani képes. És mégis, a drámai zene új formájának ahhoz, hogy zeneként műalkotás lehessen, fel kell mutatnia a szimfóniatétel egységét, ezt pedig akkor éri el, ha legbensőbb

összefüggésben állván a drámával, kiterjed annak egészére, és nem korlátozódik csupán egyes kisebb, önkényesen kiemelt részeire. Ez az egység ekkor az egész műalkotáson végigvonuló alaptémák szövedékében nyilvánul meg, amelyek, akárcsak a szimfóniatételben, szemben állnak egymással, kiegészítik, újraformálják egymást, szétválnak és összekapcsolódnak: csak hogy a drámai zenében a megvalósított és előadott drámai cselekmény határozza meg a szakítások és kötődések törvényeit, amelyek a szimfóniában őseredeti értelemben a táncmozdulatokból lettek merítve.

Arról, hogy miként kell használni a zenei szerkezetnek ezt az új formáját a drámában, úgy vélem, korábbi írásaimban és dolgozataimban már kellő részletességgel számot adtam, ám e részletesség csak abban az értelemben igaz, hogy meggyőződésem szerint elegendő világossággal kellett utat mutatnom másoknak, hogy ily módon helyes, egyszersmind hasznos ítéletet alkothassanak a saját drámai műalkotásaimból nyert zenei formákról. Ez az út tudomásom szerint még járatlan, legfeljebb fiatalabb barátaim egyike jut eszembe, aki tüzetesebben is megvizsgálta az általa úgynevezett „vezérmotívumok” jellegzetességét, jóllehet inkább drámai jelentőségük és hatásuk, mintsem a zenei szerkezetben történő használatuk szempontjából (hiszen e szerzőtől messze állt a zene sajátos oldala).<sup>12</sup> Ezzel szemben meg kellett érnem, hogy zeneiskoláinkban a zenei kompozícióim kuszasága okozta undort tanítják, miközben másfelől műveim nyilvános előadásokon aratott sikerének, illetőleg partitúráim magánúton történő, felületes tanulmányozásának köszönhetően a fiatalabb zeneszerzők érthetetlen módon az utánzásomra adják a fejüket. Mivel az állam

---

12 Hans von Wolzogen (1848–1938) szerkesztő, kiadó, irodalmár. Nevezetes művében (*Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel Der Ring des Nibelungen*, Lipcse: Edwin Schloemp, 1876) megkülönböztette és részletesen felsorolta a wagneri vezérmotívumokat; az általa adott elnevezések jó része máig is használatos.

és a társadalom csak a művészetem elleni anti-tanítókat fizeti, mint például (csak hogy a befolyásom alatt állónak vélt környéken maradjunk) a müncheni Rheinberger professzort,<sup>13</sup> ahelyett hogy, amint az egy nap Angliában és Amerikában megtörténhet, önálló tanszéket állítana föl a számára, jelen szerényebb írással szinte csak ahhoz szándékozom adalékokat adni, hogy az imént említett fiatalabb zeneszerzők valamivel helyesebb zsinórmértéket kaphassanak, mit is tanulhatnak vagy utánozhatnak a műveimből.

Aki mindeddig a mi legújabb, romantikus-klasszikus hangszeres zenénk hallgatásával művelődött, annak most, amennyiben a drámai zenével is tenne egy próbát, mindenekelőtt azt javasolnám, hogy ne a harmóniai és hangszeres hatásokból induljon ki, hanem minden ilyesfajta hatás érdekében várja ki az elégséges indítóokat, mivel a hatás másként nem érvényesül. Berliozt mi sem sértette meg jobban annál, mint mikor a kottapapírra vetett efféle vadhajításokat vitték elé, és arra számítottak, hogy ha megmutatják neki, a Boszorkányszombat és hasonlók szerzőjének, a kedvére való lesz. A hasonlóan stupid arcátlanságokat Liszt azzal a megjegyzéssel intézte el, hogy ha a szivarhamut és fűrészporthat választóvízzel itatjuk át, abból még nem lesz feltálalható fogás. Még nem találkoztam olyan ifjabb zeneszerzővel, aki ne kívánta volna mindenekelőtt az én jóváhagyásomat megszerezni a „merészségeihez”. Ezzel szemben óhatatlanul feltűnt nekem, hogy a moduláció és hangszerelés tekintetében mutatott óvatosság, amelyre a magam műveiben növekvő körütekintéssel törekedtem, egyáltalán semmi figyelmet nem keltett. *A Rajna kincse* hangszeres előjátékában például egyenesen lehetetlennek éreztem, hogy elhagyjam az alaphangot, már csak azért is, mert semmi okom nem lett volna megváltoztatni; a rajnai sellők és Alberich közvetlenül rá következő, nem épp szenttelen jelenetének nagy részét csak a legközelebbi rokon

