

A TÁRGY ÉS ÜRÜGY: HONEGGER

MARCEL LANDOWSKI KÖNYVÉNEK HAZAI
KIADÁSA KAPCSÁN

Vukovics Géza

„Mit nem tudunk, az szükségeltetik;
Amit tudunk, annak mi haszna?”

Goethe: *Faust*

Az az egyszerű tény, hogy valaki követ dob a vízbe, a szemlélők gondolatát sokfelé lendíti érzéseik és logikájuk „magánvágányain”. A pszichológus a hajítás mélylélektani okain tépelődik, a fizikus a vízfelület gyűrűzésének méreteiből a kő súlyára következtet, a filozófus az ok és okozat összefüggésének szabályait vizsgálja felül, s könnyen elképzelhető annak a fürdőzőnek a reagálása is, akit a kő véletlenül eltalált, méghozzá ott, ahol fészkel az agy...

Ezt a hasonlatot kínálta fel Marcel Landowski Honegger-könyvének — szerbhorvát nyelvű fordításának — megjelenése: kisebb kőként csobban szellemi életünk tavának tükreben. Sajátos adottságai folytán nem pusztá tárgy a szokásos, rutinos méltatásra, hanem megfelelő ürügy is körültekintő vizsgálódásra. Már azért is, mert magvas részei — többnyire a problémafelvető Honegger-idézetek — a zeneesztétika sarkalatos kérdéseit feszegetik, s az európai zeneművészet forrongásának érzékeltetésével egyidőben — nem véletlenül! — találóan utalnak a mi körülményeinkre is, főleg a zeneápolásban elkövetett mulasztásokra, ami, úgy látszik, közös rákfene. Ugyanakkor meg a „népszerű életrajz bölcs elmék és agyalágyultak számára” jelige jegyében fogant többé-kevésbé felszínes magyarázatok a dolgok fonákjáról — így nem kell csinálni! — készítenek arra, hogy az opus opus után termő alkotószellemről ne nyárspolgárt ámitó könnyed bravúrjai, hanem izzadságszagú

erőfeszítése alapján alkossunk magunknak legalább megközelítőleg hű képet.

Elgondolkoztató s nem eléggé kivizsgált kortünet, velünk kapcsolatban meg hatványozottan érvényes, hogy az esztéta az alkotó előtt masírozik, s gyakori eset, hogy hamarabb megjelenik az értékelés, mint a mű. Íme egy érdeklődést felcsigázó könyv Honeggeről, aki nálunk is márkás név, elfogadott tekintély, a modern zene egyik fémjelzettje, műveit meg — egyet, Johanna a máglyán című drámai oratóriumát kivéve — egyik nagyvárosunkban sem tűzik műsorra. (A lemez, a rádió népszerűsítő-ismertető szerepét az adott esetben is nyugodt lelkiismerettel mellőzhetjük.)

Tessék, még egy közkeletű fogalom a meddő élőlészavas-írásos eszmecseréhez, melynek zsbajos tőzsdéjén a sosem végigolvasott Dante Isteni színjátéka, a legtisztább zenei aritmetikának nyilvánított Bach-fúga, az eredetiben sosem látott Braque-kép, a tetszetős hangzású metaszínház — csillogó, villogó, de fedezet nélküli valuta. Újabb adalék a fausti dilemma modern változatához, valóságos beckett-i téma: mondjuk egy erdei sétáló, aki bolyongása közben váratlanul megőrül, mert egy növényt sem tud néven nevezni, és szabad ég alatti tépelődésében csak a fű-bokor-fa abszolút fogalmakkal operálhat.

Honegger-mű helyett Honegger-életrajz, a népmese vaskos nyelvén: férfi helyett nadrág. Korunkban, mikor az emberi lelemény sok vívmánya, rengeteg találmány hadititok, s páncélszekrények mélyén van meddőségre ítélve, ez a felhánytorgatás nem hat gyerekes, vagy szemlilis siránkozósnak, hisz — az adott esetben is — a tárgyak helyett fogalmak kerülnek közforgalomba. Így, aztán — tekintve, hogy az egyetemes integrációt előmozdító szellemi közkincsről van szó, amely a zene „kozmpolita” sajátossága, főleg zenerajongóinknak a francia muzsika iránti ragaszkodása folytán meghatározott vonatkozásban a miénk is — üresjáratúvá válik a megújító dialektikus fejlődés: spirálrendszerében a mű nem tér vissza oda, ahonnan kivált, azaz a szélesebben értelmezett társadalomba, amely ezáltal magasabb fokon, az alkotó egyéni tehetségével felhatványozva kapná vissza mindazt, amit az alkotónak adott. (Honeggerről lévén szó: még szűkebb hazájában is inkább emlegetett fogalom, mintsem hasznosított konkrétum, ami persze nem menti a mi restségünket, botor óvakodásunkat attól, hogy ne a jó hangzású francia nevet, hanem általános érvényű megtermékenyítő művészetet építsünk be eléggé vérszegény zenééletünkbe.)

