Fn 9°



MAGYAR ZENE

1968

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

Tartalomjegyzék

1968. IX. évfolyam

	Szám	Oldal
TANULMÁNYOK, CIKKEK		
ABRASEV, BOZSIDAR:		
Az ifjú bolgár zeneszerzőkről	2	121
Az európai szocialista országok fiatal zeneszerzőinek és zenetudósainak IV. találkozója	2	115
Az európai szocialista országok fiatal zeneszerzői és zenetudósai IV. találkozójának határozata	2	174
Az operaigazgató emlékezete (Kórody András)	4	340
EBERT, TRAUDE—OTTE, KARLHEINZ:		
A Német Demokratikus Köztársaság fiatal zeneszerzői	2	146
Elhunyt Nathan Notowicz	2	200
FODOR GÉZA:		
A polgári művészet megítélésének kérdése. Vita Maróthy Jánossal	3	255
HALUKA, LJUBOMIR:		
Fiatal szlovák zeneszerzők	2	131
JUHÁSZ ELŐD:		
Kodály: Laudes Organi. Posztumusz magyarországi bemutató	1	48
KÁRPÁTI JÁNOS:		
Jellemző törekvések a fiatal magyar zeneszerzőnemzedék alkotásaiban	3	231
KECSKEMÉTI ISTVÁN:		
Kodály balladaköltészete II.	1	3
KÖRTVÉLYES GÉZA:		
A modern balettművészet fejlődése Magyarországon	3	275
KRAUZE, ZYGMUNT:		
Mai fiatal lengyel zeneszerzők	2	142
KROÓ GYÖRGY:		
A csodálatos mandarin	2	197
LÁSZLÓ ZSIGMOND:		
Ritmus és dallam. Válasz bírálóimnak	3	237
LENDVAI ERNŐ:		
„Tonalitás — modalitás." Válasz Kárpáti Jánosnak	1	33

	Szám	Oldal
Mai fiatal szovjet zeneszerzők	2	157
MOLNÁR ANTAL:		
Emlékezés az egykori Budai Zeneakadémiára	1	65
ODAGESCU, IRINA:		
Román zeneszerzők ifjú nemzedéke	2	150
PERNYE ANDRÁS:		
„Mélységből kiáltok...". Egy dallam történeti útjának vázlata	3	284
A 10. budapesti nemzetközi zenei versenyről (1968. IX. 18.—X. 1.)	4	383
SOMFAI LÁSZLÓ:		
Eger után. Beszámoló a szocialista országok fiatal zeneszerzőinek és zenetudósainak IV. találkozójáról	3	227
Fiatal magyar zeneszerzők. Megjegyzések a bemutatott művekről	2	165
Bartók — saját műveinek interpretátora	4	354
SPIRIC, SLOBODAN:		
A jugoszláv zeneszerzők legfiatalabb nemzedékének alkotóművészete	2	134
SZABOLCSI BENCE:		
Tóth Aladár hetven éves	1	63
SZIGETI KILIÁN:		
A budai hajdani várkápolna zenei élete a XIV—XVI. században	4	402
TÓTH ALADÁR	4	339
ÚJFALUSSY JÓZSEF:		
Bartók Béla: Kontrasztok — hegedűre, klarinétra és zongorára	4	342
Értékek és mértékek	2	115
VÁRNAI PÉTER:		
Az aleatória ezer éve	1	55
VITÁNYI IVÁN:		
A zenei hallás fiziológiája	2	176
ZAPLETAL, PETAR:		
Fiatal csehszlovák zeneszerzők	2	127
ZOLTAI DÉNES:		
Elidegenedés és művészet	1	15

ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA

Hét magyar újdonság a Budapesti Kamaraegyüttes hangversenyén. Székely Endre: Musica notturna — Darvas Gábor: Medália — Maros Rudolf: Kamarazene tizenegy hangszerre — Kadosa Pál: Szerenád — Durkó Zsolt: Darthmouth concerto — Mihály András: Három tétel — Kurtág György: Bornemisza Péter mondásai, concerto szopránhangra és zongorára (Juhász Előd)	4	429

	Szám	Oldal
És még öt magyar újdonság. Sárai Tibor: Sinfonia lirica —Bozzay Attila: Pezzo sinfonico — Jeney: Aritmie-ritmiche — Petrovics: Évszakok zenéje — Sugár: Partita (Juhász Előd) ...	4	434
Kadosa Pál: IV. Zongoraverseny — Kadosa Pál: II. Hegedűverseny — Ránki: 1944. Oratórium Radnóti Miklós „A la recherche" című versére — Petrovics Emil: Jónás könyve — oratórium — Vincze Imre: Rapsodia concertante — Durkó Zsolt: Magyar díszítőelemek (J. E.)	1	67

DOCUMENTA

Bartók első erdélyi hangversenye. (Dr. Lakatos István)	2	201
Bartók Béla Keszthelyen (1906.) Egy emlékkiállítás tanulságaiból (Kecskeméti István)	3	301
Liszt Ferenc az egykorú magyar sajtó tükrében. Hírek és recenziók a Honművészben (Pándi Marianne)	1	75

SZEMLE

Húsvéti ünnepi játékok — Salzburg 1968. A húsvéti ünnepi játékok koncertprogramjáról (Meixner Mihály) ...	3	311
Gondolatok a fesztiválról általában és Karajan Wagner-előadásairól (Bónis Ferenc)	3	309
Hat hét Kanadában a „Kodály-módszer" tanáraként (Bartalus Ilona)	1	81

SZÖVETSÉGI ÉLET

Hírek	1	86

DISPUTA

Hozzászólás a Munkásének 1919—1944. című könyvhöz (Halmai/ /Hausknecht/ Károly)	3	312

KÖNYVEKRŐL

A. I. Lloyd: Folk Song in England (Maróthy János)	1	92
Geck Martin: Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert — Die Sing-Akademie zu Berlin (Breuer János)	3	319
Kroó György: Richard Wagner (B. F.)	3	318
Major Ervin: Fejezetek a magyar zene történetéből — Pándi Marianne: Száz esztendő magyar zenekritikája (M. A.)	1	89
Molnár Jenő Antal: Smetana — Dvorák — Wlodzimierz Kotonski: A modern zenekar ütőhangszerei (Meixner Mihály)	2	205
Somfai László: Anton Webern (Sólyom György)	3	316

	Szám	Oldal
Ursula Eckart-Bäcker: Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne — Musikleben in Japan — Willi Apel: Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700 (Breuer János)	1	93
Wörner, Karl H.: Geschichte der Musik. — Szerk. Heinrich Lindlar: Wolfgang Fortner — H. H. Stuckenschmidt: Maurice Ravel. Variationen über Person und Werk (Breuer János)	2	206
FOLYÓIRATOK	1	96
	2	209
	3	320
	4	438
HANGLEMEZEKRŐL	2	224
	3	336

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

IX. évfolyam, 1. szám *1968. március*

TARTALOM

KECSKEMÉTI ISTVÁN:
Kodály balladaköltészete II. 3

ZOLTAI DÉNES:
Elidegenedés és művészet 15

LENDVAI ERNŐ:
„Tonalitás — modalitás." Válasz Kárpáti Jánosnak 33

JUHÁSZ ELŐD:
Kodály: Laudes Organi. Posztumusz magyarországi bemutató 48

VÁRNAI PÉTER:
Az aleatória ezer éve 55

SZABOLCSI BENCE:
Tóth Aladár hetven éves 63

MOLNÁR ANTAL:
Emlékezés az egykori Budai Zeneakadémiára 65

ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA:
Kadosa Pál: IV. Zongoraverseny — Kadosa Pál: II. Hegedűverseny — Ránki: 1944. Oratórium Radnóti Miklós „A la recherche" című versére — Petrovics Emil: Jónás könyve — oratórium — Vincze Imre: Rapsodia concertante — Durkó Zsolt: Magyar díszítőelemek (J. E.) 67

DOCUMENTA:
Liszt Ferenc az egykorú magyar sajtó tükrében. Hírek és recenziók a Honművészben (Pándi Marianne) 75

SZEMLE:
Hat hét Kanadában a „Kodály-módszer" tanáraként (Bartalus Ilona) ... 81

SZÖVETSÉGI ÉLET

Hírek 86

KÖNYVEKRŐL

Major Ervin: Fejezetek a magyar zene történetéből — Pándi Marianne: Száz esztendő magyar zenekritikája (M. A.) 89

A. L. Lloyd: Folk Song in England (Maróthy János) 92

Ursula Eckart-Bäcker: Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne — Musikleben in Japan — Willi Apel: Geschichte der Orgel und klaviermusik bis 1700 (Breuer János) 93

FOLYÓIRATOK 96

A Magyar Zene legközelebbi száma június 30-án jelenik meg.

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
A Magyar Zeneművészek Szövetségének Lapja
Megjelenik évenként négyszer

A szerkesztő bizottság tagjai:
SZABOLCSI Bence, UJFALUSSY József és MARÓTHY János

Szerkesztő: LÓZSY János

Szerkesztőség: Budapest, V., Báthori u. 10. Telefon: 317—330

Szerkesztőségi órák: kedden 10—12-ig

Kiadja a Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Telefon: 221—285

Felelős kiadó: SALA Sándor igazgató

Készült a Zeneműkiadó Vállalat nyomdaüzemében

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető a Posta Központi Hírlapirodánál (Bp. V., József nádor tér 1.) és bármely postahivatalnál. Előfizetési díj félévre 30,— forint, egész évre 60,— forint, mely összeg egyéni előfizetésnél a 61.280., közületi előfizetésnél pedig a 61.066. sz .csekkszámlára vagy MNB 8. sz. folyószámlára fizetendő be.

KECSKEMÉTI ISTVÁN:

KODÁLY BALLADAKÖLTÉSZETE

II.[1]

A *Molnár Anna* egyedüli képviselője a hazatalálás-típusnak Kodály balladaköltészetében. Az ellenkezőjére a népköltésben is, Kodály művészi átköltéseiben[2] is több a példa.

A hazátlanság balladái közül is azonban magasan kiemelkedik a *Kádár Kata.*[3]

E balladaátköltés nemcsak Kodály népzene-költészetének, de egész alkotóművészetének is jellegzetes magaslata. Igaz, benne nem szólhat történelmi hangján hozzánk, mint a Psalmus-ban, vele nem idézheti a haza ügyét, mint a Berzsenyi- és Kölcsey-kórusokban és nem mutathatja meg régi századok elnyomott jobbágynépének forrongó jövőbe-tekintését, mint a Páva-átköltésekben. De költészetének sok-sok eleme-eszköze gyűlt egybe

[1] Befejező közlemény. A tanulmány első része e folyóirat VIII. évf. 6. számában (1967. december) jelent meg.

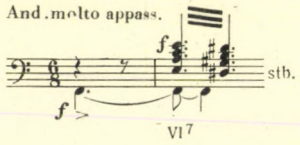
[2] Kodály balladafeldolgozásainak legnagyobb része énekhangra és zongorára jelent meg a „Magyar népzene" című, 57 népdalt, ill. balladát magában foglaló, 10 füzetből álló sorozatban, 1924 és 1932 között *(Mónár Anna, Három árva, Kitrákotty mese, A rossz feleség, Barcsai, Kádár Kata, A nővérek, Szabó Erzsi).* Balladafeldolgozásokat tartalmaz még az ugyanebből az időszakból való Székely fonó is (9. sz.: *Görög Ilona;* 15. sz.: *A rossz feleség).* A „Magyar népzene" később megjelent, 11. füzete (58—62. sz., Bp., 1965.) is ad mutatót e műfajból: az 59. sz. alatti, *Este, rózsám, ne jöjj hozzám* kezdetű, többnyire lépcsősen ereszkedő basszusok fölött vonuló strófikus balladát. De felvett népballadát Kodály már a legelső, Bartókkal 1906-ban közösen megjelentetett, egyszerű zongorakísérettel feldolgozott „Magyar népdalok" közé is (ilyen a 14. sz. a közölt *A Nád Jancsi csárdába van . . .,* mind az öt strófájához azonos kísérettel).

[3] Dános i. m. 83. és Ortutay i. m. 208. l. szerint e tárgy — a módos ifjú és a szegény jobbágyleány tiltott házasságának témája — a magyar költészetben a XVI. században bukkan fel először (Telamon históriája, Kolozsvár, 1578.). A magyar ballada a hozzá hasonló romántól függetlenül keletkezett, közös eredet nyomán. Egyik kutató három olasz novellából származtatja a ballada történetét. Külföldi balladákban néhány motívuma több változatban él, így pl. a mágikus erejű ajándék (gyűrű, keszkenő) bajt jelző szerepe, továbbá az úton-útfélen feltűnő koldus vagy pásztor, mint hírhozó vagy a szerelem halhatatlanságát jelző egymásbafonódó virág. — Bartók és Kodály az *Erdélyi magyarság*-ban két változatát közli (113, 127. sz.), egyiket Kászonaltizből, másikat Ditróból (Csík megye), 1912-ből, ill. 1910-ből, Kodály gyűjtéséből. A ditrói változat dallamát a *Molnár Anna* szövegére is énekelték. Ugyane két *Kádár Kata*-változat szövegét közli Ortutay i. m. 33/a és 33/b. sz. a. Kodály feldolgozásának alapja a kászonaltízi variáns, részben azonban a ditrói változat szövegével. — Első feldolgozása énekhangra és zongorára jelent meg *(Magyar népzene,* 4. füz. 18. sz., 1929), a másik énekhangra, kiszenekari kísérettel (zenekari partitúra a szerző kiadásában, Bp. 1950). Utóbbi változat eredetileg a „Kádár Kata" című filmhez készült 1944-ben. Elemzésünk alapja a bővebb zenekari változat.

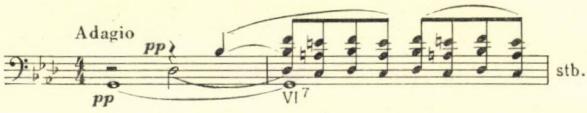
sűrítetten, miniatűrben itt, az egymástól eltiltott szerelmespár balladájának újraköltésében.

A bevezetés, s egyben keret, egy igen távolinak tűnő boldogság álma, a hazátlan, otthontalan szerelmesek egymásra-találásának költői idillje. Hosszan zengő orgonapontjával, hullámzó szeptimhangzat-seufzereivel akár a *Psalmus* invokációjának utórezgése is lehetne,

Psalmus Hungaricus kezdete (csak a mélyvonós szólamok)



Kádár Kata, zenekíséretes feld. kezdete (vonósok)

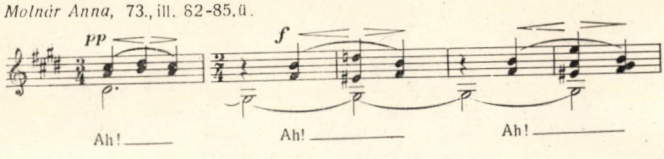


de értelme más: a megálmodott jövő köre szűkebb, a vonósok körül nem szólnak szenvedélyes-hangú kürtök, dobok, trombiták és harsonák, hanem lágy-ívelésű klarinét-, oboa-, és fuvola-girlandok, utóbbiak már a ballada témáját is kirajzolva. De mindez csak ködös, kusza álomkép, amit vészharangok félreverése és riadótrombiták megfúvása pillanatok alatt szétzilál. Itt, a kiszenekarban csak a magasvonósok kongatnak tremolóikkal s csak a mélyvonósok riadóznak sztrettás versenyt a fafúvókkal, érzékletesen emlékeztetve a *Székely fonó Görög Ilona*-jelenete siratóepizódjának harangjaira. De méltó folytatója ez a zenekari *Kádár Kata*-kezdet a balladák valamennyi tremolósan-vésztjósló hangjának, akár a *Szabó Erzsi* gyermekgyilkosságának, akár a *Barcsai* család-drámájának, akár a *Mónár Anna* kékszakáll-gyilkosának hírnökei is azok a hangok. Sőt, mire a zenekar hegedű-termolóinak *f*-jei *fisz*-ekké feszülnek, a *Mónár Anna* izgatott hazatérésének kalimpáló szív-verését, repetáló felső-orgonapontját is emlékezetbe idézik. Mind az ilyen orgonapont-technika, mind az éles jambusokon kurucosan tovalendülő kvart-fanfár-melodika jellemző és visszatérő elem Kodály művészetében. De tudvalevően még jellemzőbb ezeknél a siratóhangpár oly sűrű és oly sokféle változatban való szerepeltetése, mely most is itt hullámzik a fuvola kvart-osztinátója alatt, s mely ugyan a *Psalmus*-ban lett híressé, de szinte következetesen felhasználttá a balladákban vált.

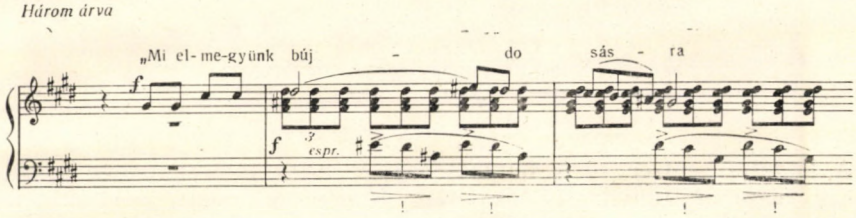
Érdekes feladat lehetne a seufzerek különböző alakját és konkrét illusztratív tartalmát Kodály műveiben sorra venni. E helyt csak a balladák köréből emelünk ki néhány ilyen képletet.[4]

[4] Az énekhangra-zongorára komponált *Mónár Anna* seufzer-képleteiről és néhány elődjéről (*Méditation, Énekszó*) vö. e tanulmány első részében közölteket.

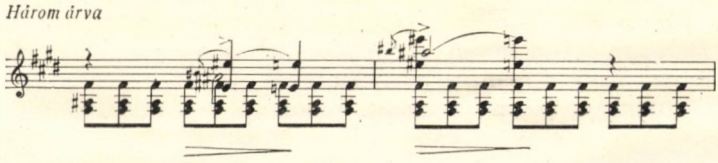
A vegyeskari *Molnár Anna* „sóhaj-zené"-jéből:



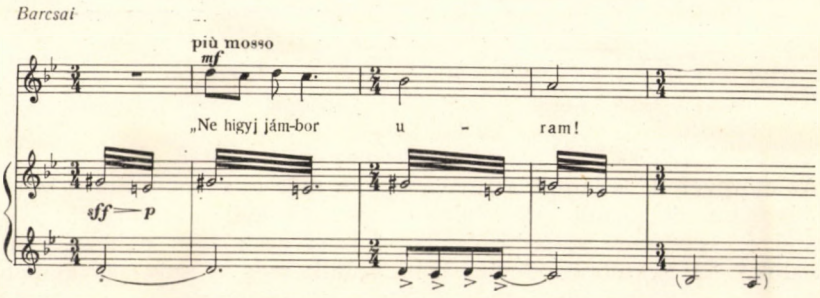
A *Három árva* feloldott seufzerei (előimitáció[5] a népdalból elvont melodikával):



Akkordba-foglalt előkés seufzerek (az elcsukló zokogás hangfestő kifejezése). *Három árva:* a „Kelj fel, kelj fel édes anyánk" sor alatt, ill. után:

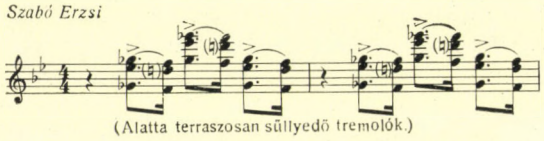


A népdal-melodikából elvont imitatórikus seufzer:

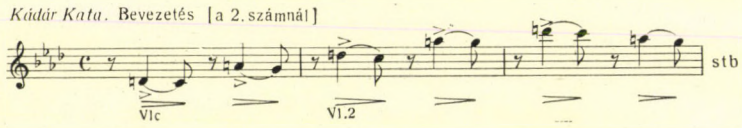


[5] Elemzéseink zeneelméleti vonatkozásaira nézve ld. a *Bárdos Lajos* professzor főiskolai kollégiumaira utaló jegyzetünket e tanulmány első részében.

Transzponáló akkordikus seufzer (oktáv-transzpozíció). *Szabó Erzsi:* a „Kert mellett hallgatá Ő kicsi fiának Keserves sírását" sorokra:

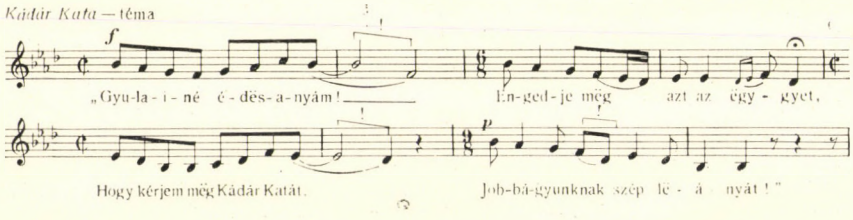


Transzponáló seufzer:



A kodályi seufzer sűrű feltünésének és nagy motívumszövő jelentőségének nemcsak illusztratív oka van. Hiszen az iménti példák némelyike is mutatta, hogy ez a képlet sajátja a magyar népdal, különösen pedig a székely népballada melodikájának, ornamentikájának. Kodály ezt az elemet — mit másokat is — a népdalból vonja el és emeli kompozíciós elvvé. Ezért érezhetjük mindig organikusnak a kodályi „sóhaj-zenéket", akár énekes, akár hangszeres együttes tolmácsolja.

Itt, a *Kádár Katá*-ban is a népi dallam kínálja ezt a formulát költői eszközül (a hangjegypéldában megjelölt melizmák magukban hordják a seufzer-elemet, vagy éppen egyet jelentenek vele); természetesen a szövegben kifejezett tartalom is erősen indokolja e hangfestő eszköz használatát:



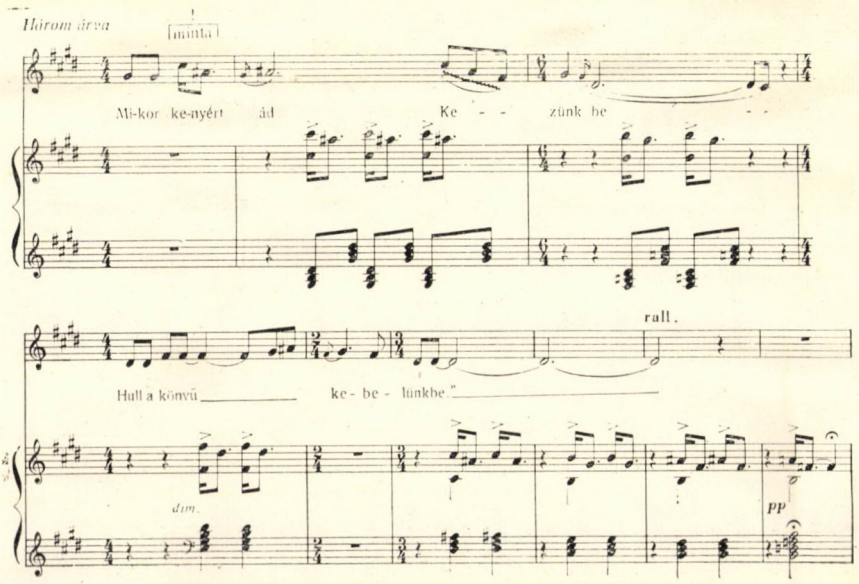
Az előrevetett dallamot a fuvola ugyan már megszólaltatta a bevezetés első részében, de tágabb értelemben devizának kell tekintenünk ezeket a felszálló és ereszkedő sóhajtásokat is, hiszen azok is a dallam lélegzetéből valók.[6] Ez a különös deviza nem szűnik meg a szöveges dallam be-

[6] Ilyen tágabb értelemben vett deviza a *Három árva* balladafeldolgozás élén álló tritón (az unisono *fisz-h-cisz),* a téma kezdetének dallami kivonata, vagy a *Barcsai* kezdetének előrevetett, egy nyolcadhanggal ékített, megharmonizált dallamkivonata is.

lépésekor, hanem folytatódik körülötte, egyidejűleg magyarázva, kommentálva az első sorok tartalmát. S ilyen kommentátornak, staffázsnak, díszletnek ott állnak még a szerelméért könyörgő Gyula Márton körül a másodhegedűk remegő tremolói s a basszusok bizonytalan lebegésű tritonusz-osztinátói. Érezni, hogy Gyulainé fia mindent feltett egyetlen kérésre, különösen amikor annak tárgyát-célját kimondja: a harmadik sorban elhallgat minden kíséret, s csak a magányos dallam szól, mintha a fiú közvetlen édesanyja elé lépett volna e szavaknál („Hogy kérjem meg Kádár Katát..."), vagy, mintha premierplánban látnánk heves gesztusait, hallanánk ziháló lélegzetét. Így lépett elénk, minden kísérettől megfosztottan (s ugyancsak az első strófa harmadik sorában) Zajgó Márton is, mikor nagyobb nyomatékot akart adni csábító szavainak („Jere velem bújdosásra..."), így rontott fenyegetőn-lihegve feleségére a *Barcsai*-beli megcsalt férj, és így hangzott — egész versszakon át kíséret nélkül — a *Három árva* felé anyjuk síri szózata.

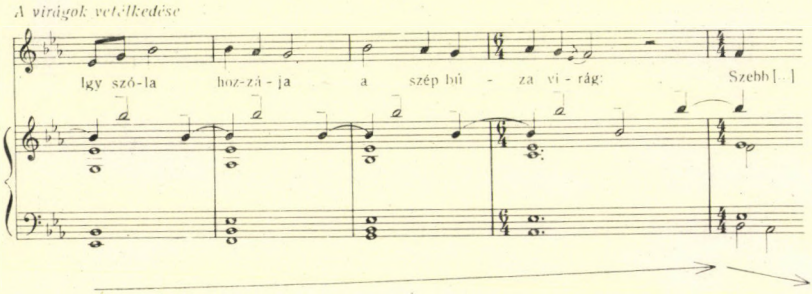
Még hullámzik a sóhajok függönye, mikor a ballada-dráma színpadán egy újabb belső hangfüggöny jelenik meg. Terraszok képződnek a dallam alatt és fölött, neoromantikus elvű kíséretet alakítva ki a melódia körül. A kodályi harmóniarendet nemcsak itt, másutt is gyakran a skála-elv határozza meg, nem egyszer közvetlenül hangulatfestő elemekkel vegyülve.

Tekintsünk ki itt egy pillanatra néhány példára. A *Három árva* egy teljes versszakának megharmonizálását egy tizenegy-tagú ereszkedő skála-basszus-sor (eis'-től H-ig) irányítja. Itt csak a strófa második felét idézzük, mely egyben újabb példa a terc-seufzerre (fentebb a *Kádár Kata* első strófájában utaltunk rá). Jól megfigyelhető, hogy a dallam-kínálta „szipogó" mintával hogyan él az illusztratív kíséret:

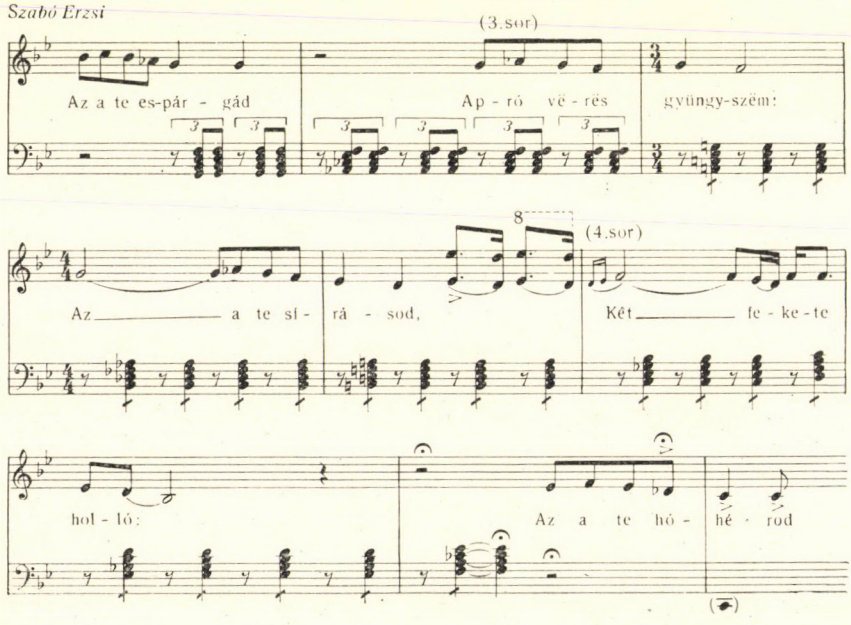


(A reákövetkező versszak hárfás kísérete ugyancsak skálaszerűen ereszkedő basszusokon épül: *fisz-e-disz-cisz-h-a-gisz-g-fisz.)*

Emelkedő, majd ereszkedő pentachord harmóniákat mutat következő példánk. (Ugyane ballada utolsó strófája két teljes oktávon át ereszkedő Cesz-dúr skála vezette harmóniákon épül!):



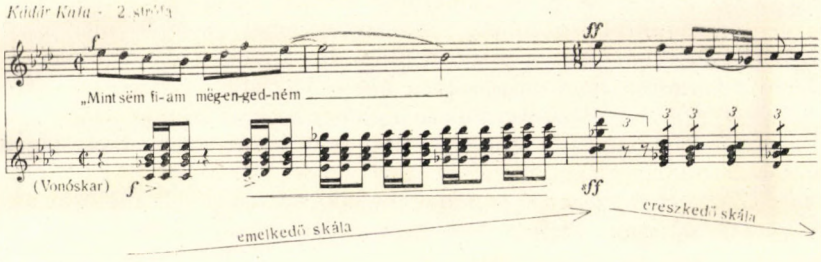
Kromatikusan emelkedő szeptimeket kínál a *Szabó Erzsi*-ballada befejezése (hat tag kromatikus, majd három diatonikus). A hangzatokat a kíséretnek csak a balkéz-szisztémájából idézzük:



(Ugyanebben a balladában a második strófa balkéz-tremolói az *Esz-Desz-Cesz-B-A-Asz* basszusokra épülnek.)[7]

Visszatérve a *Kádár Kata*-feldolgozásra: Gyula Márton kérésének utolsó szavai hívebben jellemzik „Jobbágyunknak *szép* leányát", ha alatta színfoltszerű (tehát funkciótlan) Debussy-szeptimek vonulnak az ereszkedő fríg-trichordon, választ-váróan nyitvahagyva a kérés strófáját. (Hasonló trichorddal találkoztunk, de hármashangzattal utolsó tagján, a *Mónár Anna* első strófájának végén.)

A kíséret nagy skála-építkezése azonban az anya kérlelhetetlen hangú válasza közben fejlődik. (A válasz felsőkvart-kezdése itt is, akárcsak a *Mónár Anná*-ban, népdalos formaalkotó-jegyen kívül, férfi-női regiszterkülönböztetést is jelent):



A skálázó harmóniák itt sem öncélúak: vonós-mixturái, oboa-trillái és triolás tremolói egy elvakult anya végzetes dührohamát jellemzik. E többszólamú skálázásnak nincs tonális végződése, mint a dallamnak; harmóniák „feneketlen tavába" torkollik, egy nyitvamaradó váltódominánsszeptimre, de nem az akkord funkciós, hanem illusztratív, debussys értelmében. Hasonló harmóniai kicsengése volt Zajgó Márton kérdésének is („Mért sírsz, mért sírsz, Mónár Anna?"), és a szekfűvirág válasza is egy ilyen színfolt-

[7] Még néhány ballada-példa megemlítése, ahol a terrasz-elv a harmóniarend fő irányítója:

Barcsai, 2. strófa („Részeg a küs gyermek, nem tudja, mit beszél" szavakra). A kíséret itt is dallami indítékú. A *c-b-a-asz-g* ereszkedő pentachord divergens sort alkot a dallam *asz-h-c-d-esz* emelkedő pentarchordjával;

Barcsai, 4. strófa, 1. dallamsor („Nyiss ajtót, nyiss ajtót"): előbbinek fordítottja. A dallam ereszkedik, a basszusok emelkednek. A dallammal együtt süllyednek a basszussal együtt többnyire szeptimeket alkotó hangzatok is;

Görög Ilona. Székely fonó, 8-as számjegytől („Halj meg fiam, halj meg, Bertelaki László!") Hangulatfestő üres kvintakkordok reális mixtúrája, vegyes irányú, diatonikus és kromatikus szekundlépcsőkkel;

Görög Ilona. Székely fonó, 11-es számjegytől („Kelj fel fiam, kelj fel, Bertelaki László!"). Kromatikusan, majd (a záró fríg-trichordban) diatonikusan ereszkedő basszusú hárfás akkordok;

Molnár Anna. Vegyeskar. 2. strófa („Nem megyek én, jó katona" szavakra). Ereszkedő diatonikus tetrachord;

Molnár Anna, Vegyeskar. A „Felöltözött gúnyájába" kezdetű strófa teljes egészében a basszus és szoprán egybehangzó ereszkedő szekundlépcsője *(disz-d-cisz-h-a-g-fisz)* között szól.

szerű dominánsszeptimmel válik várakozásteljesebbé *A virágok vetélkedésében*.

Mégis, a kodályi harmonizálásban él a funkciós vonzás emléke, s miután az ilyen befejezetlen záradékok betöltötték illusztratív szerepüket, feloldódnak. Ilyen kétlaki, „elíziós"[8] rendeltetése van a *Kádár Kata* második strófája végén felzugó dominánsnégyesnek is: előbb csak befejezetlenséget, talajtalanságot, beláthatatlan űrbe való irtózatos zuhanást jelent („Feneketlen tóba vetném!"), később, a következő ütemekről visszapillantva, Gyula Márton rendelkező szavainak előkészítését is.

A nagy lármázás után halk, csendes szavak következnek. Kodály itt a változat-alkotási lehetőségek dinamikai alternatívájával él. A forte-variációk után most, harmadszorra, első ízben vált át a zene végig piano-ra. Szerényedik a hangszerösszeállítás, megszűnnek a kopulázások, a zenekar vonósnégyessé alakul. A drámai párbeszéd után előkészül a ballada epikuma, az „országokról országokra" vándorlás zenei képének megrajzolása. Az ének elhallgatása után a vonóspolifóniába fúvók is beleszólnak, s kialakul egy csendesen búgó orgonapont körül Kodály jellegzetes vándorláshangja, amelynek egyenletesen ollózó nyolcadai már *Mónár Anna* messzi útját is kísérték, s melynek szinkópás indítású fúvós-vonós nyolcadai most az elkeseredett ifjú világgá-menését szegélyezik. Ott is, itt is halk orgonapont fátyolozza, meseszerűsíti a nép-epikának ezt a kedvelt motívumát.

A következő szakaszban a ballada valóban mesévé alakul át, a mesemondás jellemző fordulatait sűrítve szövegébe: „Elindula hosszú útra, Hosszú útra, bujdosásra, Mene, mene eggy erdőbe, Talála eggy olá ficsúrt..."

A Kodály-balladának talán legköltőibb pillanata ez a találkozás. A furulyaszó, amelynek gazdag ornamentumai oly sokhelyütt őrzik személyes, mély élmények emlékét, most végre bőségesen, szinte eredeti hangszínben és hamisítatlan-önmagát ábrázolva áradhat szét ezen az idilli tájon. Kodály ezzel a néhány ütem pikkoló-szólóval éppoly mesterien varázsolta a hangversenyterembe a népi hangszeres előadóművészet „hamvát és atmoszféráját", mint két nagy zenekari táncában, s még inkább a *Kállai kettős* népizenekari fogásaiban. A rögtönzés lélegzetvétele érződik ezen a pikkoló-szólón, nekilendüléseiben és hirtelen-súlytalan leállásaiban; az egyszerválóság, a véletlenszerűség bűvölete igéz virtuóz aprózásaiból, soha-nemmértnek tűnő hangfolyondáraiból. A székely hangszeres népköltésnek talán nem is lehetne ennél költőibben zenekarba-átkomponált emléke.

E valóság-eredetű álom folytatódik a furulyás pásztor egyszerű szavaiban, melyek többnyire éppúgy kíséret nélkül szólnak, mint hangszerének futamai. Annál megdöbbentőbben hangzik e naturális parlandóban Kádár Kata pusztulásának a híre. A hangszerek sóhaj-kara most minden eddiginél hevesebben zendít rá siratójára; új színek, új ornamensek, új ellenpont teszi súlyos hangjait még nyomatékosabbá. S ez a sötétlő gyászkórus most már majdnem végig kísérője lesz a ballada szavainak. Ott van a halott kedveshez zarándokló szerelmes ifjúnak hangszertelen monológja körül is, mint valami árnyszerű testőrség, mely előre elsiratja halálba

[8] Vö. tanulmányunk első részének 10., ill. e második rész 5. sz. jegyzetével.

induló hercegét. De előbb a túlvilág hangja megy elébe, Kádár Kata vértelen szellem-válasza, mit hasonlóan fonnak körül a magas-regiszterű celestás-zongorás kopogások-zizegések, mint Szűz Mária szellem-szózatát a *Három árvá*-hoz.

Kodály balladái nemcsak a hangulat-ábrázolásra, de a szélső hatásig menő hangfestésre is érdekes példákat nyújtanak. Fentebb utaltunk már arra a három éles tremoló-csapásra, ami érzékeltette Zajgó Márton lefejezését a *Mónár Anna*-balladában. Gyula Márton tóba-ugrását valósággal megjátsszák a fafúvók glissandói. A magas fafúvók előkés, szekundsúrlódásos sforzatissimo-ja híven ábrázolja azt a jelenetet, amikor Gyulainé a szerelmeseket jelképező virágokat „Talpa alatt elsúrolá". Hasonlóan hangfestő illusztráció az a három váltóhangos képlet, mely a *Három árva* „sírverését" jelképezi, vagy ilyen a *Barcsai* kromatikus sforzatissimo „ajtódörömbölése", az asszony hajánál fogva való vonszolása kromatikus tercpárhuzamokban, és így tovább. E hangkulisszák körül sokkal kevésbé szavakba önthető eszközökkel teljesedik ki a kodályi balladaköltészet, a színpad nélküli zenedráma magasrendű formája.

Az eddigiekben ezt a költészetet két ballada-típus egy-egy fő képviselője tanulmányozásával vizsgáltuk: a hazatalálás és a síron túl is üldöző hazátlanság ballada-típusán át. Mégis, röviden vizsgálnunk kell egy harmadik típust is, bár ez inkább csak külső jegyeiben különbözik az előző kettőtől. E harmadik típus (ismét hangsúlyozzuk: most már nem tartalmi, hanem egy igen fontos formai típus) jellemző pédája: *A rossz feleség*.[9]

A rossz feleség a ballada konkrétebb, színpadszerűbb, megjátszottabb drámai formájának példája. Egyik hathatós alátámasztója lehetne annak a hipotézisnek, hogy a népballadát valaha szerepekre osztottan játszották. Dór és dúr, lassú és gyors, panaszos és vidám, parlando és giusto-jellegű szakaszainak váltakozása is élesebb belső szétválasztás, szereposztás mellett tanúskodik.

Különleges típusú ballada, szövegében is. Strófikus dialógus: a dráma minden versszakban benne él és strófáról-strófára fejlődik. Ebben a kegyetlen crescendóban csak a haldokló atyját féltő leány keserű rimánkodása változik (ez is csak egy-egy sor erejéig) szakaszonként: a folyton táncolómulató, konok anya válasza csaknem mindvégig ugyanaz. Ez a csökönyös „ugyanaz" alkalmas arra, hogy a tánc-őrület fokozódásával párhuzamosan az extázishoz vezessen.

[9] E népballadát Kodály 1912-beli kászonújfalusi gyűjtéséből az *Erdélyi magyarság* 14. sz. a. közölte. Ugyanott másik két Csík megyei változat is szerepel. Az egyikben (27. sz.) a kérlelő- és a táncdallam között nincs színezeti különbség: mindkettő mollos jellegű. A másik (33. sz.) épp fordított színezetet mutat, mint a Kodály-feldolgozta variáns: első fele dúros, a második (a táncdallam) mollos.

A balladát Kodály a *Magyar népzene* 2. füz. 8. sz. a. zongorakísérettel, majd a *Székely fonó*-ban (15. sz. a.) zenekari kísérettel közölte (utóbbi helyen *f* helyett *e*-tonalitásban). Dános i. m. 110. és Ortutay i. m. 207. l. e balladának több magyar (alföldi és nyítrai), valamint osztrák és bajor változatáról tud. — A nem változó ismétlés több magyar népballadának sajátja (Megöltek egy legényt, Gyere hozzám vacsorára, Kedves feleségem, Katát kérették stb.). Külföldi balladák is ismerik az ilyen refrént (pl. a Percy-gyűjteményből való „The Maid Freed from the Gallows", vö. Angol és skót népballadák. Ford. Gombos Imre. Bp. 1955, Magvető. 136, 268 l.).

A bevezetés deviza is, ritornell is, — a ballada táncos részének tüzes verbunkos-parafrázisa. Cigányhegedűs-manirt követ a mindannyiszor váratlan-hirtelen félbeszakítás is; a kontrásokat idézi az oktáv-átcsapó dudakvint-osztinátó a kíséretben.

A dudakvint-kíséret a dallam alatt sem szakad meg, de ott más értelemben folytatódik: vész-szignálja, hosszan búgó kettős orgonapontja lesz a fájdalmasan recitáló szeptim-dallamnak. A kíséret nem is áll másból, mint egy kettős kitartott kvintből, mely két ízben fájdalmas seufzerbe olvad. A fokozást az egyes variációk úgy érik el, hogy ezeket a hangokat kopulázzák, diminuálják (tremolók); ugyanezeket a hangokat teszik alkalmassá (más-más dinamikával és regiszterbeli elhelyezéssel) a fokozódó kétségbeesés, majd a temetői gyász érzékeltetésére.

Sokkal nagyobb fokozási lehetőséget ad a folytonos ismétlés révén a strófák táncos fele, mely a kíséretben és a közjátékban egyaránt mind szédületesebb iramú tánczene koloratúráiba oldja ezt a félig dúr-kvartszekszt, félig moll-pentachord dallamot.

A rossz feleség balladája — éppen a kivételesen dramatikus, szerepjátszó jellegénél fogva — alkalmasnak látszik arra, hogy itt vessük fel, mennyire nagy jelentősége van Kodály alkotóművészetében a műalkotás és interpretáció egységének. Népdalfeldolgozásaiban különösképpen számított a zeneköltő a kompozíciót megszólaltató előadóművész interpretátori alkatára, tehetségére. Különleges előadói képességüket belekomponálta a feldolgozásba, mint ahogyan színpadi szerzők nem egyszer szabnak ennek vagy annak az előadóművésznek testére egy-egy jelenetet vagy szerepet. A népballadánál, e színpad nélküli drámánál fokozott jelentősége lehet az ilyen szereposztás-elképzelésnek. Az olykor fél évszázadnál is régebbi „steril" néprajzi fonogramm a nagyközönség számára jelenthet ugyan egyszeri kuriózumot, de alig lehet műélvezet forrása. A feldolgozó rekonstrukciós munkája ezért az előadóművész együttműködésére is számít. Az ő közreműködésével válhatik ismét elevenné az egykori paraszténekes mögött meglátott táj, vele együtt újulhat meg az eredeti atmoszféra. Az előadóművész az, aki valójában befejezi és teljessé teszi a feldolgozást, ő az, aki a csipkéket és az utolsó díszeket felrakja a paraszti ének pódiumi vagy színpadi ruhájára. Olykor magába a viseletbe is beleszól és mint alakítást már-már önállósítja a szerepet, néha távolabb víve azt a falu eredeti légkörétől.

A rossz feleség balladájának példáján — azoknak a hangfelvételeknek nyomán, amelyeknek meghallgatására alkalmunk nyílt[10] — éppen a fel-

[10] *A rossz feleség* balladájának hangfelvételei közgyűjteményekben a következő előadásokban álltak rendelkezésünkre (A Leslie Chabay-féle felvétel az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának hanglemezgyűjteményében, a többi a Magyar Rádió hangfelvételi gyűjteményében volt számunkra tanulmányozható; az utóbbiak jelenlegi raktári jelzeteit zárójelben közöljük): 1. *Róka Ádámné*, Kodály „Fo. 111" jelzetű eredeti fonogrammjának (Kászonújfalu, 1912) *Sztanó Pál* készítette hangszalagmásolata (BL-61.191, ill. BL-61.279). — 2. *Basilides Mária;* zongora: *Bartók Béla* (MU-717). — 3. *Basilides Mária;* szimfonikus zenekar, vez. *Komor Vilmos* (MU—845). — 4. *Leslie Chabay* (Csabay László); zongora: *Kozma Tibor* (Orsz. Széchényi Könyvtár, HV—106). — 5. *Török Erzsébet;* zongora: *Balásfay Attila* (ZZ—3822). — 6. *Tiszay Magda; Áll. Operaház Zenekara,* vez. *Ferencsik János* (ZZ—1489). E felsorolás nem teljességre törekvő; csupán a tanulmányozott felvételekre szorítkozik.

dolgozás különféle „befejezésének", hangzó teljessé-tételének széles skáláját kívánjuk röviden bemutatni, azt az előadói stílusparádét, amit a ballada tolmácsai az elmúlt évtizedek során felvonultattak.

A „bemutató" a Csík megyei Kászonújfalúban zajlott le 1912-ben. *Róka Ádámné* 60 éves asszony állt Kodály fonográfja elé, hogy előadja *A rossz feleség* balladáját. Ez a több mint fél évszázados és eredetileg is primitív technikával készült hangfelvétel persze csak halvány visszfényét őrzi az élő előadásnak.

A balladafeldolgozás első kiadása ajánlásának címzettje, *Basilides Mária, Bartók Béla* zongorakíséretével több Kodály-feldolgozta népdalt énekelt lemezre, többek közt ezt a székely népballadát is. A ballada hangversenytermi bemutatója — majd zenekar-kíséretes feldolgozásának első előadása is a *Székely fonó* operaházi színrehozatala során — az ő nevéhez fűződik. A ballada kettős szerepének első eljátszására vállalkozó Basilides Mária előadásán nem érezni túlzó hangsúlyokat, pózolóan kinagyított gesztusokat, vagy holmi mesterkélt, mutatós játékot. Az ő művészete az énekhang tartózkodóan árnyalt alakítóerejével és természetes recitáló-ábrázolásával jut közel a népi ősminta szelleméhez.

Basilides Mária szinte sima, természetes gördülésű előadásmódjával eléggé élesen szembenáll *Leslie Chabay* (az Amerikában működő Csabai László operaénekes) interpretációja. Előadásmódja, bár nem mondható hitelesnek (még hanghibát is találunk énekszólamában), mégis figyelemre méltó. Csabai előadása csupa eleven gesztus, csupa emfatikus deklamálás, csupa művi megjátszottság. Az ő alakításán már valami naturalista színpadi áttételt lehet érezni, festett kuliszákkal, maszkkal és jelmezzel. Ez az amerikai hanglemezfelvétel valósággal verista hőst állít elénk, végletes drámai játékkal, megindítóan lírai könyörgéssel és nyers, hetyke, gúnyos elutasítással. Csabai kissé nazális deklamációval egészen egyénien tudja ábrázolni a gonosz feleség ellenszenves alakját. Említésreméltó az is, hogy e Kodály-ballada előadástörténetében rendkívül ritka — ha éppen nem egyedüli — kivétel ez a (ráadásul kissé idegenes kiejtésű) férfi-interpretáció.

Kodály „Rossz feleség"-balladájának tolmácsolásai között minden bizonnyal Basilides Mária és Csabai László interpretációi jelzik a szélső stiláris pontokat. A kettő között hadd mutassunk rá *Török Erzsébet* és *Tiszay Magda* felvételeire. Hitelességében mindkettő a Basilides-féle mintához jár közel. Zenei megformálás tekintetében azonban eltér a két előadás. *Török Erzsébet* színei — orgánumából következően is — világosabbak: ezért is sikerül neki jobban a mulató feleség, mint a tragédia árnyait előrevetítő, kérlelő leány szerepére kifejezőeszközöket találni. Mindez nem jelenti azt, hogy a leány fájdalmas parlando-jára nem lennének meggyőző hangjai. Sőt, az utolsó strófában egészen éteri, átszellemült recitálást produkál. A főhangok díszítéseinél, hajlításainál nem elégszik meg a beírt ornamensekkel, hanem maga is kreál hasonlókat. Mindezt meggyőzően és elfogadhatóan teszi, ahogyan a szövegejtés olykori módosításait véghezviszi: hiszen Török Erzsébet e népdalok közelében nőtt fel, gyermekkorában ő maga is azok légkörében élt. Innen van, hogy az éneklésen finoman túllépő szerepjátszása is hitelesnek hat.

A későbbi interpretációk közül alighanem *Tiszay Magdáé* azok egyike, amely a Basilideséhez a legközelebb áll. Mélytónusú, dúsan zengő mezzója sötét színekkel jelzi a vésztjóslóan kibontakozó drámát. Az alakítóerő intenzitásának fokozódó feszültségéhez kétségtelenül segített a színpadi keret is, amelyben ez a zenekari változat játszódik. Az izzó drámai tónus, az osztott szerepjátszás strófánként megújuló és fokozódó izgalma mégis egyetlen énekhang tágas birodalmán belül érvényesül, — igaz: mögötte sokszínűvé szélesedett a hangszeres kíséret: egyszer komor, szertartásos gyász-zenekarrá, máskor meg hamisítatlannak tetsző cigánybandává.

A hangfelvételek a falusi bemutató-előadástól a hangversenytermi bemutatóig, illetve az operaszínpadig vezetnek. Ezt az utat járta be Kodály balladaköltészetének zöme, hidat verve a népköltészet múzeuma és a nép élete, művelődése közé, és legalábbis megteremtve az alkalmat arra, hogy a mindenkori előadók folytassák és újra meg újra továbbszőjék a nép kimeríthetetlen változat-teremtő fantáziáját.

ZOLTAI DÉNES:

ELIDEGENEDÉS ÉS MŰVÉSZET*

Rolf Hochhuth, az úgynevezett dokumentumdráma provokatív kérdésfeltevésektől sohasem idegenkedő képviselője *Die Rettung des Menschen* címmel egy vitaírást publikált a nyolcvanéves Lukács György tiszteletére kiadott *Festschriftben.* A cím csakúgy, mint az egész cikk mottószerű kiindulópontja Lukácstól származik, akinek Szolzsenyicin-tanulmánya szerint „az irodalomban a konkrét, a különös az ember elsődleges, a megformálás kiindulási és végső pontja".

Nem itt a helye elgondolkozni azon, hogy már ez az egyszerű kijelentés is hol és hogyan korrigálja egy félreértett és félremagyarázott „ismeretelméleti" esztétika ama vulgárissá koptatott tételét, mely szerint a művészetnek a „külvilág" — értsd: a magánvaló, az emberi szubjektumok tevékenységétől független valóság — tükörképéül kell szolgálnia. Most talán elég annak jelzése, hogy Lukács minden művészi forma igazi titkának a belőle kibetűzhető emberképet, a különös embert és a különös emberi viszonylatokat tartja, következésképpen az igazi művészi ábrázolás voltaképpeni nagy tárgya szerinte nem a „külvilág" általában, hanem a társadalmasult természeti lényként felfogott ember, a mindenkor konkrét emberi lényeg, amely szükségképpen tettek és szenvedélyek közegében, egy emberi-társadalmi világban — saját evilágiságában — él, alakul, ölti fel különös formáit. Semmi kétség: valóban tudományos és a művészi gyakorlatot is orientáló művészetfilozófia csak ezen a társadalomontológiai alapon dolgozható ki. Úgy tetszik, mintha Hochhuth is közeljárna a marxista filozófiai esztétika eme alapelvének megértéséhez, mintha az idézett kijelentéssel éppen ezért rokonszenvezne. A dráma leglényegesebb feladata szerinte is a különös ember megjelenítése, mégpedig lényeges ontológiai meghatározottságában: öntevékeny, szabad, felelős lényként.

Ezért fordul szembe „divatos főteoretikusunkkal és az ő másolóival", a frankfurti Adorno-iskolával. Ott ugyanis az emberi személyiség feltartóztathatatlan regressziójának elméletét hirdetik; Adorno úgy véli, hogy a magasszervezettségű ipari társadalom menthetetlenül megsemmisíti az erkölcsileg autonóm egyéniséget, mivelhogy a tömegben az ember — úgymond — nem individuum többé. Ezt látszik bizonyítani Auschwitz is, a frankfurtiak történetfilozófiájának voltaképpeni ősjelensége, az emberi természet visszavételének ősképe, az emberi nemet sújtó regresszív metamorfózis nagy

* Előadás az MTA Irodalomtörténeti Intézetének a Nagy Októberi Forradalom 50. évfordulója tiszteletére rendezett tudományos ülésszakán, 1967. november 27-én.

példázata. Mármost Hochuth éppen itt akarja szaván fogni az Adorno-iskolát. Az ő meggyőződése szerint „az ember nem változik meg alapjaiban", legalábbis nem olyan mértékben, hogy megszűnnének ontológiai alapmeghatározottságai. Ellenkező feltételezés esetén — írja — a gazfickóknak adnánk morális menlevelet; ők úgy is azt szeretnék elhitetni, hogy áldozataiknak már nem volt emberi arculatuk. Adorno hipotézise, amely méghozzá az úgynevezett negatív dialektikában** filozófiai elmélet rangjára emelkedik, voltaképpen gúnyt űz az emberi személyiségből, akarva-akaratlan az embertelenséget védelmezi. És Hochhuth szerint az adornói tételben megfogalmazódó felfogás végzetes hatással van a modern művészetek fejlődésére is. Az embernek nincs többé emberi arculata, hirdetik; s valóban, ennek az áligazságnak szellemében a mi korunkban kipusztult a realista portréfestészet, s a kipusztulás várna a realista drámára is. Ez ellen akar protestálni Hochhuth.

Adorno kései, 1967 nyarán kelt válasza látszólag védekezés: Hochhuthhoz adresszált *Nyílt levélben* kijelenti, hogy a perdöntő kérdésben félreértették vagy félremagyarázták. Az emberi nem antropológiai regressziója, a naggyá nőtt s az egész személyiséget átható elidegenedés és eldologiasodás *factum brutum* ugyan, de nem igazolja az embertelenséget. Ellenkezőleg: szerinte éppen az az állítás, hogy az emberi lét értelmes s az ember autonóm lény, aki a maga életét éli és a maga halálát halja, válik objektív gúnyolódássá azokon, akik Auschwitzban elpusztultak és Vietnamban elpusztulnak. Ami pedig a Lukács idézett kijelentését illeti, az — úgymond — teljességgel történetietlen ontológián alapul: változatlan, elpusztíthatatlan emberi lényeget tételez fel. Adorno szerint Hochhuth is ennek a történetietlenségnek foglya. Holott Marxnál az individuum történeti lény, mégpedig nemcsak abban az értelemben, hogy kialakult, hanem abban is, hogy megsemmisül. Lukács nem látja, mert nem akarja látni, hogy a polgári éra válságával együtt válságba jut az autonóm személyiség is. Az emberiség tragédiája, hogy az elidegenedés bilincsbe veri azt a szabad individuumot is, aki még felemelhetné szavát az elidegenedett világ ellen. Ezért nem sikerülhet — hangzik a végkövetkeztetés — az emberi szabadság, ezért hiúsul meg a világ átalakítása. Ha nem is vigasznak, de józan gondolati rezümének marad a felismerés, hogy az egész történelemben egyetlen „évelő" életérzés létezik, egyetlen ontológia érvényesül: a *kétségbeesésé*. A modern művészet mármost a maga avantgardista anyagával és technikájával éppen ezt a tényállást méri fel Schönbergtől Beckettig. Ha hű akar maradni realista örökségéhez, akkor éppen a realizmusról kell lemondania, amely Lukács frankfurti ellenfele szerint manapság már csupán a harmonikus homlokzat reprodukálására alkalmas és szépítgetve elfedi a vigasztalan *condition humaine*-t.

Eddig a vita.

Aligha kétséges, hogy középpontjában a modern elidegenedés és művészeti képének értékelése áll. Nekünk is ebben az összefüggésben kellene konkretizálnunk esztétikai koncepciónkat, elméleti helyünket és gyakorlati teendőinket. De hogyan tegyük ezt? Kiindulhatnánk elméleti axiómákból, jóelőre meghatározva, hogy mit tekintünk elidegenedésnek általában, mit

** Vö. Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1966.

modern elidegenedésnek; kategórikusan megfogalmazva, hogy a művészet általában és a modern művészet különösen mit kezdhet az elidegenedéssel, mint az ábrázolás tárgyául szolgáló objektív életténnyel, s mit azokkal az új formáláselvekkel, amelyek a modern élet tényeinek tükrözése során az egyes művészeti ágakban kialakultak, és így tovább. Lehetséges, hogy az ilyen előrebocsátott definiciók jótékonyan mozdítanák elő a tisztánlátást egy olyan területen, ahol sokunk bosszúságára ma is a fogalmak és értelmezések meglehetős konfuziója uralkodik. Én ezúttal mégsem innen, a művészetről alkotott reflexiók területéről szeretnék elindulni, hogy felfejtsem a vitatott elméleti problematika szálait. Definiciókban, irányzatok, módszerek, stílustörekvések fogalmi jellemzésében — úgy tűnik — manapság nem szenvedünk hiányt, sőt egyébként nem túl termelékeny elméleti irodalmunkban mintha máris egy különös túltermelési válság előjelei mutatkoznának. Most talán elsősorban ama gyermek érdemel figyelmet, akit mégsem szabadna elveszítenünk a sok bába között. *Művekben* keresem, a *művészi gyakorlatból* szeretném kibetűzni a főproblémára adandó választ.

1.

Richard Wagner *Trisztán és Izoldája* immanens zenei szerkezetét tekintve igazi mikrokozmosz. Tanítani lehetne és kellene rajta, miként teremthet a művészi képzelet és kompozitórikus lelemény kisszámú motívumból, motívumcsírából, sőt topológikus ősmotívumból zárt világot, amelynek valamennyi részeleme formál-logikailag hiánytalan egységgé záródik. Igaz, a kortársak megítélése szerint ez a mű a wagneri formátlanság igazi mintapéldája, és ebben Hanslick vagy akár Nietzsche kritikája nem is teljesen megalapozatlan. A *Trisztán* valóban nem ismeri többé a nagy bécsi klaszszikusok — kiváltképp Mozart — zenedramaturgiai alaptörvényét, az emberi szenvedélyvilág harmonikus megjelenítésének elvét. Ma viszont aligha lehet kétséges számunkra, hogy a romantikus zenedráma csakúgy, mint a romantikus szimfonikus költemény az emberábrázolás új, nagyszabású formarendszerét építette fel, s e rendszer mintegy *formállogikai* színvonalát nem lehet csupán a klasszikus teljesítményekhez mérni. Méghozzá ez az új mikrokozmoszteremtő struktúra — elvileg ugyanúgy, mint a nagy klasszikusoknál — Wagnernél is jelentéses, jelentést hordozó egész. Titka azonban nem az emberi személyiség spontán-derűs harmóniája, mint a mozarti zenében, nem is e harmónia küzdelmes visszahódítása az emberi kapcsolatokon eluralkodó, őket eltorzító hatalmaktól, mint Beethovennél, hanem ember és világ, individuum és nem egységének fenyegető széthullása, a személyiség ama tépettsége és önelidegenedése, amelynek legelső jeleit már Hegel megfigyelte a weberi romantikus opera új zenedramaturgiájában, egyáltalán a mozartin túlhaladó kompozíciós módszerekben.

A szakirodalom már részletesen elemezte a híres első akkordot, az *Előjáték* nyitó motívumát. Összhangzattanilag egy a kromatikába átcsúszó szextlépésről van szó; sóhajdallam, mondhatnók a zeneműkalauzok költőieskedő modorában. Ez az egyszerű zenei gesztus, éppen hangnemi tétovaságával, roppant harmóniai feszültségek hordozója lesz. Nem itt a helye annak a részletes analízisnek, amely megmutatná, miféle akadályok torlódnak a

végső tonális feloldás útjába, hogy végtelen szekvenciahalmazok, álzárlatok, alterációk, preimpresszionista színhatások és preexpresszionista harmóniai képletek micsoda buja-őserdei vegetációján dolgozza át magát az egész művet lezáró, éterivé tisztult H-dúr hármashangzat. Tény az, hogy e végső feloldás csak a mű legeslegvégén, a harmadik felvonás záróhangjaként csendülhet fel. Jelentése az adott dramaturgiai kontextusban meglehetősen egyértelmű. Ő a halál maga.

A szerelmi halál, mondhatnók megint az operakalauzok hagyományosan ízléstelen költői modorában. Valóban, az apologetikus Wagner-interpretáció mindent megtett, hogy a zenei szerkezet egészének jelképrendszerére ráépítsen egy színi hatásokban megtestesülő értelmezésréteget, s eufemisztikusan helyesbítse az alapstruktúra által közvetített primér ítéletet az emberről és világáról. Ám a leghazugabb operai hepiend-hangulat, a legnyomorúságosabb zeneműkalauz-értelmezés sem tudja teljesen feledtetni, hogy ez a drámai zene vádirat az élet ellen, az ellen az élet ellen, amely kíméletlenül derékba tör mindenféle emberi beteljesülést. Ez a korkritika persze megőrzi a romantikus szubjektivitás világképének ismert patentjait: a magányos hőst egy allegórikusan felidézett, a közönségesség és az átlagosság anonim hatalmai által uralt külvilággal szembesíti, a Nappal világával, amelyről nem tudhatni, miért olyan, amilyen, amelyből csak a szürkeség — a köznapi filisztererkölcs, a prózai józan ész — alig megkülönböztethető színárnyalatai észlelhetők. De Trisztán és Izolda még nem ismeri azt a bénultságot, amely például Maeterlinck—Debussy *Pelléas és Mélisande*-ját a végzet játékszereivé teszi; nekik még van erejük *tagadni*, olykor Baudelaire Sátánjára emlékeztető hangon átkot mondani az életre, amelyben a teljes és autonóm emberhez méltó élet már nem lehetséges. Még a varázsital is Izolda *akaratát* tárgyiasítja, és nemcsak az elvont fátumot és ha a sebesült Trisztán *maga* tépi fel sebeit, ez romantikus gesztus-voltában is több dekadens öntetszelgésnél: az őszinte kétségbeesés *nem*-jét szegezi szembe a rossz élettel. Halálukban ezért magasodhatnak űzött vádlottakból vádlókká. Szenvedélyük és pusztulásuk rajzában a romantikus drámai zene mintha az emberiség végveszélyben forgó ügyének védőjeként, az emberi teljesség szószólójaként lépne elénk.

És mégis: valóban csak egy hazug színházi tradíció silányítja görögtüzes hepiend-hangulatúvá a híres szerelmi haláljelenetet? Az új Bayreuth protagonistái ezt állítják, s a háború utáni új Wagner-irodalom jó része — nálunk is — éppen az antiromantikus értelmezés jogosultságának pátoszával követel perfelújítást a hírhedt „Wagner-ügyben". Szubjektíve bizonyára a legjobb szándékkal. Szeretnénk a jelenkor Wagner-képét megtisztítani az évtizedek óta rárakódott romantikus szennytől, az álpátosz aranyfüstjétől, a fasisztáknak kapóra jött irracionalista mámor gőzének lecsapódásaitól. Ám minden ilyen átértelmezés mozgástere szükségképpen véges: határait kijelöli a mű maga, a mű objektív struktúrájában felidézett emberi világ jellege. Ez pedig *Trisztán* esetében korántsem olyan problémamentesen egyjelentésű, ahogyan a korszerűsített Wagner-apologetika állítja. Gondoljunk itt csak egyetlen összhangzattani jelenségre, a trisztáni harmóniarend

Janus-arcára. Nemcsak arról van szó, hogy az „átmenetek" wagneri művészete olykor a modorosságig sztereotip fordulattá teszi a „kétlaki" akkordokat. Sokkal inkább az ilyen disszonancia-gazdag hangzatok új jelentéskörzete árulkodik a forma mélyebb titkairól. Adorno ebben a tekintetben Wagnert összekötő kapocsnak tartja a két bécsi iskola, a Beethovennel tetőző első és a Schönberg-nyitotta második között. Beethovennél, de még az érett romantikában is a harmóniai kifejezés mentes az érzelmi-jelentésbeli kétértelműségtől: a konszonáns hangzat pozitív életérzést, beteljesülést idéz fel, a disszonáns negatívat, szenvedést. Wagner viszont teljességgel szubjektív módon összetetté változtatta akkordjainak érzéstartalmát: ugyanaz a hangzat *egyszerre* fejezhet ki nála lüktető vágyat, fájdalmat, amelyet a beteljesületlenség okoz, és paradox módon örömet is, amely éppen a feszültségből, a beteljesületlenségből fakad. Adorno éppen ebben látja a disszonancia Schönberg-követelte emancipálódásának legfőbb jelentéstani előfeltételét. „Hogy a szenvedés édes lehet, hogy az öröm léte és hiánya nem állnak mereven szemben egymással, hanem közvetítettek, azt a zeneszerzők és a hallgatók egyedül Wagnertől tanulták meg, és azután egyedül ez a tapasztalás tette lehetővé, hogy a disszonancia az egész zenei nyelvben kibontakozzék". Oktalanság tagadni — s ezt a Wagnert különben éles kritikai fénybe állító Adorno sem teszi —, hogy ez a jelentésbeli sokrétűség „gazdagította a zenei kifejezés eszköztárát", amennyiben utat nyitott egy sor modern életérzés zenei ábrázolásához. De csak az ideologikus vakság nem érzékeli, hogy az új harmóniai kifejezésértékek a *Trisztán*ban végzetes újdonságot is képviselnek. Adorno mindannyiunk elemi élményét fogalmazta meg: „Keveset fejez ki Wagner oly csábosan, mint a gyötrelem élvezetét".

Semmi kétség: éppen ezáltal vált *Trisztán* a klasszikus polgári humanizmust visszavevő hanyatlás igazi múzsavezetőjévé. Igaz, hogy a Brecht által bírált kulinaritás elsősorban a későpolgári operai „üzemre" vonatkozik, arra a zenei műintézetre, amelynek látogatásakor kalapjával együtt józan eszét, öntudatát is a ruhatárba teheti a hallgató. Ám a seb, amely itt a dráma eszméjén esett, mélyebb, mint Trisztáné, gyógyíthatatlanabb, mint Amfortasé. A trisztáni vád szavaiban mindenkor az élvezet felhangjai vibrálnak, a Nappal elátkozása egyben himnusz az Éjszakához, amely mélyebb, metafizikaibb és csábítóbb, mint amilyen a romantikus éjszaka à la Novalis volt és lehetett. S az öntudatlanság sötét anyaölébe való visszatérés vágya természetesen előbb-utóbb elsorvadásra ítéli a hős igazi öntevékenységét, amely a drámai forma legfőbb ontológiai előfeltétele volt az antik kezdetektől a shakespeare-i és mozarti polgári virágkorig. Izolda végső szavai a Liebestod kulminációs pontján minden logikai-értelmi kontextusból kioldott himnikus-egzaltált vallomássá állnak össze, és ez a vallomás — szöges ellentétben a nagy szerelmi tragédiák fináléjával — már nem amaz emberi teljesség mellett tesz hitet, mely paradox módon éppen a katasztrófa pillanatában bizonyul győztesnek, hanem transzcendens dicsfénnyel övezi, tehát legjobb szándéka ellenére igenli az elidegenedést. Itt kezdődik az Éjszaka világa, a szó legmetafizikaibb értelmében; a végső H-dúr hármas egy buddhista Nirvánát nyit meg a képzelet előtt, és e Nirvána egyben előképe a leg-

modernebbül berendezett Grand Hotel Abgrundnak.*** Itt a leglázongóbb elégedetlenség is élvezetes-kellemetes módon, komfortosan válik átélhetővé. Igen, így igaz: a zenei forma sajátosan módosította az eredeti értelmét. Az elidegenedett világ elleni vádirat végül is megaranyozza a rossz életet.

2.

Ha most a Trisztán mellé egy másik wagneri zenedrámát állítok, A *nürnbergi mesterdalnokok*at, talán nem illet majd az a vád, hogy önkényesen hasonlítok össze heterogén művészeti jelenségeket. Végtére szorosan egymást követő testvérművekről van szó, mégpedig nemcsak kronológiai értelemben — a *Trisztán* partitúrája 1858-ban készült el, a *Mesterdalnokoké* 1867-ben, — hanem a művészi intenció alapirányát tekintve is. Ismét egy romantikus szerelem kifejlődése és sorsa tárul elénk, a hősöknek megintcsak a közöny és az értetlenség filisztervilágával szemben kell érvényesíteniök érzéseiket és akaratukat, és újra felködlik a személyiséget eltorzító elmagányosodás réme. Mert Hans Sachs, az öregedő suszter, akiről úgyebár tudjuk, hogy költő is méghozzá, nemcsak a mesterdal fortélyait ismeri, hanem a köznapi világ, a történelem ördögi fortélyosságát is, valamint az értelmetlen világról szóló schopenhaueri *nótát:* Wahn, Wahn, überall Wahn. Testvérművekről van szó; a zenei megfontolás még a szószerinti idézetektől sem idegenkedik. A rezignált suszter-költő, aki lemond Éváról és búcsút vesz egy köznapi értelemben vett családi boldogság reményétől, a harmadik felvonás egy külön kis kamaradrámájában így szól a megrendült lányhoz: Gyermekem, én tudok egy bús dalt Trisztánról és Izoldáról. És e felvonás csodálatos előjátéka, valamint maga a Wahn-monológ azt bizonyítja, hogy nagyon jól tudja e bús dalt. Semmi kétség: alkotójának szándéka szerint a mesterdalnoki világ is ugyanazon keserű tudás fájának gyümölcse, mint közvetlen elődje, a trisztáni mikrokozmosz, a tépettség, a diszharmónia, az önelidegenedés itt is, ott is az ábrázolás centrumáig nyomuló, formameghatározó élettény.

A forma legmélyebb titkát azonban itt sem lehet a *belső* forma, a zenei-drámai alapstruktúra megértése nélkül kibetűzni. A *Mesterdalnokok* formaorganizmusa valójában nem más, mint egyetlen nagyszabású polémia a trisztáni világképpel. Olcsó bizonyíték lenne, ha csupán szövegekre hivatkoznék; például arra, hogy a suszter imént idézett szavai így folytatódnak: Hans Sachs bölcs volt, s nem kért Marke úr boldogságából. Nem, a zene még meggyőzőbben argumentál. Zenei-formai szempontból a *Mesterdalnokok* fő sajátja a formaegész újra érzékelhetővé váló, ember-léptékű, emberi világot felidéző tagoltsága, a zenei formafolyamat visszanyert artikuláltsága. Szó sincs persze holmi hátraarcról a klasszikus opera ária-recitatív-kettőssége felé; a zenedráma alapját itt is a szimfonikus folyamat alkotja, s a tagoltság nem a régi számopera statikus tagoltsága többé. A forma eme titkát voltaképpen már Hans Sachs megfejti, amikor az ifjú lovag próbadaláról így meditál: Es klang so alt und war doch so neu — ódonan szólt és mégis új

*** Lukács György ironikus kifejezése, amellyel a *Die Theorie des Romans* új kiadásához (Luchterhand, Neuwied und Berlin, 1963) írott *Előszavában* a nonkonformizmus álarcát felöltő konformizmust — nem utolsó sorban Adorno konformizmusát — jellemzi.

volt. Az a puszta tény, hogy a drámai zene sodró árjából kiemelkednek viszonylag zárt egységként funkcionáló szigetek, amelyek mégis a legszervesebben összefüggnek egymással, máris lehetővé teszi az emberi világ valóságos típussokféleségének és szituációgazdagságának érzékeltetését. Mint a próbadalban, ezzel a mű egészében is *megtört a jég:* a külvilág visszakapta tavaszi színgazdagságát. A transzcendenciába oldott, allegorikus eszközökkel megjelenített Éjszaka és Nappal itt már egyazon immanens emberi szubsztancia spinozai értelmű modusaiként jelennek meg, mint Szent János-éj és Szent János-nap. Nyomukban láthatóvá válnak amaz emberi viszonylatok, amelyek a személyiség kiteljesedését előmozdítják vagy akadályozzák. Bizonyára fölösleges itt a jólismert zenei-drámai cselekmény részletes elemzésével bizonyítani, hogy mindaz visszahat az egész opera emberképére. A drámai hős most társadalmiságával együtt emberi autonómiáját is visszakapja: tagadásában, sőt lázadásában is egy emberi tettekből és szenvedélyekből összeálló, dinamikusan mozgékony közösség tagja maga is. Hans Sachs esetében ez egészen kétségtelen; a schopenhaueri szellemből született Wahn-monológ példázata lehetne annak a metamorfózisnak, amelynek során a zeneileg is szuggesztíven megjelenített magány, az „abszurd" világtörténelem-sugallta kétségbeesés visszájára fordul: átfordul a citoyen életérzésébe, a közösségéért öntevékenyen cselekvő egyéniség élet- és világigenlésébe. És a trisztáni világ visszavétele tűnik szemünkbe ott is, ahol a művészi szándék szerint a legközvetlenebb a kapcsolódás: az egész világ ellen harcolni kénytelen szerelmi szenvedély rajzában. Hadd utaljak arra a mélyértelműen költői jelenetre, amely voltaképpen az egész későromantikus-korai dekadens világfelfogás legmélyebb kritikája (vagy az lehetne, ha az operai üzem *éppen itt* nem riadna vissza a Wagner-kép romantikus sallangjainak lenyírbálásától). Az esti félhomályban Éva, a polgárlány várja szerelmesét, a próbaéneklésen kudarcot vallott lovagot, a beckmesseri filiszterség áldozatát. A zene ismét trisztáni idézetekkel jelzi: egy olyan fiatal hős siet erre a találkozóra, aki a Nappal világában vereséget szenvedett. Szekvenciamenetei hitelesen idézik fel az üldözöttség érzésének teljes fenomenológiáját: kezdve az elutasítás tényének egyszerűen bosszús tudomásulvételével, folytatva a fenyegetettség érzésébe önmagát *belelovaló* magányos szubjektivitás már-már öntetszelgő egzaltációjával, végezve a szubjektíve őszinte, objektíve értelmetlen tettpótlékkal, a *gesztussal.* Mert az értelmetlen világ elleni vádbeszéd paroxizmusában kürtszó hallatszik, s a hős lovag — az üldözöttség mámorával — kardjára csap. Egy Trisztán a polgári világban. Ám itt Wagner igazi lírai humorral szállítja le a maga valós értékére a világfájdalmas gesztust. A cselekvő szubjektivitást szembesíti a szituációval. Éva — egyébként a *visszahumanizált* éjszaka csodálatos holdzenéjétől kísérve — lefogja a karddal hadonászó kezet: Kedvesem, tedd félre haragod, csak az éjjeli őr kürtjét hallottad. *Lecke* ez a javából; fontosabb, mint amelyet az ifjú lovag a mesterdalnok-céh zenei szabályzatáról kapott. Elvileg ugyanez a lecke, amelyben a suszter csattogó kalapácsa és harsány bibliai nótája részesíti Beckmessert, az ábrándos lelkű nyárspolgárt. A realitás, a valóságos szituáció leckéje. Itt az ember evilágisága teremti meg a típusok értékhierarchiájának alapját; a szubjektív pátosz értékét a valósággal való

szembesítés minősíti. Végül hadd utaljak még a harmadik felvonás nagy kvintettjére. Az öt főszereplő, miután tisztázta, hol szorít a cipő, és megtanulta, hogy a látszólag prózai hétköznap élményeiből hogyan csiholható-formálható a legköltőibb versenydal, *ad notam* Liebestod, Izolda extatikus haláldallamának modelljére elénekli a *maga* himnuszát. Ámde ők az *élethez, a nappalhoz,* az értelmileg átvilágítható s ezért visszanyert költőiségében felragyogó világhoz énekelnek. Semmi kétség: egyfajta vallásos megrendülés hangja csendül fel itt; csakhogy a tiszteletadás tárgya — csakúgy, mint a *Varázsfuvola,* a *Fidelio,* vagy a *IX. szimfónia* hasonló csúcspontjain — az ember, pontosabban: az önelidegenedésen úrrá levő ember, a harmóniát és teljességet magának megszenvedő-kiharcoló emberi nem.

3.

Szívesen tennék itt pontot az elemzés végére, hogy levonjam azokat az elméleti tanulságokat, amelyeket mintha maga az elemzett anyag kínálna. Mégsem tehetem, mert máris hallom az ellenvetést: mégha igaz is, hogy a polgári kor művésze számára adva volt egy alternatíva az elidegenedés ábrázolásának módját illetően, ez még mindig csak a XIX. század alternatívája. Lehet-e, úgymond, múlt századi dolgokon exemplifikálni olyan jelenségeket, mint amilyen a modern elidegenedés és művészi hatása? Én ugyan mélységes szkepszissel nézem a XIX. és XX. századnak ezt a nálunk is felkapott üresfejű-divatos szembeállítását; mintha valaki az Egyenlítőn áthaladva azt figyelné, mikor döccen a kocsi. És nagyon találónak érzem Lukács György egyik újabb írásának provokatív címét — Lob des XIX. Jahrhunderts —: végtére a megvetett múlt század nemcsak Balzacot, Petőfit és Muszorgszkijt adta nekünk, hanem Karl Marxot és a tudományos szocializmust is. Mégis, a fenti ellenvetés nem egészen alaptalan. A polgári rend természetesen attól még nem változott meg lényegi mivoltában, hogy a századvégtől kezdve a monopóliumok likvidálták a szabadversenyes formát; a tartalom mégsem maradt ugyanaz. Csakhogy az újat nem a felépítmény magasfokú absztrakcióiból, például a XX. századi új művészet bizonyos irányzatainak formaújításaiból kiindulva kellene megérteni, ahogyan ezt a korszerűség szónokias frázisokban, és nem érvekben duskáló védő ügyvédei minálunk is képzelik, hanem pontosan ellenkező irányból: a társadalmi-gazdasági alap amaz antagonizmusaiból, amelyeket az emberek bizonyos ideológiai — köztük művészeti — formák között tudatosítanak és végigharcolnak.

Az elidegenedés problematikájánál maradva: szélsőséges formái csak az imperialista-monopolista korszakban kerekedtek felül az emberi viszonylatokon, váltak az élet minden területén eluralkodó irányzattá. A kórképet persze már a XIX. századi művészet elénk tárta, s e kórkép az izolációtól az eltömegesedésig, az elmagányosodástól a szellemi-érzelmi elszegényesedésig terjed. Ám az elidegenedés lényegét korábban még nem ködösítette el a későpolgári korszakra jellemző manipulált ideologikus mechanizmus. Marx 1844-ben még így jellemezte az elidegenedésre való tipikus emberi reakciókat: „A vagyonos osztály és a proletáriátus osztálya ugyanazt az emberi önelidegenülést képviseli. De az első osztály az önelidegenülésben jól érzi

és igazolva látja magát, az elidegenülést *saját hatalmának* tudja és benne egy emberi létezés látszatát bírja; a második osztály megsemmisültnek érzi magát az elidegenülésben, tehetetlenségét és egy embertelen létezés valóságát látja benne. Ez az osztály, Hegel kifejezésével élve, a *fellázadás* a kitagadottságban e kitagadottság ellen, fellázadás, amelybe ezt az osztályt szükségszerűen űzi emberi természetének ellentmondása élethelyzetével, amely e természetnek nyílt, határozott, átfogó tagadása. Az ellentéten belül tehát a magántulajdonos a *konzervatív*, a proletár a *destruktív* fél. Az előbbitől indul ki az ellentét fenntartására irányuló cselekvés, s az utóbbitól a megsemmisítésére irányuló cselekvés." A monopolista korszakban is helytálló ez a jellemzés, de egy nagyon is lényeges ponton módosításra szorul. Egyrészt visszahozhatatlanul eltűnt a felszíni stabilitásnak az a látszata, amely a klasszikus korszakban még fennállott. Ezért a modern elidegenedés olyan állapot, amelyben voltaképpen senki nem érzi igazán jól magát — a vagyonos osztály és annak ideológiai képviselői sem. Az apologetikus harmónia-koncepciónak befellegzett, a cifra homlokzat már nem tudja takarni a nyomorúságos, rozoga szerkezetet. Másrészt a vezető kapitalista országokban a nyomor már nem játszik ugyanolyan mozgósító szerepet, mint amilyet a periodikus válságok között fejlődő kapitalizmusban, főként a szabadversenyes szakaszban játszhatott. Ez a tény egyrészt az elidegenedés újabb formáit szüli, köztük a Hermann István által „a luxusban való elidegenedésnek" nevezett jelenségkomplexumot, másrészt nagyra növeli az elidegenedés leküzdhetetlenségének ideologikus látszatát.

Az önelidegenedés ilyesfajta viszonylagosan új tüneteit, az emberi lényeg visszájára-fordulásának, ellényegtelenedésének Gorgó-fejét szemléletesen tárja elénk századunk művészete. Hadd hivatkozzam itt ismét egyedi művek formavilágából kibetűzhető jelentésekre.

Karlheinz Stockhausen a második világháború utáni avantgardista zene egyik legmarkánsabb képviselője. Azok közé a fiatalok közé tartozik, akik a fasizmus isteneinek alkonya után a radikális illúziófosztás igényével keresték a választ a nagy kérdésre: Lehetséges-e egyáltalán művészi kompozíció Auschwitz és Hirosima után? Ez a kérdés — érthető módon — kiváltképp foglalkoztatta azokat a német komponistákat, akik egy politikai, erkölcsi és ideológiai romvilágban néztek szembe azzal a lehetőséggel, hogy zenét írhatnak a Walhalla teljes kiégése után, zenét amelyet mellesleg nem fog többé elfajultnak és destruktívnak minősíteni valamely mindenható walhallai germán főcenzor. Az alaphangulatot igaz, nem a cenzúramentesség nyomorúságos-negatív szabadsága határozta meg, hanem egy háború utáni nemzedék teljes kiégettsége, dezilluzionáltsága.

E probléma magva természetesen megintcsak nem vadonatúj; az alapkérdés már az első világháború utáni évek expresszionizmusában megfogalmazódott. Az 1920-as évek úgynevezett Új Zenéje, mindenekelőtt a Schönberg-féle dodekafón irányzat, már eltökélt program alapján, tudatosan hadat üzent a trisztáni Verklärung-hangulatnak, a szenvedés élvezetének, egyszóval a szép látszatnak. Ez a dodekafón technika egyik legfőbb titka és értelme: újtípusú tilalomrendszerrel következetesen és tudatosan kizárni olyan összhangzat- és formarend spontán, „ötletszerű" újraképződé-

sét, amely megszépítheti a rútat. Adorno szerint a radikális új zene az ember *megdicsőítetlen* szenvedéséről vall, s kánonjának alapelve a magányos ember *szorongása*. És Ernst Bloch az expresszionizmus első filozófiai plaidoyer-jében, a *Geist der Utopie*ban ugyanerről írt, hitet téve egy olyan zene mellett, amely „meztelenül láttatja a mi rút, fekélyektől borított Énünket".

A második világháború utáni új avantgardista nemzedék még ezt a programot is kompromisszumosnak találta, s valóban radikális illúziófosztást akart. Ezért nemcsak a Wagner nevével fémjelzett romantikus mozgalom kollektív bódulatával akart leszámolni, hanem az Én-el, a szubjektivitással, sőt az emberi személyiséggel egyáltalán. Schönberg zenéjében megsejtette azt a — persze meglehetősen redukált — humanizmust, amelyet a dodekafon kompozíció matematikai-predeterminált sor-elve még nem tudott teljességgel visszaszorítani és elfojtani, mivel a dallami mozgás sor-elven alapuló szabályozása még mindig egy sajátos *emberábrázolásnak* — nevezetesen a szorongó ember ábrázolásának — eszköze maradt. Az új avantgard mindenekelőtt a zenei anyag valamennyi tulajdonságát egységes elv — a dodekafóniától átvett és továbbfejlesztett sor-elv — alapján kívánta szabályozni, Stockhausen szavával: a zenei anyag valamennyi „paraméterét" „egyetlen, egységes zenei organizációba integrálva". Oda a szent, világnézeti művészet — megszületett az alkotói szándék szerint radikálisan dezideologizált, per definitionem „technikai" zene, amely komolyan veszi Sztravinszkijnak azt a meglehetősen frivol (de általa csak kevéssé megvalósított) ars poeticáját, miszerint a zene semmit sem fejez ki, kivéve önmagát mint rendezett időfolyamatot. Stockhausen ennek az új szeriális iskolának egyik megteremtője és mindmáig kiemelkedő képviselője.

Gesang der Jünglinge im Feuerofen című elektronikus zenei kompozíciója közvetlenül csak vokális anyagával utal a mű címében idézett mondai anyagra: egyfajta *kvázikantáta* ez a mű, amelyben egy magnetofonra felvett, majd az énekhang montázsával és remontázsával bizarr kórussá sokszorosított fiúhang társul bizonyos elektronikus zenei struktúrához. A zenei forma titka itt teljességgel azonos az adott technikai feladat titkával. A műalkotás most hiánytalanul, *monadologikusan* öntörvényű experimentummá vált. Ha a schönbergi dodekafónia matematikailag preformált struktúrákon alapult, amelyek viszont csak a dallammozgás rendjét írták elő, akkor most a szeriális rendezés kiterjed a zene összes többi „paraméterére": a ritmikára, a regiszterekre, a dinamikára és a hangszínre is. Emellett az alapszéria különlegessége, hogy nem hagyományosan rögzített hangminőségekkel operál, hanem a beszédhang és az énekhang, a zörej és a zenei hang közötti átmenetekre épül. Végül pedig a mű „paraméterré" teszi magát a valóságos teret is, amelyben a totálisan szabályozott zenei időfolyamat előadása végbemegy: a hallgatók körül elhelyezett öt hangszóró révén szerkezetmeghatározó elemmé válik a hangzás iránya is. Mintha a komponista egyesegyedül a benne lakozó technikai démon szavára fülelne, amely a maga elé tűzött matematikai-akusztikai feladat hiánytalan, úgymond kompromisszum-mentes megvalósítását, a zenei anyag totális determinálását sugallja. Sugallatról természetesen csak átvitt értelemben beszélhetünk.

A zeneszerző valaha köteles volt a rezidenciális kastély lakájainak ruháját magára ölteni, hogy aztán később, a polgári rend virágkorában, a magányos különcök extravagáns és mégis uniform öltözékére cserélje fel a feudális libériát. Most a hangmérnök fehér köpenyébe bújik, matematikai képleteket és grafikonokat ró a papírra, technikai feladatok megoldásán töri a fejét. Ő a *homo faber*, a Sztravinszkij által meghirdetett (de ismétcsak kevéssé megvalósított) ideálja az értelmiséginek, aki csak operál valaminő anyaggal, de nem meditál, „csak dolgozik, de nem filozofál".

Ám ez a velejéig technicista foganatású, monadologikusan világtalan mű, ahogyan felhangzik és hallgatóira hat, éppenséggel nem nélkülöz mindenféle éthoszt és jelentést. Ez az ősi szokratészi paradigma: aki tagadja bárminő igazság létét, önmagát cáfolva mégis feltételezi, hogy legalábbis *ez* a kijelentése igaz. Stockhausen egyszer így nyilatkozott: „Leghelyesebb, ha az elektronikus zene csak hangzik, azaz hogy lehetőleg csak hangok és hangzatok kapcsolatát találjuk meg benne, melyek *egyszeriek, minden asszociációtól mentesek*, s azt a hitet keltik bennünk, *hogy ilyesmit azelőtt sohasem hallottunk*". Ami ebből a *Gesang der Jünglinge*ben megvalósult, az a negativitás elve, amely ezúttal valóban a szigorúan szeriális struktúra kánonjává vált. Ezáltal azonban — akarva-akaratlan — ismét bekapcsolja egy bizonyos jelentésrend áramkörét. Kierkegaard egy alkalommal így jellemezte a szenvedés zenei kifejezésének modern paradoxonát: „Mi a költő? Boldogtalan ember, akinek ajkán sóhaja és sikoltása szép zenévé változik. S az emberek körültolongják a költőt és így szólnak hozzá: Énekelj már tovább! Másként: új fájdalom kell, hogy marcangolja a lelkedet, új szenvedéseket kell megénekelned. Sikoltani nem szabad, az szorongással töltené el az embereket. Az ének azonban, miként Phalarisz ércből öntött bikájában a lassú tűzön halálra kínzottak jajszava, amely a szellemes nyíláson át édes dallamként jutott el a zsarnok füléhez, az ének, az persze szép, azt szívesen hallgatják. És a recenzensek ítélkeznek: Így helyes, megfelel az esztétika törvényeinek".

Nos, ennek az esztétikai törvénynek már Schönbergnél befellegzett; láttuk, hogy a dodekafón diszciplina hogyan zárja ki a szenvedés megdicsőítésének lehetőségét. Stockhausen szerializmusa ebben a tekintetben is a dodekafón örökséget folytatja. A kompozíció címe első pillanatban megtévesztő: ama bibliai ifjak dicshimnuszára utal, akik Dániel könyvének híres — egyébként a folklórba is átment — története szerint *megmenekültek* a kínhaláltól; s még megtévesztőbb Stockhausen egyik nyilatkozata, mely a művet kommentálva megállapítja: „ahol a zenei jelek egy pillanatra beszédnyelvvé válnak, ott a nyelv Istent dicséri". Ha még van értelmük a szavaknak, akkor azt kellene mondanunk, hogy ez a dicshimnusz inkább egy félelmetes hangú istenkáromlás; „minden világok legjobbikának" leibnizi apológiája helyett schopenhaueri vízió egy abszurd világról, amelyben — most Nietzschével szólva — isten régesrég meghalt. Stockhausen hű marad eredeti programjához: ő zenét akar, amely „csak *hangzik*", amelyben a kompozíció egyetlen értelme a zenei jelek kapcsolata, nem pedig a verbálisan istent dicsőítő szöveg, amelyben a jelkapcsolatok radikálisan aszemantikusak, „egyszeriek, minden asszociációtól mentesek, s azt a hitet

keltik bennünk, hogy ilyesmit azelőtt sohasem hallottunk". Ami ebből a programból valóban megvalósult, az a szöveghez kapcsolódó eredeti — himnikus-vallásos — asszociációk „visszavétele", elidegenítése. A visszájára fordult himnusz azonban így az istenkáromlást asszociálja. Stockhausen ifjait a bibliai angyal egy olyan életnek „menti meg", amely ezerszer rosszabb a halálnál. Hangjuk ezért a Kierkegaard felidézte költőéhez hasonul. Semmi kétség: technikai feladatának megoldása során a zeneszerző ama phalariszi ércbikában gyötrődők igazi, megszépítetlen jajszavát „fedezi fel", azokét, akik még csak a halálban sem reménykedhetnek. Igen, a jajszó itt a sikoly és a hörgés „énekébe" megy át, az emberi hang a reális térből a semmibe hull alá, denaturált hangkomplexumok olyan pokolzajába, amelyet — miként erről Thomas Mann *Doktor Faustus*ának okos ördöge oly emlékezetesen beszélt — csak eufemisztikusan ír körül ama bibliai hely, mely szerint „ott lészen sírás és fogaknak csikorgatása". Stockhausen ifjainak éneke maga a jólszervezett értelmetlenség, minden logikai-értelmi kontextus kioldása, pokoli fájdalom *ad abszurdum:* a fájdalom, amely már nem közösségi, nem személyes, még csak nem is „embertelenül"-elviselhetetlenül nagy hanem már tárgyiasan kozmikus. Schönberg „túlélője" a *Varsói kantáta*ban még egy evokatív humanizmus szószólója volt: az értelmetlenül elpusztítottak nevében, egyszerre közösségi és egyéni hangon mondott ítéletet az emberellenesség erői fölött. Stockhausennél nincs többé túlélő, és képletesen szólva: a rettenetről hírt adó komponista maga sem az; kompozíciójának nemcsak tárgya, hanem kizárólagos művészi módszere is az emberi önelidegenedés. A zenei forma ezúttal egyetlen „fejlődést" ismer: az Adorno-emlegette regresszióét, a szubjektum teljes, szó szerinti ontológiai pusztulását.

Stockhausen ezzel — úgy tetszik — parodisztikusan visszautal a *Trisztán* Liebestod-jelenetére. Nemcsak a szöveg nyelvi anyagának dezintegrációjával, hanem mindenekelőtt a személyiség pusztulásának rajzában. Persze láttuk, hogy az individualitás a *Trisztán*ban még nem minden harc nélkül kényszerül kapitulációra a Nappal anonim hatalmai előtt; a zenei folyamat sokat tudna beszélni erről. Ám a végeredmény mégis a fegyverletétel, amelyet hamis dicsfénnyel övez, egy transzcendens megigazulás látszatával ruház fel a szenvedés élvezetét nyújtó zene. Stockhausen *Gesang*jában a modern elidegenedés utolsó, „abszurd" fázisa jelentkezik. Az ifjak előtt nincs több út, hogy — unbewusst, höchste Lust — az Éjszakába, majd egy modernül komfortos nonkonformizmus Nirvánájába meneküljenek. Beckett abszurd kulcsművének, a *Fin de partie*-nak egyik szereplője pontos szavakkal jellemzi ezt a szituációt, amikor így nyilatkozik a transzcendens vigaszról: „a túlsó világ... a MÁSIK pokol." A „másik" szót az író maga emeli ki, tipográfiailag félreérthetetlenül és félremagyarázhatatlanul. És Stockhausen pontosan ennek a belátásnak szellemében vágja el — éppen a mű autonóm technikai konstitúciójának következetes megvalósításával — a Verklärung bárminő formáját. A kapituláció itt fegyverletétel a Semmi előtt, egy olyan *condition humaine* előtt, amelyet csak sápadtan tud képzeletünk elé idézni Malaparte híres könyvének címe, a Kaputt. Mert most *az* ember maga kapitulált: feladta emberi lényegét. Önelidegenedése

most már irreverzibilis, teljes és végleges eldologiasodás. Beckett *Fin de partie*-ját értelmezve Adorno találóan jellemzi a *Gesang* világképét is: „A remény kicsúszik a világból, visszatér oda, ahonnan útjára indult, a halálba".

Ebben az értelemben a *Trisztán* igazi párdarabja Stockhausen abszurd kantátája; a formavilágából kibetűzhető éthosztartalom sokkal inkább rokonítja XX. századi nihilisztikus paródiájával, mint azzal a humanista ellenképet nyújtó paródiával, amellyel a közvetlen testvérmű szolgált.

4.

Ám ugyanakkor a *Mesterdalnokok* humanista képlete, tehát a valóságos oppozíció sem hiányzik sok gyötrelmen átment korunkból. Már utaltam *Varsói kantátájára*, és még több joggal utalnék Bartók már címében is ellenzéki, de mindenféle transzcendencia tagadására épülő „profán" *Kantátájára*. Ha nem is azonos színvonalon, mindkét mű ugyanazt az áttörést példázza, amelyet a *Mesterdalnokok*ban felismertünk; s hogy ez az áttörés miként szüli újjá a katharzisnak — az elidegenedett privát partikularitás leküzdésének és a nembeliségbe való felemelkedésnek — lehetőségét, arról Lukács György emlékezetes szavakkal szólt éppen a Bartók-mű kapcsán. „A *Cantata profánát* elemezve — írja Lukács —, ahol Bartók paradox és tragikus módon legmélyebb kétségbeesését formálja meg, könnyen és olcsón lehetne a szövegből elvontan, de elhamarkodottan arra következtetni, hogy milyen kapcsolatban állt a néppel és a természettel; de a zene itt — anélkül, hogy a szavaknak ellentmondana — mélyebbet és bölcsebbet mond ki. A szarvasokká változott fiúk énekében, akik konokul megtagadják, hogy visszatérjenek apjukhoz és anyjukhoz az életbe, tehát a mai ember létezésének ebben az elutasításában zeneileg egy igazibb vox humana csendül fel, mint a szülő vágyódó kiáltásában." Elemzéseink sorát ezért egy olyan műnek felidézésével szeretnénk lezárni, amely egészen közvetlenül is *pendant*-ul szolgál Stockhausen *Gesang*jához, s nemcsak címében-szövegében adott műfaji alapjellegével, hanem legszorosabb értelemben vett formavilágával is testvérműve az előbb elemzett szeriális alkotásnak.

A komponista nevét még alig ismeri a hazai közönség; és az a visszataszító sznobizmus, amely ájult lelkesedéssel hódol például egy számára megemészthetetlen Webern-mű előtt, lévén ma ez a divat és ez a sikk, s ugyanakkor fintorog mondjuk Hanns Eisler *Lenin-kantátájának* említésekor, mivel azt egy olyan művész — mellesleg: egy Schönberg-tanítvány — komponálta, aki elkötelezte magát a forradalmi mozgalomnak — nos, ez a polgári sznobizmus természetesen a kommunista Luigi Nonóért sem lelkesedik különösebben. Pedig Nono művei ma olyasfajta funkciót töltenek be a szeriális modern zenében, mint Semprun *Nagy utazása* a jelenkori regényirodalomban: avantgardista anyagon győzik le a polgári avantgard ideológiai előfeltevéseit, s megmutatják az elidegenedés modern megjelenítésének *igazi* alternatíváját. *A nagy utazás*ról írva Almási Miklós meggyőzően mutatta ki, hogy Semprun művészi világa formailag rárímel a Beckett-féle abszurd dráma világára, ugyanakkor a legradikálisabb művészi oppozíció a becketti világképpel szemben. Nono *Il canto sospesója* ugyan-

ilyen értelemben jelent nagyszabású és szenvedélyes tiltakozást a Stockhausen *Gesang*jának mikrokozmoszából kihallatszó mondanivaló ellen.

A mű legbensőbb formavilágában, esztétikai konstitúciójában meglévő kontroverziára gondolok, amelynek jelentőségét csak fokozza az a tény, hogy a két alkotás nagyjából azonos időben készült (1955—56-ban). Ám ezúttal a tudatos, szó szerinti vita, az *ars poeticák* konfrontálása sem hiányzik. Nono és Stockhausen több alkalommal közvetlenül is szembesítették egymással a szeriális zene fejlődésének lehetőségére vonatkozó véleményüket. Nono egyik 1959-ben tartott vitaelőadásában jó érzékkel éppen a *következetesség* értelmezésének kérdését állította a figyelem homlokterébe; jelezve, hogy a technikai feladatmegoldás következetessége, amely a dodekafóniától a zenei anyag totális determinálásához, majd onnan vissza a kompozitorikus action gratuite Cage-féle gyakorlatához vezeti a szerializmust, belső lényege szerint ellentmondásos forgalom: a kompozíciót vagy matematikai organizációvá, vagy spekulációvá változtatja, de mindkét esetben lemondással jár az értelmes, jelentéses, nevezetesen a hallgató hallási tudata által bejárható-elsajátítható zenei tér megteremtéséről. Úgy vélem ez a felismerés igazi kopernikuszi fordulat a szerializmus fejlődéstörténetében. Nono a művész következetességét nem egy technikai feladat öntörvényű megoldására szűkíti le, s elutasítja a modern művész „ne zavard köreimet"-magatartását. Szerinte a következetesség esztétikai fogalma magában foglalja a valóságos emberi-társadalmi viszonyok mély megértését is, vele együtt a művész igazi angazsáltságát. Ilyen módon egy következetesen társadalomelvű humanista művészi világképnek joga és kötelessége, hogy korrigálja a technikai feladatot, hogy módosítsa a zenei anyag immanens racionalizálási folyamatát; a valóságos történelemhez, a valóságos emberi világhoz való *hűség* tehát magában foglalhatja a pusztán technikailag mégoly haladó anyagállapothoz való *hűtlenségét* is. Egyszóval az a művész következetes, aki végiggondolja a világ dolgait, s technikáját mindenkor a maga emberi-korkritikai közléseinek szükségleteihez idomítja. Szemben Stockhausen alapaxiómájával, mely szerint „az anyag aktivitása" involválja az individuum passzivitását, és szemben Cage spekulatív nihilizmusával, amely szerint „*én* vagyok a tér és *én* vagyok az idő", tehát *valóságos* világ és *valóságos* történelem nem létezik, Nono egy ősrégi és radikálisan új elv mellett tesz hitet: a komponista társadalmi felelőssége mellett.