---

13 Joseph Rheinberger (1839–1901) zeneszerző és zeneszerzéstani-tanár.

hangnemek bevonásával volt szabad megvalósítani, mivel a szenvedélyes elem itt még csak a maga legprimitívebb naivitásában nyilvánul meg. Ugyanakkor nem tagadom, hogy Donna Anna belépőjében, amikor a galád csábítót, Don Giovannit a leghevesebb szenvedéllyel ragadja meg, már legalábbis jogos lett volna egy erőteljesebb kolorit, mint amit Mozart az operai stílus és az elsőként őáltala gazdagabbá tett kifejezőeszközök konvenciója szellemében ideillőnek ítélt. *A Rajna kincse* kezdetén elegendő volt az a higgadt egyszerűség, amelyet éppoly kevésbé kellett feladnom, mint amikor a *Valkúrt* egy viharral, a *Siegfriedet* pedig egy olyan zenedarabban vezettem be, amely a korábbi drámai események által plasztikussá tett motívumok felidézésével vezet el bennünket a kincskovácsok néma mélységébe, Nibelheimbe: olyan elemek álltak itt rendelkezésre, amelyekből előbb magának a drámának kellett életre kelnie. Egy másik alkalom megkövetelt egy bevezetőt *Az istenek alkonya* nornajelenetéhez: itt sodorják a sors ösvilági istennői azt a fonalat, amelynek jelentőségét csak akkor értjük meg, amikor a feltáruló színpadon megjeleneti a három komor nővér: emiatt ennek az előjátéknak tömören kellett előkészítenie a várható izgalmakat, ám a mű korábbi részeiben már érthetővé vált motívumok alkalmazása mégis gazdagabb harmóniai és tematikus feldolgozást tett lehetővé. Fontos tehát, hogy milyen a kezds. Ha egy olyan motívumalkotással, amilyen például *A valkür* második felvonásában akkor körvonalazódik, amikor Wotan átadja a világhatalmat a nibelungkincs birtokosának,



egy operanyitányban hozakodtam volna elő, akkor a saját stílusztaszatáságot illető fogalmaim szerint egyenesen ostobaságot műveltem volna. Ezzel szemben most, miután a dráma lefolyásában az egyszerű természetmotívum



a ragyogó Rajna-kincs első megcsillanásához, azután pedig a „Walhalla” hajnalpírban felderengő isteni vára első megpillantásának nem kevésbé egyszerű motívumához



kapcsolódott, és mindeme motívumok egymással szorosan összeszövődve keresztülmentek a cselekmény egyre fokozódó szenvedélyeinek megfelelő átváltozásokon, immár lehetővé vált, hogy egy idegenszerű irányba vezető harmonizáció révén oly módon fonjam tovább őket, hogy ez a hangtünemény Wotan szavainál is többet, a szenvedő isten szörnyen elkomorult lelkének képét idézhesse elénk. Másrésről azonban tudatában vagyok itt annak is, hogy mindig azon fáradoztam, nehogy az ilyen zenei kombinációk önmagában vett kirívó jellege egyszer is feltűnővé váljon a maga sajátos merészsége miatt, hanem inkább igyekeztem elrejtetni az idegenszerűt, mind előadási utasításokkal, mind pedig a tempó megfelelő visszafogására vagy az adott részt előkészítő dinamikai kiegyenlítésre vonatkozó lehetséges szóbeli eligazításokkal, mégpedig oly mértékben, hogy ez az elrejtés mintegy természetes következetességgel, művészi mozzanatként ke-



rítse hatalmába készsége érzékelésünket; minekutána érthető módon mi sem háborít fel jobban, és tart távol zeném idegen előadásaitól, mint a legtöbb karmesterünk körében uralkodó érzéketlenség azon követelményekkel szemben, melyeket különösen a nagy körültekintéssel kezelendő kombinációk előadása támaszt, az olyan kombinációké, amelyek téves, elsietett tempóban, az elengedhetetlen dinamikai közvetítés nélkül megszólaltatva legtöbbször érthetetlenül, „professzoraink” fülében pedig egyenesen rémesen csenghetnek.