Nem cáfolható tényállás, hogy világszerte, akárcsak nálunk, a zenekarok, rádióállomások műsora alig változik, eseményszámba megy, ha a régi mesterek mellé felzárkózik századunk valamelyik jeles szerzője, még ha lexikonok nyilvántartottja is. Magyarázat, bűnbak, főleg a zene esetében, garmadával akad. Egy kis túlzással állítható: a festészet, a költészet bizonyos viszonylatban oda fejlődött, hogy lényegében mindenki festhet, költhet — más kérdés, hogyan, milyen eredménnyel. A komolynak nyilvánított zene technikai rostáján azonban nemcsak a művelt amatőrök hullanak ki, hanem még a szakavatott kritikusok is. Debussy Pelléasa óta mintegy varázsütésre megszűntek a zongorakivonatos házihangversenyek, Bartók vagy Webern kvartettjével a legmu-

zikálisabb vidéki orvos-pap-patikus-tanító négyes sem boldogulhat. A nemcsak elméleti munkával, hanem közönségfelvilágosító feladattal megbízott zeneesztéták ludassága is elvitathatatlan. Mostoha sorsra jutott a zeneesztétika: technikai-akusztikai szintre süllyesztették, illetve ellentmondó zavaros fogalmakkal kódósították el a zenetchnikailag jól képzett, de esztétikai-fogalmi gondolkodásra kevésbé képes, illetve a filozófiailag művelt, de a technikában járatlan gondolkodók. Így tehát a zeneesztétika az általános esztétika összes részterületei között a legelhanyagoltabb. Egy kis rosszmájúsággal szinte visszakívánjuk a hivatásos zeneesztétákat „nélkülöző” XVIII. századot, noha akkoriban az új stílusok, elméletek nemcsak kiszorították, hanem egyben megsemmisítették a régit, és az előadót is a maga személyében egyesítő zeneszerző halála egyet jelentett az életmű eltűnésével is. Netán visszasírjuk a XIX. századot, amikor is elmés jogászok — Winterfeld és Ambros — léptek a zeneesztétika porondjára, akik elsősorban arra törekedtek, hogy a zenebarátokat megnyerjék egy-egy kiválasztott mester kultuszának, s másodrangú feladatuknak tekintették a szörszálhasogató elemzést, alkotásboncolást. Ez a naivnak és maradinak tűnő ellenkezés az ezer felé szakadó mai zeneesztétikával szemben még mindig tápot talál, példának okáért, abban a tényben, hogy Romain Rolland Beethoven-könyve, noha már úgyszólván minden adata elavult, többet árul el a szimfóniák mesteréről, jobban megvilágítja alkotómunkásságát, mint az újabb keletű részletes, de egyoldalú, egysíkú, esztétikai vagy technikai vonatkozásban félrebillenő boncolgatások. (A szóbanforgó tárgyilagoss és pedáns Honegger-könyv is, százszázalékosan pontos adatai ellenére, összehasonlíthatatlanul kevesebbet kínál fel, akár az esztétikai, akár a technikai értelmezés szempontjából, mint Honegger két kis füzeté: Zeneszerző vagyok — Varázsigék kövületek számára.)

Kis túlzással megkockáztathatjuk a bizarr állítást: a zeneesztétikát némileg lejáratja, hogy egyik, mindmáig legtöbbet emlegetett tekintélye: Hanslick, a „megbukott zenekritikák” kedvenc alakja, Wagner A nürnbergi mesterdalnokok című operájának Beckmessere, azaz kigúnyolt filisztere; vagy hogy — éppen Honegger esetében — egy esztétizáló költő keresett kiutat olyan művészet kérdésében, amelyhez hivatászerűen nem ért. Vaktában lövöldözött, s csodák csodájára sokkal többször célba talált, mint a zeneesztétika hivatásos bajnokai. A költő: Cocteau, aki az „épatez le bourgeois”, az együgyű polgár elképesztésének időszakában Debussynek, „az utolsó zseninek” életében — az ő halálával a művész megszűnt az istenek és múzsák kegyeltje lenni —, amikor a fogalmak a tárgyak elé nyomultak, s a művészet megtestesült tudománnyá vált, mivel a rajzoló emancipálta a geometriát, a muzsikuss meg a számoknak nyitotta meg a kalitkát, megint csak felfújta fogalmak jegyében, féltucat fiatal francia szerző, a Hatok (Honegger, Poulenc, Milhaud, Auric, Durey, Tailleferre) csapatú esztétikai útegyengetője lett. Arra hivatkozva, hogy a zene nem mindig gondolat (Debussy impresszionizmusa), harcimen (Wagner), feszített kötél (Schönberg), hanem időnként szék is lehet, melyben kényelmesen elhelyezkedhetünk, a gyors tempójú fogalmakkal dobálódzó kor szellemének megfelelően nemcsak a még elevenen ható tegnapnak üzent hadat, hanem a még alig csak lombosodó mának is, s egyebek között elavultnak találta a