Mindez kulcs a *Canto sospeso* formavilágának megértéséhez. A mű vokális alapszövete elvileg ugyanazzal a szeriális technikával készült, mint Stockhausen *Gesang*ja: a vegyeskar punktuális stílusban, egyedi hangok és szótagok mozaikjával nyitja a második tétel a cappella kórusát, a cím szerint is „félbeszakadt" hangok egymásmellettiségével kísérteties lidércálom benyomását keltve. A szeriális technika ezúttal is szuggesztív kifejezője egy anonim értelmetlenségnek; a sor-elv, amely itt is kiterjed a dallammozgáson túl az időtartam, a dinamikus értékek, az instrumentális hangszínkezelés „paramétereire", az abszurditás felidézésének szolgálatában áll. Ám a technikai következetesség most csak eszközszerű funkciót tölt be: a sor-elv alkalmazásának módja technikailag szüntelenül változik. A nyitó

ütemek zenei vákuumja ilyen módon fokozatosan értelmes, hallásilag bejárható, a hallgatóra vonatkoztatott térré rendeződik. A hangok szótagokká, a szótagok szavakká, a szavak mondatokká integrálódnak, visszájára fordítva a Stockhausen-féle *Gesang* dezintegrációs meneteit; s a mondatokból érthetővé válik a mű címe értelme, a canto sospeso, a „félbeszakadt dal". Nono a szöveget az antifasiszta ellenállási harc halálraítéltjeinek búcsúleveleiből állította össze, az 1954-ben Torinóban kiadott gyűjtemény alapján. Mellesleg ez a könyv Thomas Mann szép előszavával annak idején nálunk is megjelent, s nem nehéz emlékezetünkben felidézni azt a mély hatást, amelyet a legbrutálisabb embertelenség hatalmaival — és nem az elvont Semmivel — vizavi álló, acélkeményre edződő emberi nagyságnak és jellemerőnek ez a megrázó dokumentuma belőlünk is kiváltott. A szigorú zenei struktúra, amelybe Nono a szövegek izzó gondolati-érzelmi anyagát öntötte, persze minden, csak nem hagyományos értelemben vett „megzenésítés", nem érzelmes kommentár. Ugyanakkor a *Canto sospeso* elutasítja a szöveghez való viszonynak azt az értelmezését is, melyet Schönberg még a *Der blaue Reiter* híres cikkében megfogalmazott, s mely szerint a komponista számára a szöveg ugyanaz, mint a Kandinszkij által inaugurált új festészet számára a külső anyagi tárgy: „indíték" arra, hogy „fantáziáját szabadonengedje". Nem, Nono nem engedi szabadon fantáziáját. Kantátájának vokális tételeiből ugyanaz a megkeményedett emberi arc tekint felénk, az ember arca, akinek rég kiszáradtak a könnyei, s felemeli öklét a gyilkosokra. Nono nem „fantáziál", és nem is egy tőle függetlenül is élő-ható gondolati-érzelmi tartalmat akar „megzenésíteni", hanem a tartalomnak éppen a leglényegesebbre redukált etikai mondanivalóját dolgozza ki az egyes levelek mondataiból. Így ugyanazt az erkölcsi szubsztanciát hódítja vissza, amely a *Nagy utazás* hőseinek morális és szellemi arculatát oly markánssá teszi.

És itt lényegesen többről van szó, mint arról az egyébként tiszta és mély együttérzésről és részvételről, amellyel például megragadó *Canti di Prigioniá*jában Dallapiccola a bebörtönzött Boethius vagy Savonarola szabadságvágyáról és halálraszántságáról ad hírt. A konstruktív szigor Nonónál egyfelől mint szeriális technika az értelmetlen halál, a „megtörtség" elmondhatatlan borzalmának megjelenítésére szolgál, másfelől mint a belső forma, mint a szerkezet érzékelhető fegyelme feltárja az értelmetlenségen túli magasabb értelmet: a kapituláció konok elutasításának, a végig küzdött küzdelemnek értelmét. Ehhez ismét csak Semprunnál találunk igazi analógiát; Nono halálraítéltjei édes testvérei annak a franciaországi zsidó kommunistának, aki szaván fogja a „saját halálról" értekező egzisztencializmust, és nem a „zsidó halált" választja, hanem azokét, akik fegyverrel kezükben a harcosok életét élték és halálát halták. És ez a *kaputt*ot nem ismerő magatartás paradox módon még a halálban is visszahódítja nekünk az élet értelmét. A zenei anyag racionális kezelése ilyen módon a *Canto Sospesóban* csakúgy, mint ennek a maga módján ismétcsak „profán" kantátának Lukács-jellemezte bartóki előképében, az emberiség nagy világtörténelmi tartalomhoz való felemelkedését, a partikularitáson úrrá levő katharzist szolgálja. A technikailag konzekvens szerializmus rendszeré-

nek bírálata és eszköz-jellegükben megőrzött elemeinek recepciója-áthasonítása egy új típusú, az elidegenedéssel farkasszemet néző és vele megvívni kész humanizmus felidézésbe nő át.

5.

Ezekután aligha lehet kitérni néhány következtetés levonása elől. A legfontosabb ezek közül bizonyára a következők.

Először: századunkban nincs és nem is lehet igazán hiteles, nagy és hatékony művészet, amely szemet hunyhatna az egyéniség és az emberi nem fejlődésében újratermelődő meghasonlás, az elidegenedés élettényе előtt. Az elidegenedés szélsőséges formái pedig formabontó-formateremtő élettények; megjelenítésük az élet- és emberábrázolás hagyományos eszköztárának felülvizsgálatát és megújítását, az új élettartalmak művészi megjelenítésének szolgálatába állított új formálásmódok kikísérletezését kívánja meg.

Másodszor: az egységes modern korstílus naiv fikciójával szöges ellentétben minden egyedi mű a maga módján *választás és szavazat:* esztétikai, világmegjelenítő lényegéből következően *per definitionem* választ kell adnia modern korunk hamleti kérdéseire: mi az ember? mi volt, mivé lett, és mi lehetne? van-e esélye arra, hogy nemcsak a külső természeten legyen úrrá, otthonává alakítva a külvilágot, hanem önmagateremtette saját emberi-társadalmi viszonyai felett is, saját kezével kioltva minden poklok tüzeit, tevékenységével leküzdve az emberi személyiséget elnyomorító kizsákmányolás és elnyomás hatalmait, végül humanizálva saját természetét is? van-e ereje ahhoz, hogy visszafordítsa a szélsőséges elidegenedés irányzatát és újra, teljesebben és megmásíthatatlanul, kiharcolja-visszavegye magának az emberi lényeg legfőbb tartalmait: a teljességet, az univerzalitást, a társadalmiságot, a szabadságot, egyáltalán az emberi nemhez tartozás öntudatát? Ez előtt a kérdés előtt válnak külön a szellemek. Ennél a szavazásnál minősítik magukat a művek.

Harmadszor: önnön értelmét veszti minden művészetre vonatkozó reflexió — kritika, esztétika, irodalom-, zene-, művészettörténet —, ha a fáktól nem akarja meglátni az erdőt, s nem hajlandó tudomásul venni, hogy a műveket elsősorban nem ilyen vagy olyan stíluseszközeik rokonítják, hanem a belőlük kirajzolódó világ- és emberkép. Nem holmi skatulyázó tipológia, de nem is mindenféle tipológia mániákus elutasítása, hanem mindenekelőtt a művek legmélyebb jelentéstartalmának viszonyító elemzése, a humanisztikus és nem-humanisztikus jelentéstartalmak vegyrokonságának — az átmenetek gazdagságával is számoló — számbavétele adhat kulcsot kezünkbe a modern művészet tudományos-elméleti feltárásához.

Negyedszer: nincs tudományos műelemzés és komolyan vehető műkritika, amely lemondhat a műalkotás valóságos strukturáltságának megvilágításáról, kiváltképpen a mű belső és külső formájának differenciált szemléletéről. Egy korszak, egy irányzat, egy életmű stíluseszközeinek, a külső forma fogalma alá foglalható technikai minőségének viszonylagos

egységét csak a művészi forma problémáit semmibe vevő, sematikus és történetietlen álesztétika hagyhatja figyelmen kívül. A művészi technikának, a stíluseszközöknek ez a relatív közössége keletkezhet az adott művészeti ág sajátos anyagának, egynemű közlőközegének — a zenében például az összhangzatrendnek — viszonylag autonóm fejlődéséből is, amikor például az új művészet megoldást keres olyan immanens ellentmondásokra, amelyek a régi művészet technikájának, anyagának készen kapott állapotában adottak és megoldatlanok — így oldotta meg a dúr-moll tonalitás a modális hangsorokban rejlő ellentmondást, és így tesz kísérletet a dodekafón technika az érett tonalitásban felszínre kerülő ellentmondások feloldására. Ám a kornak, az irányzat vagy az életmű stíluseszközeinek, anyagállapotának viszonylagos hasonlósága végső soron a művek bizonyos csoportja által tükrözött objektív korprobléma relatív közösségére utal vissza; a jelentős művészeti-technikai felfedezések és általános elterjedésük az ember- és világkép történeti változásaiban gyökereznek. Éppen ezért minden stiláris folytonosság, minden „korstílus" a szónak hangsúlyozott értelmében viszonylagos. A mű mindenkor konkrét belső formája — az ábrázolás szükségleteinek megfelelően megteremtett komponálás- és tipizálásmódja — szükségképpen magához hasonlítja, asszimilálja a felhasznált technikát: olyan szerves formaegész összefüggésláncolatába építi bele a stíluseszközöket, amelyben azok újszerű tartalmi kifejezőerőkre tesznek szert, a korábbi művekben birtokolt jelentéskörzetük lényegesen módosul. A tudomány azért is tudomány, mert letépi a hamis látszatok ködfüggönyét. A művészetről szóló tudománynak is meg kell látnia a formális azonosságok mögötti lényegi eltéréseket, vagy a látszólagos stílusharc mögötti tartalmi rokonságot.

Ötödször, de talán legelsősorban: a modern művészet ma válaszúton áll: vagy leteszi a fegyvert a modern elidegenedés előtt, vagy felveszi a harcot ellene. Ez azt bizonyítja, hogy az önelidegendés kétféle, burzsoá és proletár „lereagálására" vonatkozó, korábban idézett marxi megállapítás lényegi magva a mi korunkban is érvényes. Igaz, hogy a reagálás két alaptípusa már nem a „jól érzi magát" és a „felháborodik" pólusain csapódik ki; affirmáció és negáció viszonya századunkban sokkal komplikáltabbá vált. Ám az alaptípusok mégis léteznek, s lényegük éppen az alapvető antagonizmushoz való viszony ellentétességéből érthető meg.

Az elidegenedés mai polgári lereagálása kitermelte a manipuláció változatos jelenségeit, többek között azt a mélyen hamis esztétikai alternatívát, amely szerint a „hiteles" művészetnek ma választania kell a XIX. századi realizmus formavilágához kötődő úgynevezett konzervativizmus vagy a XX. századi formavilágot — úgymond — „megalkuvások nélkül" elfogadó avantgardizmus között. És ezt a fiktív dilemmát nem egyszer a történetiség nevében terjesztik elénk. Ezt teszi lényegében az emberi nem regresszió-jára hivatkozó Adorno is. Ám a bevezetőben ismertetett válasza Hochhuth vitairására alighanem az egész manipulált gondolkodás lényegét leleplezi. Adorno szerint az egyetlen ontológia, amely az egész történelem folyamán érvényes maradt és ma is az, a kétségbeesésé; az emberi szabadság sohasem „sikerül", a világ átalakítása örökké „meghiúsul". Aligha kell részle-

tesen bizonyítani, hogy a kétségbeesésnek ez a végszava a legékesebben szóló cáfolata annak az *igazi* történetiségnek, amely nyitott a *jövő* felé is és ezért éppen nem ad semmiféle menlevelet az „ellentét *fenntartására* irányuló cselekvésnek". Igaz, ezt a történetiséget Hochhuth sem tudja elméletileg következetesen magáévá tenni; interpretációja ezért e lényeges ponton elmarad a marxista Lukács állásfoglalása mögött, és kritikai korrekcióra szorul. Adornonál viszont a regresszió visszafordíthatatlanságának rögeszméje egyszerűen parodizálja a marxi értelmű történetiséget. A frankfurti filozófus negatív dialektikája úgy sorolja be magát a gyűlölt konzervativizmusba: ha fogcsikorgatva is, egy *igen*t mégiscsak ki kell mondania: a polgári avantgarddal együtt irreverzibilis végzetnek tekinti, tehát objektíve igenli az elidegenedést.

Másfelől a szocialista humanizmus válasza, ahogyan azt Semprun vagy Nono megfogalmazta, a legnagyobb eltökéltséggel a küzdelem programját szegezi szembe a kapituláció valamennyi — direkt és indirekt — formájával. Mögötte áll „az ellentét *megsemmisítésére* irányuló cselekvés", a manipulált alternatívákat elutasító forradalmi praxis. Ez nem az elidegenedés életténeyének a szemérmes eltakarását jelenti; éppen ellenkezőleg. A szocialista realizmus története Gorkij *Anyájá*tól Solohov *Emberi sorsá*ig, Szolzsenyicin *Iván*jáig modern hősköltemények sorozata: a hősök nemcsak az osztályellenséggel ütköznek meg, hanem azokkal az anonim hatalmakkal is, amelyek a világtörténelem során szüntelenül újratermelték egyén és nem meghasonlását. Adorno szemében a regresszió folyamata azért visszafordíthatatlan, mert az önelidegenedés szerinte azt a szabad individualitást is megrontja, amely a világot meg tudná szabadítani az eldologiasodás igézetéből. Koncepciója nem a haladásban rejlő ellentmondás kiemelése miatt hamis, hanem a gyakorlat, a forradalmi praxis mozzanatának negligálása miatt. Marx szavaival: „Ha majd egy nagy szociális forradalom úrrá lesz a polgári korszak eredményein, a világpiacon és a korszerű termelőerőkön, csak akkor nem lesz többé az emberi haladás ahhoz az irtózatos pogány bálványhoz hasonlatos, aki csak megöltek koponyájából issza a nektárt."

Ez a Marx által megjósolt nagy szociális forradalom, amely úrrá lesz a polgári kornak eredményein, s a kizsákmányolás világával együtt fokozatosan sírba teszi az elidegenedést szülő okok egész komplexumát, köztük utolsónak a munkamegosztásnak az integer és sokoldalúan fejlett személyiség kialakulása útjában álló antagonisztikus formáit is, nos a világnak ez a forradalmasítása a mi korunkban még nem ért véget. Ám hogy elkezdődött, és a kereken ötven évvel ezelőtti Októberben kezdődött el, ezt csak az nem látja, aki nem akarja látni. És ez az ideológiai vakság természetesen kiöli az *igazi* esztétikai fogékonyságot is, a *valóban új* művészet megértésének készségét. Ebben az összefüggésben legyen szabad egy szándékosan pátosz-mentes mondattal zárni e fejtegetéseket: a modern művészet körüli vitákban a mi végső argumentumunk, marxistáké, az igazi, világmegforgató gyakorlat. Mi tudjuk és nem feledjük, hogy századunk igazi „ősjelensége" 1917 Októbere.

LENDVAI ERNŐ:

„TONALITÁS — MODALITÁS"

*VÁLASZ KÁRPÁTI JÁNOSNAK**

Hangsúlyozni szeretném, hogy e vitát *Kárpáti* János könyve („Bartók vonósnégyesei", Zeneműkiadó) kezdeményezte; nem az a cél vezet tehát, hogy megtámadjam Kárpáti Jánost, — hanem, hogy álláspontomat megvédjem. Könyvének megjelenését éppoly örömmel üdvözlöm, mint amilyen lelkesen és fenntartás nélkül szorgalmaztam annakidején (a könyv lektoraként) a mű kiadását is. Szükségesnek tartom megjegyezni, hogy az alábbiakban megvitatott „tonalitás-modalitás" című fejezetet csak a munka megjelenése után ismerhettem meg.

Mint már Somfai László is utalt rá, a könyv beosztása kitűnő. Egy alapvető hiányossága mégis van: Kárpáti szinte tökéletesen kirekeszti tanulmányából a *harmóniai* elemzést. Nem ütemről-ütemre menő, aprólékos vizsgálódásra gondolok — de a könyv terjedelme és tartalma mindenképpen megkívánná, hogy egy 20—30 oldalas, a vonósnégyesek hangzásvilágával foglalkozó fejezettel kiegészüljön. Véleményem szerint négy okból is.

1. Az egyes művek és tételek *hangnemének* meghatározásába így lépten-nyomon lapszusok csúsztak. Részletesen fogok szólni róluk az elvi kérdések megbeszélése után. Ilyen természetű hibákra gondolok: a II. kvartett *főtémájának* alaphangneme nem „a", hanem „b—e", melléktémája sem „cisz", hanem „fisz" tonalitású. A IV. vonósnégyes melléktémája „asz" helyett „desz—g" hangnemiségű. Az V. vonósnégyes elemzésébe két súlyos (szinte érthetetlenül súlyos) hiba csúszott: 2. tétele nem „fisz", 4. tétele pedig nem „h" tonalitásra épül — a „fisz", ill. „h" tonalitás elő sem fordul bennük, és í. t.

2. A harmóniai elemzés hiánya következtében lényeges összefüggések sikkadtak el. Vegyük példának mindjárt az első kvartett első tételét. Ha megemlítette volna, hogy az *expozíció* jellegzetes „forte-teraszain" minden *dúr* akkord *mollba* fordul, a *repríz* viszont megfordítja ezt a rendet: ugyanezek a harmóniák *mollból dúrba* fordulnak (tehát kitárulkoznak) — ezzel a tétel tartalmához és duális felépítéséhez is közelebb vezetett volna.

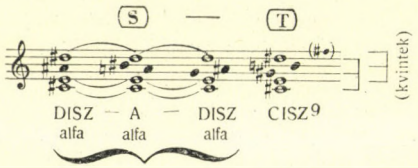
3. A szóbanforgó „tonalitás-modalitás" című fejezet létjogosultságát elsősorban a hiányzó hangnemi-harmóniai elemzés adhatná meg. Tonalitás és hangközhasználat kérdéseiről, akkordképzésről és általában *rendszertani* kérdésekről csak a művek harmóniai szerkezetének megismerése *után*

* Lendvai Ernő tanulmányával a Magyar Zene szerkesztősége vitát indít Lendvai Ernő és Kárpáti János Bartók-koncepciójáról.

beszélhetünk (éppúgy, ahogy a logaritmus művelete sem tanítható meg a szorzás-osztás megismerése nélkül).

4. És nem utolsósorban: az akkordika gondosabb tanulmányozása után Kárpáti János barátom nem jutott volna olyan következtetésre, hogy a bartóki kromatika „elhangolás" útján jött létre, és mint ilyennek „nincs belső organizmusa".

Ezen a ponton szeretném kezdeni a vitát. Idézem a könyv 221. oldalának vonatkozó sorait: „A komplementer elvű 12-fokúság egyik klasszikus példáját találjuk a III. vonósnégyes első ütemeiben." A következő oldal illusztrációját Kárpáti így magyarázza: „az egyes szakaszoknak nincs belső organizmusa, kohéziója, hangjaik halmaza meglehetősen esetleges". Az én felfogásom szerint e részletnek nemcsak belső organizmusa, nemcsak *tonális* szerkezete van, de a hagyományos összhangzattan szerinti *funkciója* is — ami megfelel a klasszikus zene plagális IV—I. fok fordulatának:



Bartóknál, mint tudjuk, *Cisz* tonikához képest a „disz-a" polaritás képképviseli legerőteljesebben a szubdominánst. A szubdomináns hangzat ezúttal szabályos „alfa-akkord" —, amely a „disz-a" polaritást írja körül, az I. fok pedig egyszerű *terc-* és tiszta *kvint*-felépítésű harmónia. (A további hangok csak színt adnak hozzá: megvillantják az ellenpólust, majd visszatérnek a tercekből és tiszta kvintekből felépített tonikai akkordhoz: cisz-e-gisz-h-disz-fisz.) Üveghangként — színező hangként — végig belehangzik egy „d" is, amely a tengely-elmélet szerint ugyancsak a tonikát támogatja. A harmóniai szerkezet (erre Kurtág György figyelmeztetett) akkor is jól érzékelhető, ha a *cisz-d-disz-e* harmóniát egy-tömbbe sűrítve játsszuk: az első motívumvég „c-a" (hisz-a) és a második motívumvég „gisz-h" fordulata így megfelel a klasszikus zene IV—I fordulatának.

Épp a harmóniai elemzés bizonyítja, hogy a hangoknak páratlan belső kohéziója — sőt összhangzattani funkciója van. Úgy gondolom, a Bartók-ügynek is ártunk, ha (pusztán a kromatikus jellemvonások alapján) úgy ítéljük meg az ilyen és hasonló részleteket, hogy „nincs belső organizmusuk".

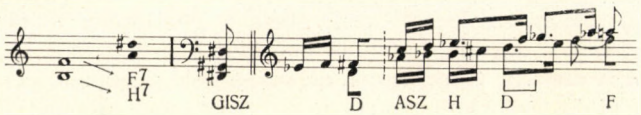
Még egy rövid utómondat: a 189. kottapélda alsó sorában illusztrált Mandarin-idézet is ezt támasztja alá, még a „tonális-válasz" elve is felfedezhető benne.

A III. vonósnégyes codáját Kárpáti ismét csak a harmonikus szerkezet áttekintése nélkül elemzi (223. oldal). Helyesen állapítja meg, hogy a dallam „1 : 2 modellt" alkot, de így érvel: „tonális tartalmára vonatkozóan Lendvai magyarázatát kiegészítve, más képet ad, mivel a poláris értelmezés helyett a félhang-bitonalitást hangsúlyozza". A 169. jegyzet pedig tovább magyarázza ezt: „Lendvai Ernő tonális értelmezése ezen a ponton egészen (!) tévútra vezetne, mivel az *esz-f-gesz* kezdetű 1 : 2 modell tonalitá-

sát szerinte *F* (és a hozzá tartozó tengely) határozza meg". Vagyis Kárpáti két dolgot vitat. Egyfelől azt, hogy a téma nem tartalmaz polaritást, például a *H-F* vagy *Gisz-D* (Asz-D) polaritást. Másfelől elvitatja a témának az F-Gisz-H-D tengelyhez való tartozását.

Nos, ha csak a brácsa-cselló szólamba betekintett volna, meggyőződött volna arról, hogy Bartók a dallamcsúcs alá tiszta „gisz" kvartot, ill. kvintet írt (partitúra 37. oldal 10. ciffer után), — maga alá a dallam alá pedig poláris felépítésű F-szeptim+H-szeptim akkordokat *(h-a-disz,* ill. *f-a-disz* hangok, l. alábbi kottát). Tegyük hozzá: az előttünk fekvő részlet a mű befejezésének *domináns* előkészítése, ezért a *Cisz* tonika bartóki dominánsai: *H* és *F* jelentkeznek.

Ne hagyjuk azonban figyelmen kívül a 2. hegedű szólamát sem. Az 1. és 2. hegedű nem kiszekund, hanem *terc*-párhuzamban szólal meg, és mindvégig a tengelyhez tartozó nagyterceket *(D-F-Asz-H)* hangsúlyozza.[1]



A 227. oldal középső bekezdése ismét a félhang-bitonalitást helyezi előtérbe a *polaritással* szemben. Idézem: „A bartóki bitonalitásnak ez a komplementer-elvű magyarázata a poláris kapcsolat helyett a váltóhang-kapcsolatot hangsúlyozza. A poláris kapcsolat mint jelenség, fennáll, tartalma azonban váltóhang jellegű."

Ha Kárpáti *váltóhang*-teóriája igaznak bizonyulna, úgy az olyan tengely-modellek, mint az „alfa-akkordok", elveszítenék tonális tartalmukat. Az akkord ui. a klasszikus hármashangzat-építkezés alaphang-felhang viszonyainak mintájára *két* réteget foglal magában (vö. Bartók Dramaturgiája c. könyvem 32—33. old.) — ezek biztosítják a *tonális* érzést. *C-Fisz* polaritás esetén tehát a „cisz" akkordhang nem *C*-ből származik (váltóhang-lépéssel), hanem *Fisz kvintjeként* (kvartjaként) lép elő. És ez döntő különbség.

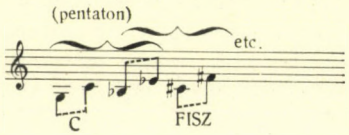
Vegyük csak szemügyre a legegyszerűbb esetet: *C-dúr* és a párhuzamos *a-moll* kapcsolatát. Ha e két hangzatot „dúr-moll" alakban használjuk (ahogy Bartók oly gyakran megteszi), létrejön a polaritás: a három keresztes és három bés hangnem találkozása:

e-g-c-esz + cisz-e-a-c = cisz-e-g-a-c-esz alfa

E képletben a „cisz" és „c", valamint az „e" és „esz" viszonya nyilvánvalóan nem váltóhang-kapcsolat (ahogy Kárpáti értelmezi), mert a hangzat a klasszikus hármashangzat-építkezés logikájával született meg: tehát „cisz" az A-dúr terce, „e" az A-dúr kvintje, egyben C-dúr terce, és í. t.

[1] A basszus az 5. ütemben a „g" kvartra (kvintre) csúszik le, hogy *polárisan* oldódjék a „cisz" tonikára.

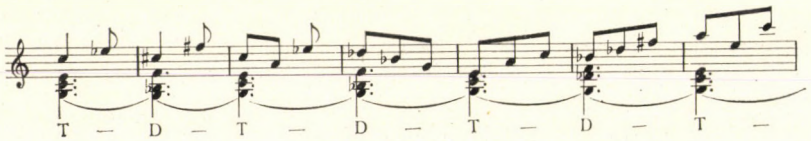
Szemléletünk különbözősége abból adódik, hogy Kárpáti gyökeresen szakít a hagyományokkal. Márpedig a tengelyrendszer *történetileg* nem váltóhang-lépésekből, hanem a *paralel hangnemek* funkciós rokonságából alakult ki. Az egyes akkordhangok tonális *hovatartozását* épp az olyan tengelypéldákon tapinthatjuk le, aminő az V. vonósnégyes lassú tételeinek alapfordulata:



Kárpáti ott követ el logikai tévedést, hogy a „cisz"-t a C, a „fisz"-t pedig *G* függvényévé — váltóhangjává — teszi, holott a „g" *C*-hez, a „cisz" pedig *Fisz*-hez tartozik.

Melesleg szólva, az idézett szekvencia a *pentatónia* alaplépéseiből indul ki (g-b-c-esz), s a benne működő pentatonikus vonzások is a váltóhang-elmélet ellen vallanak. Gondoljunk az olyan rokon példákra, mint a „Senkim a világon" c. kórusmű pentaton dallama (lásd „Bartók Dramaturgiája" 35. oldal.), amelyet Bartók — ismétléskor a *paralel*-hangnembe ültet át. Az így keletkező *alfa*-akkordban ki merné az „asz" és „a" hang viszonyát váltóhang-kapcsolatnak tekinteni? A példa szemléletesen mutatja, hogy a legjellegzetesebb tengelyakkordok: az „alfa-akkordok" nem *félhang*-bitonalitás útján támadtak, hanem a hagyományos zene paralel kapcsolataiból. Úgy vélem, ez utóbbi magyarázat „zeneibb" is. Kárpáti szemet húny a hangzásban reálisan jelenlévő *tonális* vonzások felett.

Szemléltetésképpen hadd mutassak be egy *1 : 2 modellt* — a tengelyképletek közt is a legpolarizáltabb skálát. Idézem a Zene II. tételének melléktémáját:



A témát alátámasztó *domináns-tonika* játékot az teszi lehetővé, hogy az 1 : 2 modellben is — a klasszikus alaphang-felhang viszony mintájára — *két* egymást értelmező réteg van jelen. (Az alaphang-felhang viszony, tudjuk, megfelel a tonika-domináns kapcsolatnak.) Vagyis Bartók épp a *domináns-tonika* harmonizálással világítja meg az 1 : 2 modell hangjainak értelmét, tonális hovatartozását. A *C*-alapú témában a „cisz" (desz) hang itt sem a *C* váltóhangja, hanem a Fisz *kvintje,* az A-dúr *terce* és az Esz-dúr *szeptimhangja.* Lényegében a hangzást ugyanazok a törvényszerűségek tartják össze, amelyek a hagyományos hármas- és négyeshangzatokat.

(Zárójelben megjegyzem: Kárpáti váltóhang-rendszerében az 1 : 2 modell „cisz" hangja nem játszhatná a tonikát és dominánst összekapcsoló *közös hang* szerepét sem.)

Ha azt kérdeznénk, mi az, ami a tengelyrendszer *funkciós* értelmezését leginkább alátámasztja, mindenekelőtt a „vezérhangok" és „érzékeny hangok" szerepére utalnék. A két legjellegzetesebb érzékeny hang: az V. fok *szeptimhangja* és a *vezérhang* — mint tudjuk — tritonus távolságban áll egymástól, és minthogy a tritonus *felezi* az oktávot, hangjai felcserélhetők (a 12-fokú hangrendszerben). Bartók gyakran él a lehetőséggel, az V. vonósnégyes tele van ilyen fordulattal: ha felcseréljük C-dúrban a „h" vezérhang és „f" szeptimhang szerepét, úgy a domináns akkord a várt *C-dúr* helyett az *ellenpólus* felé: *Fisz-dúr* felé oldódik. Íme egy szép példa a sok közül: a Hegedűverseny lassú-tételének refrain dallama (10—12. ütem) kadenciálisan, vezérhang-oldásokkal halad előre:

$$A^7 - D^7 - G^7 - C^7 - F^7 - B^7 - Esz^7 - Asz^7 \longrightarrow$$

de épp a végső feloldásnál — *Asz-szeptim* után a várt *Desz-dúr* feloldás helyett — az *ellenpólus G-dúr*ban köt ki. Az V. vonósnégyes 4. tételében a 14. ütem *Esz*-szeptimhangzata ugyanígy *D*-re oldódik.

Mi a tanulság mindebből? Ha a polaritás „félhang-bitonalitásnak" köszönhetné létét, a bemutatott *funkciós* vonzások (olyanok, mint: domináns-tonika kapcsolat, közös hangok, vezérhangok és érzékeny hangok) nem működhetnének benne.

De hadd érveljek Kárpáti példájával — azzal a példával, amelyre a fejezet során oly gyakran hivatkozik: a 212. oldal alsó mellékletével. A hivatkozás a 218. oldalon található. A kottapéldából annak kellene kiderülnie, hogy Bartók a *Fisz-F* és *A-Aisz* tonalitásokat egyesítette. Üssük csak fel a partitúra 73—74. oldalát. Kárpáti nem a zárótémát idézi (ahogy a 218. lapon ígéri), hanem a zárótéma utáni modulációs átvezetőrészt. Ezt azért hangsúlyozom, mert a szóbanforgó részlet közvetlenül egy *Fisz-C* (Fisz-Hisz) feloldás előtt áll, és erőteljesen *domináns* funkciójú.

Előbb képzeletben építsük fel ennek a *Fisz-C*-nek domináns akkordját. Mint a korábbi példák mutatták, vezérhangjai és szeptimhangjai „h" és „f" lesznek. További kérdés: a tengely-elmélet szerint melyek a Fisz-C legerőteljesebb dominánsai? „Aisz" és „E". (Az *aisz-e-h-f* hangok együttesen domináns 1 : 5 modellt alkotnak.)

Bartók az előttünk fekvő példában is éppen ezt használja dominánsként: a Kárpáti által idézett részlet felső szólama a „h" és „f" vezérhangokat emeli ki — alsó szólama pedig az „e" és „aisz" domináns alaphangokat. Mindent egybevetve, a példa ismét fényesen igazolja Bartók tonális, sőt *funkciós* gondolkodását.

És épp az ilyen példák mutatják, mennyire elhamarkodottan következtet Kárpáti, amikor a 162. jegyzetben kijelenti: „revízió alá kellene venni Lendvai Ernő funkciós terminológiáját, mivel a domináns és szubdomináns terminusok a tonális funkciós rend vonzási törvényeihez kapcsolódnak..." (Hadd tegyem hozzá, egész példatárat állítottam össze Bartók funkciós gondolkodásának igazolására.)

Ezzel eljutottunk a fő problémához: a dualitás, a hangközhasználat, továbbá az aranymetszés és a rendszer *genezisének* kérdéseihez. Kárpáti

kandidátusi tézisei közt így ír róla: „... erre az eredményre jutott Lendvai Ernő is, aki a dualitást az AM-rendszer és az akusztikus-rendszer szembenállásaként magyarázza. A dualitás léte ebből fenomenológiailag helyes, a magyarázat azonban vitatható. Az egyik oldalon valóban az akusztikus hangzás elfogadása áll, a vele szembenálló másik világ hangközviszonyait azonban nem az AM-arányok határozzák meg, hanem az akusztikus hangközök (oktáv, kvint, nagyterc) kromatikus elhangolásai".

Részletes táblázatot közöl a könyv 230. oldalán, bemutatva a rendszer „genezisét". Magyarázatképpen megtudjuk, hogy „a kromatikus Bartók-stílus jellemző hagközei kivétel nélkül (!) nem egyebek, mint ... az oktáv, a kvint és a nagyterc plusz-minusz 1 félhanggal való elhangolásai". Azt is megtudjuk, hogy „a természetes hangközök mellé felsorakoznak mesterségesen elhangolt párjaik".

Jól figyeljünk! Kárpáti genezis-elmélete szerint a *kvart* nem más, mint a nagyterc „elhangolása"! De vajon lehet-e az erőteljes kvartot egyszerűen *elhangolásnak* nevezni? Fel sem merül az a lehetőség, hogy a kvart valójában a kvint *megfordítása*, tükröződése útján keletkezett (éppúgy, ahogy az akusztikus rendszer — mint tanulmányaimban levezettem — az AM-rendszer tükröződése).

Vagy — Kárpáti teóriája szerint a pentatonikus „do-la, re-la" fordulat (kisterc és kvart) nem más, mint a nagyterc *kétirányú* elhangolása (ahogy ezt a táblázat is kifejezésre juttatja). S ezt az „elhangolt" do-la, re-la skálát *mesterséges* hangrendszernek nevezi. Ezzel nem kevesebbet mond, mint azt, hogy a legősibb pentaton fordulatok mögött „mesterséges" indíték áll — ami már csak azért is anakronizmus, mert a pentatonikus kvart és kisterc lépéseken nyugvó rendszer *történetileg* jóval megelőzi az akusztikus rendszer kialakulását (tehát nem jöhetett létre ez utóbbi plusz-minusz 1 félhangos elhangolása révén). A *dúr*-érzést a zene jóval *később* fedezte fel, mint a „so-mi, la-mi" lépéseket. (Gyerekeink a „Csiga-bigát" nem az akusztikus hangközök „elhangolása" segítségével éneklik.)

Közbevetőleg hadd utaljak *Bárdos* remek tanulmányára, amely a természetes hangrendszerek keletkezésének eddig legfrappánsabb magyarázatát adja.

Mielőtt a kérdés tárgyalásába bocsátkoznék, szükségesnek tartom megemlíteni, hogy az a tézis, amelyet Kárpáti velem *szemben* hangoztat (hogy t. illik Bartók kettős hangrendszere kromatikusan egészíti ki egymást) tőlem származik. 1953 óta minden összefoglaló munkámban helyet kapott: „a két rendszer egymásba illeszthető ... egymás negatív képét alkotják a 12-fokúságban". „A bartóki diatónia nem más, mint a kromatikus törvények pontos rendszertani ellenképe ... úgy egészítik ki egymást, mint egy pecsét pozitív és negatív lenyomata", és idézhetném tovább. Mindezt azonban nem nevezem a rendszer genezisének.

Arra is utalnom kell, hogy külsőleg tekintve Kárpáti táblázata csak egy apróságban különbözik az én koncepciómtól: a *nagyszekundot* Kárpáti kirekeszti a bartóki kromatikából.

Továbbá: Kárpáti könyvének 229. oldala azt a látszatot kelti, mintha a *tritonust* nem tekinteném a kromatikára jellemző hangköznek. Bartók

Dramaturgiája c. könyvemben szószerint így jellemzem az AM-skálát: „nagy szekundja, kisterce, kvartja, kisszextje, továbbá tiszta kvint helyett *szűkített kvintje* van". Külön jegyzetet szenteltem annak a kérdésnek, hogy ezúttal nem bővített kvarttal, hanem szűkített kvinttel — a skála 5. fokával — állunk szemben.

Kárpáti érvelését arra alapítja, hogy szerinte sem a *tritonus*, sem a *nagyszeptim* nem illeszthető be az AM-rendszerbe — sőt véleménye szerint az „alfa-akkord" sem. Lássuk mindenekelőtt a legegyszerűbb „alfa-harmóniát", azt amelyet dúr-moll típusként szoktunk emlegetni. A *C*-re épülő dúr-moll akkord képlete: 3+5+3 (e-g-*C*-esz), tehát megfelel az AM követelményeinek. Kárpáti ugyan tagadja ezt, mert a hangközök összege 3+5+3 = 11. De egyfelől: vajon a 11-es számot nem lehet felosztani az AM elvei szerint? (A 3+5+3 arányt már Giotto AM-osztásnak nevezte). Másfelől: kinek jutna eszébe *C* tonalitás esetén az „esz" hang értelmét, hovatartozását az „e"-hez való viszonyában keresni? Az AM a *C* tonalitást erősíti — *C*-hez viszonyítva a 3, 5 és 8 aránya jelentkezik benne.

Az AM ugyanis nem *öncél*, — feladata ugyanaz, ami *formai* előfordulásáé: megvilágítani a zene jelentését, ebben az esetben a hangzás *tonális értelmét*. Kárpáti felállított egy mesterséges szabályt, amely szerint az aranymetszést kizárólag a *legalsó* hanghoz szabad mérni. Hogy ez menynyire ellenkezik az AM lényegével, azt épp azok a példák mutatják, amelyeket a fenti akkordtípus illusztrálására Bartók Dramaturgiája c. könyvem 32. oldalán bemutattam.[2] Végső fokon mégis csak az dönti el a kérdést, hogy milyen értelemben alkalmazta maga *Bartók* ezt a típust.(Vö. a következőkben idézett 2 zongorás szonáta főtémájával is, mely az AM-rendszert szinte „születés közben" mutatja be: a hangköz-sejtek nem a *legalsó* hangra épülnek, hanem a *C* tonikai központ *köré*. Az idézhető példák száma szinte beláthatatlan!)[3]

Ha szabad e tekintetben szabályt felállítani, úgy ezt leginkább *természeti* példákból leshetjük el (vö. Bartók Dramaturgiája 276—283. oldal); ahogy például a Divertimento fináléjának főtéma-sejtjei tágulnak, szűkülnek és osztódnak, az még számszerűségben is a bemutatott természeti törvényeket követi.

Térjünk vissza azonban Kárpáti János táblázatához. Igaza van abban, én is így tanítottam, hogy bizonyos hangközök (pl. kvint és nagyterc) egyértelműen a bartóki diatóniához, mások — mint a 3, 5, és 8 félhanglépés — egyértelműen a bartóki kromatikához tartoznak. Vannak azonban ingadozó karakterű hangközök, amelyeket nem lehet betáblázni egyik vagy másik oldalra. Ilyen mindenekelőtt a szekund és a szeptim. Ha a *nagyszeptim* egy hyperdúr akkordba illeszkedik *(c-e-g-h)*, jelentése diatonikus — mert a kvintek és nagytercek uralma alatt áll. Ha ugyanez a nagyszeptim „alfa-akkordot" foglal magában (pl. *c-esz-asz-h)*, a másik rendszerhez kell

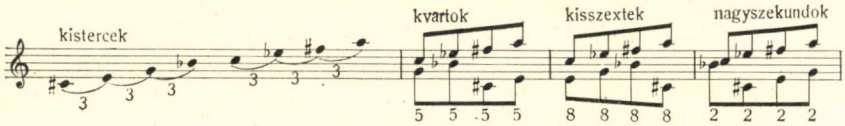
[2] Nem gyanúsíthat senki sem azzal, hogy a példákat egy elkövetkező Kárpáti-vitára való tekintettel válogattam össze.

[3] Egy klasszikus V. fokú terckvart vagy kvintszext akkordból is jól kihalljuk az *alaphangot*, amely nem játszik csekélyebb szerepet az akkordban, mint a basszus-hang — sőt rajta keresztül döntjük el a hangzat funkcióját.

sorolnunk. Vizsgálódásaimban kitértem a *kisszeptim* értelmezésére is. Egy szeptimhangzatban *(c-e-g-b)* diatonikus tartalma van, egy kvart-akkordban vagy pl. re-pentaton skálában viszont az ellenkező rendszerhez tartozik (pl. *c-f-b-asz-esz-f-c* dallam — a Concertóból ismerjük).

Vannak tehát hangközök, melyeknek jelenléte *szükséges* az egyik, *kizáró* ok a másik rendszerben (a kvint például jellemző a diatóniára, a bartóki kromatika viszont nem fogadja be); másfelől vannak olyanok, amelyek *származék* elemek (pl. 3+3 esetén a tritonus), jelentésük attól függ, hogy milyen keretbe illeszkednek.

Ha egy computernek történetesen azt az utasítást adnám, hogy 12-fokú hangrendszerünkben alkosson olyan zárt modelleket, amelyeket a 2, 3, 5 és 8 félhanglépés jellemez (tehát az oktávhatáron belül létrehozható Fibonacci-számsor), mindössze két modellt nyernék: az egyik nagyon korlátozott lehetőséget tartalmaz (erre épül fel többek közt a Mikrokosmos néhány darabja), — a másik lehetőség annál figyelemreméltóbb, mert az *alfa-akkorddal* azonos, tehát felrakható csupa kistercből (3), csupa kvartból (5), csupa kisszextből (8), sőt nagyszekundokból is (2):



Hogy az „alfa-akkord" mennyire AM-jellegű, kitűnik abból, hogy *minden* hangjához megszólal a 2, 3, 5 és 8-as hangköz (ill. ennek oktávja). Kell-e ennél nyomósabb érv a hangzás AM-jellege mellett?

Megemlítem, hogy van egy természeti forma, amely *ugyanennek* a geometriának engedelmeskedik: és ez a toboz szerkezete (hasonló formát mutat a napraforgó, eszterlánc, székfű, maragaréta, ananász, egyes kérődzők szarva stb.): pikkelyei spirálvonalakat rajzolnak, amelyek zárt rendszert alkotnak, s amelyeknek száma mindig a Fibonacci-számsorral egyezik (tobozok a 2, 3, 5, 8, 13, vagy 3, 5, 8, 13, 21 spirál találkozásából jönnek létre, a napraforgón a 21, 34, 55 és 89 spirál is jól látható — de véletlenül sem ettől eltérő érték, vö. id. mű 277—278. oldal).

És épp ezen a ponton szeretnék hevesen vitatkozni Kárpáti végkövetkeztetésével, aki az AM-rendszert *mesterséges*[4] világnak nevezi, amelyben „a természetivel való szembeszegülés dominál". A természeti példák mutatják: az AM-rendszer nem kevéssé *természeti* világ, mint az akusztikus — sőt épp a *szerves*, az *organikus* természet törvénye. (Kristályformákban és anorganikus képződményekben nem fordul elő.) Bennünket ezúttal két kérdés foglalkoztat: 1. Mi különbözteti meg a kétféle természeti elvet? 2. Milyen elv alapján egészítik ki egymást? Ez utóbbi Kárpáti genezis-elmélete szempontjából is érdeklődésünkre tarthat számot.

1. Azt mondhatná valaki: a geometria annyiféle arányt ismer, Bartók miért épp a korábban tárgyalt arányokat részesíti előnyben? A felelet

[4] Kárpáti talán maga is érezhette ezt az ellentmondást, mert két oldallal előbb, a 229. lapon még az akusztikus skálát nevezte mesterségesnek.

viszonylag egyszerű. Arány végtelenül sok van, de mindössze két olyan elvet ismerünk, amely formaalkotásnál lehetővé teszi az egyes építőelemek közvetlen *összemérését* és egymáshoz illesztését. Hogy szemléletes példával éljek, kétféleképpen lehetne építőkockákat gyártani: egyfelől hagyományos módon (ez esetben a játékelemek nagysága egy alaparány számtani többszöröseit adja, pl. 3, 6, 12) — ez az elv megfelel az *akusztikus* rendszer követelményének (a felhangrendszer ui. egyszerű *számtani* arányokon nyugszik). Másfelől, előállíthatjuk a játékelemeket geometriai úton is: a *mértani* középarányos segítségével — ez az eljárás az aranymetszéssel azonos (mert az AM-osztás nagyobbik értéke mértani középarányos a teljes érték és a kisebbik érték között).

Az akusztikus rendszer mögött *fizikai* törvények működnek: a legközelebbi természetes felhangok konszonanciája valósul meg benne. Van azonban a zene érzékelésének *fiziológiai* oldala is: az emberi *fül* szerepe[5], amely a hangok geometriai összemérését is lehetővé teszi. Mindent egybevetve, ha úgy fogalmazom meg a dualitást, hogy az akusztikus rendszer a legegyszerűbb *számtani* — kiegészítő rendszere pedig a legegyszerűbb *mértani* arányokon nyugszik, ezzel a második kérdéshez is közelebb jutottam.

2. Minthogy a kétféle elv rendszertanilag egymás megfordítása, az eredmény: a két világ kiegészíti egymást. Eszerint a bartóki diatónia és kromatika egymáshoz való viszonyát nem az „elhangolás"-viszony határozza meg (nem a plusz—minusz 1 félhangos módosítás), hanem a tükröződés elve. A kvint tükre a kvart. Milyen egyszerű. Vagy hogy a legszebb Bartók-példára hivatkozzam: a Cantata profana *kezdő* AM-skálájának tükre a befejezés akusztikus skálája. A Cantata profana valóban a rendszer „genezisét" tárja elénk.

Hadd emlékeztessek olyan további példákra, mint a Táncszvit, a Zene, a 2 zongorás szonáta, a Csodálatos mandarin, a IV. és V. kvartett, a Divertimento felépítése — amelyekben az organizáció oly tökéletes, hogy logikai úton sem lehetne jobbat teremteni.

Kárpáti érvelését azért érzem bizonytalannak, mert példáit önkényesen ragadja ki innen-onnan (többnyire harmóniai jelentésüktől is megfosztva), — nem *összefüggésében* vizsgálja a formát. A példáknak ugyanis akkor van elsősorban bizonyító ereje (különösképp, ha Kárpáti a rendszer geneziséről beszél), ha egy tételen belül pl. a fő-, mellék- és zárótémát sikerül párhuzamba állítania egymással, vagy sikerült megvilágítani a tételek *egymáshoz* való viszonyát.

Én az AM-rendszer bizonyítására ilyen példákat használtam, szeretnék felidézni kettőt. A *Táncszvit* első tétele csupa 2-félhangos sejtből születik meg. A második tétel már 3-félhangos sejtekkel építkezik. A harmadik tétel egyesíti a két korábbi elemet (2+3+2+3+2, harmóniákban: 5+5) és megszületik a pentatónia. Végül a negyedik tétel témája nem más, mint a 8 = 5+3 (és ebből is 5 = 3+2) formula kitöltése.[6]

[5] A fül szerepéről az elméletek gyakran megfeledkeznek!

[6] Lásd Bartók Dramaturgiája 7. oldal.

A Kétzongorás-ütős szonáta elemzésénél a tétel összes témáját párhuzamba állítottam egymással, kimutatván, hogy minden újabb téma egy fokkal *előrelép* az AM-létrán:

Vezérmotívum	3+5 = 8 , ebből	5 = 3+2
Főtéma	5+8 = 13, ebből	5 = 3+2
		8 = 5+3
Melléktéma	13 és 21	

Gondoljuk csak meg, hány milliomod valószínűsége van annak, hogy ilyen mértanilag tökéletes sor „plusz—minusz 1 félhangos elhangolás" útján létrejöjjön! (Nem nehéz kiszámítani: nagyobb esélye van annak, hogy egyszeri próbálkozásra sikeresen tárcsázzak fel egy titkos telefonszámot, mint hogy pusztán a véletlen játéka folytán ilyen szabályos AM-képlet létrejöjjön.) És itt az aranymetszés *formai* előfordulását nem is érintettem — amely legalább ily meghökkentő törvényszerűségeket produkál.

Érdekes, hogy Kárpáti az aranymetszésnek a formában betöltött szerepét elismeri, de nem meri feltételezni, hogy a *horizontális és vertikális* építkezés (forma és hangzás) közös törvényeknek engedelmeskedik. Éppen az a Kárpáti János, aki Bartók „következetességét" folytonosan Schönbergé mellé állítja.

A leglényegesebb érvem azonban a következő: ha magunkévá tesszük Kárpáti tézisét (amely szerint a bartóki kromatika csupán „elhangolás" útján született meg), mindössze egy *negatívumot* állapítunk meg a bartóki kromatikáról, és tagadjuk azokat a mindnyájunk által jólismert erőket, melyek e hangzásvilágban erőteljesen működnek, erőteljesen jelen vannak. Ezért vitatkozom Kárpáti felfogásával.

Tisztázni szeretném röviden a *pentatónia* és az AM-rendszer kapcsolatát is, mert a velem vitázók többnyire nem úgy interpretálják megfigyeléseimet, ahogy azt korábban megfogalmaztam. Három dolgot állítottam:

a) „Az AM-rendszer a pentatónia ősmozdulataiban, *legprimitívebb vonzásaiban* gyökeredzik" — „a legjellegzetesebb AM-dallamok és -harmóniák egyszerű pentatonikus alapmozdulatokra vezethetők vissza".

b) Felhívtam az olvasó figyelmét arra, hogy „az ősibb la- és re-pentatónia, de különösképp a *la-so-mi, la-so-mi-re, do-la-so-mi* hangkészletű dallamok elsősorban nagyszekund (2), kisterc (3) és kvart (5) *dallamlépésekkel* meghatározható alaprajzon nyugosznak".[7]

c) A pentatónia kérdését nem elméleti kérdésként, hanem ténykérdésként vetettem fel: bemutattam, hogy *Bartók zenéjében* így és így jelentkezik. Nem a pentatóniából következtettem a bartóki anyagra, hanem megfordítva: megállapítottam (s efelől alig lehet kétség), hogy az AM-felépítésű dallamokon rendkívül pregnánsan üt át a pentatónia! (Lásd a példákat Bartók Dramaturgiája c. könyvem 7, 30—31,, 35. stb. oldalán.)

[7] A „la-so-mi" és „re-do-la" (vagy „la-so-mi-re" és „re-do-la-so") hangkészletű kvintváltós szerkezetű dallamok esetében sincs ellentmondás, mivel a hangsorban jelentkező nagyterc másodlagos elem; Kodály is úgy tanítja, hogy a dallam első és második tagja egy-egy önmagában zárt egységet alkot: „Világos — írja —, hogy az ötfokúság és a kvintrendszer két egymástól független, sőt ellentétes stílus jegye".

Hozzáfűzném: épp a legélesebb arcélű *akusztikus* dallamok viszont szinte tüntetően vonják ki magukat e vonzások alól. (Lásd példákat az idézett mű 44—46, 86, 113. oldalán.)

Voltak, akik ennek kapcsán azt az ellenvetést tették, hogy a pentatónia a diatónia *kivágása*. Joggal kérdezem: a néhány évezreddel korábbi pentatóniát szabad-e a diatónia „kivágásaként" értelmezni?

Az elvi kérdések taglalása után szeretnék rátérni a gyakorlati elemzés néhány problémájára. A 219. oldalon a következő okfejtést találom: „B-dúr és b-fríg nemcsak modálisan áll szembe egymással, hanem tonálisan is: B-dúr a két bés, b-fríg a hat bés rendszerhez tartozik. A közös hangra vonatkoztatott polimodalitás tehát szükségszerűen(!) vonja magával a politonalitás jelenségét is". Nem értem. Ha a dúr és fríg modusz egyaránt „B" alapra épül, miért beszélünk poli*tonalitásról*? A 214. oldal is megismétli ezt: „A trióban variáns bitonalitással (!) találkozunk: C-dúr és c-moll lép fel együtt". *C*-dúr és *c*-moll egyaránt „C"-ben gyökeredzik.

A 220. oldalon Kárpáti az 1:3 modellt a „dúr és moll modusz legteljesebb (!) kombinációjának" mondja. A 185. kottapélda alapján éppúgy nevezhetném más moduszok legteljesebb kombinációjának is — hiányzik ui. belőle a szekund és a kvart (melyek nélkül nem dönthetjük el a hangsor modalitását).[8]

A felhozott I. vonósnégyes-idézet azonban valami mást bizonyít. Bartók korai stílusának egyik alaptörvénye: a *kiegészítő* hangnemek (az egymást megsemmisítő hangnemek) alkalmazása. Az I. vonósnégyes *egészében* is erre épül. A Kékszakállú herceg vára zenéjében valahányszor a cselekmény fordulóponthoz érkezik, Bartók az éppen jelenlévő hangnemet a *kiegészítő* hangnemmel cseréli fel. Így váltja fel pl. az 5. ajtó tetőpontján (Judit szavaira: „Véres árnyat vet a felhő") az *E-dúr* hármashangzatot *c-moll* — mert *c-moll* az egyetlen hangnem, amely az *E-dúr* hármashangzatot distancia-modellé oldhatja fel (és ezáltal megsemisítheti: a distancia-osztás ugyanis megszünteti, lebegővé teszi a hangnemi érzést). A két hangnem *1:3 modellben* találkozik.

Az I. vonósnégyesben a mű *duális* felépítése — a leszállás és felemelkedés — ugyanígy *f-moll* és *A-dúr* kettősségén alapul. A Kárpáti által felhozott idézet (220. old. közepén) is annak köszönheti sajátos lebegését, hogy *B-dúrt* kiegészítő hangneme, *gesz-moll* színezi. Ilyen lebegést fest a Hintapalinta c. zongoradarabban *Asz-dúr* és *e-moll* együtthangzása (ami így megfelel a darab címének is). Máskor az 1:3 modell *semleges* színe a groteszk festésére szolgál, mint például a Kicsit ázottan c. burleszkben (vö. Bartók Dramaturgiája 37. old.; Kárpáti is idézi): itt is *Asz-dúr* és *e-moll* párosul.

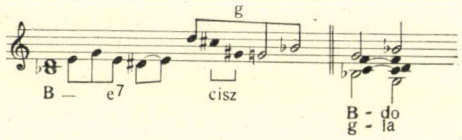
Azt hiszem Kárpáti elsietve ítél, amikor a 203. oldalon úgy vélekedik, hogy „Bartók valamennyi vonósnégyese közül épp ez a mű (az I. kvartett) mutat legkevésbé tonális egységet". (A 2. tételt pedig így jellemzi: „a to-

[8] Felhívom olvasóim figyelmét a következő összefüggésre: a *c-esz-e-g-asz-h* 1:3 modellből a „c"-re, „e"-re és „asz"-ra épülő összes dúr és moll hármashangzat kibontható (mivel az 1:3 modell két bővített hármas szintézise).

nális kereteket illetően még kevésbé meghatározott".) Meggyőződésem szerint az I. vonósnégyes Bartók egyik legtöbb gonddal megtervezett alkotása.

A II. vonósnégyes *főtémájának* elemzésekor Kárpáti szokatlan módszert alkalmaz. Kiragadja a téma díszítő jellegű auftaktjából a *középső* hangot és levonja a következtetést: a tonalitás „a". Magát a témát így jellemzi: „A tétel főtémája önmagában atonális" (később is „atonális értelmű főtémáról" és a téma „atonális anyagáról" beszél).

Megítélésem szerint a főtémában *nyoma sincs* az „a" tonalitásnak, a dallam mintaszerű tengely-tonalitáson nyugszik. A tétel a „b" orgonapontból és ellenpólusából a késleltetett „e" szeptimhangzatból indul ki. Maga a dallam (az auftakt késleltetőhangjától eltekintve) harmonikusan olvad össze a kísérőakkordokkal:



(*d-cisz-gisz-g* tonikai 1:5 modell, ill. *g-b* és *aisz-cisz* kisterc-lépések — amelyek a „b=aisz" centrumot erősítik). A dallam középpontját jól érzékelhetően egy *B-do* (ill. *g-la)* tonalitású képlet jelzi (vö. fenti vázlat). A motívum második felét a *G*-nagyterc kíséri, felette a dallamban a *Desz* ellenpólus jelentkezik. (A téma *desz*-szeptimakkordban hangzik ki.) A dallam kezdő- és záróhangja is „e" és „desz". Akárhogyan értelmezzük is a tétel tonalitását, a *főtémában:* semmiképp sem az átfutó „a"-hang dominál.[9]

Kárpáti téved a melléktéma megítélésénél is (205. old.), mert ismét csak a dallamot veszi szemügyre és a *fisz-moll* akkord elkerüli figyelmét — mintha jelen sem volna (partitúra 5. sz. jelentése: *fisz*-hypermoll — *fisz-a--cisz-f* hangok).

Kárpáti szerint a III. vonósnégyes „alapvető tonális koncepciója" a félhang-bitonalitás. A kérdést már érintettem, hadd ejtsek azonban néhány kiegészítő megjegyzést. *Két tétel* egymáshoz való viszonyát nem lehet bitonalitásként felfogni (225. old.) — így Beethoven összes szonátája bitonális értelmezést kívánna. Másfelől a gyorstétel szóban forgó 2. témája sem bizonyítja ezt egyértelműen. Még ha elfogadjuk is a „d-esz" bitonalitást,

[9] A *Muzsika* című folyóiratban megjelent cikkem nem a szakember-olvasó számára készült, így a hangnemi problémák leegyszerűsítésére kényszerültem. A tonalitást voltaképpen a zárótételhez kell mérnünk: eszerint a „lebegő" 1. tétel *domináns,* a 2. tétel vad furiosoja *szubdomináns,* míg a 3. tétel lelki mozdulatlansága *tonikai* funkciót hordoz. Az 1. tétel önmagában is végigjárja ezt az utat: dominánsból indul ki, a repríz a szubdomináns régióba ereszkedik alá, a tétel vége (bár a domináns-lebegés itt is jelentkezik) a tonikai bővített hármasban merevedik meg — ami mind jól megfelel a tétel tartalmának is. (E tétel azon formák közé tartozik, melyeket *teljes összefüggésében* kell vizsgálnunk ahhoz, hogy az egyes részletek értelme megvilágosodjék.) Hogy Bartók is ilyen domináns-lebegésre gondolt, kitűnik a tétel vezérdallamából (partitúra 9. szám), amely mindvégig a harmónia ötödik fokán „függ". A tétel nyitva maradó „e" finalis-hangjáról és 5 záróhangjának „e-szeptim" jellegéről (e-g-h-d hangok) nem is szólva.

tagadhatatlan, hogy a téma *hangzásában* a „d-asz" polaritás is jelen van:

a) a téma maga *d-moll* felett az *Asz-dúr* hármashangzat hangjait írja *körül;*

b) e téma harmóniai háttere (és ez döntő bizonyíték) a partitúra 27. számjelzése utáni 3. ütemtől: „d" kvint felett „gisz" kvint — tehát Bartók is lényegesnek tartotta a polaritás hangsúlyozását;

c) a 3. téma harmóniailag magába sűríti a korábbi két téma „d-asz" polaritását: a tiszta *Asz*-kvint végigvonul a dallamon (10. ciffer előtti 5. taktustól).

A III. vonósnégyes Prima parte-jával kapcsolatban két további kérdésem van: a 206. oldal 30. sorában miért az *első* hegedűt emeli ki — hiszen ez *imitálja* csupán a brácsa-szólamot — és miért feledkezik meg a brácsáról? (A reális hangzásképben kiderül a *polaritás* elsőbbsége.)

A 195. kottapélda is hiányos: hiányzik belőle a cselló-szólam. A hangzás nem bitonális, a hangszerek jól hallhatóan az *aisz*-hypermoll harmóniát írják körül *(aisz-cisz-eisz=f-a-cisz* hangok), majd a *fisz*-hypermoll harmóniát. A téma *kifejezőereje* is ebben rejlik.

Súlyos elírás csúszott a IV. vonósnégyes 1. tétel elemzésébe: a mellék-téma tonalitása nem „asz" (ahogy Kárpáti a 209. oldalon megállapítja), hanem „desz-g-b-e" tengely-tonalitás. Különösebb bizonyításra sem szorul.[10]

A IV. vonósnégyes modális értelmezésével kapcsolatban szeretném felvetni a következő kérdést. A 216. oldalon ezt olvassuk: „A modalitás... magába foglalja az oktáv valamennyi osztásának lehetőségét". (Így vajon az egészhangú skála is modális hangsornak minősül?) „A modalitásnak ebben a koncepciójában a hangrendszer valamennyi hangja egyenrangú" — írja Kárpáti. És itt következik a meglepetés: tézisének igazolására oly nyilvánvalóan *tonális* példákat idéz, mint a Kékszakállú herceg vára „disz" la-pentaton részlete („Ez a Kékszakállú vára, Nincsen ablak, nincsen erkély? — Nincsen"). Ha megnézzük a partitúrát (a *disz*-szeptim körül forgó bevezetést, majd a dallam erőteljes „disz" finalisait), aligha lehet kétségünk a részlet *disz* tonalitása felől. S Kárpáti ezt így magyarázza: „igen gyakran találkozunk a „modális atonalitásnak" ezzel a sajátos, paradox jelenségével. Az ilyesféle foltok aligha (!) nevezhetők tonálisaknak".

Az újabb zenében való tájékozatlanságom szolgáljon mentségül arra, hogy a felsorolt többi példát is tonálisnak hallom. Így például a 3. sor idézetét ismét nem ragadnám ki *harmóniai* környezetéből — mert miről is van szó? A IV. vonósnégyes 47. partitúra-oldalának végén az *A-kvint* felett kirajzolódik a hozzá tartozó *akusztikus* hangsor (aminek átütő erejét csak növeli, hogy a moll-tercet *dúrra* oldja); majd a hangsor *polaritássá* egészül ki (az „aisz-disz" hangokkal). Nos, Kárpáti ezt a színező jellegű fordulatot ragadja ki a szövegből. A záróakkord is tonális értelmezést kíván: a Kárpáti-idézetben szereplő „aisz-cisz-disz" hangsor ezúttal *C-kvint* felett lép fel. Az eredmény: *c*-nónakkord.

Ezekből az idézetekből nem vonnám le azt a következtetést, hogy „Bartók szakított a funkciós tonalitással", továbbá, hogy a darab tonalitá-

[10] NB! A 30. ütem csellószólama a *brácsával* halad párhuzamban (jelentése nem „asz").

sát „kizárólag" és „csupán" bizonyos ismételt hangok kötik meg. E példák mégcsak „az alaphang szerepének csökkenéséről" sem tanúskodnak.

Közbevetőleg már csak kegyeletből is megemlítem, hogy a *modális* jelenségekre először *Járdányi Pál* figyelmeztetett „Bartók és a népzene" című tanulmányában.

Leginkább félrevezető az V. vonósnégyes elemzése, a könyv két tétel hangnemi meghatározásában is téved: a 2. tétel kapcsán „a *Fisz-C* tengely uralmáról" beszél, majd a 4. tételről megállapítja, hogy „a *H-F* domináns tengelyre épül" (211. oldal). A 213. oldal összefoglaló táblázata is a 2. tételt „fisz", a negyediket pedig „h" tonalitásba helyezi.

Szinte érthetetlen, mert sem a „fisz", sem a „h" tonalitás nem játszik szerepet a szóbanforgó tételekben. A 2. és 4. tétel hangnemi terve oly világos, sőt a klasszikus *kadenciák* oly határozottan jelentkeznek, mint kevés más Bartók-opuszban. A 2. tétel kezdete: szekvenciális átvezetés. A félütemes „fisz" késleltető-hangból arra következtetni, hogy a tétel „fisz" hangnemiségű — nem kisebb elírás, mint ha a Sors-szimfóniáiról megállapítanók, hogy „g"-n alapul, mivel ez a kezdőhangja. Mindez a 4. tételre is vonatkozik (némiképp súlyosbítva azzal, hogy a záróütem „h" hangja a tonika terceként lép elő).

Félrevezető az a megállapítás is, amely szerint a *funkció*-viszonyok a finálében „fontosabb szerepet játszanak, mint a többi tételekben". A finále ui. a mű legkromatikusabb tétele — míg a 2. és 4. tétel zenéje elemi *funkciós* vonzásokon (jórészt hármas- és négyeshangzatokon) alapul.

A 212. oldal felső ábrája azt kívánja szemléltetni, hogy a transzponálva felírt témát „nem a *gesz-c* tengely határozza meg tonálisan, hanem a *gesz-f* félhang-bitonalitás". Az ellenbizonyítás viszonylag egyszerű:

1. Vizsgáljuk meg az 55—59. t. hegedű-szólamait, és vessük össze a témával. Hagynak-e kétséget a *polaritás* felől?

2. A Kárpáti által felírt két kvart-kivágás nem egyéb, mint az 1. tétel 56. ütemének átvetülése (Kárpáti idézi is a 193. oldal alján). Ismét csak mintaszerű *polaritás*. (Az 1. tétel tiszta „d" kvintakkordját Kárpáti elmélete szerint „a" tonalitásnak kellene tekinteni.)

3. A szóbanforgó két tetrachord *zárt* hangrendszerben helyezkedik el (a skála folytatásával a kiindulóponthoz érünk vissza), tehát a modell *azonos* felépítésű alsó és felső szakasza nem ítélhető meg *különböző* elvek szerint. Ha Kárpáti a 177. ábra legalsó sorában az „esz-asz" kvart-kivágást *Asz*-ként értelmezi, úgy az „a-d" kivágás *D* értelmezést kíván.

4. A kromatikus téma *gesz-c-f* váza a mű főtémájának felépítését követi (1. tétel kezdetén *b-e-a* keret), e téma is nyilvánvalóan *poláris* felépítésű *(b-e)*.

Végül pedig megemlítem, hogy a felvázolt diatonikus dallam nem az „a-d, e-a" tetrachordokra épül, hanem az *A-dúr hármashangzat* hangjait díszíti körül. (Szerkezete sem *két-rendszerű*, mint a kromatikus témáé.)

A IV. vonósnégyest elemezve Kárpáti „a korábbi művek teljesen szabad (!) tonalitását emlegeti". Merész megállapítás. Azzal sem használunk Bartók ügyének, ha a 2. tétel parallel dúr-moll viszonyait „visszamutató" jelenségnek nevezzük. (A VI. kvartett kromatikája valójában jóval raffinál-

tabb, összetettebb, mint a korábbi vonósnégyeseké, sőt talán a 2. tétel tercépítkezése mutatja a legközelebbi rokonságot Schönberg egykorú technikájával — ez utóbbi kérdésnek a közeljövőben kisebb tanulmányt szeretnék szentelni.) A „visszamutató" jelző ebben az összefüggésben pejoratív színezetet nyer — többé kevésbé úgy hangzik, mintha Kárpáti János megróná Bartókot azért, mert párhuzamos dúr és moll hangnemeket merészelt alkalmazni.[11]

Befejezésül hangsúlyoznom kell, hogy Kárpáti könyvének értékeit mindezzel nem kívántam csökkenteni. E vitára nem került volna sor, ha Kárpáti barátom ellenvetéseit személyszerint nem hozzám címezte volna. E polemizáló megjegyzéseket kérdéseknek tekintettem, melyek elől — úgy érzem — nem térhettem ki.

[11] Még néhány futó megjegyzést. Kárpáti szerint a 3. tétel „f" tonalitása „igen rejtett és áttételes módon érvényesül". Nos, hallgassuk meg a főtéma 7 szubdomináns-tonika fordulatát és döntsük el, vajon rejtett-e ez a tonalitás? A 188. kottapélda alsó sora az 1. tétel melléktémáját fríg és dúr moduszként elemzi. Valójában *egészhangú skálák* állanak egymással szemben (lásd brácsát a 89—90., brácsát a 93. és csellót a 95. ütemben stb.). A 171. sz. jegyzetet könnyű lenne ellenpéldákkal kivédeni: a tengely három pillérének jelenlétével lépten nyomon találkozunk. Végül a 228. oldal utolsó soraival („Bartóknál a diatónia és kromatika nem áll szemben egymással") Kárpáti nyitott kapukat dönget (vö. Bartók stílusa című könyvem 29. oldala), sőt ugyanúgy járt el ahogy én: megállapítja, hogy e fogalmak nem azonosíthatók a hagyományos „kromatika" és „diatónia" fogalmával — de jobb terminus technikus híján továbbra is ezeket alkalmazza a két rendszer megjelölésére. Én megkülönböztetésül e fogalmakhoz mindig hozzátettem a „bartóki" jelzőt (tehát *bartóki* diatóniáról és *bartóki* kromatikáról beszéltem).

JUHÁSZ ELŐD:

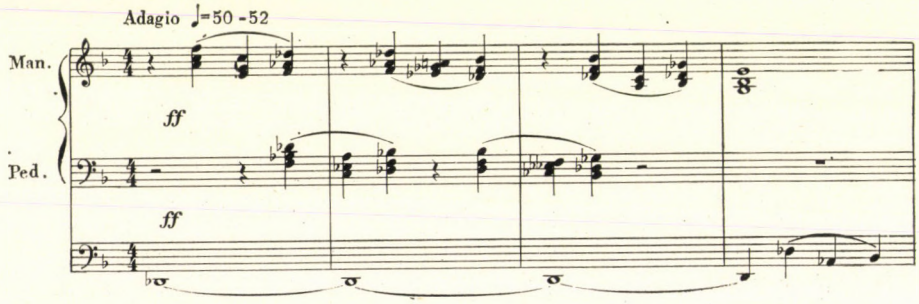
KODÁLY: LAUDES ORGANI

POSZTUMUSZ MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ

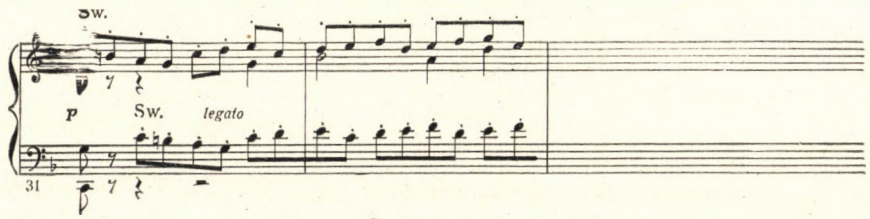
December 18-án Pécsett, Antal György vezényletével mutatták be először Magyarországon Kodály Zoltán utolsó befejezett alkotását, az orgonára és vegyeskarra készült *„Laudes Organi"* című kompozíciót. Kodály az Egyesült Államok Georgia államának fővárosában, Atlantában működő orgonista szövetség felkérésére írta, s 1966 februárjában fejezte be a művet.

„Fantázia egy XII. századi szekvenciára" (a szekvencia eredete a svájci Engelberg kolostorhoz vezethető vissza) — ez az alcím már a darab monotematikus jellegére is utal, s valóban: a szekvencia-téma már az orgonás előjátékban megjelenik, s később is többször, megváltoztatva, rövidítve visszatér.

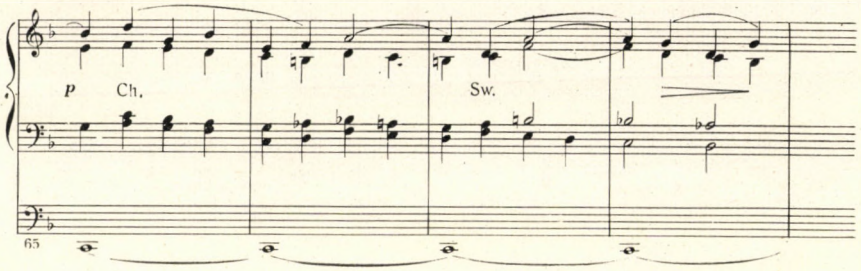
A *Laudes organi* orgonán előadott közjátékok és kórusrészek sorozatából áll. Zsúfolt akkordok, tömör hangzás, romantikus lelkesedés jellemzi a megnyitást: [(A) 1—4. ütem]

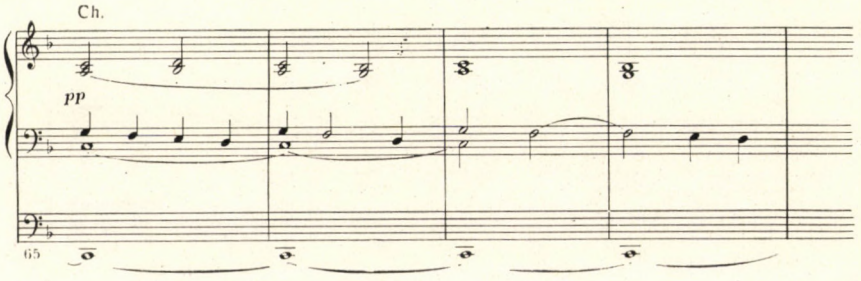


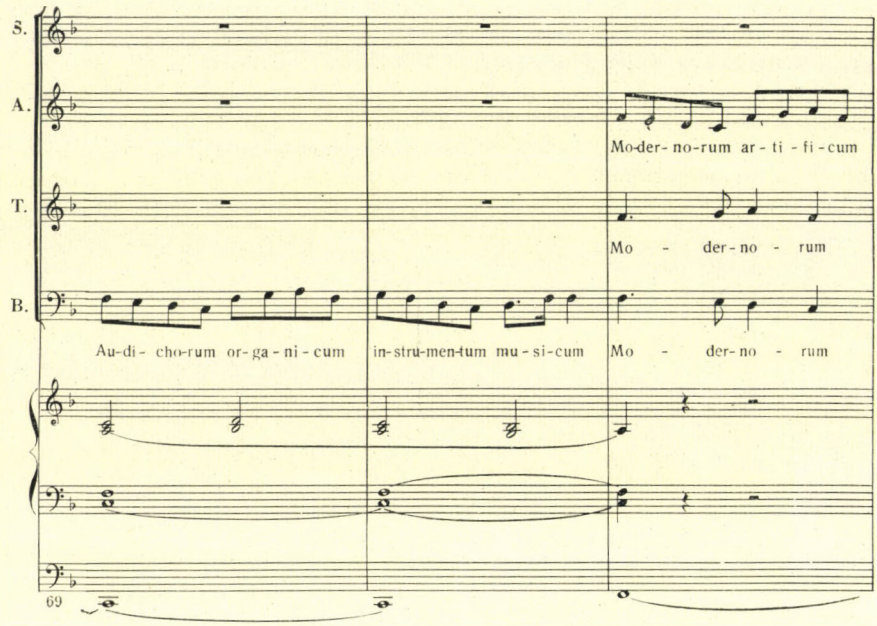
Majd aprózódik a zenei szövet, s nyolcadok, később tizenhatodmenetek válnak uralkodóvá. A dús, kromatikus harmóniavilág is „letisztul", mikor először szólal meg a szekvenciatéma: [(B) 31—32. ü.]

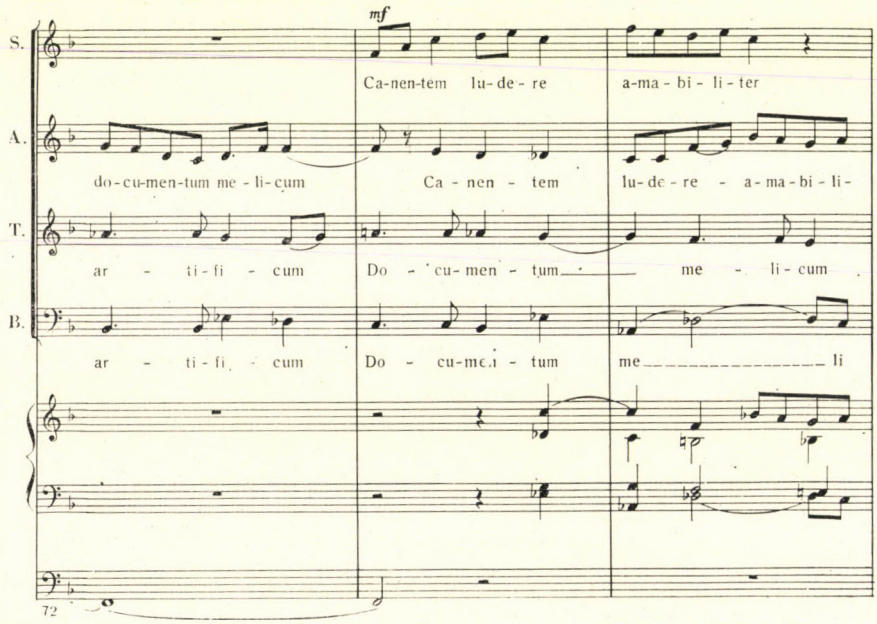


A téma már bemutatásánál sokarcú, kontrapunktikus feldolgozásra is alkalmas, és különböző elszínezésekkel, transzformálásokkal pedig temérdek variációs lehetőséget is kínál. Visszatérnek a bevezető akkordok, de hűséges kísérőjük marad a toccata-szerű szakadatlan tizenhatodjáték. Az orgonás bevezető utolsó taktusaitól idézünk, itt, ugyanazokat a harmóniai fordulatokat halljuk viszont, amelyek Kodály stílusát oly félreérthetetlenül egyénivé ötvözték. Ez a megkomponált diminuendo egyben az átvezetés is a kórus első belépéséhez, mely a már ismert témát fűzi még tovább: [(C) 65—74.]

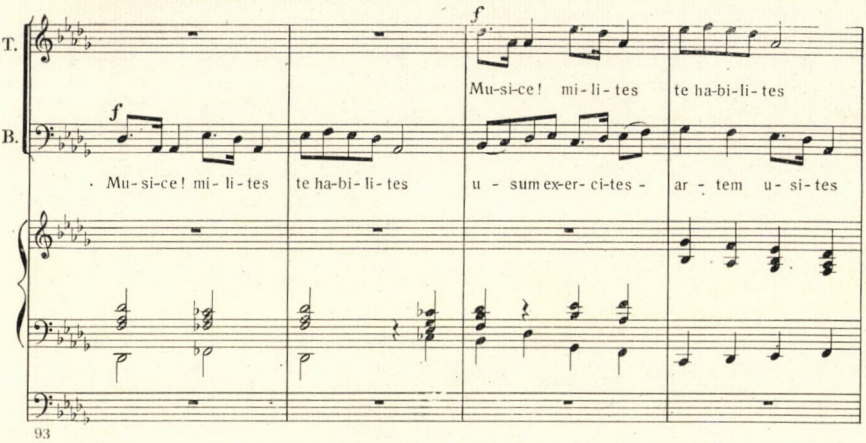




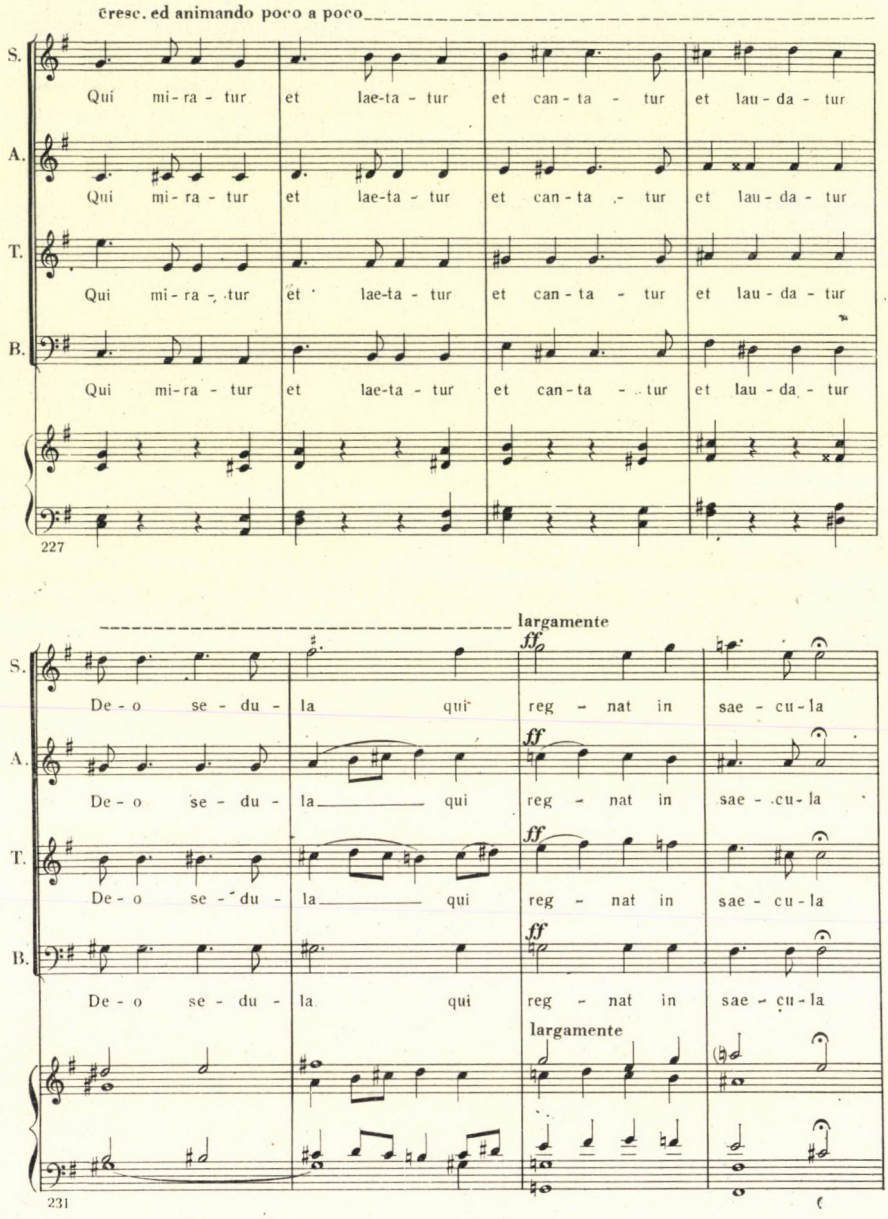

S.
A.
T.
B.
Mo-der-no-rum ar-ti-fi-cum
Mo - der-no - rum
Au-di-cho-rum or-ga-ni-cum
in-stru-men-tum mu-si-cum
Mo - der-no - rum
69


mf
S.
A.
T.
B.
Ca-nen-tem lu-de-re
a-ma-bi-li-ter
do-cu-men-tum me-li-cum
Ca - nen - tem
lu-de-re - a-ma-bi-li-
ar - ti-fi - cum
Do - cu-men - tum
me - li-cum
ar - ti-fi - cum
Do - cu-men - tum
me li
72

Úgy tetszik, a zeneköltő itt évszázadokat egyesít, foglal össze: a gregorián hang és a barokkos polifon feldolgozás mellett nem nehéz ráismernünk a magyaros regölés, a parlando népdalok hatására sem. Természetesen Kodálynál mindez sajátos művészetté válik, azzá teszi elsősorban a kezelésmód, a kidolgozás: a harmonizálás, a kórusfelrakás, s a tématöredékek vándorlása különböző hangnemekben. Romantikus hangnemváltással, Deszdúrban a férfikar mutat be egy újabb zenei gondolatot, mely szintén rokona az előbb megismert anyagoknak. [(D) 93—97. ütem:]

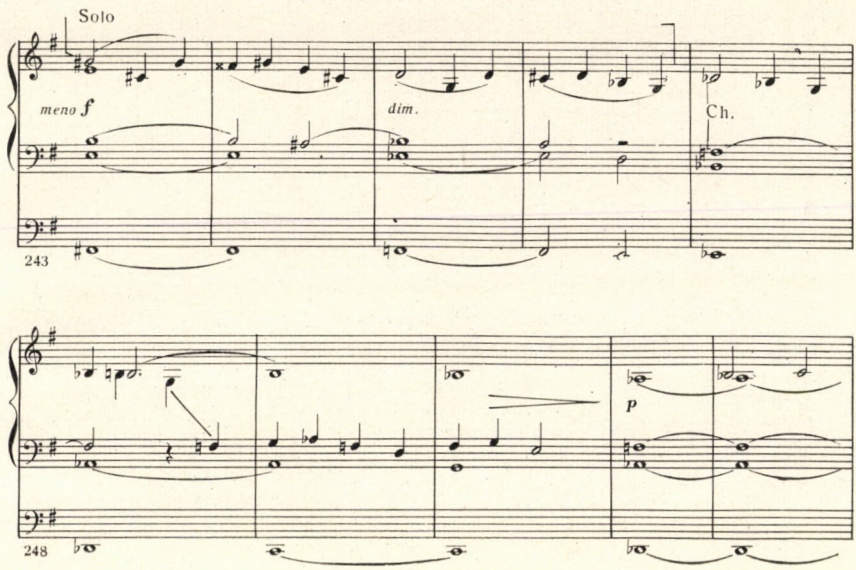


Ezt követően quasi fugettát hallunk, sztrettaszerű kibontakozással, majd a lírai, feszültségoldó trió-szakasz után ismét a kórus határozott akkordmenetei kerülnek előtérbe. Itt is mindvégig jellemző marad az ellenpontozó szövésmód és a tématöredékek állandó, folyondár variálódása. A kórus pompázatos forte kiteljesedését olyan orgonaközjáték váltja fel, amelynek első felében a virtuóz elemek dominálnak, később pedig a líraibb, kromatikus hangváltások. Ezt a csendes, megbékélő, pasztorális hangot folytatja a kórus, melynek egyik jellemző fokozását idézzük: [(E) 227—234.]

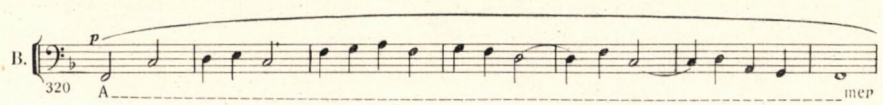


A formai tetőpont után az orgona rövid közjátéka fonja tovább, s készíti elő az újabb kórustömböket. Itt hangzik el először a mű egyik legszebb zenei gondolata: ez az elérzékenyülő, megbocsájtó téma, mely állandó modulá-

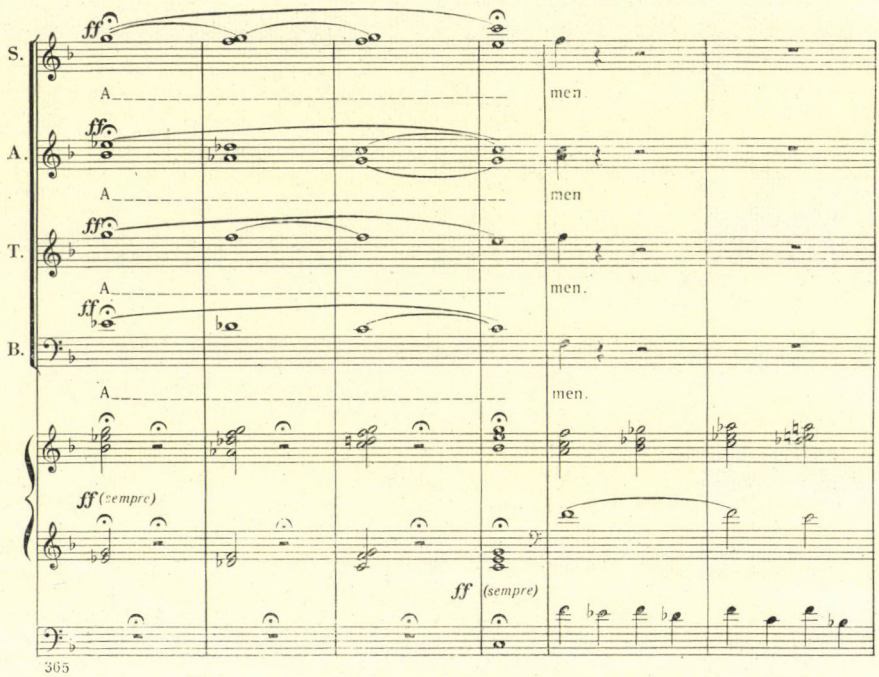
ciók füzérében már megszólalásakor fájdalmas és elvágyódó, egyszersmind mégis örömteli és boldogító hangulatú: [(F) 243—252.]

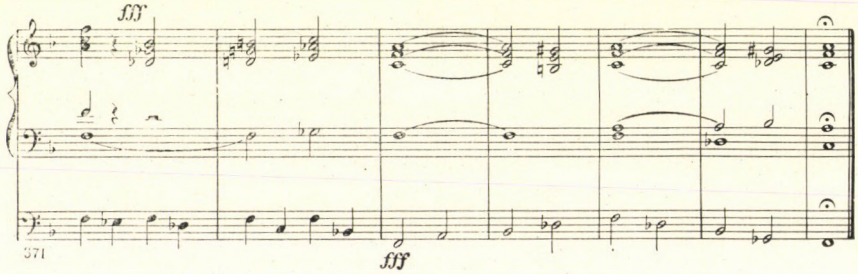


A szekvenciatéma ezután Desz-dúrban szólal meg, ismét polifon felrakással, s itt először: a basszusban augmentálva is. Pianóból fortissimóig fokozódik a dinamika, de a lecsendesedést, megbékélést már nem a kórus énekében halljuk, hanem az orgona közjátékban, mely a zárókórushoz köt át. Lépcsőzetesen lépnek be az egyes szólamok, nagyterc, illetőleg szűkített kvart „süllyedéssel": F-Desz-A-F „körben". Az Amen-fúga témájának bemutatkozását idézzük: [(G) 320—326.]



Ha az ezt megelőző orgona-átvezetések karaktere Honegger Karácsonyi kantátája második részére emlékeztet, itt, az Amen-fúgában a Dávid király hasonló jellegű kórusa juthat eszünkbe. Talán a hangulat miatt elsősorban, hiszen mindkét mesternél közös ez a bölcs, megértő, humánus líra. — A pompázatos lezárás már nemcsak a megbocsájtásról, gyengéd érzelmekről vall, hanem az orgona és kórus ujjongásával, ünnepi, szinte harsogó ragyogásával tesz pontot az orgonát, s általánosítva: a zeneművészetet dicsérő remekmű végére. [(H) 365—377. ütem.]





Elmondhatjuk: a *Laudes Organi* Kodály legkiválóbb kompozíciói sorában foglalja el helyét. Szépségével, elementáris erejével, mondanivalója sugárzásával ugyanúgy megtalálja az utat a zeneszeretőkhöz, mint évtizedek előtt írott ősei. Ez a megbékélő, optimista hangú, dinamikus mű a ragyogó betetőzése Kodály művészi pályájának, s talán zenei végrendeletnek is tekinthető. Kodály a zene szeretetét és ápolását, gondozását hagyta mindannyiunkra feladatul-hivatásul. S mindezt olyan töretlen erővel, fiatalos hévvel és lelkesítő szuggesztivitással, ahogy egész életében küzdött és tanított zenét és emberséget.

VÁRNAI PÉTER:

AZ ALEATÓRIA EZER ÉVE

„Musica nihil aliud est, quam omnium ordinem scire."
(Athanasius Kircher, Musurgia Universalis. Lib. VIII.)

A mai aleatória első áttekintő összefoglalása Boulez „Alea" című cikke volt. A következő fejtegetések során többször hivatkozunk majd e kiváló tanulmányra; ha most e cikk egyik megállapításával — és csakis ezzel az eggyel! — vitába szállunk, ez csak azért történik, hogy néhány adatot és tényt felsorolhassunk és hogy gondolatmenetünknek kiindulási pontot adjunk.

Boulez ezt írja: „Napjainkban, nemzedékünk több komponistájánál megfigyelhetjük, hogy szüntelenül és szinte a megszállottságig menően fogalkoznak a véletlennel. Egy ilyen jellegű fogalomnak az európai zenébe való bevezetése tudomásom szerint előzmény nélküli." E sorok korrekcióra szorulnak. A következőkben nem célunk sem a kiadástörténeti adatkutatás, sem a bibliográfiai pontosság, fel akarjuk csak sorolni az aleatória történeti előzményeit, tehát azokat a különböző eseteket és módszereket, amikor a zeneszerzők a *véletlen* játékát is bevonták alkotói apparátusukba.

A talán legillusztrisabb ős: Mozart. Két művet ismerünk, amely az ő neve alatt is megjelent: „Anleitung zum Komponieren von Walzern" és „Musik mit Würfeln, so viel Kontre-Tänze mit zwei Würfeln zu komponieren, wie man will, ohne musikalisch zu sein, noch von der Komposition zu verstehen"; mint látni fogjuk, egyik sem Mozart műve. Mozart maga foglalkozott ugyan hasonló játékokkal, bizonyíték erre az a néhány autográf töredék, amelyet a párizsi Conservatoire könyvtára őriz, ám az említett két sorozat más szerzők neve alatt is megjelent. Így például 1790 körül Berlinben, ismeretlen szerző műveként, Rellstab kiadásában, majd ugyanez a darab ugyancsak 1790 tájékán Haydn nevével jelenik meg Nápolyban és Milánóban, aztán Carl Philipp Emmanuel Bachnak tulajdonítják és csak azután kapcsolják Mozarthoz. Ez az „Anleitung" a XVIII. században egyáltalán nem áll egyedül. Hadd soroljuk fel néhány rokonát. Már a Rellstab-kiadás említ egy 1787-ből származó, névtelen szerzőnek tulajdonított menüett-Anleitungot, ugyanez a kiadvány beszél M. J. Wiedeburg kis orgonaprelúdiumok „alkotására" szolgáló kockajátékáról és a XVIII. századi hasonló darabok őseként kell felemlítenünk J. Ph. Kirnberger „Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist"-jét,

1757-ből. A Mozart és Haydn neve alatt megjelent játékokon kívül ismertek a következők: F. G. Hayn „Anleitung mit Würfeln Anglaise zu componiren", Drezda, 1798; Ludus Melothedicus, 1800 körül; J. C. Graf, „Musikspiel oder Tabelle, unzählige Märsche für Pianoforte oder andere Instrumente mittelst Würfel zu erfinden", Mainz, évszám nélkül; C. H. Fiedler „Musikalisches Würfelspiel oder der unerschöpfliche Ecossaisen-Componist", Hamburg 1801; L. Fischer, „Musikalisches Würfelspiel oder Kunst, durch Würfel Kindern (— und auch Grossen!) leicht und auf angenehme Weise die Noten im Violin- und Bass-Schlüssel zu lehren", évszám nélkül, Weimar; Antonio Calegari, „Gioco pitagorico musicale col quale potrà ognuno, anco senza sapere di Musica, formarsi una seria quasi infinita di picciole Ariette e Duettini per tutti li Caratteri Rondò, Preghiere, Polacche, Cori ecc.; il tutto coll'accompagnamento del Pianoforte o Arpa, o altri Strumenti", Velence, 1801; névtelenül, valószínűleg G. Catrufo műve, „Barême musical, ou l'art de composer la musique sans en connaître les principes par J. A. S. C.", Párizs, 1811.

Mint a címekből is látható, a legmesszebb Calegari megy. A „Gioco pitagorico" 1802-es francia kiadásának előszavában büszkén állapítja meg a szerző, hogy „egyfajta zenei nyelvet találtam fel, amelynek körülbelül 1400 zenei hangja vagy üteme van, ezek — bizonyos fajta, zenei szintaxisnak nevezhető metódus révén — arra szolgálnak, hogy belőlük frázisokat lehessen kialakítani, ezek viszont alkalmasak arra, hogy különböző zenedarabok szülessenek belőlük". Calegari még az énekes darabok szövegalá-helyezését is szabályozza, például külön megadja az ütemeket, ha egy-egy szövegsor végén kérdőjel van; gondja van a verslábakra, sőt, bizonyos fokig, még a zene drámaiságára is. Közismert eszközök, mint szinkópák, erős dinamikai kontrasztok, váratlan szeptimakkordok segítségével oldja meg ez utóbbi feladatot.

Mindezeknek a kockadobásos játékoknak azonos a módszere: a kombinatorikára építenek. Vegyük példaként a pszeudo-Mozart-művet: két kockával 11 szám dobható. Ezt a tizenegy számot kell a menüett-szkéma kétszer 8 ütemével kombinálni. Az eredmény 176 lehetőség, azaz 2x88 ütemvariáns ugyanarra a T-D-T tonális szerkezetre. A feladat tehát a 176 szám szellemes és változatos diszpozíciója.

Amint látható, az összes publikáció valamilyen módon utal arra, hogy az ilyen játék segítségével még az is tud komponálni, aki egyáltalán nem ért a zenéhez, akinek fogalma sincs a zeneszerzés nagyonis sok tanulmányt igénylő mesterségéről. Kirnberger, az „Allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist" előszavában még arra is utal, hogy ezeknek a kockadobásos „kompozíciós metódusoknak" mennyire a *játék*, a nemes időtöltés elősegítése a fő funkciója: „A gondosan megfogalmazott ófrank cím hallgatólagosan azt akarja tudomásra hozni, hogy nem a hivatásos zeneszerző érdeklődésére számítunk e játék megismertetésével...", csak arra szolgál, hogy a komponáláshoz nem értő, laikus zenekedvelő szórakozásra szánt óráiban „a l'hombre-játékasztalt néha ezzel cserélje fel."

A kérdés egy összefoglaló cikkét idézve: „Amilyen gyorsan divatba jött ez a zenei különlegesség, olyan gyorsan került ismét a feledés teljes

homályába, hogy később csak itt-ott bukkanjon fel másodrangú viccként; ám valószínűleg félig-meddig szükségszerű kiélezése volt a felvilágosodás szellemének".

Mert a játékosság nem kizárólagos indítéka ezeknek a kísérleteknek. A játékossággal nagyonis ellentétes szemléletmód vezette Kirnbergert, Calegarit, Mozartot és társaikat: a racionalizmus. Az a törekvés, amely a világ jelenségeit, s köztük az alkotóművészetet is, ésszel felfoghatónak, magyarázhatónak, rendszerezhetőnek akarta tudni. A racionalizmus százada, a XVIII. század meg is tett mindent ennek érdekében: a kockadobásos módszerek játékossága, a véletlen szerepeltetése mögött a nagyonis tudatos, matematikai (kombinatorikai) gondolkodás, rendszerezés áll, annak kikísérletezése, mily módon lehet csakis matematikai eszközökkel művészi alkotást létrehozni. Ugyanebben a korban se szeri, se száma az elméleti munkáknak, a rendszerbe foglalt zeneszerzéstanoknak.

A sok példa közül egy: Lorenz Mizler „Die Anfangsgründe des Generalbasses, nach mathematischer Lehrart abgehandelt und vermittelst einer hierzu erfundenen Maschine aufs deutlichste vorgetragen" című, 1749-ben Lipcsében megjelent kompendiuma. Tökéletesen végigviszi a címben ígért matematikai módszert; a generálbasszus szabályait a matematikai bizonyítás törvényei szerint vezeti le: ha ez a tétel így meg így áll, ebből következik ez meg ez. Az indukció, a rendszerezés mintapéldája a könyv; a konzekvens rendszerezés koronája a szerző által feltalált gép. Amolyan zenei logarléc ez, amely tárcsák és hangnemenként cserélhető tolópálcák segítségével a „komponista" „csalhatatlan" eszköze. Megmutatja, hogy adott basszusmenet milyen dallamot követel és fordítva, vagy hogy milyen harmónia illik közéjük stb.

A XVII. század nagyhírű, különc polihisztora, Athanasius Kircher, száz évvel korábban rájött minderre. A „Musurgia Universalis", ez az 1650-ben megjelent, valóban univerzális enciklopédia külön fejezetet szentel a kombinatorikának (Liber VIII., „Musurgia Mirifica"). A legpontosabban végigvezeti és táblázatokba foglalja a három-, négy-, öt- és több hangból álló képletek permutatív lehetőségeit, előbb csak az intervallumok puszta vizsgálatával, majd ritmusképletek, végül strófatípusok figyelembe vételével. (Hangjegyes táblázatai láttán szinte felkiáltanánk: íme, a Reihe-táblázatok, a szeriális manipulációk őse, éppen 300 évvel korábbról!)

Akár csak Mizler, Kircher is gondol a komponálás „gépesítésére". A VIII. könyv függeléke („Novas methodos componendi tradens") három, általa feltalált új metódust nyújt: az elsőben táblázatok, a másodikban hétszögalapú oszlopok, a harmadikban különböző módon rovátkált, vonalazott botok („palimpfestus phonotacticus", „sceptra Musarum") a zeneszerző segédeszközei. Csakúgy, mint Lorenz Mizler gépe, Kircher „Muzsajogar"-jai és táblázatai is a gondolkodást, a *választást* teszik feleslegessé. Pedig milyen szép Kircher mottója, az éppen a „Musurgia Mirifica" elé helyezett és Hermes Trismegistos szájába adott sor: „A zene nem egyéb, mint mindennek rendjét ismerni!"

Hadd említsük meg itt a Kircher nyomán járó óriási irodalom talán legmulatságosabb példáját, azt a már-már John Cage módszereire emlékeztető eljárást, amelyet Mauritius Vogt prágai ciszterci szerzetes ajánl 1719-ben megjelent „Conclave thesauri magnae artis musicae" című könyvében. E „gépesített" módszer persze csak a dallamkitalálásban adhat segítséget. A segédeszköz... négy, különböző módon meghajlított szög. Mindegyikhez különböző négyhangú dallam-, illetve ékesítésformula tartozik. Ha a négy szöget markunkban jól összerázva az asztalra dobjuk és az ily módon a véletlen adta sorrendben írjuk egymás után a formulákat: máris kellemesen hangzó dallamot nyertünk.

De ez még nem minden. Kircher előtt több mint fél évezreddel is találunk nyomokat a véletlenre bízott, illetve „gépesített" kompozíciós módszerekre. Arezzói Guido 1020 körül írt „Micrologus de disciplina artis musicae" című értekezése XVII. fejezetének címe szerint: „Ad cantum redigitur omne, quod scribitur". Azaz: ha az öt vokális *(a, e, i, o, u)* betűit szép sorjában a monochord hangjai — a különböző skálák hangjai — alá odaírjuk, a vokálisokat és a zenei hangokat összekapcsoljuk és kiindulunk abból, hogy mivel a vokálisok „amennyire értelmet adnak a szavaknak, talán nem kevésbé határozhatják meg a dallamokat és a neumákat" („forsitan cum tantum concordiae tribuunt verbis, non minus cantilenae praestabunt et neumis") — máris megoldottuk az új dallamok alkotásának módját. Elég megnézni, hogy a megzenésítendő himnusz-szöveg egyes szótagjaiban milyen vokálisok vannak és fel kell írni a vokálisokhoz tartozó zenei hangokat! Persze, nem ilyen egyszerű az ügy, ezt Guido is jól látja. Egyrészt a csak öt vokális miatt szűk a rendelkezésre álló hangkészlet; ezen még lehet segíteni azzal, hogy különböző vokális-zenei hangsorokat alkalmazunk. „De hogy ne essél nagy szükségbe, minthogy ily módon egy-egy dallamra alig esik öt hang és nincs mód ennek az ötnek tetszés szerinti túllépésére, íme másképp fűzöm össze a vokálisok sorát." („Sed ne gravis tibi imponatu necessitas, quia ad hunc modum vix cuilibet symphoniae quinque accidunt voces et ipsas quinque transgredi saepe ad votum non suppetat, ut tibi paullo liberius liceat evagari, alium item versum subiungo vocalium".) Ha a sorzáró vokálist úgy helyezzük el, hogy az egybeessék az illető modus záróhangjával, tonus finalis-ával, a zárlat problémája is megoldható. (Arnold Schering ezzel kapcsolatban arra a következtetésre jut, hogy mivel Guido módszere nem egyeztethető össze teljesen az egyházi modusok rendszerével, valószínűleg valamely sokkal régebbi, ősi gyakorlat áll a Micrologus e fejezete mögött.)