Ezt a tüzetesen részletezett példát, amely hasonló, csak még jóval szélesebb összefüggésekben az összes drámámra alkalmazható, és amelyből kifejthető a szimfonikus motívumalkotással és -használattal szembenálló drámai karakterisztikuma, kövesse most egy második, idevágó illusztráció, amelyben a rajnai sellők motívumának átváltásaira hívom fel a figyelmet: ahol is gyermeki örömmel ujjongják körül a csillogó aranyat.



Végigkövethetnénk ezt a dráma messze kiterjedő mozgása során szinte minden más motívummal sokrétűen változó összefüggésben felbukkanó, rendkívül egyszerű témát minden alakváltozása során, melyet újbóli felidézésének különböző karaktere által magára ölt, hogy meglássuk, miféle variációk alkotására képes a dráma. De azt is megláthatnánk ebből, hogy e variációk karaktere teljességgel elkülönül egy téma mindama figuratív, ritmikai és harmóniai változásaitól, amelyeket mestereink sokszor kaleidoszkopikusan szédítő hatású, változékony képek közvetlen egymásutánjába rendeztek el. Az ilyen hatást azonnal eloszlatta a variációs tétel klasszikus formá-

jának megzavarása, amint idegen, a témától távoleső motívumokat keverték bele, miáltal a tétel felépítése mintegy a drámai kibontakozáshoz hasonló folyamat hatása alá került, és a zenedarab tisztasága, vagy mondjuk így: önmagában vett érthetősége elhomályosult. Elvégre sem a pusztá kontrapunktikus játék, sem a legfantáziadúsabb figurációs és legtalálékonyabb harmonizációs művészet nem tudott, sőt nem is akarhatott volna egy témát, amely ugyanakkor mindvégig felismerhető marad, olyan jellegzetesen átalakítani és oly átfogóan sokrétű, teljességgel megváltozott kifejezéssel bemutatni, mint ami az igazi drámai művészet számára egészen természetes. Ezenfelül az imént említett, egyszerű sellőmotívum újabb és újabb megjelenéseinek közelebbi vizsgálata könnyen belátható felismeréshez vezethet, amennyiben a szenvedélyek minden változásán keresztül, amiben az egész négyrészes dráma mozog, végigkövetjük ezt a motívumot Hagennek *Az istenek alkonya* első felvonásában felhangzó őrdaláig, ahol is olyan alakban mutatkozik meg, amely egy szimfóniatétel témájaként – számomra legalábbis – egészen elképzelhetetlennek tűnik fel, jóllehet itt is csak a harmónia és a tematika törvényei szerint létezik, azonban újfent e törvények drámára való alkalmazása által. Ha azt, amit ez az alkalmazás itt lehetővé tesz, ismét a szimfóniára akarnánk felhasználni, az a szimfónia teljes pusztulásához vezetne; hiszen itt mesterkéltné effektusként venné ki magát az, ami ott alapos indítékú hatásnak bizonyult.

Nem lehet céloom, hogy mindazt, amit korábbi írásaimban a zene drámában való használatáról részletesen kifejtettem, itt még egyszer, ámbár új szemszögből megvizsgálva, de megismételjem; sokkal inkább az volt a fő szándékom, hogy megmutassam a zene két alkalmazásmódjának különbségét, amelyek összekeveredéséből az egyik művészi mód elferdítése, illetőleg a másik téves megítélése származik. Ez pedig azért is fontosnak tűnt számomra, hogy eljuthassunk a zene

– korunk egyedül valóban élők és termékenynek megmaradt művészete – fejlődéstörténetének nagy folyamataihoz méltó esztétikai személethez; ahol ugyanis e tekintetben még nagy zűrzavar uralkodik. Hiszen a szimfónia, a szonáta, sőt akár az ária kompozíciós törvényeiből kiindulva eddig, amint a dráma felé fordultunk, nem jutottunk túl az operai stíluson, amely korlátozta a nagy szimfonikus szerzőket képességeik kibontakoztatásában; ha viszont, újfent rácsodálkozván e képességek határtalanságára, amennyiben helyesen alkalmazva bontakoznak ki a drámában, a dráma területén megjelenő zenei újításokat a szimfóniára stb. akarnánk átvinni, csak összekeverjük ezek törvényeit. Itt azonban, mint mondtam, túl messzire vezetne eme újításokat minden elágazásukkal és összefüggésükkel kifejtteni, továbbá e munka nálamnál alkalmasabb személyre vár a jövőben, ezért végezetül már csak ezt a jellegzetes különbséget kívánom megmutatni, amely nemcsak a motívumok átalakításában és alkalmazásában áll – amint azt a dráma megköveteli, a szimfónia ellenben képtelen megvalósítani –, hanem eleve a motívum első kialakításában is.