modern francia zene atyamesterének, az alig beérkezett Debussynek művészetét is. „Elég a felhőkből, a hullámokból, az akváriumokból, a sellőkől, s az éjszakai illatokból; nekünk földönjáró zenére van szükségünk, a hétköznapok zenéjére.”

Az akkori divatnak megfelelően a groupement d'amitiés-t, az éppen, lehet, hogy véletlenül társult hat barát csoportosulását azonnyomban iskolának nevezte ki. Ide sorolta Honeggert is, ki Wagnert legalább olyan mértékben tisztelte, mint Debussyt, sőt a nagy rohanásban megtorpant, oda ment vissza, ahol még a művész és közönség útja közös volt, s így haladt tovább. A csoport minden költött jelszavát elárulta tehát — mindez szolgáljon a könyv kiegészítéséül, mert nagyon hiányzik belőle a Honegger pályafutását övező légkör, hangulathullámlás, életzibaj ecsetelése —, és a Hatok leghíresebbje lett!

Az ágáló Cocteau javára írható: példájával igyekezett leküzdeni a fámát, hogy a franciák nem túlzottan muzikálisak, s hogy Párizs kozmopolita zeneközpont, idegenek hordták egybe mindazt ami érték benne. (A tárgyilagosság szigorú mércéje alapján maga Honegger is svájci honosságú szerző.) A letűnt idők irodalmi és más szellemi nagyságai nem sokat törődtek a francia zenével, ezért bukdácsolt a többi művészet mögött, s ezzel is magyarázható, hogy — a festészet mellett — rengeteg idegen elemet gyűjtött magába, minden nemzeti kereten túlmenően „kozmpolitává” vált. Rousseau és Stendhal kategorikusan állította, hogy nincs francia zene. Mi több, Rousseau a francia zenét kövér lúdnak titulálta, amely alig bír cammogni. A Goncourt-fivérek a katonazenéért lelkesedtek, Gautier meg a csendet jobban szívelte mint a muzsikát. Baudelaire, Mallarmé, még inkább Claudel, Proust, Romain Rolland pártját fogta a zenének, divatba hozta, szorosabban egybekapcsolta az irodalommal, főleg a költészettel, tehát sokat javított a negatív mérlegen. Persze, erről sem szól a könyv, mint ha titkolni akarná, hogy Párizs zenei éltetője az idegenek táplálta nemzetköziség. Ezt pedig az éberen figyelő Ady is észrevette: „Vad négerrek dobogása hallik, nagylábú angol leányok illegetik tánkra lábaikat. Berlini karmesterek savómuzsikáját szüröcsölik amott. A Práter édeskés bűzét szedik billentyűre emitt. Íme, elmerülőben van egy egész világ. A világ, ez a monstrum music-hall így bánik el minden nyűtt vonójú vén muzsikussal.”

Ez az adys hangulat hiányzik a könyvből, mely ugyan kedvez a kíváncsi olvasónak, s képet fest a futó- és úszóbajnok, szenvedélyes autóvezető, mozdonyimádó, jó vacsorát, jó pipát kedvelő, háziköntösös szerzőről, de édeskeveset mutat meg a kor látványos panorámájából. Semmit sem kínál fel kóstolóul a kor társadalmi tudatában szereplő zenei nyelvből, abból a muzsikából, amely nem szerveződött remekművé, de naponta ostromolta Honegger dobhártyáját.