De Guido még egy feladatra figyelmeztet, utat mutatva majd ezer év távlatából a mai zeneszerzőknek. Bármennyire is bevált a vokálisok módszere, „nem lehet kétséges, hogy az a legjobb, ha jól begyakorolva magadat, a sok közül csak a legjobbakat, az önmaguknak legjobban megfelelőket választod ki, hogy a hiányosakat kiegészíted, a túl tömötteket feloldod, ami szerfelett elnyújtott, azt összevonod, ami nagyon összevont, azt széthúzod; így hozhatsz létre szabatos művet. („... non est dubium, quin fiat aptissima, si in multis exercitatus de pluribus potiora tantum, sibique aptius respondentia eligas, hiantia suppleas, compressa resolvas,

producta nimium contrahas, ac nimis contracta distendas, ut unum quod accuratum opus efficias.") Azaz, ki kell igazítani a véletlen játékát, akár Guido módján magát a dallamot, a témát, akár úgy, ahogy az évszázadok során a különböző „soggetto cavato"-kat, rejtett betű-hang szimbólumokat alkalmazó zeneszerzők tették, akik a véletre csupán a témát magát bízták, de műveiknek lényegét a véletlen szülte téma *feldolgozása* adta.

Ezek a betű-hang szimbólumok adta témainvenciók valóban századokat fognak át: Josquin des Près „Hercules dux Ferrariae"-miséjétől a különböző BACH-témás műveken, Schumannon,[1] Brahmson és Regeren át kapcsolja össze ez a lánc a különböző stíluskorszakokat egészen Ravel „Haydn"-menüettjéig vagy Alban Berg Kammerkonzert-jének zenei mottójáig.

*

Így, amikor századunk ötvenes éveinek végefelé újra felbukkan a kompozíciós módszerek közt a véletlen, tulajdonképpen évezredes hagyomány kel újra életre.

Az 50-es évek vége felé az európai avantgard túlnyomó többségében az ún. totális determináció hive volt. Ez a módszer az addig csak hangközökre vonatkozó Reihe (sor, széria)-elvet a zene összes paraméterére, így a ritmusra, a metrumra, a dinamikára, a hangszínekre, a regiszterekre és a szólamszámra is kiterjesztette. Legtöbbször az intervallum-sor viszonyszámaiból vezették le a további sorképleteket. Így tulajdonképpen minden hang minden paraméter szempontjából meg volt határozva, tehát az egész zenei anyagot a képletek eleve preformálták, determinálták.

Ebbe a teljesen megmerevedett alkotói légkörbe robbant bele 1954-ben az amerikai John Cage. Számára mindezek a számítások, sorok és determinációk teljesen mellékesek, nemlétezők voltak. Cage úgyszólván teljes egészében a véletlen játékaira építette fel műveit; így a kottapapír szemcséinek helyén rajzolta meg a hangjegyeket, vagy pauszpapírra szórt sörétszemek helyén lyukakat szúrt és ezt a pauszt a kottapapírra ráhelyezve jelölte ki az egyes hangokat. Cage lényegében magát a zenei művet mint szerkezetet, sőt, mint művet vonja kétségbe. Számára sokkal lényegesebb a véletlen szabályozta *előadás*, mint a kisebb-nagyobb mértékben hangjegyekkel rögzített *darab*.

Cage hatása mindenekelőtt abban nyilvánult meg, hogy nyomában a zeneszerzők kezdtek kételkedni a számok és képletek mindenhatóságában. Még olyanok is hatása alá kerültek, akik darabjaitól minden létjogosultságot megtagadnak és Cage-ban csakis bohócot látnak. Noha Cage nyilván „komolyan veszi" minden művét, darabjainak többségét — és éppen az említett, a véletlen játékára bízott darabokat — a legjobb akarattal sem nevezhetjük zeneműnek. Fermentum-jellegűk, hatásuk viszont kétségtelen.

A véletlen bevonásának eszközei között természetesen ott találjuk a hagyományos kockákat is. A teljesen a véletlenre bízott módszer mellett különböző módokon szűkíthető az aleatória alkalmazása: tételen belül felcserélhetők egyes formaegységek, megkomponált szakaszok sorrendje változtatható, lehetnek csak a hangok megadottak, sorrendjük, időtartamuk és dinamikájuk ugyanakkor rá van bízva az előadóra stb. Mint ahogy az egész aleatóriában döntő szerep jut az előadónak, aki ebben az esetben a szó legszorosabb értelmében „alkotótársa" lesz a komponistának. Ez utóbbi, szűkített érvényű módszereket nevezik „irányított, kontrollált aleatóriának". (A XVIII. századi „Anleitungok" is ilyen ellenőrzött alkalmazásai a véletlennek.)

[1] Eric Sams szerint Schumann egy szinte Guido-ra emlékeztető chiffre-módszert alkalmazott a dallamkitalálásban.

Az aspektusok, a célkitűzések, sőt, a módszer alkalmazásmódjai is tehát egészen más elvekből indulnak ki, de lényegében ugyanarról, a véletlennek a szerkesztésbe való tudatos bekapcsolásáról van szó. Tehát az esztétikai-filozófiai lényeget illetően azonos elbírálás alá esik Guido, Mauritius Vogt, a XVIII. századi kockadobásos módszerek és az 1950-es évek vége óta egyre inkább meghonosodó aleatória. Valamennyi megegyezik abban, hogy a zenemű egészét vagy egy-egy részletét a *véletlenre* bízza.

Tulajdonképpen a *választásról* van szó, hiszen a zeneszerzés egyik leglényegesebb momentuma mindig is a különböző lehetőségek közti választás volt. Nincs az a kötött stílus, amelyben ne lenne választási lehetőség; s ebből a szempontból a legszabálytalanabb, leginkább „forradalmi" megoldás is választás: a szabályostól, a megszokottól, a hagyományostól leginkább eltérő lehetőség kiválasztása. Ha azonban a zeneszerző a véletlent is bevonja eszközei közé: ez az egyetlen mód, hogy elhárítsa magától a választás, az ő, illetve műve számára abban a pillanatban legkézenkfekvőbb, legtermészetesebb — vagy akár „legtermészetellenesebb" — megoldás kiválasztásának *felelősségét.*

És itt a döntő különbség a történeti és a jelenkori anyag megítélésében. A XVIII. századi játékokat egyetlen szerző sem tekintette másnak, mint *játéknak,* a kártyánál nemesebb szórakoztató időtöltésnek. Vogt meghajlított szögei, a „soggetto cavato"-k betű-hang szimbólumai vagy Guido d'Arezzo vokális-módszere pedig nem volt más, mint *segédeszköz,* a zeneszerző munkájának stimulánsa, ami csakis a dallaminvenciót segítette. Márpedig Glareanus óta tudjuk, hogy különbséget kell tenni a phonascus (dallamkitaláló) és a symphoneta (feldolgozó) között. (Glareanus ugyan még a phonascus-nak nyújtja a pálmát, ám ugyanakkor nem győzi dicsérni és idézni például Josquin többszólamú feldolgozásait.) A különböző gépesítések, automatizálások — ha egyáltalán komolyan vehetők — a már meghonosodott, szabállyá, stílussá vált választásokat foglalták rendszerbe.

Persze, ezek a rendszerek, gépesített eszközök, tabellák magukban hordják ismét a veszélyt: alkalmazásuk megint csak felment a választás kényszere, felelőssége alól. Boulez következő sorai ugyan az 1950-es évek totálisan determinált műveire vonatkoznak, de ugyanúgy érvényesek Kircher tabelláira, vagy Mizler zenei logarlécére. „A komponálás a tökéletes, tükörsima, érinthetetlen objektivitáshoz szeretne eljutni. Milyen eszközökkel? Egészen egyszerűen a szkematizálás lép a kitalálás helyébe; a képzelőerő megelégszik azzal a szolgálattal, hogy komplex mechanizmust állítson fel, ez viszont a maga részéről átveszi a mikro- és makrostruktúrák létrehozását — míg végülis az összes lehetséges kombináció kimerítése a mű végét jelzi. Csodálatos biztonság és riasztó-jelzés ez egyidejűleg!"

Amíg azonban a Kircher-féle tabellák és Mizler gépezete perifériku jelentőségű különcségek voltak és bizonyos, hogy sem a XVII., sem a XVIII. század zeneszerzői nem vettek róla tudomást, addig a szkematikus-mechanikus módszer a XX. század avantgard zenéjében néhány évig uralkodó volt. A totális determináció az alapképlet felállítására korlátozta a „kompozíció" munkáját, a mű nem volt aztán egyéb, mint az egyes paramétereknek az alapképlet (sor) szerinti mechanikus rögzítése. Az ad absur-

dum vitt szám-fetisizmus azonban átcsaphat az ellenkező, a *látszólag* ellenkező végletbe: „A mű, a maga teljes objektivitásában, nem más, mint a véletlen *egy bizonyos* szegmentuma, amely éppúgy — vagy éppoly kevéssé — igazolható, mint bármely más szegmentum. Olyan statisztikus lefutás tanúi vagyunk, amely semmiben sem különbözik más lefutásoktól." (Boulez)

Minden zenei mű *alapanyaga* számtalan megoldási lehetőséget rejt magában; a zeneszerző feladata — mondják ki mégegyszer: — hogy az anyagot a kezében tartsa, hogy választásaival rendet teremtsen abban. Márpedig akár totális determináltságról, akár totális indeterminációról van szó, az eredmény azonos: a zenei anyag kicsúszik a zeneszerző kezei közül. Hiszen a teljesen preformált matéria „művé elrendeződését" éppúgy nem lehet előre látni, mint a teljesen a véletlenre bízott darab kialakulását. (Az egyetlen különbség: az első esetben minden előadás egyforma, a másodikban mindegyik más és más.) Ligeti György igen szemléletes és szellemes hasonlata szerint a járókelőnek teljesen mindegy, hogy a fejére eső tégla véletlen műveként hullott-e le, vagy pontosan bemérték időben és térben az esését. És még valami: a teljes indeterminació önmagát szünteti meg, mert — ismét Ligetit idézve — minél nyitottabb a formaterv, azaz minél nagyobb a lehetséges megvalósítások elérni akart száma, annál kevésbé különböznek egymástól az egyes realizálások". A hallgató számára pedig ugyancsak megszűnik a megkülönböztetés lehetősége: az egyes realizációk vagy oly kis mértékben különböznek egymástól, hogy eltéréseiket nem lehet észrevenni, vagy pedig olyan nagy a differencia, hogy nincs többé közös vonatkoztatási, összehasonlítási alap.

*

És mégis: talán szüksége volt a mai zenének Cage-re és az aleatóriára. Minden továbbjutásnak feltétele a hagyománytól „megszentelt" fogalmakkal való konfrontáció, leszámolás. Ebben az esetben pedig arra is szükség volt, hogy a teljesen megmerevedett szerializmus szám-fetisizmusát, a totális determináció zsákutcáját a zeneszerzők felszámolják. Kezdetben úgy tűnt, *lényegében* nem változott semmi. „Fulladással fenyegettetve a *szám* bezárt börtönében, az első alkalmat megragadták a kitörésre; ekkor aztán MINDEN szabad volt, még a legbárgyubb és legvulgárisabb exhibicionizmus is! Ily módon akartak megszökni az egyedüli realitás elől? S vajon ez a mindenre vonatkozó engedély, a gondolkodásnak ez a nyári szabadságra küldése nem jelentette-e még mindig ugyanazt: a felelősség előli megfutamodást? Azelőtt a nagy számok törvényének *egyik* aspektusában bíztak, most ugyanennek a törvénynek *másik* aspektusára esküdtek. Nem volt csak látszólagos e változás?" (Boulez)

Mint a zenetörténetben oly sokszor, most is a szintézisben találták meg a zeneszerzők a kivezető utat. Ma is egyre-másra születnek teljesen a véletlenre bízott darabok, amelyekben sokkal inkább az *előadást* komponálja meg a szerző, semmint magát a művet; e lassanként egyre inkább a happening-be olvadó irányzat mellett szinte teljesen eltűnt a totális determináció. S noha nagyon kétes eredményű, rizikós dolog a mai zene értékelése, mégis úgy tűnik, hogy az utolsó évek igazán nagy alkotásai

azok, amelyek szintézisbe tudták hozni a determinációt és a véletlent, amelyekben mindkettő csak színező, élénkítő elem és nem alapelv többé. S talán nem tévedünk, ha az 50-es és 60-as évek fordulóján lezajlott nagy konfrontáció eredményét látjuk abban is, hogy nemcsak a két szélsőségesmégis-egy tendencia szorult a perifériára, hanem az összes túlteoretizált szeriális kötöttség is a múlté lett, hogy a „szabadság a rendben" mottó jegyében ismét a ZENE vette át az uralmat az előregyártott elméletek és a vakon perdülő kockák helyett.

*

De ne legyünk igazságtalanok a történeti anyaggal szemben sem. Egyrészt koreszmék megnyilvánulásai: a skolasztikáé, a racionalizmusé. Másrészt olyan általánosan ható, mindig-volt tendenciák kifejezői, mint a a játékosság vagy mint az a természetellenesben, mesterkéltben, groteszkben, sötétben magát kiélő, a világot labirintusnak látó szemléletmód, amelyet az utóbbi időkben jobb szó híján manierizmusnak szoktunk nevezni. A képzőművészetben és irodalomban már régóta kutatják, vitatják ezt a problémát. A zenetörténet még adós ezzel a vizsgálattal; de ha valaha megszületik a zenei manierizmus monográfiája, abban külön fejezetet kell majd kapnia a kockának.

Felhasznált irodalom:

Pierre BOULEZ: Alea, Darmstädter Beiträge für Neue Musik, Mainz, 1958.

Pierre BOULEZ: Musikdenken heute, I., ibid., 1963.

Otto Erich DEUTSCH: „Mit Würfeln zu komponieren", Zeitschrift für Musikwissenschaft, XII. 595. o.

Ulrich DIBELIUS: Moderne Musik 1945—1965, München, 1966.

Herbert GERIGK: Würfelmusik, Zeitschrift für Musikwissennchaft, XVI. 1934. 359.

Micrologus GUIDONIS de disciplina artis musicae. Übersetzt und erklärt von M. Hermesdorff, Trier 1876.

Athanasius KIRCHER: Musurgia Universalis, Tom. 2. Róma, 1650.

P. LÖWENSTEIN: Mozart-Kuriosa, Zeitschrift für Musikwissenschaft, XII. 342. o.

Lorenz MIZLER: Anfangsgründe des Generalbasses nach mathematischer Lehrart abgehandelt und vermittelst einer hierzu erfundenen Maschine auf das deutlichste vorgetragen, Leipzig 1739.

Musik in Geschichte und Gegenwart 7. kötet, „Komposition" címszó (Ernest T. Ferand), Kassel 1966.

E. SAMS: Hat Schumann in seinen Werken Chiffren benutzt? Neue Zeitschrift für Musik, 1966/6.

Hermann SCHERCHEN: Mozarts „Anleitung . . .", Gravesaner Blätter, 1956/4.

Arnold SCHERING: Die Lehre von musikalischen Findekunst (A „Das Symbol in der Musik" kötetben), Leipzig 1941.

SZABOLCSI BENCE:

TÓTH ALADÁR HETVEN ÉVES

A szellemi élet földrengései mindig létrehozzák maguk körül a „rengési zónát", az alkotók mellett a nagy ügyek kiharcolóit, a Régi tábora mellett az Újét, az uralkodó elnyomás válaszaként az ellenállását. Annak a szellemi rezisztenciának, mellyel az 1920-as és 1930-as Magyarország értelmisége védekezett és tiltakozott mindenfajta — külső és belső — elnyomás ellen, a története máig megíratlan. Írók és művészek, zeneszerzők, kritikusok és dramaturgok mit tettek, mit tehettek akkor, hogy a magyar szellemi életet „víz színe felett", Európa magasságában tartsák, hogyan védték a velejében megtámadottat, a már alig-védhetőt, — ennek a részletes történetét bizonyára csak évek vagy évtizedek múlva olvashatja a „túlélők" nemzedéke, az utókor.

Az akkori szellemi hadviselésnek egyik középponti s talán épp a legéletbevágóbb kérdése volt Bartók Béla és Kodály Zoltán elismertetése. Az ő művészetük jelentette legtisztább alakjában a magyar művészet, a teljes magyar szellemi élet legfőbb igényét, a kulcspozíciót, mindazt, amiért „élni és fennmaradni érdemes", ami miatt Magyarország ma is hazánk s a jövőben is hazánk lesz". — Ezeket a szavakat egy fiatal zenekritikus írta le vitázó és hadakozó kedvvel a húszas években, — egy fiatal zenekritikus, akinek írásaira — a Pesti Naplóban és a Nyugatban — már kezdett felfigyelni az ország közvéleménye. A neve *Tóth Aladár* volt.

Művésznek indult, aminthogy ezt az egész küzdelmet csak művész vívhatta meg és harcolhatta végig; és ezt a művészt: az interpretátort és a zeneszerzőt, a zongoraművészt és a karmestert később sem némíthatta el magában. Csak annyi történt, hogy az alkotó- és előadóművész átadta helyét az íróművésznek, az értelmezőnek, a kritikusnak és nevelőnek. A vezetőnek és irányítónak is, — mert elkövetkeztek az évek, amikor Tóth Aladár, még abban a meggyőződésben is, hogy csupán „szolgálja" és kommentálja a művészet és a gondolkodás legfőbb Ügyeit, lényegében már vezette és irányította Bartók és Kodály mellett s az ő szellemükben Magyarország zenei életét. Azt tette, azt kellett tennie, mint írónak és kritikusnak, — azt kellett tennie később tíz éven át az Operaház igazgatói székében is.

Mindehhez olyan vértezetet, olyan fegyvertárat kellett szereznie, amely legyőzhetetlenné és elnémíthatatlanná tette. Mint művésznek meg kellett szereznie a maga nagy nevelőiskoláját, mint harcosnak a maga erkölcsi fölényét. Mint művész, az élet olyan teljességére vágyott, mely a zene nagy

forrásain, Bachon, Mozarton, Beethovenen túl megnyitotta számára a gondolkodás és a költészet örök forrásait Goethétől Danteig és Flauberttől Tolsztojig, — a német, a francia, az olasz és az orosz kultúra javát. El kellett jutnia mindezen túl a népköltészet örök forrásaihoz, fel kellett ismernie, hogy egy régi magyar parasztdallamban ugyanaz a mélység és ugyanaz a fény, ugyanaz a legmélyebb emberség lüktet, mint egy Bach-korálban vagy Mozart-dallamban; hogy Bartók és Kodály épp azért legyőzhetetlenek, mert bennük a Legmélyebb a Legmagasabbal szövetkezik; hogy az alkotó egyéniség azért tud testvére lenni a népnek, mert a korszak nyersanyagából" a véglegeset ő mintázza meg, — mert „az élet az egyéniségben születik újjá".

S így vált kezében minden az Ember mértékévé. Az élet kulcsa az ember, de mindenekfelett az emberi nagyság: e mérték jegyében vált Tóth Aladár művészek, írók, tudósok nevelőjévé. Az írás rangjának felemelkedése most már egyet jelentett a magyar zeneélet színvonalának felemelkedésével, a pontos értelmezés a pontos ítélettel, az értékek felismert rendjével.

Nehéz, de bőkezűen gazdag korban folytak ezek a harcok; s ez a kor lehetővé tette, hogy Tóth Aladár megtalálja és felismerje benne a maga példázatait, a Nagyokat. A korszak összehozta őt azokkal, akiket keresett. Nemcsak Bartókkal és Kodállyal, Móricz Zsigmonddal, Tóth Árpáddal és Babits Mihállyal, hanem a Klempererekkel és Failonikkal, a Sauerekkel, Dohnányiakkal, Casalsokkal és Hubermannokkal, egy-egy Székelyhidy Ferenccel és Basilides Máriával, Helge Lindberggel és Rácz Aladárral, — s kell-e mondanunk, hogy azzal a rendkívüli művésszel is, aki életének társa lett, Fischer Annieval? Nem, sohasem panaszkodhatott rá, hogy az élet a maga nagy példázataival elkerülte volna vagy fukarul bánt volna vele.

S ezért most hetvenedik születésnapján is csak azt érezheti, hogy egy gazdag aratás delelőjére érkezett, hogy egy egész ország köztudatát tanította meg zenét érteni és a művészetben az élet legfőbb üzenetét magába fogadni.

MOLNÁR ANTAL:

EMLÉKEZÉS AZ EGYKORI BUDAI ZENEAKADÉMIÁRA

Ha fönnállna, éppen száz esztendős volna. 1868-ban szervezte meg *Nagy Ágoston,* budai zenekedvelő az intézményt, a pesti Nemzeti Zenede mintájára. Választmányt alakítottak elnökkel, igazgatóra bízták a szakszerű vezetést, zongora-, vonós- és fúvós-tanszakokról gondoskodtak, zenekart, énekkart szerveztek a növendékseregből és sűrűn látogatott hangversenyeket rendeztek a Budai Vígadóban. Az első igazgató *Szautner Zsigmond* volt, elismert karnagy és teoretikus, a pesti Zeneakadémia tanára. Engem is oktatott diák koromban, s mikor 1909-ben beteg lett, engem bízott meg, hogy helyettesítsem őt zeneelméleti óráin a Budai Zeneakadémián. Akkor tapasztaltam, milyen mélyen benne lakott még a budai társadalomban a különálló, a pestitől különböző kultúrának a tudata és érzése. Pedig akkor már majdnem negyven éve élt hivatalosan egybeforrtan Óbuda-Újlak-Vár-Krisztinaváros stb., a valaha fejedelmi jobbparti rész, a sokáig lenézett, kissé mindig parvenűnek tartott balpartival, a „felfújt" pestivel. Úgy érezte a budai zeneszerető társadalom, hogy amit a Nemzeti Zenede végez, arra ő ugyancsak képes; s ami a legfontosabb, sem a zenetanuláshoz, sem a koncertek látogatásához nem kellett átkelni a Dunán, illetőleg valamelyik dunai hídon. Ez nem jelentett kényességet, lustaságot, korántsem! A szeparatista lelkületből folyt, annak a meggyőződésnek volt következménye, hogy budainak lenni: az valami sajátos, egyedi, összemérhetetlen és — hozzá tehetjük — némi emelkedettséget is jelent, szemben a pestiek, „nyilvánvalóan" plebejusibb mivoltával.

A Liszt—Erkel alapította központi, állami Zenekadémia fölül állt, versenyen kívül; valahogy úgy, mint iskolák felett az Egyetem. De talán nem tudja a mai olvasó, hogy *népszerűségben* a Zeneakadémia sohasem érte utól sem a Nemzeti Zenedét (Semmelweis utca, a mai Zeneművészeti Szakiskola épületében), sem a Budai Zeneakadémiát (Fő utca 30.). Mert utóbbiakban gyülekeztek az egymással többnyire ismeretségben lévő családok sarjai, a zenében leginkább jóféle műkedvelő-fokot elérő fiatalok; míg a „szigorú" Zeneakadémia mégis-csak első sorban hivatásos muzsikusokat nevelt. Családiasság jellemezte a két alsó- és középfokú intézmény minden tevékenységét. De persze mindez nem jelenti, hogy azokban is ne lehetett volna magas művészi fokot elérni; ami több esetben megtörtént és annál inkább lehetséges volt, mivel a tanárok között elsőrangú erők is munkálkodtak. Az Országos Zeneakadémia állami oklevéllel vonzott, a Nemzeti Zenede és a Budai Zeneakadémia pedig a belső összetartás szívmelegével. A titkos és nyílt verseny odáig fejlődött, hogy akit az állami Zeneakadémián nem vettek föl vagy onnan kiraktak: az szívesen látott növendék lehetett a Budai Zeneakadémia vagy a Nemzeti Zenede kebelében.

Szautner halála után *Clauser Mihály* lett a budai intézet igazgatója és hangverseny-dirigense (1911—1939). Nevezetesebb tanárai közül említésre legméltóbb két Liszt-növendék: *Juhász Aladár* és *Varga Vilma;* három Hubay-növendék: *Koncz János, Koller Alfréd* és *Sonkoly István;* három jeles énekpedagógus: *Feliciani Charlotte, Maymünster Kornélia* és *Szörényi Aranka.* Több tanára az Operaház zenekari művészei közül nyert szerződést. Orgonára *Kereszty Jenő,* a neves zeneíró fia vállalkozott. Az ének- és zenekar kedvelt hangversenyein gyakran kerültek műsorra ritkábban hallott, értékes alkotások. Így például Haydn művei során a „Krisztus hét szava", Liszt Koronázási Misé-je, XIII. zsoltára, Schumanntól A rózsa zarándokútja, Massenet oratóriuma „Mária Magdolna", Saint-Saëns „Karácsony"-a, a számos ismertebbeken (tk. zongoraversenyeken, hegedűversenyeken) kívül. Az énekkar és zenekar sorait alkalmas műkedvelők egészítették ki teljes létszámúvá, ebben is a Nemzeti Zenede példáján okulva. Clauser nyugalomba vonulása után az intézet már inkább csak régi renoméjára támaszkodott, s amikor utolsó igazgatója, *Rajter Lajos* külföldre távozott, rövid idejű munkaközösségi működés után, 1946-ban beolvadt a Fővárosi Zeneiskolába.

(Clauserné Tholt Margit énekművésznő adatai alapján)

ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA

KADOSA: IV. ZONGORAVERSENY

Kadosa 1966-ban, közvetlenül a VI. szimfónia befejezése után készült el a IV. Zongoraversennyel. A mű időtartamát (13—14 perc) tekintve közelebb áll a concertinókhoz, ám zenei anyagának súlya, koncentráltsága az előző Kadosa zongoraversenynek méltó folytatójává teszik. Abban viszont különbözik idősebb testvéreitől, hogy a mű magánszólama technikailag viszonylag kevésbé nehéz, virtuóz, ennek ellenére mindvégig igényes és szuggesztív.

Erőteljes, friss, lendületes témák indítják a szonátaformájú *Allegro* nyitótételt. Ezek a zenei gondolatok később is visszatérnek, a legtöbbször módosított, erősen elváltoztatott formában — aminek felismerése különösen hallás után nem könnyű, de Kadosa közvetve éppen ezzel a technikával tudja még egységesebbé kovácsolni a kompozíciót. Az első tétel dramatikus fokozását azzal éri el, hogy mindjobban előtérbe kerülnek a ritmikus elemek, a zene keménnyé, s mégis: játékossá alakul, majd lassan elcsendesedik, de itt sem mellőzi az ember-közeli derűs hangot.

A második tételre *(Sostenuto)* az improvizatív elemek jellemzők. Már a zongoraindítás ezt a rögtönzésszerű karaktert hangsúlyozza. A témák továbbszövései, átalakításai, transzformálásai a zongorán és zenekaron együtt és felváltva, egymással válaszolgatva jönnek létre, majd az alig mozduló vonósmenetekkel a zongora meghitt, lírai „párbeszédet" folytat. Ez a tétel is végigjárja a fokozás-lecsendesítés hangulatát, ám itt ez utóbbi egyúttal megkomponált lassúbbodást is jelöl. A tragikum és a sok feszültség feljrajzolása után ez a zene már szemlélődő, megbékélő karakterű.

A *Vivace* harmadik tételben a gyors, fürge, vidám jelleg válik uralkodóvá. A kitűnő hangszerelés még hatásosabbá teszi ezt az erőteljes, zakatoló, egyszersmind a groteszk színeket sem nélkülöző koncentrált, virtuóz muzsikát. Nem a légies, gondtalan, elragadóan örömteli karakter jellemzi a tételt, hanem inkább az olyan boldogság-hang, amely a problémák leküzdésével, feloldásával jöhetett csak létre.

Ezt a versenyművet Kadosa legsikeresebb kompozícióihoz tudjuk csak hasonlítani. Külön erénye az erős sűrítés, az ötletek pazar, kifogyhatatlan egymásutánja, s a szólóhangszernek — már Kadosa eddigi zongoraversenyeiben megismert — hangszerszerűsége. A IV. Zongoraverseny állandóan tartogat meglepetéseket, a frappáns jelleg így köti le mindvégig az érdeklődést és figyelmet. Ez a friss, tavaszias erő, az egyéni, oldott és elragadó hang, s a rendkívül mutatós „tálalás" pedig talán arra a „jóslásra" enged következtetni, hogy a IV. Zongoraversennyel Kadosának olyan műve született meg, amely ezentúl aligha hiányozhat majd zongoraművészeink repertoárjából.

KADOSA: II. HEGEDŰVERSENY. OP. 32.

Több, mint 25 évvel ezelőtt komponálta Kadosa Pál a II. Hegedűversenyt, a tavalyi októberi nyilvános bemutató közönsége így szinte már „történelmi" távlatból értékelhette a művet. Manapság, amikor a divatok és stílusok gyors változásainak korát éljük, ez a negyedszázad valóban értékmérő is lehet, hiszen, ha a hegedűversenynek csak múló, elavuló zenei szubsztanciája lenne, aligha ért volna el olyan sikert, mint a zeneakadémiai premieren. Igaz, ebből a sikerből a szólót játszó *Kocsis Albert* és az ÁHZ élén vezénylő *Erdélyi Miklós* is derekasan kivette a részét, az ő érdemük, hogy teljes szépségében és hatásosságában szólalhatott meg a partitúra.

A II. Hegedűverseny mindhárom tételében a hegedűszóló kerül előtérbe, különböző beállításban, „megvilágításban", jól érvényesül így mindvégig a hangszer rendkívüli sokoldalúsága. Szélesen áramló, lassú, lírai téma indítja a *Tempo moderato* első tételt. A téma különböző variánsait halljuk jobbára a későbbiekben is, ezek többnyire az ellentétek „ritmikájával" kapcsolódnak egymáshoz. A szólóhegedű tónusa mindvégig behízelgő, meleg, de sohasem elérzékenyülő, vagy túlromantizáló. Hasonló lágy és szép, szinte beszédes hegedűhang uralkodik a fantáziadús második tételben *(Sostenuto)*, ahol téma és variációk sorozata követi egymást. Kadosa ezt a tételt is remekül építi fel: a lírai hang után mindig erőteljesebb, ritmikusabb, bonyolultabb variációt hallunk. Sokszor nehéz technikai problémák elé is állítja a szólistát, pl. egyes bravúros hatású futamok és figurációk lejátszásánál (Alla cadenza). A variációs téma sokoldalúsága talán leginkább a „népdal" változatban tűnik ki. Itt, ebben a quasi trio hangulatban, egyes fordulatokban a magyar népdalvilág hatása is felismerhető, elsősorban természetesen a pentaton fordulatokban. Ennek viszont ellentéte a rákövetkező gyorsabb tempójú és táncos, humoros, szinte groteszk muzsika. A tétel végén ismét megszólal a variációs téma, teljes szépségében ez zárja a variációk sokaságát.

Az *Allegro risoluto* tételben a bravúros népi táncmuzsika jelleg uralkodik. Voltaképpen itt is monotematikával állunk szemben, egy téma különböző kibomlásait, feldolgozásait követhetjük. A tánc forgataga, sodrása egy percre sem csökken, sőt még emelkedik. Ennek „magyarázata" a tétel átgondolt dramaturgiai felépítése: pl. azok a kisebb-nagyobb lassúbbodások, visszatartások, amelyek kitűnően készítik elő a néptánchangulat újabb és újabb felvillantását. Ennek ellenére ezt a tételt már kevésbé éreztem áramló- és világosrajzúnak, elementárisnak és összefogottnak, mint az előzőekben megismerteket. Mintha itt valamilyen oknál fogva előtérbe került volna a szövevényesebb szerkesztés. Ám ezt a szubjektív észrevételt is csaknem teljesen elfeledtette a kiváló, nagy műgonddal előkészített előadás.

Úgy tűnik, Kadosa első és második alkotóperiódusának legszerencsésebb összetevői mind megtalálhatók a II. Hegedűversenyben. Több helyütt a divatos irányzatoktól sem mentes a mű, de legfeljebb csak pillanatokra találkozunk pl. Bartók vagy Prokofjev egy-egy sajátos fordulatával, de ebben az esetben a legkevésbé sem utánzásról van szó, márcsak azért sem, mert a II. Hegedűverseny ízig-vérig, letagadhatatlanul Kadosa-kompozíció. Rendkívül vonzóvá teszi a míves, alapos munka, ami a versenyműben mindvégig uralkodó árnyalt hegedű-

intonációval, meggyőző, őszinte hanggal ötvöződik. Egy bizonyos: keletkezési időpontja ellenére a *mai* magyar versenyműirodalom egyik jelentős opuszának értékelhetjük a hegedűversenyt. Örültünk a bemutatónak, mert ezzel a Kadosa-oeuvreről alkotott összképünk is teljesebb megvilágítást nyert.

RÁNKI: 1944. ORATÓRIUM RADNÓTI MIKLÓS „A LA RECHERCHE" CÍMŰ VERSÉRE

Ránki György 1966-ban fejezte be a Budapesti Fővárosi Tanács felkérésére írott drámai oratóriumot. Művében mindvégig éles kettősséget éreztet, a dráma és a líra ellenpólusát. A szerző szavaival: „Az oratórium drámai műfaj, Radnótinak alapjában véve, lírikus, epikus költeménye pedig az idillikus békeidőket idézi föl, nosztalgikusan. De az elveszett bajtársak elsiratása rendkívüli drámai mélységeket tár fel. Főképp, ha megértjük, hogy a költő ezeket a sorokat nem íróasztalánál írta, hanem a legszörnyűbb háborús élményeket szenvedte el közben. Így a költő maga is drámai hőssé emelkedik, ahogyan a vad háborús zajok közepette a költészet tiszta hangját keresi. A zűrzavarra hexaméterrel felel, s az emberhez méltatlan körülmények között hősiesen őrzi az emberi méltóságot, kultúrát, a kristályos költői formákat... A költeményen kívül a költőt és környezetét is megkíséreltem a zene eszközeivel fölidézni. A drámát, mint a környezet és a költő dialógusát igyekeztem megfogalmazni. A költőt baritonszóló, a környezetet pedig szövegtelen vegyeskar jeleníti meg. Kísérő hangszerek is szerepelnek, de csupán támasztékul".

Gomolygó, halk, feszült, nyomotthangulatú szövegtelen kórus indítja a kompozíciót, a mélybariton szóló a régi énekmondók hangját idézi (kísérete többnyire csak hárfa):

„Régi, szelíd esték, ti is emlékké nemesedtek!"

Ebben a bevezetésben benne érezzük — in medias res — 1944-nek minden fájdalmát, embertelenségét. Ezt a nosztalgikus hangulatot átveszi a kórus, pasztellszínei nem fenyegetést éreztetnek, inkább a szomorú emlékezés művészi kifejezői, az otthon világát jelenítik meg, a barátokat, a vidám estéket.

„Voltak, akik fogukat csikorítva rohantak a tűzben,
s harcoltak,..."

szavakkal lüktetővé alakul a zenei anyag, szinte rohammá acélosodik. Ez az ellenállhatatlan crescendo — véleményem szerint — a mű talán legsikerültebb részlete, azzá teszi drámai intenzitása, remek színes hangszerelése. A rendkívül szuggesztív jelenetet líraibb részlet váltja, de ez még nem a megbékélést sugallja, inkább a múltat, a soha vissza nem térő emlékképeket idézi. Mindez természetesen elválaszthatatlan a jelentől (Radnóti 1944. augusztus 17-én Szerbiában, „Žagubica fölött a hegyekben" írta a költeményt!) — így még nagyobb mélységet, még élőbb valóságot láttat költő és zeneszerző. Hamarosan a férfi szólistához szoprán szóló is társul, mintha az otthonmaradt asszonyokat jelenítené meg, nem idealizálva, hanem a szenvedés tükrében:

„és szaporodtak a ráncok a szépmosolyú fiatal nők
ajka körül s szeme alján; elnehezedtek a tündérléptű leányok a háború hallgatag évei közben."

Ez a hang a megbékélést is előlegezi, mesteri érzékkel, úgy, ahogyan a mai zenében csak igen kevesen képesek: minden szenvedés és gyötrődés mögött az emberi érzések kapnak hangsúlyt, azoké az embereké, akik még a legreménytelenebb órákban is bizakodni, hinni és küzdeni tudtak.

„Hol van az éj? az az éj már vissza se jő soha többé,
mert ami volt, annak más távlatot ád a halál már."

A „más távlat" érzékeltetését Ránki a szoprán és a bariton szóló párbeszédére, a kórus „háttérmozgatására", s a zenekar monoton lüktetésére bízza. Hasonló technikával láttatja az utolsó sorok fájdalmas vízióját, jóslatát is. A költő itt rádöbben, hogy az ő sorsuk már csak az emlékezés hídjával kapcsolódhat a múlthoz, de kérlelhetetlenül ezt is elsöpri az elmúlás; s az otthoni barátok, a régi társak

„Ülnek az asztalnál, megbújnak a nők mosolyában.
és beleisznak majd poharunkba, kik eltemetetlen,
távoli erdőkben s idegen legelőkön alusznak."

Erről a zárórészről ismét a zeneszerző hiteles, találó sorait idézzük, „Az utolsó baráti búcsúztató, elsiratő szavak litániáját mintha távoli gyászkórus kísérné. Vagy tán ismét a szél muzsikál? Így formálódik előttünk drámai képpé a lírikus költemény, drámai hőssé a költő, s így szélesedik az egész kompozíció történeti freskóvá. Innen kapta címét: 1944."

A megzenésítés mindvégig jól láttatja a két szintet, ezt a két különböző hangot. Radnóti hexamétereivel a költő egyéni „regálását" jelöli, elsősorban a múlt idézésével, míg a kórus közjátékaiban már a második világháború realitásának művészi megjelenítését halljuk. Az amorf kórus-sikolyok után így a szóló (illetőleg: szólisták) a szemtanúk szerepét vállalják, azokét, akik kellő távlatból már összegezni, általánosítani is képesek. Így születik meg előttünk szinte sorról-sorra a vers és átformálása: az oratórium.

Az előbbiekben már említett mesteri csúcspont mellett, a mű befejezésére külön is szeretném felhívni a figyelmet. Elsősorban azért, mert itt tetszett ez a reménytelenségben született líra is a legszintébbnek, legemberibbnek. Izzásában, a mondanivaló súlyával a coda feltétlenül méltó lekerekítője az oratóriumnak. Máshol a lírai momentumokban nem mindig éreztem az érzelmi háttérnek ezt a sűrítettségét, és természetességét, de ez aligha módosítja a kialakult összbenyomást: Ránki Radnóti-oratóriumának lelkes elismerését.

Az „1944" oratórium az elmúlt esztendő egyik jelentős magyar bemutatója volt, s a mű bizonyára Ránki legkitűnőbb opuszai sorában foglalja el megérdemelt helyét.

PETROVICS EMIL: JÓNÁS KÖNYVE — ORATÓRIUM

A Budapest felszabadulása 20. évfordulójára a Fővárosi Tanács felkérésére komponált nagyszabású oratóriumról először a szerző sorait idézzük: „Babits lenyűgöző erejű és szépségű költeménye lehetőséget nyújtott egy olyan gondolat zenei-drámai megfogalmazására, amely már régóta foglalkoztat. A cselekvés, a megszólalás kötelességéről van szó. »C'est la guerre« című operámban a passzivitás tragédiáját, a »Lysistraté« című oratóriumban az aktivitás komédiáját

írtam meg, a »Jónás könyve« prófétája az aktivitás tragikumát jelentette a számomra. Jónás figurája mégis a cselekvő élet igazolása. A próféta hatalmas küzdelemben győzi le azt a benne és mindannyiunkban meglevő kényelemszeretetet, amely minden állásfoglalást, kiállást meddőnek és fölöslegesnek ítél. A bibliai történet legmaibb, babitsi fogalmazása hozzásegített, hogy megírhassam a *felelős élet* drámáját, az olyan életét, amelyben az esetleges eredménytelenség gondolata nem akadályozhatja meg magát a cselekvést. Erről az ellentmondásról szól az oratórium és arról a sokat idézett gondolati hitvallásról, hogy »vétkesek közt cinkos, aki néma.«"

Petrovics műve nemcsak mint vállalkozás jelentős. Az oratórium egyenes folytatója a méltán nagy nemzetközi feltűnést is keltett C'est la guerre-nek, s a Lysistraténak. Szerzője itt hasonló eszközökkel él, olyan egyéni stílust alakított ki magának, mely velejéig drámai, koncentrált, sugárzó erejű, és alapvetően melodikus karakterű. Hangvétele korszerű, nem idegenek tőle a szeriális technikai megoldások sem, sőt még fürtakkordok nyomaira is bukkanhatunk. És mégis: mindez egy olyan hatalmas boltozattá kovácsolódik össze, amely nemcsak hordozója-közvetítője a babitsi gondolatoknak, hanem a maga nyelvén és eszközeivel kibővítője is azoknak. Noha kisebb és nagyobb részek egymásutánjából épül a kompozíció, hatásában feltétlenül egységes, Petrovics kiváló dramaturgiai érzéke biztosítja a „Jónás könyve" szerkezeti-gondolati „ívét". Ez a zene mindig *tart* valamerre, iránya van: hol visszamutat, kommentál, hol előkészít, bevezet, vagy összekapcsol, de sohasem érzünk benne megtorpanást, elméretezett nyugvópontot, vagyis a feszültséget nemcsak tartani, de többnyire fokozni is tudja. Ez természetesen nemcsak ösztönösen alakulhat így ki, hiszen ha a formát tekintjük, ugyanúgy, mint az egyfelvonásos operában, itt is feltűnik a kisformák tudatos-míves kidolgozása. Ám az első (külső) benyomás mégis, sugárzó zeneiség marad, Petrovics így jeleníti meg a súlyosveretű, szimbolumokkal zsúfolt Babits-„eposzt".

Drámaiságról írtunk, de ez a dráma — noha megjelenítő ereje vitathatatlan — mégsem kívánkozik színpadra. Az összeütközések ugyan emberiek, pontosabban az ember és az Úr között jönnek létre, de a szöveg is mindvégig megmarad ezen az elbeszélő, csaknem úgy írnám: balladai szinten. A zene sem illusztrál (talán csak a vásári jelenet érzékletes felrajzolása kivétel ez alól), hanem a belső indítékokat, érzelmi világokat tárja elénk, és éppen ezzel éri el, hogy általánosabb szintre tud emelkedni. Ahogy a C'est la guerre valóban a háború embertelenségében a passzivitás tragédiáját vetítette elénk, a „Jónás könyve" a bibliai történet segítségével az aktivitás tragikumát, de ugyanakkor talán még inkább, valóban a „felelős élet drámáját" jeleníti meg.

A megzenésítés (nagyzenekar, vegyeskar és szólisták: Jónás: tenor, az Úr: tenor és basszus, Kormányos: bariton) jelentéktelen rövidítésektől eltekintve hűen követi Babits költeményét. Már az első rész megnyitása atmoszférát teremt:

„...Kelj fel és menj
Ninivébe, kiálts a Város ellen!"

szavakkal „megelevenedik" a zene, a kórus halk indítása hamarosan szenvedélyessé, szaggatottá, drámaivá alakul. Ez a hangulat-hullámzás mindvégig ki-

mutatható a kompozícióban, nemcsak a vokális részekben, hanem a zenekari közjátékokban, átkötésekben is. Egyik legjobb példa erre a második részt

„Az Úr pediglen készített vala
Jónásnak egy hatalmas cethalat"

bevezető intermezzo. A sűrített, drámai hang Jónás könyörgéseit megrendítővé, mélyen emberivé forrósítják át: Pl.:

„... Kiáltok Tehozzád,
hallj meg, Isten! Mélységből a magasság
felé kiáltok káromlok, könyörgök,
a koporsónak torkából üvöltök."

Jónás könyvének harmadik része a ninivei látogatást mondja el. Érdekes hatás az Úr szerepének kettőssége, mindig duettben szólal meg, tenor és basszus-szóló közvetítésével:

„S mondta az Úr Jónásnak másodízben:
»Kelj föl és menj, mert én vagyok az Isten
Menj, a nagy Ninivéig meg se állj,
s miként elédbe írtam, prédikálj!«"

S ezek után tárul elénk a keleti bazár színpompás, mozgalmas képe, a kereskedők és vásárlók veszekedésével, kikiáltókkal — itt szegődik a zene is leginkább a szöveg szolgálatába: ilyen ez a gonosz város, ezt szeretné az Úr megváltoztatni. Nem véletlen, hogy éppen a „bazár jelenetben" ismerünk rá legjobban a zenei ősökre, elsősorban Kodály hasonló ihletésű kórusára, a Jézus és a kufárokra gondolok, de nem nehéz kimutatni Sztravinszkij—Orff-, sőt egyes kórustömbökben és dallamfordulatokban még Puccini stílusát sem. De ismét hangsúlyozni kell: ezek a stílus és technikai elemek Petrovicsnál mind egységessé forrnak, s mindenhol a kompozíció gondolati-tartalmi mozgását viszik előre, egyéni megfogalmazással. — Meghatóak azok a képek is, mikor Jónás nem teljesítheti hivatását, s prédikációival a meg-nem-értés közönyébe, konfliktusába ütközik. A visszautasított ember fájdalommá, jajongássá fokozott kétségbeesése mondatja ki az azóta is sokat idézett babitsi sort: *„vétkesek közt cinkos, aki néma"*.

A negyedik része Jónás egyéni drámáját teszi teljessé: küldetését céltalannak, önönmagát megcsalatottnak, elhagyottnak érzi. Ninivét ígérete, jóslata ellenére mégsem pusztítja el az Úr mert

„... ott egyik-másik
szívben még Jónás szava kicsírázik
mint a jó mag, ha termőföldre hullott,
s pislog mint a tűz mely titkon kigyulladt."

Végül az utólag készült Epilógus (Jónás imája) zárja le a művet, mely szerint „prófétálni", cselekedni, küzdeni, bátran szólni — ez mindannyiunk kötelessége. Az utolsó ütemek szinte ismét végigjárják a fájdalom, szenvedés és bizakodás szféráját, hogy itt még egyszer hitet tegyenek az emberi élet szépsége és küzdelmének perspektívája mellett, hogy így zárják le ezt a nemcsak vállalkozásában, de megoldásában is kiemelkedő — Petrovics zeneszerzői pályáján pedig újabb kiváló alkotásként köszönthető — oratóriumot.

VINCZE IMRE: RAPSODIA CONCERTANTE

1966-ban a Magyar Rádióban mutatták be Vincze Imre zongorára és zenekarra írott Rapsodiáját, a nyilvános premierre tavaly október 24-én került sor (*Ferencsik János* vezényelte a MRTV szimfonikus zenekarát, *Almásy László* játszotta a mű magánszólamát). Nem szabad, hogy a Rapsodia címe bárkit is megtévesszen, hiszen a fantáziaszerűség a formálásban aligha nyilvánul meg, inkább a „tartalomra", a különböző elemek vegyítésére, feldolgozására utal. A nagyforma olyan világos szonátaszerű háromrészességet mutat, ahol az expozíció variálva megismétlődik. Közelebbről vizsgálva ez az expozíció is még további részekre bomlik: Lento-Vivo-Meno mosso-Allegro-Cadenza — így következnek egymás után a karakterre is utaló jelzések. Vincze Concertantéja középrészében, a kidolgozás helyén triós formát találunk: Andante-Lento-Andante — mindez együtt a hagyományos lassú tétel szerepét tölti be. Ezek után a szonátaforma reprízében ismét variálva térnek vissza az először megismert különböző zenei anyagok. Még a művet záró hatásos Kódának is tematikus gyökerei vannak, az első „Vivo" szakaszra emlékeztet.

Vincze művében igen sokféle hatást, stílust fog össze, szerencsés kézzel, többnyire meggyőzően és eredetien. Helyenként ráismerhetünk Bartókos, vagy Prokofjeves elemekre, neobarokk és „magyaros" részletekre, de a Rapsodiától a szeriális technika szabad alkalmazása és a hangfürt-képletek (Clusters) alkalmazása sem idegen. A hangulatok állandó változása a témák távoli rokonságát is sokszor elfeledteti, mégsem hull részekre a kompozíció. Mindvégig érezhető a zeneszerző szándéka: a rendkívüli sűrítés és a zenei folyamat dinamikus felrajzolása. Mindezt éppen az ellentétek sajátos kiélezésével segíti elő, például az egyes visszafogottabb, megkomponáltan „szordinós" jeleneteket kirobbanóerejű, lüktető, vad hajsza váltja fel. Máshol a zongora „keresgélő", szinte rögtönzésnek ható zenei anyaga után ismét „gyorsulást", a zenei anyag megelevenedését, új életrekapását halljuk.

Érzésem szerint a mű drámaibb, erőteljesebb hangja meggyőzőbb, egyénibb és hatásosabb, mint a lassú részek muzsikája, ahol néha előtérbe kerül a kissé szárazabb, érzelmi töltést nem oly elhihető erővel képviselő hang. Vincze Imre tudatosan és nagyon következetesen törekszik századunk zenei vívmányainak birtoklására, s a különböző hatások összegyúrására — mindez nála nagy mesterségbeli tudással, remek hangszerkezeléssel jön létre. A Rapsodia concertante mindvégig hálás és szép feladatot ad a szólistának is. S egészében: a kompozíciót elsőrendű zenei törekvés, a muzsikálás öröme hatja át, s minden bizonnyal ez hozta közel a nyilvános előadás közönségéhez is a darabot.

DURKÓ: MAGYAR DÍSZÍTŐELEMEK

Durkó Zsolt eddig bemutatott kompozícióinak többsége a forma apró tételek finom, pszichológiai logikával megtervezett füzéréből áll. Nem kivétel ez alól az 1966-ban keletkezett, tavaly áprilisban bemutatott *Magyar díszítőelemek* sem. Eredetileg olasz címet kapott a mű: „Fioriture ungherese", ami szerencsésebben utal a darab zenei anyagára, hiszen „fioritura" a dallam díszítését, ékesítését jelenti, ebben az esetben pedig a magyar zene jellegzetes melizmáinak, melodikus

díszítéseinek (hangsúlyos előkék, recitáló hangismétlések, glissandok stb.) használatát. A *Magyar díszítőelemek* nyolc rövid tétel attacca egymásbafonódásával épül fel. Koncepciója alapjában monotematikus, pontosabban egy dallamnak háromféle variánsával állunk szemben: az első az alapdallam erősen ritmizált, „kiélezett" változata, a második „cantus firmus" jellegű, a harmadik a népdaldíszítésekre, a népi ornamentikára utal.

Érdemes közelebbről is megvizsgálnunk az egyes rövid tételeket. A bevezető tételben *(Floridus I.)* orgonapont feletti témabemutatást hallunk. Már itt feltűnik a mű korszerű hangzása, a cluster képletek gyakori alkalmazása. Érdekes színt ad a szövegnélküli kórus, mely majd a későbbiekben is többször visszatér, nem tematikus anyaggal, hanem inkább gomolygó szólamaival létrejövő sajátos hangzásképletekkel. *Parte principale* nevet viseli a második tétel, ahol a vonóskar egyszólamúságából, unisonójából alakul ki a főtéma. Durkó nem a tempó gyorsításával hoz létre feszültséget, hanem a zenei anyag sűrítésével, a torlasztásokkal, érzékeny súrlódásokkal elsősorban. Az egyes tételek itt is az ellentétek dramatikájával épülnek egymáshoz, jó példa erre a nagy fokozás tetőpontján megszólaló újabb „contrapunctus floridus" *(Floridus II.)*, amely variációként fogható fel. *Ária* jellegű a negyedik tétel, ahol különböző szólisztikus csoportok (klarinétok, vonósok stb.) jutnak hangsúlyozottabb szerephez. A „lassú tétel" után gyorsat hallunk *(Parte concertante)*, itt a virtuóz elemek kerülnek előtérbe, szerkezetét pedig a barokk invenciók formálásához hasonlíthatnánk. Ez vezet fel a mű tetőpontjára, a főtéma visszatéréséhez *(Cantus Floridus)*. Rézfúvók intonálják a második tételben megismert témát, majd a művet megnyitó téma is visszatér a vonós pizzicatokon. Ritmikailag talán legbonyolultabb a hetedik tétel *(Organum)*, ahol Durkó a nőikar énekét állítja szembe az egyszerre megszólaló „hangfürt-tömbökkel". Végül egy *Lamento* zárja a művet, siratóének a zeneszerzőtárs Tardos Béla emlékére. A gyász, a fájdalom őszinte érzéseit sugallja a tétel, ezzel a megkomponált diminuendójú kicsengéssel fejeződik be Durkó kompozíciója.

A mű legfőbb erényének a sűrítés és a kitűnő hangszerelés mellett a forma erős összefogását érezzük. Logikusan és hatásosan követik egymást a miniatűr tételek, így ezek összességével jön létre a kompozíció nagyobb tartalmi-formai íve: az előkészítés, fokozás és lecsendesítés. Durkó nem törekszik mindenáron és egyéniséget feladva moderneskedésre, állandó újításra. Sokat megtanult századunk utolsó két-három évtizedének zenéjéből, de nem akarja megtagadni művészetének nemzeti gyökereit sem. Az uniformizált „világpolgár" zenével szemben ezért hangsúlyozza (és nemcsak a címben, hanem elsősorban a zenében) a magyar elemeket. Ezt a törekvését már a Hegedűversenyben, a Magyar Rapszódiában és Vonósnégyesében is megfigyelhettük, s bizonyára Durkó zenéjének meggyőző ereje mellett éppen ez a sajátos nemzeti hang ragadta és ragadja meg elsősorban a külföld érdeklődését is. És ami talán még fontosabb: a fiatal zeneszerző következetesen halad a maga-kijelölte úton. — A forma látszólagos bonyolultsága, összetettsége ellenére is, a művet hallgatva annak primer zeneisége ragad meg leginkább, az a világos, őszinte hang, mely tagadhatatlanul mai, korszerű, s melynek hatása alól aligha vonhatja ki magát a századunk művészetével is barátkozó zenehallgató.

J. E.

DOCUMENTA

LISZT FERENC AZ EGYKORÚ MAGYAR SAJTÓ TÜKRÉBEN

HÍREK ÉS RECENZIÓK A HONMŰVÉSZBEN

A múlt század húszas éveiből reánk maradt, Liszt pályakezdését kommentáló sajtóhíradásokat a magyar zene múltját dokumentáló irodalom már feldolgozta. Ismerjük a Vereinigte Ofner und Pesther Zeitung és a Hazai s Külföldi Tudósítások recenzióit és kritikáit az ifjú Liszt első pesti hangversenyeiről 1823-ból[1] valamint a következő két esztendőből a Hasznos Mulatságok tudósításait Liszt párizsi sikereiről.[2] A *Honművész*, Mátray Gábor sokoldalúan szerkesztett „divatlapja", amely 1833 és 1841 között hetenként kétszer jelent meg, úgyszólván rendszeresen tájékoztat Liszt hollétéről, munkájáról, és hangot ad a magyar közvélemény szüntelen óhajának, hogy nagy hazánkfiát végre itthon is hallhassa-láthassa. Ami Liszt és Magyarország kapcsolatát illeti, ennek valósággal hősi korszaka bontakozik ki a Honművész éveiben: az első látogatás forró élménye, az első személyes találkozás zenei életünkkel, az első Liszt-művek magyarországi előadása — ez utóbbiak között olyan, korai kompozíció is szerepel a híradások között, amelynek azonosságát még nem is sikerült megállapítani. A távolból érkeznek az első tudósítások, hol kósza hír, hol teljességre törekvő életrajz és méltatás formájában. Majd a magyarországi árvízkatasztrófa földrajzilag is közel hozza hozzánk Lisztet, aki Bécsben sorozatos hangversenyeket ad károsultjaink javára, a hőn óhajtott találkozás azonban csak egy évvel később következik be. Mintha előre megtervezett művészi szerkezet törvényeinek engedelmeskedne a Honművész-beli Liszt-dokumentumok elrendezése: a magyarországi látogatás lelkes és részletekbe hatoló kommentárjai után ismét külföldi tudósításokat olvashatunk a távolba vesző legendás alakról: Párizsból, majd Bonnból kapunk híreket, a Honművész utolsó számaiban pedig szárnyaló Liszt-panegyricum lát napvilágot, mintegy jelképesen is ezzel véve búcsút az olvasóktól.

Az első cikket a lap 1833. április 14-i számában olvashatjuk *Liszt Párizsban* címmel. Hírül adja, hogy egy operája megbukott, azóta nem komponál, csak zongorázik. „Neheztelnek reá, hogy az általa nyilvánosan játszott remekműveket kellemetlenül szokta meg prémezni, s ez által elcsonkítja..." — folytatódik a cikk. (Vö. Legány: A magyar zene krónikája. 1962. 267 l.)

A következő évben a Honművész párizsi tudósítója közöl részletes életrajzot és méltatást a lap augusztus 3-i számában, *Liszt hazánkfija Párizsban* címmel.[3]

1835-ben nem ad hírt Lisztről a Honművész. 1836. aug. 7-i számában arról tudósít, hogy „Liszt jelenleg Genfben van, hol saját elvei szerint muzsikai kon-

[1] Vö. Sebestyén Ede: Buda és Pest nagy hangversenyei a XIX. század első felében, 1941.

[2] Vö. Pándi Marianne: Száz esztendő magyar zenekritikája, 1967. 223. l.

[3] Uo. 225. l.

zervatóriumot alapított." Ugyancsak 1836. december 1-én jelenik meg egy beszámoló Kellermann Keresztély, dán gordonkaművésznek a Nemzeti Casinóban megtartott hangversenyéről, amelyen Erkel Ferenc, mint zongorakísérő működött közre. A hangversenyen, mint olvassuk „Liszt dalját »Vágy a Rígihez« éneklé Walter dalszínészné flauta és fortepiano kísérete mellett". Liszt-dalt 1836-ból nem ismerünk, feltehető azonban, hogy a svájci Vándorévek idején feldolgozott svájci népdalok valamilyen alkalmi arrangement-ja hangozhatott el ezen a hangversenyen.

Ismét kimarad egy év a Honművész krónikájában. 1838. április 22-i száma Liszt április 18-i bécsi hangversenyéről ad hírt, amelyet a magyar árvízkárosultak javára adott. Ettől kezdve sorozatosan számol be Liszt egymást követő bécsi hangversenyeiről. Május 10-i számában az első hangverseny részletes műsorát közli:

Cherubini: Vész napjai — nyitány[4]
Weber: Konzertstück
Liszt: Reminiscences des Puritains
Beethoven: Adelaide (énekli: Gross B.)
Liszt: Walse de bravoure
Grande étude

A másodikról,[5] április 23-án megtartott bécsi hangversenyről a lap május 24-i száma ad hírt, a műsort május 27-i számában közli:

Beethoven: Asz-dúr szonáta
Schubert: Szerenád (énekli: Gross Bence)
Liszt: Hugenották-fantázia
Liszt: Asz-dúr etűd
Schubert: Sziklai pásztor (ének: Gross, klarinét: Friedlowsky, zongora: Liszt)
Liszt: Cromaticai galoppe

Beethoven Asz-dúr szonátájával kapcsolatban a következőket írja a beszámoló: „Lisztet kiálták-ki Beethoven művei első játszójának; játékát »óriási« melléknévvel bélyegzék, és valóban e kifejezéssel nem mondtak sokat, mert szóval leírni azon módot, mellyel Liszt Beethoven műveit játssza, nem lehet."

Ugyanebben a számban olvassuk a május 8-án megtartott, ötödik bécsi hangverseny műsorát:

Liszt: Reminiscences de la Juive[6]
Chopin- és Moscheles-gyakorlatok
Schubert: A vándor
Hexameron.[7]

A Honművész idézi a Wiener Zeitschrift megállapítását, amely Lisztet „hangász Faust"-nak nevezi.

Június 21-én számol be a lap Liszt további három bécsi hangversenyéről.

[4] Valószínűleg a Vízhordó (Les deux journées) nyitánya.

[5] A műsorokat közli még Pulszkyné Walter Teréz: Liszt Ferenc árvízi hangversenyei Bécsben, 1838/39. c. könyvében. (Budapest, 1941.)

[6] Halévy: A zsidónő.

[7] Bravúr változatok Thalberg, Herz, Czerny, Chopin, Pixis és Liszt művekre.

A május 14-i (hatodik) hangverseny műsora:

Hexameron
Beethoven: cisz-moll szonáta
Keszler: Asz-dúr etűd
Händel e-moll fúga
Keszler: Oktáv-etűd
Scarlatti: Macska-fúga
Schubert: Halászlegény
Kereszteshad
Pisztráng
Randhartinger: Elf-ének
Férfi-dac

A dalokat ezen a hangversenyen Randhartinger[8] adta elő, Liszt zongorakíséretével.

A május 18-i, hetedik hangverseny műsora:

Regényes fantázia egy svájci dal felett
Weber: Táncra hívás
Schubert: A folyón
A posta (énekli: Lutz)
Rossini: Soirées musicales-ból: I marinari és Tarantella

A nagy sikerre való tekintettel ráadásul Liszt egy rögtönzött fantáziát adott elő a Weber-keringő egy kiragadott motívumára, majd Schubert Erlkönigjét játszotta, ének nélkül.

A május 25-i, nyolcadik (és egyben utolsó) bécsi hangverseny műsora:

Rossini: Tell Vilmos — nyitány
Liszt: Fantázia a „yo que soy el contrabandista" című spanyol dal felett[9]
Berlioz: Fantasztikus szimfóniából — Báli jelenet és Vesztő mars
Schubert: Eger király.[10]
A posta
Üdvözlek

A nyolcadik hangverseny után Liszt Velencébe utazott.

Csaknem egy évig hallgat ezután Lisztről a Honművész. 1839 áprilisában két egymást követő számban folytatásokban tesz közzé egy életrajzi vázlatot, amely ezekkel a szavakkal kezdődik: „Liszt Ferenc, kit mit csak nevéről ismerünk..." Az életrajhoz Liszt arcképét is mellékeli az április 7-i szám. A folytatás (április 11.) patetikus hangot üt meg a befejezésnél. „... Jelenleg Róma lakóit csalja körébe varázs hangjaival. Innen orosz Pétervárra és Konstantinápolyba szándékozik. Minden földet bejár, minden égöv lakóit szerencsésíti megjelenésével; csak hazájának fordít hátat..."

[8] Benedikt Randhartinger (1802—1893) zeneszerző, karmester és jeles tenorista, tíz éven át gr. Széchényi Ferenc magántitkára, majd a bécsi udvari zenekar karmestere volt. Schuberttel együtt tanult Salieri-nél.

[9] Rondeau fantastique sur un thème espagnol, 1836.

[10] Erklönig.

Október 27-én olvassuk, hogy Liszt Pestre készül. December 1-én ismét napvilágot lát ez a hír: Liszt üzent, hogy Pestre jön. December 5-én Festetich Leó grófhoz november 24-én intézett levelét közli teljes egészében a lap.[11] December 22-én újabb hírben erősíti meg Liszt jövetelét, majd 29-én a várva várt eseményről, Liszt Pestre érkeztéről számol be.[12] Megtudjuk e beszámolóból, hogy illusztris vendégünk jelen volt a Pestbudai Hangászegyesület oratórium-előadásán is (ezen a hangversenyen Stadler apát: Jeruzsálem megszabadítása című művét szólaltatták meg).

1840 első napjaiban Liszt jegyében indul a Honművész nyolcadik évfolyama. Január 2-i száma első lapján szonettet közöl, amit Pozsonyban írtak Liszthez „télelő 20-án, 1839." Ugyanebben a számban előzetes jelentést közöl a művész január 4-i hangversenyéről. Majd visszamenőleg ismerteti a két, már lezajlott hangverseny műsorát. December 27-én a következő műsorral mutatkozott be Liszt a magyar fővárosban:

Liszt: Fantázia a Puritánokból
Rossini: La Serenata e l'Orgia
Schubert: Éji dal és Ave Maria

A beszámoló a lelkes méltatás mellett első ízben tartalmazza Liszt zongorajátékának beható elemzését, részletes leírását.

A december 29-i hangverseny műsora:

Liszt: Fantázia a Lammermoori Luciából
Beethoven: Adelaide (énekli: Schodelné)
Liszt: Fantázia magyar szellemben
Schubert: Eger király és Margit a rokkánál (Schodelné)
Hexameron
Rákóczi-induló (ráadásként)

E hangverseny belépőjegyeit — mint olvassuk — Liszt *magyar felirattal* nyomatta, amire zenei életünkben még nem volt példa.

Január 9-én a 4-iki hangversenyről számol be a Honművész. Liszt ez alkalommal francia beszédet tartott, amelyben megköszönte az ünneplést. Január 12-én előzetes közlemény harangozza be a konzervatórium pénzalapja javára tartandó jótékonycélú hangversenyt, amelynek során Liszt Weber f-moll koncertjét adja majd elő. Ugyanebben a számban a közelmúltban lezajlott három hangversenyről kapunk értesítést: január 6., 8. és 9-éről. 8-án Táborszky[13] hangversenyén működött közre, 9-én Keglevich grófné szalonjában játszott.

Január 16-án arról a nevezetes hangversenyről olvashatunk, amelyet 11-én adott Liszt, a konzervatórium javára, magyar díszruhában. Ebből az alkalomból hozzá írt verset is közöl a lap („Liszt Ferenchez. Midőn a nemzeti conservatorium

[11] A Honművész feltehetőleg elsőként közli Magyarországon e levél teljes szövegét. La Mara (Franz Liszt' Leipzig, 1893. 31. l.) publikációjánál F. v. Schober (Briefe über Liszt's Aufenthalt in Ungarn, Berlin, 1843) közlésére hivatkozik. A magyar Liszt-irodalomban Major Ervin említi e levelet Liszt Ferenc magyarsága című dolgozatában (Fejezetek a magyar zene történetéből, 1967. 194. l.)

[12] Liszt december 24-én érkezett Pestre, előzőleg Pozsonyban aratott emlékezetes diadalt. December 29-én, a Honművész megjelenésének napján már második hangversenyét adta Pesten.

[13] Táborszky János hegedűművész, zeneszerző, a róla elnevezett vonósnégyes megalapítója, a neves zeneműkiadó apja, megh. 1840-ben, röviddel a Liszttel való közös muzsikálás után.

javára, mint első mozdító hangversenyt ada, télhó 11-én, 1840."), a továbbiak során pedig beszámol a január 9-én Liszt tiszteletére rendezett farsangi mulatságról, valamint a 12-i búcsúhangversenyről, amely után, január 12-én Liszt elhagyta Pestet.

Tíz nappal utóbb, január 26-án a győri hangverseny műsoráról értesülünk:

Liszt: Ábrándolat a Puritánokból
Mercadante: Donna Caritea — ária (énekli: Bányi Fanni)
Schubert-dalok
Bellini: Az alvajáró — ária (énekli: Vász Lujza)
Hexameron
Rákóczi-induló (Ráadás)

Természetesen a két énekesnő zongorakíséretét is Liszt látta el ezen a hangversenyen.

A február 2-i számból: „*Új hangmű.* Emlékül Liszt Ferencre Rákóczy indulója zongorára alkalmazva Erkel Ferenc nemzeti színház első karmestere által. Az alkalmazó törekvék azt olly modorban, miként Liszt úr játszá, minél közelítőbbleg közölni, s mint tapasztaltuk, Liszt úrnak egy két sajátságait leróva, mellyeket Erkel úr hihetőleg készakarva nem utánzott, nagyobb részint sikerülve is közli..."

Sopronban február 18-án adott Liszt hangversenyt, Randhartinger közreműködésével. Erről az eseményről két ízben is ír a Honművész: március 4-i számában megemlíti, hogy „küldöttséggel tisztelék meg őt földijei, a földmívelő doborjániak"; március 29-i számában pedig *Liszt Sopronban* címmel ismét megemlékezik a hangversenyről. Közben azonban három folytatásban (március 7., 12. és 15.) közli annak a levélnek a szövegét, amelyet Liszt 1839. október 2-án, San Rossore-ból Berlioznak írt.[14] Március 29-én, a soproni hangverseny ismételt beszámolója mellett még egy cikket közöl a Honművész Lisztről: Pesten tett jótékony alapítványait sorolja fel.

A Sopronban tartott hangverseny után egy időre ismét nem látjuk, nem halljuk Lisztet, csak a róla szóló híreket olvashatjuk a távolból. A Honművész augusztus 20. és 23-i száma folytatásokban közli Jules Janin cikkét, amelyet a párizsi L'Artiste-ból vett át. Ebben az utazásai alatt megváltozott, elmélyült művész új arcát mutatja be, majd párhuzamot von Paganini és Liszt között. Szeptemberben — az 1840-es évben utoljára — olvasunk ismét Lisztről, aki Bonnban a Beethoven-emlékmű javára adott hangversenyt. A következő évben, június 10. és 13-i számaiban Liszt panegyricum folytatásos közlésével búcsúzik el végleg a Honművész.

LISZTRŐL SZÓLÓ HÍREK ÉS RECENZIÓK A HONMŰVÉSZBEN

Lap száma és kelte	oldal	Hír címe, vagy rövid kivonata
4. 1833. április 14.	31.	Liszt Párizsban
62. 1834. augusztus 3.	495.	Liszt hazánkfija Párizsban
63. 1836. augusztus 7.	504.	Liszt jelenleg Genfben van
96. 1836. december 1.	767.	Liszt dalának előadása Pesten
32. 1838. április 22.	248.	Liszt hangversenye Bécsben
37. 1838. május 10.	287.	Liszt Ferenc Bécsben

[14] E levél első ízben a Gazette Musicale-ban jelent meg, innen vette át a Honművész. Vö. Hankiss János: Liszt Ferenc válogatott írásai, 1959. I. 121. l.

Lap száma és kelte	oldal	Hír címe, vagy rövid kivonata
41. 1838. május 24.	318.	Liszt Ferenc Bécsben
42. 1838. május 27.	327.	Liszt Ferenc Bécsben
49. 1838. június 21.	384.	Liszt Ferenc Bécsben
28. 1839. április 7.	218.	Liszt Ferenc. Életrajzi vázlat
29. 1839. április 11.	227.	Liszt Ferenc. Életrajzi vázlat (folytatás)
86. 1839. október 27.	688.	Liszt Ferenc Pestre készül
96. 1839. december 1.	768.	Liszt üzent, hogy Pestre jön
97. 1839. december 5.	775.	Liszt levele Festetich Leó grófhoz
102. 1839. december 22.	826.	Liszt jövetelének újabb híre
104. 1839. december 29.	841.	Liszt Pestre érkezett
1. 1840. január 2.	1.	Liszthez. Szonett
	5.	Liszt jan. 4-én hangversenyt ad
	6.	december 27-i hangversenyének műsora december 29-i hangversenyének műsora
3. 1840. január 9.	17.	Liszt negyedik hangversenye
4. 1840. január 12.	29.	Liszt jótékonycélú hangversenye
	32.	Liszt ötödik hangversenye
5. 1840. január 16.	37.	Liszt hatodik hangversenye
	39.	Liszt Ferenchez. Vers.
	40.	Farsangi mulatság Liszt tiszteletére
8. 1840. január 26.	62.	Liszt Győrött
10. 1840. február 2.	80.	Új hangmű. Emlékül Liszt Ferencre
19. 1840. március 4.	154.	Liszt Sopronban
20. 1840. március 7.	159.	Liszt levele Berliozhoz
21. 1840. március 12.	168.	Liszt levele Berliozhoz (folytatás)
22. 1840. március 15.	177.	Liszt levele Berliozhoz (befejezés)
26. 1840. március 29.	207.	Liszt jótékony alapítványai Pesten Liszt Sopronban
67. 1840. augusztus 20.	543.	Janin Gyula Lisztről
68. 1840. augusztus 23.	551.	Janin Gyula Lisztről (folytatás)
74. 1840. szeptember 13.	602.	Liszt és Beethoven
46. 1841. június 10.	365.	Liszt panegyricum
47. 1841. június 13.	375.	Liszt panegyricum (folytatás)

*

Összefoglalva e kilenc esztendő dokumentumait, azokból — a távolból reánk sugárzó, közelünkbe érő, majd ismét messze tűnő üstökös gondolattársításán túlmenően — konkrét adalékokat kapunk Liszt e korszakának előadói és alkotói pályájáról. A pálya külső állomásairól is tájékozódhatunk ezekből a híradásokból: Párizs, Genf, Bécs, Velence, Róma tűnik fel a mozaikszerűen összerakott térképvázlaton, mielőtt Magyarországra jönne a várva-várt vendég. A bécsi és magyarországi hangversenyek műsorának ismertetése a virtuóz-pályája tetőpontjára érkezett Liszt repertoárjáról tájékoztat: a divatos és népszerű opera-parafrázisok mellett Händel és Scarlatti, Beethoven és Schubert, Weber és Berlioz szerepel e programokon. S ami ma még közepes hírű zongoristánál is elképzelhetetlen, azt nyilván teljesen természetesnek találja Liszt: hogy zongorahangversenye kellős közepén, mint kísérő is szerepeljen, többé-kevésbé kiváló énekesek mellett. Feltűnő, hogy e téren Liszt rendkívül igényes: csaknem kizárólag Beethoven és Schubert szerepel a hangversenyeibe iktatott dalbetétek műsorán, holott éppen a korabeli sajtóból tudjuk, milyen kevéssé igényesek voltak e műsorokkal szemben maguk az énekesek.

Pándi Marianne

SZEMLE

HAT HÉT KANADÁBAN A „KODÁLY-MÓDSZER" TANÁRAKÉNT

A torontói Művelődésügyi Minisztérium tanrendi osztályának főosztályvezetője, Major Brian McCool 1965-ben Magyarországon járt, s a hazánkban folyó zenei nevelést tanulmányozta. A Lórántffy utcai Ének-Zenei általános Iskola is szerepelt látogatási programjában, s így került sor arra, hogy munkámat is megnézze. Egy kóruspróbán és egy énekórán vett részt. A látottak után hosszan beszélgettünk az iskola igazgatója, Timár Istvánné társaságában, Major McCool-t minden részletkérdés élénken érdekelte, amely a zeneoktatással kapcsolatos. A beszélgetés végén felém fordulva tréfásan megjegyezte, hogyha kijutnék Kanadába, úgy sok zenetanár munkáját könnyíteném meg. A tréfás invitálást hasonló tréfával ütöttük el, s csak másfél év elteltével győződtünk meg arról, hogy Major McCool komolyan gondolta ezt a tréfát. Hisz éppen az ő, illetőleg a torontói művelődésügyi minisztérium hivatalos meghívására utaztam el az elmúlt év júliusában Torontóba, hogy ott 900 tanárt tanítsak a magyar módszerekkel énekre. Rendkívüli megtiszteltetés volt ez számomra, és egyúttal igen izgalmas és felelősségteljes feladat. Izgalmas volt azért. mert tanárokat kellett tanítanom, s úgy gondolom, ez sokkal koncentráltabb, megfontoltabb — és módszertanilag abszolút feddhetetlen — előadásokat igényelt, mint ha gyerekeket tanítottam volna. A meghívás úgy érzem nem volt egy percig sem magánügy, nemcsak nekem szólt, sőt elsősorban nem is nekem! Ami személyemet illeti, az véletlen, de nem véletlen az, hogy Európából éppen Magyarországról kértek szakembert. A meghívás így a magyar zenei nevelés iránti tiszteletadás kifejezése volt. Ezért volt ez a feladat igen felelősségteljes, mert az elért *összeredményt* kellett egyszemélyben képviselnem.

Valamennyien érezzük, hogy minden ami jó és hasznos, csak akkor válik igazán azzá, ha sokaké lesz. Csak akkor nyer igazi értéket, ha mind többen ismerik és értik. Jóleső érzéssel láthatjuk mi magyarok, hogy az az út, amelyet mi járunk a zeneoktatásban, mind szélesedik, mind több keleti és nyugati állam lép ugyanerre az útra, s lépéseit a miénkhez igazítja. Mi itthon sokan, illetőleg mind többen hisszük, hogy zenei nevelőmunkánk nem hiábavaló fáradozás. (Óhatatlan eszembejutnak Lórántffy utcai tanítványaim, akik már az új szellemben tanulnak zenét, s az eredményeket napról napra lemérhetem: 13 éves kamaszfiúk rohannak a Rózsavölgyi könyvesboltba egymást megelőzvén azért, hogy Schubert dalokat vásároljanak. Milyen jó ezt látni! Lám, nemcsak a slágerszövegek vonzzák az ifjúságot. Fontos dolog ez számunkra, hogy az igazi értéket is elhiszik nekünk. Vagy: tábortűznél a Balaton-partján magyar népdalokat énekelnek. Sokszor és szépen. Lám, egy népdal is válhat „slágerré"...)

A mintegy másfél hónapos kinttartózkodás élményekben, munkában gazdag napokat hozott. Szabadidőmben sokat beszélgettem vendéglátóimmal, s így több

mindent megtudhattam, megérthettem zenei életükkel kapcsolatban. Fiatal állam Kanada. Gazdag és békés. Kultúrája viszont még gyökértelen, nincs kellő múltja. Meglepő például Toronto város koncertélete, ha európai — budapesti — szemmel nézzük. Ebben a 2 milliós világvárosban egyetlen hivatásos szimfonikus zenekar működik, a CBC Szimfonikusok. A muzsikusok évi 33 hétre szerződnek. A további hetekre nincs fizetésük, így hivatalokban vagy éjszakai lokálokban egészítik ki keresetüket. Évenként egy-két alkalommal gazdag családok használt ruházati cikkeit kiárusítják egy-két dollárért, s e vásár bevételéből segélyezik a szimfonikus zenekar tagjait. (Budapesten 6 olyan szimfonikus zenekar működik, amely teljes megélhetést biztosít zenészeinek.) Nincs egyetlen állandó színháza, balettje és operája sem ennek a hatalmas városnak. (Budapesten tíznél több színtársulat működik!) Meghökkentő ez az összehasonlítás. A pénz adta abszolút kényelem óhatatlanul szellemi kényelmességet szülhet. Persze lassan kezdenek rájönni, hogy valami nincs rendjén, s különösen újabban hihetetlen lelkesedéssel tanulmányozzák Európa kulturális életét. (Milyen kár, hogy a mi fiataljaink közül némelyek hasonló lelkesedéssel és „tisztelettel" tanulmányozzák — sőt követik is — az amerikai világ fiataljainak dekadens, külsőségeiben és belső tartalmában egyaránt elítélendő szellemét...)

Emez őszinte, „Európa-követő" folyamat egyik láncszeme volt Major Brian McCool látogatása is. Ő igazgatja minden nyáron a művelődési minisztériumnak megrendezésében lezajló 5 hetes zenei kurzust Torontóban. A résztvevők nemcsak zenetanárok, hanem olyan tanítók, tanárok, vagy egyetemi hallgatók, akik szeretik a zenét, érdekli őket e tárgy tanítási módszere s a kurzus elvégzése után hivatásszerűen óhajtják tanítani. Mint már említettem 900 hallgató vett részt az idei tanfolyamon, és az órákat 25—30-as csoportokban látogatták. Napi 7—8 órát foglalkoztak zenével: délelőtt elsősorban vokális, illetőleg elméleti tárgyakat hallgattak (itt foglaltak helyet az én előadásaim is), délután pedig fakultatív hangszert tanultak. Itt jegyezném meg, hogy a hangszer adottságaik mennyire optimálisak voltak; csak egy példát: klarinétból pl. 35 vadonatúj példányt szereztek be a tanulók számára. Hasonlóan magas példányszáma volt a rézfúvóknak, hegedűknek is. A mód viszont, ahogy a hangszert tanítják, igen szokatlan: 30 ember egyszerre, egy teremben fújja a klarinétot és az 5. hét végén ezzel a hangszertudással már beül a szimfonikus zenekarba és esetleg Beethovent játszik... Merész dolog... (Egy-két tárgyi adat kiegészítésül még: részvételi díj 5 hétre 50,— dollár. 2 napi késés után 17,— dollár büntetés. Magasszámú igazolatlan mulasztás esetén nem ismerik el a kurzuson való részvételét. Az 5. hét végén szigorú vizsga, szinte valamennyi tárgyból: zenetörténet, zeneelmélet, módszertan, karvezetés, lapról olvasás, kórushangképzés stb. Tehát optimális tárgyi feltételek mellett, a szigorú „játékszabályok" betartásával, egy igen fáradságos és sokrétű tanfolyam amerikai módra. Az amerikai mód jelen esetben azt jelenti, hogy ti. 3 nyáron, 3×5 hét alatt nem valószínű, hogy meg lehet tanulni mindazt, amit mi itthon 10—15 évi kemény tanulással sem tanulunk meg...) Mindezek ellenére, vagy inkább éppen emiatt: *hihetetlen* lelkesedéssel tanultak mindent.

E tanfolyamra kaptam én is a meghívást, mint tanár. Egyébként a tanfolyam egyetlen európai vendégtanára voltam s feladatom az ún. „KODÁLY-METHOD" vagyis a magyar énektanítási módszer ismertetése volt. Sajnos.

igen rövid idő állt rendelkezésemre, mert összesen 4 előadásba kellett sűrítenem a legfontosabb tapasztalatokat. E 4 előadást ismételtem 22-szer, és így van mögöttem összesen 88 — úgy érzem sikeres — óra. Az előzetes levelezésekből kiderült, hogy elsősorban az immáron világhírű iskolatípusunk: az ÉNEK-ZENEI ÁLTALÁNOS ISKOLA munkája érdekli őket.

Az első előadást rövid „prózai" bevezetővel kezdtem, amelyben a zene nevelőerejének fontosságát emeltem ki. Elmondtam azt a nálunk teljesen evidens tényt, hogy egy nemzet dalaiból, énekeiből sokmindenre lehet következtetni. Nem közömbös az, hogy a nemzet mit énekel, s talán még ennél is fontosabb, hogy a nemzet legkisebbjei, a gyerekek mit énekelnek. Természetesen a zene önmagában nem elég, ha jó zene, akkor sem. A nevelőerő nemcsak a zene „fennhatóságában" rejlik, hanem azokban a módszerekben is, amelyekkel közelítünk hozzá, amelyekkel próbáljuk megfejteni, megérteni titkait. Hisz *nem elég a zenét szeretni, a zenét érteni is kell!* Ez nagyon-nagyon fontos — idéztem Kodály Zoltán szavait.

E módszerek gazdag kincstárából a rendelkezésemre álló rövid idő alatt megkíséreltem a legfontosabbakat, leghasznosabbakat átadni kanadai hallgatóimnak. Különösen feszült figyelemmel hallgatták a kezdet kezdetét, a 6 évesek indulását. Még itt az első előadásban ismertettem, hogy hogyan is kezdjük? A kis tercet, a lefelé hajló kis tercet tanulják meg először, SZÓ — MI szolmizációval. Ennek oka igen kézenfekvő a mi számunkra, hisz tudjuk, hogy első dalaikban, spontán énekléseikben éppen ez a hangköz szerepel a legtöbbet. (Gondoljunk a „Zsip-zsúp", „Szólj síp szólj" kezdetű gyerekdalokra!) Minden egyes hang megtanítását megindokoltam, hogy miért éppen így és ekkor tanítjuk? A pentatónia kialakulása könnyen érthetővé vált számukra, s nagy kedvük támadt a hasonló kezdésre, már csak azért is, mert dalkincsükben igen gyakoriak a pentatón hangkészletűek. Megható igyekezettel tanulták meg a nálunk használatos kézjeleket és ritmusneveket itt az első órán. A módosított hangok jelei kicsit összezavarták előző napi stabilnak vélt tudományukat, de lázas igyekezettel gyakorolták, memorizálták őket, s a negyedik előadás végén egy-két merész hallgató kiállt az osztály elé, hogy ott több szólamban improvizáljon, s mozgó kézjelei alapján az elképzelt hangzatsor meg is szólaljon. Nagy öröm volt ez valamennyiünk számára.

Hogy ezek a kézjelek nem légüres térben élnek, hanem a hangokkal együtt tanítandók meg, nekünk már magától értetődőnek tetszik. Számukra viszont még igen kevés dolog volt evidens, mindennek a miértje izgatta a legjobban őket. Így kitértem tehát arra, hogy a kézjeleket a hangok tanulásának sorrendjében tanulják meg a gyerekek, s hogy segítségükkel a hangok még gyorsabban, biztosabban rögződnek fülben és agyban egyaránt. Mintegy vizuális megjelenései, a térbeli fényképei a hangoknak.

Az órákat igyekeztem élővé tenni, s a hallgatókkal gyakran „eljátszottuk" a mondottakat. Így módjukban állt önmagukon tapasztalni a módszeres lépések buktatóit, nehézségeit, s eredményeit. Egy személyben voltak így tanulók és tanárok. Nagy élvezettel vettek részt ezekben a játékokban, s még nagyobb intelligenciával hidalták át eme kettős szereposztás összes nehézségeit. Pl. a második előadásban többek között elmondtam nekik a jólismert „ÉLŐ ZONGORA" játékot is. Minden gyerek egy-egy billentyűje az élő hangszernek, válasz-

tunk egy „hangszerészt" az osztályból, aki behangolja a „gyerekbillentyűket", s valamelyik, már ismert dalt eljátssza a csodahangszeren. Komplex zenei feladat ez. Különösen kicsiknél, 7—8 éveseknél lehet gyakran megcsinálni. A gyerekek közösen állapítják meg, hogy hány hangból áll a dal? Továbbmenve, ismervén egymás hangterjedelmét, közösen választják ki a megfelelő hangolású gyerekeket, majd a „hangszerész" ezek után úgy állítja be őket, hogy az egymásmelletti hangok képviselői váll-váll mellé kerüljenek, ill. a tercnyire lévők között meglegyen a megfelelő távolság térben is. Aki eljátssza a dalt, zenei memóriáját vizsgáztatja, miközben az egész osztály figyel, s egyszersmind ő is vizsgázik a dal helyes felidézéséből. Az egész osztály részt vesz a feladatban, mindenki zenél valamilyen módon. Ez a játékos keret nagy élmény és üdítő szórakozás a gyerekek számára. A játék ismertetése közben ők 7—8 éves gyerekekké, én pedig az ő tanítójukká alakultam át. Kedves ügyetlenséggel álltak egymás mellé, hogy az élő zongora klaviratúráját kialakítsák, majd nagy drukkal énekelte ki-ki a maga szolmizációs hangját. Gyerekekből újra tanárokká lettek, amikor az előbb ismertetett kis játéknak elvi tanulságait, e módszer variációs lehetőségeit rögzítették jegyzeteikben. Különös tekintettel próbáltam hangsúlyozni a *játék és munka* összeegyeztetésének fontosságát, mely együttesben a játék *szenvedélye* jól megfér a munka *komolysága* mellett.

A harmadik órán megtanítottam egy gyönyörű kanadai népdalt magyar módszerekkel, hallás után. Igen fontos feladatnak éreztem a mi módszereink transzponálását az ő népdalaikra, bizonyítván azt a tényt, hogy ez az út, amit mi járunk egyáltalán nincs hozzákötve a magyar népzenéhez; bármely nép, bármikor magáévá teheti.

Ugyancsak a nálunk használatos módon, de hangjegy után megtanulták egyik szép magyar népdalunkat, a „Felülről fúj az őszi szél..." kezdetűt. Ez a népdal valóságos slágerré vált a kurzuson. Teljesen rabul ejtette őket tömörsége, tisztasága. Bemutatásom után sokszor, és újra meg újra énekeltük. E daltól visszhangzott néhány nappal a kezdés után az egész épület, fáradhatatlanul küszködtek a magyar kiejtéssel, a zongorakíséretet néhányan úgy próbálták lekottázni, hogy saját órájukról „kiszökvén" az én termem ajtajához osontak, s ott hallás után rögzítették a gyönyörű harmóniákat. Nagyon jóleső érzés volt azt látni, hogy nemcsak a magyar módszerek, hanem a magyar népzene is sikerrel meghódította őket egyetlen nagykállói dallam révén. Egyébként ezt a népdalt Quebeck-ben bevették tanmenetükbe, magyarul fogják tanítani.

A negyedik előadásban a *hanglemez-hallgatás* nálunk használatos módjait, lehetőségeit, mértékét és a velejáró összes buktatót próbáltam feltárni((Beethoven VII. szimfónia lassú tétele volt a hallgatandó mű. A VII. osztályos tankönyvben közölt 3, illetve 4 szólamú kivonatot énekeltük belőle.)

Sajnos lehetetlen volt 4×40 percben elmondani mindazt, amit itt nálunk 8 év alatt 1200-szor 45 percben történik. Mindenesetre ami tőlem telt, megtettem. Az előadások visszhangja olyan volt, amelyet el sem tudtam képzelni itthon. Megható lelkesedéssel vettek részt az órákon és elmondhatatlan szeretettel közeledtek a velem lévő Szücs Ferencné tolmácshoz és hozzám. Mr. G. Brethour 68 éves, Ontario tartomány nyugalmazott főszakfelügyelője például a következőket mondta miután ötször végighallgatta a négy előadást: „Amit Mrs. Bartalus elhozott nekünk, az fantasztikus dolog. Nagy erőt érzek magamban ahhoz, hogy mindent,

amit eddig csináltam újra kezdjek a hallottak jegyében. Talán még nem késő." Az előadások közül csak az első egy-kettőn voltam egyedül a hallgatókkal. Hamarosan elterjedt a híre és rendszeresen hospitáltak az órákon. Zenei szakemberek, magasrangú minisztériumi képviselők egy órát többször is meghallgattak, s ha már olyan sok volt a vendég az órán, hogy nem tudtak leülni, úgy a fal mellett állva vettek részt az előadásokon.

Végül hadd mondjam el az út egyik legmeghatóbb eseményét: a zárókoncertre titokban megtanulták Kodály „A székelyekhez" című vegyeskarát meglepetésül, hogy örömet szerezzenek. Nagyon jól énekelték, angolul, de magyar szellemben. Valóban feledhetetlen meglepetés volt.

Igen komoly és szép küldetés volt ez számomra. Úgy érzem nem hiába utaztam el Kanadába, hisz Kodály Zoltán nagyszerű eszméjének, az új magyar nevelési gyakorlatnak sok lelkes hívet szereztem. Ez a 900 kanadai tanár meggyőződésből, szívvel és lélekkel ezen az úton szeretne járni a zenetanításban. Természetesen én csak ízelítőt tudtam adni e rövid idő alatt, alaposabb, teljesebb segítségünkre számítanak. „Minden ami jó és hasznos csak akkor válik igazán azzá, ha sokaké lesz..." — írtam beszámolóm elején, s jóleső érzéssel tölt el az a tény, hogy a magyar zeneoktatást megbecsülők nagy táborát én is gyarapítani tudtam 900 új taggal.

Bartalus Ilona

SZÖVETSÉGI ÉLET

HÍREK

A Szövetség zeneszerzői és zenetudományi szakosztályának konzultációs ülésein az elmúlt időszakban a következő magyar műveket hallgatták és vitatták meg a szakosztály tagjai: *Durkó Zsolt: Magyar díszítőelemek; Lendvay Kamilló: Négy invokáció; Bozay Attila: Vonósnégyes; Szabó Ferenc: Vallomás.* A mai külföldi zeneirodalmat *Tiberiu Olah „Végtelen oszlop"* c. zenekari műve, *Richard Meale* vonószenekarra írt *„Hommage to Garcia Lorca"* c. műve, *Peter Maxwell Davies „Veni Sante spiritus-a* (fúvószenekarra), *Alfred Schnitke hegedűversenye, A. Pärt Polifon szimfóniája* és *Volkonszkij Szvitje* képviselte.

A tudományos előadások sorát *Bartha Dénes* nyitotta meg, aki „Zeneélet és zenetudomány Amerikában" címen összegezte az Egyesült Államokban szerzett tapasztalatait. *Pernye András* egy dallamtípus történeti útját követte, *Gonda János* pedig az európai jazz-művészetről beszélt, s egyben kitért a jazz-oktatásunkkal kapcsolatos problémákra is.

*

Az elmúlt év nemzetközi zenei versenyein az előadói szakosztály szakmai bizottságai által kiválogatott fiatal művészek több értékes díjat és oklevelet nyertek. A müncheni énekverseny második helyezettje *Dene József* lett, ugyanott *Lux Erika* a zongoraversenyen, *Ferenczy Anikó* az oboaversenyen oklevelet és pénzjutalommal járó külön díjat kapott. *Sirokay Zsuzsa* bejutott a luzerni Clara Haskil verseny négyes döntőjébe, ezt követően pedig elnyerte a bécsi Schubert-verseny modern ágazatának második díját; A bukaresti Enescu verseny erős mezőnyében *Baranyai Lászlót* a zongora zsüri külön díjjal és pénzjutalommal tüntette ki, *Miller Lajos* az énekesek versenyében kapott díjat és pénzjutalmat.

Megkezdődtek már az 1968. év zenei versenyeinek hazai selejtező meghallgatásai is. A szakmai zsürik javaslatai alapján a Bruxellesi Reine Elisabeth zongoraversenyen négy fiatal zongorista — valamennyien a Zeneművészeti Főiskola hallgatói — képviseli Magyarországot; a lipcsei Bach-verseny különféle ágazataiban három zongorista, két orgonista, két énekes és két hegedűs részvétele várható; hat fuvolás, két klarinétos, két oboás és egy fagottos jelentkezett a prágai fúvósversenyekre, s nagy érdeklődés mutatkozik az őszi budapesti zenei versenyek iránt. Az eddigi selejtező meghallgatások alapján két vonósnégyes, négy brácsás és tíz gordonkás benevezését javasolták a bizottságok.

*

Több mint hetven vidéki zeneiskola küldöttei s nagyszámú budapesti érdeklődő jelenlétében zajlott le decemberben a Szövetség szokásos évi pedagógiai be-

mutatója. A Fővárosi Zeneiskolaszervezet, a Bartók Szakiskola és a Zeneművészeti Főiskola növendékei *Balogh Dénes, Járdányi Pál, Kadosa Pál, Kalmár László, Károlyi Pál, Láng István, Ránki György, Sárai Tibor, Szelényi István, Szőnyi Erzsébet* és *Tardos Béla* kéziratos műveit mutatták be.

*

Ez év novemberében a grúz zeneszerzők szövetsége Tbilisziben hangversenysorozatot rendez magyar pedagógiai művekből.

*

A magyar zeneoktatás hírneve változatlanul nagy vonzóerőt jelent a külföldiek számára. Februárban 45 tagú grúz zenepedagógus-csoport érkezett tanulmányútra hazánkba, s egy hetet töltött Budapesten a koppenhágai Tanárképző Főiskola hét végzős hallgatója *Helge Nissen* professzor vezetésével. A tanárjelöltek diplomamunkájukhoz használják fel magyarországi tapasztalataikat.

*

A Magyar Zeneművészek Szövetsége rendezésében április végén Egerben kerül sor a szocialista országok fiatal zeneszerzőinek 4. találkozójára, amelyen Bulgária, Csehszlovákia, Jugoszlávia, Lengyelország, az NDK, Románia, a Szovjetunió és a vendéglátó Magyarország 35 éven aluli zeneszerző és zenetudós küldöttei vesznek részt. Az egyes országok 60 perces, magnetofonszalagról történő zenei bemutatóját viták fogják követni. A találkozó alkalmából több hangverseny lesz Egerben. Bemutatkoznak a legjobb egri ifjúsági énekkarok; a Sebestyén vonósnégyes, a Magyar Fúvósötös, Ábrahám Marianne, Sziklay Erika és Szűcs Lóránt pedig mai magyar szerzők műveit adják elő.

*

Az ISCM 1968. évi varsói fesztiválját előkészítő nemzetközi zsüri a beküldött magyar művek közül elfogadta előadásra *Kocsár Miklós Due lamenti* című művét.

*

Januárban néhány napig Budapesten tartózkodott *Joszip Stojanovits*, a Zágrábi Biennale igazgatója. Utazásának az volt a célja, hogy meghallgasson és kiválogasson olyan magyar kamaraműveket, amelyeknek előadását javasolhatja a Zágrábi Biennale műsorbizottságának.

*

A Fontainebleauban székelő Bibliothèque Internationale de Musique Contemporaine igazgatója arra kérte a Magyar Zeneművészek Szövetségét, hogy lássa el a könyvtárat a mai magyar zenét reprezentáló kottákkal, hanglemezekkel stb. A Szövetség a Szerzői Jogvédő Hivatal, a Zeneműkiadó és a Hanglemezgyártó Vállalat segítségével eleget tesz a kérésnek és a jövőben folyamatosan küld zenei anyagot a könyvtárnak.

*

A baráti szövetségekkel kötött csereegyezmények keretében *Láng István* résztvett a Varsói Ősz rendezvényein, *Bozay Attila, Kadosa Pál, Maros Rudolf* és *Sárai Tibor* az ISCM prágai fesztiválján képviselték a magyar nemzeti szek-

ciót, *Rados Rezső* a poznani Wieniawsky hegedűversenyen megfigyelőként volt jelen, *Juhász Frigyes* és *Balázs Árpád* a Szovjetunióban, *Görgey György* Jugoszláviában, *Borgulya András* Romániában volt tanulmányúton.

A Magyarországra látogató csere-vendégek zöme a budapesti őszi zenei hetek alkalmából érkezett hazánkba. Szeptembertől december végéig mintegy 30 külföldi muzsikus volt rövidebb-hosszabb ideig a szövetség vendége.

*

Tóth Aladárt 70. születésnapja alkalmából meghitt összejövetelen köszöntötték barátai és tisztelői a szövetségben.

*

A 2. Nemzetközi Ifjúsági Zenei Tábor ismét Pécsett kerül megrendezésre július 17—augusztus 1. között.

*

A Jeunesses Musicales tagországaival létesített művész-csereakció keretében Budapesten és vidéken hangversenyeket adott az ifjúság részére a *Bruxellesi Vokálkvartett, Milenko Stefanovits* jugoszláv klarinétművész, január végén pedig a *belgrádi Zeneakadémia kamarazenekara* mutatkozott be budapesti, székesfehérvári, kecskeméti, dunaújvárosi Ifjú Zenebarátoknak.

KÖNYVEKRŐL

Major Ervin:

FEJEZETEK A MAGYAR ZENE TÖRTÉNETÉBŐL

Zeneműkiadó, 1967.

A szerkesztő *Bónis Ferenc* mintaszerűen látta el feladatát, s végül utószóban ígéri, hogy a majdani kiegészítő kötetben „Major Ervinnek olyan fontos munkái látnak napvilágot, mint Bihari-tanulmánya, Bihari dallamainak tematikus katalógusával (1328), A Ratio Educationis és a magyar zeneoktatás (1928), Bach és Magyarország (1953), Népdal és verbunkos (1953) stb." Ugyanoda tervezi Major írásainak teljes bibliográfiáját. Az előttünk fekvő, kiváló nyomdamunkájú kötet pontos Névmutatóval dicsekedhet. Ez jelen esetben távol fekszik a tudományos fényűzéstől. Mert — mint általában Majornál — fontos és alapvető „Nachschlagerwerk"-ről beszélhetünk e könyvvel kapcsolatban. (Halász Előd szótára „útbaigazító mű"-nek fordítja ezt a németül használt, közismert értelmű szót.) Kevés szövegrész, még kevesebb irodalmias fordulat választja el a hamisítatlan bibliográfiai (könyvtártudományi) tanulmányoktól. Közel áll — fogalmazásban is — az aféle nélkülözhetetlen adattárhoz, amilyen például *Köchel* világhíres Mozart-jegyzéke (1862, azóta még két, javított kiadásban).

Major módszere származására nézve ugyancsak a vezető német könyvtárosok példájára vall. Arra törekedett, hogy ő legyen a magyar zenetörténet „Eitner"-e, Forráslexikonnal és „Miscellanea"-gyűjteménnyel, ahogyan jelen kötet is bízvást volna nevezhető. Példás cédula-katalógusa, ha nyomtatásra kerül, alighanem megközelíti az eitneri tíz kötet terjedelmét, csupán a forrásjegyzék révén. Sajnos, a második világháború ettől megfosztott bennünket; de a 30-as évek „békéje" is ludas a pusztulásban, — Horthy-Magyarországon nem termett kedvező közszellem az aprólékosan szabatos zenetudományi adattár javára. Hozzá tehetjük: minálunk ez a módszer, legalábbis zenetudományi mezőnyön, meglehetősen elszigetelt. Bónis szavaival pedig: „Bár közvetlen tudós-tanítványai nem voltak, alapvető munkáinak tanulmányozása által, kutatási metódusának követése által mégis tanítványává lett Majornak mindenki, aki őutána a magyar zenei múlt feltárásához látott." Remélhetőleg szép számot fog idővel jelenteni a „mindenki"; egyelőre még takarékoskodhatunk a szerény számjegyhez csatolt nullával!