Szoros értelemben egy szimfóniatételben elképzelhetetlen számunkra egy harmóniailag igen feltűnően modulált alapmotívum, különösen ha már az első megjelenésekor is ilyen zavarbaejtő felépítésről árulkodna. Azt a szinte kizárólag a messzi távolba menő harmóniák szövetéből álló motívumot, amelyet a *Lohengrin* szerzője az álom boldog emlékébe merülő Elsa első ariosójának zárófrázisaként mutat be, egy szimfónia Andantéjában például igen keresettnek és érthetetlennek venné ki magát, itt ellenben egyáltalán nem mesterkél, hanem egészen magától adódó, s ennek folytán oly érthetően jelenik meg, hogy tudomásom szerint még nem merült fel ezzel ellentétes panasz. Ennek oka azonban a színpadi történésben rejlik. Elsa gyengéd gyászba merülve, szendén lehajtott fejjel, lassan lép elénk: egyetlen, a rajongástól tágra nyílt szemére vetett pillantásból

The first system of the musical score is written for piano. It consists of two staves, treble and bass clef, in 4/4 time. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by a dotted quarter note G4, and then a quarter note A4. The bass clef accompaniment starts with a half note G3, followed by a dotted quarter note G3, and then a quarter note A3. The system concludes with a fermata over the final notes.

kiderül, mi rejlik benne. Miután kérdőre vonják, nem mást közöl, mint egy édes bizakodással teli álmképét: „Ő szólt s e szívbe szállott a vigasz és a hit” – ezt nekünk már az első pillantása elárulta; most azonban, merészen kilépve az álomból a beteljesedő valóság iránti bizakodásba, hozzáfűzi a további szavakat: „E hősré bízva várok, ő küzdjön értem itt!” És ezzel a zenei frázis, egy utolsó modulációval, visszatér a kiinduló alaphangnembe.

The second system of the musical score continues the piece. It features a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the treble clef continues with a half note G4, followed by a dotted quarter note G4, and then a quarter note A4. The bass clef accompaniment continues with a half note G3, followed by a dotted quarter note G3, and then a quarter note A3. The system concludes with a fermata over the final notes.

The third system of the musical score continues the piece. It features a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic marking. The melody in the treble clef continues with a half note G4, followed by a dotted quarter note G4, and then a quarter note A4. The bass clef accompaniment continues with a half note G3, followed by a dotted quarter note G3, and then a quarter note A3. The system concludes with a fermata over the final notes.

Hajdan egy ifjabb barátom,<sup>14</sup> akinek egy zongorakivonat elkészítése végett átküldtem a partitúrát, igencsak elcsodálkozott, amikor megpillantotta ezt az ilyen kevés ütemben ilyen erőteljesen moduláló frázist, és ezt csak tovább fokozta, hogy amikor Weimarban meghallgatta a *Lohengrin* ősbemutatóját,<sup>15</sup> ugyanez a frázis egészen természetesnek tűnt fel előtte, amit persze Liszt vezénylese is elősegített, aki a sebtében áttekintett tüneményből a helyes előadás révén takaros és kerek hangalakzatot formált.

Úgy tűnik, hogy a közönség igen nagy részének drámai zenémnek már több, sőt szinte minden olyan eleme teljességgel természetesnek tűnik, s következésképpen tetszik, amitől a „professzoraink” még jajveszékelnék. Ha emezek az egyik szent tanszékükre ültetnének engem, akkor viszont talán még ennél nagyobb csodában is részük lehetne, ha felismernék, hogy növendékeiket milyen elővigyázatosságra és mértéktartásra inteném kivált a harmóniai hatászeszközök alkalmazásában, ugyanis azt állítanám fel elsődleges szabályként, hogy soha ne hagyjanak el egy hangnemet, ameddig a mondanivalójukat ebben a hangnemben is elmondhatják. Ha ezt a szabályt követnék, talán megint megadatna olyan szimfóniákat és hasonlókat hallanunk, amelyekről megint csak mondhatnánk egyet s mást, azonban a legújabb szimfóniáinkról sajnos egyáltalán semmi sem mondható.

Ennélfogva tehát egyelőre én is elhallgatok, amíg meg nem hívnak egy konzervatóriumba – csak lehetőleg ne „professzornak”.

FORDÍTOTTA: FEJÉRVÁRI BOLDIZSÁR

---

14 Theodor Uhlig (1822–1853) a drezdai Udvari Zenekar hegedűse, zeneszerző és zeneíró.

15 1850. augusztus 28. Weimar, Liszt Ferenc vezényletével.