A legújabban izmosodó, legtávlatosabb intonáció-elmélet pedig éppen ezeket a tényezőket helyezi előtérbe a megfoghatatlan zene láthatatlan szálainak megragadásához. (Csajkovszkij ihletének, anyagmin-tázásának forrása és támpontja könnyen kimutatható a tősgyökeres, alig bolygatott orosz népdal, főleg pedig az ebből lecsapódó érzelgős románc kultuszában, de a világ központjává avatódott Párizs hangzavarában élő Honegger esetében ez már nehezebb. De szükséges, mert

Honegger úgy tanulta meg kifejezni magát, hogy előbb mások nyelvén beszél, Beethovenén, Wagnerén, Debussyén, éppúgy, mint az operett, a dzsessz, a music-hall, sőt a filmzene nyelvén.)

Az olyannyira hiányzó keret, mely felfedi Honegger népszerűségének, úgynevezett közérthetőségének titkát is: a korkép, méghozzá nem tisztába téve, az irodalmi szalonok fennkölt szintjén, hanem a legtarkább, legzajosabb valóságában, csupaszságában, amihez hozzátartozik — mondjuk — az is, hogy a fiatal Honegger a Mese a világ játéka című művének bemutatóján — a rossz nyelvek szerint — maga is a kiabáló, tiltakozó közönséggel együtt fütyült, nehogy felismerjék.

— A pacsirta rosszul énekel!

— Elég Wagnerből és Debussyből, a zenéből, melyet tenyérbe-hajtott fejjel kell hallgatni!

— Szeretnék kutyáknak írni egy darabot. Már meg is van a díszlet hozzá: a függöny felgördül egy csont előtt. (Satie)

A meghökkenítő ötletek, falrengető jelszavak, hóbortos kilengések közepette félszességét lassan levetkőző, önbizalmat nyerő zenésünk úti-poggyásza még a naturalizmus, szimbolizmus, realizmus, a parnasszus esztétikája stb.

Közelében robbant zene atombombája is: Sztravinszkij Tavaszai áldozat-a. Új impulzus a világháború is; utána még nagyobb a felfordulás. Apollinaire fejsebbel tér haza a világégésből. A kubizmus másodvirágzását éri. A dadaizmus mozgalommá terebélyesedik. A zene mindehhez hangos kulissza. Naponta új irányzatok születnek. A dzsesszt felkapják. Schönberg csendes harcának eredményeként tért hódít a tizenkét hangú zene. A film mind népszerűbb. Az orosz balett egészen meghódítja Párizst. Picasso megbotránkoztat és lelkesít. Ugyanakkor a legkelendőbb közfogyasztási zenecikk mégiscsak Wagner. S mindez ott kavarog a légben, s könyörtelenül hat.

Ebben a szivárványos összevisszaságban bontakozik ki Honegger tehetsége. Kialakul szilárd alkotói elve: a korhoz fűződni, felvetni a problémákat, de sohasem szakítani a hagyománnyal. Amit csinál, olyan ismerős, mégis meglepően újszerű. A rejtély nyitja: egyszerűen azon van, hogy ne ismétljen, megpróbálja összefoglalni mindazt, amit az európai zene hagyományai tartalomában és formában felkináltak.

Elhamarkodott ítéletet hoznánk, ha ráfognánk, hogy azért mégiscsak megalkudott, hisz az arany középúton járt — mert: eredője volt a végleteknek, összefogója, egyeztetője minden kísérletnek, minden hagyománynak. Alkotói módszerét, hitvallását, szemléletesebbé tehetjük, ha összevetjük kortársával, a még ma is működő, magát homo fabernak, mesterembernek nevező Sztravinszkijjal.

Sztravinszkij: A laikus azt hiszi, hogy az alkotómunkához inspirációra kell várni, de ez tévedés. Távol áll tőlem, hogy az ihlet jelentőségét tagadjam, ellenkezőleg, nagy mozgató erőt látok benne; olyan erőt, mely mindenfajta emberi tevékenységhez hozzátartozik, s korántsem a művész egyedüli kiváltsága. Csak akkor bontakozik ki, ha erőmegfeszítéssel hozzuk mozgásba, s ez az erő kifejtés: a munka. Ahogy az étvágy evés közben jön meg, úgy váltja ki a munka is az inspirációt, feltéve, ha már kezdettől nincs jelen. De nem az ihletlen múlik a dolog, hanem az eredményen — ez a mű.

Honegger: A zenében valóban sok a megmagyarázhatatlan, a varázslat. A zene semmilyen más művészethez sem hasonlít. Az ember sok mindenre rájöhet, ha látja, hogyan dolgozik a festő vagy a szobrász. De amikor a zeneszerzőben megfogamzik egy szimfónia, abban a pillanatban egyedül van és vaksötétségben botorkál. Zenét szerezni annyi, mint létrát támasztani egy nem létező falhoz. Nincs állványzat: az épülőfélben levő házat csak valamilyen belső logika csodája, valamilyen velünk született arányérzék tartja egyensúlyban.