Ami a német természetből folyik, az ismert „alaposság", az Major esetében kölcsönvett volt, mégpedig *visszahatásként* a széltében tapasztalt felületességre. Éppen ezért bizonyos értelemben *túlütött* a célján. Ha ki akarjuk egyenesíteni az elgörbült fémrudat, nem elég azt kellő helyére visszakényszeríteni; ellenkező irányban kell kigörbíteni, hogy onnan aztán visszapattanván jusson egyenesbe. Számos a fizikai példája annak, hogy az akciónak megfelel a reakció mértéke. Súlyos tudományos hibákra, visszaélésekre, ferdítésekre, nemtörődömségekre horkant a Major-féle válasz. Nem arról szólok, hogy normális zenetudományi munkásság során megesett néhány elírás, félreértés, gallimathiász. Ki kellett emelni tudományunk szekerét a rossz értelemben vett dilettantizmus sarából; a hozzá nem értés, kucséberi pimaszság, hamisítás és sokszor jóhiszemű rövidlátás mocsarát kellett lecsapolni körülötte. A jóakaratú korlátoltságra nézve magam in tudnék számtalan élményt fölsorolni fiatalságom idejéből. De álljon itt csupán egy a sok közül! Olvasható, hogy J. S. Bach egyik őse valaha Pozsonyban (akkor német ajkú városban) pékeskedett. Erre támaszkodhatott az előkelő vendég, aki egy társaságban je-

lenlétemben jelentette ki: büszkék lehetünk zenei múltunkra, hiszen a nagy Bach magyar származású! Ez pedig nem magában álló baklövés. Ma már nehéz elképzelni, miféle elemi hibák hemzsegtek zenéről „tájékoztató" cikkeinkben, könyveinkben. Majort ez a képtelen állapot kihozta a sodrából. Olyan Herkulesre emlékeztetett, aki Augiász istállójának heves kisöprése kapcsán az udvart sem kíméli. Majdnem minden egyes tanulmánya példázhatja ezt a túlbuzgóságot. De minden esetre megtanultuk: az istálló kisöpörhető.

A „Mozart és Magyarország" című tanulmány pontos adatokkal szolgál arra nézve, hogy az 1810-es évek óta élénken terjedt hazánkban a Mozart-kultusz. Ellenben adatszerű pontossággal olvasható ki belőle az is, mennyire nincs köze az élő Mozart személyének, tárgyainak, emlékezetének ahhoz, ami a magyar kultúrával függ össze. Kitűnő cáfolat tehát mindarra a képzelődésre, hamisításra, amiben nálunk Mozarttal kapcsolatban nyilván nem volt hiány. Ugyanez vonatkozik a „birodalmi fővárós", Bécs másik zeneóriására is: Beethovenre. A „Beethoven és Magyarország" című adattár szerint sok vonatkozással tudjuk alátámasztani a tényt, hogy a hatalmas géniusz működésének, hírnevének nem szabott határt a földrajzi határvonal a monarchián belül. Még magyarnak nevezhető dallam is került feldolgozásra Beethoven kezében („Magyar dal B. feldolgozásában"). Major fedezte föl régi nyomtatványban a tudósítást Beethoven budai hangversenyéről (1800). De éppen a mondhatatlan szorgalommal és hihetetlen utánjárással összeszedett, megbízható adatokból tudható meg, mily kevéssé nevezetesek ezek a magyarországi vonatkozások, ha Beethoven életének és munkásságának egészét tekintjük. Innen, ebből a nézőpontból állapítható meg a mondott „Überspannung", túlfeszülés a tudományos munkában. Ha valaki kikutatja, hol lakott Shakespeare az Avon folyócska menti Stratfordban, mik voltak a bútorai, merre szokott sétálgatni: az igen hasznos, mert az idegenforgalom révén óriási anyagi eredménnyel jár. De mekkora szellemi hasznunk támad nekünk, magyaroknak abból, ha tudjuk, hogy a Beethoven-harmonizálta Magyar Szüretelő Énekre vonatkozólag „Mátray Gábor azt állítja, hogy Fusz János annak nem csupán beküldője, hanem szerzője is."? (68. lap). Holott „rögtön meggyőződhetünk arról, hogy Mátray állítása téves, ha egy pillantást vetünk a dalnak itt következő reprodukciójára." Az effélére vonatkozik egy régi latin mondás: parturiunt montes et nascitur ridiculus mus" (vajúdnak a hegyek és nevetséges egér születik). Más szóval: az eitneri apparátus túlságosan hatalmas, jelentős ahhoz képest, miféle eredmények érdekében alkalmazódnak itt. Ugyanez mindvégig, Major teljes működésére nézve érvényes. Nem ő tehet róla, hanem az a rengeteg visszaélés, aminek helyreütését tűzte ki életcéljául a példátlan erőfeszítéssel dolgozó tudós.

Ha azonban működésének ezt a melléktermékét leszámítjuk, meggyőződhetünk róla, mennyire igaza van a kötet előszavát író Szabolcsi Bencének, s Bónisnak, amikor a Majordolgozatok erényeiről, nélkülözhetetlen mivoltáról számol be. Aki Chopin magyarországi vonatkozásait firtatja, akit érdekelnek a Brahms-féle „Magyar táncok" helybeli forrásai, Berlioz kalandjai a Rákóczi-induló körül, amerikai, angol, francia, orosz zenei kapcsolatainak a múlt század folyamán: úgy fog e szép gyűjteményhez nyúlni, mintha egy magyarrá lett zenész-Larousse hagyatéka volna. A speciális magyar zenetörténet búvárlója pedig Szabolcsi idevágó tanulmányain kívül első sorban kötetünk második részét fogja mindig kútforrásul tekinteni.

A mű a Magyar Zenetudomány című sorozat 8. köteteként jelent meg.

Pándi Marianne:
SZÁZ ESZTENDŐ MAGYAR ZENEKRITIKÁJA
Zeneműkiadó, 1967.

A hírlapok, folyóiratok hasábjait Pándi Marianne azon a ponton kezdte tanúskodásra bírni, ahol a magyar publicisztika megindult: a XVIII. század végső évtizedében. Hogy aztán a duzzadni kezdő crescendótól éppen ott búcsúzott el, ahol az a legsúlyosabb hangerő felé készülődött: annak nyil-

ván pusztán gyakorlati az oka. Kézikönyvet akart nyújtani, nem pedig vaskos inventárt. Így hát adósunk is maradt a magyar zenebírálat fénykorával.

Ez ugyanis az 1896-os millénium *után* köszöntött be, századunk folyamán. Az újabb, gazdagabb korszakról éppen úgy hiányzik a kívánatos beszámoló, mint ahogy hiányzott eddig a régebbiről. De mégis annak nagyobb a vonzóereje, amire Pándi vállalkozott; mert a néha napján olvasható, szórványos idézetektől és néhány ritka monográfiától eltekintve — amikre utal is a könyvünk —, az általa felölelt régebbi kor úgyszólván sötétségbe borult a zenekritika oldalán. Míg a múltszázad magyar hangversenyéletéről, operai gyakorlatáról van némi ismeretünk, addig az ilyesmivel összefüggő sajtókommentárok csaknem teljesen alábuktak a múló idők süllyesztőjén. Oda, ahol bizonyos rétegeket Bónis, Isoz, Major, Szabolcsi, Várnai ásója is érintetlenül hagyott.

Mélyről kellett hát kiásni mindazt, ami most kényelmesen olvasható és történelmi szemmel méltányolható. „Hálátlannak" szokás az ilyen föltáró munkát mondani, arra gondolva, hogy eredménye nem egészen arányos a reá fordított fáradsággal. De ha a komolyan érdeklődő olvasó igényére tekintünk, arról már lepattan a „hálátlan" jelző. Hogyne volnánk hálásak azért, hogy kutatónk megkímélt bennünket a nem nagyon kellemes utánjárástól.

Ezen a ponton lép föl persze a kardinális kérdés: *érdemes-e* a mélybe lebocsátkozni és onnan a zenekritikai adatok, adalékok zsúfolt terhével felszínre emelkedni? E központi kérdésre Pándi Marianne megadta az egyetlen kielégítő választ: a *válogatását*. Az ízléses és értékelő tudós Davy-lámpásával világította meg az anyagot és a tapasztalt szakíró rostáján szűrte meg, hogy ami fönn akad belőle, az jellegzetes és ma is olvasmányos legyen. Ennek a főmunkának, a megkülönböztetőnek, köszönhető a könyv belső értéke, az kívánta meg a legfárasztóbb vizsgálódást, s annak jár ki a hála legjobb része.

Kutatónk megkerült azonban egy — a munkájával szorosan összefüggő — *társadalmi* kérdést. Ha utólag már nem is lehet megbízhatóan kifürkészni zeneközönségünk valahai összetételét, annyi mindenképp jellemző marad reá, *kik* voltak az irányítói, kritikus véleményformálói. A bíráló személyek két irányból is tükrözik a szociális viszonyokat: 1. egyéni súlyuknál fogva, 2. attól függően, vajon laikusok-e vagy többé-kevésbé szakértők a muzsika terültén. Ha társadalmilag súlytalan egyéniségre bíznak fontos bíráló posztot, az mit jelent? Azt jelenti, hogy a közönség nem fektet kellő súlyt a zenekultúrára. Ha pedig olyan tollforgató vállalhat zenebírálatot, aki járatlan a zene birodalmában: ez a lehetőség szintén a zenekedvelő közönség roppant igénytelensége mellett bizonyít. Ezért szükséges, ahol csak mód van rá, alaposan utána nézni, kik az idézett cikkrészletek írói. Pándi Marianne tisztában van ezzel, de hiányérzetét így próbálja elnyomni: Krónikánk elsősorban egykori zeneéletünk tükrét kutatta a sajtóban, és nem ügyelt a kritikák íróinak kilétére" (213. old.). Csakhogy a tükörhöz hozzá tartozik a foncsor, a bírálók szellemi képessége. Fontos lett volna leszögezni, hogy a kritikusok sorában egyes kiválóságok, mint például Brassai, Péterfy: jelentős műkedvelők, beható zenei gyakorlattal. A laicizmus szintén fontos jegy: a szociális viszonyokon kívül a bírálat alapállására is jellemző. Továbbá: akadnak a tárgyalt koron belül kritikai remekek, amelyek a szakkönyvből akkor sem hiányozhatnak, ha egyebütt újabban ismét meg is jelentek. Ilyen például Péterfy Jenő tanulmánya a wagneri Nibelungokról. Hasonlóan nélkülözzük Gyulai és Bajza dramaturgiai dolgozatai közül főként azokat, amelyek „a dráma és opera közti szerencsétlen küzdelemről" (Gyulai) tárgyalnak a Nemzeti Színház életében. Az előmunkálatokat itt Rédey Tivadar már elvégezte. Végül: szakkönyvben aligha mellőzhető a Név- és Tárgymutató. Ennyi segítségre igazán számot tarthat az elmerülésre hajlamos olvasó.

M. A.

A. L. Lloyd:

FOLK SONG IN ENGLAND

London. Lawrence and Wishart.

1967.

„Ez a könyv kezdőknek szól, nem szakembereknek. Mégis elmond néhány dolgot, amit másutt nem mondtak el. Aligha mulaszthatta ezt el, látván, mily kevés az angol népdalról szóló kommentár. Gyűjtemények bőségesen vannak, arra vonatkozó tájékoztatást viszont, hogy ki alkotta a dalokat, hogyan és milyen célzattal, aligha találunk. Cecil Sharp *Az angol népdal: néhány következtetés*-e magányos világítótorony marad, méghozzá kimagasló; de hatvan éve, hogy meggyújtották, és fénye már homályosul. Jóleső érzés lenne, ha ez a könyv, amelyet Önök a kezükben tartanak, segíthetne, hogy a *Néhány következtetés* fényesebben ragyogjon, bárha csak azért is, mert némi zsírt tettünk a tűzbe."

A szerző nagyon szerényen fogalmazza meg könyve jelentőségét, amelynek közzététele nemcsak az angol, hanem a nemzetközi népzenekutatásnak is igen fontos eseménye. Úttörő voltát az sem csökkenti, hogy szélesebb közönség számára íródott. Ellenkezőleg, eleven kifejezésmódja csak még meggyőzőbbé teszi.

A *népdal Angliában* abban a Young-i értelemben folytatja a „klasszikus" folklórkutatás hagyományát, amely szerint a hagyomány folytatásának legjobb módja, hogy eredetiek legyünk. A több mint fél évszázaddal ezelőtti angol folklór-megújulás háttere értelmiségi mozgalom volt. Ma egy másfajta megújulás tanúi vagyunk, amelynek háttere egy inkább reális mint eszményi, inkább előre mint visszafelé pillantó tömegmozgalom. Az utóbbi megújulás hozta létre ezt az első olyan átfogó monográfiát, amely az angol népdal valamennyi lényeges aspektusát figyelembe veszi, amely tehát egyszerre összefoglalás és úttörés.

A. L. Lloyd jelenlegi könyvét több mint két évtizedes fontos kutatásai és publikációi előzték meg. Ezekben az elsők közt ismerte föl, hogy a népdalnak nemcsak paraszti múltja, hanem „ipari" jelene és jövője is van. Föltedezése (amelyhez párhuzamot adnak az utóbbi idők szovjet, csehszlovák, német, olasz, amerikai stb. kutatásai) itt átfogó dialektikus módszerrel párosul, amely a népdalt egyéni és kollektív, szájhagyományos és írásos, nemzeti és nemzetközi elemek komplex együttesének tekinti, történeti átalakulásaiban.

Maga a fejezetek rendje (A népdal alapjai — A népszokásokhoz és alkalmakhoz fűződő dalok — A nagy balladák — A lírai dalok és késői balladák — Az ipari dalok) a tipológiai és a történeti közelítés egységét sugallja. A történeti aspektus szóhoz jut az egyes fejezeteken belül is, amelyek kimutatják a különböző műfajok átalakulásait és funkcióváltásait. Bár a könyv tárgya az angol népzene, jelentős hozzájárulás a népzene általános tipológiájához is, annál inkább, mivel a szerzőnek széles áttekintése van a nemzetközi folklórkutatásról, benne a magyar publikációk tekintélyes soráról (Bartók, Kodály, Szabolcsi, Vargyas stb.).

Lloydnak, aki egy személyben népénekes, gyűjtő és tudós, mély betekintése van a népzene lényegébe. A zenei struktúrák tudományos elemzései nála egy-egy adott népdal emberi tartalmának és eleven környezetének ismeretével párosulnak, az intonáció módját, a szöveget, az alkalmat, az emberi viszonyokat illetően. Néha (mint például a matróz munkadalok esetében) a népélet valóságos enciklopédiáját adja. Érdeklődése kiterjed a történelemre, a szociológiára, a művészet és az irodalom párhuzamos jelenségeinek kutatására. Közelítésmódjának komplexitása nem homályosítja el folklorisztikai precizitását. Lejegyzései tükrözik az élő előadás gazdagságát és sajátosságait, a polgári zene standardjai közt felnőtt gyűjtők „riemannizáló" erőfeszítései nélkül. De a purista szemléletet is elveti, realisztikusan vizsgálva meg az írásos-hivatásos anyag és a folklór közti dialektikus kölcsönhatást, egyben polemizálva az úgynevezett realisztikus iskola „lesüllyedt kulturális javak" elméletével is.

Így *A népdal Angliában* gazdag, helyszínen gyűjtött és könyvtári kutatás útján nyert anyagot ad, amelyet tudományosan elemez és általánosít, hogy fő tendenciáit megmutassa, és

mindezt rendkívül vonzó formában teszi, egyszerre ébresztve gondolatokat és élményeket.

E kitűnő könyvben kevés kritizálni való akad. Néha az olvasó több zenei elemzést kívánt volna. A nagy balladákról szól fejezet tömör és lényeges, de viszonylag rövid. A népzene távlatait illetően a szerző nem lép túl elég határozottan az „írásos-hivatásos vagy szájhagyományos-folklorisztikus" konvencionális dilemájának korlátain. Valójában a hivatásos oldal sem homogén. Az „ipari" nép felülről nemcsak slágereket kap. Végül is éppen a chartista idők angol munkásai voltak azok, akik a relatív szolmizáció segítségével Händel-oratóriumokat is énekeltek, a maguk alig elviselhető életkörülményei közt. Van továbbá a munkásoknak szóló olyan alkotás is, amelyet Hanns Eisler- vagy Alan Bush-típusú zeneszerzők képviselnek, akik munkás zeneszerzők (néhány daluknak még folklorisztikus változatai is vannak!) s egyszersmind a XX. századi hivatásos zeneszerzésnek is főbb alakjai közé tartoznak. Ők már túl vannak az ezoterizmus vagy „populizmus" alternatíváin. Azt se felejtsük el másrészt, hogy a jazz és a mai népszerű zene komplex jelenségei, bár át meg át vannak szöve az „igazi" és a „kommerciális" egymással küzdő elemeivel, mégis a közhallás haladását tükrözik a nagyobb hangrendszerbeli (polimodalitás stb.), ritmikai (poliritmia), harmóniai (plagális kapcsolások, tercrokonság, váltó és díszítő disszonanciák), az akár rögzített polifónia és a forma (variativitás) új gazdagsága felé. Ez a folyamat, amely már a munkásfolklórban megindul, párhuzamot ad a XX. századi „komoly" zene néhány fontos törekvéséhez.

De ahelyett, hogy Lloydtól olyan könyvet igényelnénk, amelyet nem volt szándékában megírni, inkább fejezzük ki legnagyobb elismerésünket azért, amit valóban megírt, minthogy az rendkívül fontos hozzájárulás az angol és egyben a nemzetközi folklór kutatásához és módszertanához.

Maróthy János

Ursula Eckart-Bäcker:

FRANKREICHS MUSIK ZWISCHEN ROMANTIK UND MODERNE

Die Zeit im Spiegel der Kritik

Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1965.

Kétségtelen, hogy a mai zenetudomány, miközben tekintetét a napjainktól sok évszázadnyi, vagy éppen évezrednyi eseményekre függeszti, elhanyagolja némiképp a közelmúlt, a romantika jelenségeinek vizsgálatát. Ennek a hiánynak a pótlására indított a Bosse kiadó sorozatot „Tanulmányok a XIX. század zenetörténetéhez" összefoglaló címmel. Az eddig megjelent hét kötet formájában és tartalmában is meglehetősen különböző, akad közöttük tudományos ülésszak anyagának publikációja, antológia, átfogó témafelvetésű kiadvány (A XIX. század zeneszemlélete; A XIX. század zeneelmélete) és szűkebben körülhatárolt téma (A Máté passió újrafelfedezése). A publikációk közös vonása, hogy sok értékes anyagot tárnak fel és figyelemre méltó összefüggésekre hívják fel a figyelmet.

Különösen sok, könyvtárakban porosodó holt anyag kél új életre *Ursula Eckart-Bäcker* munkájában, amely szerényen a kritika tükrében ígéri a tárgyalt korszak feldolgozását, de voltaképpen sajátságos szempontok szerint elrendezett zenetörténet, a francia zene foglalata 1848 és 1914 körül, Berlioztól a „Sacre du printemps" bemutatójáig. A vizsgálatok alapját a zenei és művészeti folyóiratokban megjelent zenekritikák képezik, a szerző impozáns apparátussal dolgozza fel a kortárs sajtót.

A könyv legérdekesebb része az idézetanyag, amely szinte önmagáért beszél. Ursula Eckart-Bäcker azonban kétségkívül némiképp kívülről, az idegen szemével és igazi német öntudattal vizsgálja a francia zenét. Látszik ez abból is, hogy a Wagner-kérdésnek, a franciaországi Wagner-ellenzésnek és igenlésnek 70 összefüggő oldalt szentel, míg Berlioz sajtóvisszhangja nála egyetlen oldalon elfér és nem jár sokkal jobban Bizet sem.

A központi Wagner-fejezet körül sok rendkívül érdekes ismertetés olvasható a zenei társaságok és zenekarok születéséről, az impresszionizmus kiformálódásáról, Debussy és Ravel munkásságáról, a Pelléas és Mélisande bemutatójáról. Az egész könyvet a Ballets Russes és Sztravinszkij fellépése zárja. Hatalmas munka eredményeként született meg a „Franciaország zenéje a romantika és a modern kor között", anyagát még akkor is haszonnal forgathatjuk, ha a szempontjai vitathatóak is. Nem baj — hogy csak egy példát említsek —, hogy nem ismeri fel Offenbach művészetének valódi társadalomkritikai jelentőségét a III. császárság korában, ha megteszik ezt helyette azok a kortárs kritikusok, akiket megidéz. Forrásmunkaként a könyvet haszonnal forgathatja tehát mindenki, aki ez iránt a mozgalmas korszak iránt érdeklődik.

MUSIKLEBEN IN JAPAN

Szerk.: *Prof. Dr. Siegfried Borris*
Bärenreiter, Kassel, Basel, Paris, London, New York, 1967.

Jó félévszázada tartó folyamat az európai kulturális körön kívül álló országok zenéjének felfedezése. A „művelt" világ érdeklődése mindinkább az „elmaradott" zenekultúrák felé fordul, s ahogyan ezeket a zenei értékeket fokról-fokra megismeri, lohadt le saját tökéletességének büszkesége, gőgje. Az érdeklődés kereszttűzében kétségkívül Japán áll, az az ország, amely megőrizte zenei értékeit és ezzel egyidőben hihetetlen gyorsasággal és eredményességgel fejlesztette ki európai típusú zenei életét is. A *Siegfried Borris* által, japán muzsikusok közreműködésével összeállított kötet sokoldalú tájékoztatással siet a Felkelő nap országának zenéjével megismerkedni szándékozók segítségére.

A kötet két nagy részre osztható: a rövidebb első szakasz Japán zenei múltjával, a második az ország mai zenei életével foglalkozik. Japán zenetörténet tömör, tárgyszerű összefoglalását kapja az olvasó s e rész utolsó fejezete „Az európai zene fejlődése Japánban" szervesen vezet át a mai helyzet ismertetéséhez. A napjainkkal foglalkozó írások legfőbb erőssége, hogy tömérdek érdekes adatot szolgáltat, szinte zenei Baedecker módjára. Felvilágosítást ad a koncerttermek számáról, befogadóképességéről és béréről, éppúgy, mint a komoly- és könnyűzenei adások percszámáról a Rádióban és TV-ben (az iskolatelevízió heti 330 perc zenei adást sugároz!). Megtalálható a zenekarok, kórusok, operák címe és rövid története, létszáma és vezetőségének névsora. Lexikális rész tömören ismerteti a zeneszerzők, előadóművészek adatait. Külön fejezet szól a zenei élet szervezéséről, a zeneműkiadásról, hangszergyártásról, hanglemeziparról, a Japánban érvényes szerzői jogról. Megtalálható a könyvben az ország impresszárióinak névsora, pontos címmel és telefonszámmal.

Igen érdekes a zenei nevelést ismertető fejezet. A zeneakadémiákkal kapcsolatban közli a különböző intézetek tandíját is. Az állami főiskola mintegy évi 45 dollárba kerül, míg a legdrágább magánintézet tandíja évenként több, mint 900 dollár. Az iskolai énektanításra térve a könyv részletesen ismerteti a tananyagot, és a mi gimnáziumunkhoz hasonló, 3-éves iskoláknál még a tanmenetet is. Érdekes, hogy ebben a gimnáziumban az első két tanévben a zeneórák száma 70, míg a matematikáé, vagy természettudományoké mindössze ennek kétszerese, azaz 140. Szabadon választható tárgyként további 35 óra zene vehető fel. Igen érdekes a japán zenei nevelés kultúrpszichológiai és szociológiai aspektusainak szentelt fejezet, amely kitér a mai japán zeneszerző történelmi és modern pozíciójának kettősségére, vagy a minél fiatalabb korban elkezdett zenetanulás fontosságára.

Willi Apel: GESCHICHTE DER ORGEL- UND KLAVIERMUSIK BIS 1700

Bärenreiter-Verlag Kassel, Basel, Paris, London, New York, 1967.

Willi Apel, Indiana Egyetemének idén 75-esztendős professzora, egy gazdag élet tudományos kutatásait summázza majdnem 800 oldalas történeti munkájában. A szerző, aki sok korábbi

tanulmányában foglalkozott már a billentyűs zene történetével, most a teljesség igényével tekinti át az 1700-ig született hatalmas orgona és csembaló (virginál,clavichord) literatúrát. Az Indiana Egyetem ugyanis 300 kiadatlan kottás gyűjtemény mikrofilmjét őrzi s ezt az anyagot Apel professzor tanítványai — a könyv előmunkálataként — áttették modern kottaírásba. A nagyszabású történeti mű Bach-ig kíséri figyelemmel a fejlődést. Ezt a határvonalat a szerző nemcsak terjedelmi okokból szabta meg, hanem főleg azért, hogy az egész XVII. század irodalmát önálló értékén vizsgálhassa, ne kényszerüljön például Schlick, Cabezon vagy Frescobaldi munkásságát abból a szempontból figyelembe venni, hogy milyen formában készítették elő Bach művészetét.

A szerző négy — egyenként is monumentális — részre osztja könyvének anyagát. Elsőnek az 1500-ig keletkezett műveket tekinti át, majd külön nagy szakaszt szentel a XVI. századnak és a XVII. század első, végül második felének. Mintegy kétszáz zeneszerzővel foglalkozik részletesebben és tömérdek régi mester művészetét érinti tömörebb formában. Több, mint 850 kottapélda szolgálja a minél alaposabb tájékoztatást, közülük jónéhány teljes tételt, vagy nagyobb formai egységet idéz.

Willi Apel nem törekedett egységes módszerre, nem ő szabja meg önkényesen a feldolgozás módját, hanem a különböző korszakok zenei anyaga. A XIV. és a XV. század tárgyalásakor a billentyűs zenét tartalmazó kéziratokból indul ki, különös figyelmet szentelve a vokális zene hatásának kimutatására. (Robertsbridge-töredék, Faenza Kódex, Buxheimer Orgelbuch). A XVI. századra térve a liturgikus orgonazenét országonként ismerteti, az imitatív műfajoknál viszont az egyes formákat (ricercar, tiento, kanzona, fúga, fantázia) részletezi, vállalva, hogy egyes zeneszerzőkre — akikről már esetleg a liturgikus orgonamuzsika fejezetében is szót ejtett — ismételten visszatér. A szabad formák (prelúdium, intonáció, tokkáta) elrendező elve ismét az országok szerinti megoszlás, ugyanígy csoportosítja a variációs formákat is, míg a billentyűs hangszerek táncirodalmát az azokat tartalmazó tabulatúrák rendjében tárgyalja.

A XVII. század feltárása (a századot kettéválasztó metszetekkel) már a billentyűs zene repertoárjához hozzájáruló országok és — ezen belül — a zeneszerzők rendjében történik. Néhány tanulmányszámba menő alfejezet — Sweelinck, Samuel Scheidt, Frescobaldi, Froberger, Buxtehude és Pachelbel munkásságának feldolgozása — még a könyv rendkívül magas színvonalához képest is csúcspont. Egyebekben a beosztás kiváló arányérzékről tanúskodik, mert érdeméhez és jelentőségéhez mérten a legkisebb zeneszerző orgona- vagy csembalóműveit is igen találóan jellemzi a szerző. A magyar olvasónak azonban el nem hallgatható szomorúságot okoz, hogy ebben a teljességre igényt tartó munkában — amely magába foglalja a billentyűs literatúra még kiadatlan anyagát is — nem jutott semmi hely a mi virginálmuzsikánknak, amire pedig Szabolcsi Bence több, mint négy évtizede felhívta már a nemzetközi zenetudomány figyelmét (Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte ZfMw VII. 11—12.), nem is említve a „XVII. század magyar világi dallamai" című publikációját. Úgy látszik, még a mikrofilmmel és más technikai javakkal a legbőkezűbben felszerelt amerikai egyetemek gyűjteményeiben is akadnak hiányok.

Ettől függetlenül, hatalmas tudásanyagot halmozott fel Willi Apel a billentyűs zene történetének feltárásával. Könyvének látóköre rendkívül tág, mindig a teljes zenetörténeti fejlődés szemszögéből, a hatások komplexitásának ismeretében tárja fel az egyes jelenségeket, olyan területet térképez fel, amelyet összefüggéseiben és ilyen színvonalon senki át nem tekintett még.

Breuer János

FOLYÓIRATOK

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА

A *Szovjetszkaja Muzika* 12. számának a *Zeneszerzői tribün* című rovatában *Pekker* cikkét olvashatjuk Hamrajev üzbég zeneszerző Fény a sötétben c. operájáról. A cikkíró figyelemreméltó alkotásnak tartja ezt a művet, amelyben a zeneszerző stílusosan és ügyesen bontja ki a pszichológiai tartalmat a vokális és zenekari anyag összjátékában.

Blok A kortárs benyomásai c. írásában Pejko 4. szimfóniájáról ad igen elismerő elemzést. A szimfónia zenei története Blok Tizenketten c. költeményének szüzsét követi, de mégsem a költemény egyszerű illusztrálása. A zene sajátos logikája határozza meg a zenei anyag fejlesztését és kibontását.

Raaben Bogdanov-Berezovszkij Vonósnégyesét mutatja be kottapéldákkal illusztrálva mondanivalóját. A művet dallamainak szépsége és a témáiban rejlő emócionális erő teszi értékes és szép alkotássá.

Szuszlina Felnőtteknek és gyermekeknek c. cikke Szoloduho Mesterek városa című gyermekoperáját ismerteti.

Végül *Geilig* Az igazság lovagja c. írásában Szimanszkij szaratovi zeneszerző Csernisevszkij c. operájával ismerkedhetünk meg.

A Zenetudomány és kritika c. rovatból *Szokor* és *Zemcovszkij* cikkeit olvashatjuk. Az első a szovjet zenekritika és zenetudomány 50 éves múltját tekinti át, a másik pedig a zenei folklór jelen és jövő perspektíváinak kérdését vizsgálja.

A Forradalom krónikái rovatban *Szosznovszkaja* beszélgetését olvashatjuk, amelyet K. Ivanov karmesterrel folytatott. Majd *Kollar* és *Fagyejev* színes visszaemlékezéseit a szocialista forradalom első éveire. Az előbbi a mai Gorkiji opera első előadásairól szól, a másik pedig az ivanovoi Munkásopera megalakulásáról és lelkes munkásságáról.

A *jubileum évében* azokról az ünnepélyes rendezvényekről olvashatunk, amelyeket a különböző városok és szervezetek rendeztek az Októberi Szocialista Forradalom 50 éves jubileuma alkalmából. A beszámolók nagy részét a fővárosban szereplő különböző nemzetiségek produkcióinak ismertetése teszi ki.

Ezek után *Fridnek* egy érdekes írását olvashatjuk Sosztakovics Katerina Izmajlova operájának filmvariánsáról. A cikkíró ezt a filmoperát jelentős előrelépésnek tekinti, amennyiben nemcsupán opera megfilmesítéséről van itt szó, hanem olyan filmoperát készítettek az alkotók, amelyben a zene a film szerves része lett és beleilleszkedik a cselekmény logikájába.

Az Előadóművészet rovatban *Fejnberg* cikkének befejező részét olvashatjuk. Cikkének ebben a részében az előadás és tolmácsolás hiteléről szól. Fejnberg szerint óriási elemző és szintetizáló munka eredménye. Ahogy Chopin egy-egy mazurkájában bennevannak a mazurka általános stiláris jegyei és az adott mazurka egyedi jegyei, úgyanúgy a művészektől is megkívánjuk, hogy előadásukban érvényesüljenek az interpretálandó mű általános stílusjegyei és az előadó egyéni stílusa. Igen érdekes dolgokat mond az ujjrenddel kapcsolatban is.

Ebből a rovatból kiemelném még *Jugyin* Beethoven értelmezése című írását. A cikkíró szerint Beethovennek különösen a II. szimfóniája szenved sokat amiatt, hogy általában a karmesterek nem értelmezik helyesen. A II. szimfóniában még benne él a fran-

cia forradalom iránti nagy lelkesedés. Erről azonban sok karmester megfeledkezik, és sem a tempóvitelben, sem egyes részeinek megformálásában nem hozza felszínre azt az intonációt, amelyet a francia forradalom jelentett a beethoveni műben.

Érdeklődésre számíthat a Zenei nevelés rovatban *Barenbojm* cikke, amelynek elejét már korábbi számunkban ismertettük. Cikkének e befejező részében a zenepedagógia repertoárjának a kérdésével foglalkozik. Két szélsőséges nézet uralkodik, az egyik szerint csak klasszikusokat szabadna tanítani, a másik szerint csak modernet. Megvizsgálja a kérdést történetileg és megállapítja, hogy a XVII. és XVIII. században a művészi és didaktikai cél összeesett. (Scarlatti, Rameau stb.) A kétféle igény elválása azonban már a XIX. sz. elején nyilvánvaló. Ekkor jelennek meg a különböző iskolák. A nagyok is tisztában vannak ezzel a problémával, hiszen Beethoven és Chopin is eljutott oda, hogy zenei nevelésre alkalmas rendszeres iskolát kellene írni. Ez a gondolat azután Bartók művészetében ölt testet, aki zseniális módon olvasztotta egybe a didaktikai és művészi elgondolásokat gyermekek számára írt ragyogó műveinek egész sorában. Mindennek alapján megállapítja, hogy Bartók-méretű zenei lángelmékre lenne szükség, akik meg tudnák teremteni a várva várt egységet.

Külön is szólnunk kell arról a rovatról, amely a Bartók örökségének tanulmányozása címet viseli a folyóiratnak ebben a számában. *Bukovin* Bartók stílusának jellemzője című cikkében némileg vitába száll Traimer és Lendvai Ernő megállapításaival. Lendvai ívszerkesztési és arany-metszés elméletét meglehetősen absztraktnak tartja ahhoz, hogy Bartók művészetét és stílusát hiánytalanul lehessen velük magyarázni. Lendvaival szemben Traimer induktív módszert alkalmaz, megmarad a tények regisztrálásánál és a mélyebb okokat és összefüggéseket nem magyarázza meg. A cikkírónak az az álláspontja, hogy Bartók a művészetben nem áll olyan szerves és absztrakt elméleti alapon, hogy az, amit csinált, akár a dúr-moll rendszer, akár pedig a dodekafonia következetes kritikája alkalmazásának lenne az eredménye. Vagyis Bartók zenevilága és zenei gondolkodásmódja nem konstruált világ. Ezzel szemben az is tény, hogy Bartókban van egy alapállás, a csak bartóki módon való gondolkodni tudás, amelynek egysége és következetessége a művekben fejeződik ki. Ez a sajátos hallásmód és zenei gondolkodás a cikkíró szerint a keleteurópai folklór zene lényegének meglátásából táplálkozik, illetőleg a folklór-zene művészi zene világába való emelése. A cikkíró ezután ismerteti a népzenében és a népzenei előadásban uralkodó néhány elv érvényesülését a bartóki komponálásmódban (variációs elv, detonálás stb.). Cáfolja Traimernek azt az állítását, hogy Bartók motívumainak tisztára lineáris funkciója lenne. Bartók motívumaiban potenciálisan mindig megvan a harmónia is, a motívum megharmonizálásának lehetősége. Népzenei gondolkodással rokonjelenségnek tartja a cikkíró Bartóknál a szekund konstitutív szerepét, annak a melódiavilágban és a harmóniában betöltött funkcióját.

A következő cikk szerzője *Hernádi Lajos*. A cikk itt Tanító, zongoraművész, ember címen jelent meg.

1968. évi 1. szám: Az első rovatokból felemlíthetjük a Szerkesztői beszélgetés címűt, amelyben néhány ismert szovjet kritikus és zenetörténész pl. Nyesztyev, méltatja a jubiláris ünnepségekkel kapcsolatos fontosabb zenei eseményeket.

A *Tervek, eredmények* rovatban *Rjauzov* mutatja be Szabzanov Visszatérés c. mai témájú operáját. Az opera azt mutatja be, hogy milyen súlyos harcokat kellett vívnia főhősének a háborúban, majd visszatérése után, saját falujában az elismertetésért.

Ezután két cikket olvashatunk a Leningrádi plénum eseményeiről. *Makarov* Espaj koncertművét elemzi, amely bizonyos fokig a régi concerto grosso stílusában íródott és trombitára, zongorára, vibrafonra és nagybőgőre bízza a szólókat. *Rappoport* Szalmanov Király c. kórusművét elemzi. A mű sikeresen fogja szintézisbe a vokális és szimfonikus műfajok szerkesztési elveit. A nagy formákhoz való közeledést jelenti a koncertáló elv érvényesülése a vokális fakturában. Az egyes

részek zártak ugyan, de a páratlan számú részek között határozottan érezhető az ívszerű átkötés, míg a vegyeskari részek mindig refrén-jellegű nyugvópontokat jelentenek a zene menetében.

Az *Előadóművészet* rovatából említsük meg *Milstejn* A művészet csúcsain c. cikkét, amelyben Rihterről rajzol portrét. A cikkíró szerint Szvatoszlav Richter múlt év májusában sorrakerült hangversenyei olyan csúcsokra értek, amelyek szinte az emberi lehetőség határai. Az előadott művek közül kiemelkedtek Debussy prelűdjei, Bartók II. zongoraversenye, Prokofjev 5. és Weber d-moll szonátája. A további cikkek sorából ki szeretném emelni *Nyilkonovics* Szofronickij világa című cikkének itt közölt első részét. A kiváló szovjet zongorapedagógusnak a gyakorlásról és a virtuozitásról vallott elveit bizonyára nagy érdeklődéssel olvassák e hangszer művelői.

A *Zenei nevelés* rovatban *Gajdamovics* cikkét olvashatjuk Rosztropovics osztályában címen. A cikkíró megírja a nagy gordonkaművész életét és pedagógiai módszerét.

A *Zenetörténet* rovatában *Kolbin* cikke számíthat érdeklődésre. Ismerteti és fotokópiában közli azokat a Mozart-dokumentumokat, amelyek régebben és legújabban kerültek napfényre a Szovjetunióban. Ezek között van néhány levél és egy-két Mozart-mű eddig ismeretlen variánsa.

Magyar vonatkozásai miatt hadd említsük meg a *Külföldi muzsikusok köszöntik a szocializmus országát* c. rovatot. *Szigeti József* közli azt a levelet, amelyben Glazunov felkéri őt arra, hogy vállalja el az Auer után üresen maradt hegedűtanszak vezetését a Leningrádi Konzervatóriumban, Szabolcsi Bence pedig közreadja azokat a naplórészleteket, amelyeket 1951-ben írt első Szovjetunió-beli útja alkalmából. Lelkes szavakkal ecseteli mindazt, amit zenetudományi és folklór-kutatások terén tapasztalt. Megkapta őt a közönség és az előadóművészek közötti sehol másutt nem tapasztalható lelkes kapcsolat is.

K. P.

Musik und Gesellschaft

A *Musik und Gesellschaft* 1967 novemberi (11.), decemberi (12.) és 1968 januári (1.) számainak legtöbb írása a Nagy Szocialista Forradalom 50 éves jubileumával kapcsolatos. *Nathan Notowicz*, a Német Zeneszerzők és Zenetudósok Szövetségének főtitkára a Szövetség központi ülésén elhangzott referátumában összehasonlítja a francia forradalmat az októberi forradalommal. Rámutat arra a különbségre, amely a történelmi rangsorban, a feladatok kitűzésében és az elképzelés és a valóság közötti arányban a két forradalomban megnyilvánult. Rövidítve közli a lap *Bertolt Brecht* beszédét, amelyet 1955-ben a Lenin-díj átvételekor Moszkvában mondott.

I. Nesztyev „Der Rote Oktober und die Musik" című cikkében felsorol néhány példát, amely azt bizonyítja, hogy már a forradalmat megelőzően is áthatotta egyes művészeket a világot megrázó kataklizma megsejtése és ez műveikben is kifejezésre jutott. A forradalom után minden évben új tervet készítettek arra, hogy miként fejlődjék tovább a zene az első szocialista államban. Ezek között a javaslatok között volt olyan is, amely a régi polgári művészet formáit és hagyományait teljesen meg akarta tagadni. A forradalmi kultúra azonban mindezek ellenére másképpen alakult, az új a régiből származott és az előrelátó művészek világos, egyszerű kifejezési formákat kerestek, ami a klasszikus tradícióhoz és a népi művészethez is kapcsolódott. Ezután külön fejezetben foglalkozik a szimfonikus zene megújulásával és ismerteti, hogy az opera, a balett, az oratórium és a dalirodalom milyen új ösztönzést kapott és milyen jelentős alkotások jöttek létre. Megállapítása szerint a XX. században a nagy szimfónia újjászületése Sosztakovics, Prokofjev, Kabalevszkij és Hacsaturján szimfónikus alkotásain keresztül Moszkvában és Leningrádban kezdődött. S ma már sok fiatal muzsikus folytatja az 50 éves tradíciót.

Anatolij Lunacsarszkij 1927-ben Beethoven halálának 100. évfordulója alkalmából mondott beszédéből is közöl a lap részletet. Szembeszáll azokkal a szkeptikusokkal, akik bár Beethovent elismerik, de szerintük a történelem új korszakában még a legjobb kultúrmaradványokhoz sem szabad kötődniök. Lunacsarszkij szerint mint ahogy a XVIII. század materialistái és a francia forradalmárok is bizonyos mértékben közel állnak a kommunistákhoz, ugyanúgy némely alkotó, aki a fiatal burzsoázia szemléletét tükrözte vissza, közel áll a proletár fiatalsághoz. Beethoven ezt a polgári fiatalságot fejezte ki zenéjében.

Ivan Sollertinszki „Historischen Typen der sinfonischen Dramaturgie" című tanulmányának célja a szimfonikus zene területén rendszerezni a különböző történeti típusokat, tájékozódni a tradíciókban, mert mindez nem csak a történésznek, hanem a zeneszerzőnek is hasznára lehet. Az I. fejezetben a „beethovencentrikus" koncepció lényegét ismerteti és bírálja. A II. fejezetben a Beethoven utáni szimfonikus típust elemzi, a III. fejezet főként a pathetikus komponistákkal foglalkozik, a IV. fejezetben az epikus szimfóniák kialakulásának történetét és azok karakterisztikumát vizsgálja.

Michail Tarakanov a leningrádi konzervatórium jelentőségéről és a fiatal komponisták sokoldalú működéséről ír.

Hans Clauss: Robert Volkmann zenéjének az orosz zeneszerzőknél tapasztalható hatását elemzi, majd felhívja a német karmesterek és előadóművészek figyelmét arra, hogy Volkman emléke nagyobb nyilvánosságot érdemelne.

Ludwig Matthies megjegyzéseket fűz az 1967. első félévének tömegdal alkotásaihoz. *Gunter Hempel:* Gustav Mahler lipcsei működésének egyik epizódjáról ír. Beszámolókat olvashatunk a szófiai nemzetközi operaénekes versenyről és a romániai zenei életről.

Magyar vonatkozású hír, hogy a VEB Deutscher Verlag kiadásában megjelent *Sárosi Bálint* „Die Volksmusikinstrumente" című könyve.

A decemberi szám anyagát főként három témakör tölti ki: a berlini zenés színházak jubileumai; a 100 éves fennállását ünneplő Reclam Universal-Bibliothek zenei kiadványai és a XI. Berliner Festtage eseményei.

Hansjürgen Schaefer az „Unter den Linden" Operaház fennállásának 225 éves évfordulója alkalmából kronológikus sorrendben ismerteti a műsorterveket és a kiemelkedő bemutatókat. Visszatekint a „Komische Oper" 20 éves múltjára is és 1 ámutat a két zenés színház feladatának különbözőségére.

Heinz Alfred Brochhaus nagyobb tanulmányában foglalkozik a *Reclam* Universal-Bibliothek eddigi eredményeivel és további feladataival. A kiadóvállalat ezalatt a 100 év alatt a tudományos és a népszerűsítő irodalom igen szétágazó területét ölelte fel. Megjelentek operai szövegkönyvek, különböző mesterművek elemzései és ismertetései, zeneesztétikai írások, didaktikai értekezések, zeneszerzők biográfiai, általános zenetörténet, zenei lexikon, filozófiai és szépirodalmi művek, sőt operai zongorakivonatok is. A felszabadulás után a kiadóvállalat új koncepciót kapott s munkájában a legkiválóbb szakemberek vettek részt. A cikk írója részben a zeneszerző biográfiák kiadványait veszi vizsgálat alá, a legrégibb kiadványoktól kezdve napjainkig méltatja azokat az írásokat, amelyeknek szempontjai még ma is elfogadhatók. Végül a biográfiák írásának módszeréhez szól hozzá.

A XI. Berliner Festtage a Vörös Október jegyében zajlott le. A programot 20 ország 1500 művésze az NDK legkiválóbb művészeivel együtt valósította meg. A vendégművészek szerepléseinek ismertetése után a következő ünnepi bemutatókról olvashatunk kritikákat: *Kurt Schwaen:* „Ballade vom Glück" (Balett), *Paul Dessau:* „Meer der Stürme" (zenekari darab), *Rudolf Wagner-Régeny:* „Einleitung und Ode für symphonisches Orchester", *Gerhard Tittel:* „Musik für Streichorchester", *Georg Katzer:* „Streichquartett" Az egyik hangversenyen a rostocki egyetem énekkara és a schwerini szimfonikus zenekar Hans-Jürgen Plog vezénylésével *Kodály Zoltán:* „Psalmus hungaricus"-át adta elő. A rostocki kórus (amely a debreceni kórus fesztiválon 1966-ban arany diplomát kapott) a szöveget magyarul éne-

kelte, a szólista Simándy József volt. A kritika szerint a nagy igényű műsorban, amelyben Beethoven Karfantáziája és Hanns Eisler „Lenin-Requiem"-je is elhangzott a hangverseny csúcspontja a Psalmus volt.

Hansjürgen Schaefer és *Dieter Lehmann* a IV. nemzetközi Enescu fesztivál eseményeiről számolnak be.

Az Eterna lemezek között kritika jelent meg Vivaldi Négy évszakjáról, amelyet Rádiózenekarunk, élén Lamberto Gardelli vezényelt és a szólista Kovács Dénes volt. A Qualiton lemezek között Szabolcsi Bence és Forrai Miklós „Musica Hungarica" zenetörténeti lemezét *Lesznai Lajos* ismerteti.

Hansjürgen Schaefer az új évfolyam első számának beköszöntőjeként ismerteti a folyóirat feladatait, terveit.

Karl-Heinz Otte az 50. évforduló tiszteletére Lipcsében rendezett zenetudományi konferenciáról számol be. A konferencián — melyen az NDK minden intézményének zenetudósai, a zenetörténet docensei és a minisztérium előadói vettek részt — 10 referátum hangzott el. Az előadások az egyes problémáktól az általános elméleti kérdések tárgyalásáig; az egyes komponisták műveinek részletkérdéseitől a szovjet zene utolsó 50 évének és jövőjének ismertetéséig változatos programot nyújtottak. Ezek között kiemelkedtek a következő referátumok: *Georg Knepler* (Berlin) A szovjet zenei alkotások fejlődésének kérdései; *Heinz Alfred Brockhaus* (Berlin) Az Októberi Forradalom hatása Hanns Eisler alkotásaiban; *Jürgen Eisner* (Lipcse) Hanns Eisler dalai Majakovszkij verseire; *Werner Wolf* (Lipcse) Prokofjev és Sosztakovics hatása a német zenére; *Hella Brock* (Greifswald) Szovjet zene gyermekeknek; *Karl Kleinig* (Halle) A szovjet népdal; végül *Ernst Hermann Meyer* (Berlin) arról beszélt, hogy milyen hatással volt a szovjet zene az ő alkotásaira.

Siegfried Köhler „Reich des Menschen" című „vokálszimfóniájáról" *Werner Felix* ír kottapéldákkal illusztrált részletes elemzést. A művet, melyet a zeneszerző Johannes R. Becher szövegére írt, a költő születésnapja tiszteletére mutattak be Berlinben.

A zenés színházakban a Vörös Október évfordulóját néhány új mű bemutatóján kívül, az orosz és szovjet operák új betanításával ünnepelték. Az új NDK művek rovatában a következő kompozíciókról olvashatunk kritikákat: *Uwe Ködderitzsch* „Impulse" (balett), *Hans Hendrik Wehding* „Wem Gott ein Amt gibt" (zenés komédia), *Dieter Nowka* „Sonate III. für Kammerorchester", *Manfred Schubert* „Orchestermusik 66; *Jürgen Buttkewitz* „Sonate für Viola und Klavier", *Willfried Jentzsch* „Sonate für Streicher", *Hermann Werner Finke* „Bobrowski-Lieder", *Robert Köhler* „Die Wolken" (négyszólamú vegyeskar).

A Mai Zene Nemzetközi Társasága (ISCM) prágai 41. zenei fesztiváljáról *Johannes Paul Thilman* rendkívül szkeptikusan számol be. Annak ellenére, hogy 30 ország vett részt a fesztiválon, véleménye szerint a művek olyan egyformán szóltak és a partitúrák olyan egyformának festettek, hogy alig lehetett őket megkülönböztetni egymástól. Az egész fesztivál a „nonkonformizmus" jegyét viselte magán. A dodekafónia és a szerializmus már idejét múlta, kiöregedett szerkesztési módnak tűnt. A montázs-technika és a képszerű kollázs az eszménykép. A hangszertechnikai új effektusok is általában zeneietlenek, csupán kellemetlen zörejek. Az elmarasztaló kritikák elsősorban a görög, spanyol, olasz és jugoszláv szerzők műveire vonatkoztak. A szocialista államok zeneszerzői közül a cikk írója nagy elismeréssel és a fesztivál egyik csúcspontjaként említi meg *Bozay Attila Op. 9. vonósnégyesét.* Kiemeli a bartóki tradíció alkotó módon való továbbfejlesztését.

Manfred Schubert brünni impresszióit mondja el. Véleménye szerint a cseh komponisták igen különböző útakon járnak, az új klasszicizmustól az elektronikus zenéig minden előfordul alkotásaikban.

Erich Kapst a budapesti Bartók szemináriumról számol be. Bevezetőjében megemlíti, hogy a nemzetközi zenei életben századunkban Bartók művei vezető helyet foglalnak el. Utal arra, hogy milyen nagy fontossága van annak, hogy a hűséges előadáshoz azoktól kaphatnak követendő mintaképet, akik Bartókkal együtt éltek, hallották játékát, tanultak tőle. Ismerteti a sze-

minárium munkatervét, a vezető tanárokat, a részvevők számát és nemzetiségét, elismeréssel ír a szervezésről és közli az 1968-as év programját. Javasolja, hogy a jövőben a kiváló magyar tanárokon kívül, neves külföldi szólistákat is hívjanak meg, mert akkor remélni lehetne, hogy a különböző országok a legjobb utánpótlást küldenék el. Ezúttal az egyes résztvevők képessége és munkateljesítménye nagyon különböző volt.

Wina Morelli Gallet cikke az olasz zenei élettel foglalkozik.

A kitűzött célnak megfelelően a folyóirat 1968-as évfolyam első száma már nagyobb teret szentel a rádió, televízió, hanglemez és könyv ismertetéseknek.

V. L.



Az Österreichische Musikzeitschrift novemberi számát a zenei tárgyú könyveknek, a zenei tárgyú kutatások eredményeinek szenteli. Mint a szerkesztőség bevezetőjében megállapítja, a témát a zenei lapok hosszú éveken át elhanyagolták, ha említés esett is róla, leginkább összefoglaló bibliográfiákat közöltek. Ezt a mulasztást kívánja a szerkesztőség pótolni, első ízben, a jelen szám tartalmával.

Az első tanulmány *F. Grasberger* tollából történeti visszapillantást tartalmaz a zenei kutatás eddigi eredményeire, címe: Musik und Forschung. *H. Kaufmann:* Thesen über Wertungsforschung címmel az Akademie für Musik und darstellende Kunst Grácban létesített új intézetében (Institut für Wertungsforschung) 1967 októberében összehívott zenetudományi symposion néhány felszólalását ismerteti. Az esztétikai értékítéletek összehasonlító tanulmányozására létesített intézetet H. Kaufmann a cikk szerzője vezeti. Az első symposion főtémája a zenei epigonizmus elbírálása volt és azon több kiváló zenetudós között (Adorno, Kaiser, Schuh, Rognini, Razumowsky) a magyar Fábián Imre is tartott egy előadást. A zenei analízist *R. Réti* posthumus könyvének (Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven) egy részlete képviseli, címe: Motive und Phrasierung. *K. Roschitz* Das deutsche Musikbuch (Situation, Entwicklung, Aussichten) összefoglaló címmel írt hosszabb tanulmányt a német nyelven megjelent zenei tárgyú tudományos könyvekről.

E. Graf a Bécsi Filharmonikusok amerikai turnéjáról ír beszámolót, *P. Eckstein* az ISCM prágai fesztiváljáról számol be, kiemelve Bozay Attila vonósnégyesének sikerét.

A PHONO-rész sajnálattal közli, hogy a Qualiton gyár csak mono-kiadásban jelentette meg Bartók Mikrokosmos és Gyermekeknek sorozatát B. Pásztory Ditta előadásában és beszámol a három zongoraverseny stereofelvételéről Gabos Gáborral. Részletes kritikát közöl a Tátrai-vonósnégyes Haydn Erdődy-quartettek felvételéről, valamint Bartók népdalfeldolgozásainak lemezéről, amelyen Csajbók Terézia és Török Erzsébet énekel, Tusa Erzsébet zongorakíséretével.

A *decemberi* szám megemlékezik a bécsi Akademie für Musik und darstellende Kunst 150 éves jubileumáról és központi témájának a karmester munkáját választotta.

A bevezető cikket *Prof Dr. H. Sittner* az akadémia elnöke írta. Címe: Direktiven für Dirigenten. Az a célunk a füzet tartalmával — írja —, hogy a karmestereket ismét hivatásuk magaslatára állítsuk. Ezért taníttatjuk őket különböző mesterekkel: a kórusvezetés, a korrepetálás, a szimfonikus zenekar- és az operavezénylés, a régi és a modern zene interpretálásának szakembereivel, hogy ismét sokoldalú, a zenekar és szólisták vezetésére egyaránt alkalmas, szellemileg és technikailag képzett karmestereket nyerjünk. Sajnos, sok régi karmesterünket a sztárkultusz annyira tönkretette, hogy a szakma szinte az optikai hatásvadászat („optisches Angebertum"—Swarowsky kifejezése) szintjére züllött.

H. Swarowsky cikke — Randbemerkungen um den Dirigenten — sok érdekes megfigyelést és tanácsot tartal-

maz. Elsősorban ő is a sztárkultuszt veszi célba: A sztár úgy interpretálja a zenét, hogy csak *őt* lehet hallani, a muzsikát alig... Helyesebben: csak őt lehet *látni*, a muzsikát nem lehet *hallani*. Négy pontban foglalja össze az igazi karmesteri tudás követelményeit:

1. A mű tökéletes ismerete. De nemcsak azt kell tudni, hogy *mit* vezényelek, hanem főképpen azt, hogy *hogyan* és *miért*...
2. Az előadó apparátus feletti tökéletes uralom.
3. Az a képesség, amivel tudását átadja az előadóknak.
4. Az a képesség, hogy előadás közben is annyira beleélje magát a szerző elképzeléseibe, mintha maga a szerző vezényelne.

... mindehhez hozzáteszi később: ezen felül akkor lesz valakiből jó karmester, ha rendelkezik a legszerencsésebb adottsággal: az egyéniséggel.

W. Gabriel képekkel, kottapéldákkal illusztrált hosszú tanulmányának címe: Dirigent und barocke Orchestermusik. *K. Österreicher* a karmester zenekar-nevelő feladatáról ír cikket, *F. Cerha* kottapéldákkal illusztrált írása a modern zene előadásának ritmikai problémáival foglalkozik.

A kiváló osztrák muzikológus, O. E. Deutsch 1967. november 23-án történt elhunyta alkalmából. *R. Klein* ír meleghangú nekrológot. A Bécsi Szimfonikusok világkörüli turnéjáról, egy bécsi Schubert-kiállításról és a Maria Dreieichen-ben restaurált orgonáról szóló tudósítások, könyv- és hanglemezújdonságokról szóló beszámolók egészítik ki a számot.

A *januári* számnak nincs központi témája. A bevezetőben a szerkesztőség programot ad az egész év tematikájáról.

Max Schönherr az ismert osztrák J. Strauss-kutató írta az első hosszabb cikket, Johann Strauss angliai utazásáról. Az elhunyt *O. E. Deutsch* emlékére a kiváló zenetudósnak egy 1932-ben megjelent és a Haydn-kutatók részéről eléggé elhanyagolt, ma már klasszikusnak számító tanulmányát közli a lap, címe: Haydn und Nelson. A cikk illusztrációi most jelennek meg először nyomtatásban. *F. Grasberger* Beethoven két első zongoraversenyéről ír analízist. *H. Sittner* a Bécsi Zeneakadémia 150 éves jubileuma alkalmából Musikuniversität — Utopie oder Realität címmel ír hosszabb elmefuttatást, melynek az a kicsengése, hogy ennek a pedagógiai intézménynek minden ellenkező véleménnyel szemben a realitás talaján kell állnia.

K. Roschitz hosszú kritikáját olvashatjuk a Háry János bemutatójáról a bécsi Volksoper-ben.

A PHONO-rész ezúttal csaknem teljesen Kodály művekkel foglalkozik. A bevezető cikk *Fábián Imre* előadását tartalmazza Kodály auf ungarischen Schallplatten címmel, amelyet a szerző Kodály Zoltán 85. születésnapján tartott, a bécsi Collegium Hungaricumban. Ezt követően közli a lap a Kodály művek Qualiton-diszkografiáját, majd négy Kodály lemez részletes kritikáját.

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DES MUSIKLEBENS

A *Musica november—decemberi* számának első tanulmányát *O. F. Schulze* írta egy az eisenachi Bach múzeumban található kristály-serlegről. A serleg egyik oldalán J. S. Bach díszes monogrammja felett VIVAT felirat látható, másik oldalán egy hatsoros verses ajánlás, a szöveg négy sorában kottaképpel, mindegyik kotta négy hangból áll. Az első és utolsó kottakép kétségtelenül a B-A-C-H hangokat tartalmazza, a két középső pedig minden valószínűség szerint az adományozó nevét rejti. Ennek a névnek — vagy neveknek — kinyomozása számos zenetudóst foglalkoztatott már, de egyértelmű eredményt eddig senkinek sem sikerült felmutatnia.

R. U. Ringger Oper als moderne Kunstform? címmel ír rövid tanulmányt. Mint a címben elhelyezett kérdőjelből kitűnik, a szerző nem túlzottan bízik az opera jövőjében. Kimutatja, hogy az operaszínpadok repertoárja ma is túlnyomórészt a francia forradalom és az első világháború között írt műveket tartalmazza és még a legjobb új operáknak sincs igazi közönségsikerük. Milyen lesz a műfaj

új stílusa? Segítenek-e fenntartani a műfajt az új kísérletek, amilyen a filmopera, a TV-opera? Vagy olyan megoldást kell találni a megmentésére, amilyent Fellini alkalmazott 8 és fél című filmjében? A szerző nem tud választ adni saját kérdésére.

A harmadik rövid tanulmányt *G. Sannenmüller* írta: Karol Szymanowski életművét és a lengyel zene fejlődésére gyakorolt hatását ismerteti.

A lap egészoldalas hirdetést közöl Dr. László Zsigmond és Mátéka Béla Liszt Ferenc élete egykorú képekben című, a Bärenreiter cég és a Corvina közös kiadásában megjelent könyvéről.

Elismerő kritika emlékezik meg a Corvina kiadásában megjelenő „Ha... naplót írt volna" sorozatról (Wenn-Tagebücher), különösen annak két legújabb kötetéről: *Fábián László* Chopin- és *Brodszky Ferenc* J. Strauss életrajzáról.

A PHONOPRISMA rovatban elismerő kritikát kap a „nálunk ismeretlen kitűnő zongorista" Zempléni Kornél, Kodály zongoraműveinek magasszínvonalú előadásáért, valamint Pécsi Sebestyén mai magyar zeneszerzők és francia zeneszerzők orgonára írt műveinek előadásáért. Igen jó kritikát kap a Magyar Állami Népi Együttes Hétszínvirág című lemeze is. Mind a három lemez a Qualiton gyár produkciója.

K. Gy.

NZ

NEUE ZEITSCHRIFT

FÜR MUSIK

A *novemberi* szám cikkeit Gustav Mahler emlékének szentelte a lap. Korunk egyik legjelesebb Mahler-dirigense, *Leonard Bernstein* kitűnő stílusú, irodalmi értékű tanulmányának főgondolatát már a cím is tartalmazza: a szerző szerint napjainkban érkezett el Mahler műveinek ideje. Bernstein úgy véli, hogy Mahler zenéjében a mi korunkról szól, előre látja korunk szépségét és negatív oldalait. Ez a kettősség, amely tulajdonképpen az élet szeretetének és az életundornak kettőssége — ez uralkodik Mahler műveiben. A kettősség Mahler műveinek zenei vonakozásában is megnyilvánul, nincs még egy olyan zeneszerzője a történelemnek, akire oly sok egymást kizáró és mégis helytálló jelzőt lehetne találni. Mahler az összefoglalója a német-osztrák szimfonikus zenének és egyben záróköve is. Bernstein szerint Mahler zenéje csak törekvéseiben tartozik a XX. századhoz, minden eszközét a romantikából merítette. — *R. U. Ringger* a mester II. szimfóniáját elemzi, főleg a tételek közti idézetszerű kapcsolatokat. — Végül a hanglemezrovatban *R. R. Koch* az új Mahler-reneszánsz során felvett Mahler-szimfóniákat hasonlítja össze, végiganalizálva a különböző tolmácsolásokat. Tulajdonképpeni modern Mahler-interpretáció még nem alakult ki; s így Bernstein majdnem teljes sorozata éppúgy nem irányadó e szempontból, mint Rafael Kubelik most elindított teljes Mahler-sorozatának eddig megjelent lemezei. A legszebb felvételek változatlanul a közvetlen örökösök: Bruno Walther és Klemperer nevéhez fűződnek.

A *decemberi* számban *Manfred Gräter* Toscanini és Horowitz kapcsolatáról ír hosszabb cikket. Elmondja találkozásukat, kiemelve, hogy Toscanini hangversenyein a legnagyobb ritkaság volt a versenymű, hiszen a maestro „zsarnoki" módszereit alig tudták elviselni a világhírű szólisták. Horowitz kivétel; kapcsolatukat nemcsak sok szempontból közös gyökerű előadói művészetük, de közismert családi kötelékek (Horowitz Toscanini veje) is indokolják. Ugyancsak két hanglemezfelvétel maradt közös szerepléseik tanúságaként, Csajkovszkij b-moll és Brahms B-dúr versenye, ám ezek a felvételek is bizonyságai két kivételes képességű művész együttes munkájának. — *Antoine Goléa*, a világhírű, Párizsban élő román származású zeneesztéta cikke: „Az erosz játéka, tragikuma és iróniája Mozart műveiben" szinte minden sorával ellenkezést vált ki. Mintha a szerzőnek célja lett volna, az eddigi Mozart-értékelés, a Mozart-művek dramaturgiai elemzése eredményeinek visszájára fordítása.

Szerinte Elvíra a hitvesi hűség és a mindenre kész szerelem mintapéldája, aki feltétel nélkül követi Don Juant;

Zerlina és Masetto kapcsolatában az erotikának a létezését is tagadja; a Cosi-ban pedig Goléa szerint a két szerelmespár hús-vér alak, Fiordiligi valódi heroina; végül Konstanza lenne az a mozarti női alak, akiben a szerelem legmagasabbrendű ereje nyilvánul meg. Goéla mindezeket a téziseket sajnos semmiféle zenei elemzéssel nem támasztja alá... — *D. Kerner* a Neue Zeitschrift épp egy évvel azelőtti számában tette közzé Carpani-nak Salieri védelmében írt vitairatát; ezúttal azt a választ publikálja, amely ugyan névtelenül került a Zenészlevelek Nemzetközi Archivumának tulajdonába, ám bizonyítottnak tekinthető, hogy Karl Thomas Mozart, a zeneszerző második életbenmaradt fia írta. Az írás ugyan tisztelettel adózik Salierinek, ám sejtetni engedi, hogy Karl Thomas szerint apja nem természetes úton halt meg. A szám cikkeit *Nicolas Slonimsky* Toch-nekrológja zárja le.

A vitarovatban a hamburgi Konzervatórium igazgatójának, *Wilhelm Maler*-nek írását olvashatjuk: „A jelenkori muzsika és az előadói üzem közti szakadék" címmel. Az írás tulajdonképpen részlete az idei tanévet megnyitó igazgatói beszédnek, s lényegében a hangversenyélet „történelmi" szemléletének és a jelenkori zeneszerzés irányzatainak ellentétéről, valamint a mai zene és a közönség közti antagonizmusról szól. Maler szerint két oldalról kell a két „ellenfélnek" közelednie, kölcsönös alkalmazkodás útján.

Az *1968-as* évfolyam *januári* számának cikkeit ismét egy előadói portré vezeti be, *H. Reinold* Zino Francescatti-ról szóló írása. A nálunk is jól ismert hegedűművész Paganini „dédunokája", hiszen Francescatti apja Paganini egyetlen növendékének, Sivorinak a tanítványa volt. A cikk a továbbiakban a művész előadói stílusát és emberi portréját rajzolja meg. — *H. Schmidt-Garre* „»Egzotizmus« a zenében" című írása folytatja a szerzőnek a századforduló idejéről szóló beszámolóinak sorát. Először a történelmi egzotizmusokat veszi sorra, majd pedig rátér a múlt század közepetáján felvirágzó és főleg Franciaországban divatos irányzat ismertetésére. Az irodalmi párhuzamok felvázolása után a különböző egzotikus témákkal foglalkozó zeneszerzőket veszi sorra: Félicien David-ot, Bizet-t (részletesen elemezve Mérimée novelláját), majd az 1889-es párizsi világkiállítás következményeként beálló hullámhegyet, Debussy, Ravel és társaik egzotikus irányát. Nem hagyja ki Rimszkij-Korszakovot, valamint a második vonalbeli zeneszerzők munkásságát sem. Mindezek az egzotizmusok azonban elhalványulnak hatásukban és népszerűségükben Puccini művei mögött. Végül pedig a mi korunkban, amikor kialakulóban van egy nemzetközi zenei világnyelv, melynek során például Messiaen hindú és más keletázsiai elemeket vesz fel zenéjébe, másrészt japán és koreai zeneszerzők alkalmaznak európai módszereket: az egzotizmus, a „távolság költészete" elvesztette létjogosultságát. — *Franz Zagiba* Délkeleteurópa zenetörténetének rövid összefoglalását adja cikkében. Ismert tényeket sorol fel, ám a cikk sajnos hemzseg olyan adatbeli tévedésektől, mint például: az igricek szlovákok voltak, Haydn Pozsonyban is működött, a horvát zenei életben szerepe volt Michael Haydnnak és Dittersdorfnak, és így tovább.

V. P.

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

A *Melos* novemberi számában *Hans Oesch* „A XX. század Ars Nova-ja" című írásában, a zenetörténet nagy újító korszakainak áttekintése után azzal foglalkozik; új művészetet hoztak-e Sztravinszkij, Schönberg és Bartók 50 évvel ezelőtt kibontakozott törekvései. Szerinte erről szó sincs, a századelő nagyjai csak a korábbi korszakok eredményeit gazdagították. Az igazi új művészet kibontakozásának lehetősége az 1945 utáni avantgard munkásságában rejlik.

Bernd Alois Zimmermann cikke Hans G. Helmsnek a Melos áprilisi számában megjelent darmstadti referátumát támadja igen éles szavakkal. (Helms cikkének ismertetését l.: Magyar Zene 1967/3, 330—331. l.) Véleménye szerint a vitatott írás túlságosan leszűkíti a modern zenés színpad lehe-

tőségeit. Másfelől Zimmermann vitatja Helms-nek azokat a megállapításait, amelyek a művész társadalmi beágyazottságával, és kötöttségeivel foglalkoznak.

Wolf-Eberhard von Lewinski interjút készített Hans Werne Henzével. Az avantgard-dal kapcsolatos kérdésre Henze kifejti, hogy a kísérletezés bizonyos életkor sajátsága és joga, de idősebb urak kísérleteiről inkább nem is nyilatkozik. Az elektronikus zene értékelésében Boulezzel van egy nézeten, ez az anyag fejleszthetetlen, s legfeljebb a polgári koncertlátogatónak adhatja ideig-óráig valami új „nagypénteki varázs" bűvöletét. Több kérdés a romantika körül forog, Henze nem tartja magát — még operái tárgyválasztásában sem — romantikusnak, de elvileg nem helyteleníti a romantika vállalását. Óvatosan nyilatkozik Boulez és Stockhausen új műveinek formavilágáról, de válaszaiból kitetszik, hogy szerinte ez a két zeneszerző nem ért el jelentős eredményeket e téren. Arra a kérdésre, hogy értelmes dolognak tartja-e a zeneszerzői megrendeléseket, egyértelmű igennel válaszol, mondván, ebből él. De hozzáteszi, hogy a kapott megrendelések soha nem korlátozták tervei megvalósításában.

A tudósítások közül különösen érdekes *H. H. Stuckenschmidt* beszámolója az 1967. Nyugat-berlini Ünnepi Hetekről. A cikk csalódottságot tükröz. A fesztivál vezetősége a fesztiválra a szocialista országok, a Szovjetunió mellett főleg Csehszlovákia, Lengyelország és Magyarország muzsikusainak bemutatkozását ígérte — s ez sajnálatosan elmaradt. A műsorokon mindössze a szovjet avantgard néhány alkotása (Volkonszkij, Gyeniszov, Zagorcev, Grabovszkij, Godziatszkij) hangzott el.

A decemberi szám teljes terjedelmében közli *Boulez* hírhedt Spiegel-interjúját és *Rolf Lieberman* válaszát. Mivel ezt a disputát több magyar lap (Magyarország, Magyar Nemzet) ismertette már, a vita részletezéséről lemondunk.

Martin Reinhardt Brecht és a zenés színház című tanulmányában, a Koldúsopera és a Mahagonny vizsgálatával érdekesen bizonyítja, hogyan kívánta Brecht a zenét is az epikus színház szolgálatába állítani. Foglalkozik a Koldúsopera zenés számainak különböző funkcióival: az informatív, morális-filozófikus dalokkal és a mondanivaló kulcsát adó betétszámokkal. Bőven idézi Brechtnek a kulináris színházról és a saját törekvéseiről írott gondolatait. Brecht egyik legfontosabb újításának azt tartotta, hogy az egyszerű beszéd, az emelt beszéd és az ének funkcióváltására törekszik a színpadon; ha tehát az egyik a másikat felváltja, az ne fokozást, hanem minőségi változást hozzon. Ez különleges előadói követelményeket támaszt. Brecht figyelmeztette művészeit, ne kövessék vakon a dallamot, hanem deklamáljanak a dallam ellen. Szándéka az volt, hogy az éneket elidegenítse a cselekménytől, válassza el előadásának tartalmától, esetleg azáltal, hogy iskolázatlanul énekeltessen; vagy szokatlan dallamvonal és hangszerelés alkalmazásával.

Zene — divat és politika című tanulmányában *Hans Ulrich Engelmann* részben az 1945 előtti Webern-értékelésekkel, Sztravinszkij magyarázatokkal, részben a Harmadik birodalom művészetellenes zenepolitikájával foglalkozik. *Erhard Karkoschka* az 1966-ban, Darmstadtban tartott kongresszus könyvalakban megjelent anyagát ismerteti (Darmstädter Beiträge zur neuen Musik X.). A mai zenei formával foglalkozó tanácskozáson meglehetősen szélsőséges nézetek csaptak össze; Earle Brown és Mauricio Kagel szerint minden hangzó anyag valamilyen formát ölt. Ligeti és Haubenstock-Ramati viszont határozottan keresi az új formaalkotó princípiumokat. Adorno és Dahlhaus professzorok pedig történeti-elméleti vonatkozásban keresték az új zene formai problematikájának megoldását. Karkoschka — függetlenül a kongresszus anyagától — a következő kérdéseket veti fel: 1. Milyen tulajdonságai vannak a zenehallgatásnak a forma és a részletek felfogásakor. Mi a két elem viszonya; 2. Milyen alapvető irányokban lehet és kell a forma meghatározását maximális szabadsággal körülhatárolni; 3. Milyen alapvető fokozatok különböztethetők meg a tagolástól és folyamatosságtól a formai profilig; 4. Hogyan viszonylik a zeneszerzés és az interpretáció a formai dimenziókhoz.

Meglehetősen kiábrándult beszámolók tudósítanak két rangos modern zenei fesztiválról. A Donaueschingeni Zenei Napokról *Stuckenschmidt* megállapítja, hogy utánpótlási gondokkal küzd, a Varsói Ősz *Tadeusz A. Zielinszki* szerint úttörő események nélkül zajlott le.

A januári szám első cikke *Wolfgang Hildesheimer* magyarra alig fordítható. Die Musik und das Musische című tanulmányában lényegében az új zenei sznobériát ostorozza, s hibáztatja az iskolai nevelést is, hogy igazi értékrend helyett illemből szoktatja rá már a fiatalokat is a klasszikusok tiszteletére, anélkül, hogy igazi jelentőségüket is megmutatná. Az ilyen jólnevelt publikum természetesen századunk zenéjére egyáltalán nem rezonál.

Tadeusz Kaczinski A lengyel avantgard válaszúton című igen érdekes tanulmányában röviden áttekinti az újabb lengyel zene felfutásának főbb eseményeit, majd négy fázist állapít meg az avantgard művészeti mozgalmak általános történetében: 1. fejlődés; 2. virágzás; 3. a követők jelentkezése; 4. ellenlábasok jelentkezése és hanyatlás. Leszögezi, az új lengyel zene nem egységes iskola, Górecki, Penderecki, Baird, Lutoslawski és fiatalabb társaik megőrízték egyéniségüket. Az újabb művek ismertetése után Kaczinski arra a következtetésre jut, hogy a lengyel zene már a harmadik — ha ugyan nem a negyedik — fázisba érkezett el. *Josef Michel* az elektronikus orgona szerkezetéről és felhasználási lehetőségeiről cikkezik.

A beszámolók közül érdekes Klaus Wagner hamburgi tudósítása. Az NSZK rádiói takarékossági programjukat főleg a zenei műsorok rovására érvényesítik. A hamburgi rádió megszüntette a zeneszerzői megrendelések kibocsátását, csökkentette modern zenei koncertjeinek számát és nem nyomtat többé műsorfüzetet. Bonnban nagy szimpátia-tüntetésre került sor a délkoreai titkosrendőrség által elrabolt és életfogytiglani fegyházra ítélt Isang Yung „Liu-Tung álma" című operájának bemutatóján. Főleg a fiatalok követelték a zeneszerző szabadon bocsátását, tiltakozó transzparenseket emeltek a magasba és aláírásokat gyűjtöttek Isang Yung kiszabadításáért. Közli a lap Stuckenschmidtnek eredetileg a Frankfurter Allgemeine Zeitungban, Heinz Tietjen, a kiváló operai rendező és karmester halála alkalmából írott búcsúztatóját.

B. J.

HUDEBNÍ ROZHLEDY

A *Csehszlovák Zeneszerzők Szövetsége* lapjának szerkesztősége a lap 19. számában folytatja közvéleménykutatását a szövetség közelgő IV. kongresszu előtt, zeneszerzők, előadóművészek, zenetudósok és kritikusok válaszát kérve erre a három kérdésre: 1. Mi a Csehszlovák Zeneszerzők Szövetségének jelentősége társadalmunkban, mi a jelentősége az Ön számára, illetőleg mi legyen a küldetése a jövőben? 2. Mi legyen a kongresszus tárgyalásainak központi kérdése? 3. Mit vár ön személy szerint a IV. kongresszustól?

Figyelemre méltó *Jaroslav Jiránek* „A zenei idő problémájához" c. tanulmánya, melyben *B. V. Aszafjev* korai zeneteoretikai munkáival foglalkozik.

Ivan Jirko ismerteti *Sosztakovics* XIII. szimfóniáját a Csehszlovák Rádióban való bemutatása alkalmából. Nem szimfónia ez a szó mindennapi értelmében, hanem ötrészes kantáta, férfi szólóval és karral (Jevtusenko verseire). Első része heves és patétikus ítélet a nácista hadigépezet ukrajnai zsidópusztításai felett; a második rész címe Humor, tartalma annak az elvnek a dícsérete, mely segít leküzdeni az élet nehézségeit és fenyegetéseit; a harmadik rész az asszonyokról szól, az asszonyok mindennapi életének körforgásszerű, elszűrkítő gondjairól; a rövid negyedik részt az ötödik rész szatirikus portréja követi — a karrieristáról.

Jaroslav Přikryl beszámol azokról a koncertekről, amelyeken a *Cseh Filharmónia* — az Egyesült Államokba és Kanadába való elutazása előtt — bemutatta külföldi repertoárját. Bennünket különösen érdekelhet, hogy kie-

meli a műsorból *Bartók* Concerto-ját *Karel Ančerl* vezetésével és *Bartók* II. hegedűversenyét *Jiří Novák*, a Smetana Kvartett prímhegedűse mesteri előadásában. Bartók mindkét sarkalatos műve meggyőzően és nagy kifejező erővel hangzott el Prágában.

A szövetségi klub Janaček termében megünnepelték *Jaroslav Křička* 85. születésnapját, a neves szerző jelenlétében. Křička zenéje tartós részese a világ hangversenyéletének, bár nevét nem igen fogják emlegetni századunk zenei harcainak és küzdelmeinek fő irányvonalában. Opusz-száma majdnem kétszáz, s minden művét áthatja a szerzőnek az a törekvése, hogy az elmúlt félszázad különböző zenei rendszereinek áradatában mindenki számára érthető maradjon, mindenkinek adjon egy kis vígasztalást, néhány mosolyos pillanatot, sőt tréfát. Talán ezért is komponált annyit a szerző a gyermekeknek, akik előtt nem lehet nagyképűsködni.

A *Csehszlovák Zenei Tájékoztatási Központ* kiadta német, angol és francia nyelven az Új Csehszlovák Zene XI. Hete alkalmával előadott művek hazai és külföldi szakemberek által írt recenzióinak kivonatait, és ezekhez csatolta a bemutatott művek külföldi rádióadásainak és pódiumi bemutatásainak érdekes statisztikáját, 27 külföldi városból (Bécstől Wellingtonig).

Jiří Fukač elég negatív képet fest a legutóbbi Varsói Őszről.

Vilém Pospíšil a bukaresti Enescu-fesztiválról ad képet, és ismét *Fukač* számol be a *Nemzetközi Zenetudományi Társaság* X. kongresszusáról (Lubljana). Ez a kongresszus sok ösztönzést adott a nemzetközi kutatásnak, de a jelenlegi helyzet alapvető metodológiai megoldását nem tudta megtalálni, a helyzet pedig *F. Blume* szavai szerint kifejezetten válságos. Nem dolgozták ki a tudományos ülésezés legmegfelelőbb modelljét sem.

A folyóirat 20. száma vezető cikkében *Jaromír Kříž* „Tudással a zenéhez" címmel ír cikket, s abban vezető zongorapedagógusok oktatási módszereit és neves pianisták előadóművészetét foglalja össze szintézissé. Olyan kimagasló személyiségek nézeteit és tapasztalatait ismerhetjük meg a cikkből, mint pl. Wilhelm Kempff, Gát József, Friedrich Gulda, Arthur Rubinstein, Fr. Rauch, Anda Géza, Fr. Maxián, Claudio Arrau, stb.

A szerkesztőség folytatja a lap számaiban feltett három kérdésre adott válaszok közlését. A válaszok értékelik vagy elítélik a Csehszlovák Zeneszerzők Szövetségének eddigi tevékenységét. Az ankét vitaszellemének szabadságára jellemző pl. *Vladimír Sommer*, a neves cseh zeneszerző válasza (bár tartalma nem jellemzi a válaszok többségét). Sommer azt mondja, hogy a szerkesztőség túlbecsüli a Szövetség szerepét, amikor annak „társadalmi küldetéséről" beszél, mivel Sommer szerint a csehszlovák társadalom túlnyomó részét egyáltalában nem érdekli a Csehszlovák Zeneszerzők Szövetsége, valamint az sem, hogy tagjai mit csinálnak. Arra a kérdésre, hogy mit vár a Szövetség IV. kongresszusától, azt válaszolja az állami díjas zeneszerző: semmit! — Más válaszok behatóan foglalkoznak, fontosnak tartván, a Szövetség feladataival és megoldandó problémáival.

Antonín Spelda őszinte elismeréssel búcsúztatja a 91 éves korában elhunyt *Jindřich Jindřich-et*, sokszorosan kitüntett neves cseh zeneszerzőt — Vítězslav Novák tanítványát —, a nyugat-csehországi „Chodsko", a „chod" nép (mintegy a nyugatcseh „palócság") nagy fiát és ismerőjét. Egész életét Domažlicében, a chodok járási központjában töltötte, nem engedve hosszú életén át sem Prága, sem Brünn, sem Amerika csábításainak. Zeneszerzői hagyatékában kiemelkednek dalkompozíciói és kórusai. De nevét hazája kultúrájában a chod folklor megmentése és tudományos feldolgozása teszi halhatatlanná. 50 éves korára megjelenik az általa gyűjtött chod népdalok hét kötetes gyűjteménye (1500 dallammal és 4000 szöveggel), majd 75 éves korára további két kötettel bővíti a „Chod daloskönyvet". 1956-ban 26 kötetben megjelenik „Chodsko" c. hatalmas néprajzi monográfiája a chodok életéről, népviseletéről, szokásairól, munkájáról, egész tárgyi és szellemi kultúrájáról. Ezt a munkáját a Chod Szótárral tetőzi be. Hallatlanul gazdag tárgyi gyűjteményt hagyott Domažlice városára.

Jaroslav Smolka cikket ír a német okkupáció alatti cseh zenei élet helyes értékeléséről, és helyteleníti *Miloš Kuna* ezzel kapcsolatos, közzétett nézeteit, különösen az elhunyt *Mirko Očadlik* professzor szerepét illetően.

Vladimír Poš „Orff a mi zeneoktatási gyakorlatunkban" címmel beszámol a cseh zeneoktatók tanácskozásairól Orff „Schulwerk"-jének csehszlovákiai bevezetésével kapcsolatban.

Jiří Fukač a brünni *Musica antiqua* fesztivál eseményeit értékeli. A külföldi vendégegyüttesek közül a fesztivál csúcsteljesítményeként ismerteti a brit *The Deller Consort* éneklését. A bécsi *Anton Heiller* orgonaművész Bach-koncertje — templomi miliőben — ritka szenzáció erejével hatott Brünnben. A fesztivál idején nemzetközi kollokviumot tartottak a zenei interpretációról, melynek anyagát — világnyelveken — közzéteszik.

Ljudmila Poljakovová ismerteti a moszkvai zenei élet két legújabb eseményét: *Sosztakovics* II. hegedűversenyét és Október c. szimfonikus költeményét. A hegedűversenyt *Ojsztrah* mutatta be, az Októbert a zeneszerző fia, *Maxim Sosztakovics* dirigálta. Mindkét mű nagy sikert aratott.

K. Slavický, a nyugatberlini *Festwochen 67* fesztiválról ad értékelő képet, *M. Štempel* pedig a stockholmi zenei ünnepségeket mutatja be. *H. W. Grohn* „Opera-háború Olaszországban" címmel ismerteti az olaszországi operaszínházak helyzetét és a küzdelmet létük megjavításáért.

Bohumil Karásek „Gondolatok a kongresszus előtt" c. vezető cikke a folyóirat 21/22. kettős számában a Csehszlovák Zeneszerzők Szövetsége múlt évi munkáját teszi mérlegre, valamint felvázolja a kongresszus előtt álló feladatokat. A cikk fő elve, hogy a zeneszerzőszövetség, míg csak fennáll, nem lehet hatalmaskodó kedvtelések érvényesülési területe, és nem törekedhet ez a szervezet soha arra, hogy hatóságokat vagy más intézményeket helyettesítsen, hanem célja csak az lehet, hogy szakmai tanácsaival és véleménynyilvánításával elősegítse a hiányosságok kiküszöbölését és azoknak a problémáknak a megoldását, amelyek a szocialista társadalom zenéjéért való felelősségéből reáhárulnak.

A Nagy Októberi Szocialista Forradalom 50. évfordulójára meghírdetett állami pályázaton az alábbi művek nyertek pályadíjat: az I. díjat nem adták ki senkinek, a II. díjat *Jaromír Podešva* V. szimfóniája nyerte el (címe: Félszázad három töredéke, F. Halas és J. Jevtusenko verseire). Harmadik díjat ítéltek oda: *Lubormír Bártának* „Iván és Lenin" c. kantátájáért, valamint *Otmar Máchá*-nak „Négy monológ" c. művéért (F. X. Šalda dramatikus költeményének szövegeire). Egy sor pályamű jutalomban részesült.

A szerkesztőség folytatja a kongresszus előtti „három kérdés"-ankétját (Andrej Očenás, Ilja Hurník, Vladimír Karbusický, Jiří Štilec, Jan Tausinger és Karel Horký válaszaival). Figyelemre méltó Karbusický válasza: a Szövetség is vegye figyelembe a zene társadalmi szerepének *empirikus* megismerését. Szeretné, ha mindenkinek, aki a zene problémáiról, funkcióiról, a zenei realizmusról, korunk zenéjének „érthetetlenségéről" stb. kíván beszélni, legalább egy kicsit rossz volna a lelkiismerte, ha előzőleg nem ismerkedett volna meg zenetudományunk és -esztétikánk e kérdéseket érintő eredményeivel.

A következő oldalakon *Václav Kučera* „Küzdelem a korszerűségért" c. cikke a *Mai Zene Nemzetközi Társasága* (ISCM) 41. világfesziváljának prágai eseményeiről számol be. Ennek a világszervezetnek a seregszemléje első ízben volt szocialista országban, ezzel aláhúzva a modern zene képviselőinek békés együttműködési szándékát is.

Jiří Hájek csehszlovák oktatásügyi miniszter válaszol a Szlovák Zeneszerzők Szövetsége II. kongresszusán a zenei nevelés ügyében kidolgozott memorandumra. A miniszter elismeri, hogy korunk tudományos-technikai forradalmának viszonyai között nem szabad elhanyagolni az ifjúság esztétikai és alkotó tevékenységének elősegítését, különben az a veszély fenyeget, hogy ifjúságunk csakis az élet közvetlenül racionális-hasznossági oldalai felé fordul, s elveszítjük a morális-politikai nevelés feltételeit. A helyzetet rohamosan rontja, hogy a gépzene minden fajtája könnyen elér-

hető, és annak legolcsóbb formái rontják az ifjúság ízlését. A mechanikus zene jelenléte mindenütt passzivitáshoz, a zenehallgatás elkényelmesedéséhez vezet. Ezért sürgető szükség van az ifjúság esztétikai nevelésére is. Az 1970-től realizálódó iskolareform figyelembe fogja venni e követelményeket, tehát a szlovák memorandumot is, és a legelső szakemberek bizottságai dolgoznak már a széleskörű reform, és az iskolai és iskolán kívüli esztétikai nevelés feladatainak és feltételeinek kidolgozásán. A miniszter üdvözli a zeneoktatási és nevelési társaság létrehozását is, és felajánlja a minisztérium segítségét is.

Miloš Stěpánek, a Pragokoncert hangversenyszervező agentúra helyettes igazgatója nagy tanulmányban foglalkozik a hangversenyügynökségek helyével és szerepével a hangversenyéletben. A hangversenyügynökség fő feladata a szerző szerint, hogy magas szinten képviselje mind itthon, mind külföldön a művészek érdekeit, szakadatlanul növelje a hangversenyzés lehetőségeit, a fellépések szükségét, és mindezzel javítsa a művészeti élet gazdasági feltételeit, mégpedig a rendezőkkel kialakított szolíd adás-vétel formájában, a kapcsolatban résztvevők érdekeinek figyelemben tartásával.

Több oldalon át a IV. Nemzetközi Dzsesz-Fesztivál prágai eseményeiről olvashatunk. *Igor Vajda* ismerteti *Dale Wassermann* (USA) Man of la Mancha musicaljének pozsonyi bemutatóját.

Miloš Stědron részletesen ismerteti és méltatja *Vladimír Lébl* Az elektronikus zene (Elektronická hudba, Prága, 1966) c. könyvét. Ebben a kiváló könyvben a szerző helyesen rostálja meg és szűri le lényegére az elektronikus és a konkrét zenéről eddig megjelent információk káoszát, s azt egyúttal mentesíti felesleges, figyelemelterelő technicizmusaitól, megmutatva a technikai zene keletkezésének szélesebb és mélyebb — egyben filozófiai — lényegét is. Sajátos kísérlet ez a könyv a cseh szakirodalomban az elektronikus és a konkrét zene módszerének és metodikájának tudományos bemutatására.

Jaroslav Smolka, Antonín Sychra „A zene a tudomány szemével" c. könyvét értékeli („Hudba očimavědy", Praha, 1965, Otázky a názory [Kérdések és nézetek] edíció, 56. kötet). A maga nemében páratlan, magas szintű népszerűsítő mű ez a könyv, mely közérthető és széles betekintést ad korunk zeneesztétikájának módszereibe és tudományos problematikájába. Ez a szakterület, mely ma már a természettudományok, a pszichológia stb. eredményeire is támaszkodik, nehezen enged a népszerű bemutatás követelményeinek, és Sychra ezért nem is valamilyen leegyszerűsített áttekintő rendszerezést nyújt könyvében. A könyv egy szakember beszélgetése a tárgy iránt érdeklődő olvasóval, akinek azonban nem kell magyarázni az alapfogalmakat, aki jelentős általános kulturális áttekintéssel, valamint az akusztika és más kapcsolódó területek legalább mai középiskolai szintű ismeretével is rendelkezik. A mű a mai esztétika kulcskérdésével foglalkozik: a zeneművészet közlő képességének, szemantikájának kérdéseivel. Ezeket világítja meg a legkülönbözőbb távlatokból és összefüggések felől. Kitér a szó és a zene viszonyára, a modern pszichológia, a fonetika és más tudományok alkalmazására az experimentális zeneesztétikai kutatásban, és ismerteti mai, félben levő kutatásait is. Tárgyalja az ötvenes évek zeneesztétikájának némely vonását, s itt — önkritikát is gyakorol, feltárva saját tévedéseinek mélységét, de szilárdan megmaradva az így is megoldásra váró, megkerülhetetlen problémák talaján. Sychra nem mond le arról, hogy ne a zene jelentéstani értékeit keresse és fel ne tárja jelentőségüket a társadalom életében. Talán egy kissé túl optimistán is bízik pl. a kibernetikai módszerekben, jóllehet az a helyzet, hogy ma még a kutatás a zeneesztétikában gyakorlatilag nem tud velük igazán mit kezdeni, s eddig nem eredményeztek komoly pozitívumot. Sychra leszögezi, hogy a zene — sajátos közlő eszköz. A világzenetudomány legjobb képviselői mind abból indulnak ki, hogy a zeneszerzők célja valamit közölni hallgatóikkal, és történeti tény, hogy az egymást követő nemzedékek évezredes sorai speciális emo-

cionális irányzatú közlésként fogták fel és élték meg a zenét.

Vladimír Šolín értékeli (őszinte bírálattal is élve) az őszi nemzetközi budapesti zenei fesztivált. Viszonylagos szerénysége mellett — más régebbi nemzetközi fesztivál-intézményekhez képest — kiemeli azonban, hogy a magyar zeneművészet jövő fejlődésének olyan világraszóló tartaléka van, mint az ifjúság, amilyennel sehol másutt nem dicsekedhetnek. Ez a magyar zene jövőjének záloga — Kodály műve. Šolín meghallgatott Magyarországon néhány általános iskolai énekórát, és amit azokon hallott és látott, azt „magyar csodának" nevezi. Példának állítja saját hazája számára, hogy Magyarországon már 110 zenei általános iskola működik heti hat énekórával, és hogy valamennyi általános iskolánk valamennyi osztályában kötelező a heti két énekóra.

Vladimír Karbusický nagyon érdekes recenziót ír Josef Wulf „Musik im Dritten Reich" (Zene a Harmadik Birodalomban) c. könyvéről (NSZK, 1966, Rowohlt kiadás). A számtalan dokumentumból a német nácizmus embertelenségének és művészetellenességének réme néz ránk örök figyelmeztetésül.

„*Jan Racek* nyilatkozata" címmel a szerző (Racek) válaszol *Vladimír Karbusický* „A tudományos munka becsületessége" c. cikkére, melyben ennek szerzője kifogásolja Racek „Ludwig van Beethoven" c. könyvének munkamódszerét. A szerkesztőség helyt adott mindkét fél nézeteinek, de nem tekinti a vitát lezártnak. 1968. júliusában a Csehszlovák Beethoven Társaság nemzetközi szimpóziumot hív össze, s ezen a többi között megtárgyalják a Beethoven „An die unsterbliche Geliebte" név alatt ismert levelével kapcsolatos heurisztikus kérdéseket is, és egyúttal megkísérlik érdemlegesen elegyengetni a cseh kutatók között e tekintetben támadt nézeteltéréseket, egyesítve erőiket az 1970. évi „Beethoven és a szláv zenekultúra" c. nemzetközi konferencia előkészítésére.

Milan Kuna is vitacikket ír „Az okkupáció mitosza ellen" címmel, melyben feltárja *Jaroslav Smolka* téves nézeteit a náci megszállás alatti cseh zenei életről.

Új zenei folyóirat indult meg Csehszlovákiában (Prágában). Címe: Hudba a zvuk (Zene és Hang). Kiadja a Csehszlovák Rádió a Csehszlovák Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének és a Svazarm Elektroakusztikai Klubnak a szakmai közreműködésével. Megjelenik évente tizenkétszer az Orbis kiadónál.

Rudolf Kerer szovjet pianista eseményszámba menő prágai hangversenyéről *Jaromír Kříž* a legmagasabb fokú elismerés hangján számol be, majd *Kovács Dénes* novemberi prágai sikeréről olvashatunk, *Vladimír Bor* pedig a prágai Nemzeti Színház Borisz Godunov előadását méltatja.

A 24. számban *Petar Zapletal* „Miért tart a válság?" c. vitacikkében foglalkozik a csehszlovákiai zenekari és kamaraegyüttesek dramaturgiájának hibáival, és felhívja a különböző testületeket törekvéseik összefogására és egyeztetésére.

Jaroslav Zich, Iša Krejčí és *Alois Hába* tiltakoznak *Mirko Očadlík* német megszállás alatti szereplésének elferdített értelmezése ellen.

Jaromír Kříž észrevételeket tesz a fiatal muzsikusok (16 évnél fiatalabbak) nemzetközi versenyéről, melyet *Concertino Praga 1967* név alatt a Csehszlovák Rádió rendezett meg nagyszámú jelentkezővel.

A *Pragokoncert* hangversenyszervező központ új intézményt hívott életre Csehszlovákiában: a fiatal, kezdő művészek szervezett találkozásait és bemutatkozásait a zenei élet rendezőinek, vezetőinek, kritikusainak a jelenlétében, később a közönség előtt is. Az első ilyen „börzén" a bolzanói Busoni-verseny két díjnyertes cseh pianistája mutatkozott be: *Ivan Klánský* és *František Malý*. Az est patrónusa *Antonín Kohout* volt, és az új intézmény célját a csehszlovák művelődésügyi minisztérium zenei osztályának vezetője, *Vladimír Šefl*, méltatta. Sok érdeklődő volt jelen, s a vitázó párbeszédek kellemesen — bor mellett, fehér asztalnál — zajlottak le. A szép beszédek után jó volna, ha az intézmény megszilárdulna és valóban a jövő előadóművészeinek megbízható ugródeszkájává válna.

A szlovák operairodalom új művel gazdagodott: *Alexander Moyzes* „A vi-

téz király" című operájával, melyet tavaly november 4-én mutatott be a pozsonyi Nemzeti Színház. Librettóját maga a zeneszerző dolgozta ki Ján Holly „Szvatopluk" c. éposza alapján. A bemutatót *Marián Jurík* ismerteti.

Az európai hírnévre szert tett, *Krupkovič* vezette *Korunk Zenéje* együttes — kétéves nagyon sikeres külföldi turné után (Bécs, Varsó, Frankfurt, Darmstadt stb.) — saját hazájában, Pozsonyban is újra bemutatkozott. Krupkovič célja, hogy az európai avantgard élcsapatának alkotásait mutassa be. Most pl. *Stockhausen* két legújabb művét adta elő, alig két hónappal darmstadti premierjük után. Az est első felét Stockhausen Ensemble c. négy órás művének egy órás „töredéke" töltötte ki. A szerző a közönséget is „mozgásba" kívánja hozni ezzel művével. Az előadó zenészek és a hangszórók körben helyezkednek el a közönség körül. Az előadók és a dirigens a művet a közönség jelenlétében voltaképpen, több megállással és újrakezdéssel újra meg újra alkotja. Olyan „zenei ülés" alakul ki tehát, melynek nagy felületi egységei ugyan szigorúan szervezettek, de belülről „szabadok", kötetlenek. E folyamat során mind az előadók, mind a folyamatot megértő hallgatók az improvizációs játék, az újraformálás örömeit élvezik. Sajátos aleotorika ez, melynek hallatára a közönség nem kényszerül mozdulatlanul követni a mű bonyolult kombinatorikáját. Ez a csehszlovák új zenei együttes, mely külföldön jogos tekintélyt szerzett magának, a hazai közönség előtt is megmutatta, hogy a legszigorúbb mércét is elbírja. Más kérdés a közönség és az új zene viszonyának kérdése, írja *Peter Faltin*, a hangverseny ismertetője.

A prágai egyetemi zenetudományi tanszék gondozásában megjelenő *Miscellanea Musicologica* sorozat XIX. kötetében *Jaromír Černý* közreadta, saját feldolgozásában, „A Hradec Králové-i Múzeum Zenei Kéziratainak Jegyzékét" (Károly Egyetem, Prága, 1966). Egyedülálló publikáció ez: régi cseh zenei kódexek első kiadott speciális katalógusa.

Sz. P.

SCHWEITZERISCHE MUSIKZEITUNG REVUE MUSICALE SUISSE

A *Schweizerische Musikzeitung — Revue Musicale Suisse* 1967/6. számában „Gedanken zur Tonsprache" címen *Robert Suter* esztétikai fejtegetéseit Schönbergnek azzal az előszavával kezdi, amelyet vonósnégyesére írt Bagatelljeihez fűzött: ezeket a darabokat az értheti meg, aki hisz abban, hogy hangokkal csak hangok útján kifejezhető mondanivalót lehet érzékeltetni. — Vajon a zenei gondolkodás mennyiben függ össze a zenei hallással, és a hallás mennyiben segíti elő a zenei mondanivaló megértését? Ilyen és hasonló problémák foglalkoztatják Robert Sutert, aki a továbbiakban kifejti, hogy a zene megértése irracionális fogalom s ezzel kapcsolatban felveti azt a kérdést, van-e értelme a koncertműsorok ismertetésének s jó-e hogy a gyanútlan hallgató, aki esetleg amúgyis érzékenyen reagál mindenre, ami szép vagy csúnya, lebilincselő vagy unalmas — a magyarázó szövegek, a formai és harmóniai elemzések elolvasása vagy meghallgatása után azt hiheti, hogy nélkülük meg sem értené a zenét. A szerző fejtegetéseit így összegezi: a komponálással a zeneszerző megkísérli zenei gondolatait, mondanivalóját a hallgató által felfogható és érthető formában kifejezni...

Robert Suterről, a zeneszerzőről is átfogó képet kapunk *Jaques Wildberger* tanulmánya alapján (Robert Suter — Schweizer Komponist). Debussyt „musicien français-nek" nevezik, s ugyanezzen az értelemben érdemli meg Robert Suter a megtisztelő „Schweizer Komponist" jelzőt. Kereső, kutató típus, aki egy időben Schönberg hatása alatt állt, sokat foglalkozott Bartókkal, majd 1956-ban érett férfi korában, egy nyarat töltött Wladimir Vogelnál Asconában s vele behatóan tanulmányozta a dodekafóniát. Így talált rá lassanként saját egyéni hangjára, amely már az 1960-ban komponált „Ballade von des Cortez Leuten" című narrátorra, vegyeskarra, szavalókórusra és kamarazenekarra írt művében megmutatkozott s a Vier Sätze für Streichtrio (1961)-ban, a 7 hangszerre írt Serenata-ban, zongora-

szonátájában és Sonata per orchestrajában (1967) mind jobban érvényre jut. J. Wildberger kottaképekkel illusztrált elemzései egy tehetséges, fantáziadús zeneszerző portréját egészítik ki.

Hans Holländer olyan zeneszerzők jellegzetes vonásait kutatja, akik egyazon korszakban éltek, alkottak s akiket a zenetörténetben többnyire egyszerre emlegetnek. Musikgeschichtliche Paarungen — Synthese und Gegensatz című tanulmányában azt próbálja kimutatni, hogy formálásban, dallamvezetésben, harmonizálásban és hangszerelésben mennyiben hasonlított és mennyiben különbözött egymástól Bach-Händel, Haydn-Mozart, Bruckner-Mahler, Liszt-Wagner, Debussy-Ravel, Schönberg-Sztravinszkij, Alban Berg-Webern s a ma élők közül Boulez-Stockhausen művészete.

Willi Reich ünnepi cikkét Wolfgang Fortner 60. születésnapja alkalmából, *Anonio Livio* hosszabb lélegzetű tanulmánya követi Wagner Tetralógiájának régi és mai előadásairól. Az összehasonlítás során beszél a négy mű bemutatójának rendezéséről, díszleteiről, majd sorraveszi a közbülső állomásokat s végül Wieland Wagner koncepcióját elemzi. (La Tétralogie d'hier à aujourd'hui).

Erik Satie születésének 100 éves évfordulójáról tavaly emlékeztek meg világszerte. Hol a helye a zenetörténetben ennek a tehetséges, ötletes, sokoldalú s egyszersmind egyenetlen zeneszerzőnek: ez foglalkoztatja *Louis de Marval*-t „A propos d'Erik· Satie" című tanulmányában. Debussy barátja, Cocteau körének egyik csillaga, aki a párisi művészéletet felcserélte Arcueil-i magányával, aki a dadaizmustól és a kubizmustól eljutott a végtelen egyszerűségig, telve volt ellentmondásokkal. A Gymnopèdes, a Parades, a Nocturne, balett, dalok, kamarazene és zongoradarabok szerzője arra törekedett, hogy függetlenítse magát kora divatos irányzataitól. Sikerei, kortársainak elismerése ellenére úgy tetszik, hogy alkotóművészete aligha volt hatással a XX. század zenei stílusának fejlődésére.

Kullervo a címe annak az 1892-ben komponált szimfóniának, amelynek bemutatása megalapozta Sibelius hírnevét. A zeneszerző hosszú élete folyamán a Kullervót mindössze négyszer adták elő — 1893-ban, 1958-ban, a szerző halálát követő évben kétszer, majd 1965-ben a Sibelius fesztiválon. *Jean Matter* — felhasználva azt az alkalmat, hogy Breikopf és Härtel tavaly kiadta a mű kispartitúráját — részletesen elemzi a szimfóniát „Kullervo ou comment nait un grand musicien" című cikkében.

Megemlékezések Hans Haugról és Walter Müller von Kulm-ról, beszámoló az IGNM prágai fesztiváljáról (dicsérő sorokkal Bozay Attila vonósnégyeséről), *Willi Schuh* kritikája a Donaueschingeni ünnepségek bemutatóiról, recenzió Klaus Wolters „Handbuch der Klavierlitteratur" című könyvéről, kritika a Riemann lexikon 3. kötetéről és a Monteverdi-évben megjelent hanglemezek áttekintése egészítik ki a folyóirat anyagát.

A tájékoztató rovatokból a következő magyarvonatkozású híreket emeljük ki: St. Gallenben Jean Marie Anderson vezényletével bemutatják Kodály Psalmus hungaricusát, ugyanott a bérleti műsorokban több Bartók-mű is szerepel. Az 1967—68. évad műsorprogramjai feltüntetik Zürichben és St. Gallenben Kurtág György Vonósnégyesét, Montreux-Vevey-ben Bartók I. hegedűrapszódiáját és a Contrasteot, a Suisse Romande-ban Hidas Frigyes Az asszony és az igazság című művét és Kodály Háry szvitjét.

A zenetudományi társaságok beszámolóiban Kecskeméti István és Fábián Imre nevével találkozunk; előbbi Salzburgban tartott előadást „Barock-elemente in Mozarts langsamen Instrumentalsätzen" címen, Fábián Imre Grazban a zenekritikusok szimpóziónján szólalt fel.

Az új kiadványok között is szerepel néhány magyar mű: Franz Brodszky: Wenn Johann Strauss ein Tagebuch geführt hätte; János Hammerschlag— Fr. Brodszky: Wenn Bach ein Tagebuch geführt hätte; György Schuler: Wenn Mozart ein Tagebuch geführt hätte; Jenő Vígh: Wenn Haydn ein Tagebuch geführt hätte. Mind a négy könyv a Jucker (Stuttgart-Zürich) kiadónál jelent meg.

Sz. M.

Zenei Könyvtár

MAGYAR ZENE

1968 2

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

IX. évfolyam, 2. szám *1968. június*

TARTALOM

AZ EURÓPAI SZOCIALISTA ORSZÁGOK FIATAL ZENESZERZŐINEK ÉS ZENETUDÓSAINAK IV. TALÁLKOZÓJA 115

ÚJFALUSSY JÓZSEF:
Értékek és mértékek 115

BOZSIDAR ABRASEV:
Az ifjú bolgár zeneszerzőkről 121

PETAR ZAPLETAL:
Fiatal csehszlovák zeneszerzők 127

LJUBOMIR HALUKA:
Fiatal szlovák zeneszerzők 131

SLOBODAN ŠPIRIČ:
A jugoszláv zeneszerzők legfiatalabb nemzedékének alkotóművészete 134

ZYGMUNT KRAUZE:
Mai fiatal lengyel zeneszerzők 142

TRAUDE EBERT — KARLHEINZ OTTE:
A Német Demokratikus Köztársaság fiatal zeneszerzői 146

IRINA ODAGESCU:
Román zeneszerzők ifjú nemzedéke 150

MAI FIATAL SZOVJET ZENESZERZŐK 157

SOMFAI LÁSZLÓ:
Fiatal magyar zeneszerzők. Megjegyzések a bemutatott művekről 165

AZ EURÓPAI SZOCIALISTA ORSZÁGOK FIATAL ZENESZERZŐI ÉS ZENETUDÓSAI IV. TALÁLKOZÓJÁNAK HATÁROZATA 174

VITÁNYI IVÁN:
A zenei hallás fiziológiája 176

KROÓ GYÖRGY:
A csodálatos mandarin 197

ELHUNYT NATHAN NOTOWICZ 200

DOCUMENTA:
Bartók első erdélyi hangversenye. (Dr. Lakatos István) 201
KÖNYVEKRŐL:
Molnár Jenő Antal: Smetana — Dvořák — Wlodzimierz Kotonski: A modern zenekar ütőhangszerei (Meixner Mihály) 205
Karl H. Wörner: Geschichte der Musik — Szerk. Heinrich Lindlar: Wolfgang Fortner — H. H. Stuckenschmidt: Maurice Ravel. Variationen über Person und Werk (Breuer János) 206
FOLYÓIRATOK: 209
HANGLEMEZEKRŐL: 224

A Magyar Zene legközelebbi száma szeptember 30-án jelenik meg.

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
A Magyar Zeneművészek Szövetségének Lapja
Megjelenik évenként négyszer

A szerkesztő bizottság tagjai:
SZABOLCSI Bence, UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: LÓZSY János
Szerkesztőség: Budapest, V., Báthori u. 10. Telefon: 317—330
Szerkesztőségi órák: kedden 10—12-ig
Kiadja a Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Telefon: 221—285
Felelős kiadó: SALA Sándor igazgató
Készült a Zeneműkiadó Vállalat nyomdaüzemében

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető a Posta Központi Hírlapirodánál (Bp. V., József nádor tér 1.) és bármely postahivatalnál. Előfizetési díj félévre 30,— forint, egész évre 60,— forint, mely összeg egyéni előfizetésnél a 61.280., közületi előfizetésnél pedig a 61.066. sz. csekkszámlára vagy MNB 8. sz. folyószámlára fizetendő be.

AZ EURÓPAI SZOCIALISTA ORSZÁGOK FIATAL ZENESZERZŐINEK ÉS ZENETUDÓSAINAK IV. TALÁLKOZÓJA

A Magyar Zeneművészek Szövetsége Egerben, 1968. április 22—27. között rendezte meg az európai szocialista országok fiatal zeneszerzőinek és zenetudósainak IV. találkozóját. Az egyes országok képviseletében a következő fiatal muzsikusok vettek részt: Bozsidar Abrasev és Ivan Ivanov Filev (Bulgária), Lubos Fiser, Josef Sixta, Ivana Loudová, Igor Vajda és Marián Jurik (Csehszlovákia), Dubravko Dettoni, Lojze Lebic, Vladan Radovanovic és Vojin Komadina (Jugoszlávia), Zygmunt Krauze, Jan Wincenty Hawel és Tomasz Sikorski (Lengyelország), Gerhard Tittel, Manfred Grabs és Horst Nagel (Német Demokratikus Köztársaság), Dan Voiculescu és Irina Odagescu (Románia), Alexander Buzovkin, Miroszlav Szkorik és Valerij Gavrilin (Szovjetunió), Breuer János, Durkó Zsolt, Láng István és Somfai László (Magyarország). Folyóiratunk most közli a találkozón elhangzott előadásokat, a részvevő országok által beküldött tanulmányokat és a találkozó határozatának a szövegét. A találkozó értékelésére a Magyar Zene szeptemberi számában térünk vissza.

ÚJFALUSSY JÓZSEF:

ÉRTÉKEK ÉS MÉRTÉKEK

1.

A Magyar Zeneművészek Szövetsége, a magyar zeneélet nevében üdvözlöm a szocialista országok ifjú zeneszerzőinek tanácskozását. Rendszeresen ismétlődő találkozások sorozatának láncszeme a mostani, tiszteletreméltó tradícióii vannak a baráti országok ifjú komponistáinak érintkezésében. Legfontosabb feladata ezúttal is a kölcsönös tájékoztatás, a soron lévő közös problémák megbeszélése.

A bemutatásra jelölt művek és az egyes országok ifjú zeneszerzőinek működéséről szóló beszámolók egyaránt arról tanúskodnak, hogy most is bőségesen lesz mit megbeszélni. Különböző, sok tekintetben ellentétes nézetek találkozhatnak, csaphatnak össze még körünkben is. Vetületei a zene, vagy még inkább a művészetek világszerte forrongó társadalmi problémáinak.

Valóban, ha körülnézünk a világban, a művészetek helyzetét nem találjuk idillien megnyugtatónak A világ természettudományos-technikai megismerésének szédítő irama mind újabb és újabb területeket jelöl ki a makro-

kozmoszban és a mikrokozmoszban egyaránt elsajátítandó tartományként, majd — mint a türelmetlen hadvezér — ismét továbbszáguld, nem törődve azzal, hogy a futtában lerohant terület domesztikálása, valóságos társadalmi és emberi, érzelmi és erkölcsi elsajátítása megtörtént-e. Megméri, kvantumokra bontja a világmindenséget, s azt az illúziót kelti, hogy a számok világával magát a világot vette birtokába.

A művészet feladata mindig is az volt, hogy a tudományosan észlelt és felmért világot emberivé tegye, élménnyé változtassa, megszelidítse és emberi formát, nevet adjon neki. Egyben magát az embert is szüntelenül alakítja, segít egyre újabb érzelmi, erkölcsi viszonylatait kifejteni, társadalmi berendezkedését mindinkább alkalmazni a megismert világhoz. Az utóbbi évtizedekben a művészet szánalmasan elmaradt igazi hivatása teljesítésében, és elmaradása mind nagyobb és nagyobb. Részint kétségbeesett erőfeszítéseket tesz, hogy afféle illusztráció, közvetlen bemutatás módján szemléltesse a tudományos kísérletek látványosabb eredményeit, és valóságos birodalma, a társadalmi-igazság feltárása helyett a tudományos igazság epigonjává szegődik. A tudomány képviselői részéről ezért legfeljebb elnéző mosoly a jutalma. Másrészt készségesen áll a napi létükben tengődő tömegek játék- és sportszenvedélyének szolgálatába, vállalja a narkotikum szerepét, és szívesen hazudja igaznak azt, ami csak kellemes.

Az érzelmi élet két forrása, meghatározója: az ösztön-élet egzisztenciális hitele és az objektív lét ismeretének racionális kontrollja elszakad egymástól. Társadalmi közvetítésük nem jön létre. Technikai-természettudományos világképünk már XXI. századot mutat, de benne az ember sokhelyütt a kőkorszak ösztönéletét éli.

A művészetek és az egész társadalom szociológiai, tünet-vizsgálatának időszerűsége, a vizsgálat által feltárt, néha megdöbbentő adatok mutatják legjobban, hogy a művészetek mennyire nem töltik be, nem tölthetik be funkciójukat, a társadalmi berendezkedés a világ nagy részén mennyire nem tudja nyomon követni a technikai lehetőségeket, mennyire nem sajátunk az, amit annak hiszünk. Látva a művészetek sajátos funkciójának elsorvadását, e sorvadás sok jelét, újra meg újra Hegel jóslatára kell gondolnunk, a művészetek elhalásáról.

Az elidegenedés jelszava járja be a világot. Részint pánikot kelt, részint a kozmoszban való feloldódás konjunktúráját, a nirvána ekszтázisát ígéri, és végzetszerűségével a művészetben is felmentést látszik adni minden embertelenségnek.

A zeneszerzőt is az egymástól elszakadó kategóriák szküllái és kharübdiszei veszik körül töprengéseiben. Mintha Lessing bölcs figyelmeztetése válnék valóra, a kategóriák, a lét összetartozó, egymást feltételező részeinek világában. Békés körülmények között csak különböző jellemek — írja Lessing a Hamburgi dramaturgia 86. darabjában — válságos viszonyok között ellentétesekké válnak, ellentétes arculatukat mutatják ki. És csakugyan, mintha hagyomány és újítás, nemzeti jelleg és világszínvonal, közönség és alkotó, könnyű és komoly zene, szép és igaz, értelem és érzelem, tartalom és forma,tudomány és művészet, természet és társadalom örökre hadat üzentek volna egymásnak. Mintha a zeneszerzőnek vagy-vagy-gyal kellene az egyik

vagy a másik mellé állnia, és szükségképpen átkot szórnia az ellentétes oldalra.

A huszadik század zene-filozófusai — köztük Theodor Adorno — pluralizmusnak jellemzik a mai művészet és zene ilyen megosztottságát. Különösen igaz a pluralizmus a kritériumok, az érték-kategóriák sokértelműségére. Az alkotóművész dilemmáját növeli, hogy egyszerre sokféle értékrendszerrel mérik alkotását, és ezek az értékrendszerek is ellentmondanak egymásnak. Ha a komponista újít, értéktelennek tartják a hagyomány feltétlen tisztelői. Ha nem deklarálja látványosan a tradíciók megvetését, megbukik az avantgardnál. Ha művészete sajátos eszközeinek pályafutását, divatos technikai újításait akarja követni, szükségképpen hátat kell fordítania a közönség zömének. Ha népszerűségre vágyik, a szakma nem áll vele szóba.

Mindez az értékrendek olyan általános válságának talaján megy végbe, amikor maradandó értékek kerülnek lomtárba és divatos ál-értékek árfolyama kapaszkodik a csillagokig.

Furcsa és szomorú, hibrid világ. Az ötven éve halott Debussy egy prófétai üzenetét idézi emlékezetünkbe. Andrés Caplet-nak írta 1913. június 6-án, nyolc nappal a Sacre du Printemps bemutatója után: „... a művészek részéről annyit csúfolt sznobizmus végül őket magukat is elérte, s nekik talán még ostobább módon válik szokásukká, mint a kívülállóknak. Számukra ugyanis teljesen elég, ha valami nincs megcsinálva, és máris szép! — Esztétika újdonságok magazinja számára! — Ebben az egészben az a legszomorúbb, hogy a zene szenvedi meg, és a végén egészen elhágy bennünket, miután minden módon igyekszünk megválni tőle..." („... le snobisme tant raillé par les artistes, a fini par les atteindre, et ils en font un usage peut-être plus bête que les gens du monde, car pour eux, il suffit qu'une chose n'ait pas été faite pour qu'elle soit belle! — C'est de l'esthétique pour magasin de nouveautés! — Le plus triste dans tout cela, est que la musique en souffre et qu'elle finira par nous abandonner tout â fait, puisque'on emploie tous les moyens de se passer d'elle...")

2.

Feltűnhetett, hogy az eddigiekben nem igyekeztem éles határt vonni a világ két része között. Nem tettem kísérletet arra, hogy a felsorolt, ismert és elszomorító tüneteket az imperialista világra korlátozzam, nem próbáltam a szocialista országokat olyan boldog szigetként feltüntetni, ahol ezek az ártalmak eleve nem hatnak. Ha ezt tettem volna, a napi élet tényei bizonyítanák rám az ellenkezőjét.

Egy nagyon lényeges különbség mégis van a progresszív, szocialista módon gondolkodó emberek és az ellentábor között. Mi ugyanis tisztában vagyunk azzal, hogy a természeti világ elsajátítását a társadalmi organizmus végzi. Ha ennek vérkeringése, kapcsolatai nem fungálnak kellően, ez öntudatzavart okoz, s úgy mutatja, mintha a világ hasadt volna ketté. Az elidegenedést sem tartjuk visszafordíthatatlan természeti folyamatnak, hanem olyan társadalmi jelenségnek, amelynek oka a kitágult természeti világkép és a társadalmi berendezkedés inadekvát volta. De éppen ezért tudjuk azt is, hogy ezen a bajon lehet segíteni, mindent el is követünk, hogy a megnöve-

kedett technikai lehetőségekhez illő, korszerű társadalmat hozzunk létre, a huszadik századhoz méltó erkölcsiséggel, emberi magatartással. Ebben a művészeteknek, köztük a zenének, sokkal fontosabb a szerepe, mint azt talán nem egyszer a művelődés munkásai, vagy akár maguk a zeneszerzők is hinnék.

Így kell gondosan szemügyre venni a zenekultúra első pillantásra leverő tüneteit is, és észrevennünk bennük azt a sokszor öntudatlan, sokszor torz vagy paradox erőfeszítést, hogy az újonnan feltáruló világot mégis csak elsajátítsák, mégis csak emberivé tegyék. A zeneszerző, amikor úgy véli, hogy a korszerű tudomány módszereit vonja be a komponálásba, hogy a kompozíciós technikát emeli a tudomány színvonalára, valójában kísérletet tesz a tudományosan megismert világ érzéki közvetítésére. Az első lépésben a tudományos tények talán még feloldatlanok maradnak, mint az elektronikus zene hőskorában. A következő lépés azonban már szívesebben reprodukálja az élő zene hangszerein az elektronikából megismert, idegenszerű hangzásokat, s ezzel emberközelbe hozza őket. Vagy egyéb-e akár az elidegenedés művészi megragadásának, érzékeltetésének kísérlete, mint egymagában is megszüntetésének első mozzanata?

Társadalmi, emberi viszonylatok közegében oldja a technikai újítás vívmányait a zeneszerző akkor is, amikor más művészeti ágakkal együttesen, műfaji társulások útján keresi az új jelenségek művészi formáit és jelentését. Ezzel fokozatosan hozzákapcsolja művét az emberi lét konstáns rétegéhez, az újat réginek új meg új változataiként teremti meg.

Volt idő, amikor a művészi újítás ellen érvként szólalhatott meg az az elmélet, hogy az új tartalom a régi forma bensejében születik meg. Könnyű volt így ráfogni avült hangú művekre, hogy mélyükön az új tartalom csírázik. De az érv — ha általánosságban igaz is — itt sántít, mert éppen a művészetnek sajátos hivatása, hogy a mélyben születő, még sokszor alig sarjadó újat máris érzékelhető formába öntse, ezzel sürgesse, ösztönözze kibontakozását. A művész tehetségétől és tudásától, éleslátásától és nem utolsó sorban a hagyományokban való jártasságától függ, hogy a mestersége műhelyében felfedett új kifejező eszközökkel az emberi lét lényeges új élményeit fogalmazza-e meg, vagy — kikovácsolva az új hangzásokat, — más, átfogóbb tekintetű kollégájának hagyja a nagyobb egységbe foglalás, végleges formálás sikerét.

A művészet társadalmi szemléletmódja segítheti a zeneszerzőt abban is, hogy megtalálja partnerét az új felkutatásában, birtokbavételében és kézhez szoktatásában. Nem kerülheti el figyelmét, ha csak szemét-fülét be nem csukja, hogy a tömegek a maguk sokszor primitív, elkoptatott, úntig csépelt zenélésében — ha lassabban, ha alulról kezdve is — a maguk módján ugyancsak az új művészi kifejezés formáit keresik, izzadják. A maguk szitáival ugyanannak az aranynak a szemcséit mosogatják az utca zenei áradatának iszapjából, hordalékából, amelyet a maga alkimista műhelyében a zeneszerző igyekszik tisztán létrehozni.

Ha a zeneszerző felismeri, hogy zenéjének igazi célja és életmódja nem absztrakt szolilokvium a kozmosszal, hanem bensőséges párbeszéd hozzá hasonló, az igazat kereső emberekkel, sokat nyerhet mind ő, mind közönsége, mind a zene. Ha virtuális, elvont közönség helyett meghatározott, közös

hagyományokban nőtt, eleven embercsoportokat akar meggyőzni a maga igazáról, ha megtalálja a módját, hogy — mint a legnagyobbak — ugyanazt a művészi meggyőződést más-más színvonalon, más-más műfajban, más-más oldatban közölje különféle hallgatókkal, mind közönségét, mind művészetét sokszorosan gazdagabbá teszi. A dialógusból új, érvényes művészi jelentésvilág bontakozhat ki, egyedüli jogcímünk arra, hogy zenével kapcsolatban realizmust említhessünk.

A művészet társadalmi hivatása egyúttal relatív és esetleges értékmérők közös mértékévé is válik. Mértékünk így kettős lesz, de egynemű. Részint arra kötelez, hogy a különböző törekvések által teremtett művészi értékeket önmaguk mértékével is megmérjük, viszonylagos értéküket számon tartsuk. De az így kapott érték-fokot szüntelenül egybe kell vetnünk egy maradandóbb, magasabb szintű mértékkel: az emberi nem fejlődésének fő áramlatával. A történelem előbb-utóbb úgyis eszerint rostálja meg a művészet napi termékeit. Mi sem mondhatunk le arról az igényünkről, hogy messzebbre is pillantva mérjük művészi tájékozódásunk rész-eredményeit. Tévedni ilyen nagyralátóan még mindig emberhez méltóbb és serkentőbb, mint értéktelen esetlegességek biztonságában tengődni.

3.

Szokásban van egy idő óta az öregek és fiatalok ellentétét éppúgy misztifikálni, éppúgy különválasztani egymástól öregeket és fiatalokat, mint ahogyan a lét más kategóriapárjai sokszor egymással szembeszegülni látszanak. Akár a többi, ez a polarizálás is élet-ellenes. A nemzedékváltások dialektikája az emberi lét szakadatlan egységének életmódja, ellentmondásukat az egységből kiemelni ál-dilemmát teremt. A mindenkori ifjúság legszentebb feladata, hogy az egész emberi fejlődés nagy céljait vigye tovább a megvalósulás felé, elődeinél jobban, bátrabban.

Jól tudjuk, meghatározó egy ember, egy nemzedék életének alakulására, hogy milyen gyermek- és ifjúkori élményekből alakította ki világképét, szűrte le eszményeit és céljait. Ezért látják másként a világot a fiúk, mint az apák, azért látják másként önök, mint mi láttuk. Biológiai és pszichológiai energiaforrásaikból többre telik, kevesebb rossz tapasztalatot, kevesebb terhet cipelnek, mint akár a mi nemzedékünk. Ebből táplálkozik az a bátorságuk, amely ahhoz kell, hogy az ügyet tovább vigyék. Egy kicsit talán úgy is, ahogyan mi szerettük volna, de nagyon úgy, ahogyan az önök felfogása, céljai megkívánják.

De mit jelent ma bátornak lenni? Ki a bátor zeneszerző? Az-e, aki vállalja és megveti a hozzá nem értő tömegek értetlenségét, esetleg gúnyolódását, ingerültségét, hogy a legszűkebb szakmai kör koszorúját elnyerje? Vagy talán az, aki elszenvedi a pályatársak lekicsinylését, hogy helyette az olcsó népszerűséggel kárpótolja magát?

Azt hiszem, akár az egyik, akár a másik magatartás csak ál-bátorság. Mert egyik sem jelent igazi, létet fenyegető veszélyt. Igazi bátorság ahhoz kell, hogy ne a tömeg és ne a beavatottak divatos, aznapi ítéletéhez mérje magát és művét a zeneszerző, hanem — nem pillantva sem az egyik, sem a másik csábításra — egyenesen járja az új világ emberiesítésének nehéz és

elég magános útját, úgy, ahogyan azt a maguk körülményei között a legnagyobbak mindig is tették, és ahogyan azt kinek-kinek saját eleven emberi közössége, lelkiismerete és tehetsége megszabja. Őszinte társat nem sokat fog találni, mert — ez éppen korunk nyomorúsága — kevés az értő, aki ne lenne sznob. És mégis, van-e lelkesítőbb, ifjú művészhez méltóbb kaland, mint a születő új világ és új ember igazi formájára, nevére tanítani az emberiséget? Harmadik út? — kérdezhetné valaki. Nem: az egyetlen.

A ma kezdődő tanácskozások ezt az utat, ezeket az utakat segíthetnek tisztábban látni. Jó munkát, szép eredményeket kívánok hozzá.

MAGYAR ZENETUDOMÁNY

Szerkeszti: BÓNIS FERENC

A sorozat eddig megjelent kötetei:

SZABOLCSI BENCE
A MAGYAR ZENE ÉVSZÁZADAI I.
a középkortól a XVII. századig

SZABOLCSI BENCE
A MAGYAR ZENE ÉVSZÁZADAI II.
XVIII—XIX. század

MOLNÁR ANTAL
ÍRÁSOK A ZENÉRŐL
válogatott cikkek
és tanulmányok

LEGÁNY DEZSŐ
A MAGYAR ZENE KRÓNIKÁJA
zenei művelődésünk ezer éve
dokumentumokban

KODÁLY ZOLTÁN
VISSZATEKINTÉS I—II.
összegyűjtött írások, beszédek,
nyilatkozatok

ZENEMŰKIADÓ

BOZSIDAR ABRASEV:

AZ IFJÚ BOLGÁR ZENESZERZŐKRŐL

Alig száz esztendős az új bolgár zene története. Zenei alkotóművészeinknek, akik rendkívül értékes és eredeti műveket hoztak létre, sikerült igen nagy mértékben fellendíteniük a bolgár zenét. Ilymódon Bulgária zenei vonatkozásban napjainkig elérte a fejlett európai országok színvonalát.

A bolgár zeneszerzőiskola java része eredeti nemzeti karaktert őriz, mivel nemzeti alkotóművészetre támaszkodik. Az utolsó évtizedben azonban sok bolgár zeneszerző — különösen a fiatal nemzedék tagjai — nyilvánította ki azt a szándékát, hogy megújítsa és gazdagítsa zenei nyelvét, kiaknázva a jelenlegi zeneművészet eredményeit.

A bolgár zeneszerzők idősebb nemzedéke, amely valamennyi műfajban megalkotta az első érett mesterműveket, mindannyiunk kortársa. A mai napig is nagy mértékben ez a nemzedék határozza meg a bolgár zeneművészet karakterét. Olyan zeneszerzőkre gondolunk, mint Pancso Vladigerov, Ljubomir Pipkov, Petko Sztainov, Veszelin Sztojanov, Marin Goleminov, Paraskev Hadzsiev, Filipp Kutev, Dimiter Nenov és mások.

A fiatal bolgár zeneszerzők továbbfejlesztették a bolgár zenét. Ennek a nemzedéknek az alkotói gazdagították nemzeti iskolánkat és új távlatokat tártak fel a szocialista bolgár zeneművészet mind magasabbra emelkedő fejlődésében.

A fiatal zeneszerzők nagy része, anélkül, hogy letért volna a nemzeti hagyomány útjáról, korunk új tendenciáinak elsajátítására törekszik. Úgy kíván alkotni, hogy művei összhangban legyenek azzal a korral, amelyben élnek és szükségét érzik a zenei nyelv megújításának. Ezért is fogadják a fiatal zeneszerzők eme törekvését, a modern kifejezés kutatását nagy megértéssel.

Ezen a találkozón műveikkel hat bolgár zeneszerző vesz részt: Dimiter Krisztov, Vaszil Kazandzsiev, Ivan Szpaszov, Krasszimir Kjürkcsiiszki, Bozsidar Abrasev és Ivan Filev. Valamennyien fiatalok, de különböző életkorúak (26-tól 35 évig) és nagyonis eltér alkotói felfogásuk.

A fiatal bolgár zeneszerzők munkássága meglehetősen sokoldalú és az alkotói útkeresés, valamint az eredmények tekintetében egyaránt különböző áramlatokat enged megfigyelni. Művészetük általános jellemvonása az utánzás elkerülésének törekvése. Ennek érdekében egyesül a kritikai keresés és az alkotó kísérletezés tendenciája. Megfigyelhetők a legújabb időkben újonnan felmerült irányzatok is, amelyek eredményei teljes bizonyossággal ma még nem láthatók be.

A zeneszerzők fiatal nemzedéke jelentősen hozzájárult a mai bolgár zene értékeihez és jelentékeny helyet foglal el hazája zenei életében. Ezek a zeneszerzők érvényesülni tudtak szakmai felkészültségükkel, új eszméikkel, sokoldalú tájékozottságukkal és alkotói fantáziájukkal, valamint azzal a képességükkel, hogy a mai valóság legfinomabb árnyalatait is felismerték.

Közülük néhányan a hagyományt állítják munkásságuk középpontjába, mások nagy műgonddal kutatnak új kifejező eszközök után, megint mások új utat követnek, amely a hagyománytól és a legújabb törekvésektől egyaránt eltér. Valamennyiükben érvényesül azonban a korszerű magatartás, mint eszköz és művészi érzékenység és valamennyien egy és ugyanazon kor interpretálására törekednek.

Nem könnyű feladat valamennyi említett fiatal zeneszerző jellemzése, alkotó jegyeik összefoglalása, és mindebből következtetések megvonása, hiszen valamennyien — de kivált a legfiatalabbak — szüntelen változnak, fejlődnek. Ezen kívül más-más a mához való kapcsolatuk, mások a zenei kifejezéshez felhasznált eszközeik is. A bemutatásra kerülő művek hasonlóságát csak abból a legáltalánosabb aspektusból érthetjük meg, hogy valamennyi mű alkotója ugyanannak a korszaknak a szülötte. További hasonlóságot találhatunk a nemzeti örökség közös alapjában, amely akár közvetlenül, akár közvetve, hatással van alkotásaikra — némelykor csak igen általános, nagy vonásokban. Ami műveikből közvetlenül érzékelhető, az az anyag eredeti kezelése.

Azt a sok zeneszerzőt, aki ezen a találkozón művel nem vesz részt, nem fogom behatóan tárgyalni, nehogy beszámolóm túlságosan elméleti jellegű legyen. Részletesebben az alábbiakban azokról a muzsikusokról szólok, akik ezen a tanácskozáson műveikkel jelen vannak.

Az első zeneszerző, akit be kívánok mutatni, *Dimiter Krisztov.* 1933 októberében, Szófiában született, Marin Goleminov professzor tanítványa volt. 1960 óta a Bolgár Állami Konzervatórium ellenpont-tanára.

Dimiter Krisztov nevéhez eddig is számos eredeti és jellegzetes alkotás fűződik: két szimfónia, egy szimfonietta, zongoraverseny, hegedűverseny, nyitány, poéma, szimfonikus epizódok — valamennyi nagyzenekarra, ezen kívül jónéhány kamarazenei alkotás: versenymű három kisdobra öt hangszer kíséretével, kamaraszvit két pikkolóra, zongorára, ütő- és vonóshangszerekre, rézfúvósquartett, szonáták zongorára, gordonkára és zongorára, két improvizáció zongorára és egy dalciklus.

Dimiter Krisztov jelentős helyet tölt be a bolgár zeneszerzők fiatal nemzedékében, eredeti utat járó zeneszerzőnek számít. Megfeszített erőfeszítései évek óta arra irányulnak, hogy zenei nyelvezetének elemeit — dallam, harmónia, polifónia, ritmikus és metrikai szervezettség tekintetében — a bolgár népi alkotóművészek principiumaiból, különösen a diafóniából vezesse le. A népi éneklésnek ez a sajátos és igen érdekes stílusa, amely Bulgária nyugati területein és a Balkán-félsziget más tájain is elterjedt, a zenélés ősi formáját őrzi régies és szokatlan hangzásával, a hangközök és hangnemek szinte teljesen szabad lebegésével.

Dimiter Krisztov nem alkalmaz direkt idézeteket, zenéjét a bolgár diafónia principiumaira építi. Erre az alapra támaszkodik az a műve is, amelyet ezen a találkozón bemutatunk: a hegedűre és zenekarra írott versenymű.

A kompozíció 1966-ban készült el és bemutatójára az 1967-es tavaszi Russzei Fesztiválon került sor. A szólista Dina Schneidermann volt, a Belgrádi Filharmónikusokat Jivoin Sdravkovics vezényelte. A versenymű két mérsékelten gyors tételből áll, a lassú tétel hiányzik. A mű két érdekességére kívánom figyelmüket felhívni. Egyrészt specifikus, a bolgár diafóniához kapcsolódó zenei nyelvére, sok érdekes harmóniai és ritmikai megoldására, szekundhangzásaira és karakterisztikus dallamkezelésére. Másfelől arra, hogy a kíséret a minimumra szorítkozik, a zenekar még ott is hallgat, ahol a legfontosabb mondanivalók elhangzanak, így azután egész nagy részek maradnak kíséret nélkül.

Most pedig a bolgár zeneszerzők egy másik csoportjával kívánok foglalkozni, azokkal a művészekkel, akik teljesen új kifejező eszközöket keresnek s akiknek a modern nyelv kérdése igen jelentős. Műveikben megfigyelhető a tonalitás kötöttségétől való szabadulás törekvése, a modern zenei szintaxis alkalmazása, amely a hangnem és harmónia bázisát, a tonális centrumot meggyengíti és megszünteti, bitonális és politonális, atonális és aleatorikus eszközök igénybevételével. Ezek a zeneszerzők a művészi koncepció új formáit valósítják meg, amelyek közvetlenül már nem kapcsolódnak a hagyományhoz.

Az idősebbek közül ezt az irányzatot követi Konstantin Iljev és Lazar Nikolov, a fiatalabb zenszerzők közül Vaszil Kazandzsiev és Ivan Szpaszov.

Találkozónkon az említett zeneszerzők közül kettő szerepel. Az első — Vaszil Kazandzsiev — 1934-ben, Russében született. Pancso Vladigerov tanítványaként végezte el a konzervatóriumot. Jelenleg a Bolgár Állami Konzervatórium tanára és a Szófiai Kamarazenekar karmestere, neve bel- és külföldön egyaránt ismert.

Vaszil Kazandzsiev műveiből eredeti alkotó egyéniség bontakozik ki: új kifejezést keresve, műveiből kinyilvánul a legújabb eljárások és technikák iránti vonzalma. Kazandzsiev számtalan szimfonikus- és kamaramű szerzője. Művei közül megemlítem a szimfoniettát, a divertimentót, hegedűversenyét, tavaszi kantátáját ének- és zenekarra és narrátorra, szimfonikus himnusz című kompozícióját, a Complexi sonori elnevezésű darabot, Perspektívák vonósnégyesre című alkotását, dalciklusát a Via Appia Antica-t, hegedű-zongora, klarinét-zongora, kürt-zongora szonátáját stb.

Vaszil Kazandzsievet legújabb műveinek egyikével, a Complexi sonori című kompozícióval mutatom be. A mű húsz modellből áll, amelyek a vonóshangszerek szinte valamennyi technikai- és hangszínlehetőségét kiaknázzák. A partitúra ezt a húsz modellt tartalmazza, egyiket a másik után, de a karmesteré a jog, hogy ízlése és fantáziája szerint szabadon rendezze el a modellek sorrendjét. A szerző csak bizonyos vázlatos utasításokat ad, amelyek a karmestert orientálják. A karmester által kért modellek bármelyikében valamennyi előadó részt vesz, de hangszeres muzsikusok élhetnek azzal a szabadsággal, hogy bármelyik modellből kiragadott elemeket játszanak, vagy több elemet a legváltozatosabban kombináljanak. A modellek közül háromnak meghatározott a metruma, a többié kötetlen. A partitúra mellé helyezett séma háromrészes szerkezet körvonalait rajzolja ki, bevezetéssel és finálével.

Hasonló zenei koncepció, de talán még radikálisabb tartás jellemzi az 1934-ben, Szófiában született *Ivan Szpaszovot*. Jelenleg a Plovdivi Szimfonikus Zenekar karmestere és a konzervatórium tanára. Zeneszerzést Pancso Vladigerovnál tanult és később két évig Lengyelországban karmesterképzőt látogatott.

Ivan Szpaszov alkotói egyéniségét az új kifejezés eltökélt, kérlelhetetlen kutatása és a radikálisan modern zenei nyelv keresése jellemzi. Nagy hozzáértéssel és szakmai tudással közeledik a legkülönfélébb modern technikákhoz és már alkotói pályafutása kezdetén is nagy érzéket árult el az új kifejezési módszerek iránt. Alkotómunkásságában művek egész sora kelt figyelmet, darabjait mindinkább letisztuló zenei nyelv jellemzi. Főbb kompozíciói: szonáta brácsára és zongorára, szonáta klarinétra és zongorára, Plakát — poéma szólistákra, kórusra és zenekarra, Mikroszvit kamarazenekarra, szimfónia nagyzenekarra, „Lengyel, lírikusok" dalciklus énekhangra és zenekarra, „játékok" kiszenekarra, Requiem basszusszólóra, kórusra és zenekarra, Kis Requiem szopránszólóra, beszélőre, 24-szólamú énekkarra, hat hangszerre, konkrét- és elektronikus zenére, „Mozgások" tizenkét vonóshangszerre, „Zenebarátoknak" vonósnégyesre és jazzquartettre, Epizódok négy hangszíncsoportra, dalciklusok stb.

Ivan Spaszovot mostani találkozónkon „Epizódok négy hangszíncsoportra" című kompozíciója reprezentálja. A mű 1965-ben készült és még annak az esztendőnek decemberében, a Szófiai Kamarazenekar előadásában, a zeneszerző vezényletével hangzott fel első ízben.

Az „Epizódok" négy hangszíncsoportra készültek:

1. Fuvola;
2. billentyűs hangszerek (zongora, celesta, vibrafon);
3. ütőhangszerek (három bongó, 3 cloches à vaches, 2 tam-tam);
4. Vonóshangszerek (7 hegedű, 3 brácsa, 2 gordonka).

A különböző hangszíncsoportokat a zeneszerző először egyenként exponálja, majd egybegyűjti, ez képezi a mű csúcspontját, végül, a rövid reprízben a hangszíntömbök ismét önállókká válnak. Az epizódok ilyenfajta rendezése klasszikus háromtagú formát eredményez.

A bolgár zeneszerzők legfiatalabb nemzedéke máris hozzájárult a bolgár zene gazdagításához. Egyes képviselőik már ismert művészek, mások hamarosan azok lesznek. Mindannyian saját fejlődési útjukat kutatják és mai alkotóművészekként nőnek fel. Nehéz ezeknek a fiatal muzsikusoknak a helyét, alkotásaik értékét kvalifikálni, hiszen habitusuk, alkatuk annyira különböző. Különbözőképpen szemlélik a jelenségeket és eltérőek azok az eszközök is, amelyekkel élnek. Ezen kívül fejlődésük nem lezárult folyamat. Éppen ezért összefoglaló következtetéseket csakis eddigi munkásságukról vonhatunk le. Jövőbeli fejlődésükre vonatkozó „jóslásokba" bajos lenne belevágni.

Jónéhány olyan ismertető jegyet találhatunk., amelyek segítenek a fiatal zeneszerzők csoportosításában. Azt azonban mégsem mondhatjuk, hogy a legújabb eszközöket és technikákat máris kiaknázták volna. Tulajdon útjukat keresik és nem hagyják magukat modern mintáktól befolyásolni.

A legfiatalabb zeneszerzők valamennyi műfajt művelik, írnak szimfonikus- és kamarazenét, színpadi- és esztrádmuzsikát. Szinte mindegyikük direkt, vagy indirekt kapcsolatban áll nemzeti zeneszerzésünkkel, amelyet egyéniségük szűr meg.

Ezen a találkozón a legfiatalabb bolgár zeneszerzők közül háromnak a műveit mutatjuk be.

Ehhez a nemzedékhez tartozik *Kraszimir Kjürkcsiiszki*, aki 1936-ban, Trojanban született és Pancso Vladigerov professzor tanítványa volt. Jelenleg az Állami Népi Együttes karmestere.

Kraszimir Kjürkcsiiszki egyike Bulgária legreményteljesebb fiatal zeneszerzőinek. Alkotói erényei már nemzetközi elismerést is hoztak számára. Párizsban, 1966-ban nagy nemzetközi zenei díjat kapott vonósnégyeséért.

Kjürkcsiiszki modern kifejezést keres és közben hű marad a népdal intonációs alapjaihoz is. A legutóbbi esztendőkben kereső figyelmét a bolgár diafóniára irányítja. Ebben a stílusban mutatott már néhány érdekes kompozíciót.

Krasszimir Kjürkcsiiszki főként helyes zenei érzékére támaszkodik, anélkül, hogy engedne meghatározott zenei minták csábításának. Főleg a szimfonikus- és kamaraműfajok vonzzák, e két műfajban eddig is jónéhány kompozíciót írt. A legfontosabbak: Szimfónia-requiem, Diafonikus tanulmány, Mese a lépcsőről három recitálóra, kórusra és zenekarra, „Paissi" kantáta, „Az önarckép balladája"-balett, Koncertino gordonkára és kamarazenekarra, vonósnégyes, trió klarinétra, hegedűre és zongorára, hegedű-zongoraszonáta, gordonka-zongoraszonáta, kórusciklusok stb.

Most Krasszimir Kjürkcsiiszki Szimfónia-requiemjének II. tétele kerül bemutatásra. A mű 1967-ben készült és 1968 januárjában, a Bolgár Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekarának előadásában, Vaszil Stefanov vezényletével hangzott fel első ízben. Ennek az előadásnak a hangfelvételét mutatjuk most be Önöknek. A szimfónia három tételes, lassú, gyors és moderato tétel követi egymást. Jellegzetes — kivált a II. tételben — a 2/8 és 3/8 metrumok gyakori váltakozása, ami metrikus egyenlőtlenség érzetét eredményezi, a bolgár népzene e jellegzetes metrikus váltását követve. A hangszerelés mesteri megoldásaira, ügyes felépítésére külön felhívom a figyelmüket.

A találkozón bemutatásra kerülő másik fiatal zeneszerző, *Bozsidar Abrasev* 1936-ban, Szófiában született, és Pancso Vladigerov professzor osztályában végzett a zeneszerzés tanszakon. Jelenleg hangszerelést tanít a Bolgár Állami Konzervatóriumban. Művei: zongoraszonáták, zongoraprelüdök, Két fantasztikus darab fuvolára és zongorára. Eddig munkásságának súlypontja, két, nagyzenekarra készült Szimfóniája. Első szimfóniája 1964-ben a fiatal bolgár zeneszerzők szemléjén 1. díjat nyert.

Bozsidar Abrasev különösen a szimfonikus műfajokhoz és a nagy formákhoz vonzódik. Kifejezési eszközei nem a legmodernebb tendenciákhoz közelítenek, bár a korszerű kifejezés sem idegen egyéniségétől. Jobban kedveli a tisztán zenei gondolatot az ábrázolásnál, az általánosítást a konkrét jelenségnél, a kifejezés általános jelentését a lokális korlátozottságnál.

A találkozón Bozsidar Abrasev a II. szimfóniát mutatja be. A mű 1966-ban készült és öt tételből áll. Első ízben a Plovdivi Szimfonikus Zenekar mutatta be Ivan Szpaszov vezényletével. Nagyzenekarra készült, amelyhez

az első és az ötödik tételben két mély női hang csatlakozik. A mű szimfonikus alapon nyugszik, anélkül, hogy bármelyik tételében is szonátaformát alkalmazna. A zeneszerző általános vonalakban a természet emelkedettségét és benső értelmét kívánta kifejezni, anélkül azonban, hogy ez a gondolat programszerű értelmet nyert volna. A két énekesnő mindig együttesen szólal meg, részvételük különösen fontos a mű egész eszmei mondanivalóját sűrítő utolsó tételben. Ebben az utolsó tételben a kétszólamú népdal stiláris jellegzetességei is felismerhetők.

Az utolsó zeneszerző, akit bemutatni szándékozom, *Ivan Filev*, a most ismertetett muzsikusok közül a legfiatalabb. 1941-ben született és épp most fejezi be konzervatóriumi tanulmányait Konstantin Iljevnél a karmesterképző tanszakon és Marin Goleminovnál, valamint Alexander Raicsevnél a zeneszerzés tanszakon. Eddigi művei: két szimfónia vonós zenekarra, Zene vonós, fúvós- és ütőhangszerekre, prelúdium és fúga nagyzenekarra, darabok hegedűre, zongorára, oboára, szimfónia ütőhangszerekre, vokális műve a „Költemény a harangokhoz" és a „Vokalise" 24 szólóhangra. Filev előnyben részesíti a modern kifejezőeszközöket. Már első műveiben is egyértelműen tanújelét adta tehetségének és a nagy fejlődés ígéretét hordozza.

A találkozón zongorára és kamarazenekarra írott Koncertinóját mutatjuk be. Ez a mű 1964-ben készült. Tételei a klasszikus formai rendet követik: szonáta, háromrészes nagyforma, rondó. A koncertino alapproblémája a folklóranyagnak és a jazz-elemeknek a kombinációja. A ritmikai felépítés alapja a „Bossa nova" tánc lüktetése. Jellegzetes a harmadik tétel, amelyben igen tisztán fejeződik ki a ritmikai struktúra. Az utolsó tétel középrésze szintézisbe foglalja az egész tematikus anyagot. A témák egyesítése itt öt lineáris felületben történik. A koncertino utolsó tételének záróütemei jelentik az egész mű csúcspontját. A kompozíció érdekes hangszínfelfedezésekben gazdag, különösen ütőhangszerkezelésében eredeti.

PETAR ZAPLETAL:

FIATAL CSEHSZLOVÁK ZENESZERZŐK

A cseh és szlovák zenei alkotó művészet a második világháború utáni utolsó húsz esztendőben kétségtelenül érdekes fejlődésen ment át. E fejlődés pozitívumai ma már, bizonyos történelmi távlatban, áttekinthetők, ami annyit jelent, hogy legalábbis feltárhatók azok a tendenciák, amelyek a csehszlovák zeneszerzőnemzedék mai alkotóművészetét befolyásolták és amelyek egyéni profiljuk kialakulásában szerepet játszottak. A háború utáni első korszak, amelynek atmoszférája a mai negyvenévesek nemzedékét alakította, elsősorban a két világháború közötti híres avantgard vezető élő képviselőinek művészi és emberileg érett individuális kvalitásaira támaszkodott. Janáček (1854—1928) és Suk (1874—1935) után ereje tetőpontján alkotott még Vitézslav Novak (1870—1949) és J. B. Foerster (1859—1951). Elsősorban ők voltak azok, akik, közösen K. B. Jirák-kal az első háború utáni nemzedéket felnevelték, azt a generációt, amelynek fejlődése a negyvenes, ötvenes évek rendkívül mozgalmas és heroikus feszültséggel teli idején ment végbe.

Történelmileg és a kritikai elemzés fényében szemlélve, ez a korszak ma, érthető módon, olyan időnek mutatkozik, amelynek aktivitása és pozitív szándékú törekvései művészi értéküket tekintve, egyoldalúan motivált tendenciái következtében, legalábbis vitatható gyümölcsöt érleltek.

De ilyen körülmények között is eleven értékeket adott a cseh zenének *Svatopluk Havelka,* akitől semmi nem állott távolabb, mint az à la thèse alkotás. Nemcsak I.szimfóniája bizonyítja ezt, hanem elsősorban „A fény dicsérete" című nagyszabású kantátája, S. K. Neuman-nak, legnagyobb szocialista költőink egyikének szövegére. Ugyanez érvényes *Vladimir Sommer*re, aki már az ötvenes években markáns, rendkívül meggyőző és mélységesen humanista művel jelentkezett, a Franz Kafka és M. I. Dosztojevszkij szövegeire írott „Vokális szimfóniával". Voltak azonban még más zeneszerzők is, akik az akkoriban igényelt romanticizáló leegyszerűsítés nélkül közvetítettek mély gondolatokat és mégis tökéletesen közérthető műveket alkottak.

Állításom legmeggyőzőbb bizonyítékainak egyike a szlovák nemzeti zene hatalmas és meglepő fellendülése. Ez a fellendülés *Eugen Suchon, Ján Cikker, Andrej Očenaš* és más zeneszerzők műveiben tartós hatású értékeket hozott létre és megalapozta az addig nem létezett egyéni, nemzeti szlovák iskolát. E helyütt is feltétlenül meg kell említeni Suchoň „Örvény" című operáját, amely egycsapásra Janáček legjobb művei mellé emelkedett és a keletkezése s bemutatása óta eltelt 18 esztendő folyamán egész sor európai színpadot bejárt. Ez az alkotás kifejező modernsége ellenére is mélyen nemzeti és éppen ezért megragadó.

A cseh és szlovák zene az 1948—1958 közötti esztendőkben meglehetősen el volt szigetelve a nemzetközi fejlődéstől. Zárt ajtók fogadtak minden olyan kompozíciót, amely új kifejezési eszközöket keresett, a zenei anyag megmunkálásának új útjait fürkészte. A formalizmus és kozmopolitizmus bélyegét sütötték nemcsak evidensen experimentális törekvésekre, de olyan nemzeti hangvételű művekre is, mint például *Bohuslav Martinu* alkotásai. Ebből az elszigeteltségből az útkeresés és a rátalálás csak lassan és szerény méretek között mehetett végbe, voltaképpen csak az ötvenes évek második felében. A fejlődés szükségszerűen rendkívül nehéz és bonyolult volt, mert a haladás megszakadt folyamatosságát kellett helyreállítani, az újabb fejlődéshez kapcsolódva. Ezen kívül a kortárs zene poziciója a fennálló gyakorlat alapján éveken át nagymértékben diszkreditálódott és profanizálódott.

Az egész világ fejlődési tendenciáival megszakított kapcsolatok törvényszerűen a koncertközönség progresszív nevelésének megszakadásához vezettek; következménye az új alkotások iránt általában, mind a mai napig megnyilvánuló közönyösség, az érdeklődés hiánya. Miután a romantikus kifejezőeszközöket az egyedüli lehetséges alkotói principium rangjára emelték, a kifejezésbeli újdonságra való valamennyi törekvést önkénynek vagy provokációnak tekintették és nem a valódi alkotói hozzájárulás nézőpontjából, hanem általánosságban negatívan ítélték meg.

*

Ebben a helyzetben lépett föl, az ötvenes évek végén, a felnövekedett, új nemzedék. Olyan környezetbe nőtt bele ez a generáció, amely nem mindig tudott megfelelő pontossággal elválasztani valódi értékeket a konjunkturális alkalmazkodóképesség gyümölcseitől; művésszé érése abban az atmoszférában ment végbe, amelyben épp hogy megkezdődött az értékek osztályozása. Ez a nemzedék azonban ugyanakkor kétségtelenül csábító feladat előtt is állott: olyan korban kellett életképességüket és alkotói termékenységüket bebizonyítani, amely az élet valamennyi szférájában megkezdte a kapcsolatok normalizálását. Az új zeneszerzőnemzedéknek azt a képességét kellett bebizonyítania, hogy tudomásul vegye a nemzetközi fejlődés új irányait, saját képére átalakítsa azokat és életet leheljen beléjük bizonyságául annak, hogy az alkotómódszer önmagában véve sem eleve nem üdvözít, sem a priori nem elvetendő. Ennek a nemzedéknek a feladata volt, hogy felvegye a harcot az oly hosszú ideig táplált bizalmatlansággal, és hogy ezt a küzdelmet nemcsak konformista frázisokkal, de igazi teljesítményekkel, művészi produktumokkal meg is nyerje.

Ma már felelősséggel mondhatjuk, hogy a mai harmincévesek nemzedéke sikeresen megvívta ezt a harcot. Rendkívül értékes kísérőjelensége ennek a sikernek, hogy az nemcsak ennek a nemzedéknek szolgált előnyére, hanem általában is hozzájárult az új alkotói módszerek alapos és józan elsajátításához. Az ideológiailag egyoldalú atmoszféra fellazítása a szó legszélesebb értelmében vett minőségi fejlődést tett lehetővé; az alkotóművészet valódi konfrontációját eredményezte és az értékek olyan tisztázását, amely a tehetséget rendkívül élesen elkülöníti a divatos alkalmazkodó képességtől. Ez a fellazulás a teljes cseh és szlovák kultúra közegében ment végbe.

Az 1967 októberében rendezett ISCM Fesztiválon való csehszlovák részvétel több, mint világos jelét adta annak, hogy az alkalmazkodás folyamata

túljutott már a kezdeti stádiumon, hogy a cseh és szlovák zeneszerzők viszonylag gyorsan áthidalták a fejlődésbeli késedelmet és hogy műveikben ma már nemcsak vitatható, hanem tartós érvényű értékeket is létrehoznak.

*

A mai harmincévesek nemzedékének, ennek a generációnak, amelyet itt *Lubos Fišer, Ján Klušák* és a fiatalabb *Ivana Loudová* művei képviselnek, nem volt könnyű a helyzete. Egyrészt fenyegette őket az előző korszakot túlélő konzervativizmus, másfelől ez a nemzedék kezdettől fogva arra törekedett, hogy az élet valóságát ábrázolja, elhasználatlan eszközökkel. Nem elégedhetett meg sem a rövidéletű „napi igények"-hez való konformista alkalmazkodással, sem az új technikai módszerek mégoly exkluzív és atraktív felhasználásával. Ezeknek a tehetséges fiatal zeneszerzőknek a művei kifejezik koruk kettősségét és bonyolult jellegét: a közvetlenül átélt időszakkal kapcsolatos művészi mondanivalójukat nem tudták semmi módon leegyszerűsíteni, ezért a világ és a benne folyó élet egyéni ábrázolására törekesznek, méghozzá a hagyománnyal erőteljesen szakító, de mégis a tartalmi közvetítés erejével bíró, a megértést inspiráló eszközökkel.

Kétségtelenül pozitívumnak kell értékelnünk, hogy a művészi kifejezés új formájáért folytatott küzdelem nem a felhasznált technikai alapelvek körüli kicsinyes civódások szintjén folyik, hanem a tiszta művészi minőségekért folytatott harc szférájában. A most bemutatásra kerülő alkotások éppen ezért nemcsak szerzőjüket reprezentálják, hanem karakterisztikus, találó képet adnak a cseh és szlovák zenei alkotóművészek helyzetének egészéről és termékenyen részt kérnek zenénk viharos gondolati és alkotói differenciálódásából. A különféle próbálkozások és az új technikai eszközök körüli megfelelő „tapogatódzások" elengedhetetlen stádiuma után napjaink csehszlovák zeneművészete megérlelte a művészi lehetőségek valódi értékelését.

Életkorát tekintve az említett három fiatal cseh zeneszerző közül a ma 34 éves *Jan Klušák* (született 1934. április 18.) a legérettebb. A Prágai Konzervatórium zeneszerzőosztályát végezte (1953—57) és zeneszerzői tanulmányait a Zeneakadémián J. Řidký és P. Bořkovec professzornál fejezte be. Klušák markáns egyénisége már tanulmányai idején megnyilvánult. Mindazonáltal kevés fiatal zeneszerzőnek adatott meg, hogy mindjárt első alkotói tettével olyan nagy sikert arasson, mint Klušák. „Szimfonia D-ben" című kompozíciója, amely 1956-ban készült, valamennyi szimfónikus zenekarunk igazi repertoárdarabjává vált és külföldön is sikeresen került bemutatásra.

Klusák eddigi munkásságában érdekes szimbiózist alkot eredendő hajlama a neoklasszicista stílusirányzathoz és későbbi törekvése expresszionista alkotói módszerekre. Míg első Szimfóniája és egy sor más műve (Concerto grosso, Versenymű fúvósötösre és vonósokra, stb.) Prokofjev megtermékenyítő hatását letagadhatatlanul magán viseli és laza faktúrája könnyen érthető, áttekinthető és vitathatatlanul szellemes zenét képvisel, későbbi kompozíciói (Három invenció) már technikailag a szeriális módszerből indulnak ki. Klusák művei a választott technikai megoldástól függetlenül mindig zeneszerzői műhelye magas színvonaláról, jelentékeny szakmai felkészültségéről tanúskodnak, zenéjéből friss és eredeti invenció árad.

Luboš Fišer Klusáknál egy évvel fiatalabb (1935. november 30-án született.) Ugyancsak a Prágai Konzervatóriumban és a Zeneakadémián tanult, 1952—1960 között. Jellegzetes invenciójú zeneszerző. Érti a módját, hogy a dallamokat funkcionálisan egészen a banalitás határáig kiterjesztve egyensúlyban tartsa és ily módon éri el a kívánt, gyakran groteszk, máskor ironikus, vagy a paródia értelmében szentimentális hatást; de ahhoz is ért, hogy meggyőzően teremtsen patétikusan emelkedett atmosztférát anélkül, hogy a legcsekélyebb mértékben is a frázisok ismételgetésének hibájába esne; végül stiláris jellemzői közé tartozik az is, hogy a nyers kifejezés határát megközelítő hangulatokat megragadjon. Ezek a tulajdonságai a zeneszerzői mesterségen való abszolút tökéletes uralkodással összhangban — itt külön ki kell emelni érett hangszerelő művészetét — lehetővé tették, hogy mindjárt művészi pályafutása kezdetén sikeresen kísérelje meg az operaírást (Lancelot, 1959); eredményesen működött közre filmek alkotásánál, kis színházakban és a televízióban is. Becsületére és dicséretére legyen mondva, hogy a tehetségét nem váltotta aprópénzre ezekben az „alkalmazott" műfajokban, hanem eddig mindig céltudatosan koncentrált eredeti inspirációjú egyéni alkotói feladataira. Minden megoldása, minden darabja szilárd fejlődési foka új minőségekre törekvő alkotó művészetének. Érvényes ez azokra a kompozícióira is, amelyekben Fišer — a problémák múltra késztető ismeretével — modern eszközökkel kezdett dolgozni (első helyen kell megemlíteni „Szimfonikus freskók" és „15 lap Dürer Apokalipszise nyomán" című alkotásait).

Klušák és Fišer művei a cseh és szlovák zeneművészet kontextusában fontos bizonyítékai metodikus munkájuk egyenértékű jelentőségének az alkotó folyamatban. Mindketten olyan művekkel adták első bizonyságát tagadhatatlan tehetségüknek és technikai jártasságuknak, amelyek a hagyományból nőttek ki. Ámbár Klušák Szimfóniája, vagy Fišer hegedűszonátája modern hangzású kompozíció, mégis a XX. század zenéjének hagyományos kifejező eszközeiből indul ki. Klušák és Fišer azonban nemsokára új vívmányokhoz csatlakozott, amelyeket nemcsak experimentálisan alkalmazott, hanem teljes művészi meggyőzőerővel. Mindkettőjük munkássága továbbá azt is bizonyítja, hogy nem a formai koncepció határozza meg a művészetben a sikert, hanem annak a képességnek a mértéke, hogy mennyire tudja a művész a választott forma révén a belső tartalmat kifejezni.

A XX. századi cseh zenében a nők gyakran játszottak fontos, sőt, szokatlan szerepet; elsősorban az előadóművészetben érvényesültek. Jó néhány zongoraművésznő (V. Řepková, M. Pokorná, Z. Růžičková, E. Bernáthová) ragadta el a második világháború utáni években a belföldi és a külföldi közönségét egyaránt. Cseh és szlovák énekesnők (L. Dvořáková, V. Soukupová, M. Česányová) reprezentálták a csehszlovák énekművészetet Németországban, Ausztriában, Olaszországban és a föld más országaiban. Kevés nő keresett azonban zeneszerzőként szerencsét. *Vítězslava Kaprálová* egy brünni zeneszerző rendkívüli tehetséges leánya volt a sorban a legelső (1915—1940); kivételes tehetségét reményteli pályája kezdetén törte derékba a könyörtelen halál. A ma már 74 esztendős *Sláva Vorlová* (sz. 1894) 1933 óta foglalkozik zeneszerzéssel. Alkotásai nem képviselnek ugyan csúcsteljesítményeket, de a jó átlaghoz tartoznak.

A legfiatalabb zeneszerzőnemzedék sorai közt *Ivana Loudová* (született 1941. március 8.) sokat ígérő tehetségnek számít. Már a Konzervatóriumban — amelynek zeneszerzőtanszakát 1961-ben fejezte be — nagy feltűnést keltett. Később a Prágai Zeneakadémián tanult Emil Hlobil professzornál és nem sokkal tanulmányainak befejezése után kórusműveivel lepte meg a nyilvánosságot, amelyek a Jihlavai Kórusfesztiválon rendkívül nagy sikert arattak. A 26 éves komponista jelenleg a kezdeténél tart annak az útnak, amely az őszinte, fiatalosan kötetlen művészi kifejezésre való törekvéshez vezet. Munkássága eddigi eredményei (Fantázia zenekarra — 1961, Koncert kamarazenekarra 1963 stb.) már sejtetik, hogy egyéni tehetség kér szót.

LJUBOMIR HALUKA:

FIATAL SZLOVÁK ZENESZERZŐK

Az utolsó öt-hat esztendőben, eleinte ritkábban, majd később mind gyakrabban léptek a nyilvánosság elé azok a fiatal zeneszerzők, akik a közelmúltban végezték zeneszerzői tanulmányaikat. Hatrik, Sixta, Salva, Beneš, Bokes, Podprocký — hogy csak a legígéretesebb tehetségeket említsem — arra törekszik, hogy önmagára rátaláljon, hogy egyéniségét kiteljesítse. Egyikük sem szándékozik megelégedni a korábban elért eredményekkel, hanem saját, egyéni kifejezési formát keres — ami feltétlenül pozitívum —, nem elégszik meg az epigon szerepével, az egyszer már elmondott gondolatok ismétlődő tolmácsolásával.

E rövid beszámoló keretében nem volna célszerű részletesebben jellemezni az említett fiatal zeneszerzők munkásságát. A szlovák zene generációs rétegeződésében is olyan tarka képet nyújt, hogy összegezéséhez terjedelmesebb tanulmányra volna szükség — nem is szólva arról, hogy valamennyi alkotó munkásságában egyéni vonásokra és művészi törekvésekre is fel kellene hívni a figyelmet. Az említett zeneszerző-csoport művészi arculatát amúgy sem ragadhatjuk meg elszigetelten. Nem emelhetjük ki abból az összefüggésből, amely tanítómestereik és az idősebb nemzedékhez tartozó alkotók zenei nyelvezetét kiformálta. Való igaz, hogy ez a fiatal nemzedék szerencsés, mert olyan kiváló zeneszerző egyéniségektől tanult — illetőleg tanul, mint Ján Cikker és Alexander Moyzes. Salvával kapcsolatban külön meg kell említeni, hogy ő Krzysztof Pendereckinél sajátította el a zeneszerzői munka alapismereteit. További előnyt jelent az is, hogy a fiatalok, az iskolából az életbe kilépve, nem ütköztek olyan akadályokba, mint az idősebb kollégáik. Ne feledjük, a külső körülmények is fontos szerepet játszhatnak. Különösen sokat számítottak a körülmények 10—12 évvel ezelőtt, amikor Zeljenka, Kolman, Berger és Kupkovič pályafutását megkezdte. E csoportnak előbb burkoltan, majd később nyíltan is harcolnia kellett ama mesterségesen elénk torlasztott akadályok ellen, amelyek a szlovák zenét el kívánták szigetelni a világ zenekultúrájának irányvonalától. Keserves munkával, szívós kitartással jutottak el az említett zeneszerzők az új irányzatok természetes elsajátításához s ebben a munkában nemcsak — sőt nem is elsősorban — a kíváncsiság vezérelte őket; céljuk a modern kompozíciós formák

és módszerek elsajátítása és a bennünket körülvevő zenekultúra áramlataival való kiegyenlítődés volt. Ez a ma már 30 éves generáció törekvéseivel, mondhatni, az élgárda szerepét töltötte be a második világháború utáni szlovák zenei fejlődésben. Munkássága vonzó vonásai nagy hatást gyakoroltak az ifjabb nemzedékre, azaz a bevezetőben említett csoport tagjaira. A legfiatalabbak természetesen csak a 30 évesek követői, másolói lettek volna, ha elfogadják idősebb társaik kompozíciós módszereit és egyszerűen csak továbbhaladnak ugyanazon a művészi úton. Éppen erre a legifjabb nemzedékre várt az a feladat, hogy az „avantgard" gépies átvétele ellen forduló magatartását érvényre juttassa, azzal a célkitűzéssel, hogy egyben átültesse és alkotó módon hasznosítsa a már meglevő értékeket a szlovák zene viszonyai között. Arról van itt tehát szó, hogy a legfiatalabbak a hazai zenei hagyományok szintézisére törekszenek, hamis dogmatizmus nélkül, nem ortodox módon értelmezve a modern kompozíciós eszközök alkalmazását. Lehetséges, hogy az ilyenfajta kapcsolat nem talál megértésre a „tiszta" stílusok híveinél, de úgy vélem, a zene mai világméretű inflációja közepette — amely a kortárs zenének szentelt fesztiválok tanúsága szerint egyben a rossz zene inflációját is jelenti — a szintetizáló irányzatok a nemzetközi, világméretű fejlődésben előtérbe állították, fokozatosan kiemelték a kis kultúrák hozzájárulását.

Juraj Hatrik, aki zeneszerzői munkássága mellet elméleti és kritikai területen is tevékenykedik, a tanulmányainak befejezése óta eltelt néhány esztendő alatt figyelemre méltó fejlődésen ment át. A hagyományosan megformált modális zenei anyag alkalmazásától eljutott a zenének újabb, napjainkkal korrespondeáló és eszközeiben nem konvencionális megformálásához. A kettős kórusra és üstdobra írott *Canto responzoriale* című alkotása, valamint a kamaraegyüttesre készült *Várakozás* című kompozíciója a zeneszerző újabb törekvéseinek sikerét és eredményességét bizonyítja. Másfelől, Hatrik a neoklasszicizmus talaját sem hagyja el, például a szonátaforma alkalmazása többet jelent számára egyszerű tanulmányi szempontnál.

Tadeaš Salva lengyelországi tanulmányai során elsajátította a magasrendű hangzáskultúrát és a zenekari apparátus kezelésének magas színvonalát, a lengyel zeneszerzők hangzásvilágának tipikus eszközeit. Rokonszenves vonása, hogy nem reked meg a hangzástömbök, vagy clusterek hagyományos alkalmazásában, célja az egyes elemek újszerű összekapcsolása, funkcionális alkalmazása. *Klarinétversenyében* a szólóhangszert nem a hagyományos koncertálás jegyében alkalmazza, a klarinétszólam egységbe foglalja az egész mű formai felépítését. Salva klarinétversenyét közös vonások kapcsolják Hatrik törekvéseihez, szoros szálak fűzik egybe a két zeneszerző művészi hitvallását. Elsősorban a két művész belső elkötelezettségét kell megemlíteni, azt a mélyen etikus, vallomás erejével bíró magatartást, amely Hatrik Várakozás című kompozíciójában és Salva legutóbbi műveiben egyaránt tükröződik. Ez a törekvés nemcsak az expresszív szöveg alkalmazásában nyilvánul meg, hanem zeneileg is kifejezésre jut.

Josef Sixta magas színvonalú technikai felkészültség fegyverzetében nem-konvencionális zenei fantázia kibontakoztatására törekszik, akár dodekafon, akár aleatorikus eszközöket alkalmaz. Törekvéseit a legékesebben vonósnégyese reprezentálja. A quartett aleatorikus szakaszai dinamikus, len-

dületes szilárd formai részekbe beágyazva nyerik el végső értelmüket. Az egyes tömbök struktúráiban a kvartokból és tritonuszokból összetett dallami modellek képezik az alapot. Ebben a műben tehát a jellegzetes szlovák melódia és az újabb zeneszerzői törekvések szintéziséről van szó.

E zeneszerzőcsoport legfiatalabb tagjainál természetesen nem szólhatunk még állandó stiláris jegyekről. A fiatal alkotók a fejlődés stádiumában vannak, különféle ösztönző erők hatnak munkásságukra. Partitúráik közös jellemző vonása azonban az epigonizmus elutasítása, a merev normák és a munkához való merev hozzáállás tagadása. Fő törekvésük, hogy a szintézis olyan modelljeire találjanak rá, amelyek kifejezői egyéni, sajátosan szlovák s egyszersmind modern gondolkodásmódjuknak.

Vladimír Bokes szigorú és szabad szeriális technikával írta első műveit. Legutóbbi alkotásaiban a zenekarra írott *Sequenzia*-ban és a hegedűszólóra készült *La folia*-ban is észrevehetők — ha elmosódott körvonalakban is — a fent említett vonások. A szabad dodekafóniát kombinálja és variálja modális technikával, nem mondva le az anyag racionális ellenőrzésének szándékáról sem. Hasonló mondható *Jozef Podprockýról* is; Kraskó szövegére készült *Vesper dominicae*-ja és *Fuvolaszólószonátája* azonban inkább az impresszív kifejezésmód felé hajlik. Az említett törekvések nem korlátozódnak a szimfonikus- és kamarazene területére, áthatják az új operák foramvilágát is. A szlovák zene világviszonylatban is legsikeresebb oszlopaira — Suchoň és Cikker operáira — támaszkodik *Miro Bázlik Péter és Lucia* című, Romain Rolland nyomán készült operájában és *Juraj Beneš A császár új ruhája* című alkotásában.

Az ifjú szlovák zeneszerzők nemzedékéről ma még nem mondhatunk végleges véleményt, hiszen valamennyi tagja a fejlődés és formálódás korszakát éli. Közös jellemvonásuk — amely egyben összeköti őket akadémiai tanító mestereik és idősebb társaik törekvéseivel — a humanista szándék. Valamennyien igaz emberi érzések kifejezésére, a művészi vallomás intezitására törekszenek. Művészi kifejezésük őszintesége valamennyiük munkásságát jellemzi.

Sztravinszkijt idézve: az igazság és őszinteség nem lehet mentsége a tökéletlen alkotásnak. A szlovák zeneszerzőkre ez a mondás, úgy vélem, nem vonatkozik. Technikai felkészültségük mindig is nyilvánvaló volt. Közlendőjük színvonala ma is elegendő ahhoz, hogy megállapíthassuk, nem kell aggódni a szlovák zene életképességéért.

SLOBODAN ŠPIRIĆ:

A JUGOSZLÁV ZENESZERZŐK LEGFIATALABB NEMZEDÉKÉNEK ALKOTÓMŰVÉSZETE

Nem egészen másfél évtizeddel ezelőtt kezdődött meg a jugoszláv zenei alkotóművészetben az új stiláris koncepciók és kifejezési formák előretörésének korszaka. Ez a fázis nagyonis meghatározott hangulati viszonyok termékeként kezdődött meg, amelynek okai messze kívül esnek a nemzeti, vagy személyes-zeneművészeti tendenciákon, ezek alapján tehát nem is magyarázhatók. Megszületésének forrásait csakis az általános pszihózis keretében, a művészet általános gondolkodásmódjának és esztétikai értékelésének alapján, az élet értelmének keresésével, az igazság és az ezáltal ható intuitív problémamegoldások felismerésével tárhatjuk fel.

Mindazt szem előtt kell tehát tartanunk, ami a XX. század második felében az emberi intellektust fenyegeti és ami parancsoló erővel hat rá. Ezek a közös források azonos, vagy hasonló módon alakították ki a kortárs lengyel, japán, francia, német, olasz, vagy csehszlovák zenét, eredményezték Penderecki, Nono, Ligeti, Schäffer stiláris irányvonalát és nyelvét, a *musica moderna* hangzásának megszületését, hogy az új hangzás és új lehetőségek architektonikájáról, mint a modern ember eszméinek zenei megtestesüléséről — univerzális zenei gondolkodásmódjáról — szóljunk.

Ez a meghatározott eszmei és alkotói célokra irányuló általános nemzetközi törekvés a jugoszláv alkotók műveiben szerencsére nemzeti koloritot, színezetet is kapott és ezáltal hordozója lett — bizonyos fokig — országunk különböző nemzeti temperamentumának is, elősegítve a zeneszerzői sokoldalúságot.

Tehát, mintegy 15 esztendővel ezelőtt kezdődött az az irányzat, amelyet valamivel később a jugoszláv zeneszerzők legfiatalabb nemzedéke is követni kezdett anélkül, hogy attól azóta is nagyobb mértékben eltért volna.

Többrendbeli következménye is volt ennek az igen érdekes átmenetnek — zenei, művészeti, történelmi és esztétikai változásnak —, az absztrakcióhoz való átmenet játékának, a hangzás tonális természete lebontásának, a sokkal tisztábban nemzeti, romantikusan nemzeti zeneszerző-meggyőződéstől való eltávolodásnak. Rendkívül érdekes pillantást vetni erre a folyamatra, beszélni róla és lehetőleg logikus formában bemutatni azt Jugoszlávia legfiatalabb zeneszerzőnemzedékének munkásságában.

A második világháború utáni első évtized jugoszláv zeneszerzése sok példát adott a teljesen programmatikus zeneművekre. A háború szörnyűségeinek hatására a zeneszerzők még mindig megpróbálták az 1941—1945 kö-

zötti esztendők eseményeit a hangok nyelvére transzponálni, vagy pedig megkísérelték ugyanezt valamely előre meghatározott program keretében, azoknak a nemzeti-romantikus zeneműveknek a tapasztalataira támaszkodva, amelyek még a két világháború közötti korszakból maradtak fenn. Ez a szimfóniák és tömegdalok, hősi oratóriumok és szimfonikus képek születésének kora; olyan kompozícióké, amelyeknek témái zenei és kompozitorikus tekintetben a felszabadító háborúból merítettek, a győzelemről, a tömegeknek az ország újjáépítésekor feltámadt lelkesedéséről szóltak.

Művészi kifejezésük elsősorban történelmi jelentőségű, nem tükrözték a kortárs hangulatokat; ezek a művek inkább az események formális leírását adták, a kompozíciók átélése nem volt teljesen adekvát a programtartalommal; annak a zeneszerzőgenerációnak, amely ezeket a feladatokat megoldotta, túlságosan nemzeti-eklektikus és romantikus volt a zenei kifejezésmódja ahhoz, hogy műveik a tegnapi helyett a mai valóságot tárhatták volna fel.

Az a zeneszerzőnemzedék, amely szilárdan kapcsolódott a háború előtti művészet, zeneelméleti és zeneszerzői tapasztalataihoz, és azokat a második világháború utáni időszakra is átvitte, nemcsak alkotóművészként tevékenykedett, hanem előadóművészként és pedagógusként is. Az újonnan megnyílt zeneiskolákban és főiskolákon továbbadták művészi hitvallásukat fiatal muzsikusoknak, a zeneszerzők és előadók új nemzedékének; természetesen elsősorban a zeneszerzés klasszikus harmóniarendjének és formavilágának tapasztalatait adták át és csak szórványosan a radikális eszmék egy-egy töredékét, azokat a gondolatokat is, amelyek a háború előtti időszakban a neoklasszikusok elméletében, az expresszionizmusban és a Schönberg-iskolában bukkantak fel.

Okkal hangsúlyozom mindezt a helyzet érdekes voltának ábrázolására; hangsúlyozni kell, hogy az iskola hatása nem volt jelentős a háború utáni jugoszláv avantgardra, azoknak a fiatal muzsikusoknak a sorára, akik a jugoszláv zenetörténetében a zenei alkotás teljesen új útjait járják. Elmondhatjuk, hogy ez szükségszerűen történt így. A kor követelménye volt a radikális magatartás, hogy a zenével is átélhető legyen a valóság lüktetése. Az a zeneszerzőnemzedék ugyanis, amely vállaira vette a jugoszláv zene avantgard törekvéseinek terhét, első alkotóperiódusában a zenei kifejezés klasszikus nyelvét alkalmazta, a tanulmányai folyamán elsajátított nyelvet — és csak később váltotta fel ezt a klasszikus kifejezést a szeriális és aleatorikus folyamatokkal, a zenei collage komplexusokkal és az elektronikus hangkeltéssel folytatott kísérletekkel.

Honnan ered a tonális nyelv túlszárnyalásának és az új kísérleti úton való keresésének szükségessége? Ez a szükségszerűség valószínűleg a művészet lényegének, legfontosabb jelentésének parancsoló erejében rejlik. A felfokozott hőmérsékletet megvalósító realitásban; a művészi módon feltárt valóságban; a szellemi felépítésű világ realitásának emanációjában.

És a XX. század kora, kivált a század második felének ideje? Nem a régi formák megsemmisítésének és lényeges materiális folyamatok felfedezésének korszaka ez? S egyben az elidegenedés, az idegesség, az ellentétek, a megrázó objektív igazságok korszaka. Olyan idő ez, amelyben minden dolog törekszik saját árnyalati értékén, szubjektivizmusában, teljesen önálló

módon, egyedien objektiválva, csakis a saját meglétén keresztül létezni. A zene ne legyen egyéb, mint muzsika, ne pedig zenén kívüli megfontolások leírása; anyagi szempontból ez a hangnak, mint a kifejezés klasszikus esztétikai értékének lebontásához, absztrahálásához vezet. A hang önmagában véve lesz a kutatás tárgya és középpontja, az vonzza a kortárs zeneszerzőt, hogy zenei anyagában új felfedezések forrását láthassa. Olyan rendszert keres a művész, amely a zene anyagának felboncolását a technológiai és fizikai folyamatok felboncolásával azonosítja, hogy rátaláljon azokra a lényegi elemekre, amelyek a XX. század fizikai képét megváltoztatták és a klasszikus nézetek és szokások vonatkozásában is mélyreható változásokat hoztak. A lényeges egyben az érdeklődés egyedüli szférája; eszménnyé lesz a lét és a gondolkodás igazsága, amelyet le kell győzni. Az állapot és a meggyőződés igazsága; a pokoli magányosság állapotának igazsága és az elidegenedés. A kortárs zenének ezt a tendenciáját kitűnően fogalmazza meg Vilko Ukmar, a neves jugoszláv zenetudós:

„Ez az ideges és felkavaró kutatás különböző irányokban keresi célját. Az egyik irány a kozmogónián alapul és összekapcsolja a világ keletkezésének tanát az égitestek mozgási rendszerének törvényszerűségeivel, a másik irányzat miszticizmusba torkollik és a teljességgel önkényes fantasztikumba, míg a harmadik irányzat a matematikai gondolkodás logikájára támaszkodik, hogy megtalálja az átmenetet a technika világának szélsőséges racionalizmusához és gépi berendezések, valamint logaritmusszámítások segítségével új, soha nem hallott és ezért megrendítő hangzásképekhez jusson. Ebben azonban benne rejlik az embernek és közvetlen művészi területeinek tökéletes tagadása is. Ez a fajta hangzáskép egy robotgépéhez hasonlít, hatása hátborzongató, és mégis a legszélső lehetőségig absztrahált. Vagyis a hang objektiválásának ideális megoldása."

Mindenesetre felmerült valami, ami a zenei és alkotói értékek régi esztétikai mércéit az igazság felismerése érdekében szétrombolta. Hasonlóan Georg Trakl költői vallomásához: „a felismerésért lemondani a boldogságról". Ez pedig a háború utáni jugoszláv zene első éveiben igen csendes — vagy legalábbis viszonylag halk — fejlődési folyamat volt, imitt-amott megfigyelhető olyan zeneszerzők műveiben, mint *Josip Slavenski*, vagy *Marij Kogoj*, akiket már az új életérzés nyugtalanított. A daloskönyvekbe foglalt és a zenei képeket festő tegnapi zeneszerzők is kifejezik műveikben a metafizikus és kozmikus sejtéseket, korunk általános politikai és szociális izgatottságát és a kor mikrostruktúráit.

Mégpedig nem azért, hogy az utánzás erőszakos becsvágyától hajtva lépést tartsanak a Darmstadti Szeminárium, vagy a párizsi kísérleti zenei centrumok némely modernista törekvésével, sem azért, hogy a Cage-típusú extremistákhoz közeledjenek, hanem, mert azok a problémák, amelyek megoldásának munkásságukat szentelték, természetüknél fogva megkövetelték, hogy zenéjükre az új, megragadható zenei gondolkodásnak legalábbis egyfajta drapériáját ráfüggesszék, s a valóságban erre kellett irányítani alkotói lényük minden idegszálát. Így kellett tenniük mint művészeknek és alkotói egyéniségük következtében mint bíráknak is, a XX. század struktúrája valamennyi logikus és logikán kívüli, társadalmi és intellektuális erupciójának bíráiként. Ez a posztulátum tette fel a jugoszláv zeneszerzőknek az alapvető

kérdést: helyeselni, vagy visszautasítani. Azok a zeneszerzők, akiknek erős alkotói szellemük és nagyobb lendületük volt, akik tudatosították magukban az idő követelményeit és az ember klasszikus gondolkodásmódjának csődjét — és ezek a zeneszerzők kisebbségben voltak — elfogadták a felszólítást az igazság keresésére és megvalósítására a hanganyaggal való kísérletező, avantgardista munka útjának követésére.

A többiek, számra népesebb, ám kevésbé eltökélt művészek, a kompozíciós formák fejlődésének standard pozíciójához tartották magukat. Ők a formát és a tartalmat a Bartók által felállított vezéreszme ál-apológiájaként fogadták el, a folkloranyagot követték figyelemmel, egyetlen, egyedül helyes útnak tartva a nemzeti zenei tradíción nyugvó nacionális muzsikát. Ezt az irányvonalat főleg az idősebb nemzedék zeneszerzői követték, azok, akik pozíciójukat a 30-as években erősítették meg és a háború utáni esztendők zeneszerzésének eseményeiben ezzel a magatartással vettek részt. A zene területén alkotók többsége a legkönnyebb és ökonomiai tekintetben legjobb megoldást kereste, amennyiben a formai és tartalmi követelmények komoly problematikáját a játékosság területére és a ritmus hatására korlátozta: ragyogó és látszatra vonzó mázzal bevont könnyű népszerűségre törekedtek ezek a zeneszerzők, és az igazi zenei alkotó lényeges etikai és esztétikai gondolatainak — a súlyos helyzetnek — a megkerülésére.

Mert az alkotói, genetikai természetű problémához, gazdasági, exisztenciális kérdés járult a modern zenében, a zeneszerző és a zenei fogyasztó viszonyának, kapcsolatának kérdése. Erről részletesen kifejtette nézeteit a fiatal zeneszerzők egyik korábbi nemzetközi találkozóján a Jugoszláviát képviselő Darjan Bozic, amennyiben a problémát a következőkben vázolta: „szakadék tátong azok között, akik a kultúrát létrehozták és akik ezt a kultúrát felhasználják, ami egyrészt megnyilvánul a kulturális rendezvények csökkenő látogatottságában, másrészt abban, hogy mind kevesebb fiatal lép a kulturális munkások soraiba." Ennek következménye „az a tény, hogy gyakorlatilag egyáltalán nem is létezik legfiatalabb generáció, nincsenek 20 és 30 év közötti zeneszerzők. Ha mégis volnának, tevékenységük ismeretlen előttünk." Ennek legfontosabb oka pedig „a páni félelem a deficites jegyárusítástól. Mivel a közönség inkább kedveli a standard műveket, mint az új hazaiakat, ijesztően csökken a hazai zeneszerzők előadásainak száma. „Mindezek a megállapítások — folytatta Bozic — keserű mellékízűek, de sajnos igazak és feltárásuk szükséges ahhoz, hogy jobban megérthessük, miért »ingadozik« némely zeneszerzőnk különféle stílusok között, miért tesz úgy, mintha azt a »helyes« stílust keresné, amely biztosítja társadalmi elismertetését és azt a tudatot, hogy nemcsak egyes személyeknek, kisszámú közönségnek alkot."

*

Az avantgardista jugoszláv zeneszerzők száma az elmondottak következtében valójában igen szerény maradt. Szerencsésen és ügyesen mégis sikerült nekik műveiket a kortárs zene nemzetközi kereteibe bekapcsolniuk. Munkásságuk eredményezte a jugoszláv zene első jelentősebb nemzetközi elismerését. *Milko Kelemen, Ivo Malec, Branimir Sakac és Ivo Petric* felhívta magára a figyelmet: először a nemzetközi kritikáét, majd a hazai szaksajtóét is. Az első nagy siker országunkban a kortárs zene nemzetközi tribün-

jének — a Zágrábi Biennálénak — a megnyitásához és az új zene hazai fórumának, az Opatija-i Fesziválnak a megalapításához fűződik.

Különösen jelentős a Zágrábi Biennále, amely nemzetközi elismertetése következtében a jugoszláv zene magas művészi, eszétikai és strukturális értékmérője lett és ennek megfelelően mutatta be a külföld avantgardista zenei alkotóművészetét is. Az egymás után következő találkozások és összejövetelek, az Opatijai Biennálé rendezvényei vitathatatlanul megerősítették azt a nézetet, mely szerint a jugoszláv avantgardista zene fejlődésének nagyok a perspektívái. Mert a zene új nyelve, bármennyire nyers, görcsös és összetett is, sokak közös nyelvévé vált, közös eszméket és emóciókat egyesít — még ha ezt a kortárs zenét bizonyos mértékig századunk musica reservatajaként tartják is számon.

A legújabb alkotások tudatosan irányulnak a humanista tartalom új formáira és éppen lényegük igazságával törekszenek az emberben rejlő humánus értékek rögzítésére, a modern civilizáció világában élő ember ábrázolására. Ezen az úton áthidalják az országokat és népeket elválasztó határokat és a zene ebben a folyamatban jelentős szerepet játszik; olyan eszköz, amely a megértés leghatékonyabb formáit keresi. Ha figyelmen kívül is hagynók e művek esztétikai és zenei aspektusait, már önmagában véve az is elegendő, hogy rendkívül emberi és humanista céljaikra emlékeztetnek.

A kortárs jugoszláv zeneszerzés fejlődésútjának általános ábrázolása némiképp elterelte figyelmünket a legfiatalabb jugoszláv zeneszerzőnemzedék alkotó munkásságának konkrét megvilágításáról. Arra a generációra gondolunk, amely a 60-as évek körül lépett a nyilvánosság elé, arra a számszerűen nem túl nagy csoportra, amely időbelileg ahhoz a határhoz közelít, amely a „legfiatalabb" megjelölést csak a legnagyobb óvatossággal érdemli meg. Éveik számát tekintve ugyanis ezek a zeneszerzők a 35-höz közelednek, vagyis az érett alkotókorszak kezdetéhez.

A fiatal jugoszláv zeneszerzők többségének fejlődése — ha nem is a legáltalánosabb értelemben — igen különböző és annak függvénye, hogy a zeneszerző Jugoszlávia melyik nagyobb zenei centrumához tartozik. Ezért az látszik a legegyszerűbbnek, ha a zeneszerzők legfiatalabb nemzedékét abból az aspektusból vesszük vizsgálat alá, hogy melyik zenei központban tevékenykednek: Belgrádban, Zágrábban, Ljubljanában, Szarajevóban, vagy Skoplje-ben. Az a közeg, amelyben dolgoznak, bizonyos értelemben hatással volt habitusukra és munkásságukra, stiláris koncepciójukra és orientációjukra éppúgy, mint nemzeti vonásaikra és a hagyományhoz való viszonyukra.

Milko Kelemen és Ruben Radica művészete hatással volt fiatalabb kollégáikra, *Andjelko Klobucar*-ra, *Dubravko Dettoni*-ra, *Josip Magdic*-ra és *Silvio Foretic*-re is. Arra törekszenek, hogy experimentális eljárásokkal a hangfelületek meghatározott kifejezésértékeihez jussanak, s folytatják a hangfelbontás mai irányzatát és a konkrét zene lehetőségeit. Ezt leginkább Dubravko Dettoni *Chiffre*-k című kompozíciója példázza. A *Chiffre*-k *zongorára és négy hangszóróra* zenei collage. Tartalmi vonatkozásban a zeneszerző a zongora klasszikus hangzási határainak lehetőségeit kívánta áttörni — illetve az áttörést megkísérelni —, amennyiben a zongorabillentyű hangkeltő szerepét tagadja, és felbontja. Az előadó meghatározott számú chiffre-t és rébuszt talál, amelyek ritmusát, dinamikáját és artikulációját az előadó

önkényesen kell, hogy megoldja. Aleatorikus szisztéma, önkény és az elemek kombinatorikája szilárdan meghatározza a Chiffre-k kifejezési körét. A kompozíció hangzása csak nagyon életszerű előadásban élhető át, szükséges, hogy a hallgatót körülvegyék a hangszórók, kell, hogy érezze a tér dimenzióit.

A hangzással való modern eljárások előretörése a modern kompozíciós technikában, a fiatal zeneszerzők belgrádi csoportjánál újabb keletű. A zeneszerzők java részének tájékozódását a folklorisztikus tematika inspirálta és inspirálja napjainkban is, ezért azután a zenei avantgardizmus és a kísérleti partitúrák készítése a legújabb időre tehető. A legfiatalabbak közül meg kell említeni *Petar Osghiana, Vladan Radovanovic, Varteks Baronijan, Mirjana Zivkovic, Rajko Maksimkovic, Zoran Hristic, Slobodan Atanackovic* nevét. Valamivel nagyobb helyet azoknak a zeneszerzőknek kívánunk szentelni, akik a mostani találkozón művekkel is részt vesznek. Szóljunk tehát *Zoran Hristic „Négy E. számára"* és *Vladan Radovanovic „Sferoon"* című alkotásáról.

A *„Négy E. számára"* négy rövid, intim groteszk, amelyet a szerző feleségének dedikált és 1967-ben, a Belgrádi Trió (tagjai: A. Preger, A. Pavlovic, V. Jakovic) számára írt. Ugyanebben az esztendőben ez az alkotás díjat nyert a Jugoszláv Rádiótársaságok fesztiválján. A mű kamarazenei hangvétele teljességében a hangulatok és a játék szubjektív hangsúlyozására törekszik.

Radovanovic sokkal összetettebb szerkezetű *„Sferoon"* című darabja a hallgatót bizonyos kozmikus relációkba helyezi. Ez magyarázza a mű tartalmi motivációját. Szerkesztés tekintetében a mű aleatorikus folyamatokat kombinál bizonyos szkémákkal, modellekkel és szériákkal. A „Sferoon" négy hangzó síkból tevődik össze: *a)* kórus, *b)* átszűrt zongora, *c)* orgona, *d)* helyenként átszűrt recitativo (utóbbi a Pustolina című ének szövegének részletein alapul, valamint a H, S, SZ, N mássalhangzók genezisén. A mássalhangzók a megfoghatatlan lélek létezésének állapotát szimbolizálják). Formai meghatározottságában a „Sferoon" szisztematikus és szabad. Mindez egyetlen élményben összegeződik, a hangzást meghatározó szkémák viszonya egységbe forr a mozgás szervezettségével s mindez a hangzó anyag kezeléséből fakad. A zeneszerző, Vladan Radovanovic szavai szerint: „a polifónia, mint mozgásforma, adja a legnagyobb mérvű összetettség élményét, egészen addig, míg »ökonomikusan« felfogható, míg a vonalak száma analitikusan meghatározható és megfelel a hallás útján észlelhető mozgási rétegeknek is. Az önálló szakaszok, metszetek túlságos felnagyításakor elesik az a lehetőség, hogy egyenként észlelhessük az egyes szakaszokat és ilyenkor lényegében három helyzet lehetséges: teljesen értelmetlen formátlanság; sűrű strukturális hangzási történés felfogható mozgási vonallal; végül, lehetséges nagyobbszámú egyedi részlet egyesítése hiperpolifon struktúrában, néhány mozgási formában."

Jugoszlávia harmadik zenei centrumában, Ljubljanában tömörül a stiláris eszmei és tartalmi vonatkozásban egyaránt egységes szlovén zeneszerzőcsoport. A ljubljanai zeneszerzők Jugoszláviában az elsők közé tartoztak, akik hozzájárultak a modern zene arculatának kialakításához és az új zenei nyelvhez. Az idősebbek — *Ivo Petric, Alojz Srebotnjak, Milan Stibilj*

és *Jakov Jez* — munkásságát és útját *Darjan Bozic, Igor Struhec, Josip Magdic* és *Lojze Lebic* folytatta.

Darjan Bozic ügyesen kombinálja a modern zeneszerzői technikákat és a modern koncert dzsessz zenéjét (a „téboly" ciklus dala, szimfónia). *„Tapemixtures"* (Protest Song) című kompozíciója sajátságos zenei collage, amelynek előadásakor előzőleg felvett elemeket kombinál élőben előadott elemekkel. A mű a *collage-sonore* alapelv értelmében született, ahol a szó először is a tartalom hordozója és csak másodsorban számít hangzó elemnek. Végül a szó az ének és a zene hangszalagra vett elemekkel keveredik. A kompozíció Mart Ogen fiatal szlovén avantgardista költő versére készült.

Az utóbbi időben a fiatal *Lojze Lebic „Elégett fű"* című kantátájával tűnt fel. Igen hatásosan kapcsolja össze a kantáta sajátságos expresszivitását a mai technikával, amely végül is egy sor aleatorikus megoldásban nyilvánul meg. A *„Sentenciák"* című, kamarazenekarra, trombitákra és két zongorára írott műve a szeriális technikához való fordulását tanúsítja. Lebic ebben a művében a hangzó anyag kontrasztjait és a hangszínek differenciáltságát hangsúlyozza ki.

Sarajevóban nemrég kezdődött meg elemi fokon a modern zenei alkotóművészet. Ebben a közegben csak két, életkorát tekintve fiatalabbnak számító zeneszerzőt említünk meg, akiknek művei frissességet sugároznak: *Andjelka Bego* és *Vojin Komadina* nevét. Közülük Andjelka Bego munkásságát újromantikus stílusú tonális formaképzés jellemzi. Vojin Komadina sikeresen halad egyéni fejlődésének útján, a folklorisztikus zeneszerzéstől a szeriális és aleatorikus elemek alkalmazásáig. Legutolsó kísérletei a *„Mikroszonáta"* és a *„Mikrokantáta"* kifejezi alkotójának koncepcióját a hangzás impulzusainak és relációinak szubmikroszkópikus kontrasztálására és összeütköztetésére.

Az utóbbi esztendőkben növekvő alkotói lendület jellemzi Macedónia zeneszerzőit. A zenei történés és a hagyományos, valamint modern eszközök szintézise iránti született érzék jellemzi Skoplje zeneszerzőit, akiknél az avantgardista szellemiség a folklor gazdag alapjából sarjadt ki. Voltaképpen a legfiatalabb zeneszerzők munkássága tükrözi ezt a leginkább. Megemlítendő ennek kapcsán *Sotir Golabovski, Mihajlo Nikolajevszki* és *Tomislav Zografski* neve. Műveik eszmei koncepciója tartalmazza korunk általános problémáit, a művészet és a technika konfliktusait az intellektuális erjedés jegyében.

Sotir Golabovski „Andante kamarazenekarra" című alkotása a szerző szavai szerint: „célul tűzte ki, hogy humánus és megértésre törekvő küldetést töltsön be. Személyes érzelmeim kifejezése ez a mű, hogy felismerhető legyen benne az én arcomnak árnyéka; a bennem élő fáradtság valamennyi jele. Így azután az egész mű kerüli a banális optimizmust, meditatív, epikus karakter jellemzi lefolyását, töredékesen éles drámai akcentusok is tagolják."

Tomislav Zografski, Golabovski kortársa, zenéjében valamivel több optimizmusról és nagyobb humorérzékről tesz tanúságot. A folklor forrásaiból fakadó dallamossága igen széles dinamizmusskálával rendelkezik. Zografski nagy sikerrel alkalmazza a különböző variációs formákat. *„Cantus coronatus"* című alkotása — középkori dicsőítő ének — a messzi és ismeretlen világ sikerült víziószerű ábrázolása. A modern felépítésű tematika és forma kü-

lönösen szenzibilis módon teremti meg a távoli múlt, a barbár hangulat és akklamációk atmoszféráját.

Ezzel a fiatal jugoszláv zeneszerzés legfőbb áramlata rövid áttekintésének végére értünk. Az avantgardizmus és a kortárs alkotóművészet két ismérve különösen szembeötlik: A zeneszerzők egyfelől kamarahangvételre és a valóság szubjektív objektiválására törekednek; másfelől tudatosan kiemelkednek, túlnőnek azokon a nemzeti jegyeken, amelyek a művészek környezetét jellemzik. Egységes eszmei és alkotói univerzumhoz közeledünk, amely, ha nem is azonos, de nagyon hasonló a többi ország zenekultúrájának irányzataihoz. A modern jugoszláv zene nyilvánvalóan része lesz a mai világ egyetemes zenei elképzeléseinek. Az emberről, a világról és a jövőről alkotott gondolatok töltik el; olyan zene születik, amely az igazságot romantikus vulgarizálás és pátosz nélkül tárja elénk. Ez az igazság nyersen hangzik, hiszen a mai világ is keserű szavakban nyilatkozik meg. Ebben a nyerseségben mégis sok a fény és az optimizmus. És ez az értékek legfőbb záloga.

ZYGMUNT KRAUZE:

MAI FIATAL LENGYEL ZENESZERZŐK

Ahhoz, hogy megérthessük, milyen helyet töltenek be a fiatal zeneszerzők a lengyel zenei életben, hogy szerepüket, műveik hatásával kapcsolatos reménységeiket értékelhessük, szükséges, hogy legalább néhány szót ejtsünk azokról az érett alkotókról, akiknek nevéhez szilárd zeneszerzőművészet fűződik.

A lengyel zene aktív fejlődése 1956-ban kezdődött. Ennek a fejlődésnek sok olyan zeneszerzőt köszönhetünk, aki érdeklődést tanúsított a világban meglevő időszerű művészeti áramlatok iránt, aki adoptálta az új zene általános vívmányait, aki kiegyenlítette a lengyel zenének az európai fejlődéshez képest megvolt lemaradását és végül, például szolgálhatott egyéni, eredeti, eredeti koncepcióra és szilárd értékeket adott a lengyel kultúrának.

Ez a nemzedék ma már érett alkotóművésznek számít, de — s ezt hangsúlyozni kell — szüntelen továbbfejleszti zeneszerzői alkotóműhelyének eszköztárát. Közülük megemlítjük *T. Baird* (1928) és *K. Serocki* (1922), a nemzetközi Varsói őszi fesztivál alapítóinak nevét, akik elsőnek alkottak dodekafon és a szerializmushoz kapcsolódó műveket. *W. Kotonski* (1925) és *A. Dobrowolski* (1921) elsősorban a zenei térhatások iránt érdeklődött és elsőnek írt elektronikus zenét, a Lengyel Rádió kísérleti stúdiójában. *W. Lutoslawski* (1913) meglepően egyéni módon aknázta ki az aleatorikus technikát, megteremtve a kontrollált aleatorikát. *B. Schaffer* (1929) azon fáradozik, hogy zeneszerzői műhelyében szinte valamennyi irányzatot elsajátítsa, az új zene valamennyi jelenségét magáévá tegye.

Végül megemlítjük *H. M. Górecki* (1933) és *K. Penderecki* (1933) nevét. Ők még a fiatal zeneszerzők közé számítanak, de kétségkívül nagy eredményeket értek el a hangszerek (kivált a vonósok) és az emberi hang (kórus) lehetőségeinek alkotó kiaknázásában. Bár életkorukat tekintve ez a két zeneszerző témánkba kívánkoznék, műveik ismertetésétől még is eltekintek, figyelembe véve azt a nagy tekintélyt, amelyre a lengyel és az európai zenében már eddig is szert tettek, valamint azt a tényt, hogy a fiatalabb korosztályban követőik is vannak.

A lengyel zene fejlődése a legutóbbi években különösen aktívnak mondható. Ennek köszönhető, hogy a jelenlegi helyzetben viszonylag nagyszámú zeneszerző, sokoldalú stiláris problémákkal foglalkozva, igen magas művészi színvonalat képvisel. Az önálló munkát épp hogy megkezdő fiatal zeneszerzőket tehát sokféle hatás veszi körül, mondhatni, az új zene valamennyi irányzata. Nehézségek nélkül kapcsolódhatnak bármilyen zenei koncepcióhoz. Mégis, fel kell tenni a kérdést: ez a gazdagság vajjon megkönnyíti-e a hely-

zetet? Szerintem cseppet sem. Véleményem szerint sokkal nehezebb a fiatal zeneszerzőnek elhatározásra jutnia, illetve önálló egyéniségét megőriznie, ha a környezetet ennyire magas művészi színvonal és ilyen változatosság jellemzi.

Ez a helyzet maximális erőfeszítésre ösztönzi a fiatal generációt. A dolgok ilyen állásánál minden alkotói kísérletet az a becsvágy fűti, hogy legalább kapcsolódjék a meglévő színvonalhoz. Van olyan feszültségi és nyomással teli helyzet, amelyben nem lehetséges a passzív alkotás, amelyben lehetetlen a meglévő eredmények kihasználására szorítkozó művészi munka. Kétségtelen, hogy bizonyos ideje Lengyelországban (akár Európa sok más országában) megfigyelhető valami gátlás, az új stiláris koncepciók születésének lelassulása. Ez azonban nem csökkenti az alkotói erőfeszítéseket, kivált a fiatalokét. A jelek szerint a fiatal zeneszerzők helyzete különösen nehéz. Jóllehet úgy tetszik, van remény a zene sikerrel kecsegtető szintétikusabb felfogására, mégpedig a sok különböző zeneszerzői koncepció mélyebb megközelítése útján.