Sztravinszkij: A mi feladatunk nem az, hogy elmélkedjünk, hanem hogy cselekedjünk. Az alkotóképesség sohasem egyedüli adottság. Mindig a megfigyelőképességgel párosul. Az igazi alkotót arról ismerjük meg, hogy mindenütt talál valamit, ami a megfigyelésre érdemes, még a legegyszerűbb és legszerényebb dolgokban is. Nem kell, hogy különleges és érdekes dolgok vegyék körül, elég néha egy szép táj is. Nem kell felfedező utakra utaznia, mindig akad a környezetében felfedezni való. Elég, ha körültekint. Az ismert, a mindenütt jelenlevő is ösztönzi. A legkisebb véletlen is leköti, és hat munkájára. Ha az ujjai kisiklanak, megjegyzi, s alkalomadtán hasznót húz majd a váratlanból, amit a gyengeségnek köszönhet.

Honegger: A zene anyagtalanságából és összetettségéből következik, hogy az alkotásban a muzsikus felfogása és a hallgató élménye — az utóbbi még egyénenként is — eltér egymástól. Ilyenképpen a zeneszerzőnek le kell mondania arról, hogy azt közölje, amit gondolt vagy érzett, s a közönségnek csak magát az érzést keltő anyagot adhatja át, ami aztán benne egyénenként más-más érzelmet ébreszt. Így egy zenei gondolat, amely a szerző számára egészen érthetőnek és világosnak tetszik, áthatolhatatlan a hallgató számára. Ezért a zeneszerző kétségbeesetten érzi, hogy csak hangokat halmoz össze a fül futó gyönyörűségére ahelyett, hogy ritmusok és hangok erejével érzéseit és gondolatait fejezte volna ki. És mégis, hallatnia kell magát. A művészi kifejezés mindenekelőtt az érzések és gondolatok közlésének szüksége.

A két nagynevű szerző eltérő felfogásának külön varázst, hitelt ad, hogy elveik mindennél többet érő fedezete a különböző alkotási szempontok alapján létrejött, de abszolút értékben hasonló rangú művészetük. Ellenben a hivatásos zeneesztéták formai, logikai, ismerettani, akusztikai, technikai jellegű párbaja gyakran Don Quijote-i hadakozásra emlékeztet, mert a zenemű egyoldalú szempontok alapján „fosztják meg” az érzelmi telítettségtől, vagy pedig a schopenhaueri nézet hangoztatásával a legtisztább, legkifejezőbb érzelm forrásának tüntetik fel. De hát ha már Honegger művészeti elvei kidomborítása érdekében szembeállítottuk a szerzőket, tegyük meg ezt a fogalmak felkent bajnokaival is, akik saját keservükre a legelvonatkoztatottabb művészi jelenségeknek, a hangoknak értelmezésére adták fejüket.

A már megnevezett Hanslick szétszaggatta az úgynevezett Gefühlsästhetik illúzióját, s megállapította, hogy a közkeletű szóhasználatban megjelölt különböző érzelmek a zene magyarázatában üres fantomoknak bizonyulnak; a zenében tartalmat nem kereshetünk, legjobb tudomásul venni, hogy a zene tiszta formák játéka, s önmagán kívül semmi egyebet sem jelent. A vele egyetértő Riemann véleménye is az, hogy a zene ne akarjon mást elénk állítani, mint azt, ami önmaga.

A zenei alkotás a mesterségbeli felkészültség, technikai ügyesség és rátermettség dolga. Mi több, az ilyen irányú legújabb felfogás szerint aligha művészet, inkább tudomány: a zeneszerző éppen nem valamilyen egyéni érzelmeit rögzíti zenéjébe, hanem csak technikai megfontolások vezetik a hangok ilyen vagy olyan párosításában. Ennek megfelelően a dodekafónia, punktualizmus, elektronizmus, fiziológus — matematikus — természettudományos elvre támaszkodik: az úgynevezett sokk-effektusra, s a közvetlen idegizgalom kiváltását célozza.

Az érzés meghódítására nem szükséges logikusan felépített, ihlettől irányított tízperces szonátatétel, elegendő a fiziológiai hatású zörej-kombináció. Tíz másodperc alatt ugyanaz az eredmény, mint egyébként tíz perc alatt.