Mindezek természetesen csak sejtések, hiszen lehetetlen bármit is előre látni, különösen, mivel a zene valódi fejlődése csak kiemelkedő egyéniségek, nagy tehetségek részvételével mehet végbe A fiatal lengyel zeneszerzők munkásságában mégis világosan megfigyelhetők a fentebb érintett fejlődés szimptómái: kísérletek történtek különböző, némelykor még ellentétesnek is látszó koncepciók összekapcsolására.

Jellemző és e jelenség alapján ismerhető fel a stilisztikai formulák szabad, nem rigorózus kezelésének a tendenciája. A szabadság egyrészt annak eredménye, hogy nem akarják kritikátlanul alárendelni magukat egy adott irányzat formai principiumainak, másfelől alapos átgondolását tanúsítja mindannak, amire az adott irányzat gyakorlati tapasztalatai támaszkodnak.

A dodekafon formák átitatása az aleatorikával: ez a két, látszólag teljesen ellentétes irányzat nagyszámú műben lelhető fel, mint organikus egész — természetesen mindkét elem megfelelő módosításával. Idevág a hangszalagra rögzített (elektronikus) zene és a hangszeres zene összekapcsolása. Sőt, az elektronikus zenében is elmosódott a korábban oly éles különbség konkrét- és elektronikus zene között.

A vokális-instrumentális művekben bekövetkezett valamennyi elem alárendelése a szöveg minél poétikusabb kifejezésének, függetlenül az eszköz karakterétől és származásától.

Tehát meglehetősen kifejlődött az úgynevezett purizmussal, vagy stiláris egységgel nem törődő komponálásmód. A purizmus helyébe az individuális karakter, az egyes zeneszerzőtechnikák felhasználási módjának eredetisége került. Ilymódon megy végbe a különböző zenei rendszerek előre haladott integrációja.

Megismétlem, a lengyel zeneszerzés idősebb generációja igen magas, európai színvonalra emelte a lengyel zenét és olyan műveket írt, amelyben szinte valamennyi irányzat képviselve volt; a fiatal zeneszerzők feladata viszont az „elmélyítés" és az, hogy vállalják az anyag szintetizálásának kísérletét. Megjegyzendő, hogy ebben a folyamatban nemcsak fiatal zeneszerzők vesznek részt, hanem idősebbek is, akik hozzájárultak már zenénk tekintélyéhez.

Fiatal zeneszerzőink műveinek (vagy műrészleteinek) bemutatása természetesen nem szolgálhat a fentebb kifejtett tendenciák szó szerinti illusztrálására. Fiatal kora ellenére, végeredményben mindegyik zeneszerző önálló személyiség és egyéniség — amit nyomatékosan hangsúlyozni kell. Munkásságuk mindenféle rangsorolásának elkerülése végett csakis olyan információkat adok műveikről, amelyeket a zeneszerzők helyesnek tartottak koncertprogramokban is közreadni. Abból a feltételezésből indulok ki, hogy ezek a szerzőktől származó információk és — legfontosabb tényezőként — maguk a művek elegendőek lesznek az adott személyiségek bemutatására.

Zbigniew Rudzinski (1935). Fontosabb kompozíciók: Szonáta két vonósnégyesre, zongorára és üstdobra (1960); Contra Fidem nagy szimfonikus zenekarra (1964); Moments musicaux I. zenekarra (1965); Impromtu két zongorára, három gordonkára és ütőhangszerekre (1966).

Moments musicaux II. második része egy szimfonikus ciklusnak, amelynek összefoglaló címe Moments musicaux. A ciklus három részes és teljes egészében, vagy részleteiben egyaránt előadható. Minden rész néhány „zenei momentumból" épül fel, vagyis rövid és gyors lefolyású zenei menetből. A mű 1967-ben született.

Krzysztof Meyer (1943). Főbb művei: Három zongoraszonáta; Vonósnégyes (1963); I. szimfónia (1964); Versenymű fuvolára, ütőhangszerekre és vonósokra (1964); Interludio statico klarinétra és négy gordonkára (1964); Hegedűverseny (1965); II. szimfónia — Epitafium Stanislaw Wiechowicz in memoriam (1967).

A *Quartettino* szopránra,. fuvolára, gordonkára és zongorára, Julian Tuwin szövegére, egy dalciklus második része (az első rész címe: A rezignáció és a tagadás dalai). Ez a mű 1966-ban, Fontainebleau-ban, az MW—2 együttes számára készült. A művet két kadencia zárja mintegy kapocsba — kezdetén fuvola-, befejezéséül zongorakadencia hangzik fel —, nem igazi kamarazene, inkább koncertműfaj. A Quartettinóban különböző alakokat ölt az aleatória (ritmikai, dallami, formai aleatória) és ezt a mű legfontosabb eleme, az expresszió ellenőrzi. A mű bemutatójára 1966 szeptemberében a Szczecinben rendezett III. Modern Lengyel Festészeti Fesztiválon került sor.

Zygmunt Krauze (1938). Fontosabb művei: Pantumok három fuvolára és női hangra, indonéziai szövegek nyomán (1961); Három unisztikus kompozíció 30-tagú fúvósegyüttesre (1964); Triptik és öt unisztikus kompozíció zongoraszólóra (1964); Vonósnégyes (1965); Diptychon 14 vonóshangszerre (1967).

Esquisse zongorára című alkotása 1965—67-ben keletkezett. A mű első változata — amelyet 1966-ban, Párisban mutattak be —, formai vázlat jegyeit viselte magán (innen a cím), meglehetősen nagy szabadságot hagyott az előadónak. Ennek nyomán készült a második verzió, amely egzaktabb formában rögzíti a lejegyzést és jobban rendezi el a zenei anyagot. A két verzió a szerző szándéka szerint csak olyan részletekben tér el egymástól, amelyek az előadás különbségeiből is adódhatnak.

Zbigniew Bujarski (1933). Főbb művei: „Izzó csokrok" — dalciklus szopránra és gongorára; Synchron-ok I. szopránra és kamaraegyüttesre. Synchron-ok II. szopránra, kórusra és szimfonikus zenekarra; Zónák szimfonikus együttesre; Kinoth kamaraegyüttesre.

Contraria — az 1965-ben készült mű két, nagy szimfonikus zenekarból kiemelkedő együttest foglalkoztat. A cím magyarázza legjobban a formát, technikát és apparátust. Contraria — ellentétek, de olyan ellentétekről van itt szó, amelyek egységbe oldódnak, vagy a mű egymásra következő elemeiből származnak. A mű írásképe részint hagyományos, részint grafikus — szükség szerint változó. Időtartama mintegy 15 perc.

Bernadetta Matuszczak. Legfontosabb művei: Quasi sonata per pianoforte (1963); Gitanjali recitáló hangra, szopránra, fuvolára és harangokra R. Tagore versei nyomán (1963); Canto sollenne per strumenti (1965); Quartett három fuvolára és csembalóra (1965); Septem tubae — vegyeskarra, orgonára és szimfonikus zenekarra (1966); Musica da camera (1967).

Kamaradráma recitátorra, baritonra, gordonkára, nagybőgőre, basszusklarinétra, ütőhangszerekre és hangszalagra című alkotása 1965-ben keletkezett Elliot „The Hollow Men" című verse nyomán. Az emberi hangot némelykor perkussziószerűen alkalmazza. A szabad kompozíciósmód teljesen a kifejezést szolgálja, hűen a poétikus szöveg drámai fejlődéséhez. A mű bemutatójára 1966. november 10-én a Modern Lengyel Zene V. Wroclavi Fesztiválján került sor.

Tomasz Sikorski (1939). Legfontosabb művei: Echo II. egy, két, három, vagy négy zongorára, harangra, gongra, tam-tamra és hangszalagra (1963); Antifónák szopránra, zongorára, kürtre, harangra, gongra, tam-tamra és hangszalagra (1963); Prológok nőikarra, két koncsertáló zongorára, négy kürtre, négy fuvolára és ütőhangszerekre (1964); Concerto breve zongorára, 24 fúvóshangszerre és ütőhangszerekre (1965); Sequenza I. zenekarra (1966).

Sonant című, zongorára írt alkotása 1965-ben keletkezett. Ez a mű a hangok megütésének és kicsengésének kontrasztjára épült. A mű szerkezete a hanganyag fenti két hangzásképre való osztásából következik. Elsősorban érvényes ez időbeli szervezettségére (fermáták, körülbelüli értékek, amelyek tartalma minden esetben a zongora hangzáskarakterisztikáitól függ), de a hangzás alakítja a mű „formáját" is (statikája, struktúráinak megismétlése, stb.).

Edward Boguslawski (1940). Legfontosabb alkotásai: Intonációk kilenc hangszerre (1963); II. vonósnégyes (1964); Szignálok szimfonikus zenekarra (1966); Intonazioni II. nagy szimfonikus zenekarra (1966); Canti per soprano ed orchestra (1967).

Apokalipszis című kompozíciója, recitátorra, vegyeskarra és hangszercsoportra, 1965-ben keletkezett. J. Górec—Rosinski „Apokalipszis" című versének tartalmi és részben formai koncepciója határozta meg a mű végleges alakját, részleteit éppúgy, mint formai teljességét. Az „Apokalipszis" egytételes mű, világosan felismerhető hármas, ABC tagoltságú felépítéssel. A formálás fő principiuma a fejlesztés, a hanganyag továbbvitele. Az alapvető formaalkotó sejtek a hangfürtök (tonclusters), amelyek a mű folyamán specifikus hang-szín-konstellációk révén változnak. A szöveg voltaképpeni emocionális tartalma jelentős mértékben eldönti a mű hangszíneit („sötét" színek uralma). Ezért korlátozza a szerző a vonóskart is brácsára, gordonkára és nagybőgőre.

TRAUDE EBERT — KARLHEINZ OTTE:

A NÉMET DEMOKRATIKUS KÖZTÁRSASÁG FIATAL ZENESZERZŐI

Egy ország fiatal zeneszerzőinek munkásságát objektíven és a helyzetet csak megközelítő realitással is csak annak az elengedhetetlen feltételnek a teljesítésével lehet kísérletképpen is értékelni, ha valamennyi fiatal zeneszerző valamennyi alkotását behatóan megvizsgáljuk, ismertetjük és méltatjuk. Magától értetődő dolog, hogy ez — már csak az idő és a hely korlátozottsága következtében — sem lehetséges. Az alább következő összefoglalásnak szükségképpen arra kell szorítkoznia, hogy bizonyos principiumokat és tendenciákat, amelyek fiatal zeneszerzőink többségének tevékenységét jellemzik, amelyek közös vonásnak tekinthetők, feltárunk és megvilágítunk.

A szóban forgó zeneszerzők többségénél a művészi érés folyamata forrásban van még, stílusuk még nem szilárdult meg; nem zárult le még — legalábbis a fiatalabbaknál — azoknak a kifejezőeszközöknek és ábrázolómódszereknek a keresése, amelyek egyéniségüknek megfelelnek. Éppen ezért kompozícióik személyes stílusukra, vagy éppenséggel országunk zenei fejlődésére csak a legritkább esetben jellemző, reprezentatív erejűek.

Az az út, amelyet zeneszerzőink és különösen fiatal alkotóink bejárnak, az előttük álló feladatok teljesítésének útja: a cél a szocializmus sajátos zenekultúrájának megalkotása. Kiindulópontul szolgál ehhez klasszikus nemzeti örökségünk, a német munkásosztály művészetének legjobb teljesítményei, és a szocialista német alkotóművészet vívmányai — amely utóbbiakat elsősorban Hanns Eisler művészete reprezentálja. Eisler műveiben példamutató módon ölt testet a tudományos-világnézeti és a művészi gondolkodásmód.

Az a nemzedék, amelynek alkotóművészete idősebb képviselőinél az ötvenes évek kezdetén, fiatalabb társainál csak a hatvanas évek kezdetén bontakozott ki, országunk szocialista építőmunkájának viszonyai között alkot. Ezt a korszakot a köztársaság mindenoldalú politikai-gazdasági megerősödése, és szocialista nemzeti kultúra kifejlődése — mint az általános fejlődés elidegeníthetetlen része — jellemzi. Nemzeti kultúránknak integráns része zeneszerzésünk kibontakoztatása. Hangsúlyozni kell, hogy a szocialista elkötelezettség, az emberekhez szóló komponálás, az az erőfeszítés, hogy a mű a hallgatóhoz eljusson és rá hatást tegyen, magas esztétikai mércét állít zeneszerzőink elé.

Nem könnyű dolog ennek a hatalmas feladatnak megfelelni. Különösen, ha meggondoljuk, hogy a Német Szövetségi Köztársaság uralkodó imperialista körei céltudatosan és minden elképzelhető eszközt igénybe véve fáradoznak azon, hogy fejlődésünket gátolják és zavarják.

Ezeknek a köröknek lényeges tevékenységi területe az ideológiai diverzió, különösen, mivel a gazdasági és egyéb zavaró manővereknek alig volt kecsegtető kilátása, vagy eredménye. Az osztályellenség valamennyi publicisztikai eszközével megkísérli, hogy éket verjen a lakosság és az állam közé és azon fáradozik, hogy megzavarja a szocialista tudat kifejlődését. Bár az elmúlt évek folyamán részleteiben gyakran változott az ellenséges érvelés súlypontja — az ennek alapjául szolgáló ál-teóriák is megváltoztak — a cél mindig ugyanaz maradt. Nem csoda hát, ha megkísérlik fiatal értelmiségünk dezorientálását is. Fiatal zeneszerzőink esetében megkísérelték például, hogy fölöttébb terméketlen vitát folytassanak velük a zenei eszközökről annak megállapítására, hogy az „igazi zenei avantgard" és természetesen ezzel együtt az „igazi művészi szabadság" csakis nyugaton létezik.

A művészet osztályjellegét és szocialista funkcióját tagadva, megfigyelhető a nyugati recenzensek folyamatos állásfoglalása. A pártoló objektivitás álarcában foglalnak állást zeneszerzőink és különösen fiataljaink munkásságával kapcsolatban. Tehát nemcsak általános terve van az ellenünk folytatott ideológiai diverziónak — ami különben lényeges része a bonni kormány „új keleti politikájának" —, hanem ez a terv a legkisebb részleteiig, az egyéni befolyásolásig átgondolt.

Így azután fiatal zeneszerzőink pozíciójukat szüntelen vitákban erősítik és útjukat is ily módon találják meg.

Eddigi egyéni munkásságuk műfaj és stílus tekintetében egyaránt sokoldalú, sokrétű, bár a minőség vonatkozásában meglehetősen kiegyenlítetlen. Ez azzal is összefügg, hogy sok esetben a zeneszerzői stúdiumok megkezdésének szakmai előfeltételei ki nem elégítő mértékben biztosítottak és ennek következtében a zeneszerzőnövendékekkel szemben tanulmányaik folyamán sokoldalú és fokozott követelményeket kell támasztani. Az ehhez szükséges nagy idő gyakran kárára van a kompozitorikus fejlődésnek, hiszen az elégtelen előképzést csak a tanulmányok folyamán, nem pedig kezdetén lehet pótolni. Ennek következményeképpen néhány fiatal zeneszerzőnk voltaképpeni stúdiumának befejezése után még hosszabb időt igényel ahhoz, hogy valóban szabadon írhasson, és hogy szakmai eszközei fölött valamelyes biztonsággal uralkodjék. Amíg azonban a zeneszerzésben szakmai műhelyproblémák mutatkoznak, rendszerint kérdésesek az eredmények.

Érthető, sőt üdvözlendő, ha fiatal zeneszerzők, személyes stílusuk keresésének útján, megpróbálkoznak a kifejezés új területeinek elsajátításával. Ebben azonban nem mind egyformán merészek. A legérdekesebb és legtöbb sikerrel kecsegtető megoldások mindig akkor születtek, ha tudatosan alkalmaztak új eszközöket pontosan meghatározott tartalmi kifejezés szolgálatában. Tulajdonképpen elmondhatjuk, hogy a legtöbb fiatal zeneszerző megértette: könnyen semmissé válhat az eredmény, ha az új eszközök kérdését absztrakt módon teszik fel.

Talán nem is kell külön hangsúlyozni, hogy ez a veszély, ez a magatartás nem lehet immanens, mivel a művészet területén nem lehet az immanens világszínvonalból kiindulni, ilyen elképzelés nem lehetséges, mert a művészet, mint ideológiai kategória, osztálykötöttségű.

Ha figyelmen kívül hagyjuk a tehetséget, adottságot és a többi szubjektív tényezőt, a fentebb kifejtett problémákban találjuk meg fiatal zeneszer-

zőink munkássága egyenetlenségének fő okait. Talán az a nagylelkű támogatás, amelyet ifjúságunk élvez — a támogatás, amely egyengeti útját, felszámolja a nehézségeket, anélkül, hogy ifjúságunk ezért maga is fáradozna — bizonyos mértékben gátló faktora az élettapasztalatok gyűjtésének. Ez pedig, mint lényeges szubjektív komponens nemcsak a mű tartalmát befolyásolja, hanem világnézeti felfogással párosítva fokozottan hat az ábrázolandó téma kiválasztására.

Köztársaságunk fiatal zeneszerzőinek világnézeti pozíciója teljesen egyértelmű. A művészet szocialista funkciójának igenléséből szükségképpen következik, hogy korunk új nagy témáihoz fordulnak, azokat dolgozzák fel. Ez természetesen legvilágosabban a vokális műfajokban követhető nyomon. Valóban, nincs egyetlen olyan fiatal zeneszerzőnk, aki nem zenésített már meg Bertolt Brecht, Johannes R. Becher és szocialista Németországunk más költőinek versei közül néhányat. Közéjük tartozik *Siegfried Matthus,* aki Brecht *„Galileo Galilei"*-jének néhány részletét komponálta meg, valamint töredéket a *Kommunista kiáltvány* verses alakjából, Brecht kísérleti költői művéből. *Manfred Weiss* J. R. Becher *„Új életkép"* című alkotására írt zenét, egyik kantátáját pedig Becher és Kuba költeménye alapján alkotta.

A zene szociális funkciójának felismerése és a progresszív tartalomhoz, tematikához való fordulás jellemzi továbbá fiatal zeneszerzőink operai munkásságát és mindenféle színpadi zenei érdeklődését is — mindkettő iránt örvendetesen élénk a fiatalok vonzalma. Nagyszámú figyelemre méltó színpadi mű készült el eddig. Itt kell megemlíteni Siegfried Matthus két operáját a *„Lazarillo de Tormes"* és *„Az utolsó lövés"* című alkotását, *Udo Zimmermann „Fehér rózsa"* című operáját, *Rainer Kunad* két rövid operáját az *„Old Fritz"*-et és a *„Bill Brook"*-ot, *Gerhard Tittel* meseoperáját a *„Paraszt és királya"* kompozíciót. Némelyik alkotás szilárdan kapcsolódik a színházi gyakorlathoz, amennyiben alkotójuk korrepetitor vagy dramaturg, karmester, vagy zeneszerző valamelyik prózai vagy operaszínháznál.

A tisztán hangszeres zenében is mindig érezhető a küzdelem korunk zenei felfogásának olyan megvalósításáért, hogy a művek a közönség legszélesebb rétegeit megragadják. Számos kísérlet, a bonyolult és nemegyszer súlyos gondolatok egyszerű megformálására reményt ád arra, hogy egy sor fiatal zeneszerzőnk, belátható időn belül objektív érvényű műveket fog alkotni.

Fiatal zeneszerzőgenerációnk a hangszeres zenében eddig nagy mértékben szorítkozott különféle kamarazenei összeállításokra. Ez bizonyára azzal is összefügg, hogy ezen a területen a megismételt előadások lehetősége sokkalta kedvezőbb, mert sok kamarazene társaságunk tűz műsorra nagy figyelemmel és odaadással fiatal, eddig ismeretlen zeneszerzői alkotásokat, összehasonlítva a helyzetet zenekaraink és karmestereink érdeklődésével, a kamaraegyüttesek tevékenysége az új művek előadásában sokkal aktívabb. Azt pedig talán mondani sem kell, milyen fontos a fiatal zeneszerzők fejlődéséhez, hogy hallják műveiket. Egyrészt így ellenőrizhetik a hangzó eredményt, azt, hogy esetleges experimentális törekvéseik meggyőző eredményhez vezettek-e; másrészt a fiatal zeneszerző is arra törekszik, hogy műveit kedvező közönségvisszhang hitelesítse.

Abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy az állam jelentős anyagi eszközökkel rendelkezik új művek megbízásának kibocsátására. Azokra a fiatal zeneszerzőkre, akik már bizonyságát adták tehetségüknek, szintén gondolnak a megbízások kibocsátásakor, ami a nagyobb együttesek és nagyobb formák alkalmazására bátorít, kivált, mert a megbízás többnyire szerződésben garantálja a mű előadását is.

Ma még nehéz lenne megmondani, hogyan fejlődnek tovább fiatal zeneszerzőink. Működésük kiindulópontja a szocialista művészet igénye, és törvényszerűsége. Nem hiányzik a bátorság, sem a tehetség, vagy a szorgalom. Ezért gondoljuk, jogos az a reményünk, hogy a mai fiatal zeneszerzőgeneráció holnapra mesterré érik.

IRINA ODAGESCU:

ROMÁN ZENESZERZŐK IFJÚ NEMZEDÉKE

Engedjék meg, hogy a magam és kollégám, Dan Voiculescu nevében átadjam Önöknek a fiatal román zeneszerzők szívből jövő üdvözletét és azt a kívánságát, hogy találkozónk hozzájáruljon a fiatal zeneszerzőnemzedékek oly kívánatos együttműködéséhez. A következőkben megkísérlem, hogy röviden összefoglaljam a fiatal román zeneszerzők munkásságának néhány jellemző vonását.

Az évezredes népi kultúrában és a bizánci művészetben gyökerező román zene korunkban különösen *George Enescu* műveivel adott jelentős eredményeket. Olyan műveket, mint az Ödipus, a III. zenekari szvit, a „Gyermekkor emlékei" szvit, a vonósnégyesek, a kamaraszimfónia, a III. hegedűzongoraszonáta, helyet kaptak a kortárs zenei tudatban. Ezekben az alkotásokban a nemzeti és az univerzális elemek szintézise ment végbe; egybefonódott a folklorisztikus kifejezésmód és a modern zenei nyelv, szigorú logikai szabályok szerint. Mindezek az elemek tisztaságukkal és tökéletességükkel megtestesítői a román népre jellemző latin „egyensúlyérzéknek", amely paralel jelenik meg a leginkább honvágynak fordítható „dor" érzésével és valami „optimista bölcsességgel", tehát azokkal az érzelmekkel, amelyek a román folklorban olyan erőteljesen és eredetien fejeződnek ki.

Nemzedékünk arra törekszik, hogy a kortárs román zene nyerjen mélység és eredetiség tekintetében. Korunk zeneszerzője belső parancsra alkot, felhasználva a legjobbat és a legnemesebbet az elődök és a kortársak művészetéből. A fiatal román zeneszerzők munkásságában megvalósult a hagyomány és az újítás szintézise. Konkrétan bizonyítja ezt műveik lírikus kifejezése, az élettel való optimista kapcsolat, az egyensúlyra való törekvés és korunk nagy emberi nekigyűrkőzéseinek zenében kifejezett feszültsége. Olyan zene írására törekszenek, amely messzire ható „humánus jelentőségű", amelyet élénken áthat korunk dinamizmusának kifejezése és amely a modern, haladó zeneszerzéstechnika színvonalán áll. A román zeneszerzés elsajátította a kortárs művészet fő jegyeit, s eközben mind erősbödő egyéniségét is megőrizte. Bizonyítja ezt fiatal zeneszerzőink sok külföldön nyert díja, valamint az a tény, hogy műveik megállják a helyüket a határainkon kívül, a kortárs művészet törekvései között. A román zeneszerzők műveivel való beható foglalkozás mind gyakrabban vezet olyan értékelésekhez, mint Roman Vlad-é, vagy Heinrich Strobelé, aki eredetinek és erőteljesnek ítélte a fiatal román zeneszerzőiskolát mondván, hogy „rendelkezik az avantgard jó tulajdonságaival, annak hibái nélkül".

A célul kitűzött szintézis elutasítja a zeneszerzőtechnikák bármiféle egyoldalú felfogását és egyben az is a célja, hogy feloldja a zeneszerző és közönség viszonyának meglevő dilemmáját. Az a szándékunk, hogy minden módszerből átvegyük azokat az elemeket, amelyek hozzájárulhatnak kifejezőerőnk gazdagításához, anélkül, hogy merő előítéletből bármit is elvetnénk, vagy vakon elfogadnánk. Ebből következik, hogy az újítás öncélú mozgalomból — vagyis a zeneszerzőt a közönségtől elválasztó falból — azzá vált, amivé válnia kell: közlési móddá, emóciók kiváltásának eszközévé. E célból igénybe vesszük a mai zeneszerzői technika valamennyi vívmányait.

Napjaink zeneszerzője, akinek legmagasabb célja autentikus, meggyőző és megrendítő művek alkotása, korlátlanul rendelkezik minden zeneszerzőtechnikával — a modalitás különösen eredeti eszközeitől a harmonikus-polifon és heterofon feldolgozásmódon keresztül egészen az aleatorikus elképzelésekig; a nagylélekzetű struktúra alapelveitől a fellazított formákig; a hagyomány őrizte zenekari felfogástól a legújabb hangzás szervezettségekig, beleértve a matematikai, tudományos és kibernetikus adatokat.

A stílusok sokoldalúságának ez az alapelvszerű támogatása lehetővé tette, hogy elkerüljük egyik vagy másik stílus határozott alkalmazását. Többnyire különböző, színes kifejezési eszközöket találtak zeneszerzőink, amelyek lényegesen hozzájárultak a zenei alkotások gazdagításához. A leghaladottabb technika semmiképp nem zárja ki a kifejezés egyszerűségét — és megfordítva is igaz ez a tétel. A szintézis nemzetközi terv szerint ment végbe. Ha mi — Enescu példáját követve — alapsejtként a folklorisztikus motivumból indulunk ki, azért tesszük, hogy ebbe az elembe lehetőleg kortárs kifejezési értékeket integráljunk (Messiaen modalitása, Bartók veretes keménysége, Webern szigorúan keresztülvitt kombinatorikája, Varèse mesteri reihe-alkalmazása, vagy Xenakis matematikai kombinációsorozata számunkra cseppet sem idegen).

Az elemeknek ilyen, lényegében nemzeti gondolkodásban való sűrítése egyben arra is törekszik, hogy lehetőleg széles területeket fogjon át: a nagy klasszikusok mutatták meg nekünk, hogy a nemzeti és egyetemes szintézis elemeinek asszimilációja és az egyéni zenei nyelv specifikus kifejezésmódja nagy gazdagság és sokoldalúság forrása. Ebből következik, hogy számunkra egyfelől semmi nem tűnik idegennek, ami mai és valóban értékes, másfelől — és ez a legfontosabb — van saját szelektív nézőpontunk, amely megvéd bennünket a modorosságtól és a mimetizmustól, amelynek alapján csak azokat az elemeket használjuk fel, amelyek művészi nézeteinknek megfelelnek.

Annyit jelent ez, hogy a fiatal román zeneszerzés legtehetségesebb képviselői autentikus értékeket hoznak létre és nem süllyednek epigonizmusba. Különösen fontos az a tény, hogy — csodálatos módon — éppen a legmerészebb törekvések némelyike korrespondeál a román folklór lehetőségeivel és egyben váratlan érintkezési felületekre talál a legmodernebb zenei gondolkodással is. (A legkülönfélébb és legszabadabb ritmikai megoldásokra, a modern, rendkívül kidolgozott heterofóniára, a kromatikus modusokra, mint a területet a folklórelemek alkalmazásával nagymértékben gazdagító eljárásra, vagy akár a logikai és matematikai képletek hangzó megjelenítésére gondolunk.) A specifikusan nemzeti ily módon széles körű jelentésre tesz szert. A főhangsúly a nemzeti elem „szellemére" esik, nem pedig „betűjére".

A nemzeti-művészi perspektíva szüntelen kiterjesztése és a modern zene vívmányainak kiaknázása természetesen elengedhetetlen követelménnyé teszi a művészi keresést, a kísérletezést, amiből az is következik, hogy fiatal zeneszerzőink valamennyi műve nem lehet azonos mértékben értékes és eredeti. Szilárd azonban az az alapelv, hogy a fiatal román zeneszerzők fő törekvése egyéni művészetük tökéletesítésére és korunk legjelentősebb irányzatainak integrálására irányul.

Bármennyire „agresszívnak" tűnik is első tekintetre, az autentikus zene nem nélkülözheti az egyéni arculatot, felkavar azzal a megfogalmazhatatlan erővel, amely az igazi művészt megkülönbözteti. Éppen ezért az alkotói műhely — bármily vitathatatlan is jelentősége — egymagában, öncéllá nem válhat, hipertrópiája és túlhajtása végeredményben terméketlenséghez vezet. Azok a művek maradnak életképesek, amelyek utat törnek előre. Ha határainkon túl dícsérik zenénk meglévő invencióját, a hangzások kiválasztásában tanúsított sokoldalúságát, mértéktartását, formai szilárdságát, valamint azt a vonását, hogy a modern technikát folklorisztikus alapban gyökereztetí, ez csak népünk szellemének alaposságának és bölcs megfontolásának köszönhető.

Fentiekben megkíséreltük fiatal zeneszerzőink fő és lényegi orientációjának ábrázolását. A hagyományhoz való kapcsolódás más területeken is végbement. Idegen tőlünk a klikkszellem, a türelmetlenség, az idősebb nemzedék zeneszerzőivel szembeni tiszteletlenség és értetlenség. A technikai-stiláris véleménykülönbségek semmiképp nem zárják ki a különböző nemzedékek képviselőinek szoros kapcsolatát, barátságát, sőt, inkább ösztönzik a jó kapcsolatokat. Az ellentétes értékelések és elkötelezettségek alapja azonos humanista-szocialista, etikus és hazafias alapeszmény. E meggyőződés alapján zavartalanul fejlődhetnek a tehetségek, kiemelkedhetnek az alkotói egyéniségek, hiszen a stiláris sokoldalúság dialektikus egységbe forr az azonos eszmei felfogással.

Fontos szerepet játszik ebben a művészképzés, valamint az illetékes szervek részéről megnyilvánuló, a fiatal alkotókat támogató gondoskodás. Koncertműsorainkon gyakran hangzanak el fiatal zeneszerzőink alkotásai; a rádió, a Filharmónia és az operatársulatok nagymértékben támogatják a fiatal zeneszerzők munkásságát. Népszerűek lettek azok a koncertciklusok, amelyeket a „fiatal zeneszerzők tribünje" és a „fiatal előadóművészek tribünje" címmel rendeznek. Konzervatóriumi tanulmányaik végeztével a fiatal zeneszerzők hamarosan tagjai lesznek a Zeneszerzőszövetségnek és tanújelét adhatják művészi felkészültségüknek, tehetségüknek és tudásuknak (behatóan foglalkozhatnak mai alkotói problémákkal, esztétikai kérdésekkel, részt vehetnek a meghallgatásokon, a zeneszerzőkör hetenként ismétlődő vitáin, részt vehetnek nemzetközi fesztiválokon, kulturális csereegyezmények keretében külföldre utazhatnak stb.). Mindez bizonyítja azt a mélységes megértést és gondoskodást, amelyet a zeneművészet, a szocialista Románia kultúrájának fontos része, élvez. Fiatal zeneszerzőink általános elismerést arattak Bukarest, Varsó, Páris, Zágráb, Hamburg, Darmstadt, Genf, Monte-Carlo, Liège és Prága versenyein, fesztiváljain. Díjat nyert Anatol Vieru, Wilhelm Berger, Tiberiu Olah, Alexandru Hrisanide, Dieter Acker, Miriam Marbe, Costin Miereanu, Carmen Petra-Basacopol, Mitrea Celarian.

Kifejezési eszközeik szerinti értékelésük külön vizsgálat tárgyát kell hogy képezze, bár — mint hangsúlyoztuk — nem sorolhatók ilyen vagy olyan rendszer merev hívei közé. Egyesek, mint *Tiberiu Olah, Doru Popovici,* vagy *Dan Constantinescu,* folklorisztikus elemeket állítanak szembe szeriális és poszt-szeriális eljárásokkal, kiemelve az anyag korlátlan vitalitását és új aspektusait. Másokat — *Stefan Nicolescu, Cornel Taranu, Gheorghe Costinescu* — főként a heterofónia vonz. Függetlenül a felhasznált, új hangzáskutatásokon, vagy szigorú matematikai-logikai gondolkodásmódon alapuló eszközöktől, a felépítés szigora és a kifejezés ereje jellemzi *Anatol Vieru, Aurel Stroe, Mircea Istrate* műveit (utóbbi a sztereofónia iránt is érdeklődik). Néhány művében kísérletező kedvvel kapcsol össze aleatorikus elemeket és alapelveket „doina"-típusú folklóranyagból nyert matériával Stefan Niculescu, Dan Constantinescu, *Alexandru Hrisanide, Miriam Marbe, Stefan Zorzor* és *Lucian Metzianu.* A zenei architektonika új kritériumaival, kivált nyitott formákkal Cornel Taranu, *Corneliu Cezar, Liviu Glodeanu, Nicolae Brindus* és *Octav Nemescu* foglalkozik.

Más fiatal zeneszerzőinket *(Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu,* Carmen Petra-Basacopol, Gheorge Costinescu, *Irina Odagescu)* újfajta neoklasszicizmus foglalkoztat, „koncertáló" elemeket kapcsolnak össze új technikai eljárásokkal, előítélet és valamely rendszerre való szorítkozás merev kötelezettsége nélkül.

Pozitív eredménnyel jár a kortárs és különösen a feltörekvő nemzedék munkakészségére az az eleven segítség, amit a fiatal zenszerzők pedagógiai tevékenysége nyújt, a konzervatóriumokban és zeneiskolákban kifejtett zenetanító munka. Ugyancsak nagy mértékben segíti elméleti képzettségegüket a zeneszerzőszövetség keretében folytatott, orientációs kérdésekre irányuló tevékenység, a szaksajtó és a közélet. A George Enescu munkásságának szentelt nemzetközi zenetudományi szümpozion, amely nemrég zajlott le Bukarestben, reprezentatív bizonyságát adta annak, hogyan fogadja magába a román zenei gondolkodás — s benne a fiatal román zeneszerzőnemzedék képviselőinek munkássága — korunk művészi problémáit.

A következőkben a Találkozón műveikkel szereplő fiatal román zeneszerzőket mutatjuk be.

Liviu Glodeanu (1938) Martian Negrea professzornál, a Bukaresti Konzervatóriumban végezte zeneszerzőtanulmányait, majd elsősorban szimfonikus és vokális-szimfonikus művek foglalkoztatták, amelyekben sokoldalú tematikát használt fel. Művei: „Bölcsőfelirat", „Az elesett ifjú katonák", „Cantata 1933" tiltakoznak a háborús úszítók ellen és himnikusan megéneklik új életünket a béke, a fény és az igazság jegyében.

Reprezentatív művei közül megemlítjük még szeptettre írott Invencióit, Versenyműű vonósokra és ütőhangszerekre című alkotását, Zongoraversenyét, „Szimfonikus tétel" címet viselő kompozícióját, fuvolaversenyét. Számos kamaraművet is alkotott.

Gyermekkarra, fúvós- és ütőhangszerekre készült szvitjében (1961) a gyermekek világát kívánta ábrázolni, folklorisztikus anyag felhasználásával. Sikerült visszaadnia a gyermekkor poétikus hangulatát, amennyiben a „programot" közvetlenül dalokkal, játékokkal „onomatopöiák"-kal helyettesítette.

Az anyag ősi hangvétele szűkebb értelemben nem jelentett problémát a feldolgozásnál, de a művészi kép megvalósításának alkotói interpretálása a zeneszerző erőfeszítéseiről tanúskodik. A szvit felépítésekor Glodeanu a gyors és lassú tételek hagyományos váltakozásának módszerét alkalmazta. Formai tekintetben elsősorban a variációhoz fordul, amely valamennyi tételben a dalok formájába beleszőve jelenik meg. A szvit négy tételes: 1. Allegro moderato; 2. Andante; 3. Allegretto; 4. Allegro assai. A tételek címe: „Állj meg, vándor" mondóka, „Galaua, „Toconelle" (kis xilofónszerű népi hangszer, amellyel a gyermekek játszanak), „kiolvasó". Az utolsó tétel, amelyben a zeneszerző az előző három rész hiteles folklórdallamait saját témájával egyesíti, ciklikus összefoglalásként tartalmazza a mű teljes képét.

Hrisanide Alexandru (1936) a Bukaresti Konzervatóriumban Mihail Jora zeneszerzésosztályát végezte, zongoraművész tanulmányait pedig Florica Musicescunál folytatta. Az utóbbi esztendőkben írott művei arra utalnak, hogy intenzíven foglalkozik az aleatória kérdéseivel, amelyek alapelveiben — ha fogalmaiban nem is — bizonyos formában a román népzenében is jelen vannak.

Műveit áttetsző hangzás, simulékony zenei anyag, hangszíngazdagság jellemzi. Főbb kompozíciói: 2. Fuvola-zongoraszonáta (1962); Klarinét-zongoraszonáta (1965); Trió hegedűre, brácsára és fagottra (1963). A diploma, amellyel a moszkvai Világifjúsági Találkozón, 1957-ben kitüntették, kiindulópontja volt zenéje nemzetközi elismertetésének, „Lili Boulanger díja" és ösztöndíja, műveinek számos bel- és külföldi előadása (Zagreb, Páris, Amsterdam) azonban már világos bizonyítéka személyes tehetségének.

„Három invenció — hangzásvolumenek" című, gordonkára és zongorára írott művében az „invenció" kifejezés a szó általános értelemben vett jelentésére utal. A számszerint három Volumen vonalakba és felületekbe szerveződik, keresztezi, vagy érinti egymást. A és C prizmaszerű, míg B volumen golyót ábrázol, amelyet sekánsok kereszteznek és tangensek érintenek.

Hrisanide Alexandru a partitúraolvasás tanársegédje a Bukaresti Konzervatóriumban.

Costin Miereanu (1943), a Bukaresti Konzervatórium végzős növendéke, Alfred Mendelson tanítványa volt. Zongoradarabját és Hat Zenekari együttes című kompozícióját a hollandiai „Gaudeamus"-alapítvány 1. díjjal tüntette ki. Kamara- és szimfonikus alkotásai közül a következőket említjük meg: Négy vonósnégyes (a 4. címe Ricercar sospeso); zenekari koncert; három kantáta; fuvola-zongoraszonáta; zongoraszonáta; zongoravariációk egy Bartók gyűjtötte népdalra; Variánsok szólóklarinétra; három madrigálciklus Federico Garcia-Lorca, Adrian Maniu és Stefan Banulescu verseire.

A Brancusi szobrászművésznek ajánlott „Hódolat" című háromtételes ciklus (1963) tételei a következők: „A csók kapuja", „A végtelenség oszlopa", „A hallgatás táblája". Az alkotó megkísérelte megragadni Brancusi szellemét, amint az kőbe és ércbe formálva testet ölt. A trilógia mélyebb értelme a lét megváltoztathatatlan folyamatának ábrázolása, az életé az ártatlan, vagy vulkánikus ifjúkori buzgalomtól a töretlen hősi lendületig, az ifjúkortól való szabadulás próbálkozásaitól a férfivá érés bensőséges gondolatáig. Formálás tekintetében az I. tétel *A* folklóralapú improvizált anyagot hoz, a második tétel *B* technikailag teljes reihekonstrukció, míg a 3. tétel *A* variált

visszatérése, amelyben az 1. tétel elemei átalakulnak. A mű apparátusa is tükrözi a háromrészes szerkezetet, a két kerettételben 2—3 fúvós, vonósok és gazdag ütőkórus kíséri a szoprán szólistát, míg a középtételben népesebb, sztereofonikusan kezelt vonóskar szerepel. A két szélső tétel levegős, világos írásmódjának kontrasztjaként a centrális tétel sűrű, burjánzó zenei szövet.

Costin Miereanu sokoldalú tevékenységet fejt ki publicistaként is, a különféle szakfolyóiratokban.

Gheorge Costinescu (1934) egyénisége sajátságos vonásokkal tűnik ki, amelyek egyaránt felismerhetők zongoradarabjaiban, hegedűszonátáiban, vagy akár „A haza vízei" című kantátájában: melodikája rendkívül lírai, nélkülözi az élességet, behízelgő és valósággal beburkol melegségével. Mikrostruktúráinak kimunkálása, átfogó tervek szerint történő fokozatos felépítése, komplex ciklikus konstrukciói a romantika hangulatvilágára emlékeztetnek. Ez az általános kifejezési kör némelykor nagyszabású, plasztikus munkákban ölt testet, belső mozgásában modális-kromatikus inflexiók, sokoldalúan alkalmazott kontrapunktikus és heterofónikus finomságok útján fejlődik.

Reprezentatív művei közül megemlítjük zongoravariációit, hegedű-zongoraszonátáját, Ünnepi nyitányát, „A haza vizei" című vokális-szimfonikus költeményt mezzoszopránra, vegyeskarra, zenekarra és zongorára írt Öt kétszólamú invencióját (1962).

Az invenciók egységes stílusúak, modális jellegűek, nagy muzikalitásról és a zenei eszmék sokoldalúságáról tanúskodnak. Bennük igazi mai szellem fejeződik ki. A mű döntő határkő alkotójának fejlődésében és művészi értékét külön is fokozza, hogy pedagógiai célra is felhasználható.

Dan Voiculescu (1940) Kolozsvárott, Sigismund Toduta professzor tanítványa volt. Azok közé a fiatal kolozsvári zeneszerzők közé tartozik, akik friss, vidám hangulatot vittek fiatalosan lendületes zenéjükbe. Főbb művei: Simfonia ostinato — igen drámai hangvételű darab —; Három őszi dal nőikarra, George Bacovia szövegére; Öt mese zongorára, zongoraszonáta, dalok.

A fiatal zeneszerző tehetséges zonogoraművészként is nagy sikert aratott koncerttermeinkben, mint a román zene klasszikusainak és modern képviselőinek — köztük saját műveinek — fantáziadús megszólaltatója. Stílusát egyfajta neobarokk orientáció jellemzi, Bartók, Enescu, és Sztravinszkij stílusának szintézisére törekszik; később stílusa különösen a kromatikus modusokhoz fordult. Ez különösen dalaiban és kamarazenéjében figyelhető meg.

Szólófuvolára írt Sonata piccola című kompozíciója szabad improvizációkra emlékeztet, de zenei anyaga a szonátaszkémával rokon háromtételesség rendező elvét mutatja. Tematikus anyaga finoman ívelt és sokféle, természetes egységbe olvadó hangszínt tartalmaz. Figyelemre méltó ritmikai és dallami struktúráinak sokoldalúsága, amely szeriális konstrukciókban, modális módon jut kifejezésre.

Dan Voiculescu a Kolozsvári Konzervatórium tanársegédje.

Irina Odagescu (1937), a Bukaresti Konzervatóriumban Alfred Mendelson és Tiberiu Olah tanítványa volt. Főbb művei: Passacaglia orgonára; Zongoraszonáta; Hegedű-zongoraszonáta; Vonósnégyes; Passacaglia zenekarra (nemrég Lengyelországban is bemutatták); „Visszatükrözés" — szimfonikus költemény nőikarra, orgonára, üstdobra és vonósokra, Marianna Dumitrescu szövegére; „Ifjúság kantáta" M. Dutescu verseire.

A vegyeskarra és zenekarra készült Ifjúság kantáta (1963) a zeneszerzőnő „kifejezészenéhez" való vonzódását tükrözi, művészi képeiben klisészerűen fejlődnek különféle hangulatok. A kontrasztok világa ez, az ifjúkor gyengédségétől és bizonytalanságától a központi fúgában világosan ábrázolt harc útján a győzelemig. Fiatalos lelkesedése, az örök egyszerű kifejezése ábrázolja a lelkesedés, a bizalom és a magas eszmények korát. A kantáta három része egy tételben egyesül. A kezdő Adagio egymást követő hangzási terraszai mind gazdagabb hátteréül szolgálnak a világos harmóniáknak, előkészítve a kórus belépését. A középső szakasz nyersen felváltja ezt a hangulatot, élénk mozgás, kalapáló szorongó érzések jellemzik, míg minden egy átfogó fugatóban oldódik; ebből alakul ki a kantáta csúcspontja, a harc és a tett kifejezése. Az első rész visszatérő elemei fokozatosan átszellemült lírai kifejezéshez vezetnek s mintegy az egész mű összefoglalásaként, himnikus magaslatra emelkedik a zárószakasz.

A mű kifejező-eszközei némileg hagyományosak ugyan, de igazolást nyernek a zene tartalmában. Kromatikus kötések és modális struktúrák összekapcsolása jellemzi a zenei anyagot.

Irina Odagescu a Bukaresti Konzervatóriumban a partitúraolvasás tanársegédje.

MAI FIATAL SZOVJET ZENESZERZŐK

A legutóbbi 10—12 évben a Szovjetunióban új zeneszerző-generáció nőtt fel. Valamennyien konzervatóriumot végeztek Moszkvában, Leningrádban, Kievben, Tbilisziben, Tallinnban vagy más városokban. Műveik évről évre mind tekintélyesebb helyet foglalnak el a hangversenyműsorokon.

A Szovjetunió néhány köztársaságában zeneszerzői alkotó-iskolák alakultak, amelyeknek képviselői különböző érdeklődésű és egyéniségű művészek, de valamennyiüket egyesíti a művészet főfeladatairól vallott felfogásuk azonossága, valamint az a törekvésük, hogy eleget tegyenek korunk követelményeinek.

Idősebb kollégáikhoz hasonlóan a fiatal zeneszerzők is lelkesednek a közösséget foglalkoztató nagy témákért. Ezt bizonyítják olyan művek, mint Rogyion Scsedrin operája a „Nem csak szerelem", vagy Szergej Szlonimszkij „Virinea" című operája, Alekszandra Pahmutova közismert dalai és még sok más alkotása. Az élet sok olyan témát és tárgyat nyújt, amilyeneket az újítók keresnek, melyek merész művészi megoldásokat kívánnak és követelnek, s az ilyen témák mindig vonzották az ifjúságot.

Itt kell megemlítenünk azt az érdeklődést, amelyet ifjúságunk a nemzeti hagyományok folytatása és továbbfejlesztése iránt tanúsít. Kutatja a népművészet felhasználásának és alkalmazásának újabb lehetőségeit. Erről az útkeresésről tanúskodik Nodar Gabunia alkotása: „Mese a kakasról, a kutyáról és a rókáról", Valerij Gavrilin „Orosz füzet" című dalciklusa és még sok más, az utóbbi időben készült alkotás. Ezek a művek jól mutatják a zenei nyelv megújításának azokat a hatalmas lehetőségeit, amelyek a népi művészettel való foglalkozás során nyílnak.

A fiatal zeneszerzők figyelmesen tanulmányoznak olyan más lehetőségeket is, melyek új kifejezőeszközök elsajátításához vezetnek és szoros kapcsolatban állnak a modern zene konstruktív módszereivel. Nem kevés azoknak a kiadványoknak a száma, melyek ennek az útkeresésnek az intenzitását bizonyítják. A szovjet zene gazdag újítói hagyományokkal rendelkezik, melyek Prokofjev, Sosztakovics, Hacsaturján és a többi nagy művész nevéhez fűződnek. A fiatal komponisták jól ismerik ezeket a mestereket, de figyelmesen tanulmányozzák a modern külföldi zene különböző irányzatait is.

A legfontosabb feladat az új elemek szerves beolvasztása, azok felhasználása a nagy és valóban életfontosságú művészi feladatok megoldására a zeneszerző egyéniségének szellemében. Borisz Tiscsenkó, Rogyion Scsedrin, Arvo Pjart, M. Szkorik, G. Koncselli, A. Nikolajev és más komponista számtalan partitúrájában lenyűgöz bennünket a szerző mondanivalójának valóban újszerű, merész megformálása. Az újjal sose könnyű megbírkózni, s

ezért nem egyszer olyan kísérleti művek is születnek, melyeknek nincs komoly művészi értéke.

A fiatal zeneszerzők alkotó munkája bonyolult és sokoldalú fejlődési folyamat, gyakran vitatkoznak is róluk a zeneszerzők szövetségében vagy különböző nemzetközi találkozókon. A fiatalkori alkotás viharosan fejlődik, és ez a fejlődés teli van hirtelen fordulatokkal, de azok a művészek, akik már sok érdekeset hoztak létre, még nagyobb eredményekkel kecsegtetnek.

Az alábbiakban röviden ismertetjük néhány jelentékeny fiatal szovjet zeneszerző munkásságát.

Vladiszlav Agafonnikov, 1936. A moszkvai körzetben levő Podolszk városában született. A moszkvai kórustanintézet befejezése után Agafonnikov elvégezte a moszkvai Konzervatórium két szakát: 1959-ben a zeneszerzői szakot (V. Sebalin professzor osztályában) és 1962-ben a zongoraszakot (J. Zak professzor osztályában). Az alkotó munkát összeköti a pedagógiai munkával (a moszkvai konzervatórium zeneelméleti tanszékén ad elő).

Művei: Szimfónia, „Október" kantáta, a capella kórusművek orosz népi szövegekre.

Emin Arisztakeszjan, 1936, Örményország. 1966-ban végezte el a jereváni konzervatórium zeneszerzési szakát Egiazarjan professzor osztályában.

Művei között egy sor olyan kamarazenekari és vokális mű szerepel, melyeket még főiskolai évei alatt írt, továbbá fantasztikus variációk zongorára, szimfónia négy tételben, szindarabokhoz és filmhez komponált zene.

A zeneszerző legutolsó nagy műve a „Prometheus" balett, melyet a jereváni opera- és balettszínház mutatott be.

Erik Arutyunjan, 1933, Örményország. Tbiliszben született, 1957-ben végezte el a tbiliszi konzervatóriumot A. Balancsivadze professzor osztályában. Jelenleg Jerevánban él és dolgozik.

Művei: két szimfónia, fantázia hegedűre és zenekarra, versenymű zongorára, trombitára és zenekarra, hangszeres kamaraművek, átdolgozások népi hangszeres zenekarokra.

Bakir Bajahunov, 1933, Kazahsztán. Alma Atában született. A zene iránti lelkesedése arra késztette, hogy otthagyja a leningrádi bányászati főiskolát és az Alma Ata-i konzervatóriumban folytassa tanulmányait. 1960-ban fejezte be a zeneszerző szakot. Majd a moszkvai konzervatóriumban tökéletesítette tudását M. Csulakinál. Jelenleg az alkotó munkát a pedagógiával kapcsolja egybe, azaz az Alma Ata-i művészeti főiskolán tanít.

Bakir Bajahunov az első dungán komponista. Ez a kis nép Kazahsztánban és Kirgíziában él.

Művei: Versenymű hegedűre és zenekarra, „Kjui" szimfonikus zenekarra („kjui" a hangszeres népi muzsika egyik formája), „Mincszsanjui" szimfonikus költemény, miniatűrök vonósnégyesre dungán téma után, dalok, románcok stb.

Gennadij Belov, 1939, Leningrád. 1964-ben végezte el a leningrádi konzervatóriumot (V. Szalmanov zeneszerzési osztályában), majd D. Sosztakovicsnál az aspirantúrát.

Művei: Versenymű vonóshangszerekre, orgonára és ütőhangszerekre, „Költemény Leningrádról" oratórium narrátorra, kórusra és zenekarra, „Ezt

parancsolta nekünk Iljics", kantáta Majakoszkij verseire, két kórusra és zenekarra; hangszeres kamaraművek.

Algisz Brazsinszkasz, 1937, Litvánia. 1961-ben fejezte be a Vilnius-i konzervatóriumot B. Balszisz zeneszerzési osztályában.

Művei: szimfonikus költemény, versenymű zongorára és zenekarra, „Stahl post" kantáta, szimfonietta vonószenekarra stb.

Jurij Bucko, 1938, A poltavai terület Iubni városában született. Zenei képzettségét a moszkvai konzervatóriumban szerezte, melyet Baladzsanjan professzor zeneszerzési osztályában végzett el. Jelenleg aspirantúrát végez.

Művei: vonósnégyes, dalciklus A. Blok verseire, „Óda a forradalomhoz", kantáta Majakovszkij verseire, „Menyegzői dalok" népi szövegekre, versenymű zongorára és zenekarra, szimfonietta vonószenekarra, „Divertissement" kamarzenekarra, „Egy őrült naplója" opera Gogol nyomán.

Nugzar Vacadze, 1937, Grúzia. Tbilisziben született. Zenei képzést a tbiliszi konzervatóriumban kapott (Balancsivadze professzor zeneszerzési osztályában). Vacadze elsősorban a hangszeres műfajokat kedveli.

Művei: két zongoraverseny, több zongoradarab és vonószenekari mű, „Nap, tenger és Otariko" gyermekopera, muzsika esztrádzenekarra, kísérőzenék színdarabokhoz, filmzene.

Rumil Vildanov, 1939, Üzbegisztán. Frunze városában született. 1962-ben végezte el a taskenti konzervatóriumot.

Művei: zongoraverseny, szimfónia, „Lépjen be a világba" poéma, „Lenin" oratórium, színdarabokhoz írott zene, filmzene.

Nodar Gabunina, 1933, Grúzia. Zenei képzettségét először a tbiliszi, majd a moszkvai konzervatóriumban szerezte 1957-ben zongoraszakon, majd 1962-ben. A. Hacsaturjan zeneszerzési osztályában.

N. Gabunina a szerzője egy sor zongoraműnek (mint az „Improvizáció és toccata", „Költemény", „Freskók" Versenymű zongorára és zenekarra), kamaraművek (kvartett fúvószenekarra), valamint az „Állatmesének", egy eredeti műfajú műnek felolvasóra, két énekesre és. hangszeres szextettre. Ebben a művében a szerző a grúz népi muzsika jellegzetes módszereit alkalmazza. Gabunina „Állatmeséje" szerepelt azok között a művek között, melyek a szovjet zeneszerzőket képviselték 1966-ban Párizsban a Zeneszerzők Nemzetközi Tribünjén.

Valerij Gavrilin. 1939, Leningrád. A moszkvai konzervatóriumban végezte tanulmányait és 1964-ben szerzett diplomát zeneszerzésből (Evlahov professzor osztályában), s zenetudományból és néprajzból (Rubcov osztálya). Jelenleg a konzervatórium aspiránsa.

Művei: három vonósnégyes, „Tarakaniscse", szvit szimfonikus zenekarra, „Német füzet" dalciklus H. Heine verseire, „Orosz füzet" népi szövegre, zongoradarabok stb.

Az „Orosz füzet" című dalciklus szerepelt azok között a művek között, melyek a szovjet zeneszerzőket képviselték 1966-ban Párizsban a Zeneszerzők Nemzetközi Tribünjén.

Leonid Grabovszkij, 1935, Ukrajna. Kievben született. 1956-ban végezte el a kievi konzervatórium zeneszerzési szakát és 1962-ben az aspirantúrát. 1966 óta a kievi konzervatóriumban tanít polifóniát és hangszerelést.

L. Grabovszkij egy sor különböző műfajú alkotás szerzője. Első sikerét a kórusra és szimfonikus zenekarra írt „Négy ukrán dal"-lal érte el. Ez a mű kapta meg az első díjat 1962-ben Moszkvában a fiatal zeneszerzők össz-szövetségi bemutatóján. Többek között még a következő műveket írta: „Szimfonikus freskók" B. Prorov „Ez sohase ismétlődjék meg" című rajzsorozatának motívumaiból, szextett hat vadászkürtre, „Pasztellek" — dalciklus szoprán hangra, hegedűre, brácsára, gordonkára és nagybőgőre P. Ticsina azonos című versciklusára, kis kamaramuzsika 15 hangszerre valamint más művek szólisták és különböző együttesek számára.

Szofia Gubajdullina, 1931, Csisztopol városában született. 1959-ben végezte el a moszkvai konzervatóriumot Pejko professzornál, majd aspirantúrát végzett Sebalin professzornál.

Művei: „A hullámokon járó" című balett, nyitány szimfonikus zenekarra, zongoraszonáta, 5 etűd hárfára, nagybőgőre és ütőshangszerekre, két részes kompozíció nagybőgőre és zongorára, szonáta zongorára és ütőhangszerekre.

Vitalij, Gubarenko, 1934, Ukrajna. Harkovban született. Ott is végezte el a konzervatóriumot D. Klebanov zeneszerzési osztályában.

Gubarenko különböző műfajú alkotások szerzője. Művei intenzív és tartalmas alkotóról tesznek tanúbizonyságot.

Ilyen a „Ruszj" című kantáta I. Nikitin verseire, két szimfónia, versenymű hegedűre és zenekarra és más művek. A fiatal zeneszerző egyik legjelentősebb munkája „A kötelék pusztulása" című operája, melyet A. Kornejcsuk színdarabjából írt.

A Szovjetunió fennállásának ötvenedik évfordulója alkalmával a kievi opera- és balettszínpad bemutatta az operát, melyet a kritika nagyon melegen fogadott.

Imant, Kalninj, 1941, Lettország. Rigában született. 1964-ben végezte el a konzervatóriumot A. Szkulte professzor zeneszerzési osztályában. Fontosabb művei: „Október-oratórium" orosz forradalmár költők verseire, versenymű gordonkára és zenekarra, két szimfónia, „Két obeliszk" című kantáta, hangszeres kamara- és vokális művek.

Romuald Kalszon, 1936, Lettország. Rigában született. Zenei szakképesítést először a zenei tanintézetben (karvezetés) majd a rigai konzervatóriumban szerzett, melyet 1960-ban végzett el A. Szkulte professzornál.

Különösen a vokális műfajokban folytat aktív zeneszerzői tevékenységet, több dalciklust írt szovjet és külföldi költők verseire (J. Préver, Garcia Lorca, J. Jevtusenko stb.), kórusműveket és egy versenyművet tenorhangra, mezzoszopránra és szimfonikus zenekarra. Fontosabb zenekari művei: szimfonikus költemény, kvintett fúvóshangszerekre, szimfonietta, passacaglia orgonára stb.

Georgij Kancseli, 1935, Grúzia. Tbilisziben született. 1936-ban fejezte be a tbiliszi konzervatóriumot I. Tuszkia professzor zeneszerzési osztályában.

Számos művet írt szimfonikus zenekarra: A koncert második díjat nyert a fiatal zeneszerzők össz-szövetségi bemutatóján, „Largo" és „Allergo", szimfónia, kamaraművek fúvósnégyesre, zongorára, színpadi és filmzene.

Eduard Lazarev, 1935, Szverdlovszkban született. 1959-ben végezte el a moszkvai konzervatóriumot Sz. Sz. Bogatirev professzornál.

Művei: „Moldavai Capriccio", versenymű énekhangra és zenekarra, balettek: „Az eltört kard", „Antonius és Kleopatra", „Az élőkhöz a holtak nevében" c. kantáta, versenymű zongorára és zenekarra.

Arif Melikov, 1933, Azerbajdzsán. Bakuban született. 1958-ban végezte el a bakui konzervatóriumot K. Karajev professzor osztályában.

Művei: „Mese" c. szimfonikus költemény, „Haza" vokális szimfonikus költemény, két zenekari szvit, „Legenda a szerelemről" balett (Nazim Hikmet nyomán). Ezt a balettet a Szovjetunió valamennyi vezető színháza bemutatta, de előadásra került Prágában, Pozsonyban, Varsóban, Weimarban stb. is.

A zeneszerző egyik legutóbbi jelentős alkotása a „Ketten ezen a földön" című balett.

Haijam Mirsza-Szade, 1935, Azerbajdzsán. Bakuban született. 1957-ben végezte el az azerbajdzsán állami konzervatóriumot Kara Karajev professzor osztályában.

Főbb művei: kóruskölteméný-ciklus, szimfónia négy tételben, nyitány, kamarazene, „Vázlatok 1963-ból" szimfonikus zenekarra, két vonósnégyes, miniatűrök kvartettre, kísérőzene színdarabokhoz és filmekhez.

Musza Mirzojev, 1933, Azerbajdzsán. Bakuban született. 1958-ban végezte el a bakui konzervatóriumot Kara Karajev zeneszerzési osztályában.

Főbb művei: szimfonietta, azerbajdzsán táncok, „Ünnepi költemény", „Keringőkoncert" szimfonikus zenekarra, vonószenekarra és hangszeres együttesek számára írt művek; legutolsó művei közül említésre méltó hat szimfonikus képe, szimfóniája, ünnepi költeménye stb.

Alekszej Nyikolajev, 1931, Moszkva. Zenei képesítését Moszkvában szerezte. 1959-ben végezte el a moszkvai konzervatóriumot Sebalin professzor osztályában. Ugyancsak Sebalinnál tökéletesítette tudását aspirantúrája idején. A konzervatóriummal egyidőben végezte el a moszkvai egyetem történelem szakát is. Jelenleg a moszkvai konzervatóriumban tanít.

Művei: „A bánat nem szerencsétlenség"., „Az élet díjáért" című operái, négy szimfónia, lírai szvit moldavai témákra, „Ünnepi szvit", „Mester"-oratórium. A. Voznyeszenszkij verseire, dalciklusok: „Dalok" Garcia Lorca és M. Cvetajeva verseire, öt ballada német népi szövegekre stb.

A szerző egyik utolsó műve a „Holdszemű" című balett.

Csari Nurineov, 1941, Turkménia. Egy turkméniai településen született. 1964-ben fejezte be a Gyesszin zenepedagógiai főiskolát G. Litinszkij professzor zeneszerzési osztályában.

Főbb művei: szimfónia, nyitány szimfonikus zenekarra, balettszvit, számos kamaramű. A zeneszerző legutolsó nagyobb műve „A száraz szél bukása" című balett, mely a turkmén opera- és balettszínházban került bemutatásra.

Vjacseszlav Ovcsinnyikov, 1936, Voronyezsben született. Zenei képesítését Voronyezsben majd Moszkvában nyerte el a zenei tanintézetben, illetőleg a moszkvai konzervatóriumban, melyet 1962-ben fejezett be Sz. Bogatirev professzor osztályában. Tudását a konzervatóriumban aspiránsaként tökéletesítette T. Hrennyikov professzor vezetése alatt.

Művei: négy szimfónia, négy szvit szimfonikus zenekarra, „Fesztivál" című szimfonikus költemény, hegedűverseny, két zongoraszvit, zenekari mű-

vek népi hangszeres együttesek számára, filmzene a „Háború és béke" című filmhez.

Alexandra Pahmutova, 1929. Volgográdban született. 1953-ban végezte el a moszkvai konzervatóriumot majd 1956-ban az aspirantúrát.

Művei versenymű trombitára és zenekarra, „Ifjúság" című nyitánya, Lenin a szívünkben él" — kantáta gyermekkórusra és zenekarra, „Türingia" szimfonikus költemény, filmzene, dalok — mint pl. világhírűvé vált dalai: „Dal a nyugtalan ifjúságról", „Geológusok", „Álmodozni kell", „Gyengédség" stb.

Arvo Pjart, 1935, Észtország. 1963-ban végezte el a tallinni konzervatóriumot X. Ellernél.

Főbb művei: „A világ lépése" című oratóriuma, „A mi kertünk" — kantáta gyerekkórusra, vonósnégyes és más kamaraművek, zenekari darabok népihangszeres együttesek számára, filmzene.

Arvo Pjart legutóbbi munkái közül a következők érdemelnek említést; gordonkaverseny, „Perpetuum mobile" című zenekari műve, szimfónia két tételben, melyet tanárának, X. Ellernek ajánlt. Ebben a szimfóniában nagy mértékben használja a polifónikus módszereket, innen a mű alcíme is: „Polifónikus szimfónia".

Erkegeli Rahmadijev, 1932., Kazahsztán. Rahmadijev a szemipalatinói körzetben született. 1957-ben végezte el az Alma Ata-i konzervatóriumot E. Bruszilovszkijnát (zeneszerzés). Később Moszkvában folytatta tanulmányait G. Litinszkij vezetése alatt.

Művei: „Amengeldi" „Tolgau" című szimfonikus költemények, „Este a Balhasz-tónál" című kórusképe, (mely a fiatal zeneszerzők össz-szövetségi bemutatóján első díjat kapott), „Kamar Szulu" című operája, hangszeres kamaraművek és népi hangszerekre írt alkotások. Különösen népszerű a szimfonikus zenekarra írt „Fesztkuj" című műve.

Pavel Rivilisz, 1936., Moldva. Kamenyeck-Podolszk városában született. 1959-ben végezte el a kisinyevi zenei konzervatóriumot.

A zeneszerző elsősorban a hangszeres zene terén tevékenykedik, melyhez felhasználja a moldavai népzene alkotásait is.

Művei: szimfónia, passacaglia szimfonikus zenekarra, gyermekszimfónia, szvit szimfónikus zenekarra, szólószonáta brácsára, dalok énekhangra és zongorára, darabok hegedűre és zongorára stb.

Jan Rjaatsz, 1932., Észtország. Tartu városában született. Zenei képzést először Tartuban, majd Tallinnban kapott, ahol 1957-ben végezte el a konzervatóriumot X. Eller professzor zeneszerzési osztályában. Alkotói tevékenységén kívül az észt rádióban és az észt zeneszerzők szövetségében is dolgozik.

Művei: hat szimfónia, versenymű gordonkára és kamarazenekarra, óda az első űrutazáshoz, „Marx Károly" című verses zeneköltemény, kvintett zongorára és vonóshangszerekre stb.

Kuldar Szink, 1942., Észtország. Tallinban született. Zenei képzést a leningrádi konzervatóriumban kapott B. Arapov professzornál.

Művei: két kamaraszimfónia, kórusművek Garcia Lorca verseire, „Évszakok" c. kantáta, zongoraetüdök, vonósnégyes stb.

Miroszlav Szkorik, 1938., Ukrajna. Zenei képesítést a lvovi konzervatóriumban szerzett, melynek zeneszerzői (A. Szoltisz) és zeneelméleti szakát 1960-ban fejezte be. Szakdolgozatának címe: „Sz. Prokofjev dallamvilágának és harmóniáinak sajátosságai". Szkorik 1966-ban aspiranturát végzett a moszkvai konzervatóriumban D. Kabalevszkij mellett. Jelenleg zeneszerzést tanít a kijevi konzervatóriumban.

Művei: A „Kőfaragó" című balett, „Tavasz", kantáta (I. Franko verseire) kórusra és szimfonikus zenekarra, szvit vonószenekarra, hucul szimfonietta, „Erősebb mint a halál" szimfonikus költemény, „Keringő", vonósnégyes variációk népi hangszeres zenekarok számára, hegedűszonáta, zongoraszonáta, „A Kárpátokban" zongoraciklus, népdalfeldolgozások, dalok, „Az elfelejtett ősök árnyéka" című film zenéje.

1967 júniusában védte meg a kijevi konzervatóriumban disszertációját, melynek címe: „Sz. Prokofjev hangnemeinek sajátosságai". Disszertációjával elnyerte a művészet kandidátusa címet.

Szergej Szlonimszkij, Leningrádban született. 1955-ben végezte el a leningrádi konzervatórium zeneszerzési szakát (O. Evlahov osztályában) és 1956-ban a zongora szakot (V. Nilszen osztályában). 1955 és 1958 között zenetudományi aspiranturát végzett.

Sz. Szlonimszkij nagy érdeklődéssel fordul az orosz népművészet felé, több népművészeti expedíción is résztvett már.

Művei: „A szabadság dalai" című vokálszimfonikus ciklus, „Virinea" című opera, melynek bemutatója 1967-ben volt Moszkvában és Leningrádban. Ezen kívül még több művet írt szimfonikus zenekarok, kórusegyüttesek stb. számára, pl. szimfóniát, koncert-buffót, egy „Kórushangok" című kantátát stb.

Dmitrij Szmolszkij, 1937., Belorusszia. Minszkben született. 1960-ban végezte el a minszki konzervatóriumot A. Bogatirev zenszerzési osztályában.

Művei: versenymű cimbalomra és népi zenekarra, vonósnégyes és két trombitaszóló, „Basso ostinato". „Költemény a szerelemről" énekes szimfónia, hangszeres kamarazene, énekes művek.

Borisz Tiscsenko, 1939. Leningrádban született. 1962-ben végezte el a leningrádi konzervatóriumot O. Evlahov professzornál, majd az aspiranturát B. Sosztakovics vezetése alatt.

Művei: versenyművek zongorára és zenekarra, gordonkára és zenekarra, három szimfónia, rekviem A. Achmatova költeményeire, „Tizenketten„ című balett, hangszeres kamaraművek, vokális művek.

Nuri Halmedov, 1940., Bairam Ali városában született, Turkméniában. 1963-ban végezte el a moszkvai konzervatóriumot An. Alekszandrov zeneszerzési osztályában.

A fiatal zeneszerző nagy figyelmet szentel a kamaramuzsikának. Főbb művei: zeneművek hegedűre és zongorára, gordonkára és zongorára, dalok, „Szerelem" című dalciklus. Nagyobb lélekzetű művei között szerepel egy szimfónia, „Turkménia" szimfónikus képek, filmzene.

Rasid Hamrajev, 1937., Üzbegisztán. Buharában született, zenész családban: egyik nagybátyja, Ibrahim Hamrajev ismert népi muzsikus, a szovjet zenei kultúra egyik üzbég úttörője.

Gyermekkora óta virtuóz művésze a népi hangszereknek. Zenei szakoktatásban a taskenti zenei tanintézetben, majd a konzervatóriumban részesült. Egyik első nagyobb műve a „Julcsi és Gulnar" című szimfonikus költeménye az üzbég regényíró Aibek „Szent vér" című regénye nyomán. 1964-ben ugyanerre a témára írta meg operáját „Fény a sötétből" címmel, melyet az Aliser Navoi opera színpadán mutattak be 1966-ban és azóta is nagy sikerrel játszanak. Hamrajev egyik utolsó műve az Első szimfónia.

Borisz Snaper, 1936., Moszkvában született. 1960-ban végezte el a zenepedagógiai Gynesszin főiskolát (N. Pejko zeneszerzői osztályában). Majd Grozni város (Csecsen-ingusz ASZSZK) zenei intézetében tanított. Jelenleg a „Szovjet zeneszerző" kiadó lektorátusán dolgozik.

Kaukázusi tartózkodása nyomot hagyott a zeneszerző alkotásaiban. Írt néhány dalt csecsen-ingusz költők verseire, szimfoniettát népi témákra, szimfonikus költeményt „Legenda Aszlanbek Seripovról" címmel.

Írt ezenkívül dalciklusokat orosz és külföldi költők verseire, szonátát mélyhegedűre és zongorára és szimfóniát vonóshangszerekre és zongorára.

Alfred Snitke, 1934., Engels városában született. 1958-ban végezte el a moszkvai konzervatóriumot E. Golubev professzornál, akinél később aspiranturát is végzett. Jelenleg a moszkvai konzervatóriumban tanít (hangszerelést és partitúra-olvasást.)

Művei: „Nagaszaki" című oratórium hat tételben, „A háború és béke dalai" kantáta, két versenymű hegedűre és zenekarra, párbeszéd gordonkára és hét hangszerre, hegedűszonáta, zongoraművek, dalok, stb.

Oleg Jancsenko, 1939., Moszkvában született. 1965-ben fejezte be a fiatal zeneszerző tanulmányait a moszkvai konzervatóriumban három szakon: zongora (Szt. Neugausz), orgona (L. Roiszman), zeneszerzés (J. Saporin).

Művei: „Moidodir" opera, versenyművek zongorára és zenekarra, cimbalomra és zenekarra, „Rettenetes mese" kórusciklus, „Belorussziai fenyők" kantáta, „Eroica" oratórium, hangszeres kamarazene stb.

SOMFAI LASZLO:

FIATAL MAGYAR ZENESZERZŐK

MEGJEGYZÉSEK A BEMUTATOTT MŰVEKROL

Az az öt kompozíció, amely a fiatal magyar zeneszerzők legfrissebb törekvéseit hivatott demonstrálni, — a válogatás önmagában hangsúly-eltoló volta ellenére is, — esszenciája az egésznek. Az összkép, úgy hisszük, pozitív. Ennek a generációnak van vitalitása, van morális tartása, megvan benne annak ígérete, hogy számottevően elmozdítja a hazai zeneszerzés kicsit megrekedt szekerét s hogy talán visszanyer valamit a magyar muzsika megkopott nemzetközi reputációjából.

Az 1933 óta születettek generációja potenciálisan a magyar zeneszerzés évtizedek óta legszerencsésebb, legmesszebbre eljutni képes korosztálya. Szerencsés generáció két okból is. Az egyik: a magyar muzsika Bartók—Kodály vezette korszakteremtő nemzedékének, konkrétan a Bartók-zene lenyűgöző és epigonizmusra csábító közelségének kritikus ideje már lezárult. A másik: az irányított, a stílusba beleszóló, a folklorizmusra stb. ösztökélő kultúrpolitikát még e fiatal generáció fellépte előtt felváltotta egy inspirálóbb kulturális vezetésrendszer, atmoszféra. Tiszta lappal indulhattak. Elődeiknél inkább nyílt módjuk arra is, hogy a kortárs zene új termését folyamatosan megismerjék. Szerencsés körülménynek mondható, hogy budapesti zeneakadémiai studiumaikat kitűnő tanárok vezetésével végezhették s hogy közülük nem egy ösztöndíjjal még tovább tanulhatott külföldön.

Nehezíti viszont e generáció kibontakozását, hogy elfogadó vagy elutasító, de mindenképpen aktív publikumot elég nagy számban ma még nem igen tudhat maga mögött. A magyar koncertközönség modern zenére való igénye, ízlés-színvonala, ítélete — nem rajta álló okokból — ma még meglehetősen elmaradott. A kortárs magyar dráma, költészet, film jelentős fiatal tömegeket mozgató közügy, — a fiatalok zenéje most kezd apránként azzá válni. Pedig a hazai közönségbázis számukra fontos tényező. Ezek a komponisták ugyanis nem az up to date divat kialakításában akarnak brillírozni, nem a szűkkörű fesztiválok szájíze szerint írnak: hanem hisznek a művész társadalmi küldetésében. Közösségnek írnak és visszhangra várnak. Nos, nem valami ízlésben-kultúrában tagolatlan publikumra gondolnak. (Azzal legtöbbjük az alkalmazott zene, a film, a színház stb. kereteiben találkozik és helyét ott jól meg is állja.) A társadalom egy olyan, lehetőleg kortárs-rétegét szeretnék maguk mögött tudni, amely tájékozottsága, műveltsége révén nem riad vissza a nem szokványostól, nem elégszik meg a közhely-válaszokkal. Akik, zenei téren, túlléptek a „magyar = népzene", „közösségi = leegyszerűsített eszközhasználat" stb. kategóriákon. Az elmúlt esztendő néhány

őszinte koncert-sikere (pl. Durkó szimfonikus darabjainak fogadtatása) annak előjele, hogy ez a hazai közönség-bázis már körvonalazódik.

A fiatal magyarok külföldi fogadtatása érdekes jelenség. Éppen azokban a nyugati országokban, amelyekben az avantgardot jól szervezett érdekkörök ellenőrzik, két-három év óta sorra díjakat nyernek. Pedig pusztán technikailag semmi olyan látványos újat nem produkálnak, ami egybeesnék a divatos kísérletekkel. Tulajdonképpen a már-már divatnál tartósabbnak bizonyuló technikai-szerkesztési iskolák eredményeit is tartózkodóan ízlelgetik. A konkrét- és elektronikus zene, az aleatorika Magyarországon például nem nagyon dívik, — az előbbit csak részben magyarázza a megfelelő stúdiók hiánya. De még a szigorú szerializmus sem vált kötelezőnek érzett fogalmazásmóddá. Az intellektuális rend, a szerzőnként sajátos szigorú technika azért mindegyik partitúrában fellelhető. A logikai rendet azonban náluk egy másféle kompozíciós faktor meghatározóan kontrollálja. A mű szenzuális kompozíciójára gondolunk, a kezdő- és zárópontok karakterének gondos megtervezésére, az egyes formaelemek affektusának pontos kidolgozására. Vallják, hogy a műnek végső soron auditív közelítésre meg kell tudni mutatnia igazi értékeit.

Muzsikájuk ezért expresszív összhatású. Akarva-akaratlan Bartók örökösei kifejezésmódjuk gesztusos, indulatos karaktere révén. Az új bécsi iskola tanulmányozásából is az expresszív kifejezésmódhoz kaptak bíztatást. A ritmusoknak, az indulattal összeforrt ritmus gesztusoknak általában nagy szerep jut darabjaikban. Noha ez nem „magyaros" ritmika, még csak nem is Bartók izgalmas, folklórtól inspirált ritmusgazdagsága, — van valami a fiatal magyarok ritmikájában, ami őket egy internacionális modern zenei fórumon nyomban felismerhetővé tenné. Egyébként zenéjüknek a nemzeti tradícióhoz való viszonya messze vezető kérdés. Itt röviden csak ennyiben summázzuk: a nyílt és egyszerű folklorizmus e generációt nem vonzza. Egy sajátos „második jelzőrendszerbe" absztrahált népzene-ihletés, „népzene + Bartók-hatás" azonban mindegyiküknél fellelhető, sokszor éppen a kompozíció kulcspillanataiban.

Mint minden fiatal generáció, ők is tapogatózva keresik a kapcsolatot a nyilvános zenei élettel. A műfaj megválasztásában, a kifejezésmód stílusában nem egyszer szerepet játszik maga az előadó, az a néhány kitűnő és lelkes interpretátor, akikkel számolniuk kell, és akik eléggé nem dicsérhető áldozatvállalással állnak ki a fiatal komponisták mellett. (Közéjük tartozik a zongorista Szűcs Lóránt és Sirokay Zsuzsa, az énekes Sziklay Erika, a Bartók Vonósnégyes, a Magyar Fúvósötös, a Magyar Rádió és Televízió zenekara, élén Lehel Györggyel, Sándor János karmester, stb.) A mesterség dolgában nincs miért szégyenkezniök, de a gyakoribb előadottsággal járó rutin hiánya azért érződik. Vagy úgy, hogy biztosra mennek és a már megtalált egyéni patternekhez nyúlnak, — vagy úgy, hogy túl sokat zsúfolnak egy kompozícióba és legelmélyültebb gondolataikról akarnak mindenáron vallani. Visszatérő kompozíciós problémájuk — noha ez eléggé világjelenség is egyben — a gyorstételek kérdése. Kimondottan gyors-lüktetésű, motorikus-lüktetésű, osztinátós tételeket manapság nem nagyon „illik" írni, a sznob kritika hamar elparentálja az ilyen szerzőt. A kontraszt-igény és az indulati töltés azonban kikövetelné az igazi gyorstételeket. Viszont a zümmögő-foszforeszkáló gyors-

mozgásos textus önmagában alig más, mint kiírt aleatória, és alig több, mint háttér-flitter.

A recenzens e mostani válogatással váratlan szenzációt nem ígér. Az összkép azonban — nevezetesen, hogy Bartók hazájában, a zene nemzetközivé uniformizálódásának idején egy fiatal generáció komoly etikus igénnyel, költői tehetséggel és jó mesterségbeli tudással a maga útján próbál járni — feltétlenül figyelmet érdemel. És ez a fiatal korosztály nem is csak az itt sorrakerülő öt komponistával képviseltethetné magát. A korábbi találkozókról már ismert és 1967-ben is szép külföldi sikereket aratott Bozay Attilán kívül többek között Károlyi Pál kamara- és szimfonikus darabjai, Sáry József dalai, Balázs Árpád kórusai stb. is jó színvonalon mozogtak. Külön is oda kell figyelni termékenységükre. Már csak a jelenség miatt is: mert míg az előző generáció talán legsúlyosabb egyénisége, Kurtág György (1926) szinte önmegsemmisítő, weberni aggályoskodással szüli ritka opuszait, — Durkóék évjárata egy felszabadultabb teremtőkedv biztonságával sűrűn, jó kompozíciókkal jelentkezik. Ez a jelenség már egymagában is több, mint ígéret arra, hogy ez a generáció a magyar zeneszerzés évtizedek óta talán legmesszebbre jutó nemzedéke lehet.

*

Papp Lajos. Született 1935, Debrecen, ahol a konzervatóriumban tanult, majd a budapesti Zeneművészeti Főiskolán (Szabó Ferenc osztályában) 1959-ben fejezte be zeneszerzés tanulmányait. Jelenleg a Fővárosi Zeneiskola Szervezet elmélettanára. — *Művei:* 3 rondó zongorára 1957 (Editio Musica); Szimfónia 1957; Zongoravariációk 1957, (Editio Musica); Trakl-dalok 1960; Szóló-cselló darabok 1962; Cselló-zongora szonáta 1963 (Editio Musica); 6 bagatell zongorára 1963 (Editio Musica); Szvit zenekarra 1963; Csellóverseny 1964; 6 vázlat vonószenekarra 1964; Weöres-dalok 1964; Dialogo 1965; Improvisatione (zg.) 1965.

DIALOGO ZONGORÁRA ÉS ZENEKARRA (ca 12' 45")

I. Lento/Tranquillo. — II. Allegro; (attacca) Lento, Cadenza; (attacca) III. Largo.

Komp. 1965; bem. Magyar Rádió 1966. VI. 8., Szűcs Lóránt, MRT zk., vez. Erdélyi Miklós; megjelenik: Editio Musica 1968.

Papp Lajos expresszív alapmagatartású, kitárulkozásra vágyó, indulatos, de alapjában véve kiegyensúlyozott egyéniség. Gyermekkora, első élményei révén egy tágabb közösség, egy extenzívebb világ: a magyar vidék ismerete is mögötte áll. Műveltsége a saját erőből megszerzett, elsőkezi és ezért aktív tudás. — Intuitív művészi alkat, aki vallja a kifejezés elsődlegességét. Ebből következik, hogy nem kötelezte el magát semmiféle technikai iskolának. Egyfajta egyénien használt szabad 12-hangúság alapján állva a logikai összefüggéseket fejlett motívum-variációs technikára építi. Formálásának ritmusa meglehetősen nyugodt, mert számol az auditív követés lehetőségének határával. Csiszolt Klangfarben-technikával és invenciózus ritmikával gondoskodik az érzelmi hatás érdekében egy-egy gondolati egység gesztusának, mimézisprofiljának pontos kidolgozásáról.

A DIALOGO címválasztás nem modorosság: valóban nem igazi, virtuóz zongoraverseny ez. A műben a zongoráé az intellektuális vezetőszólam: felveti a motívumokat, új irányt ad a formának, ő az aktív dialógus-partner.

Az I. és III. tételben egyébként a zongora-xilorimba-celesta-hárfa együttesen képviseli az egyik hangszínréteget (*A*); — velük szemben a fúvóstuttik jelentik a dialógus második, passzív, elutasító résztvevőjét (*B*). (Kürtök és brácsák, ezek a tipikus regiszter-összekötő hangszerek, nincsenek a zenekarban; hegedűk, gordonkák az I. és III. tételben con sordino, a II-ban senza sordino játszanak.) — A 3-tételes szerkezet formadramaturgiája sablonos leegyszerűsítésben a következő:

I. tétel A contra B
(szembenálló két hangszíncsoport antitézisei, feloldódás nincs, nyílt forma)

II tétel (A+B) contra (A+B)
(a két hangszíncsoport összeolvad, de tematikus antitézis, feloldódás nincs, nyílt forma)

III. tétel A con B
(a két szembenálló hangszíncsoport egy quasi-korálfeldolgozás keretében szintézist alkot, zárt forma).

A II. és III. tétel közötti *zongora-cadenzát* is elsősorban dramaturgiai igény szülte: benne a szólista visszaidézi a nyitótétel tematikáját, maga kínálja fel a korál-motivikát, — amit az utolsó tételben a fúvósok el is fogadnak.

A kompozíció személyesebb és érettebb rétege a két lassú saroktétel. Különösen a terjedelme, választékos eszközhasználata révén főtétel-súlyú *Lento I.-tétel*. Ez ötrészes, szimmetrikus tagolású forma. Az *Allegro II.-tétel* egyfajta scherzo, Bartók párosütemű „barbaro"-tételeinek, motorizmusának emlékével. A kulminációs pont zaklatott tuttijai Webern op. 6-os zenekari darabjaiból merítenek. A *Largo III.-tétel* koráldallama (öt 3-hangos dallamsor) eredeti téma, amelynek diatonikus-pentaton melódiafordulatai nyíltan vállalják egy magyar zenei anyanyelv idiómáit.

Láng István. Született 1933, Budapest. Zongora és karvezetési studiumok után a budapesti Zeneművészeti Főiskolán (előbb Viski Jánosnál, majd Szabó Ferencnél) zeneszerzést tanult. Elsősorban a zeneszerzésből él, egyébként az Állami Bábszínház zenei vezetője. Három balettjét a Pécsi Balett, „Mario" táncdrámáját a budapesti Operaház játszotta sikerrel. Műveket rendelt tőle a koppenhágai Prisma-együttes; számos darabját előadták külföldön is. — *Újabb művek:* „Panthelin mester", opera 1958; Vonóstrió 1959; Concerto per archi 1960 (Mannheimer Musikverlag); Csellószonáta 1960; 5 bagatell zongorára 1960; Xilofon-koncert 1961; „Mario és a varázsló", táncdráma 1962; Kamarakantáta (szoprán, kl., vlc., zg., ütő) 1962 (Editio Musica); Duett 2 fuvolára 1963 (Ed. Musica); „Hyperbola", balett 1963; 1. Fúvósötös 1964 (Ed. Musica); Pezzi per soprano e cinque esecutori 1964/67; Variációk és Allegro zenekarra 1965; 2. Fúvósötös 1966; Monodia (kl.) 1966 (Editio Musica); II. Vonósnégyes 1966 (Ed. Musica); „A gyáva", opera 2 részben 1964/68; „Lebukott", minibalett 1968.
II. VONÓSNÉGYES (ca 13' 30")

I. Allegro fuoco e ben ritmico; — Cadenza (Viola); II. Allegretto giocoso; — Cadenza (Violino); III. Adagio; — Cadenza (Violoncello); IV. Allegro agitato.
Komp. 1966. V. 2.—VII. 18.; bem. 1968 Bartók Vonósnégyes; megj. Editio Musica 1968.

A fővárosban felnőtt Láng István intellektuális beállítottságú, de indulatos egyéniség. Gátlásosság és a magabiztosság álarca, kontemplatív-humánus elmélyedés és a védekező-szkeptikus humor: mindeme vonás portréjához tartozik. Sokat olvasó, sokoldalúan művelt, a társművészetekben, a drámai műfajban járatos ember. — Muzsikus-voltát is meghatározza az a kettősség, hogy egyfelől szkeptikus az invencióval szemben és nagyon tudatos rendet akar teremteni zenéjében, — másfelől azonban lépten-nyomon ő maga töri át partitúráinak intellektuális hűvösségét indulatosságával.

A II. VONÓSNÉGYES kompozíciójában tudatosan vállalja is Láng ezt a kettősséget. A négy tétel egészen szigorú szerkesztésű, — a tételeket attacca összefűző három, jelentékeny terjedelmű szóló-cadenza úgyszólván rögtönzés-szabadságú. (A cadenzák improvizáció-jellege elsősorban a „senza tempo" szabadságra, az előadásmód személyes alakíthatóságára vonatkozik; a hangok és a ritmusképletek kötöttek, nem aleatorikus zene ez sem.) A négy tétel szigorú szerkesztése különösen a horizontális síkban, az egymást követő részek arány-összefüggésében döntő. A 23-as számnak kulcs-szerepe van, általában a $9 + 14 = 23$, vagy $14 + 9 = 23$ belső osztással. Az I. tétel első formarésze például 9 ütemnyi (azon belül 14 jelentős súly). A második rész 14 ütemnyi (mellesleg teljesen szigorú oda-vissza rákforma). A harmadik formarész, amely az első rész variált visszatérése, ismét 9 ütem, $5 + 4$ osztással, ahol az 5 első ütemben 9 melódiahang és 14 akkord van és ahol a melódia és az akkordikus kíséret együttes szólamszáma 9. A vertikális rend, a hangzatkészlet ugyancsak intenzíven megszervezett. A művet kezdő és záró 12 hangú akkordok között érdekes egyéni dodekafon megoldások sora figyelhető meg.

A mű intellektuális szervezettségére példaként kiragadott elemek rendszere mellett, részben azok ellenére is, van Láng vonósnégyesének egy másik aspektusa: indulati kompozíciója. E téren Láng muzsikája a gesztus-gazdag Bartók zene nem is olyan távoli rokonának bizonyul. Mint ahogy hangszínkultúrája is érezhetően Bartók kvartettjeinek egyes hangzástípusait fejleszti tovább. A négy tétel formai funkciója egyébként klasszikus minták nyomában jár: gyors nyitótétel (4/4); — Allegretto—Presto—Allegretto scherzo-féle (3/4, pizz.—arco—pizz. színstruktúrával); — egy jelentékeny lassútétel (változó metrumok); — agitato finale (1/2 ütemben).

Jeney Zoltán. Született 1943, Szolnok. Falusi gyermekkor után vidéki konzervatóriumokban karvezetést, zongorát és zeneszerzést (Debrecen: Pongrácz Zoltánnál) tanult. 1961-től a budapesti Zeneművészeti Főiskolán Farkas Ferenc zeneszerzés-növendéke. 1967. jan.-tól Rómában (Accad. di Sta Cecilia) G. Petrassi mesterkurzusát látogatja. — *Művei:* 5 pezzi brevi per pianoforte 1962; Omaggio 1965/66; Aritmiche — ritmiche (fl., viola, vlc.) 1967; Soliloquium No 1 (fl. solo) 1967; Soliloquium No 2 (canto, mand., viola, zimbalo ungh., percuss.) 1967.

OMAGGIO (Alla notte). Per soprano e orchestra sulla poesia „Éjszaka" (La notte) di Lőrinc Szabó (ca 9' 45").
Komp. 1965. VIII.—1966. II.; bem. Magyar Rádió 1966. X. 16., Sziklay Erika, MRT zk., vez. Lehel György.

Kiforrott egyéniségről, arculatról Jeney Zoltán esetében beszélni még túl korai volna. A legfiatalabb, növendék-korban járó generáció nagy ígérete ő. Ritka tehetségét, érzékeny felvevőképességét, átlagon felüli kompozíciós érzékét már eddig is bizonyította. Mesterségbeli tudása már-már fölébe is kerül a közlés személyes erejének, értékének. Nála azonban még aligha állapítható meg, milyen változást hoz a Petrassi-mesterkurzus, a felnőtté válás, lehiggadás.

Az OMAGGIO diplomamunkája. A szöveg hálás megzenésítési alkalom. Nokturnó-vers: a költő kilép a magányos éjszakába, egyszerre megelevenedik a neszező természet, benépesül élőlényekkel, mindenünnen hangok tólulnak elő, magányos ember és természet találkoznak s a költő eufóriás extázissal vallja: „nem vagyok, még a sírban sem leszek egyedül". A 42-soros költemény mestermű, telve akció-mozzanatokkal, zörej- és hang-leírásokkal, inkantatorikus szózuhatagokkal. Jeney igazi drámai vénára valló tehetséggel fordította le zenére a verset. Akció-gazdag, szuggesztív pillanatokat teremtő muzsika ez. Igaz, az énekszólam nem magyar és még nem is személyes, inkább egy Berg—Webern—Boulez frazeológia formuláiban mozog, de átfűtöttsége imponáló. (Egyéni színt biztosítanak a szillabikus alapréteget színező melizma-folyondárok.) A zenekar — egyébként rímelve a vers atmoszférájára — szinte már túl színes és érdekes, buja és kolorisztikus. A nagy tetőpontokon azonban egy Alban Berg opera közjátékaira emlékeztető drámai hőfokot tud teremteni.

Kocsár Miklós. Született 1933, Debrecen, ahol konzervatóriumba járt, majd Budapesten a Zeneművészeti Főiskolában (Farkas Ferenc osztályában) zeneszerzést végzett. 1963 óta a budapesti Madách Színház zenei vezetője. — Népi együtteseknek írt táncjátékok, színpadi zenék sokaságán túl *főbb művei:* Trio-divertimento fúvósokra 1956 (Editio Musica); Fúvósötös 1956/57; Kürtverseny 1957; Hegyi legények, kantáta férfikarra, rézfúvókra és ütőkre 1957; Hegedű-zongoraszonáta 1957; Trio rézfúvósokra 1958 (Ed. Musica); Vonósnégyes 1960; Movimento per violino solo 1961/62; Dialoghi per fagotto e pianoforte 1964/65; 8 studii per coro equalo 1957; Lamenti dalciklus 1967.
DIALOGHI PER FAGOTTO E PIANOFORTE (ca 7' 50")
I. Calmo, libero; II. Veloce agitato; III. Sostenuto; IV. Con mosso, ma minorato; V. Calmo.
Komp. 1964/1965; bem. 1966. II. 14. Magyar Rádió, Janota Gábor, Almássy László; kiad. Editio Musica 1968.

Kocsár Miklós józan, higgadt egyéniség. A zenével való kapcsolata a biztos anyagismeret, a realisztikus gondolkodás és az előadóba vetett bizalom talaján áll. Az interpretáló művész ambíciójára apelláló komponista-típus ő, aki hálás és érdekes feladatot akar adni tolmácsolójának, az alkotótárs-élménnyel akarja azt megajándékozni, mert tudja, hogy ez a publikumhoz férkőzés első felétele.

A DIALOGHI például a modern fagott-literatúra parádés darabja lehet. A hangszer technikai lehetőségeinek impozáns kiaknázásán túl a fagottista interpretációs képességének is hálás bemutatási alkalma. A kompozíció ütemvonal nélkül van lejegyezve és ez karaktermeghatározó: általában nincs folyamatos lüktetés (beat). A ritmika mégis eleven, árnyalt. A „libero" akcentus-gazdag ritmustól a „senza accenti" kopogásig, a „declamando"-tól a szabadon ismételgetett motorikus halmaz-ritmusképletig sokféle ritmus-stílust alkalmaz. A hangkészlet részben egyénien kezelt dodekafónia, ugyanakkor körülbelül-kijelölt cluster-ek, „improvizando" futammegjelölések is találhatók, tehát a kompozícióba óvatosan beépülő aleatorikus mozzanatok. Jellegzetesek ostinato-szerűen ismételgetett, szimmetrikus mikro-struktúrájú halmazai.

A lassú-gyors... váltakozású 5-tételességet a kontrasztgazdag karakteralkotás mögött nagyon gondosan kidolgozott motivikus összefüggés-rendszer szövi át. Ebből az auditív recepció is legalább három mozzanatot regisztrál. Az I. és az V. tétel (mintegy prelúdiuma és postlúdiuma a 3 főtételnek) a tétel kezdetén teljesen azonos, csak a hangszerelés más. Van néhány ismételten visszatérő motívum (pl. a *b—cisz—c* motívum, dallamként és akkordként egyaránt). A harmadik szervezőelem a legjelentősebb. A III. tétel elején hallott kromatikus legato fagottmozgás a IV. tétel végén lamentáció jelleggel kiteljesedik, sőt ugyanez a tematika zárja az utolsó tételt is. Ez a dialógus hevében kikristályosodott szép, szűkjárású melosz egyébként — ha még oly absztrakcióval is — a magyar népzene távoli emléke.

Durkó Zsolt. Született 1934, Szeged, ahol a konzervatórium növendéke. 17 éves kora óta a budapesti Zeneművészeti Főiskolán a zongora, majd a zeneszerzés-tanszak hallgatója (1960-ban diplomázott Farkas Ferenc osztályában). 1961—1963: Rómában (Accad. di Sta Cecilia) G. Petrassi mesterkurzusát végzi. Jelenleg csupán a zeneszerzésnek él. 1966-ban harmadik, 1967-ben ötödik helyezést ért el Organismi ill. Una rapsodia ungherese című művével Párizsban (Tribune des Associations Radiophoniques), 1967-ben Kanadában Vonósnégyesével III. díjat nyert a Jeunesses Musicales pályázatán. Számos művét sikerrel játszották külföldön is. — *Újabb művek:* 11 pezzi per quartetto d'archi 1962 (Editio Musica); Episodi sul tema B-A-C-H per orch. 1963; Organismi per violino e orch. 1963/64 (Ed. Musica); Psichogramma per pianoforte 1964 (Ed. Musica); Una rapsodia ungherese per 2 clarinetti e orch. 1964 (Ed. Musica); Improvisazioni per fiati 1964/65; Complementères per violino, corno e pianoforte 1964/65 (Ed. Musica); Vonósnégyes 1966 (Ed. Musica); Fioriture, per orch. 1966/67 (Ed. Musica/Boosey & Hawkes); Dartmouth Concerto (szoprán és 15 hangszer) 1967; Jeux (5 gordon és zongora) 1964/67; Altamira, zenekarra 1968.

FIORITURE, PER ORCHESTRA (ca 10')

No 1 Floridus I.; *No 2* Parte principale; *No 3* Floridus II.; *No 4* Aria; *No 5* Parte concertante; *No 6* Cantus floridus; *No 7* Organum; *No 8* Lamento (in memoriam Belae Tardos).
Komp. 1966 ősz—1967. I.; bem. Budapest, Magyar Rádió és Televízió Zk., vez. Lehel György; megj. Boosey & Hawkes.

Durkó Zsolt az 1945 után felnőtt magyar művészgeneráció ama típusát képviseli, amelynek élményvilága még felöleli a háború emlékeit, anélkül, hogy azok roncsolták volna személyiségét. Útja egy magyar vidéki városból vezetett Budapestig, onnan Rómáig és megint vissza. Közben nehéz évek rengeteg élménye óvta attól, hogy bezáruljon egy csupán intellektuális kisvilágba. A muzsikus-pályát gyermekkorától extenzív mohósággal próbálgatta: kitűnő zongoristának indult, fúvószenekarok és kórusok próbáin figyelte a zenélés anyagszerűségét, elemzett és muzsikált. Emberi és alkotói magabiztossága onnan ered, hogy tudásáért makacsul megdolgozott s most elérkezett a felszabadult alkotás, az aratás éveihez.

Durkó kiforrott technikájú és bő invenciójú művész, aki — ha a következő évek bizonyára alakítanak is még portréján — már most súlyos egyéniség. Tömören és világosan fogalmaz, de nem aszkétikusan: zenéje izgalmas és választékos. Ami a technikát illeti: rugalmasan alkalmazott, összetett technika az övé. Benne csupán egy faktor az egyéni értelmezésű szeriális technika. Fontos szerep jut a klasszikus vokális és instrumentális kontrapunkt jelenségeiből kifejlesztett polifóniának. Durkó stílusának magyar volta is érdekes kérdéskomplexus, — mert hogy ez a zene (a latinos formakultúra ellenére is) minden ízében magyar, az kétségtelen. Nála valósul meg legjellemzőbben a fiatal generáció „hiper-bartóki" magyarsága, ez a Bartóknál áttételesebben magyar, individuális stílus. Kompozícióiról mondjuk még el, hogy azok általában sok kis attacca-fűzött tételből formált egységek. Az egyes tételek önmagukban pszichogrammák (lélektanilag-indulatilag kerek kis egységek), amelyek strukturálisan double-elvű variációs összefüggéseket mutatnak. Rendszerint nem is egy, hanem több — egymással variációs viszonyban álló — alaptémára. A kompozíció egésze így végül rendelkezik azzal a formai dinamizmussal és egyensúllyal, mint korábban pl. a szonátaforma, anélkül, hogy formálisan alkalmazkodni kényszerülne egy tradícionális modell szabályaihoz.

A FIORITURE (a bemutatón még „Fioriture ungheresi") ezidőszerint, a Vonósnégyes mellett, Durkó legjelentősebb bemutatott alkotása. Az előadóegyüttes: szimfónikus zenekar, valamint 5 kontraalt és 5 kontrabasszus énekes, akik szöveg nélkül, hangszercsoportként énekelnek. Az énekesek két kompozíciós faktor előadásakor kerülnek előtérbe: az „organum" bemutatásában és reprizében (1. és 7. tétel), valamint a „lamento"-részekben (4. és 8. tétel). Maga az *organum*-téma a kompozíció lemeztelenített alapgondolata: 11 dallamhang kvint-, ill. tritonusz-párhuzammal. (A két organumszólam együttesen a skála 11 fokát járja be; a hiányzó 12. hang, a *d*, a kompozíció első hangja.) Minden további téma-rangú zenei anyag az organum „floridus"-elvű variációja (vö. klasszikus kontrapunkttal!). A variációs technika rendkívül raffinált. Léteznek auditív módon is felismerhető variánsok, továbbá bonyolultan áttételes ritmus- és karaktervariánsok. Durkó közben megtartja a szószerinti témavisszatérés formaalkotó pilléreit is.

Az attacca 8-tételesség nem jelent arányos terjedelmű és egyenrangú súlyú részeket. Strukturálisan, leegyszerűsítve, egy $3 + 1 + 3 + 1$ négyrészesség modelljébe rendeződnek a kisebb-nagyobb tételek. Az auditív követés során azonban még inkább egy szonátatételre emlékeztető 5-részesség bontakozik ki:

1. — 2. — 3. tétel: invokáció és fórész;
4. tétel: arioso bevezetéssel lassú sirató;
5. tétel (az egyetlen kifejezetten gyors tétel): figuratív-kontrapunktikus kidolgozás; — a hozzá csatlakozó:
6. — 7. tétel: a 2. és 1. tétel rekapitulációja, egyben a mű érzelmi csúcspontja;
8. tétel: gyászzene bevezetéssel a 4., a lassú sirató rekapitulációja.

Jellegzetes Durkó-stílusjegy az a raffinált heterofónia-elvű, szűkmozgásos-kromatikus „lamento"-szövésmód, amelyet az 5 kontraaltista a cappella ad elő (4. és 8. tétel).

AZ EURÓPAI SZOCIALISTA ORSZÁGOK FIATAL ZENESZERZŐI ÉS ZENETUDÓSAI IV. TALÁLKOZÓJÁNAK HATÁROZATA

1968. április 22—27. között, 8 ország 26 fiatal zeneszerzőjének és zenetudósának részvételével, a Magyar Zeneművészek Szövetsége meghívására, Egerben került sor az európai szocialista országok fiatal zeneszerzőinek és zenetudósainak IV. találkozójára.

A résztvevők meghallgatták az egyes országokból beküldött, mintegy 60 percnyi időtartamú zenei anyagot. Ennek alapján megállapítható, hogy az európai szocialista országok zeneszerzésében a legkülönfélébb irányzatok és stílusok élnek egymás mellett. A lefolytatott viták során a delegációk hangsúlyozták, egyetértenek azzal, hogy minden zeneszerzőnek jogában áll azoknak a kifejezési eszközöknek a kiválasztása, amelyek alkotásai tartalmi megfogalmazásához szükségesnek látszanak.

A résztvevők megállapítják, hogy — bár az alkotó munka kérdéseiről vita csak lassan bontakozott ki — a találkozó mégis hasznosnak bizonyult, mert lehetővé tette a tájékozódást az európai szocialista országok fiatal zeneszerzőinek újabb munkásságában. A résztvevők ezért köszönetüket fejezik ki a vendéglátó Magyar Zeneművészek Szövetségének.

I. A fiatal zeneszerzők helyzetének további megjavítására, érdekeik még alaposabb és körültekintőbb védelmére, problémáik megoldására, a találkozó résztvevői javasolják, hogy a zeneszerző szövetségek szervezzenek bizottságokat a fiatal zeneszerzők részvételével.

II. A fiatal zeneszerzők és zenetudósok következő találkozóinak eredményesebbé tételére a találkozó részvevői a következő javaslatokat teszik a zeneszerző szövetségeknek:

A) A találkozók előkészítése

1. A résztvevők kérik a zeneszerző szövetségeket, hogy legalább hat hónappal a következő találkozók időpontja előtt alakítsanak előkészítő bizottságokat fiatal zeneszerzők és zenetudósok részvételével. E bizottság feladata a bemutatandó művek kiválasztása, az írásbeli tanulmány előkészítése, a hangszalagok technikai ellenőrzése, valamint annak biztosítása, hogy a szalagon beküldendő művek kottái megfelelő példányszámban elküldésre kerüljenek a találkozót rendező országba.

A bizottság gondoskodjék afelől, hogy a bemutatandó zenei anyag valóban reprezentálja az illető ország fiatal zeneszerzőinek munkásságát.

A résztvevők kérik, hogy az ifjúsági bizottság tegyen az egyes zeneszerző szövetségeknek javaslatot a delegáció összetételére vonatkozóan. A bizottság gondoskodjék arról is, hogy a delegáció tagjai valamennyien jól ismerjék az országukat képviselő zenei anyagot. Fontos és kívánatos, hogy az egyes országokat képviselő kompozíciók keletkezési időpontja ne legyen régebbi, mint az előző találkozó dátuma, vagyis 2—3 évnél régebbi művek ne kerüljenek bemutatásra.

2. A találkozó részvevői felkérik a zeneszerző szövetségek elnökségét és apparátusát, hogy a jövőben nagyobb figyelmet szenteljenek a fiatal zeneszerzők és zenetudósok találkozójának.

3. A találkozó részvevői javasolják, hogy a jövőben valamennyi delegációban legyen legalább egy zenetudós is, de a delegációk többsége továbbra zeneszerző maradjon.

4. A találkozó részvevői javasolják, hogy a delegátusok kiküldésénél valamennyi ország gondoljon rá, hogy küldöttei a hivatalos nyelvnek egyikét vitaképes színvonalon beszéljék.

B) A találkozó lebonyolítása

1. Az egri találkozó részvevői javasolják, hogy a következő alkalmakkor kerüljön sor legalább egy nemzetközi műsorú hangversenyre, amelyen valamennyi részvevő ország kompozíciói élő előadásban is megszólalnak. A koncert körülményeinek meghatározása — az előadók apparátusának megszabása stb. — a rendező ország zeneszerző szövetségének szuverén joga.

2. A találkozó részvevői javasolják, hogy a következő alkalmakkor nemzetközi zenei kiállítás nyíljék fiatal zeneszerzők kottakiadványaiból és hanglemezeiből.

3. A találkozó részvevői kérik a következő összejövetelt rendező zeneszerző szövetséget, hogy biztosítsa a legmagasabb színvonalú hangtechnikát.

4. A találkozó részvevői kérik a következő összejövetelt rendező zeneszerző szövetséget, vegye fel a napirendre a fiatal zeneszerzők anyagi helyzetének kérdését, tegye lehetővé, hogy megvitatásra kerüljön a kompozíciós munkára fordítható szabad idő kérdése, és az alkotó munka más gyakorlati problémája.

5. A részvevők javasolják, hogy a következő alkalmakkor a rendező ország hívjon meg neves idősebb zeneszerzőket is a találkozóra.

C) A találkozó visszhangjának megszervezése

A találkozón részt vett fiatal zeneszerzők és zenetudósok felkérik a zeneszerző szövetségeket arra, hogy biztosítsanak az elhangzott műveknek és vitáknak minél nagyobb publicitást:

a) a Rádióban — és lehetőség szerint — a koncerttermekben;

b) a zenei és kulturális szaksajtóban;

c) a zeneszerző szövetségek tagsága körében.

A határozatot és a javaslatokat beható vita után a fiatal zeneszerzők és zenetudósok IV. találkozójának valamennyi delegációja — Bulgária, Csehszlovákia, Jugoszlávia, Lengyelország, az NDK, Románia, a Szovjetunió és Magyarország küldöttsége — elfogadta.

VITÁNYI IVÁN:

A ZENEI HALLÁS FIZIOLÓGIÁJA

A hallással kapcsolatos problémakörrel voltaképpen három pszichológiai rész-stúdium is foglalkozik: az *általános hallás-pszichológia* (amelybe belefoglaltatik a beszéd-hallás és a zörejek hallása is) a *zenei hallás pszichológiája* (amely részben része is az előzőnek, részben azonban önálló diszciplinává fejlődött), és végül a szorosabb értelemben vett *zenepszichológia.*

A zenei hallás és a zenepszichológia szétválasztása voltaképpen már Helmholtz és Stumpf óta megtörtént, akik hangsúlyozottan nem zenepszichológiát műveltek, hanem a hallásjelenségek fiziológiáját és pszichológiáját vizsgálták. Erről szóló műveik címében is kerülték a zenepszichológia elnevezést. Helmholtz nagy munkájának *A hangérzetek tana (Die Lehre von den Tonempfindungen)* címet adta, Stumpf pedig a *hangpszichológia (Tonpsychologie)* elnevezést használta. A zenepszichológia néven ismert és elismert legtöbb munka (Révész Géza, Seashore, Schole, Tyeplov, Leontyev stb. művei) inkább a halláspszichológia körébe tartozik. (A „halláspszichológia" elnevezést a „hangpszichológia" helyett Albert Wellek ajánlotta,[1] mivel természetesen nem az önmagukban vett hangokról, hanem a hangok érzékeléséről, tehát a hallásról van itt szó).

A két tudományág határozott elválasztására, és a definiált elkülönítés alapján való összekapcsolására akkor került sor, amikor maga a zenepszichológia is tudománnyá kezdett válni. Sok magát zenepszichológiának nevező munka ugyanis nem több, mint elmélkedés a zenéről, — mindenekelőtt éppen azért, mert nem épít kellőképpen a halláspszichológia egzakt eredményeire.

A halláspszichológia pedig ezt az egzaktságot csak úgy érheti el, ha a maga részéről viszont a *hallás fiziológiájára* alapítja vizsgálatait. Vagyis mindenekelőtt azt kutatja, hogy fiziológiai értelemben *hogyan hallunk, milyen folyamatok játszódnak le hallószervünkben és idegrendszerünk központi szerveiben a hangok, különösképpen a zenei hangok hallatára.*

Könnyű belátnunk, hogy ennek vizsgálata nélkül nem lehetséges sem tudományos halláspszichológia, sem tudományos zenepszichológia. Enélkül minden vizsgálódás a „levegőben lóg", és kényszerűen spekulatív jellegűvé válik. Csak a hallás fiziológiája adhat feleletet arra, hogy hallószervünk hogyan különíti el az egyes hang-érzeteket, hogy milyen rezgésszám-

[1] Albert Wellek: Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriss der systematischen Musikwissenschaft. Akademische Verlagsgesellschaft, Frankfurt am Main, 1963. — 5. oldal.

differenciákat képes megkülönböztetni, hogy milyen rendszer szerint (tehát pl. milyen „dimenziókba" osztályozva) különbözteti meg őket, hogy milyen hangokat kapcsol össze (érez rokonnak), s hogy ennek következtében milyen hangrendszereket alakít ki törvényszerűen.

Természetesen nem gondoljuk azt, hogy pl. a hangrendszerek fejlődése csupán a hallás fiziológiailag adott rendszerének következménye, hogy ezek szerint hallószervünk adottságaiban már eleve meg van határozva minden megszületett és megszületendő zene jellege. A zene maga mindig két tényezőnek, a biológiailag-fiziológiailag adottnak és a pszichológiailag-társadalmilag változónak az eredője. De hogy el tudjuk-e különíteni a kettőt, hogy a maga reális valóságában és teljes nagyságában lássuk a társadalmi tényezők hatását, ahhoz ki kell jelölnünk a határt: meddig tart a fiziológiai adottságok „hatásköre", s hol kezdődik a társadalmi szféra uralma.

1.

Felvetődhet azonban a kérdés, hogy a vizsgálatok természettudományos megalapozása érdekében nem kell-e még egy szinttel „lejjebb" szállnunk, és a *hallás fizikáját* is megvizsgálnunk. Erre azonban a hallás pszichológiai vizsgálata érdekében csak igen vázlatosan van szükségünk. Csak az a feladatunk, hogy a hangokra, a hallási folyamatok „stimulusaira" okozóira vonatkozó fizikai ismereteinket röviden összefoglaljuk.

Néhány fizikai alapismeret a hangokról

A hang terjedése voltaképpen a mechanikai mozgás egyik esete. Nem absztrakt, titokzatos hullámok mozognak itt, hanem a levegőnek nagyon is megfogható, mérhető anyagi részecskéi. Ha a levegő rezgésbe jön, nem ugyanazok a részecskék száguldanak a hangforrástól a fülig, hanem minden pontban periodikusan váltakozó sűrűsödés-ritkulás lép fel. Az egyes részecskék kitérése igen kicsiny (a levegőben 10^{-9}—10^{-2} cm között mozog), gyakorlatilag tehát szinte egy helyben maradnak, csak a rezgés terjed. A rezgés sebessége a közegtől és a hőmérséklettől függ (nagyobb hőmérsékleten gyorsabb). Levegőben, köznapi hőmérsékleten 344 m/sec, vízben ennek négyszerese (1437) m/sec), vasban csaknem tízszerese (3013 m/sec). A hullám hossza szorosan összefügg a rezgésszámmal, fordítottan arányos. Pontosabban a rezgésszám a terjedési sebesség és a hullámhossz hányadosa, a hullámhossz viszont a sebességé és a rezgésszámé.

Bármiféle hullámzás kétféle lehet: longitudinális vagy transzverzális. Longitudinális hullám esetében a részecskék a terjedés irányában mozdulnak el, transzverzális hullám esetében pedig rá merőlegesen (pl. a víz hullámzásakor csak maga a hullám-mozgás terjed, a víz részecskéi a terjedés irányára merőlegesen fel-le mozognak). Gázban és folyékony állapotban lévő anyagban csak *longitudinális hullám* lehetséges, ilyen tehát a *levegőben terjedő hang.* Szilárd testekben azonban mindkétféle hullám létrejöhet, a végén megütött acélrúdban a hang longitudinálisan, az oldalán megütöttben transzverzálisan terjed.

A periodikusan váltakozó sűrűsödés-ritkulás hullámot geometriailag sinus-görbével lehet ábrázolni.

Egyetlen sinus-görbe azonban csak olyan hang leírására alkalmas, amely teljesen egymagában szólal meg, amellyel együtt tehát nem terjed semmilyen más rezgésszámú hullám. Ez azonban ideális határeset, a valóságban minden hangot többféle hullám összetételének, szuperpozíciójának tekinthetjük. Az összetett hullámok matematikailag az ún. Fourier-analízissel bonthatók szét összetevőikre. (A szinuszhangok zenei felhasználására csak az elektronikus zenében került sor.)

A hangok összetételének, szuperpozíciójának két típusát különböztethetjük meg, a *zenei hangot* és a *zörejt*. E kettő az együttes rezgésben résztvevő *részrezgések, részhangok* egymáshoz való viszonyában különbözik egymástól. A *zenei hangnak* meghatározott rezgésszámú *alaphangja* van, s a vele együtt megszólaló *részhangok* rezgésszámai az alaphang egész számú többszörösei. (Tehát ha az alaphang rezgésszáma n, a részhangoké 2n, 3n, 4n stb.). Az így nyert sort nevezzük *felharmonikus*, vagy *felhangsornak*, a részhangokat pedig felhangoknak. Megkülönböztetjük ezenkívül az alaphang *szubharmonikusait* (alhangjait) is, amelyek rezgésszámai az alaprezgések egész számú hányadosai. (Tehát $\frac{n}{2}$, $\frac{n}{3}$, $\frac{n}{4}$, stb.) A zenei hang *hangszíne* az alaphanggal együtt megszólaló fel, illetve alhangok számától és erősségétől függ. A *zörejeket* a zenei hanggal szemben az jellemzi, hogy nincs meghatározott alaphangjuk, az együttes rezgésben több, különálló, egyenrangú és egymással harmonikus viszonyban nem álló részrezgés vesz részt.

Mindebből az következik, hogy a hangok fizikai tulajdonságait *három dimenzióban* ábrázolhatjuk: a *frekvencia*, az *intenzitás* és az *idő (tartam) dimenziójában*. Mind a három ábrázolható magán a sinus görbén. A sinusgörbe *hullámhosszától* (ami a *frekvenciával*, a rezgésszámmal egyenértékű) függ a *hang magassága*, amplitudójától a hang *intenzitása*, a hang megszólalásától elhalásáig felhangzó (tehát nem a másodpercenként vett) rezgések számától pedig *tartama*, időbeli kiterjedése. *Rezgésszám, erő és idő;* ebben a három dimenzióban fogja fel az emberi hallás is a hangokat. A hallás fiziológiai vizsgálatában is ezeket a dimenziókat kell tehát megtalálnunk. (A hangszín, amint láttuk, szintén a rezgésszámra és hangerőre vezethető vissza.)

Az emberi hallás érzékenysége kb. 10 oktáv, rezgésszámban kifejezve kb. 16-tól kb. 16 000-ig terjed (másodpercenként), de közülük is a legjobb a közepes frekvenciákra (kb. 250—5000) érzékeny. Itt a legélesebb a hangmegkülönböztetési képesség is. A másodpercenként 16 rezgésszám alatti hanghullámokat *infrahangnak*, a 16—20 000 felettieket *ultrahang*nak nevezzük.

Igen nagy differenciákra képes a fül a hallás intenzitás érzékelésében. Bizonyos hangmagasságok esetén az atmoszféra nyomásának 10^{-10} arányú megváltozását is észrevesszük, s a küszöbhöz viszonyított nyomás milliószorosát is elviseljük. Az alsó és felső határ közötti különbség energiában 10^{-13} nagyságrendű (egy 1-es és 13 nulla).

Már itt elöljáróban említést kell tennünk hallásunk egyik legfontosabb jellemvonásáról. Arról, hogy fülünk a hangmagasságnak és a hangerőnek

ezeket a rendkívül nagy differenciáit szűkebb „térre" vonja össze: a fizikai rezgésszám és intenzitás viszonyokhoz képest *logaritmikusan* érzékeli. Vagyis, amikor például a hangok olyan sorát halljuk, amelyek hangérzetünkben *számtani sort* alkotnak, tehát egymáshoz képest mindig egyforma távolságban vannak, mintha az előzőhöz mindig ugyanazt a távolságot adnánk hozzá:

1, 2, 3, 4, 5, ...

akkor valójában az egymás után következő hangok rezgésszámai *mértani sort* alkotnak, nem ugyanannyi*val*, hanem ugyanannyi*szor* (ez esetben kétszer) nagyobbak:

1 2 4 8 16

Hogyan végzi el fülünk ezt a feladatot? Erre már a hallás fiziológiájának kell feleletet adnia.

A hallás fiziológiájának megalapozása. Helmholtz.

Az emberi idegrendszer *hang-receptora* a *belső fül*ben elhelyezkedő *csiga (cochlea)*, ez a megközelítően logaritmikus spirál alakú, embernél kb. 35 mm hosszú 2 és fél görbületű szerv. (A külső és a közép fül csak mintegy az összegyűjtő és a közvetítő szerepét játssza.) Ezért hallásfiziológiáról is voltaképpen csak azóta beszélhetünk, amióta a csiga működésének legfontosabb sajátságait tisztázták.

Az alapvető felfedezésekkel röviden végezhetünk is. Fallopia 1561-ben fedezte fel magát a csigát. A csiga két üregét elválasztó *membrana basilarist* (alaphártyát) Scarpa 1781-ben. Ohm 1843-ban mutatta ki, hogy a fül Fourier-analízist végez. Végül Corti 1851-ben fedezte fel a *Corti-féle szervet*, amely a csiga membrana basilarisához kapcsolódik, s a benne helyet foglaló ún. *szőrsejtek* közvetítik a hallási ingerületet az agy felé.

E felfedezések lehetővé tették a hallás fiziológiájának összegezését. Most már tudtuk, hogy a hang a külső és közép fülön át bejut a belső fülbe, ott behatol a spirális alakú csigába, valamilyen módon rezgésbe hozza a csiga két üregét elválasztó alaphártyát, ezt a rezgést átveszik az idegsejtek (szőrsejtek), és elvezetik az ingerületet a magasabb központokhoz. Kialakult tehát egy vázlatos kép, amelyből meg lehetett szerkeszteni a hallási folyamatok első modelljét.

Ezt a munkát Hermann Helmholtz végezte el. Helmholtzot joggal számíthatjuk a múlt század természettudományának és filozófiájának nagy alakjai közé. Teljesítménye rendkívül sokoldalú: nevét ott találjuk az energia megmaradása elvének kidolgozói között csakúgy, mint a nemeuklideszi geometria első művelőinek sorában. Különösen jelentős azonban az, amit az érzékelés fiziológiájában végzett. Voltaképpen ő alapozta meg ezt a tudományt, ő összegezte és általánosította elsőnek eredményeit, ő dolgozta ki az első nagy hipotéziseket. A színlátásról és általában a látási folyamatokról kialakított elmélete[2] éppolyan jelentős, mint a zenei hallással kapcsolatos hipotézise.

[2] H. von Helmholtz: Handbuch der Physiologischen Optik. Zweite umgearbeitete Auflage. Hamburg und Leipzig, 1896.

Helmholtz a zenei hallással kapcsolatban elsősorban azt kutatta, hogy milyen módon végzi el a fül a Fourier-analízist, milyen módon bontja szét tehát a hozzá elérkező rendkívül összetett hanghullámokat összetevőire, hogyan tudja különválasztani a szuperponálódott rezgések tömkelegéből az egyes hangokat.

Helmholtz a hallással foglalkozó nagy művében *(Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik)* részletesen kifejtette és megokolta hipotézisét, amely szerint „a fül minden idegrostja egy bizonyos hangmagasságra érzékeny".[3] Úgy viselkedik tehát mint a zongora vagy a hárfa, amelynek húrjai bizonyos hangmagasságra vannak behangolva, csakis azt a hangot szólaltatják meg, s ha belekiabálunk csakis azok a hangok rezonálnak, amelyeket megfelelő rezgésszámú hullám ért.

Röviden összefoglalja elméletét *A zenei összhang élettani okairól* című tanulmányában, a következőképpen: „A középső részben Corti őrgróf nagyon különös képződményeket fedezett fel, ti. számtalan mikroszkópi kicsinységű lemezkét, melyek a zongora billentyűinek módjára szabályosan egymás mellett feküsznek. E lemezkék egyik vége a hallóideg rostjaival áll összeköttetésben, a másik a kifeszített hártyán csüng... Fogadjuk most el azon feltevést, amely egyelőre csak feltevés marad (habár nekem a fül physikai működését megfontolva, nagyon valószínűnek látszik), hogy e kicsiny függelékek mindegyike a zongora húrjaihoz hasonlóan bizonyos magasságra van hangolva; úgy látjuk e hasonlatból, hogy az illető szerkezet csak akkor rezeghet, s így a hozzátartozó idegrost csak akkor érezhet, ha a neki megfelelő hang csendül meg, s hogy ennek folytán minden egyes hang jelenléte, a hangok zűrzavarában, mindig a megfelelő érzés által fog jelentkezni.".[4]

Ez volt tehát első kifejtése a hallás *rezonancia-elméletének,* amely hosszú időn át csaknem egyedül uralkodott a fiziológiai és pszichológiai irodalomban. Szinte minden szerző ezt fogadta el G. F. Lippstől[5] William Jamesig,[6] Bernsteintől,[7] Kirchnerig.[8] Még az utóbbi évtizedek irodalma is jobbára ezt ismételte, olyan jeles fizikus, mint James Jeans[9] is éppenhogy

[3] H. Helmholtz: Die Lehre von den Tonempfindungen, als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Vierte umgearbeitete Auflage. Braunschweig, Vieweg und Sohn Verlag, 1877. — 250. oldal.

[4] H. Helmholtz: Népszerű tudományos előadások. Budapest, 1874—83. oldal.

[5] G. F. Lipps: Grundriss der Psychophysik. Sammlung Göschen, Berlin und Leipzig, 1914. — 96—110. oldal.

[6] William James: Psychologie. Übersetzt von Dr. Maria Dürr. II. Auflage, 1920. — 47—51. oldal.

[7] Julius Bernstein: Die fünf Sinne des Menschen. Leipzig, Brockhaus, 1875. — 274. oldal. — Bernstein véleménye azért is érdekes, mert szinte zenetudóshoz illő alapossággal foglalkozik a hangok zenei viszonyaival.

[8] Friedrich Kirchner: Katechismus der Psychologie. Leipzig, Verlag v. J. J. Weber, 1883. — 155—159. oldal.

[9] Sir Jammes Jeans: Zene és természettudomány. Franklin társulat, Budapest. — 204—209. oldal.

csak néhány kérdőjelet tett melléje. Ez az elmélet szerepel általánosan elfogadottként az 1965-ben megjelent magyar *Zenei Lexikonban* is.[10]

Az elmélet *egyelőre* kielégítő magyarázatát is adta a zenei hallás jelenségeinek. Először is jól össze lehetett kapcsolni a *felhang elmélettel.* Helmholtz feltevése szerint ugyanis a szőrsejtek e szempontból nézve is a zongora húrjaihoz hasonlóan viselkednek, ha a kinyitott zongorába belekiáltunk, nemcsak az alaphangra hangolt húr rezdül meg, hanem a felhangoknak megfelelőek is. Másodszor: jól magyarázta Helmholtz *konszonancia-elméletét* is. Felhangjai folytán ugyanis minden zenei hang önmagában olyan akkordnak fogható fel, amelynek kezdő hangja a legerősebb. Kézenfekvő tehát a feltevés, hogy a konszonancia-érzet magyarázatát is a felhangsorban kell keresnünk, hiszen az alaphang legközelebbi felhangjaiból szépen ki lehet állítani a hármashangzatot. Helmholtz ezt az érvelést a disszonancia, közelebbről az ún. lebegés vizsgálatával egészítette ki. Megállapította, hogy egymáshoz közelfekvő (pl. félhang távolságban lévő) hangok együtthangzása a hullámok interferenciája folytán lebegést okoz: olyan kellemetlen hatású vibráló-súrlódó érzést kelt, amely periodikusan hol megerősödik, hol meg csillapodik. A felhangsor és a lebegés együtt magyarázzák a konszonancia-disszonancia viszonyokat. Minél több közös felhangja van két hangnak, annál kevésbé lehet szó lebegésről, tehát annál konszonánsabbaknak érezzük. Ha viszont felhangjaik közt egymástól félhang távolságban lévőket találunk, akkor a hangokat disszonanciának érezzük. Ilyen pl. a tritonus (c-fisz), amelynek alaphangjai nem keltenek lebegést, de felhangjai (c-nek c és g, fisz-nek cisz és fisz) már annál inkább, — ezért disszonánsnak érezzük. Ebből következik az is, hogy különböző hangszínű (tehát különböző felhang-struktúrájú) hangszereken miért keltenek az egyes hangzatok más és más hatást.

Helmholtz tehát sok mindenre magyarázatot adott, sőt sok mindenre helyeset (pl. ami a felhangsor és a lebegés kapcsolatát illeti). *Nem lehetett azonban igazolni alapját, a zenei hallás rezonancia-elméletét.* Ez már anatómiailag sem bizonyult helytállónak, a szőrsejtek ugyanis nem a zongora húrjaihoz hasonlóan helyezkednek el, s nagyságuk, vastagságuk sem különbözik annyira, hogy olyan különböző hangokra lehessenek „behangolva", sőt hogy egyáltalán olyan magas rezgésszámú rezgéseket végezzenek. De kizárja ennek lehetőségét az is, hogy fülünk jóval gyorsabban fogja fel az egymásután következő hangok sorát, és ingere sokkal gyorsabban szűnik meg, mint amennyire a szőrsejtek — ha húrok gyanánt működnének — rezgésbe jönni és csillapodni képesek lennének.

Az elméletnek ezeket a gyengéit már Helmholtz korában észrevették, de nem tudtak vele más egyenértékű hipotézist szembeszegezni, Ziehen — aki pedig objektíve igyekszik ismertetni a különböző teóriákat — maga is csak az *Ewald-féle hangkép-elméletet* (1898) tudta melléállítani.[11] E szerint a Corti-féle szerv alaphártyájának folyadékjában *álló-hullámok*

[10] Zenei Lexikon, I. kötet. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1965. „Fül" címszó, 681. oldal.

[11] Th. Ziehen: Leitfaden der Physiologischen Psychologie in 15 Vorlesungen. Fischer Verlag, Jena, 1902. — 74—75. oldal.

keletkeznek, s azok a szőrsejtek jönnek ingerületbe, ahol a hullámok felpúposodnak. Az egyes hangok ebben az elméletben is a csiga egyes helyeihez vannak kötve (tehát ez is *„hely-elmélet"*), de az idegsejt nincs egyetlen rezgésszámra behangolva. Ez az elmélet tehát kiküszöbölte a Helmholtz-féle kép ellentmondásait, de ugyanabban a kardinális hibában szenvedett, hogy *az állóhullámok létét sem lehetett kísérletileg igazolni.* (S közben új nehézségeket támasztott: állóhullámokkal nem lehet pl. megmagyarázni az összetett hangok Fourier-analízisét.)

Ezeknek az ellentmondásoknak a kiküszöbölésére néhányan — mint Hurst (1895), Ter Kuile (1900), majd Watt (1914) *tovahaladó hullámokra* gondoltak, amely jó magyarázatot tudna adni a felhangok érzékelésére (sőt a fülben keletkező felhangokra is). De — azonfelül, hogy kísérleti bizonyíték nélkül ez is spekuláció maradt — ellentmondani látszott ennek az is, hogy a zenében (pl. a rezgő húr esetében) mindig állóhullámmal van dolgunk.

Végül: még radikálisabban szakítottak Helmholtz-cal az ún. *frekvencia vagy telefon-elméletek.* Ilyen Rinne két évvel Helmholtz publikációja után (1865) nyilvánosságra hozott elmélete, majd különösen Rutherford teóriája (1886).[12] Eszerint a szőrsejtek egyáltalán nincsenek bizonyos frekvenciára „behangolva", hanem bármely rezgésszámot átvesznek és továbbítanak, a frekvencia analízist mindenestül az agy végzi. A szőrsejt helye eszerint az intenzitás szempontjából jön számításba, minél erősebb a hang, annál messzebb hatol a csigába, annál több szőrsejtet ingerel. Ez az elmélet tehát képet tudott nyújtani arról, hogy hogyan vezetődik tovább az ingerület a csigáról, viszont csődöt mondott a magasabb frekvenciák esetében: bebizonyosodott ugyanis, hogy a hallóideg egyáltalán nem tud másodpercenként 1000 rezgésnél többet végezni.[13]

A hallás-elméletek összefoglalása

Ez volt tehát a helyzet még a mi századunk harmincas éveiben is. Többféle elmélet alakult ki, de — bár Helmholtzé maradt továbbra is a legáltalánosabb — egyik sem tudott kísérleti adatokra támaszkodva végleges előnyt szerezni. A modern hallásfiziológiai irodalom Békésy nyomán[14] végülis *négyféle elméletet* különböztet meg, az első három a *helyelmélet* különböző változatait alkotja, míg a negyedik *frekvencia-elmélet.* (Így ismerteti a különböző teóriákat Békésy tanítványa, dr. Halm Tibor is *Hallástan*ában.)[15]

A *helyelméletek* összefoglaló sajátossága, hogy szerintük az egyes hangoknak lokalizált helyük van a csigában, minden hangmagassághoz egy

[12] Vö. Halm Tibor: Hallástan. Physiologiai acustica. Akadémia Kiadó, Budapest, 1963. — 170—171. oldal. — Robert S. Woodworth—Harold Schlosberg: Kísérleti pszichológia. Akadémia Kiadó, Budapest, 1966. — 405. oldal.

[13] Ezért sorolja Sz. L. Rubinstein Ewald hangkép-teóriáját is a telefonelméletek közé. (Sz. L. Rubinstein: Az általános pszichológia alapjai. I. kötet, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1964. — 356. oldal.)

[14] Georg von Békésy: Experiments in Hearing. McGraw Hill Book Company, New York—Toronto—London, 1960. — 539—547. oldal.

[15] Halm: i. m. 157—173. oldal.

hely tartozik. Ezen belül három megoldás lehetséges: 1. a *rezonancia-elmélet* szerint ezen a helyen rezonátor-berendezés található, olyan szőrsejt, amely csak bizonyos rezgésszámra rezonál 2. az *állóhullám-elmélet* szerint a membrana basilarison állóhullámok keletkeznek (a rögzített húr rezgéseihez hasonlóak), 3. a *haladóhullám-elmélet* szerint viszont (a víz- vagy az egyik végén rögzített kötél hullámzásához hasonló) hullámok. Mindhárom hely-elmélettel ellentétes végül 4. a *frekvencia vagy telefon-elmélet koncepciója,* amely szerint az idegsejtek közvetlenül a rezgés frekvenciáját érzékelik.

Amint láttuk, mindegyik elmélet hipotézis maradt, a hallás-elméletet hosszú ideig nem sikerült a spekuláció szintjéről elmozdítani. Ez csak a külföldön élő magyar tudósnak, a Nobel-díjas Békésy Györgynek sikerült, aki kutatásaival számos, évtizedek óta megoldhatatlan kérdés-komplexusban teremtett rendet és új utakat nyitott az érzékelés fiziológiájának fejlődésében.

L. G. H. Licklider abban foglalja össze Békésy jelentőségét, hogy megfigyelései teljesen megváltoztatták a hallásról kialakított képet. Olyan problémákat oldott meg empirikusan, amelyekről azelőtt mindenki csak teoretizált. Ezek után a „teoretikusoknak" nincs más lehetőségük, mint hogy siessenek elképzeléseiket az új adatoknak megfelelő formába öltöztetni, vagy hogy a csigát elhagyva új területet keressenek spekulációik számára.[16]

Békésy György eredményei — a modern összefoglaló elméletek

Békésy először is sorravette a helyelméleteket. Kizárta a rezonancia-elmélet és az állóhullám-elmélet lehetőségét, és bebizonyította, hogy *a csiga membrana basilarisán tovahaladó hullámok keletkeznek.* E cél érdekében sokoldalú kísérletsort végzett. Elkészítette a csiga modelljét, s sikerült is a haladó hullámokat a membrana basilarisnak megfelelő központi gumilemezen kimutatni. Kísérleteket folytatott különleges módon e célra preparált csigával is. Megmérte a membrana basilaris rugalmasságát és hidrodinamikai számításokkal bizonyította a haladóhullámok keletkezésének lehetőségét. Kimutatta, hogy az alaphártyán keletkező tovahaladó mozgás a hártya folyadékjában örvénypárokat létesít, amelyek több rezgés ciklusának összesített eredményei. A rezgés a csiga alapjától csúcsa felé halad, s egyetlen maximuma van, amely után gyorsan csillapodik. A hangingert tehát közvetlenül a folyadék, az *endolympha örvényeinek nyomása* váltja ki, ez adja át az ingerületet a Corti-féle szerv idegsejtjeinek. A hang magassága attól függ, hogy az örvény helye milyen messze van az alaptól, közvetlenül a csiga bejáratánál a magas hangok, a csúcs felé egyre mélyebbek helye található. Békésy így a receptor-szervben a *helyelméletet igazolta,* bár olyan szigorú lokalizációt, mint amit a Helmholtz-féle rezonancia-elmélet feltételezett, nem lehetett kimutatni.

[16] J. C. R. Licklider: Three Auditory Theories. In: Psychology: A Study of Science. Study I. Volume I. Edited by Sigmund Koch. McGraw Hill Book Company, New York—Toronto—London. 1959. — 44. oldal.

Békésy egyúttal nagy figyelmet szentelt a csigában lejátszódó *bioelektromos jelenségekre* is. Bebizonyította, hogy a belső fülnek állandóan jelentős feszültsége van és sikerült is megmérnie egyetlen szőrsejt potenciálját. Értékét 0,1—0,13 voltban állapította meg. A hang hatására a feszültség csökken. Ilyen módon tehát fiziológiai alapját nyújtotta annak, hogy a csigában bekövetkezett térbeli analízis után a hang-elvezetését most már a *telefon-elv* alapján gondoljuk el.

Nagyvonalú szintézis lehetősége bontakozott ki Békésy kutatásai nyomán: a hely-elvnek és a frekvencia-telefon elvnek egyesítése. Az újabb kutatások rendszerint abból indulnak ki, hogy az első szinten (a membrana basilarison) a különböző rezgésszámú hangok térbeli, *hely szerinti* elosztása következik be, hogy aztán a második szinten az egyes idegsejtek a *rezgésszám szerinti* arányban vezessék el az ingerületet. A két elmélet harca ezzel hasonlóképpen oldódik meg, mint ahogy a színelméletben (ahol a legújabb felfogás szerint a recehártya az ingerületet a Helmholtz-féle háromszínelmélet szerint osztja szét, majd az idegrostok a Hering-féle négyszínelmélet „opponens rendszere" szerint vezetik el.)[17]

Hallowell Davis így fogallja össze a hallás-elmélet mai állását a *Handbook of Neurophysiology* egyik hallással foglalkozó fejezetében: „Ma úgy találjuk, hogy a frekvencia (hangmagasság) megkülönböztetés, a „klaszszikus" halláselméletek lényege, kettős funkción alapul. Nem gondolunk sem csak a hely elvére (von Helmholtz), sem csupán a periodicitás elvére (Rutherford), hanem kombinált vagy duplex elméletre (Wever, Licklider).[18]

A *duplex halláselmélet* ezek szerint az ingernek a membrana basilarison való elosztását a hely elve szerint, az idegimpulzusok tovaterjedését pedig a telefon-elv szerint képzeli el.[19] Továbbfejlesztése, a Licklider által felállított *triplex halláselmélet* (1959) pedig már elérkezett arra a fokra, hogy szintetikus, összefoglaló képet próbáljon adni a hallás folyamatairól.

Licklider *triplex elmélete*[20] abban különbözik elődjétől, a duplex halláselmélettől, hogy egy új, még magasabb fokozatot tesz hozzá az eddigi kettőhöz. Ezek szerint a hangok érzékelése három szinten történik.

1. Az *első szint* anatómiai székhelye a *csiga*, mely a hangokat rezgésszámuk szerint analizálja, majd ennek alapján a helyelmélet elvét követve

[17] Vö. pl. W. A. H. Rushton: Visual Pigments in Man. Scientific American, November, 1962. — Saul M. Luria: Color Vision. Physics Today. March, 1966.

[18] Handbook of Physiology. Section I. Neurophysiology. Editor in Chief: John Field. Washington, 1959. Chapter XXIII. Excitation of Auditory Receptors. — 583. oldal.

[19] Ez magyarázatot ad arra is, hogy a 400 Hz feletti rezgésszámú hangokat miért tudjuk kevésbé megkülönböztetni. Az idegáram rezgésgörbéi ugyanis ekkor olyan komplikálttá válnak, hogy szinkronitásuk megszűnik. Végül már egyáltalán nem tudunk a hangok között magassági különbséget tenni.

[20] Licklider: i. m. 41—139. oldal. Megjegyzendő, hogy az itt tárgyalt három halláselmélet közül csak az egyik a triplex halláselmélet. Csak ez vonatkozik azonban a hangok magassági-frekvencia szerinti érzékelésére (pitch perception), a másik kettő a „jelnyomozás" és a „beszédértés" elmélete már egy magasabb szintre, a felismert hangképek értelmezésére. Licklider maga is hangsúlyozza, hogy a hangmagasság-érzékelés az alapvető, eszerint próbálja a fejezet végén a három elmélet szintézisének lehetőségét felvázolni. Mostani tárgyunk szempontjából azonban elegendő, ha ebből a komplexumból csak a triplex halláselméletet tárgyaljuk.

elosztja az alaphártyán. Ez az analízis tehát voltaképpen csak egy dimenziót alakít ki, a *frekvenciáét,* amit Licklider *x-dimenziónak* nevez.

2. A *második szint* az *ingerület elvezetésétől* kezdődik és a *mindkét fülből érkező információk összesítéséig* tart. Az elvezetés maga a frekvencia elv szerint történik, de két új dimenziót ad hozzá az első szint analíziséhez. Az *y-dimenzió* az *idő* dimenziója, ennek keretében alakul ki irányhallásunk is, a két fülhöz érkező hangérzetek időbeli differenciáiból. A *z-dimenzió* viszont az információk komplex-struktúráján alapul, tehát magában foglalja az alaphang frekvenciája mellett a felhangokét, és azok *intenzitás* különbségeit.

3. Végül a *harmadik szint,* amelynek székhelye a magasabb agyi hallóközpont, már nem ad hozzá új dimenziót az eddigiekhez, hanem megőrzi mind a hármat. Csakhogy amíg az előbbi szinten egy-egy hangképnek struktúrák felelnek meg, addig ezen a szinten az összetartozó elemeket (a Gestalt-értelmében vett struktúrákat), már csak egy-egy „pont" képviseli.[21]

Ez a koncepció — bár maga Licklider is hangsúlyozza, hogy tudásunk mai fokán még bizonyos mértékig spekulatív[22] — kétségtelenül nagyvonalú és szellemes. A három fokozat egymásbaöltése tükrözi az érzékelés modern fiziológiai felfogásának azt az eredményét, hogy a magasabb központok nem egy-az-egyhez alapon gyűjtik össze értesüléseiket, hanem bonyolultabb struktúrákká szervezik. Jól használható hipotézist adott tehát arra, hogy ennek a strukturálódásnak útját követhessük a receptortól (csiga), az alacsonyabb és magasabb agyi központokig.

Maradtak azonban továbbra is megoldatlan kérdések, sőt ellentmondások, amelyek tisztázása nélkül az elméletet nem tekinthetjük teljesnek. Közülük — a zene szempontjából is nézve — a következőket kell mindenekelőtt felemlítenünk: *a)* Hogyan és hol történik a hangok fizikai értékeinek — a zenei hangok rendszerére oly jellemző — logaritmusos átalakítása? *b)* Hogyan vezetheti el az idegsejt az ingerületet a frekvencia és az intenzitás arányában, amikor nem tud 1000-nél magasabb rezgésszámot átvenni, és amikor a csiga csak frekvencia szerint osztotta el a hang-érzeteket? *c)* Hogyan képes fülünk egész kis hangközök (az egészhang negyvenedrészének) megkülönböztetésére, amikor az eddig nyert adatok szerint egy-egy tovahaladó hullám „örvénye" nemcsak egyetlen szőrsejtet, hanem a csigában több egészhang hangköz-távolságot is képviselő sávot ingerel? *d)* És végül hogyan alakulnak ki a magasabb struktúrák?

Láthatjuk magukból a kérdésekből, hogy itt valóban a zenepszichológia, sőt a hangrendszerek története és a zeneesztétika szempontjából is fontos kérdésekkel állunk szemben. Ezért most meg kell próbálkoznunk az itt elért eredmények vázlatos összefoglalásával is.

[21] A triplex halláselmélet összefoglalását lásd Licklider: i. m. 95—105. oldal. Az egyszerűsítés kedvéért kihagytam az ismertetésből a hallásérzékelés Licklider által felállított 4 alapműveletét. Az első szinten a csigában két művelet megy végbe: a hangok frekvencia szerinti analízise *(F-művelet),* és rezgésszámuk alapján hely szerinti elosztásuk a membrana basilarison *(G-művelet).* A második szinten következik be a mindkét fülből beérkező adatok összesítése *(H-művelet).* A harmadik szint a második szint mintáit pontokká alakítja *(J-művelet).*

[22] Uo. 125. oldal.

Hogyan és hol történik a hangok logaritmusos átalakítása

Ezt a kérdést tudomásom szerint még nem tették fel teljes súlyával a hallás fiziológiai irodalmában, pedig egyike a legjelentősebbeknek. Átfogó megoldási kísérletek ismertetése helyett tehát kénytelenek leszünk az eddigi részlet-eredményekből bizonyos következtetéseket levonni.

Hang-érzékelésünk — amint láttuk — a hangok *frekvenciáját* és *intenzitását* egyaránt a logaritmus skála szerint alakítja át. Ezen alapul az egész emberi hangrendszer, már az is, hogy bár a zenei hangok rezgésszámai 16-tól 16 000-ig terjednek, tehát ezerszeresükre nőnek, ezt a távolságot fülünk csak 10 oktávra osztja (s minden következő oktáv alaphangjának rezgésszáma az előző kétszerese). Az alsóbb régiókban már egy rezgésszám-eltérés módosítja a hang értékét (a szubkontra regiszterben: 16 = c, 17 = cisz), a magasabb regiszterben viszont egy félhangnyi módosuláshoz többszáz rezgésszám emelkedés szükséges (ötvonalas c = 4096, cisz = 4340).

Az érzékelés intenzitásának logaritmusos szerkezetét Weber, majd Fechner munkássága nyomán ismerjük, ezt fejezi ki az a törvény, amelyet (némiképpen pontatlanul, mivel megoldásuk nem azonos) Weber—Fechner törvénynek, más néven „pszichofizikai alaptörvénynek" neveznek. Legáltalánosabb megfogalmazása szerint valamely érzet az őt kiváltó fizikai ingernek

$$y = c. \log \times$$

arányban felel meg, ahol is c konkrét tényezőktől függő állandó.

Ez a törvény régóta ismeretes, és régóta tudjuk, hogy hallásunk is eszerint működik. Nem tudjuk azonban ma sem kielégítő okát adni ennek a jelenségnek.

Az újabb vizsgálatok némi fényt derítettek erre is. Kezdjük előbb a frekvenciák logaritmus skála szerint történő redukciójával.

Figyelmünk itt a csiga felé terelődik. Méréseket végeztek arra vonatkozóan, hogy a különböző frekvenciájú hangok a csiga melyik részében vannak képviselve. Ezek a mérések érdekes eredményre vezettek: a csiga közepén az egyes oktávok egymástól körülbelül azonos távolságra feküsznek (noha rezgésszámuk szorzatos arányban nő)[23].

Ebből érthető, hogy a legújabb adatok szerint minden olyan élőlénynél kialakítható az oktáv-tévesztés, amely csiga segítségével hall. „A tonalitást már nem tekinthetjük olyasminek, amit megtanultunk, mert Blackwell és Schlosberg (1943) megállapította, hogy a patkányok kondicionált elkerülési szituációban összetévesztették az oktávokat — feltételezhetően minden előzetes zenei ismeret nélkül."[24] Megtaláljuk nyomát az éneklő madaraknál is.

Ennek okát még nem sikerült megadni. Véleményem szerint azonban legalábbis elgondolkoztató, hogy a csiga alakja, amint említettük, megközelítően logaritmikus spirál alakú (és szintén megközelítően „aranymetszés"-szerkezetű). Maga Békésy is abban keresi csak ennek okát, hogy

[23] Halm: i. m. 199. oldalon közölt ábrával.
[24] Idézi: Woodworth—Schlosberg: i. m. 417. oldal.

ezáltal a Corti-féle szerv a lehető legjobban meg van védve.[25] Matematikai számítások bizonyítják azonban, hogy a csigába érkező hullámok hossza a csiga logaritmus-spirál görbülete következtében logaritmizálódik.

Kalandos feltevés lenne tehát arra gondolni, hogy a csiga a beérkező hanghullámokat logaritmikusan osztja szét? Hogy mennyire nem az, ahhoz az elmondottakon kívül vegyük hozzá még azt is, hogy a hangok elosztása éppen ott tér el a szabályos logaritmikus skálától, ahol a csiga vonulata is eltér a logaritmikus görbétől: a két vége, a csúcsa és az alapja felé.[26]

Hullámhossz szerint tehát már a csigában megtörténik a logaritmikus átalakítás. A módosult hosszúságú hullámok rezgésszáma azonban ott még azonos maradhat a „kintivel".[27] A kérdés most már az, hogy ez esetben hol történik meg és megtörténik-e a rezgésszám szerinti átalakítás is? Ennek megválaszolására azonban ez idő szerint még nincsenek megfelelő adataink.

Nem teljesen tisztázott az sem, hogyan történik az *intenzitás* logaritmus-skála szerint történő átalakítása. Norbert Wiener ezzel kapcsolatban a *gátlás* folyamatainak szerepére mutatott rá. A gátlás szerinte nem hozzáad, vagy elvesz valamit az eredeti ingerből, hanem *szorzótényezőként* viselkedik: „a teljes gátlás a zérussal való szorzásnak, a részleges gátlás pedig kis mennyiséggel való szorzásnak felel meg."[28] Ebből vezeti le azt, hogy az idegsejtek kapcsolatainak mechanizmusa valószínűleg logaritmikus rendszerben közvetíti az ingerületet.

Érdekesek az 1967. évi Nobel-díjas George Wald eredményei is — amiket ugyan a látás mechanizmusával kapcsolatosan fejtett ki, de valamilyen formában feltehetően más érzékszervek működésére is érvényes. Wald szerint a logaritmikus átalakítás az idegvégződésben lejátszódó kémiai folyamatok eredménye. Nem minden fizikai inger vált ugyan ki ingerületet,

[25] Békésy: i. m. 610 oldal. — Békésy egyébként az International Congress on Acoustics koppenhágai ülésszakán a látás és a képzőművészet problémájáról szólva részletesen foglalkozott az aranymetszéssel (a kongresszus egyik magyar résztvevőjének, dr. Greguss Pálnak szíves szóbeli közlése), de ezt a vonatkozását nem említette.

[26] Ugyanezt bizonyítja az is, hogy az alaphártya frekvencia-helyeinek görbéje (l. Halm: i. m. 198. oldal) lényegében megegyezik a szubjektív hangmagasság-érzetet képviselő ún. mel-hangmagasság görbéjével. (Halm: i. m. 63. oldal.) Mindkét görbe a középen egyenes (megfelel a rezgésszám emelkedés logaritmusának), csak az igen alacsony és igen magas hangok esetében tér el tőle. Ez is azt bizonyítja, hogy a szubjektív hangmagasság-érzet a csigában alakul ki. (A mel-görbét egyébként Stevens, Volkmann és Newmann a következő eljárással szerkesztették meg 1937-ben: a kísérleti személyeknek egy adott hanghoz maguknak kellett megkeresniük egy másikat, amelyet fele olyan magasnak éreztek. Lásd: Woodworth—Schlosberg: i. m. 297—298. oldal.)

[27] Az érzékelés „vezérelve" valószínűleg a frekvencia. Erre utal többek között az is, hogyha valamely külső oknál fogva — pl. füstös, zavaros levegőben — a hang hullámhossza fizikailag mérhetően módosul is (mert változik a sebesség) — ez a hangmagasság érzetünket nem befolyásolja. Fülünk tehát — a kalapács és az üllő szerkezete útján — közvetlenül a hang rezgésszámát osztja el a hullámhossz logaritmusa szerint a csigában.

[28] A kibernetika klasszikusai. Gondolat kiadó, Budapest, 1965. 37. oldal.

egy részük elhasználódik és elnyelődik anélkül, hogy növelné az ingerület intenzitását.[29]

Akárhogy is, itt már mindenképpen az ingerület elvezetésének problémáinál tartunk. Kövessük tehát a hang útját a csigától a magasabb központok felé.

Az ingerület frekvencia-intenzitás szerinti elvezetése

A csiga tehát a *hely elve* szerint osztja szét a hangokat a maga területén, az alaphártya folyadékjában a tovahaladó hullámok *hullámhosszuk* szerint meghatározott helyen keltenek örvényeket. A duplex (és triplex) halláselmélet szerint ezeket az örvényeket fogják fel az idegsejtek, de már nem vezethetik tovább tovahaladó hullámok formájában, hanem a *rezgésszámot* veszik át és adják tovább a *frekvencia-telefon* elv értelmében.

Csakhogy — mint erre már utaltunk — ez nem mehet végbe változatlan rezgésszámmal. Az emberi hallóidegek rostjai semmi körülmények között sem tudnak másodpercenként 1000-nél több rezgést átvenni, már pedig fülünk 1000—16 000-ig még számos hang érzékelésére képes. Saul és Davis vizsgálatai még ennél is kisebb értéket adnak, s a határt a hallóidegre vonatkozóan 400—450 másodpercenkénti kisülésben, tartósabb inger esetén 200—300-ban adták meg.

Ezt a nehézséget Wever és Bray hidalta át az *„idegrostok együttes vagy egymást követő kisülésének"* elvével, az ún. *„volley" azaz sortűz-elvvel.* Eszerint egy hang közvetítésében több rost is részt vesz, de nem egyszerre lépnek rezgésbe, hanem egymás után. A rezgéssor szakaszosan ismétlődik, s így végeredményben az eredeti hullám rezgésszámának megfelelő frekvenciájú kisülés-sorról érkezik jelentés az agyközponthoz.

A következőképpen képzelhetjük el a folyamatot. Egy-egy hang hatására nemcsak egy idegrost ingerlődik, hanem egymásután (de nem egyszerre) több is. Ha például a hanghullám rezgésszáma másodpercenként 600, és mondjuk hat rost továbbítja az ingereket, akkor elegendő ha mindegyik csak 100-at rezdül, de sortűzszerűen egymásután lépnek be. Ez esetben ugyanis az *egész köteg* által továbbított rezgésszám mégis 600 lesz.[30]

Magyarázatot tud adni ez az elv arra is, hogy hogyan továbbít az idegrost információkat a hang *intenzitásáról* is. Ha ugyanis a hang intenzitása növekszik, az egyes idegrostok kisülései szaporábbak lesznek. Hogy az előző példánál maradjunk: rezgésszáma másodpercenként 100 helyett 200-ra emelkedik. Ez az egész köteg rezgésszámát nem változtatja, mert a kisülések összesített ritmusa változatlan marad, de most már minden egyes rezgés alkalmával két rost sül ki, s ezzel az egész köteg rezgésének amplitudója megnövekszik.

Összefoglalva tehát: az *egész köteg* frekvenciája képviseli a hang *frekvenciáját,* az *egyes rostoké* pedig az *intenzitást.* Ez az először Adrian által megfogalmazott ún. *intenzitás-frekvencia elv* így egységes elméletet tud adni a hang két legfontosabb fizikai tulajdonságának érzékeléséről.

[29] Handbook of Neurophysiology. I. kötet. Chapter XXVIII. George Wald: The Photoreceptor Process in Vision. — 686. oldal.

[30] Jól szemlélteti ezt a Halm i. m. 187. oldalon közölt ábra.

Feltehető az is, hogy egyes rostok inkább a hang frekvenciájára, mások inkább az intenzitásra érzékenyek. Ezt képviseli pl. Rupert, Mouseghian és Galambos,[31] nyomukban Bach,[32] majd (a rostok funkciójának további elkülönülését feltételezve) Davis[33] is.

Ez az elkülönülés azonban kétféle idegvégződést is feltételez. És valóban: a hely szerint elosztott ingerületet a Corti-féle szervről nem egy, hanem *kétféle érzéksejt, kétféle „szőrsejt"* továbbítja, az ún. *belső és külső szőrsejtek.* Számuk nem egyforma, a belsőké kb. 3500, a külsőké viszont mintegy 14 000. Felépítésük is arra mutat, hogy funkciójuk különböző. A belső szőrsejtek egyszerűbb felépítésűek, anyagcsere folyamatuk lassúbb, valószínűleg tehát kevésbé érzékenyek a hang intenzitására, viszont nagyobb a frekvencia-megkülönböztető képességük. Ezzel szemben a nagyobb számú külső szőrsejt kisebb rezgéseket is felfog, de nem differenciálja őket olyan finoman. Míg a belső szőrsejtek gyakran egymagukban kapcsolódnak egyetlen idegrosthoz, a külsők „szőlőfürtszerűen" többedmagukkal látnak el információval egyetlen idegrostot. A két rendszer így mintegy kiegészíti egymást. Bár funkciójuk még nincs végérvényesen tisztázva, abból, hogy a belsők finomabb rezgésszám-megkülönböztetésre képesek és egyediek, míg a külsők inkább a hangerőre érzékenyek és csoportosak, arra következtethetünk, hogy a *belsők funkciója a hangmagasság elkülönítése,* míg a külsők az *intenzitás* felmérésének szolgálatában állnak, s ennek következtében jobban képesek a kisebb erővel megszólaló *felhangok,* tehát a *hangszín,* valamint az összetett *zörejek, zajok* közvetítésére. Eszerint tehát a hangérzékelés (sőt a zenei hangzás) egyes minőségeit is visszavezethetjük a *frekvenciára* és *intenzitásra,* a hang két alapvető tulajdonságára. Annál inkább, mert amint láttuk a sortűz-elmélet szerint a kettő a legszorosabban összefügg egymással.

Ingerület és gátlás

Van azonban a *hely elve* és a *frekvencia elve* között egy olyan ellentmondás is, amelyet a „sortűz" elmélet nemcsak hogy nem tud áthidalni, de egyenesen mélyebbé tesz. Ez pedig a következő:

Az emberi fül igen kis hangkülönbségek érzékelésére képes. Ezt a helyelmélet meg is magyarázza: a csigán a legkisebb frekvencia-különbség is térbeli különbséggé válik. A frekvencia elv azonban tehetetlen ezzel a ténnyel szemben: a sortűz elv értelmében egész sor rostnak kell minden hang hatására ingerületbe lépni, az inger elvezetésében tehát a szélesebb sávok vesznek részt, s így a hang nem lokalizálható szigorúan.

Herbert Henschel a következőképpen fogalmazza meg ezt az ellentmondást a Blume által szerkesztett *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* című zenei enciklopédiában: „A hangok térbeli elosztása a membrana basilarison megközelítőleg a frekvencia logaritmusának felel meg, s az

[31] A. Rupert, G. Mouseghian, R. Galambos: Unit Responses to Sound from Auditory Nerv of the Cat. Journal of Neurophysiology. 1963. — 440—465. oldal.

[32] L. M. N. Bach: Regional Physiology of the Central Nervous System. Progress in Neurology and Psychiatry. Chapter 3. Grune and Stratton, 1964. — 53. oldal.

[33] Davis: i. m. 580. oldal.

elosztás legerősebben a középső szakaszon van széjjelhúzva, mint ahogy itt a legnagyobb a membrana basilaris képessége is a frekvenciák megkülönböztetésére. Ez megfelel az emberi hallás hangmagasság-érzékenységének, amely éppen a középső szakaszon, 1000—2000 Hz. között a legélesebb. Még megoldatlan probléma azonban az, hogy az amplitudómaximumok a membrana basilarison olyan szélesek, hogy ezzel nem lehet megmagyarázni a fülnek a különböző hangmagasságok iránti rendkívül finom megkülönböztető képességét (0,03, azaz $^1/_{40}$ egészhang). Kiszámították, hogy tisztán mechanikus viszonyok szerint legfeljebb $^1/_2$ oktáv különböztethető meg. Azok az elméletek, amelyek a csatlakozó, nem mechanikus folyamatokban látják a maximum kihegyezésének lehetőségét, még nem jutottak túl a puszta feltételezés stádiumán."[34]

(E megfogalmazásból azt is jól láthatjuk, hogy ennek a problémának is közvetlen zenei vonatkozása van. Kétféle rendszer szerint érezzük a hangokat egymás rokonának: a felhangsor alapján — amely szerint az oktáv és a kvint az alaphang legközelebbi „hozzátartozója" —, és a hangszomszédság alapján — amely szerint a kis és nagyszekund. A Henschel által felvázolt kép ez utóbbira ad fiziológiai magyarázatot.)

Hogy ezt az ellentmondást meg lehessen oldani, egyetlen kiút mutatkozott: ha a hang-diszkrimináció folyamatában *magasabb központok aktív, efferens közreműködését,* tehát *gátlási folyamatok* hatását feltételezzük.

A gátlás szerepét Davis is hangsúlyozza,[35] Békésy pedig több kísérletet végzett a folyamat felderítésére.[36] Különösen ötletesek (és az érzékszervek fiziológiájára vonatkozóan ismeretelméleti szempontból is jelentősek) azok a kísérletei, amelyekben a hallószerv és a bőr vibrációs érzékenységének hasonlóságából indult ki. „Értékelve a bőrfelület és a Cortiszerv közötti analógiákat és különbségeket — írja — nem felejthetjük el, hogy a bőr és a membrana basilaris rezgései hasonlóak",[37] ti. tovahaladó hullámok keletkeznek akkor is, ha a bőrfelületet vibráció hatásának tesszük ki.

A vizsgálatok legfontosabb eredménye az ún. *tölcsér hatás* (funneling) felfedezése. Öt vibrátort helyezett el az alkar mentén, egymástól 2 cm távolságban, frekvenciájuk oktávonként nőtt. Az eredmény: csak a középső frekvenciáját érzékeljük, a többiét nem. A tölcsérhatást áthelyezve a csigába, feltételezhetjük, hogy bár az örvény szélesebb területet ingerel, idegrendszerünk a szélső ingerületet kiszűri, s a hatást az ingerelt terület közepére esőnek érzékeli. Így különböztethetünk meg egynegyvened egészhangnak megfelelő hangközöket is.

[34] Herbert Henschel: Gehörpsychologie. — In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Herausgegeben von Friedrich Blume, Band 4. Kassel und Basel, 1958. — 1552. oldal.

[35] Davis: i. m. 583. oldal.

[36] Békésy munkásságának úttörő jellegét (első idevonatkozó publikációja még magyarországi munkássága idejéből, 1928-ból való) Hartline, Ratliff és Miller is elismeri. H. K. Hartline, F. Ratliff, and W. H. Miller: Inhibitory Interaction in the Retina and its Significante in Vision. — 241. oldal.

[37] Békésy: i. m. 590. oldal.

Békésy a tölcsérhatást a *kontraszt-törvény* megnyilvánulásának tartja,[38] s szélesebb körben érvényesíti. A látás analógiájához fordul, s a Mach által felállított kontraszt törvényre hivatkozik.[39]

A kontraszt elve természetesen nem Machtól származik. Herbart lélektanának is ez volt az egyik alap-kategóriája, s többek között a zenére (a konszonancia-disszonancia viszonyokra) is megpróbálta alkalmazni, sőt ezzel kapcsolatban a gátlás fogalmát is felvetette.[40] Felfogása azonban spekulatív maradt. Nyomában Fechner, Helmholtz, Stumpf és mások kísérletileg is megpróbálták a kontraszt-viszony törvényeit feltárni. Ebbe a fejlődési sorba illeszkedik be Machnak a kontraszt-törvényre vonatkozó vizsgálódása, amit az első kiadásban 1885-ben megjelent *Die Analyse der Empfindungen*-ben fejtett ki. „Világos felület sötét mellett világosabb, mint egy még világosabb mellett"[41] — fogalmazta meg pregnánsan. Ebből az alapelvből következik aztán, hogyha folyamatos, lágy átmeneteket látunk különböző fényességű területek között, akkor szemünk az átmeneti szakasz két szélső határán éles különbséget, tehát egy határozottan világosabb és egy határozottan sötétebb foltot, illetve csíkot lát,[42] a „folytonosságot" megszakítottságnak" érzékeli.

Mach megpróbálta a kontraszt-törvény érvényét a színekre, sőt a hangokra is kiterjeszteni. „A hangok — írja — ezenfelül *pozitív kontraszt viszonyban* állanak egymással, mint a színek, csakhogy a színeknél nem lehet a tetszetős viszonyokat olyan *pontosan* meghatározni."[43] A kiindulópont mindenesetre termékeny: egy hangnak önmagában nem fogható fel a minősége, egy másik hang kontrasztja kell hozzá.

Békésy ezt a kontraszthatást kutatta a bőr és a fül érzékenységében is. Megállapította pl., hogy egy bőrfelületre nyomást gyakorló forma esetében úgy érezzük, mintha csak két csücske érintené a bőrt. A fülben ezen alapul a Fourier-analízis — fülünk pontosan elválasztja egymástól a közelfekvő hanghullámokat, amelyek pedig megközelítően azonos helyen fejtik ki hatásukat.

A *tölcsér-hatás létrejöttében* már kétségtelenül a *gátlás mechanizmusának* van elsődleges szerepe. Az újabb kutatások — pl. Desmedt eredményei — arra is fényt derítettek, hogy ezt a gátlást az 1955-ben felfedezett olivo-cochlearis rostok közvetítik, amelyek efferensek, tehát a magasabb központokból érkező „utasításokat", „parancsokat" továbbítanak.

E rostok korábbi feltételezések szerint is az ellenőrzés, a visszacsatolás

[38] Békésy: i. m. 610 oldal.

[39] Békésy: i. m. 417—418. oldal.

[40] Johann Friedrich Herbart's Lehrbuch zur Psychologie. Leipzig und Hamburg, Verlag Voss, 1915. — 30. oldal.

[41] Dr. E. Mach: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Sechste vermehrte Auflage. Jena, 1911. — 8. oldal.

[42] Uo. 177. oldal.

[43] Uo. 235. oldal.

szervei, Desmedt ezt a funkciójukat konkretizálta a tölcsér-hatás ra.[44] Ezek szerint a hangok frekvencia szerinti analízisének pontosságában nemcsak a receptornak van szerepe, hanem a magasabb agyi központoknak is. Ez magyarázhatja azt, hogy fülünk egyrészt igen kis (egynegyvened hangnyi) eltéréseket is észlel, másrészt azt, hogy a zenében a megszokott intervallumokra „áll be". Vagyis, végső soron a gátlás mechanizmusa már (az előző részben vázolt idegrendszeri sémának megfelelően) az egyén tapasztalatait, szokásait is képviseli, tehát *társadalmi tényezők* hatásától is függ, társadalmi úton sajátítjuk el azokat a hangrendszereket, amelyek aztán meghatározzák zenei hallásukat.

A *sortűz elv* és a *tölcsér-hatás elve* kétségtelenül *ki is egészíti egymást.* A klasszikus helyelmélet feloldhatatlan ellentmondásban állt a klasszikus frekvencia-elmélettel: a csigában tér szerint lokalizált hangokat nem lehetett frekvenciájuk szerint elvezetni, az idegrost nem vehette át a magasabb hangok rezgésszámát. A *sortűz-elv* feloldotta ezt az ellentmondást, megmagyarázta, hogyan lehet a hangérzetet mégis frekvenciája szerint továbbítani, ez a magyarázat azonban kizárta a fél oktávnál kisebb hely szerinti diszkrimináció lehetőségét. A *tölcsérhatás* elve aztán ezt az újabb ellentmondást a magasabb központokkal való kapcsolat alapján oldotta fel, bezárva ezzel a kört, s megteremtve a hallási folyamatok fiziológiai értelmezésének egységes rendszerét.

A hallás és a magasabb agyközpontok

Nem lehet teljes áttekintésünk, ha a hang útját követve megállanánk a Corti-féle szerv szőrsejtjeinél, és nem haladnánk tovább a magasabb agyi központok felé. Ezekben a központokban történik meg ugyanis a hallási információk összesítése, a struktúrák kialakítása és megőrzése.

E magasabb központok szerepét a hallás folyamatában már Pavlov is a szintézisben látta. Ezért nevezte az érzékszerveket „analizátoroknak", szembeállítva a felsőbb szinteken létrejövő szintézissel. *A magasabb idegműködés kutatása*[45] című előadásában beszámolt pl. egy nagyagyának nagyobb részétől megfosztott kutyáról, amely megőrizte a hangok differenciálásának képességét, de a hangok sorrendje, tehát összetet struktúrái, Pavlov kifejezése szerint a komplex ingerek[46] iránt már érzéketlen maradt. *A fiziológus válasza a pszichológusnak* című cikkében aztán további eseteket is sorol fel, amelyek azt bizonyítják, hogy a nagyagyféltekék különböző részeinek eltávolításával az állat éppen összetett ingerkapcsolatait veszti el.[47]

Ez a szintetizálás azonban nem pusztán a legfelső, agykérgi hallómezők működésének eredménye, abban alacsonyabb központok is szerepet

[44] E. Desmedt: Auditory-Evoked Potentials from Cochlea to Cortex as Influenced of the Efferent Olivo-Cochlear Bundle. The Journal of the Acoustical Society of America. 1962/Sept. — 1945—1946. oldal.

[45] Pavlov Válogatott Művei. Akadémiai Kiadó, Budapest, 195—351. oldal.

[46] J. P. Pavlov. Előadások a nagyagy-féltekék működéséről. Akadémiai Kiadó, 1953. — 95—96. oldal.

[47] Pavlov Válogatott Művei. 378—379. oldal.

játszanak. Az első, kifejezetten analizátor érzéksejtek (szőrsejtek) után következő neuronok már különböző szinten és módon szintetizáló tevékenységet is folytatnak.

Ezt illusztrálja a hallópálya egész felépítése.[48] Joggal hasonlíthatjuk telefon-hálózathoz — csakhogy itt a kapcsolások nem egyetlen főközponton keresztül jönnek létre, hanem igen sok az egymással közvetlenül összekötött állomás és alközpont. Számunkra most éppen a *négy legfőbb alközpont* szerepe a fontos, a hallás által nyújtott ingerek ugyanis itt magasabb, szintetikus egységbe fornak, vagy más ingerekkel egyesülnek.

Ilyen központ először is a *kisagyvelő.* (A hallópályának ugyan nincs vele anatómiailag kimutatható összeköttetése, de már bebizonyosodott, hogy a hallóideg ingerületet kelt a neocerebellumban.) A kisagyvelő a szenzibilitás egyik gyűjtőmedencéje, a nem tudatos mozgások egyeztetője. A szaglás kivételével valamennyi érzékszerv adatai összegyűlnek itt.

Ilyen központot képeznek másodszor a *nyúltagyvelőben* elhelyezkedő *cochlearis magok:* a nucleus ventralis és dorsalis. Itt már a csigán elfoglalt helyük szerint lokalizálni lehet a magas és mély hangokat, az analitikus adatokból nyert információ tehát megtartja eredeti struktúráját, egyszersmind azonban magasabb egységbe is egyesül. A két mag másféle szempontok szerint gyűti össze az információkat: az ősibb ventralis mag inkább olyan tulajdonságokat foglal össze, amelyek veszélyt jeleznek, míg a dorsalis mag a bonyolultabb hallásfelismerés, a plasztikus hallás, az emocionális moduláció szolgálatában áll.

A hallóideg pályának sorrendben harmadik központja a *corpus geniculatum mediale, a kéregalatti rész hallási felvevő területe.* Itt is megtaláljuk a különböző magasságú hangok hely szerinti lokalizációját, szerepe azonban mégsem az analizált információ puszta megőrzése, hanem magasabbfokú összesítése. Azokat az elveket, amelyek szerint ez az összesítés történik, a corpus geniculatum mediale összeköttetései határozzák meg. Elsősorban a *pulvinar thalami*-val, rajta keresztül a kéregalatti rész nagy organizátor egységeivel, a *thalamus*sal, a *hypothalamus*sal, vagyis a *formatio reticularis*sal (*centrencephalon*-nal) és végül a *limbikus lebennyel* (*hippocampus*-szal) való kimutatható összeköttetése szabja meg. Pontosan azokkal a szervekkel tehát, amelyek a kéregalatti rész, az aspecifikus rendszer, a nem tudatos mozgások, és az aktivációk szabályozói.

Végül a hallás következő, legmagasabb központja a *nagyagykéreg hallóközpontja,* amely az agykéreg temporalis (halánték) lebenyének ún. Heschl-féle tekervényében (gyri transversi Heschl) található: Itt van a *primer hallási mező, közvetlenül előtte pedig a szekunder hallási mező.* Ez utóbbi — mint G. I. Poljakov kimutatta — csak a ragadozóknál alakult

[48] Ismertetésénél elsősorban a következő munkára támaszkodunk. Harlow W. Ades: Central Auditory Mechanisms. Handbook of Neurophysiology. Chapter XXIV. 585—613. oldal. Sántha Kálmán: Az idegrendszer kórtana. Különlenyomat a Went—Preisz—Sántha: Általános kórtan című művében. 1946.

Horányi Béla: Neurológia. Budapest, Medicina, 1966.

Halm Tibor: Hallástan. (Idézett kiadás.)

ki, s az embernél jóval kiterjedtebb a primer mezőnél.[49] (Hasonlóan az agykéreg primer és szekunder látóközpontjának helyzetéhez.) Még inkább az emberi agy felépítésének sajátossága, hogy e másodlagos zónákhoz olyan A. R. Lurija által is feltételesen *harmadlagos zónáknak* nevezett területek járulnak,[50] amelyek az egyes analizátorok központi zónáinak átfedése következtében jönnek létre, tehát — ismét Poljakov kifejezésével — *átfedési zónáknak* nevezhetők. (Fleichsig két nagy harmadlagos mezőt nevez meg: a temporalis parietalis és occipitalis lebeny közötti „háromlebeny vidéket", és az elülső prefontalis területet. Mindkettőnek igen nagy szerepe van az emberi idegrendszer működésében.)

Mi ezeknek a zónáknak és általában a hallás magasabb központjainak szerepe? Az eddigi adatok arra mutatnak, hogy a bonyolultabb *struktúrák megőrzése és felismerése.* Ezekben a központokban kereshetjük tehát a Licklider-féle legmagasabb szint működési egységeit, többek között a felhang-struktúrák felismerését.[51]

Nem mintha a magasabb központok nem őriznék az analizált elemi információkat is. Ellenkezőleg: ma már elegendő adatunk van annak bizonyítására, hogy az agykéreg *primer hallási mezejében* a különböző magasságú hangoknak lokalizált helyük van, csakúgy mint a csigában. Woolsey és Waltz macskákon végzett kísérletei szerint az ingerlésre széles területen jelentkezett az agyban feszültségváltozás, de mindig akadt egy-két hely, ahol a legerősebben. Tunturi a kutyák hallásmezejében lokalizálta az egyes hangokat. A csiga alapjához közeleső területek ingerlésére a hallásterület elülső, a csúcs ingerlésére pedig hátulsó része válaszol. Embernél a magasabb hangok valószínűleg mediálisan (közép felé), s mélyebb hangok dorsalisan (oldalfelé) fekszenek.

Több adat van azonban arra is, hogy a magasabb központok nem egy az egyhez őrzik az elemi információkat, hanem bonyolultabb struktúrák megőrzésére és felismerésére képesek.

Igaz, hogy azok a kutatások, amelyek e struktúrák természetének feltárására irányulnak, jelenleg jóval előrehaladottabbak a látás vizsgálatá-

[49] Idézi A. R. Lurija: Az emberi agy és a pszichikus folyamatok. Filozófiai problémák a magasabbrendű idegműködés fiziologiájában és a pszichológiában. Akadémiai Kiadó, 1965. — 291. oldal.

[50] Uo. 291. oldal.

[51] Licklider elsősorban Schouten, Goldstein és de Boer felhang-szerkezetekkel kapcsolatos vizsgálataira támaszkodik. (Lásd J. F. Schouten: The Perception of Pitch. Phillips Technical Review. 1940. 5. 286—294. oldal.) Ezek azt támasztják alá, hogy a hangmagasság-érzékenységnek két összetevője van: a frekvencia érzékelése és az észlelt harmonikusok sorából az alaphang kiszűrése.

A kicsit absztrakt megfogalmazás rögtön hozzáférhetővé válik, ha néhány példát veszünk. Schouten olyan hangcsoportot szólaltatott meg, amelynek elemei 200, 400, 600 stb. rezgésszámúak voltak. A kísérleti személyek ezt a komplexumot határozottan 200 rezgésszámúnak észlelték, tehát a harmonikus sor alaphangjára „következtettek" vissza. Ezután Schouten megváltoztatta a hangkép-szerkezetet, és 240, 440, 640 rezgésszámú elemekből álló hang-együttest állított elő. Az egyes elemek közti különbség itt is 200, de ha harmonikus sornak akarjuk őket tekinteni, alaphangjuk már nem 200, hanem 40. És valóban a kísérleti személyek a hangkomplexumnak olyan magasságot tulajdonítottak, mintha 40 rezgésszámú hang lett volna — noha ilyen nem szólalt meg. Ehhez hasonlóak Goldstein és de Boer kísérletei is.

ban. Ezzel foglalkozik pl. Maturana, Lettvin, McCulloch és Pitts ma már klasszikusnak számító vizsgálata a békák látásának fiziológiájáról, majd Hubel és Wiesel kutatásai a macskák látókérgének szerkezetéről. Az előzők kimutatták, hogy a békák látóidegének már a harmadik neuron rétege (ganglion-sejtek) sem egy az egyhez arányban, a televízió képernyőjének megfelelő módon továbbítja az információt, hanem bizonyos „szempontok" (tehát bizonyos strukturális tulajdonságok) szerint válogat. Ötféle ganglionsejt működését figyelték meg, négy közülük eleve a mozgó tárgyak megjelenésére reagál, az egyik pl. a kontraszt változásaira, a másik világos háttér előtt megjelenő sötét tárgyra és így tovább.[52] Ez teszi lehetővé, hogy a béka azonnal észrevegye a látómezejében megjelenő legyet, noha ha a látási információ egy az egyhez arányban továbbítódna, a légy olyan „kis pont" lenne, hogy nem igen figyelhetne fel rá.

Újabb előre való lépést jelentett Hubel és Wisel kutatása, akik a macskák látómezejének szerkezetében tárták fel a bonyolultabb látási (elsősorban mozgási) struktúrák észlelését.[53]

A hallás vizsgálata még nem jutott ilyen látványos eredményekre, de feltételezhetjük, hogy a hallás magasabb központjainak is megvan ez a speciális struktúrák iránt való érzékenységük. S a feltételezésen túl ezt ma már igen sok konkrét adat is bizonyítja.

Ezek eredményeit Ades abban foglalja össze,[54] hogy a hallópályán felfelé haladva mind kevesebb lesz azoknak a sejteknek arányszáma, amelyek funkciója a tiszta hangok frekvencia szerint való megkülönböztetése, s mind több azoké, amelyek a csiga különböző részeiről érkező komplex értesülésekre érzékenyek. Hozzáteszi azonban, hogy egy hang frekvencia szerinti érzékelése nem tartozik a magasabb hallásteljesítmények közé, agykérgüktől megfosztott állatok is képesek rá. Nem tudnak viszont hangokból álló *csoportokat, struktúrákat* felismerni.

Jól összevágnak ezzel Diamond, Goldberg és Neff kísérleteinek eredményei is. Megállapították, hogy a macskák az agykéreg kiirtása után is képesek bizonyos hangcsoportok megkülönböztetésére, de csak abban az esetben, ha a két struktúra nemcsak a hangok sorrendjében tér el, hanem más hangokból is áll. Nem az eltérő struktúrát érzékelik tehát, hanem az eltérő hangot.[55] Annál is inkább, mert újabb vizsgálatok szerint[56] a hang nemcsak hangérzetet kelt, hanem bizonyos korlátozott szomatikus érzéseket is, hasonlóan ahhoz a régi felfogáshoz, amely szerint a látás és a hallás tulajdonképpen éppúgy fáj, mint mondjuk egy hegyes tárgy tapintása — csak a megszokás miatt nem érezzük fájdalomnak. (A halló-mezőnek és a

[52] Humberto R. Maturana, J. Y. Lettvin, W. S. McCulloch and W. H. Pitts: Anatomy and Physiology of Vision in the Frog. In: The Journal of General Physiology. July, 1960. 129—196. oldal.

[53] D. H. Hubel and T. N. Wiesel: Receptice Fields, Binocular Interaction and Functional Architecture in the Cat's Visual Cortex. Journal of Physiology, 1960. 106—154. oldal.

[54] Harlow W. Ades: i. m. 608. oldal.

[55] Irving T. Diamond, Jay M. Goldberg, William D. Neff: Tonal Discrimination After Ablation of Auditory Cortex. Journal of Neurophysiology, 1962/25. — 223—235. oldal.

[56] Alvin L. Berman: Internation of Cortical Responses to Somatic and Auditory Stimuli in Anterior Ectosylvian Cyrus of Cat. Journal of Neurophysiology, 1961/24. — 618—619. oldal.

szomatikus mezőnek ez az „átfedése" vezette Tunturit is arra a gondolatra, hogy egy *tercier hallási zóna* hipotézisét felállítsa.[57])

A kísérletek tehát azt támasztják alá, hogy az egyszerű hallásteljesítményeknél (hangmagasság-érzékelés, irányhallás, a hangerősség és ingadozás érzékelése) nem az agykéreg szerepe a döntő, hanem az alsóbb központoké. Ezek ugyanis az agykérgüktől megfosztott állatoknál is fellelhetők. Az agykéreg szintetizáló munkája viszont (különösen a szekunder mezőben) elsősorban a bonyolultabb, összetett struktúrák kialakításában és felismerésében jelentős (zenei hallás, beszédhallás, beszédértés stb.[58])

Hol van tehát az agyban a *zene központja?* Erre vonatkozólag Pfeifer véleményét fogadhatjuk el,[59] aki szerint „a zenei érzék összetett jellege folytán" a zenei érzéket nem lokalizálhatjuk egyetlen központba. A tudomány fejlődése valóban túlhaladta a korábbi kísérleteknek Lurija által is ostorozott „szűk lokalizációnalizmusát",[60] amely mindenféle tevékenységnek egyetlen agyi képviseletet kívánt juttatni. Ugyanő fejtette ki a nyelv és az idegélettan összefüggésével kapcsolatban, hogy a beszéddel kapcsolatos különböző folyamatoknak (pl. a beszéd értésnek, a kifejezésnek, a szemantikai struktúrának) stb. más és máshol van az agyi képviselete. Hasonló helyzettel kell számolnunk a zenei folyamatok vonatkozásában is.

Ennek ellenére azonban maga Lurija is hangsúlyozza, hogy az agyi lokalizációt legegyértelműbben mégis a különböző analizátorok kérgi magvaival, tehát a látó és hallóközponttal kapcsolatban lehet keresztülvinni.[61] Ebben az értelemben a zenei tehetséget nem lehet ugyan egyesegyedül a hallókéreg fejlettségére visszavezetni, de az is kétségtelen, hogy ez a feltétele minden magasabbfokú zenei tevékenységnek. Erre utalnak azok az adatok is, amelyeket pl. Paul Michel foglal össze, az ún. „amuziával" (teljes zeneietlenséggel) kapcsolatos irodalomból, a boncolás minden ismert esetben a halántéklebeny első tekervényének sérülését állapította meg.[62]

De erre mutatnak azok a pozitív eredmények is, amelyek kiemelkedő zenei tehetségek agyvelejének vizsgálatából adódnak. Ezek az esetek — Schaffer Károly 1938-ban az első eredmények közül Sántha Kálmánét, Leopold Auerbachét és Guszman Józsefét és Somogyi Istvánét említi — egyértelműen mutatnak rá a Heschl-féle tekervény szerepére.[63]

Az agyfiziológia azonban minden fejlődése ellenére sem tart még ott, hogy pontos feleletet tudjon adni a zenei hangok érzékelésének folyamatára, legalább is olyan mélységben, amelyben már a hangok egymáshoz való kapcsolata, harmóniája is helyet kap. Sőt, elvileg sem adhat ezekre teljes feleletet, csak alapokat. A kérdés további vizsgálata most már egy magasabb szint, a halláspszichológia bevonását követeli meg. Ez azonban már kívülesik jelenlegi feladatunkon.

[57] A. R. Tunturi: Further Afferent Connections of the Acoustic Cortex of the Dog. American Journal of Physiology. 1945. 437—441. oldal.

[58] Vö. Halm: i. m. 206. oldal.

[59] Idézi Paul Michel: Zenei képesség — zenei készség. Zeneműkiadó, Budapest, 1964. — 27. oldal.

[60] Lurija: i. m. 275. oldal.

[61] Uo. 287. oldal.

[62] Michel: i. m. 26. oldal.

[63] Schaffer Károly: A lángész. Budapest, 1938. — 13—15. oldal.

KROO GYÖRGY:

A CSODÁLATOS MANDARIN

Bartók Béla *A Csodálatos Mandarin* című pantominjának négykezes zongorakivonata (egy a maitól eltérő befejezéssel) 1925-ben jelent meg az Universal Edition bécsi kiadóvállalat gondozásában, 7706-os kiadási számmal jelölve. Noha a kompozíciós munkát a zeneszerző már 1919-ben befejezte, műve lerövidítésével, átdolgozásával és e teljes második változat meghangszerelésével csak 1924 novemberében (még 17.-e előtt) készült el. Éppen e lerövidítés és átdolgozás lehetősége adja a zeneszerzőnek az ötletet, hogy művét új formájában változtatás nélkül előadhassák mind a színpadon, mind a hangversenyteremben. 1923. augusztus 31-i, kiadójához címzett levelében olvassuk: „... verschiedene Erfahrungen haben mich zum Entschluss gebracht die Musik dieser Pantomime bedeutend zu verkürzen (...), und so zu gestalten, dass die Musik ohne irgendwelche Änderungen auch ohne Bühne aufgeführt werden kann..."* A „jelentős" lerövidítés és átdolgozás 1924 áprilisa és novembere között megtörtént, de közben — úgy látszik, — Bartók elejtette a teljes zenei anyagot magábafoglaló koncertváltozat tervét, legalábbis ebben a formában és vonatkozásban soha többé nem említette leveleiben.

A pantomim bemutatója még csak terv volt, amikor, 1925. június 22-én, kiadójához írott levelében Bartók ismét említi egy hangversenytermi előadás lehetőségét. Szóbakerült ugyanis a mű zenéjének amerikai előadása, és a negyvennégy éves zeneszerző, akinek addig mindössze nyolc művét játszották az Egyesült Államokban (I. Szvit 1922, Két kép 1919, Allegro Barbaro 1925, Szonatina 1925, II. Vonósnégyes 1923, Improvizációk 1923, II. Hegedűzongora szonáta 1924, Táncszvit 1925) fontosnak tartja, hogy ne mulassza el ezt a ritka lehetőséget. A pantomim sorsa különben is sokat foglalkoztatta, ezt a darabját igen nagyra értékelte. „... Denn meiner Ansicht nach ist dieses Werk das beste was ich bisher für Orchester geschrieben habe..." — olvassuk 1927. február 3-i levelében. Minthogy azonban a pantomim színpadi előadására az Egyesült Államokban egyelőre nincs mód, célszerűnek látja a mű zenéjének hangversenytermi bemutatását. Ennek lehetőségére már a hangszerelés közben is gondolt, mert amikor 1924 végén a partitúra utolsó tizenegy oldalát (a mai partitúrától eltérő befejezést) az Universalnak beküldte, pontosan megjelölte a hangversenytermi előadásra szánt változatot: „Von 36 bis 7. Takt nach 74 (einschliesslich), dann noch die auf der Beilage gegebenen Takte als Schluss." Vagyis Bartók a pantomim központi jelenetét, a

* A cikkben idézett levél-részletek néhai Bátor Victor, a New York-i Béla Bartók Archives alapító-igazgatójának és dr. Benjamin Szuchoff, az intézet curatorának szíves engedélyével jelennek meg.

címszereplő és a lány nagy kettősét (a mandarin belépésétől a Hajsza végéig) választotta ki bemutatásra. A Hajsza a pantomim partitúrájában nyitva marad, a három csavargó megjelenésébe torkollik, ezért kellett Bartóknak a hangversenyre szánt változathoz tizenegy új befejező ütemet komponálnia. A kiadó partitúrájában, amelyet a pantomim előadói számára kölcsönzött, ma is olvasható Bartók kívánsága. A 75 szám után piros vonal és beírás figyelmezteti a karmestert: „Bei Konzertaufführungen beginnt das Stück bei 36 (Maestoso) und endet mit diesem Schluss — a 88—89 oldal az a 11 ütem, amelyet a Beilage tartalmazott —, an sonsten Fortsetzung von Seite 87 auf Seite 90." Ugyanebben az 1925. június 22-i levelében Bartók címet is ad a koncertváltozatnak: „Eine Szene aus dem Wunderbaren Mandarin", majd 1926. szeptember 6-án újabb címre tesz javaslatot: „Musik oder Zwei Szene aus dem Wund. Mand.", mert ekkor már a Lány-táncot és a Hajszát két különböző jelenetnek fogja fel, és élesen tiltakozik az ellen, hogy a hangversenyváltozatot a kiadó Suitnek nevezze. A Konzert-fassung problémáját azonban ezzel még nem érzi elintézettnek. Hat nappal később levelezőlapon értesíti az Universal-t, hogy a hangversenyváltozatot megrövidítette. Ez az új, második változat szintén a 36 számmal kezdődött, de a mandarin megjelenését kísérő nyitóütemek után Bartók ezúttal elhagyta a lány megdöbbenésének, az általános várakozásnak, a bizonytalan szituációnak a zenei képét (37-től a 44 szám utáni negyedik ütemig bezárólag), nyílván mert ezt a zenét túlságosan színpadhoz kötöttnek ítélte, és a Maestoso bevezető után azonnal a Lány-tánccal (45 szám előtti 6. ütemtől) folytatta a hangversenyváltozatot. Ez a változat egyszer el is hangzott, nem sokkal később. 1927. április elsején és másodikán az 1925-ös amerikai terv megvalósulásaként ezt játszotta a Cincinnati Symphony Orchestra, a Program Notes tanúsága szerint Bartók kívánságának megfelelően, „Two Scene from The Wonderful Mandarin" címmel.

Időközben a pantomim színpadi előadása Budapesten meghiúsult, az az 1926. november 27-i kölni világbemutató botrányba fulladt. A zeneszerző úgy érezte, hogy műve előtt a színpad végleg bezárult. A zenét azonban meg akarja menteni, meg akarja ismertetni a világgal. Ugyanabban az 1927. február 3-án kelt levelében, amelyben a kölni botrány részleteiről és annak a mű sorsára való kihatásáról érdeklődik kiadójánál, a következőket írja: „Falls nämlich infolge dieses Skandals auf lange Zeit keine deutsche Bühnenaufführung des Werkes zu erhoffen ist, so müssten wir alles tuen um womöglich viele Konzertaufführungen des Werkes (bzw. 2/3 Teil des Werkes) zu ermöglichen ... es wäre wirklich Schade ... (diese Musik) jahrelang begraben liegen zu lassen. Jetzt nach der Kölner Aufführung sehe ich, dass viel grössere Partien sich zur Konzertaufführung eignen, als ich es mir ursprünglich vorgestellt habe." És most következik a ma ismert, úgynevezett „Suite-Forma" leírása, amely abban különbözik az előző két változattól, hogy a pantomim zenéjét elölről játszatja el a hangversenyteremben a Hajsza végéig a már ismert, 11 ütemes befejezéssel és két húzással. Az egyik húzás a 11 szám előtti harmadik ütemtől a 12 szám utáni ötödik ütemig tart bezárólag (az értelme az, hogy a nagyvárost lefestő introductio és a három csavargó bemutatása után megrövidítse az átvezetést az első csalogatóhoz), a másik húzás a második változatból már ismert rövidítés, de ezúttal keve-

sebb ütemet érint, a 37 számtól csak a 43 szám előtti második ütemig bezárólag tart.

A kiadó válasza 1927. február 11-én, de főként, még ugyanabban a hónapban a pantomim prágai sikerének híre bizonyos mértékig megnyugtatta Bartókot. Ám a színpadi előadás megnövekedett lehetősége sem feledteti vele, éppen a mű „propagandája" érdekében (maga használja ezt a tőle saját művével kapcsolatban ritkán hallott szót) a hangversenyváltozat sorsát. 1927. április 11-én azzal a postával, amellyel a hangversenyváltozat partitúráját visszaküldi a kiadónak, levelet is küld, amelyben meghatározza a mű címét: „Als Titel möchte ich lieber „Szenen aus d. Wunderb. Mand" statt „Konzertsuite" haben — event, mit der Hinzufügung von: (für Konzertaufführungen)..." Két hónap múlva már a korrektúrát sürgeti, hogy a következő évadbeli előadások érdekében a partitúra még a nyáron megjelenjék. Ezután már csak két keserű megjegyzését ismerjük a művel kapcsolatban, az őszi hónapokból. A blueprint eljárással készített levonatokat javítva szeptemberben így fakad ki: „Ich sehe, dass Sie die Partitur der Hary-Suite stechen lassen. Wann wird einmal eine grosse Partitur, von mir gestochen erscheinen?" Októberben a megjelenés késedelmessége miatt kesereg, hiszen, mint jól látja, karácsony előtt már aligha lesz valami a dologból, pedig Koussewitzky még abban az évadban elő akarta volna adni. Végül a Suite partitúrája a kiadó jegyzékében 8909 számmal jelölve, „Der Wunderbare Mandarin". Musik aus der gleichnamigen Pantomime címmel 1927 decemberében megjelent. Bemutatójára 1928. október 15-én került sor Budapesten. A Filharmóniai Társaság zenekarának számára váratlan „ragyogó játékáról" másnap Bartók maga emlékezett meg. A kinyomtatott partitúra belső címoldaláról azonban hiányolta a kellő tartalomismertetést és arra kérte a kiadót, hogy az ő általa készített pótlást feltétlenül a partitúrával egybekötve jelentesse meg és a programon is tüntesse fel. A szóbanforgó kiegészítés a következő: „Die für Konzertaufführungen eingerichtete Musik enthält ungefähr die erste hälfte der Musik der Pantomime fast ohne Kürzung und sie gliedert sich in folgende attacca Abschnitte:

I. Einleitung (Strassenlärm), der Befehl der Strolchen zum Mädchen.
II. Erster Lockruf des Mädchens (Klar. solo) worauf der Kavallier erscheint, der schliesslich von den Strolchen hinausgeworfen wird.
III. Zweiter Lockruf des Mädchens, worauf der junge Bursche erscheint, der ebenfalls hinausgeworfen wird.
IV. Dritter Lockruf des Mädchens; es erscheint der Mandarin (tutti ff.).
V. Der Lock-Tanz des Mädchens vor dem Mandarin (anfangs sehr langsamer, später immer schnellerer Walzer).
VI. Der Mandarin erreicht das Mädchen nach einer immer wilderen Jagd."

Bartók kívánsága nem teljesült. Ezt a szöveget, amelynek fontosságát az adja meg, hogy vele a zeneszerző maga jellemzi művét zeneileg, szerkezetileg, dramaturgiailag, — a kiadó, legjobb tudomásom szerint sohasem nyomatta ki. (Maga az 1927-es partitúra sem kapható többé s Bartók magyarázata hiányzik a Pantomim zenéjét és a Konzertváltozatot egyaránt magábafoglaló 8909/1936—1955-ös Universal Edition és a 304-es jelzésű Philharmonia kiadványokból is.) De erre a tényre Bartók — leveleinek tanúsága szerint — többé már nem tért vissza.

ELHUNYT NATHAN NOTOWICZ

Súlyos csapás érte a Német Zeneszerzők és Zenetudósok Szövetségét és az NDK Zenei Tanácsát. 1968. április 14-én meghalt Nathan Notowicz professzor, mindkét intézmény 1. titkára. Notowicz professzor életének fő műve az NDK mintaszerűen megszervezett zenei élete, munkát s fáradságot nem kímélve dolgozott hazája zenei életének felvirágoztatásán, vitatkozott és csatázott, hogy az NDK zeneszerzőinek művei eljussanak az új, a zenével ismerkedő közönséghez.

Notowicz professzor életében és munkásságában egységbe fonódott zene és politika, zene és munkásmozgalom. 1911-ben, Düsseldorfban született, zeneszerzői és zenetudományi tanulmányai után, 1932-ben ugyanitt, a városi konzervatóriumban tanár lett. A Német Kommunista Párt tagjaként szembeszállt az előretörő fasizmussal s 1933-ban emigrálni kényszerült. Hollandiában lelt új hazát, ahol a második világháború idején fegyveresen harcolt a fasiszta megszállók ellen. Emigrációjából 1946-ban tért haza, 1950-ben zenetörténet-professzora lett a Berlini Zeneakadémiának, amelynek egyik megalapítója is volt. 1951-től, alapítási évétől 1. titkára, fő szervezője, motorja a Német Zeneszerzők és Zenetudósok Szövetségének.

Kutató munkájában is a zene és az élet kapcsolataira hívta fel szüntelenül a figyelmet. Jelentős Bach-tanulmányok szerzője, legfontosabb kutatási területe azonban a német munkásmozgalom zenéjének, kivált Hanns Eisler alkotó művészetének a vizsgálata. Eisler műveinek jegyzékét ő állította össze, sajtó alá rendezte és sok tanulmányban értelmezte-magyarázta Eisler alkotásait s ennek a nagyszabású életműnek a jelentőségét.

Nathan Notowicz munkássága nemcsak az NDK zenei életének felvirágoztatására irányult. Minden erejével támogatta a szocialista országok zenei együttműködését, erősítette a baráti zeneszerző szövetségek kapcsolatait. Igazi internacionalista szellemtől vezérelve, szervezte ezt az együttműködést s Notowicz professzor fáradhatatlan aktivitására kell emlékeznünk, valahányszor a baráti zeneszerző szövetségek sikeres közös akcióba fognak. Internacionalista gondolkodásának nemes és szép példája volt, amikor, az ellenforradalom után, elsőnek sietett Budapestre, hogy élelmet, ruhát, kottapapírt hozzon a magyar muzsikusoknak.

Sokszor járt Budapesten, hitet téve a két ország zenei barátsága mellett, határozott, nemegyszer élesen fogalmazott megjegyzésekkel tapintva rá lényeges kérdésekre. Zömök, energikus és erőt sugárzó alakjával nem találkozunk többé, de emlékezetében megőrzi Notowicz professzort a Magyar Zeneművészek Szövetsége és az a sok magyar muzsikus, aki személyesen is megismerhette.

DOCUMENTA

BARTÓK ELSŐ ERDÉLYI HANGVERSENYE

Amikor Bartók Béla 1912-ben első ízben jelentkezett Erdélyben, mint zongoraművész és zeneszerző, már túl volt a németországi és angliai sikerein. Nevét akkor a vidéki városok zene iránt érdeklődő közönsége is ismerte. A 31 éves fiatalemberben a magyar muzsika új nemzetközi nagyságát látták, akire felfigyelt mindenki, aki a zene iránt az országban érdeklődött.

Bartókot a marosvásárhelyi Zenekedvelők Társasága hangversenysorozata harmadik estéjére szerződtette 1912. április 20-ára (Székely Napló, Marosvásárhely, 1912. április 18-i szám), mint „európai hírű zongoraművészt és komponistát".

Bartókot a marosvásárhelyi Ziegler családhoz rokoni kötelék fűzte. Első felesége Ziegler Márta volt, aki közeli rokonságban állott a marosvásárhelyi dr. Ziegler Károly főorvossal. Valószínűleg ez is közrejátszhatott abban, hogy a zenetársaság meghívta egy hangversenyre. (Székely Napló, Marosvásárhely, 1912. április 20-i szám.) A Székely Naplóból tudjuk meg azt is, hogy a hangversenyt a Transsylvania-szálló nagytermében játszotta végig a zongoraművész, aki „a legutóbbi londoni hangversenyén a legmelegebb és legszebb kritikákat kapta".

A városba érkezése nagy érdeklődést váltott ki. Mindenki kíváncsi volt a nemzetközi jelentőségű művészre. (Ellenőr, Marosvásárhely, 1912. április 18.) Ugyanez a lap egy nappal a hangverseny után (Ellenőr, Marosvásárhely, 1912. április 21.) jelenti, hogy Bartók Béla „a ma esti hangversenyére megérkezett" pedig Bartók akkor túl is volt a vásárhelyi koncertjén.

Közvetlenül a hangverseny után a marosvásárhelyi Székely Ellenzék a hírek között azt közli, hogy a Bartók hangversenyen „közönségünk nagy számban jelent meg, ami azt bizonyítja, hogy városunkban a zenei élet alig hagy fenn kívánnivalót". (Székely Ellenzék, Marosvásárhely, 1912. április 23. szám.)

A hangverseny műsorának vázlatát előre közli a Székely Ellenzék. Tudatja egyben, hogy azt 1912. április 20-án, szombaton este fogják megtartani. A jegyek árát 6, 4, 2 és 1 koronában állapították meg és azokat elővételben árulta a Márványi és Révész könyvkereskedés. (Székely Ellenzék, Marosvásárhely, 1912. április 19-i száma.)

A részletes műsoron Bartók Béláról azt is közlik, hogy az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia tanára. E műsor szerint Bartók Béla a következő műveket játszotta. (A műsor eredetije a Marosvásárhelyi Városi Zeneiskola irattárában őrzött dokumentumgyűjteményben található):

I. Scarlati „Opere complette"-ből.
Rameau a) Les Cyclopes,
b) La poule (A tyúk),
c) Les niais de Sologne (A solognei bolondok),

II. Beethoven: Változatok Righini egy témája fölött. D-dúr.
III. Debussy a) La vent dans le plaine (Pusztai szél),
b) Ce qu'a vu le vent d'Ouest. (Amit a nyugati szél látott).
c) Mouvement (Mozgás).
Bartók: a) Burlesz,
b) Medvetánc,
c) Este a székelyeknél,
d) Román tánc.
IV. Chopin a) Nocturne,
b) Ballada.
V. Liszt XIII. Rapszódia.

A hangversenyt követő bírálatok egyhangúan elismerik páratlan zongoraművészetét és azt, hogy „okos dolog volt Bartókot lehozatni és a marosvásárhelyi közönségnek bemutatni". Kiemelik általában hibátlan mesterségbeli tudását, dinamikáját, mely minden árnyalatot meg tud szólaltatni a leheletszerű pianótól a fortissimóig. Azt írja egyik kritikusa (Székely Napló, Marosvásárhely, 1912. április 23.): „Bartók ritkán lép pódiumra, de ha mégis fellép, lázba hozza hallgatóit; azokat is, akiknek tetszik művészete, de azokat is, akik nem az ő hívei. Vannak Bartók imádók és Bartók gyűlölők. Az egyik párt, amelyik érti műveit, vagy legalább is azt mondja, hogy érti a muzsikáját, a másik, amelyik nem érti. Bámulták, hogy olyan kis ember, olyan acélizmokkal rendelkezik. Igaz, hogy hallgatósága önfeledten tapsolt, de mikor saját műveit játszotta nem lehetett tudni, hogy ez a zongoraművésznek, vagy a zeneszerzőnek szólt-e." Bartókban akkor forradalmárt láttak a szakemberek, muzsikájáról vidéken is azt írták, hogy ő a képviselője a jövő zenéjének, melyet a közönség nem ért meg, csak fejcsóválva hallgatja azt. Bartók műveiről ezt írták: „Nem hat megnyugtatólag, mert a disszonánciákat nem oldja fel." Ám végleges véleményt a magát megnevezni nem akaró bíráló nem mond. Lehetségesnek tartja, hogy eljön az idő, hogy a Bartók muzsikát konszonánsnak fogják hallani, mert erre is sok példát lehet a zenetörténetben találni.

A Székely Napló kritikusa így ír a Bartók szerzeményekről: „Ha egy kompozíciója végére ér, ez, ha nem hagyná abba a játékot, azt hinnök, hogy nincs is vége. Egy tenyérpár összecsapódik és onnan tudjuk, hogy vége a darabnak, de ha a tenyérpár a darab közepén csapódna össze, a többi hallgató folytatná a tapsot és a darab befejezése éppen olyan befejezés nélküli volna. Ez nem helytelen dolog, mert a szerzőnek jogában áll, hogy úgy énekeljen, ahogyan neki tetszik, de a szerzeménynek ilyen befejezése szokatlanul hangzik."

Viszont a sajtó elismeri, hogy saját szerzeményeivel volt a legnagyobb sikere. Azt mondja a bíráló: „A közönség megérezte, hogy nem mindennapi jelenségben van része."