Egy furcsaság: a tánczene is a hosszabb idejű érzelmi hatás helyett a közvetlen érzéki mámort, a fizikai narkózist adja; tehát fura módon érintkeznek a két véglet: a népszerű és igénytelen tánczene, meg korszerűség tekintetében legmagasabb szintű, leginkább előrehaladott elektronikus zene. Érdekes probléma ez a dialektikus viszony: a köznyelvű, kötött formájú, banális tánczene és a kötetlen formájú, igényes elektronikus zene találkozása; lényegében ugyanazt a hatást érik el külön-külön a meghatározott, igénytelen-igényes fogyasztók-élvezők körében, noha a kiindulópont meg a dél ég és föld távolságban van egymástól, hisz az elektronikus zene komponistáitól semmiképpen sem vitatható el a humánus szándék. Mindenesetre kísérleti fázisra vall, hogy az elektronikus zene könnyen hull — már mint hatásában — a legparlagibb tánczene sokk-szintjére.

Analógiát lehetne felállítani, mondjuk a festészettel, ott is a kötött formát, a legalább közügyességet megkövetelő külső ábrázolási tényezők mellözése alkalmat ad, hogy a legvadabb dilettáns is utánozza, persze gyatrán, az abszolút festészet legjobbainak különös alkotásait, s legalább a laikus szemében hasonló hatást érjen el. Bár e téren is a bonyolódó technika lassan akadály lesz a szolgai másolásnak.

(Még egy figyelemre méltó szempont: a még hagyományos hangszereket igénybe vevő komolyzene egyik-másik közérthető hallásélménye bizonyos módon felismerhető legbanálisabb megnyilvánulási formában, amilyen például a tűzoltózenekarok műsorán szereplő, vénasszony-rikató, mélyakkordos-mollos gyászinduló, a katonazenekar harci kürtjeinek rivalgása — egy obsitos Beethoven V. szimfóniájának fanfárjainak hallatára vigyázzállásba merevedett és tisztelgett —, a szalonzenekarok trillás, tavaszias, kacagós bravúrszámai, a tánczenekarok lejtős keringőritmusai stb.)

Honegger esztétikai elvében kellő helyet kap az érzelem, mely a zenében sajátosan absztrahált élményanyag, azzal a képletes kikötéssel, hogy valaminek a zenei kifejezése az, amit a vak lát, ha kell, a süket hall, ha néz; kifejezés zenei formában, de nem a tárgy anyagi elemeinek, hanem szellemi értékeinek kifejezése. Persze idegen számára a túlhevített affektus-imádat. Az érzelem jelenlétét nem Wagner, „stílusában” értelmezi, aki ugyanis abban a meggyőződésben élt: annyi érzelmet tömörített Trisztánjában, hogy az embereket örületbe kergeti, sőt attól tartott, hogy zaklató, érzésfelkavaró hatása miatt betiltják operáját. Egyébként is a szélsőséges affektus-elmélet révületos,

Wagner-típusú alkotója arra a braunschweigi színészre emlékeztet, aki August Klingemann szerint alakításában annyira felhevült, hogy színpadi gyilkosság idején minden éles tárgyat eltüntettek a közeléből, mert használta volna őket.

Inkább közelebb áll Honeggerhez, meg a feltételezett valósághoz is, a rousseau-i felfogás: „a zene nem más, mint valami sajátos nyelv, amelyen a zenész meg akarja értetni magát”. Erre a támpontra támaszkodik Kant is, mert szerinte a zene az érzésvilágot változatosabban mozgatja meg, és, csak átmenetileg ugyan, mégis bensőségebben hat, mint bármelyik más művészet. Erre vall Baudelaire kissé költőien titokzatos utalása is az illatok, színek, hangok összhangjáról. Az érzelem jelenlétét a zenében megerősíti Kierkegaard is, mert szerinte a zene erő, élet, mozgás, szüntelen nyugtalanság, szüntelen történés. Proust Swannja a zenei motívumokat gondolatoknak tekinti.

Persze, ezek inkább ihletek, megérzések, szubjektív rezonanciák, melyek nélkülözik az esztétikai-fogalmi alapot, de még így is közelebb állnak az igazsághoz, mint mondjuk Sietmann, aki egyeztető elméletében minden véglételet egybe akar kapcsolni, minden nézetet egy szintre hozni, leszögezve, hogy a zene három sajátossága: érzéki varázsa, a forma szépsége és a kifejező erő. Eközben az elsőt a laikus, a másodikat a zenész, a harmadikat az esztéta hatáskörébe utalja, s mindenkinek lehetőséget ad az „ad libitum” értelmezésre. Ki-ki tetszése szerint tekintheti a zenét formai játéknak, hangélménynek, érzelmforrásnak.

Még legelfogadhatóbb az intonáció-elmélet, mely szerint a zene dinamikus oldaláról felénk forduló valóságot formálja hangképekbe, ezért jogosult a hagyományos szóhasználat a zene érzelmi természetéről. Ez a magva Honegger elképzelésének is: a zene valaminek kifejezője. Nyilván, holmi irodalmi programra gondolni sem lehet, noha a közönség kedvéért sokszor engedményt kell tenni, és magyarázni kell a zenét. Jellemző példa erre Honegger egyik legnépszerűbb szerzeménye a Pacific 231. Annyi és annyi kritikus írta már le aprólékosan — a szerzemény nyomán — a hatalmas mozdony száguldását a térben, hogy szinte szentségtörés meghazudtolni őket. Pedig a szerző komponálás közben egészen másra gondolt, nem valamilyen szavakkal pontosan leírható, mindenki számára közérthető programra. „Valójában a Pacificben egy nagyon elvont elvi probléma megoldását kerestem, azt, hogy a ritmus állandó matematikai gyorsulásának érzését keltsem, miközben maga a tétel állandóan lassabb lesz. Zenei szempontból nézve nagy, variált korált komponáltam, melyet az első részben rövid ellenpontok szelnek át, s az egész Bach János Sebestyén eljárásának benyomását kelti. Eleinte Mouvement symphonique-nak (szimfonikus tétel) neveztem a darabot. De később, hogy gondolkoztam rajta, ezt kissé fakónak találtam. Hirtelen, eléggé romantikus ötletem támadt, s a kész műre felírtam a címet, a nagysebességű, nehéz vonatok mozdonyának jelzését: Pacific 231.”

Remek adalék a zeneszerzés pszichológiájához, de a részletező elemzés ezúttal szükségtelen, hisz a példa és magyarázat önmagáért beszél.

Honegger mindenre kiterjedő éber figyelmét nem kerülte el körünk legidősebb zenei kérdése sem, az atonalitás, amiről Werner

Karsten azt állítja, hogy szükségszerűség, tehát: mit lehet ellene tenni?! Honegger, ha nem is küzdött a dodekafónia, a tizenkét hangú zene ellen, de rengeteget foglalkozott vele, amire a könyv csak néhány szemelvényében utal.

A hangok rezgésének egy központja volt, s tizenkettő lett belőle. Azok a muzsikuskok, akik a tonalitást elvetették, a kötöttség alól felszabadított harmóniavilágban új szabályosságot teremtettek, a tizenkét egyenlő rangú hanggal (félhanggal) való komponálást; az úgynevezett szeriális technika az egyik megoldás, aritmetikai atonalitás. Lényege: valamennyi hangnak egyformán sokszor kell a kompozícióban szerepelnie.

„Monteverditől Schönbergig — mondja Honegger — századok teltek el, amíg megtanultuk, hogyan lehet a tizenkét hanggal szabadon bánnunk. Ettől a felfedezéstől azonban hirtelen meggyorsult a fejlődés. Mindnyájan olyan fal elé kerültünk, amely mindenféle anyagból lassanként épül fel, s most zordonul mered, mi pedig, ki-ki egyéni meglátása szerint kétségbeesetten keressük a kivezető utat. A szeriális rendszer nagyon szigorú törvényekkel büszkélkedik. A dodekafonisták úgy hatnak rám, mint azok a fegyencek, akiknek sikerül lerázni bilincseiket, utána azonban önként százkilós golyót vasalnak bokájukra, hogy gyorsabban fussanak.”

Ezzel szemben Honegger inkább a dallamvonal tetszőleges összecselegésében kereste a megoldást, a tonális kötöttség alóli felszabadulás nyomán új viszonyokat teremtett a régi elemek között. Nem vetette el a bevált gondolatokat, harmóniai kötések sem.

Áll a tény: miként az úgynevezett abszolút festészet, a tizenkét hangú zene is önálló szabályokat állít fel magának, amelyek nem kötődnek a meglévő objektív rendhez és valóságához. Az ám, de itt a bökkenő: hogyan meghatározni pontosan, minek felel meg zeneileg a tárgyról való lemondás. A tonális bázis mellőzése egymaga nem a leglényegesebb. Szembetűnő, hogy a modern zene legismertebb esztétái — pl. Adorno — sem értik meg korunk rakoncátlan gyermekét, mely „az értelmetlenségben tombolja ki magát”. Meggyőződésük, hogy „az elemek atomisztikus diszpozíciója folytán a zenei összefüggés, fogalom felbomlik, márpedig enélkül szó sem lehet zenéről”. Ennek értelmezése, magyarázása külön tanulmányt érdemel, szorosan nem is tartozik Honegger tárgyához és ürügyéhez.

A Dávid király, Johanna a máglyán, Liturgikus szimfónia egy csapásra hódított, a szerző roppant népszerű lett, mégis panaszkodott a közönségre, amely a tegnapot fegyverként használja a ma ellen. Ez is egyik pontja az érintkezésnek, az ő, párizsi gondjait, mintha pontosan a mi viszonyainkra vonatkoztatta volna. Roppant csodálkozik azon, hogy ugyanaz a közönség, amely az irodalomban és a festészetben rendszerint az újdonságot hajszolja, s amely felhasznál mindjárt minden új találmányt, csupán a zenével szemben marad érzéketlen és közömbös. A mai nyelven író modernek jobban megértik, mint a klasszikusokat. A zenében viszont legalább száz év előtti nyelvhez ragaszkodnak. „A zene nem szegényvérűségbe, hanem bővérűségbe fog belehalni. Nagyon nagy a zenei termelés, nagyon nagy a kínálat és nagyon kicsiny a

kereslet. Ismerjük el, hogy a zeneművészet nyilvánvalóan kóros állapotban van.”

Indiai kalandregény alapján írt muzsikát, filmeseknek dolgozott, rendelésre készített oratóriumot a rendelkezésre álló száz énekes és mindössze tizenhét zenész félrebillent hangarányainak mesteri egyensúlyozásával, méghozzá úgy, hogy a megbízást személyes feladatnak, belső kényszernek tekintette, operettet gyártott, meg revümuzsikát, tehát a megélhetés és népszerűsítészerzés kevésbé dicső feladatával küzdött, mint bútorzenét, a társalgásnak, eszem-iszomnak hangfalat szállító újveretű mesterember, kinek foglalkozása a zeneszerzés. Eközben magasztosabb erőpróbára is tellett felkészültségéből, tehetségéből. Az operát tömegművészetté akarta avatni, méghozzá modern formában, el akarta szakítani attól a színháztól, amely szerelmi intrikákra építi a cselekményt, s ha erőteljes a szerelmi téma, Trisztán lesz belőle, ha gyengébb, Pelléasszá válik. Honegger készakarva kerülte a zenés dráma világának három fenyegető óriását: Wagnert, Debussyt és Strausst. (Hogy Debussyt elkerülje, könnyen Massenet-be eshetett volna, s hogy Strausst elkerülje Puccinihoz juthatott volna, ami talán még rosszabb.) Ezért számára a görög dráma kínálta fel a legjobb megoldást, tekintettel sajátos témájára. Időközben el kellett döntenie még egy dilemmát: Wagner zenedrámája zenével bővített dráma-e, vagy cselekménnyel konkretizált, láthatóvá tett szimfónia, s melyik változat az ígéretesebb. Választása a zenével kiegészített drámára esett, s Antigoné-ja annak az elvnek megfelelően készült, „hogy a drámát úgy vegye körül szigorúan szimfonikus szerkezettel, hogy az ne csökkentse az iramát.” Ennek a jegyében született meg a sikeres ötvözet, a filmszerű cselekményű opera, amelynek zenéje alig negyed órával hosszabb, mint felolvasott szöveggönyve.

A dinamikus operák, továbbá a versenyművek, hangszerszólók hatalmas zenei kíséretet képeznek; annál inkább emlékeztet fejtegetéseink tárgya és ürügye: Honegger arra a más szerzőkkel, a művészet más területein működő alkotókra is vonatkozó sajnálatos tényre, hogy a szellemi élet — nálunk is — főleg ilyen vonatkozásban túlteng a tárgyától elszakított fogalmakban, a szükséges absztrakció, érthetetlenül szükségteleníti a konkrétumot, s a mű helyett leginkább csak méltatás érkezik, amely talán természetes útja is lenne a társadalmi gazdagodás dialektikus folyamatának, ha az életrajz, ismertető csak előfutár lenne, s követné a megvalósulás, ami — legalábbis zenei vonatkozásban — többnyire elmarad.

Ez volt a legnagyobb szívfájdalma Honeggernek is, s miért ne lennének méltók hozzá abban, hogy cselekedeteink következetesen tápot adnak féltő aggodalmának? ...

* Arthur Honegger svájci francia zeneszerző; született 1892. március 10-én Le Havre-ban, meghalt 1955. november 27-én Párizsban.