Érthető, hogy a marosvásárhelyiek hidegen fogadták Bartók új hangját. Pedig az akkor játszott zongoradarabjain ma már senki sem talál kivetnivalót. A Medvetánc, Este a székelyeknél, a Román tánc előtt manapság már nem áll senki értetlenül. Viszont érthetőek a bíráló megjegyzései 1912-ben, vidéken, mikor még Budapesten is sokan a vidéki bírálók modorában beszéltek és írtak a Bartók muzsikáról.

Másik, magát ugyancsak megnevezni nem akaró marosvásárhelyi bírálóját is hidegen hagyta Bartók zenéje. (Ellenőr, Marosvásárhely, 1912. április 23. szám.

Bartɔk Béla hangversenye.) Azt mondja róla: „Vele úgy vagyunk, mint az írókkal. Egyik szereti Marlittet, a másik Ady Endrét. Két szélsőség". Azt írja, hogy a Bartók művek közös vonásai a „merész diszonanciák".

A vidéki sajtó sem mulaszthatja el, hogy Adyhoz hasonlítsa Bartókot, akinek költeményeit 1912-ben éppen úgy nem értették meg a polgári tömegek mint Bartók zenéjét. Valóban mindketten a magyar művészet és irodalom jövőjét képviselték, melyet a sírvavigadó műdalokhoz, a románcokhoz szokott, cigányzenéért lelkesedő ellágyult polgár nem is érthetett meg. Bartók és Ady új forradalomnak voltak hirdetői, melyet a polgár nem akart megérteni, mert ez a forradalom kiváltságos helyzetének felszámolását hirdette és jelentette.

A marosvásárhelyi Bartók hangverseny megszólaltatta László Árpádot, az akkor már elismert és értékes zongoraművészt is, az egykori Dvořák tanítványt, aki „Bartók" címmel tárcát írt a hangversenyről a Székely Ellenzékben. (1912. április 26.) A világot járt és zeneileg is művelt László Árpád akkor még „különlegest" látott Debussy művészetében is. Hogyan is érthette volna meg ezt a muzsikát a marosvásárhelyi akkori hangversenyjáró, zenét kedvelő polgári közönség?

Érdemes elolvasni, mint vélekedett a hangversenyről és mit írt akkoriban a zenei eseményről László Árpád zongoraművész, zenetanár és zeneszerző „(Bartók) csiszolt értelmiségének fényével, agyával és ujjaival bevilágított a nagy francia reformátornak, Debussynek néhány ultramodern zongoraművének misztériumába, melyeket, ha nem is érthettünk meg teljesen, de az ő tüneményes előadóművészetével, csodás, eddig szinte hallatlan hanghatásaival mintegy megbűvölve mégis követhettük őt mindenhová, amerre csak vezetett." ...„Annyira új és szokatlan ott minden (Debussyről van szó), hogy a látszat szerint mélyebbi elemzés nélkül az eddigi tanok jórésze, zenei forrumok stb. Debussynél már régen a múzeumi lomtárba kerültek. Ő úgy tekinthet ezekre vissza, mint Madách fallanszteri jelenetének tudósa, mikor Lucifer üveges szekrényben megmutatja Ádámnak a lovat, az oroszlányt, a gőzmozdonyt, mint elmúlt korszakok ősi maradványait." Ha az olyan tanult és haladó muzsikus, mint László Árpád így beszél Debussyről, kíváncsiak vagyunk, hogy mit szólott a műsoron levő Bartók muzsikához?

Íme a véleménye: „Bartók mint zeneszerző, eddig teljesen járatlan utakon haladt. A kényelmesebb hallgató visszariad velejárni, a sok tüske megsebzi a tiszta harmóniákhoz szokott dobhártyáját.

Csak kevés heroikus lélek találkozik, aki Bartókot és Debussyt (mert mindketten hasonló új célokért küzdenek) ismeretlen világfelkutató útjokban követni akarnák.

Ha címet ad, az már program is, amelynek betöltését a szerző vállalta. Ezek a programok az emberi lélek legbelső érzésvilágából merítenek. Az életeseményekkel szoros kapcsolatban vannak." — Lám, lám, László Árpád már 1912-ben megérezte Bartóknak a valósághoz, a reálizmushoz való ragaszkodását!

A műsor keretében lejátszott Bartók művekről ezeket írta: „A mozgásban nem kell melódiát, érzést keresni. A mozgás jelensége az életnek, mely gyakran záróakkordok nélkül, hirtelen ér véget. Hát a Burleszk micsoda? Olyan állapot leírása, ahol a logika, okosság a fejetetején táncol. Hát ez mozgás is volt. Egy medvetáncoltatónak sem lehet harmonikus az élete. Annál jobban tudta bárki is élvezni az Este székelyeknél-t, mert egyszerű, bájos."

Mit mond a kritikus Bartók zongorázásáról és arról: hogyan játszotta a régi mesterek műveit?

„A Chopin számokat, voltak, akik unalmasnak, laposnak találták." Ezt indokoltnak is vehetjük, mert századunk elején a polgári ízlés azt kívánta, hogy Chopin muzsikáját mélabúsan, melankólikusan, pesszimistán álmodozza el a zongorista.

Viszont a XIII. Rapszódiáról és annak előadásáról ezt írja a Székely Ellenzék bírálója: „Liszt rapszódiájában a művészet összes kellékeinek tökélyével gyönyörködhette a hallgatóságot."

Nagyon bírálja László azt a módot, ahogyan Bartók a preklasszikus műveket játszotta: „Scarlatti — Rameau borotvaéles, ritmikus előadás és túlerős billentés miatt elvesztették bájukat és egyszerűségüket. Ezek a XVII. és XVIII. században a gyengehangú klavikord és klavicsemballóra lettek írva, ezt figyelembe kellett volna venni. Rameau Tyúk-ja a hangos kotkodácsolás után ítélve legalábbis strucctojást tojhatott."

Bartók Beethoven játékáról ezeket írja a lap: „Beethoven változatai stílszerűség, elmélyedés, virtuozitás, ritmus hihetetlen sokszínű, ragyogó billentés tekintetében a zongoraművészet tökélyének netovábbja volt. Örökké hálásak vagyunk ezért az élvezetért."

Ezt olyan kortárs írta le, ezelőtt mintegy fél századdal, aki maga is hangversenyező zongorista volt és aki értette a mesterségét.

A marosvásárhelyi zenekritikusok egy szót sem írtak az előadott Bartók Román táncról. Ezt a soviniszta légkörben nem illett észrevenni. A nemzetiségek között mesterségesen szított ellentétek idején bizonyosan nem vették jónéven Bartóktól az akkori székely fővárosban, hogy „oláh" tánccal kedveskedett a közönségnek. Ez azonban aligha érdekelte Bartókot, akinek akkor már tegező barátja volt Ioan Buşiţia belényesi román tanár.

Meglepő, hogy a kiadott Buşiţia levelekben (Demény János, Bartók Béla levelei, Budapest, 1955. III. kötet 21—209. lap) semmi utalást nem találunk Bartók marosvásárhelyi hangversenyére. Vajon nem értesítette-e 1912-ben Buşiţia-t arról, hogy Erdélyben fog hangversenyezni?

Ezt csak úgy tudjuk elképzelni, hogy Bartók a marosvásárhelyi koncert előtti napon érkezett Erdélybe és a hangversenyt követő napon már vissza is kellett utaznia Budapestre, ahol a zeneakadémiai munkája várta, és így nem lehetett fizikai ideje arra, hogy Buşiţiával találkozzék vagy őt felkeresse.

Bartók első erdélyi hangversenyén a marosvásárhelyieknek nagyon tetszett zongoraművészete, de alkotásai előtt értetlenül állott az akkori hangversenyjáró, zenekedvelő polgári közönség.

László Árpád azzal fejezi be tárcáját, hogy szép számmal volt közönség a hangversenyen és lelkes taps, kihívások fogadták a „szerény megjelenésű művészt". A vásárhelyi közönség „izgató, végtelen érdekes est emlékével távozott".

Ha nem is értették meg 1912-ben Marosvásárhelyen Bartók alkotóművészetét, azt megérezték, hogy rendkívül személyiséggel találkoztak.

Dr. Lakatos István
(Kolozsvár)

KÖNYVEKRŐL

Molnár Jenő Antal:

SMETANA—DVOŘAK

Gondolat kiadó, 1967.

A Gondolat Kiadó Kis Zenei Könyvtár sorozatában jelent meg *Molnár Jenő Antal* Smetanáról és Dvořákról írott életrajza. A cseh zene két legnagyobb, múltszázadbeli mesterének életéről, művészetéről magyar nyelven monográfia még nem jelent meg, egyedül Sárai Tibornak a Cseh zene történetéről írt, 1959-ben megjelent munkájában találunk viszonylag bővebb anyagot, ez a könyv azonban már tematikájánál fogva is csak vázlatosan emlékezhetett meg a két zeneköltőről. Ez a most megjelent, csaknem háromszáz oldalas könyv az első komoly kísérlet arra. hogy e két, életében és műveiben is olyan vonzó és színes egyéniséget részletesebben is megismertesse a magyar olvasóval. Természetesen a terjedelem itt is korlátokat szabott, és bőséges elemzésekkel, analízisekkel sajnos Molnár Jenő Antal könyvében sem találkozunk. A könyv jelentős része életrajz, olvasmányos, színes stílusban megírva, és az életművet a kor társadalmi, politikai és művészeti eseményeivel párhuzamosan mutatja be a szerző.

A Smetana portré rendkívül vonzó képet rajzol a vérbeli romantikus muzsikusról, akinek élete ugyan nem volt eseményekben oly gazdag és változatos, mint Dvořáké, határtalan rajongása, a nemzeti múlt nagy hagyományainak gazdag feltárása, életművének oly sokáig sanyarú sorsa, és az életút végét beárnyékoló katasztrófa: a legborzalmasabb muzsikussors, a megsiketülés — valóban olyan, mintha már eleve is egy romantikus regényből lépett volna elő. Molnár érezhető szeretettel és rokonszenvvel foglalkozik Smetana életével, sorsával, és a lehetőség szerint alkalmat keresett egy-egy nagyobb mű (így az Eladott menyasszony) rövidebb-hosszabb elemzéséhez is.

Kissé talán vázlatosabbra sikerült a Dvořák portré, és itt a szerző egy megállapításával kapcsolatosan volna ellenvéleményünk is: Molnár szerint Dvořák a könnyebb ellenállás útját választotta, és műveiben gyakran megalkudott az olcsóbb népszerűség irányába.

Bizonyos mértékben elfogadhatóak ezek a megállapítások, de a beállítás ebben a formában nem eléggé világosan mutat rá azokra a vonásokra, amelyeket Dvořák életművében olyan nagyra becsült egy olyan zeneszerző, mint Brahms, vagy egy olyan kiváló dirigens, mint Richter János. Korunkban pedig egyenesen Dvořák reneszánsz bontakozik ki: a hanglemeztársaságok egyre-másra készítik felvételeiket az eddig ritkán hallható korai szimfonikus művekből is, és az elmúlt szezon egyik legjelentősebb sorozatának tartotta a nemzetközi hanglemezkritika Dvořák összes szimfóniájának felvételét, a Londoni Szimfonikus Zenekar előadásában, Kertész István vezényletével! Éppen ez az új, és Európa-szerte hódító Dvořák reneszánsz mutat rá talán először azokra a nemzeti, és nemzetekfeletti vonásokra, amelyekből a XIX. század egyik legjelentősebb mesterének képe bontakozik ki.

Ezen kisebb negatívumok ellenére is örömmel, és szívesen üdvözöljük Molnár Jenő Antal érdekes, és lendületes stílusú könyvét a magyarul megjelent muzsikus-életrajzok sorában.

Wlodzimierz Kotonski:

A MODERN ZENEKAR ÜTŐHANGSZEREI

Zeneműkiadó, 1967.

A mai lengyel muzsika egyik legnevesebb képviselője, és a mai avantgard egyik vezetője, *Woldzimierz Kotonski* könyvének kiadása rendkívül hasznos

és hiányt pótló eredménye zenei könyvkiadásunknak. A modern muzsikában mind nagyobb szerephez jutnak az ütőhangszerek, és míg a harmincas években még feltűnést keltett a „Zene húros, ütőhangszerekre és cselesztára", vagy a kétzongorás, ütőhangszeres Bartók szonáta szólisztikusan kezelt ütőhangszercsoportja, addig a mai muzsika — főként Boulez és követőinek táborára gondolunk — mind inkább támaszkodik az ütős csoport minél szélesebb körű alkalmazására.

Kotonski könyvének gyakorlati szempontjait maga a szerző így foglalja összse előszavában: „Ebben a rövid tanulmányban elsősorban gyakorlati ismeretek közlésére szorítkoztam, ez késztetett arra, hogy elhagyjam, vagy a nélkülözhetetlen minimumra csökkentsem az akusztikai és a hangszerek történetére vonatkozó anyagot. Az anyag kiválogatásában, az egyes hangszerek ismertetésében az az elv vezetett, hogy bővebben tárgyaljam azokat a tényeket, amelyek nem találhatók meg a hangszerismereti és hangszerelési kézikönyvekben, de már helyet kaptak a modern zenei gyakorlatban s nélkülözhetetlenek e praxis vizsgálatánál."

Ezek a bevezető szavak egyben a könyv stílusát is meghatározzák: ez az írás valóban csakis gyakorlati célokat szolgál. Csoportokra osztva ismerteti a hangszereket, és az egyes hangszerek leírása után a hangszer notációját közli a szerző, végül pedig öt nyelvű (magyar, olasz, angol, francia, német) ütőhangszer szótár egészíti ki a szöveget. A függelékben néhány jellegzetes kottapélda segítségével a hangszerek mai használatáról, lehetőségeiről, notációjáról kapunk áttekintést.

Kotonski könyve hasznos segédeszköz a zeneszerzők, karmesterek, hangszeres előadók és zenetörténészek számára. Leírásaiban szigorúan a tényekre szorítkozik — helyenként talán kissé túlságosan is száraz; nagyon szívesen vettük volna, ha a szerző a hangszerek történetével is foglalkozik. Az egyes hangszerek használatával kapcsolatos példák számát is emelni lehetett volna, de minden bizonnyal a kötet szűkre szabott keretei nem engedtek nagyobb lehetőségeket a szerzőnek. Miután azonban a szakirodalomban magyar nyelven írt munkával egyáltalán nem találkozhatunk — legfeljebb csak egy-egy fejezet foglalkozik az ütőhangszerekkel — és mivel a szerző felkészültsége, tudása imponál — úgy véljük, igen hasznos és fontos kézikönyv került Kotonski írásával a magyar muzsikusok kezébe.

Meixner Mihály

Karl H. Wörner:

GESCHICHTE DER MUSIK

Vanderhoeck und Ruprecht, Göttingen., 1965.

Találó, ám magyarra aligha fordítható német meghatározása némely szakmunkának: Nachschlagwerk. Karl H. Wörner mindinkább bővülő s eddig négy kiadást megért zenetörténete tipikusan ilyen kézikönyv. Írója — vagy tán inkább szerkesztője, hiszen a könyv sok tudós kollektív munkája — paragrafusokba szedte a zenetörténetet s az 519, vagy, a betoldásokkal, 608 pontban valóban sok értékes tudnivalót közöl. A jó 500 oldalas kötet eléggé szűkszavú, mivel enciklopédikus sokoldalúságával mindenről tájékoztatni kíván, ami a legutóbbi öt-hatezer esztendőben történt, sőt mindezt elsősorban nem folyamataiban szándékozza ábrázolni, de adatszerűen dokumentálja is. Katonás rendben sorakozik tehát e kötetben a zenetörténet megannyi korszaka. A 4. kiadás előszavában a szerkesztő-szerző örömmel közli, hogy a lengyel anyaggal, az északi államok adataival (Skandinávia) és a szovjet zenetörténettel kiegészített új edició immár az egész európai zene foglalatát adja. A teljesség azért még tökéletesíthető, mert a könyvből a magyar, vagy a jugoszláv zene története egyelőre még hiányzik (bízzunk egy következő kiadásban!).

A kötet lexikonszerű tömörséggel és világossággal határozza meg a zenetörneti jelenségeket. Költészete persze nincs ennek a zenetörténetnek, amelyet majdhogynem elektronikus agy számított ki, de a könyv jól használható.

A könyv fő problémája egyben a zenetörténetírás problémája is, az anyag elrendezéséé, csoportosításáé. Kérdés, hogy vertikálisan, vagy horizontálisan praktikusabb-e az ilyenfajta kézikönyv megírása. Wörner egészen a XVI. század tárgyalásáig horizontálisan ha-

lad, azaz együvé rakja az összefüggő jelenségeket — zeneszerzőket — függetlenül attól, hogy milyen országban, műfajban tevékenykedtek. Így tehát egy-egy jellemző zenetörténeti időpont teljes tisztázása lehetővé válik. Később azonban a vertikális módszer lép az előtérbe, Wörner egy-egy műfajt — vagy zenélési formát — követ évszázados fejlődésében figyelemmel, esetleg a műfajon belül országonként is végigfut fejlődésén. Így azután vagy húsz alkalommal járja be a XVI—XVII. és a XX. század közötti történeti távolságot, egyszer a katolikus egyházi zene címén, másszor az oratórium, vagy a különböző országok operatörténetének ürügyén. Az egyes zenei formák ilyetén szétválasztása áttekinthetetlen és történelmietlenné teszi a könyv második, terjedelmesebb felét. Ha például arra kíváncsi az olvasó, hogy Wörner mit mond Liszt Ferencről, a könyvet hat, eléggé távoli helyen kell felütnie, a mise, oratórium, programzene, zongoramuzsika és dal fejezeteknél, továbbá, a kötet végén külön az életrajz elolvasására. Nem is szólva mármost arról, hogy Liszt tősgyökeres német zeneszerzőként szerepel. A Mozartra vonatkozó érdembeli anyag 14 különböző helyen található, másutt van szó a fiatalkori operákról, az érett, olasz nyelvű operákról és a Singspielekről. Az ilyen merev tárgyalás lehetetlenné teszi, hogy az olvasó tájékoztatást kapjon a zenetörténet folyamatairól, vagy egy-egy zeneszerző munkásságának összefüggő értékeléséről.

A kézikönyv-jelleg azonban, hiányosságaival egyetemben, lehetővé teszi az egyes, izolált kérdésekben való gyors tájékozódást, megbízható adatokat közöl ez a sajátos zenetörténet egy-egy zárt — vagy zártnak vélt — problémakörről.

Szerk.: Heinrich Lindlar:

WOLFGANG FORTNER

Kontrapunkte. Schriften zur deutschen Musik der Gegenwart. No. 4. P. J. Tonger Musikverlag. Rodenkirchen/Rhein.

Wolfgang Fortner, 60. évét tavaly betöltött zeneszerzőről sajátságos portrét ád e Heinrich Lindlar szerkesztette kötet. A rövid beköszöntőn kívül nincs a könyvnek egyetlen sora, amelyet kifejezetten a szóban forgó kiadványba írtak volna. A zeneszerzőről régebben írott nagyobb tanulmányok és kritikák, visszaemlékezések és Fortner cikkei-beszédei megannyi mozaikkockával járulnak hozzá a teljes és egységes kép kialakításához. Neves zeneírók — a többi között Eimert, Lindlar, Stuckenschmidt, Schuh és E. Thomas — elemzik a zeneszerző 50-es évekből származó alkotásait. Érdekes módon vág egybe analízisük eredményével mindaz, amit Fortner beszédeiben, írásaiban kifejtett. A mai nyugatnémet zeneszerzés nagyhatású alkotója és pedagógusa, aki különböző zeneakadémiákon vezette és vezeti a zeneszerzéstanszakot, műveiben, zeneszemléletében és pedagógiájában egyaránt került mindenféle dogmatizmust és beszűkült egyoldalúságot — beleértve az „avantgard" dogmatizmusát és egyoldalúságát is. Ez a szakmai tudást, a zeneszerzői fegyverzet becsületét védelmező zenefelfogás annál is figyelemreméltóbb, mivel Fortner tanítványai közül nemegy zeneszerző szélsőséges és éppen szakmai mivoltában támadható irányzatot követ.

Ami kevés Fortner műveiből nálunk ismeretes, ugyanerről a széleslátókörű zenefelfogásról tanúskodik. Fortner — amint az írásaiból kitűnik — semmiféle nagyhangú szélhámosságot nem tűr meg a zeneszerzésórán. Körülbelül ugyanazt a történelmi tananyagot sajátíttatja el növendékeivel, amit nálunk is tanítanak. Egy interjú már-már provokatívnak ható kérdésére expressis verbis kimondja: enélkül a kompozitórikus fegyverzet nélkül nincs kísérletezés, nincs semmi a zeneszerzésben. Igen jellemző egyik tanulmányának címe: „Forradalmat — de fantáziával"; ezzel a programmal lényegében körülhatárolja, mit tart a kísérleti zeneszerzésről és milyen korlátok között érzi jogosultnak a próbálkozásokat. Vérnász című operája kapcsán — a színmű német fordítójával együtt — vallja, hogy Zurbaran, Greco, Velazquez, Goya művészetét is beleérzi Lorcába s hogy ezt a mélységesen spanyol atmoszférát nem olcsó népi kolorittal kívánta megteremteni. Figyelmet érdemlő gondolatokat fejt ki Fortner zeneszerzés és zenepedagógia, alkotó- és előadóművészet, művész és mai közönség viszonyáról is.

H. H. Stuckenschmidt:

MAURICE RAVEL. VARIATIONEN ÜBER PERSON UND WERK

Suhrkamp Verlag, Frakfurt am Main 1966.

Költőien szép biográfiával gyarapította Stuckenschmidt a nem éppen gazdag Ravel-irodalmat. Mondhatnám, igazságot tesz ez a munka, megmutatva Ravel zeneszerzői nagyságát, műveinek jelentőségét — annak a hatalmas életműnek a súlyát századunk zenéjében, amelyet, bármilyen tartós is népszerűsége az eleven zenei életben, mégiscsak beárnyékolt az idősebb kortárs, Debussy személyisége.

Stuckenschmidt önnön, zárt értékrendjében vizsgálja Ravel művészetét; szemléletének egyik fő erőssége ez. Sem Debussy-hez, sem máshoz nem viszonyít, egyszerűen csak elemez. Bonckés alá veszi a kort, amelybe Ravel beleszületett éppúgy, mint a szülő házat, az otthoni viszonyokat, amelyek emberré érlelték. Gondosan mérlegeli a szülők minden jellemvonását, hogy szerepükre rámutathasson Ravel emberi és művészi habitusának kialakulásában.

Az író hatalmas felkészültségéről tanúskodik ez a könyv. Stuckenschmidt minden nyomot végigfürkészett, ami a zeneszerző életében és műveiben elvezet valahová. Ha egy-egy zenemű elemzésére megpihen, ha a legnagyobb alkotásoknál szeretettel elidőzik, mindig és meggyőzően bebizonyítja azt is, milyen termékeny kapcsolata volt a külvilágnak, barátoknak, eseményeknek a szóban forgó darab kialakulásával és értő szemmel-füllel látja és hallja ki az ismertetett kompozícióból az elődök hatását — mindig rámutatva arra is, ami Ravel eredeti leleménye.

Francia zenetudós tollából sem kerekedhetett volna ki ennél gallosabb életrajz. Stuckenschmidt már bevezetőjében elhatárolja a német és a francia művészetet, hogy azután csakis az utóbbi jellemzőire koncentráljon. A könyv már-már a zenei szépirodalom határát súrolja — amennyiben györyörű stílusban hozza közel azt a muzsikát, amelyben a hedonista széphangzásnak oly nagy a szerepe. A szépirodalmi jelleget hangsúlyozza a könyv ediciós megoldása is. Ez a Ravel-életrajz mégcsak fejezetcímeket sem ad meg, mintha írója bízvást számítana arra, hogy aki kézbeveszi, úgyis végig olvassa. Nincs tartalomjegyzéke (ez tehát, a jelek szerint, nem a magyar zenei könyvek specialitása), sőt tárgy- és névmutató sincs (akárcsak a Gondolat Kis Zenei Könyvtár sorozatának), e kettős hiány azonban együttesen már negatívum, a kötet egyetlen bírálható pontja, hiszen az olvasónak esetleg egy-egy mű elemzésének tanulmányozására a nagy összefüggésekből kiragadva is szüksége lehet.

Ettől a technikai hiányosságtól eltekintve, Stuckenschmidt Ravel-kötete értékes, a zeneszerzőről és koráról sok hasznos megfigyelést adó alkotás.

Breuer János

FOLYÓIRATOK

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА

A második számban a lap első negyedét azok a cikkek töltik meg, amelyeket a korábbi számok helyszűke miatt nem tudtak közölni. Tárgyuk a Nagy Októberi Szocialista Forradalom zenei vonatkozása. A következő rovat Az ifjúság szava. Ebben két egészen fiatal szerző: *Gubarenko* és *Cortez* véleményét olvashatjuk a mai zeneszerző feladatairól és az új zenei nyelvről. Azok, akik bővebbet akarnak tudni *Kara Karajevről*, a nálunk is jól ismert zeneszerzőről, élvezettel olvashatják *Abezgauz* Tehetség, hazafiság, mesterségbeli tudás című cikkét. A kis tanulmány szerzője méltatja Karajev érdemeit az új zene kialakításában és időrendi sorrendben elemzi jelentősebb műveit is. Karajev nemcsak a nemzeti folklór és a modern zenei nyelv egyeztetésére törekedett, hanem a zenei folklór olyan elveit válogatta ki, ahonnan egyenes az út a modernséghez és egyuttal a modern zenei nyelv és kifejező eszközök gazdagodását is elősegíti. Mondanivalóját gazdagon illusztrálja kottapéldákkal.

A *Plénumok* rovatban *Mihajlovszkaja* beszámolóját olvashatjuk az üzbég zenei plénum zenei eseményeiről és vitáiról. Megállapítása szerint az utóbbi évek terméséből a szimfonikus zene és a kamarazene látszik a legjelentősebbeknek. Örvendetes dolg, hogy a zeneszerzők szakítanak a folklórzene citátum-szerű felhasználásával. Most már valamennyien népi zenei hangvétellel újszerű és egyéni műveket alkotnak.

A *Színpadi zene* rovatból két cikket ismertetünk. Az egyik *Pavlisin* Hajnali tüzek című írása. Három miniatür (egyfelvonásos) balettet ismertet benne: Kirejko Erdei dal, Dicsko Hajnali tüzek és Szkorik Kövezők című alkotását. Mindhárom szövegkönyve ukrán költők forradalmi tárgyú művei alapján készült. Valamennyiben egységes gondolatként vonul végig a forradalom témája, amit a legképszerűbben a középső, a Hajnali tüzek című fejez ki. A három kis balettet a lvovi Operaház mutatta be a közelmúltban.

A másik írás *Palionik* Egyforma gondolkodásúak győzelme című cikke. A szerző Paltanabicsusz Válaszúton c. operáját ismerteti. Az opera témája modern. A cselekmény a német fasiszta megszállás idején játszódik. A zeneszerző jól kihasználja a szövegkönyvteremtette drámai feszültségeket és ellentéteket. Legfőbb ereje a szimfonizmus és a dallamalkotás. Kerüli a sablonos megoldásokat (pl. tömegdallal tömegek jellemzését), a népzenéből vett citátumokat. De éppen ez teszi sikerült alkotássá.

A *Rádió rovatban Juzefovics* Opera az éterben című írását olvashatjuk. A Szovjet Rádió a közeljövőben új műsorszámmal gazdagodik. Ritkán hallható, vagy egészen modern operákat tűztek műsorra a rádió előadásában. Egyebek között Bartók Kékszakállúját is. A cikkíró ezzel kapcsolatban ismerteti a kérdés történetét és elvi jelentőségét.

A *Zenei nevelés* rovata ezuttal is gazdag anyagot kínál az olvasónak. Elsőnek *Bezrodnij* Jól képzett muzsikusokat kell nevelni című írását olvashatjuk. Bezrodnij fájlalja azt a jelenséget, amit leginkább versenyeken lehet tapasztalni, azt ugyanis, hogy a zeneművészeti főiskolákból uniformizált tudású művészek kerülnek ki. Szerinte a hiba a programban van. A főiskolai oktatást meg kell reformálni, mert a jelenlegi tanulmányi programok nem adnak lehetőséget arra, hogy igazi, egyéni hangú művészeket lehessen nevelni. Hasonló gondolatok foglalkoztatják *Muromcevet is*, aki Radikális változtatásokra van szükség címen ír, ugyan-

erről a kérdésről. Ő nem tartja megfelelőnek a felsőfokú tantervet sem mélységében, sem szélességében. Ez a tanterv nem veszi kellőképpen figyelembe azt a körülményt, hogy mire lesz szüksége a hallgatónak a jövőben, amikor főiskolai tanulmányait elvégzi. Azt javasolja, hogy a Szovjetszkaja Muzika biztosítson állandó és bő rovatot ennek a kérdésnek sokoldalú és alapos megvitatására.

Zetel Több figyelmet a vidéki káderekről c. írásában a vidék nehézségeiről beszél. Az oktatás nem mindenütt és nem minden részében üti meg a kívánt fokot. A hibák nem mindig a rosszhiszeműségből adódnak. Ilyen hiba többek között a felvételi vizsgák formája. A vizsgáztató tanárok jobban értékelik a tartalmat, a mennyiséget, mint a minőséget. Tehát kisebb muzikalitással rendelkező pályázók is bekerülhetnek a főiskolára, amennyiben a mennyiségi tudás kívánalmának eleget tudnak tenni.

Avratimer A pedagógusoknak kísérletezési lehetőségre van szükségük című írásában azt az igényt fogalmazza meg, hogy főiskolai fokon tanító tanárok kísérleti osztályokat kaphassanak és elméleteiket a gyakorlatban valóra tudják váltani.

A reform szükségességét hangoztatja *Etinger* is Javítani kell az oktatást a zenei szakiskolákban című írásában. Ebben az iskolafajtában ugyan voltak változtatások, de már szerkezeti változtatásra lenne szükség. Új stúdiumok bevezetésére kellene gondolni és szűkebb térre szorítani másokat. Például az előadói pályára készülők számára fokozottab és differenciáltabb zeneelméletet kellene tanítani. Az egyes tantárgyak egymásutáni sorrendje sem helyes.

Agarkov Az énekesek és a modern zene című írásában abból indul ki, hogy amíg az előző korok művészete, vokális művészete, alapvetően a hangközök belső zenei törvényszerűségeit figyelembe vevő melódiára épült, addig a XX. században előtérbe lépett a beszédintonáció elsőbbsége. Az énekes számára ez azt jelenti, hogy a modern zene éneklésével nem elegendő önmagában a hang szépsége és a tiszta intonálás. Mai zenével a főiskolán is keveset vagy egyáltalán nem foglalkoznak, emiatt az énekesek repertoárjában a mai vokális zene igen szűk helyet foglal el. Helyes szempont a tanítást a régi zenével kezdeni, de egyszer azt is meg kellene vizsgálni, hol végződjék ez a kezdés. A rovatból említsük még meg *Goldstejn* cikkét: A szonátát külön óraszámban kellene tanítani. A cikkíró azt hiányolja, hogy a fiatalok műsorában csak szóló-, illetve szóló és kíséretes művek szerepelnek. Ha pedig szonátákat adnak elő, az előadásból hiányzik a mű jellege, az együttes muzsikálás. Ezért volna szükség a főiskolákon szonátázásra nevelni a növendékeket.

A *Külföldi tapasztalatok* rovatból magyar vonatkozása miatt meg szeretném említeni *Blaukopf* osztrák zenetudós Zur Bestimmung der klanglichen Erfahrung der Musikstudierenden c. készülő írásából vett részletek orosz fordítását. Blaukopf azt vallja magáról, hogy kísérleteiben Bartók zenefilozófiáját és zeneszerzői gyakorlatát veszi alapul és így építette ki a maga kísérleti rendszerét. Kísérleteinek az a célja, hogy a nemzeti és általános folklór zenén kiművelt fülhallási tapasztalatait vizsgálja.

A 3. szám *Szerkesztőségi beszélgetések* rovatában zenetudósok szólnak hozzá a Történelem és modernség témájához. *Jarusztovszkij* helyt ad Konyev vitaindító cikkében kifejtett gondolatainak. Szerinte különböző formákat lehetne biztosítani a diákok zenetörténeti ismereteinek elmélyítésére és bővítésére (különféle körök és zenét művelő együttesek stb.) *Mazel* leszögezi, hogy a jelen megismerésének előfeltétele a jelen érzése. Ehhez jó eszköz a komplex esztétikai elemzés, mert ezzel a művet közel lehet hozni a diákhoz és akkor a mű érzelmileg is mozgósítja őt. *Druszkin* azt fejtegeti, hogy a zenetörténettel foglalkozó művekből hiányzik a tények és fantázia egyesítése. Pedig csak ez adhat a tárgyalt témáknak pátoszt és meggyőző erőt. *Keldis* a zenetörténeti kutatások jobb megszervezését sürgeti. A folyóirat egy másik rovatában az egyik munkatárs Szabolcsi Bence professzorral beszélget a zenetudomány feladatairól, a mai modern zenei nyelvről, más modern tudományoknak, pl. a kibernetikának a zenetudomány területén való alkalmazásáról. Végül arra a kérdésre válaszol, mit adhat a magyar zenetudomány a világnak.

A folyóirat e számában két plénumról olvashatunk beszámolót. *Sahavazarova* az örmény zenei plénumról ír, *Grünfeld* pedig a litván zenei fesztiválról ad hírt. A beszámolóhoz hapcsolódva olvashatjuk *Rahmanova* Felfedezve a hazát c. írását, amelyben részletesen elemzi Laurusasz litván zeneszerző Eltévedt madarak c. operáját. A zeneszerző igen aktuális témát dolgoz fel. Zenedramturgiai felfogásában Brecht és Britten színpadi szemlélete érződik. A cikkíró szerint olyan alkotással van dolgunk, amely hamarosan bejárja a Szovjetunió operai színpadait. Az *Előadóművészet* rovatban *Bogdanov—Berezovszkij* Egy énekesnő portréja c. cikkében részletesen elemzi Nagyezsda Jurenyeva ifjú énekesnő énekművészetét. Foglalkozik a hangversenyéneklés előzményeivel is és megállapítja, hogy ennek a művészi tevékenységnek nagy és dicső hagyományai voltak. Az utóbbi időben azonban bizonyos fokú hanyatlás volt tapasztalható. Jurenyeva tehetsége azzal a reménnyel kecsegtet, hogy a hagyomány folytatásra talált. Elemzi az énekesnő vokális adottságait, repertoárját. A legigényesebb és legnehezebb műveket szólaltatja meg egymásután. Amellett nem specializálja magát egy műfajra. Mint operaénekes is kiváló.

Kelbert Fuat Manszurov fiatal karmesterről fest portrét. A zongoraművészet művelőinek sok tanulsággal szolgálhat *Nyikonovics* cikkének folytatása, amelyben újabb és újabb oldalról mutatja be kedvelt mesterének, Szofronyickijnek a személyét. Szofronyickij abszurd dolognak tartotta azt, hogy sokan vokális hatásokat igyekeznek a zongorán megszólaltatni. Szerinte a zongorahang lényege a csengő acélos hangzás. Nagy érzéke volt ahhoz, hogy a hangzást a maga tömörségében és vertikális felépítettségében tudja elképzelni és el is játszani. Ettől kapott játéka masszív, volumenszerű jelleget. Félelmetesen ismerte a hangszert és az akusztika törvényeit és azokat be is építette művészi credojába. Egy darabot legfeljebb másfél hónapig tudott műsoron tartani, utána újabb műveket tanult. Ennek a nyughatatlanságnak az eredménye káprázatóan gazdag repertoárja.

A *Zeneelmélet és történet* rovatban több ismert muzsikus írását olvashatjuk a Rahmanyinov-évforduló alkalmából. Említsük meg közülük P. Szerebjakovot és Rozsgyensztvenszkaját. Ezzel szemben bővebben kell szólnunk *Kandinszkij* cikkéről, aki Rahmanyinovnak kevésbé ismert, sőt félreismert művészi tevékenységét ismerteti és mutatja be. Rahmanyinov két vallásos tárgyú szerzeményéről a Liturgiáról és a Nagy Vigiliáról van szó. A cikkíró megállapítja, hogy a mű nemcsak Rahmanyinov misztikus korszakának terméke, hanem szervesen beletartozik abba a nagy áramlatba, amelynek célja az orosz zenei múlt feltárása és bemutatása volt. Kiegészítője a Muszorgszkij-Borogyin-Rimszkij-Korszakov féle zenei múlt-vizsgálatnak.

A továbbiakban külföldre szakadt oroszok visszaemlékezéseit olvashatjuk, amelyekből elénk tárul Rahmanyinov egy-egy emberi és művészi jellemvonása. (Csehov karmester és rendező, Dobuzsinszkij díszlettervező). A további cikkek közül megemlítjük *Bernandt* életrajzi tárgyú írását a XIX. század elején élt jeles orosz irodalmárról és zenekritikusról, Botkinról, valamint *Grigorjev* adalékait és dokumentumait, Oginszkijről és Lipinszkijről.

K. P.

Musik und Gesellschaft

A Musik und Gesellschaft februári (2.) számának vezércikkéhez *Hansjürgen Schaefer* az előttük álló feladatok jelszavául Robert Schumann idézetét választotta: „Eine neue poetische Zeit!" Az elmúlt hónapokban a Német Zeneszerzők Szövetségéhez tartozó zenetudósok arra is válalkoztak, hogy pontosabban és differenciáltabban határozzák meg a zeneművészet esztétikai lényegét és társadalmi funkcióját. Az előttük álló küldöttkonferencia fő célja, hogy ebbe a vitába minden kollégát bevonjon. További feladatokul a cikk írója a Szövetség és az állami vezetők jobb együttműködését és az esztétikai viták nyilvánosabbá tételét jelöli meg.

„Brecht und die Musikdramatik" címmel *Hans Pischner* 1966-ban Berlinben előadást tartott, amelyet most

megemlékezésül a költő 70. születésnapjára a folyóirat leközöl. A tanulmány végigvezet Brecht fejlődési periódusain, felsorolja a huszas évek kísérleteit, majd rávilágít arra a direkt és indirekt hatásra, melyet darabjaival a zenés drámák megújulására gyakorolt. Jóllehet ez nem csupán Brecht érdeme volt, hanem egy új kulturális mozgalom része. Ekkoriban az érdeklődés a proletár műkedvelő színházak felé fordult és ennek hatása mutatkozik meg Brecht modern színházában is, ahol a dalok és kórusok új funkciót kaptak. Ismerteti harcát a „kulináris" opera ellen és elképzelését az „epikus" színházról. Ennek lényegét Brecht úgy fogalmazta meg, hogy nem annyira a néző érzelméhez, mint inkább értelméhez kíván szólni, nem annyira együtt érezni, mint inkább vitatkozni kíván vele. Brecht színházában a zenének meg van a maga egyéni helye, testvérművészet a költészettel. A cikk írója több idézetet közöl Brecht írásaiból és nyilatkozataiból amelyek a komoly és könnyű zenére, valamint a dzsesszhez való viszonyára is vonatkoznak. Végül megállapítja, hogy Brecht a zene sokoldalú lehetőségét a legnagyobb szakértelemmel használja föl. A zene funkciója az ő dramaturgiájában nem külsőséges, nem formális, hanem azt a társadalmi funkciót magyarázza, amelyet ő a színházának adott.

A folyóirat hivatkozva *Heinz Alfred Brockhaus*-nak a zenei elemzés kérdésével foglalkozó tanulmányára (megjelent a Musik und Gesellschaft 1967/7. számában) vitát indít azzal a kérdéssel, hogy az olvasók az új művekről közölt analízisek módszeréhez is szóljanak hozzá. Itt említenénk meg, hogy Heinz Alfred Brockhaus a folyóirat márciusi (3.) számában kiegészíti az előbb említett tanulmányt, amelyet az I. elméleti konferencia után írt. Ezúttal a II. elméleti konferencia után újabb szempontok szerint foglalkozik a kategorizálás szisztémájával és a szocialista-realista zenei alkotások elemzésének, értékelésének problémájával. Tanulmányában az utolsó 10 év elméleti-esztétikai diszkusszióinak áttekintése után először a kategorizálás szisztémájának általános kérdéseivel foglalkozik. Megkísérli a kategóriákat, kritériumokat, premisszákat és posztulátumokat definiálni, hogy világossá tegye azok különböző funkcióit. Véleménye szerint az analízis elméleti-esztétikai művelete különböző síkon történik, különböző kombinációkkal van összekötve. A műveletekhez 5 központi kategóriát állít föl (Material, Gestaltungsweise, Abbild, Das Schöne, Funktion), amelyek dialektikus egységet képeznek. Ennek a problematikának részletes kifejtése után az aktuális feladatokat veszi vizsgálat alá. Külön fejezetben foglalkozik a kategóriák anyagával és formálási módjával, majd a kritériumok szisztémájának kérdéseit fejtegeti. Összefoglalásul megállapítja, hogy ha a szocialista-realista zene új formálási módot követel, akkor zeneszerzőiknek új kifejezési eszközöket kell találniok és emellett új szerkesztési móddal és új kompozíciós technikával kell előre törniök. Hogy mindehhez a történelmi tradíciókat, vagy a jelen zenéjében levő eszközöket használják-e föl, az nem az anyag kérdése, hanem a tartalom formálásáé.

Johann Cilenšek „Konzertstück für Klavier und Orchester" című művéről *Gerhard Schmidt* írt elemzést. A tételek karakterdarabok, amelyekben a szólóhangszer virtuóz lehetőséghez jut. Az egész mű logikus felépítése, hangszínei, kontrasztjai, érdekes ritmikája, kifejező dallamossága különösen a fiatalok között élményszerű hatást váltott ki.

A következő új művekről olvashatunk még ismertetéseket: *Wolfgang Lesser* „Ein Tag in unserer Stadt" dalok zongora kísérettel, *Manfred Weiss* „Präludium, Meditation und Hymnus für grosses Orchester", *Wilhelm Weismann* „Wilhelm Busch—Zyklus" vegyes karra, szólóra és zongorára, *Hans-Christian Bartel* „Konzert für Orchester".

Hans-Peter Müller Prokofjev V. szimfóniájának két szovjet lemezfelvételét hasonlítja össze. Mindkét felvételen a Szovjetunió rádiójának szimfonikus zenekara játszik, az egyik lemezen Leopold Stokowski, a másikon Gennagyij Rozsgyesztvenszkij vezényel. Bevezetésként idézi Szvjatoszlav Richter érdekes, színes visszaemlékezését a mű bemutatójára, amely 1945. január 13-án a győzelem előestéjén volt és amelyen Prokofjev utolsó alkalommal vezényelt nyilvánosan. Az alapos, mindenre kiterjedő összehasonlítás

előtt a két dirigens emberi, zenei arcképét is felvázolja. Végső megállapítása szerint mindkét előadásban uralkodik a mindent legyőző életöröm.

A „Blick ins Ausland" című rovatban *Mihály András* „Együtt és egyedül" című operájáról *Horst Richter* ír recenziót. A dráma tartalmának ismertetése és néhány dramaturgiai probléma felvetése után a cikk írója jellemzi Mihály zenei nyelvezetét.

Az 1967-es budapesti ünnepi hetekről *Hans Böhm* ír beszámolót. Megemlíti az Országos Filharmónia kitűnően megszervezett bérleti rendszerét, de rámutatt arra az ellentmondásra, hogy ezáltal a külföldi vendégek nem juthatnak jegyekhez. Elismeréssel ír a kórus hangversenyekről, az ifjúsági koncertekről és élményt nyújtott számára az ifjú zenebarátok klubjának nagyszerű teljesítménye.

Az elmúlt év novemberében Lipcsében tudományos konferenciát tartottak „Stellung und Bedeutung der sowjetischen Musik in der Gegenwart" címmel, s az itt elhangzott referátumok közül hármat közöl most a folyóirat márciusi (3.) száma. *Ernst Hermann Meyer* életútjának azokat a döntő élményeit mondja el, amiket a Szovjetuniótól kapott. Ezeknek az élményeknek köszönheti, hogy hű maradt a szocializmus eszméjéhez és a legnehezebb körülmények között is megmaradt aktívnak, alkotónak. *Georg Knepler* a szovjet zenei alkotások néhány elméleti kérdését és tendenciáját vizsgálja a szovjet zene hatásával kapcsolatban. *Heinz Alfred Brockhaus* az októberi forradalom hatását Hanns Eisler alkotásaiban mutatja ki.

A minden hónapban megjelenő analízist ezúttal *Fritz Henneberg* írta. Paul Dessau: Orchestermusik Nr. 2. „Meer der Stürme" című művéről. A szerkesztőség felhívja az olvasók figyelmét arra, hogy ezentúl a rádió ugyanabban a hónapban sugározza azt a művet, amelyről a folyóiratban analízis megjelent. Tehát az olvasóknak módjuk van az elemzett művet meg is hallgatniuk.

Hansjürgen Schaefer Bruckner VII. szimfóniájának előadásáról írt recenziót, amelyet a Berlini Szimfonikus Zenekar élén Herbert Kegel vezényelt. *Liesel Markowski* filmzenéje alapján rajzol portrét Sosztakovicsról. Az új NDK művek bemutatói közül ismertetéseket olvashatunk: *Ernst Hermann Meyer* három alkotásáról, *Jean Kurt Forest, Udo Zimmermann* és *Theodor Hlouschek* egy-egy művéről.

Az április (4.) szám vezércikkében *Hansjürgen Schaefer* „Alternativen" címmel összehasonlítja Nyugat-Németország és az NDK kulturális fejlődését és elért eredményeiket Hivatkozik azokra a megmozdulásokra, amelyeket Nyugat-Németországban egyes zenekarok megszüntetése és a kulturális állami költségvetés csökkentése váltott ki. Példák felsorolása után vonja le a következtetést, hogy míg Nyugat-Németországban a reakció diktatúrája következtében a kultúra leszerelése folyik, addig az NDK-ban társadalmi előre lépés, a kulturális élet minden ágazatának virágzása található.

„Die Zentrale Komission Musik beim Präsidialrat des Deutschen Kulturbundes" 5 éves munkájának fontosabb eseményeit és célkitűzéseit ismerteti *Karl Laux* a komisszió elnöke. A társaság foglalkozik a műkedvelő zenekarok munkájával, az új NDK művek terjesztésének módszerével, a zenei kongresszusok és jubileumi megemlékezések előkészítésével, a tánc és szórakoztató zene fejlesztésének lehetőségével, a sláger szövegek kérdésével és számos előadás, szeminárium és vitaest rendezésével. A komisszió szorosan együttműködik a Német Zeneszerzők és Zenetudósok Szövetségével.

Hansjürgen Schaefer az 1967/68. évad zenekari hangversenyeihez fűz megjegyzéseket. Az előző hangverseny évaddal való összehasonlítás statisztikáját a következő szempontok szerint állította össze: a zenekari koncertek száma; hangversenyek XX. századi művek nélkül; hány mű került előadásra az NDK szerzőktől, a szocialista országok zeneszerzőitől, a kapitalista országokból, a nyugatnémet szerzőktől és hány új mű bemutatója hangzott el. (A szerzők szerinti kimutatásban sajnálatos a Bartók művek előadásának csökkenése.) A legtöbbet játszott zeneszerzők és a leggyakrabban műsorra kerülő művek felsorolása után idézi néhány karmester véleményét a hangversenyéletről.

Kurt Masur arról számol be, hogy alkalma volt a német Állami könyvtárban (Berlin) Beethoven IX. szimfóniá-

jának eredeti kéziratát, valamint a III. Friedrich Wilhelm királynak dedikált másolt példányt áttanulmányozni és ezeket a Peters kiadásában megjelent partitúrával összevetni. Megdöbbenéssel tapasztalta, hogy milyen pontatlanságok vannak a nyomtatott kiadásban. Eltéréseket talált a metronom számokban, például az I. tételnél a kéziratban = 108—120, míg a másolt példányban = 88. A II. tétel Scherzo és Presto közötti átmeneténél dinamikai pontatlanságra hívja fel a figyelmet, míg a IV. tétel 216—224 ütemeiben kiírt „recitativo" sem a kéziratban, sem a másolatban nincs benne. Véleménye szerint sürgős szükség lenne a felelősségteljes lektorálásra és annak alapján a partitúra újabb kiadására.

Franz Berwald halálának 100 éves évfordulója alkalmából *Erich Brüll* emlékezik meg a svéd zeneszerzőről. Rendkívül változatos pályafutását a stockholmi zenekarban mint hegedűs kezdte és csak 40 éves korában kezdett komponálni. Évtizedek múltak el halála után amíg jelentőségét felismerték. Kompozícióinak művészi értékét először Liszt fedezte, akinek az A-dúr kvintettjét ajánlotta. Ma már megjelent műveinek 25 kötetes összkiadása is. A cikk írója megemlíti Berwald legjelentősebb műveit, majd a „Sinfonie Singulière" című kompozíciót részletesen elemzi.

Jubileumi megemlékezések, lemezek, könyvek ismertetései, rádió és televízió hírei, külföldi és belföldi zenei eseményekről szóló beszámolók egészítik ki a folyóirat mindhárom számának anyagát.

V. L.

HUDEBNÍ ROZHLEDY

A folyóirat idei 1. száma a *Csehszlovák Zeneszerzők Szövetsége IV. kongresszusának* szenteli oldalait teljes egészében.

Első helyen a Kongresszus határozatait olvashatjuk. A kongresszus 1967. december 6—7-én volt. Majd a kongresszus lefolyásáról szóló jelentést, valamint a Szövetség KB-a ülésének jelentését olvashatjuk. Az új KB első titkárjául választotta *Veřoslav Neumann*-t, a zeneszerzői osztály vezetőjéül *Otmar Máchá*-t, a koncertművészek osztálya élére *K. P. Sádlo*-t, a zenetudományi és kritikai osztály vezetőjéül *Jaroslav Volek*-et. A KB-nak egyúttal tagja a Szlovák Zeneszerzők Szövetségének első titkára, Andrej *Očenáš*, valamint zeneszerzői osztályának vezetője *Ilja Zeljenka*, előadóművészeti osztályának vezetője *Laco Slovák*, zenetudományi és kritikai osztályának vezetője *Ladislav Leng* is.

A folyóirat közli „A zene és társadalmunk" címmel a KB elnökségének fő referátumát *Věroslav Neumann* előadásában, továbbá ellenőrző bizottságának beszámolóját. Majd a Csehszlovák Kommunista Párt titkárának, *Vladimír Kouckýnak* a kongresszusi felszólalását olvashatjuk „Új, művészi és társadalmi fontosságú műveket!" cím alatt.

A 2/3. kettősszám összefoglalja a vezető cseh és szlovák zeneszerzőknek, zenetudósoknak, előadóművészeknek, a csehszlovák zenei élet szerveinek és irányító személyiségeinek a IV. kongresszuson elhangzott felszólalásait, előadásait, vitáit, valamint közli a Kongresszus záróhatározatait.

Jaroslav Smolka ismerteti *Karel Risinger* Harmóniai funkciók és jelek (Harmonické funkce a značky) c. könyvét (Academia Kiadó, Prága, 1966). A könyv monográfikusan dolgozza fel témáját, s a csehszlovák szakirodalomban teljesen újszerűen, mivel elsőnek mutatja be különböző szerzők különböző álláspontjait a témával kapcsolatban.

A *Csehszlovák Zeneszerzők Szövetsége* folyóiratának 4. számában *Jindra Bártová* érdekes betekintést ad *Jan Kapr* cseh zeneszerző alkotóműhelyébe. Elemzi „Számok" c. művét és ismerteti a Panton kiadónál 1967-ben megjelent „Állandók" című zeneszerzéselméleti könyvét. Kapr zeneszerzői eljárásának alapelemei az úgynevezett „konstánsok" (állandók). Ezek lehetnek dallami, ritmikai, harmóniai vagy színezeti természetűek, kisebbek vagy nagyobbak, s alkalmazásuknak az a célja, hogy kötötté, egységessé tegyék a műalkotás szövetét. Az eljárás akár a dodekafóniában, akár klasszikus témájú műben egyformán érvényesül. E módszer legsikerültebb példája Kapr

„Šifry" c. műve zongorára, ütőhangszerekre és elektronikus hangokra.

Kazimir Stahl, a Csehszlovák Rádió főigazgatója védelmébe veszi *Očadlík* professzornak a német okkupáció alatti szerepét, és elutasítja *Milan Kuna* negatív kijelentéseit. *Petar Zapletal* folytatja a Pragokoncert csehszlovák művészügynökség körül kialakult vitát. *Pavel Skála* a csehszlovák rádió és tv zenei adásairól vitatkozik.

Liberecben nagy sikerrel mutatta be a neves F. X. Šalda Színház *Heinrich Sutermeister* negyedik operáját, a Madame Bovary-t, melynek csak tavaly volt a premierje Zürichben. (A szerző eddigi operái: Rómeó és Júlia, Fekete pók, Raszkolnyikov.) Ez a mű valódi Gebrauchsmusik-opera. Szerzője nem gondol a zeneszerzési rendszerekre és módszerekre, hanem a legjobb értelemben vett „használati zenét" produkálja, nem kis — közönségsikerrel. Ez a műve is drámailag hatásos, melodikusan körvonalazott, érdekes harmóniavilágú, színesen hangszerelt és feltűnően gazdag ritmikájú. A tonális alapról (tágabb értelemben) csak ott tér le, ahol ezt a drámai helyzet követeli meg. Librettóját is a szerző maga írta Flauber regénye és korabeli dokumentumok alapján.

Pozsonyban szlovákul mutatták be Smetana Eladott menyasszonyát.

A prágai DISK Színház színpadán is újabb „használati" kisoperát élvezhetett a cseh közönség, melyet szerzője, *Václav Felix*, opera-etűdnek nevez, és címe: „Mitől érnek meg a férfiak, avagy a félénk Casanova". E sikert arató opera buffa érdekessége, hogy kilenc női hang és egy hasszus szólam kapott benne szerepet, hangszerelése józan és érzékeny, fúvósokkal az előtérben, s jelentős feladat jut benne a csembalónak, a xilofónnak és a hárfának.

A prágai Tyl Színház érdekes eseménye volt *Miloš Vacek* két balettjének — a *Meteornak* és a *Hét rabló kedvesének* — a bemutatása.

A Supraphon kiadásában megjelent — hanglemezmelléklettel — *K. V. Burian* „Arturo Toscanini" c. könyve. A Pantonnál pedig megjelent *J. Sýkora* „Az improvizálás művészete tegnap és ma" c. könyve, melyben a szerző közérthetően minden érdekeset elmond a témájáról, de az olvasó mellékesen képet kap benne, új szemszögből láttatva, a zene egész fejlődéséről is.

Figyelemre méltó problémát vet fel *Clemens Höslingernek* a nyugatnémet Fonoforum-ból fordított „Sötét felhők az énekművészet egén" c. cikke.

Jaroslav Markl beszámol a Freiburg in Breisgau városában (Nyugat-Németországban) tartott nemzetközi zenefolklorisztikai szimpóziumról. E városban van a legnagyobb európai népzenei archívum, mintegy 200 ezer német népdallal és további 200 ezer népdalszövegfeljegyzéssel, valamint más népek népzenéjével összehasonlító kutatások céljából. *Rajeczky Benjámin* és *Wolfgang Suppan* kezdeményezésére munkacsoport alakult a régi népzenei források feltárására és publikálására, mely az UNESCO keretében működő Folk Music Councillal koordinálja tevékenységét. A szimpóziumon 12 ország képviseltette magát negyedszázad kutatóval, és mintegy 20 előadás hangzott el. A következő szimpózium Prágában lesz.

Az *5. számban* vezető helyen olvashatjuk *Jiří Fukač* „Janáčeki kontinuitás?" c. cikkét, mely nyomatékosan figyelmeztet arra, hogy Janáček művészi hagyatéka még mindig nyitott kérdés a cseh zenekultúrában.

Věroslav Neumannak, a Csehszlovák Zeneszerzők Szövetsége első titkárának Alexander Dubcekhez, a CSKP 1. titkárához írt levelét olvashatjuk a párt akcióprogramjának kidolgozása alkalmából, melyben rámutat a csehszlovák zenei életben is megnyilvánuló anomáliákra, és kéri a párt első titkárát, hogy a Szövetség képviselői vele való nyílt beszélgetésben adhassák elő problémáikat.

Ratibor Budiš behatóan elemzi *Karel Reiner* cseh zeneszerző Versenyművét basszusklarinétra és zenekarra.

Jelentős személyiségek nyilatkozataival tovább folyik a vita a német megszállás alatti cseh zenei életről és zenészekről.

Rudolf Pečman hosszú tanulmányt ír *J. Mysliveček* újonnan betanított operájának, a *Tamerlán*-nak brünni előadásáról és sikeréről. A cseh Josef Mysliveček az 1737—1781. években élt Itáliában, tevékenysége a nápolyi iskola fejlődésével függ össze, és operáival Bellerofont, Clelia, Semiramis, Demofont, Montesumo, Tamerlán, Achil-

lész, Hadriánusz, Armida, Medont stb.) tizenhárom teljes idényen át tartotta bűvöletben az olasz közönséget, amely azonban 1780-ban az Armida és a Medont balsikerre juttatásával megbuktatta a „kedvenc cseh" opera seriáit, és utat nyitott a komikus operának. A cseh összehasonlító zenetudomány minden kétségen kívül kimutatta, hogy Mysliveček a mozarti kifejezés előfutára. Pl. a Kis Éji Zene struktúráját, melodikus és motívikus elemeit 16 évvel Mozart műve előtt megtaláljuk Mysliveček Tamerlánjában, Bajazet áriájában. Az opera más számai is sok mindenben emlékeztetnek Mozart Figaró házasságára, Don Giovanni-jára, a Cosi fan tutte-ra, úgyhogy joggal tételezhető fel, hogy Mozart bensőségesen ismerte Mysliveček Tamerlánját. Mysliveček tehát egyik előkészítője volt annak a stílusnak, amely a bécsi klasszikusokban tetőzött. De Mysliveček nem tudott olyan mély lenni, mint bécsi utódai. Mysliveček egy új korszak melodikájának prófétája volt (Saint-Foix, Nettl, Racek, Nosek megállapításai szerint).

Olomoucban bemutatták — csehül — Verdi A leganói ütközet c. operáját.

Pavel Eckstein beszámol a Prágai Nemzeti Színház Operájának olaszországi turnéjáról, és elsősorban a Kátya Kabanova cseh előadásáról a milánói Scalában. Majd részletes tájékoztatót olvashatunk a hanglemezgyártó cégek cannesi találkozójáról.

Az idei szeptemberi varsói fesztivál nemzetközi összetételű programbizottsága (Lutoslawski, Cristobal, Halffter, Kabeláč, Ingvar Lindholm, Ivo Malec) ezeket a műveket tűzte műsorra: *Harrison Birtwistle* (Anglia): Tragoedia; *Antonio Tauriello* (Argentína): Canti; *Gerardo Candini* (Argentína): Cadencias II.; *T. Salva* (Csehszlovákia): Canticium Zachariae; *Zybněk Vostrák* (Csehszlovákia): Kantáta Franz Kafka szövege; *Per Norgaar* (Dánia): Iris; *Oliver Messiaen* (Franciaország): Et Expecto Resurrectionem Mortuorum, *Ton de Leeuw* (Hollandia): Symphonie of Winds; *Fausto Razzi* (Olaszország): Improvisatione III.; *Jacob Gilboa* (Izrael): Crystals; *Hiroaki Minami* (Japán): Banka; *Stanko Horvat* (Jugoszlávia): Rondo; *Kocsár Miklós* (Magyarország)): Due lamenti; *Günter Becker* (NSZK): Stabil — Instabil; *Kazimierz Serocki* (Lengyelország): Continuum for Percussion; *Krzysztof Penderecki* (Lengyelország): Capriccio No. II.; *Augustin Bertomeu* (Spanyolország): Pantalan; *Carmelo A. Bernaola* (Spanyolország): Musicas de camera; *Karl-Erik Welin* (Svédország): Manzit; *K. B. Blomdahl* (Svédország): Altisonas; *Klaus Huber* (Svájc): Tenebrae; *Jaques Guyonnet* (Svájc): The Approach to the Hidden Man; *Roger Reynolds (USA):* Quick Are The Mouths of Earth; *Ligeti Gy.:* Rekviem; *Vladan Radonovics* (Jugoszlávia): Spheroon. A bizottsághoz 21 nemzeti szekció 127 művet küldött be.

A *6. szám* vezető helyén *Petar Zapletal* cikkét olvashatjuk, melynek címe: „Vígan dalol a tücsök, vagyis a kultúra ökonómiájáról és a zenei élet egyéb örömeiről", s különös tekintettel a külföldi művészek díjazására, behatóan elemzi a művészeti élet gazdasági béklyóit és visszásságait.

Tizennyolc cseh és szlovák zenekritikus közös tanácskozásán titkos szavazással a következőknek ítélték oda alábbi műveikért a „Csehszlovák Zenekritika 1967. évi díját": *Viktor Kalabis:* Versenymű zenekarra; *Jozef Malovec:* Orthogenesis (elektronikus kompozíció.) A döntőbe bejutottak a következő művek: *Ctirad Kohoutek:* Memento 67; *Jan Kapr:* Šifry; *Oto Ferenczy:* Partita zenekarra; *Juraj Hatrík:* Canto responsoriale; *Pavol Šimai:* Álom és hajnal (vokális ciklus).

Megemlékezéseket olvashatunk két váratlanul elhunyt jeles cseh zeneszerzőről: *Iša Krejči*-ről és *Ludvík Podéšt'*-ről.

Jan Trojan elemzi *Jaromír Podešva* „Szimfonikus paralleljeit".

Lubomír Peduzzi „Komponálva Terezínben" c. cikke *Pavel Haas*-nak a nácista koncentrációs táborban alkotott kórusműveivel foglalkozik.

Tovább folytatódik a német okkupáció alatti cseh zenei élet vitája.

Václav Kučera részletesen ismerteti *Zd. Sádecky* „Líraiság Josef Suk alkotásaiban" c. könyvét (Csehszlovák Tudományos Akadémia, Prága, 1966).

Ilja Hurník Hommage a Debussy című cikke a nagy zeneszerző zongoraműveivel foglalkozik.

Az idei darmstadti nyári tanfolyamok mottója: „Holt-e a XIX. század?" A kérdésről előadást tart a többi között *Ligeti György, Carl Dahlhaus, Harald Kaufmann, Wolf Rosenberg, Rudolf Stephan.* Az új európai és tengerentúli művekről *Erhard Karkoschka* mondja el véleményét. A hangszerelési kurzust *Günther Becker,* az ütőhangszer-tanfolyamot *Christoph Caskel,* a zeneszerzésit *Karlheinz Stockhausen* és *Pierre Boulez* vezeti. A hegedűsöknek *Saschko Gawriloff,* csellistáknak *Siegfried Palm,* zongoristáknak *Aloys Kontarsky* ad szemináriumot. A tanfolyamok augusztus 25. és szeptember 6. között lesznek.

A 7. *szám* első helyen közli a Csehszlovák Zeneszerzők Szövetsége Központi Bizottságának nyilatkozatát, melyben az síkra száll a politikai, társadalmi és kulturális élet következetes demokratizálásáért.

Vladimír Karbusický „Zenészek és politika" c. cikke felidézi a múlt negatív jelenségeit; egyúttal olyan kiváló csehszlovákiai zenei alkotásokra hivatkozik, amelyek a dogmatizmus ellenére születtek meg.

A Csehszlovák Zeneszerzők Szövetsége KB-ának üléséről adott beszámoló után *Jaroslav Jiránek* jelentős cikkét olvashatjuk a zeneművészet hatalmas individualizáló erejéről, mellyel rekonstruálni képes a társadalmi specializáció deformálta embert létének intellektuális-érzéki totalitásában.

Jaroslav Volek a Csehszlovák Zeneművészek Szövetségének demokratizálásáról fejti ki gondolatait.

Vilém Pospíšil Karel Ančerl-t köszönti 60. születésnapja alkalmából, méltatva tevékenységét a Cseh Filharmónia élén. Ugyancsak *Pospíšil* cikket ír *B. Martinu* „Játékok Márjáról" c. opera-oratóriumának sikeres České Budajovice-i bemutatójáról.

Hans Pischner tanulmányát olvashatjuk Brechtről és a zene társadalmi funkciójáról, ezt követőleg pedig a nyugatnémet Die Welt interjúját Krzysztof Pendereckivel, akinek Lukács Passióját ez év végéig negyvenszer adják elő (Japánban is), 40 éves koráig akar komponálni, s utána mással akar foglalkozni.

Sz. P.

ÖMZ

Az Österreichische Musikzeitschrift *februári* számának három tanulmánya foglalkozik Franz Schubert művészetével, abból az alkalomból, hogy az Österreichsche Gesellschaft für Musik patronálása alatt készülő Schubert összkiadás első kötete megjelent. A Bärenreiter kiadóvállalat és az ÖGM január 29-én a Pálffy palotában ünnepélyes ülésen mutatta be az összkiadás első kötetét a meghívott zenetudósoknak és a közönségnek. Ez az ünnepi alkalom egyben a novemberben elhunyt muzikológus, Otto Erich Deutsch emlékének szentelt gyászünnepség is volt. A három tanulmány közül az első *M. J. E. Brown* tollából származik, címe: Schuberts Fuge in e-moll. A másodikat *Kecskeméti* István írta, Eine wieder aufgetauchte Eigenschrift Schuberts címmel. Az Osszián dalok közül való Die Nacht című Schubert mű kéziratát az osztrák kutatók sokáig elveszettnek tartották és O. E. Deutsch meg is állapította, hogy ez a dal hibásan jelent meg nyomtatásban. Miután az eredeti kézirat hollétéről senki nem tudott, a dalt nem lehetett újból kinyomtatni. A cikk szerzője most az eredeti — az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött — kézirat alapján rekonstruálja a művet és lezárja a körülötte kialakult vitát. A harmadik Schubert-tanulmányt *R. Klein* írja az úgynevezett Kupelwieser valcerről, amit Schubert 1826. szeptember 27-én, barátja, L. Kupelwieser esküvőjén játszott zongorán — de soha nem írta le. A valcer dallamát több mint 100 éven át a család megőrizte és 1943 januárjában az egyik családtag elénekelte barátjuknak, Richard Straussnak, aki azonnal lejegyezte. Ekkor került a Kupelwieser valcer első ízben kottapapírra. A melódia teljességéhez és valódiságához semmi kétség nem fér, annyira, hogy O. E. Deutsch elhatározta, hogy 893. sz. alatt felveszi Schubert katalógusának tervezett új kiadásába. A Bécsi Filharmonikusok

1960-ban mutatták be a valcert G. v. Einem hangszerelésében, a zongoraátiratot pedig Jörg Demus 1962-ben a Wiener Festwochen hangversenyeinek keretében. Mint a cikk szerzője megállapítja, ez talán az egyetlen eset a zenetörténetben, hogy egy szájhagyomány útján megőrzött klasszikus művet a zenetudomány fenntartás nélkül hitelesnek ismert el.

Max Schönherr tanulmányának befejező részét közli a lap, a Kék Duna keringő, illetve szerzőjének párizsi diadalútjáról.

A *márciusi* szám címlapján a moszkvai Nagyszínház hangkeverő elektromos vezérlőasztalának sematikus rajzát láthatjuk, a fölléje rajzolt zongorabillentyük jelzik, hogy itt alapjában véve *zenéről* van szó.

A szám fő-témaköre: technikai segédeszközök a zene szolgálatában. *H. Sittner* vezércikkének ez a címe, a többi tanulmány is ezzel a témakörrel foglalkozik. *H. Jelinek*, számos osztrák játék- és dokumentumfilm zeneszerzője a filmben és televízióban alkalmazott zenéről és felvétel-technikáról tájékoztat. Ugyancsak a filmzenéről szól *J. Pechotsch* Musik zum anschauen című, képekkel illusztrált tanulmánya.

K. List, Alban Berg és Anton Webern tanítványa, zeneszerző és muzikológus, több mint 2000 mikrolemez felvételét irányította eddig a világ legnagyobb hanglemezgyártó vállalatainak stúdióiban. Tanulmányának címe: Zur Soziologie der Schallplatte. *H. Sachs* a rádió felvételi technikájának fejlődéséről ír, végül *W. Deutsch* az osztrák népzenekutatás és a hangrögzítő technika fejlődésének összefüggéseit ismerteti. Ehhez a témakörhöz csatlakozik még *K. Wolleitner* műszaki jellegű beszámolója a Bécsi Zeneakadémia elektroakusztikus stúdiójáról.

Az *áprilisi* szám ismét „tarka" — több témával foglalkozik. A szerkesztők a vezércikkben közölt felfedezést tartják a legnagyobb jelentőségűnek, *H. C. R. Landon* ugyanis egy eddig ismeretlen, Loutherbourg-készítette Haydn portrét fedezett fel, ami — egy eddig félreértett, Haydn-írta naplóbejegyzés következtében — elkerülte a kutatók figyelmét. A cikkíró megemlíti, hogy még Somfai László 1966-ban kiadott „Haydn élete képekben" című kitűnő művében sem szerepel ez a kép, bár Somfai Haydn angliai utazásával kapcsolatban közölt is egy Loutherbourg portrét.

F. A. C. Hilverding a nagy osztrák balettmester és koreográfus halálának 200. évfordulója alkalmából *Derra de Moroda* asszony, ismert tánctörténeti író és kutató ír hosszabb, illusztrált tanulmányt. *R. Schollum* Egon Wellesz legújabb műveiről ír kritikai analízist. *W. Szmolyan* J. M. Hauer und die Nachwelt című tanulmányában megvédi a dodekafon zene osztrák pionírját késői „támadóitól" és első ízben teszi közzé Hauer „Végrendelet 1937" című írását facsimilében. A Geburtstags Kalendarium c. rész megemlékezik Herbert von Karajan 60. születésnapjáról. Az új kottákról szóló beszámolóban találjuk a Boosey and Hawkes kiadásában megjelent Kodály-féle kórus-iskola részletesen elemző dicséretét.

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DES MUSIKLEBENS

A Musica *január—februári* számának bevezető — filozófiai jellegű — tanulmányát *G. Hausswald* írta, Vom Wesen und Wert der Musik címmel. A rövid, olvasmányos cikk inkább a témával kapcsolatos idézeteket közöl, mintsem önálló gondolatokat. *W. Schwinger* Magische Klanglandschaften című írásában a lengyel avantgard zeneszerzőivel, közülük is elsősorban Krzysztof Penderecki munkásságával, legjelentősebb műveivel foglalkozik, megállapítva, hogy ez a kiváló zeneszerző egyéniség, aki már eddig is jelentős eredményeket mutatott fel, valójában most kezd csak kibontakozni.

A hírek között első helyen a prágai ISCM fesztiválról számol be a lap, kiemelve Bozay Attila vonósnégyesének értékeit, valamint a Bartók-quartett kitűnő előadását. A brémai rádió „európai hetek" sorozatában a 16. alkalommal bolgár zenei hetet rendeztek.

Megemlíti a lap a Budapesten megrendezésre kerülő II. Barók-szemináriumot és a szeptember második felében megrendezésre kerülő budapesti zenei versenyeket is.

A PHONOPRISMA rész igen nagy elismeréssel ír a Bartók-vonósnégyes Brahms-lemezéről és némi fenntartással a Magyar Kamarazenekar Mozart—Haydn felvételéről, valamint Gát József C. Ph. E. Bach műveit tartalmazó klavikord-lemezéről. A könyv- és kottaszemlében olvashatunk B. Britten: Gemini variations op. 74. c. művéről, amit a kiváló angol zeneszerző a Jeney fivérek részére írt. A fuvolára, hegedűre és zongorára, Kodály Zoltán témája alapján írott művet — mint ismeretes — 1966-ban a két fiatal magyar muzsikus mutatta be a Britten által irányított Aldeburgi Fesztiválon.

A *március—áprilisi* szám első, képekkel és kottapéldákkal illusztrált rövid cikkét *H. Böhmer* írta. Mallarmé verseinek Debussy és Ravel komponálta megzenésítésével foglalkozik. *D. Maniche* Ernst Pepping zeneszerzői stílusáról ír rövid tanulmányt. *K. Linder* Sinfoniker zwischen Beethoven und Brahms című írása a száz évvel ezelőtt elhunyt svéd zeneszerző, Franz Berwald művészetével foglalkozik, akinek Golconda királynője című operáját halálának 100. évfordulóján, 1968. április 3-án mutatták be Stockholmban. A zenetörténet — írja cikkében a szerző — sokszor tanúja volt annak, hogy egy nehezen előadható, igényes mű, hosszú időn át a feledés homályába merül, az azonban egyedülálló eset, hogy egy zeneszerzőről, aki életében a legkülönfélébb gyakorlati munkával volt kénytelen megkeresni kenyerét, halála után száz évvel fedezzék fel: nemcsak századának, hanem hazája kulturális történetének egyik legnagyobb művésze volt.

A PHONOPRISMA részben hosszú, elismerő kritikát olvashatunk a QUALITON gyár Liszt-zsoltárok lemezéről, valamint a Kodály Zoltán kórusműveiről készült újabb felvételekről, Andor Ilona és Vásárhelyi Zoltán vezénylésével. A Practica-részben az 1967. évben Pécsett rendezett nemzetközi ifjúsági zenei tábor egy nyugatnémet résztvevője nagy elismeréssel ír a táborról, valamint zenei vezetőiről és mindenkinek ajánlja: vegyen részt az idén rendezendő hasonló táborozáson Pécsett.

K. Gy.

NZ

NEUE ZEITSCHRIFT

FÜR MUSIK

A *Neue Zeitschrift für Musik* februári számában *Herbert Sass*, a Deutscher Musikrat főtitkára Zenei életünk veszélyeztetése címmel arról ír, hogy az NSZK-ban újabban feloszlatott szimfonikus zenekarok nemcsak a megszűnés tényét tekintve jelentenek fenyegető veszélyt, de a szimfonikus zenekarok feloszlatása számos mélyebben rejlő szervezési és anyagi problémát is felvet. Az NSZK-ban — néhány kiemelt együttestől eltekintve — a művészet sorsáról az egyes tartományok művelődési kormányzata, vagy egy-egy intézményt fenntartó város gondoskodik. A befolyó adókból tartanak fenn színházakat, zenekarokat stb., de miután az adókból a szövetségi kormány mind nagyobb részt igényel központi célokra, egyes, szegényebb tartományok adóbevételei végül is mind kevésbé tudják fedezni a szükségleteket. A tartományok művelődésügyi minisztereinek kollégiuma csak tanácsadó testület, érvényes határozatokat nem hozhat, csak javaslatokat szövegezhet a bonni szövetségi kormánynak.

Még a sajtó is elégtelen segítséget nyújt a zenei élet problémáinak megoldásában. Igaz, nagy lármát csap, ha olyan feltűnő lépésre határozza el magát valamelyik város, hogy feloszlatja a zenekarát, hisz ez hálás téma. Olyan évtizedes megoldatlan problémákkal azonban, mint a zenei nevelés szervezetlensége és elmaradottsága, az NSZK lapjai alig foglalkoznak, holott a pénzhiány s a gazdasági gondok sugallta intézkedések csak részei a problémának. Súlyos és megoldatlan kérdés a muzsikus utánpótlás nevelése, pedig a közönség mindig magasabb színvonalú előadóművészetet igényel, jobb muzsikusokat kíván hallgatni.

Karl Heinz Holler Zene és balett című írásában lényegében azzal az ellentmondással foglalkozik, hogy adott táncos, vagy együttes miért uniformizálja többé-kevésbé a legkülönbözőbb stílusú zenékre készített táncok moz-

gáseiemeit. Szerinte ennek fő oka az, hogy a táncosok fizikai adottságaikra szabják a koreográfiát és elsősorban a technikai perfekciókra törekednek.

Marius Schneider A ritmus természetéről írott tanulmányában a ritmus ősi, spontán erejének megszűnésével foglalkozik.

A hanglemezkritikák közül figyelemre méltó *Gerhard R. Koch* színvonalas, összehasonlító elemzése Klemperer és Karajan új Missa Solemnis felvételéről. A kritikus minden vonatkozásban Klemperer lemezét tartja jobbnak. Karajan felvételének ismertetéséből — ki nem mondottan is — formalista interpretációra következtethetünk. Karajan lesimítja, Klemperer kiélezi a zene szögleteit, Karajan a széphangzást, Klemperer az igaz hangzást tartja elérendőnek, Karajan trükkökkel él, Klemperer zenével, körülbelül ilyen módon veti össze Koch a két új hanglemezt terjedelmes ismertetésében.

A *márciusi* számban, Hans *W. Heinsheimer* Új mecénások című írása Herbert Sass-nak a februári NZ-ban publikált tanulmányára rímel. A szerző az USA zenei életének szervezéséről cikkezik s a különféle gyárak, bankok és alapítványok mecénási tevékenységét ismerteti. A Met produkcióit, egy-egy előadásának díszlet és jelmezköltségeit újabban tőkés vállalkozások finanszírozzák és a plakáton természetesen szerepel az adakozó cég neve. A nagy alapítványok (Ford, Rockefeller) jó néhány zenekart szubvencionálnak. A támogatás — mint a cikkből kitűnik — tipikusan kapitalista jellegű, elsősorban azokat az együtteseket támogatják, amelyek a kapott támogatás összegét néhány év alatt megsokszorozzák és ezzel lehetővé teszik, hogy a zenészek korábbi néhány hetes, vagy hónapos lekötöttsége helyébe egész éves szerződések biztosíthassák a zenekari tagok létét. A Clevelandi Szimfonikusok a legjobb példa a biztonság és a folyamatos művészi munka körülményeinek megteremtésére. Olyan együttesektől, amelyek a pénz gyarapítására nem képesek, nemcsak megvonják a támogatást, de még a kapott összeget is vissza kell fizetniük. (A cikk arról nem tesz említést, hogy a szubvenció milyen mértékben ád az adakozónak beleszólási jogot a művészi munkába.)

Manfred Willfort Debussy — az ember című tanulmányában barátok megemlékezései alapján rekonstruálja a zeneszerző alakját. *Helmut Reinold* a nagyszerű drámai szopránénekesnő, Maria Müller portréját vázolja fel, a nálunk is gyakran vendégszerepelt művésznő halála tizedik évfordulójára emlékezve.

A disputa rovatban *Jürgen Meyer-Josten*, a müncheni zenei verseny vezetője a zenei versenyek használról és értékéről ír. Ismerteti a Müncheni Verseny — valóban példás — rendjét, az értékelés ott kialakult szempontjait. A rangos európai versenyek között tesz említést a budapesti zenei versenyekről. A zenén kívüli erők hatásának szemléltetésére, elrettentő példaképpen, leírja az 1966-os Van Cliburn verseny körülményeit. A versenyt egy kis texasi városban, Fort Worth-ban rendezték s hatalmas díjakat adtak ki. A város pénzarisztokráciája — néhányszáz milliomos — party-eseménnyé degradálta a versenyt, s a sajtó is főleg azzal foglalkozott, hogy melyik zongorista mit szeret enni, nem azzal, hogyan muzsikál. A 10 000 dolláros első díjat igazság szerint nem lett volna szabad kiadni, mert a verseny színvonala nem volt magas, de a társadalmi, vagy inkább társasági eseménnyé változtatott verseny zsűrije nem merte az I. díjat visszatartani, hiszen azt a leggazdagabb család ajánlotta fel. A cikkíró megállapítja, hogy az európai versenyeken a zene áll a középpontban és ez emeli a díjak erkölcsi értékét, bár 10 000 dolláros díjjal Európában egyetlen verseny sem kecsegtet.

A könyvkritikák rovatában *Carl Dahlhaus* Liszt leveleinek Prahács Margit gondozásában megjelent kötetét ismerteti. A recenzens nagyra értékeli a publikációt, egyetlen bíráló megjegyzése: miért nem kerültek bele a kötetbe az Augusz Antalhoz írott Liszt-levelek, ha egyszer a szerkesztő ki nem elégítőnek tartja e levelek első kiadását.

Az *áprilisi* számban *Martin Geck* Bach Máté passiója a haladás szimbóluma című tanulmányában a mű feltámadásának és múlt századbeli első előadásainak történetével foglalkozik. *Klaus Freiherr von Loeffelholz* részletesen elemzi Sztravinszkij Canticum sacrum-át.

A könyvismertetések rovatában *Marius Schneider* Bartók Volksmusik der Rumänen von Maramures című munkájának Denijs Dille szerkesztette új kiadását recenzeálja.

A *májusi* számban Georg Perle a Wozzeck Librettójával foglalkozik. Megállapítja, hogy Berg nem a legkorszerűbb kritikai Büchner-kiadást használta, hanem a múlt században megjelent első Woyzeck publikációt, amelyben Büchner eredeti szövegét a kiadó, Franzo sok helyütt megváltoztatta. *Werner Honig* a katonazene történetével foglalkozik. Gazdagon illusztrált tanulmánya a katonazenekarok XVI—XVII. századi megjelenéseiig nyúlik vissza.

Adalék a hazai Boulez-vitához. A NZ bécsi tudósítója, *Hans Rochelt*, a hágai Residentie Orkest és Boulez koncertjét méltatva tömören megállapítja: „Bartók »Zene húros- és ütőhangszerekre és celestára« című alkotása a jelek szerint nem feküdt a karmesternek".

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

A februári *Melos*ban *Maranne Kesting* Mallarmé és a zene címen publikált érdekes tanulmányt erről az oly nagy zenei hatású francia költőről. Különösen Mallarmé és Boulez esztétikájának rokonságára hívja fel a figyelmet s érdekes párhuzam a költő „Un Coup de Dés" verse egyik részletének és Boulez III. zongoraszonátája egyik részletének képszerű egybevetése.

Niccolo Castiglioni Sinfonie Guerriere et Amorose című új művéhez fűz szubjektív megjegyzéseket „A hét minden napján játszani" című írásában, amelynek elején megállapítja „Az Egyesült Államok nemzeti himnusza tonális, Johnson elnök is tonális", befejezésül pedig harcra hív, de nem tudni miért és ki ellen.

Lucian Grigorovici a mai román zenéről ad áttekintést, ismertetve Vieru, Berger, Popovici, Olah és mások újabb műveit.

A *februári* számban *H. H. Stuckenschmidt* érdekes tanulmányában idézi fel az USA talán legjelentősebb zenei mecénásának, Elizabeth Spargue Coolidge-nek alakját és tevékenységét. A zeneileg alaposan képzett milliomosnő az USA-ban elhanyagolt kamarazenét, kivált a vonósnégyest karolta fel. Megbízására Bartók, Schönberg, Sztravinszkij, Prokofjev, Hindemith, Webern, Milhaud és sok más zeneszerző alkotott. A Coolidge Alapítványt ma a Library of Congress kezeli és ebben a könyvtárban őrzik a Coolidge asszony megbízására készült művek kéziratát is.

Norbert Linke Gerd Zacher orgonaművésszel, a legújabb orgonaliteratúra avatott interpretátorával beszélget a hangszerben rejlő új lehetőségekről, az orgona kifejezési körének nagy mértékű kitágulásáról. Különösen érdekes, amit a művész a hangszer mechanikus zörejeinek zenei értelmezéséről, „megkomponáltságáról" mond. *Marion Rothärmel* Bernd Alois Zimmermann zeneszerzői munkásságát elemzi.

Az *áprilisi* számban *Helmut Schwimmer* James Joyce „Finnegans Wake" című regényének zenei vonatkozásait elemzi, kimutatva, hogy a regény formálására is hatottak zenei principiumok.

Mauricio Lozano a brazíliai Musica Nova csoport munkásságát ismerteti. A csoport négy tagja, Willy Corréa de Oliveira, Rogério Duprat, Damiano Cozzella és Gilberto Mendes, valamennyien Európában is tanultak és kapcsolatban állnak a darmstadti, kölni, milánói körrel. Érdemes idézni a csoport kiáltványából: „Mint alkotó erő, azt kívánjuk, hogy munkáink alkalmazkodjanak a termelőeszközök jelenlegi fejlődési fokához. A termelési módoktól függően, a gazdaságban a termelési viszonyok ellentmondásokat hoznak létre a termelők és a termelőeszközöket jogtalanul birtoklók között. A művészetben látszólag nincsenek termelőeszközbirtokosok: a majdnem mindig ‚privát' jellegű patrónusok mögött azonban a dollár jegyében élő csoport rejlik, amely a támogatás alatt ‚lukratív' művészet támogatását érti, vagyis a fogyasztás által garantált művészetet. És mivel a kapitalista társadalomban az átlagembernek a kultúrától való alapvető elidegenedését éljük át, jól tudjuk (és a kultúra védnökei éppúgy tudják), hogy a csak fogyasztásra szánt művészet átlagos, másodrendű".

Frieder Weber Alban Berg zenei dramaturgiájának költői tartalmáról ír, három dimenzióban tárgyalva a kérdést. Foglalkozik Berg színpadi művészetének szociális, pszichológiai és erotikus vetületével.

A *májusi* szám teljes cikkanyaga a 70. születésnapját ünneplő *Heinrich Strobelt*, a Melos kiadóját, az Új Zene Nemzetközi Társasága elnökét köszönti. A jubilánst üdvözlő írások egy része szubjektív jókívánság, másik része Strobel munkásságát méltató tanulmány.

A svájci Szent Gallen új színházának megnyitó ünnepségén *Rolf Liebermann*, a hamburgi opera igazgatója mondott beszédet. A Melos közli Liebermann szavait. A beszéd részben a vidéki színházak művésznevelő funkciójával, részben a színházaknak a tv korszakában felmerülő új feladataival foglalkozik.

B. J.

SCHWEITZERISCHE MUSIKZEITUNG REVUE MUSICALE SUISSE

A Schweizerische Musikzeitung — Schweizer Musikpädagogische Blätter 1968/1. számában *Rudolf Kelterborn*-t „Sinfonische Nachspiele" című tanulmányában az a kérdés foglalkoztatja, mit értünk ma szimfonikus zene, illetőleg szimfonikus mű alatt. A XX. század első felének klasszikus zeneszerzői még nem szakadtak el a régi formáktól, a hagyományos építkezéstől, a hangnemiségtől. De Webern op. 21 szimfóniának nevezett műve már erősen eltért a tradícióktól. Döntő változást hangzásban, formálásban, dinamikában, ritmusban az utolsó húsz év hozott. Kelterborn az újítók népes táborából Henze, Penderecki, Klebe és Stockhausen egyes műveit vizsgálva rámutat a mai értelemben vett szimfonikus művek jellegzetes sajátságaira.

Hasonló problematika foglalkoztatja *Jim Grimm*-et, aki a genfi Studio de Musique Contemporaine alapítója, a 33 éves Jacques Guyonne „Sept portes du temps" című művében elemzi az időbeli történés kérdéseit. (Perspektiven einer neuen Dialektik der musikalischen Zeit.)

Korunk modernista zeneszerzői — úgy tűnik — mindinkább szükségét érzik annak, hogy műveiket kommentálják, hogy kompozíciós technikájukat magyarázzák. De szüksége van ezekre a „receptekre", kommentárokra a hallgatónak is — mondja *Jean-Michel Hayoz*, aki műsorfüzetek, hangversenyismertetők, könyvek segítségéveyl bőséges idezetgyűjteményt állított össze. Lényegében az alkotók szólalnak meg, Hayoz csak egy-egy megjegyzéssel füszerezi a szerzők vallomásait. Ezek a megjegyzések azonban gyilkosan szarkasztikusak, akár Yvette Grimaud, Giselher Klebe, Stockhausen vagy Janis Xenakis írásaihoz kapcsolódnak, s nem kímélik Messiaen ornitológiai fejtegetéseit sem. Az ábrákkal, matematikai példákkal illusztrált magyarázatok, az érthetetlen nyelvezet, az agyonkomplikált szövegek talán hatnak bizonyos sznobokra, akik nem veszik észre, hogy sok szerző kigúnyolja őket. Az igazi zenehallgatóknak s maguknak a muzsikusoknak is azt tanácsolja azonban a cikkíró, élvezzék a zenét, amennyire csak tudják s óvakodjanak minden magyarázattól. (Les compositeurs d'aujourd'hui nous expliquent leurs oeuvres.) Anette Kolb, a múlt évben elhunyt neves írónő zenei kapcsolatairól, a zenéhez fűződő viszonyáról ír *Peter Mieg*. (Musik im Werk von Anette Kolb.) A nagyműveltségű írónő Mozart és Schubert biográfiái méltán népszerűek, kevésbé ismert az a kis kötete, amelyben II. Lajos bajor király és Wagner barátságáról ír.

Az előadóművészet legtöbbet vitatott kérdéséről, a kottaképhez való hűségről ír tanumányt *Peter Benary* „Zum Verhältnis von Notentext und Wiedergabe" címen. A zenei szöveg időtálló és önmagában véve változatlan, a hangzásbeli megvalósítás azonban a korízléshez és előadói felfogáshoz alkalmazkodik, vagyis az előadói stílus szüntelenül változik. Mit jelent a kottaképhez való ragaszkodás, hol kezdődik a szabadosság — főként a tempó, a ritmus, az agogika, a metrum tekintetében — erre s hasonló kérdésekre próbál választ adni a cikkíró, aki nagy művészek hanglemezeinek segítségével sok zenei példával támasztja alá mondanivalóját.

Willy Hess zenetörténeti kutatásainak újabb eredményeiről számol be „Neun vergessene Takte im zweiten Finale des Fidelio" címen. Nemrégiben két értékes hanglemez készült el a luzerni Fono-Gesellschaft stúdiójában:

Silvia és Walter Frei, a régi zene lelkes interpretátorai összesen 34 középkori és reneszánsz kori svájci művel ismertetik meg az érdeklődőket. *Jürg Stenzl* amellett hogy elismeri érdemeiket, főleg stílushűség és hangszerkezelés szempontjából kifogásolja produkcióikat s úgy véli, sokkal jobban kellett volna támaszkodniuk a zenetudósok szakvéleményére (Schweizer Musik des Mittelalters und der Renaissance; Bemerkungen zur Aufführungspraxis alter schweizer Musik anhand von Schallplatten).

Albéric Magnard-nak, egy méltatlanul feledésbe merült francia zeneszerzőnek és pedagógusnak *Jacques Feschotte* állít szép emléket. Magnard, aki Guy Ropartz és Vincent d'Indy baráti köréhez tartozott, Déodat de Séverac mestere volt. Sikeres zeneszerzői pályafutásának drámai véletlen vetett véget. 1914 elején vidéki házában német puskagolyó érte. Művei — Bérénice, Guercoeur című zenedrámái, zongoradarabjai, kamarazenéje, négy szimfóniája — megérdemelné hogy gyakrabban elhangozzanak.

Willi Schuh Otto Erich Deutschról, *Werner Bloch* pedig Richard Flury-ről, Solothurn vezető zenei egyéniségéről emlékezik meg. A genfi Grand Théâtre két bemutatójáról — Armin Schibler „Contrastes" és Jacques Guyonnet „Lentre-monde" c. balettjeiről *Paul Druey* ír beszámolót s rövid ismertetéseket olvashatunk Hugo Pfister, Robert Blum, Albert Moeschinger és Rudolf Kelterborn szimfonikus műveinek előadásairól is.

Magyar vonatkozású híranyagot is találunk a folyóiratban: St. Gallenben Andreas Juon vezényletével előadták Kodály Te Deumát. Közlemények jelentek meg a budapesti Bartók-szemináriumról, valamint az őszi budapesti zenei versenyekről, a könyvrovatban pedig ismeretik László Zsigmond és Mátéka Béla német nyelven megjelent könyvét: Franz Liszt — sein Leben in Bildern (Bärenreiter-Corvina, 1967).

Sz. M.

HANGLEMEZEKRŐL

Emlékezés Kodály életművére (A Mester beszél művészetről, tudományról, nevelésről) Qualiton LPX 13 639

„Nem hal meg az, aki milliókra költi / Dús élte kincsét, ámbár napja múl" — ez a két Arany János verssor, és Kodály széles gyászkeretes képe díszíti ezt a lemezt, amely „lemezműfaj" szempontjából szinte meghatározhatatlan: valahol a dokumentum-felvétel, az „hommage"-típusú lemez és az archív-felvétel között foglal helyet. Mindenesetre a lemez szerkesztője és rendezője, *Mátyás János* egészen kiválót alkotott.

A Rádióban és Televízióban, a Filmgyárban és a zeneszerző özvegyénél megőrzött dokumentum-felvételek — közöttük német és francia nyelvűek is — hangzanak fel a lemezen, Kodály szavai, mélyenjáró gondolatai, emlékezései. Közben azonban zene is szól: archiv-felvételek, Kodály eredeti fonográf-hengereiről készült másolatok és különböző Kodály-művek részletei; mindig a legmegfelelőbb helyen, szeretettel és kegyelettel, gondosan és lelkiismeretesen kiválogatva.

A lemez a Qualiton-gyár egyik legértékesebb terméke az utóbbi esztendőkben.

Kodály: Kórusművek II. (Pünkösdölő — Villő — Új esztendő köszöntő — Gergelyjárás — Lengyel László — Angyalok és pásztorok — Béke dal — Esti dal — Egyetem-begyetem — Árva vagyok — Méz, Méz... — Harasztosi legények — Ürgeöntés — Házasodik a vakond — Szemelvények a „Bicinia Hungarica"-ból és a „Tricinia"-ból — Éneklő ifjúság. Előadja a Leőwey Klára Gimnázium „Kodály"-kórusa, vezényel Andor Ilona. — LPX 11 315.

Mint a művek felsorolásából is látható, ezen a lemezen Kodály legnépszerűbb gyermekkarai kaptak helyet. Azok a művek, amelyek talán legközelebb álltak Kodályhoz; mindenesetre központi helyet foglaltak el életművében. A lemezre vett művek legnagyobb része olyan, hogy szövegüknél fogva ősi népszokásokhoz fűződnek.

Előadójuk az a kórus, amely még a Mester életében, az ő engedélyével vette fel a „Kodály"-kórus nevet. Ez a név pedig kötelez. A gimnazista lányok eleven, frissen csengő hangján megszólaló karművek előadása — nem kis részben betanító mesterük, *Andor Ilona* jóvoltából — mindenben eleget tesz a legmagasabb igényeknek: életteljesek, hitelesek, magyarok és európaiak. — Nem mondhatunk többet erről a felvételről, mint azt, hogy Kodálynak is bizonyára öröme telt volna benne.

Kodály: I. vonósnégyes, op. 2. — II. vonósnégyes, op. 10.

Előadja a Tátrai-vonósnégyes — LPX 11 322.

Kodály Zoltán kamarazenéjének zöme a pályakezdés és 1920 közötti mintegy másfél évtizedben keletkezett. Éppen ezért — mint erre a tasakszövegen *Eősze László* kitűnő ismertetője is felhívja a figyelmet — Kodály kamaraművei lényegükben fiatalkori alkotások, amelyek „állandó emelkedéssel vezetnek el a húszas—harmincas évek nagy szimfónikus kompozícióihoz".

Mindkét vonósnégyesre jellemző a klasszikus formálás, a francia zene iránti érdeklődés és legfőképpen a magyar népzene ihletése.

A hanglemezgyár keresve sem talált volna alkalmasabb előadó együttest a Kodály-kvartettekre, mint a *Tátrai-vonósnégyest;* azt a kamarazenetársaságot, amely már több, mint két évtizede állítja művészetét a modern magyar zene népszerűsítésének, propagálásának szolgálatába.

A kiemelkedően szép előadás a felvételt valóban reprezentatív Kodály-lemezzé teszi. S ebben része van az ismét igen jól működő stúdió-gárdának is.

Barna István

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

MAGYAR ZENE

1968 3

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

IX. évfolyam, 3. szám *1968. szeptember*

TARTALOM

SOMFAI LÁSZLÓ:

Eger után. Beszámoló a szocialista országok fiatal zeneszerzőinek és zenetudósainak IV. találkozójáról 227

KÁRPÁTI JÁNOS:

Jellemző törekvések a fiatal magyar zeneszerzőnemzedék alkotásaiban 231

LÁSZLÓ ZSIGMOND:

Ritmus és dallam. Válasz bírálóimnak 237

FODOR GÉZA:

A polgári művészet megítélésének kérdése. Vita Maróthy Jánossal... ... 255

KÖRTVÉLYES GÉZA:

A modern balettművészet fejlődése Magyarországon 275

PERNYE ANDRÁS:

„Mélységből kiáltok..." Egy dallam történeti útjának vázlata... 284

DOCUMENTA

Bartók Béla Keszthelyen (1906). Egy emlékkiállítás tanulságaiból (Kecskeméti István) 301

SZEMLE

Húsvéti ünnepi játékok — Salzburg 1968.

1. Gondolatok a fesztiválról általában és Karajan Wagner-előadásairól (Bónis Ferenc) 309

2. A húsvéti ünnepi játékok koncertprogramjáról (Meixner Mihály) ... 311

DISPUTA

Hozzászólás a Munkásének 1919—1944. című könyvhöz
(Halmai [Hausknecht] Károly) 312

KÖNYVEKRŐL

Somfai László: Anton Webern (Sólyom György) 316
Kroó György: Richard Wagner (B. F.) 318
Martin Geck: Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert — Die Sing-Akademie zu Berlin (Breuer János) 319

FOLYÓIRATOK 320

HANGLEMEZEKRŐL 336

A magyar Zene legközelebbi száma december 30-án jelenik meg.

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
A Magyar Zeneművészek Szövetségének Lapja
Megjelenik évenként négyszer

A szerkesztő bizottság tagjai:
SZABOLCSI Bence, UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: LÓZSY János
Szerkesztőség: Budapest, V., Báthori u. 10. Telefon: 317—330
Szerkesztőségi órák: kedden 10—12-ig
Kiadja a Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Telefon: 221—285
Felelős kiadó: SALA Sándor igazgató
Készült a Zeneműkiadó Vállalat nyomdaüzemében

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető a Posta Központi Hírlapirodánál (Bp. V., József nádor tér 1.) és bármely postahivatalnál. Előfizetési díj félévre 30,— forint, egész évre 60,— forint, mely összeg egyéni előfizetésnél a 61.280., közületi előfizetésnél pedig a 61.066. sz. csekkszámlára vagy MNB 8. sz. folyószámlára fizetendő be.

SOMFAI LÁSZLÓ:

EGER UTÁN

BESZÁMOLÓ A SZOCIALISTA ORSZÁGOK FIATAL ZENESZERZŐINEK ÉS ZENETUDÓSAINAK IV. TALÁLKOZÓJÁRÓL

Ez a kétévenként megrendezésre kerülő találkozó az európai baráti országok zeneművész szövetségeinek tevékenységén belül olyanfajta „konzultatív tanácskozás", amilyenekről a politikai, a gazdasági, a tudományos és a művészeti élet minden területén hallunk. A tanácskozás abszolút demokratikus: tekintet nélkül zenéjének a nemzetközi életben elfoglalt helyére és súlyára, mindegyik résztvevő ország egyforma bemutatási- és vitaidőt kap. Részben ennek következtében a találkozón kialakuló kép nem valamiféle jól proporcionált látlelete a mai fiatal komponisták legfontosabb problémáinak: a hangsúly a kölcsönös információn van, egymás megismerésén. S ha végül bizonyos vonatkozásban a mai komponálás egyetemes képét mégis tisztábban látni segít a találkozó, szinte túlteljesíti vállalt feladatát.

Az idén — első ízben Magyarországon — Egerben nyolc ország huszonhat 35 évesnél fiatalabb muzsikusa ült össze. A delegáltak zöme zeneszerző volt; zenekritikus, zenetörténész alig akadt. Ez egyfelől így is természetes, hiszen elsősorban a komponistáknak kell hallaniuk külföldi pályatársaik új kompozícióit, ők lehetnek valódi haszonélvezői az ilyen találkozóknak. Másfelől mégis sajnálatos, hogy a „teoretikus" szárny ilyen gyenge volt Egerben, mert talán ennek vallotta kárát a zenék meghallgatását követő diszkusszió. Az igazság az, hogy hasznos eszmecsere — a vendéglátó magyar delegáció próbálkozásai, sőt „provokációi" ellenére — nem nagyon alakult ki. Mindenki egyetértett például a művészi eszközök szabad megválasztásának, az alkotói szabadság elvének proklamálásában. Azonban hamar kiütközött, hogy a művészi szabadság, a korszerűség, a felelősség nem megnyugtatóan egyjelentésű kategóriák, még ebben a körben sem. Az egyik oldalon például a publikummal való érzelmi kapcsolat megtalálását még akkor is értékes vívmánynak tekintik, ha a zenei nyelv beismerten lokális csupán (Buzovkin), — a másik oldalon kispolgári attitűdként ítélik el, ha a zeneszerző netán „közönség módján viszonyul" az új zenéhez, ha alkalmazkodik műve visszhangjához, mert ez hazug konvenciók melegágya (Dettoni). Ezen a vitaszinten Ujfalussy József gondolatgazdag megnyitó előadása sem bizonyult mentőövnek, és ha a zárónyilatkozat meg is született, a tény tagadhatatlan: a találkozó eszmecsere-része fiaskó volt.

Az új zene persze nem a vitákban születik meg, hanem a zeneszerzők műhelyében. A hangszalagról meghallgatott mintegy 8 órányi zene feltétlenül magasabb szintet bizonyított, mint a vitaülések. Szögezzük le jóelőre: hasonló

évjáratú zeneszerzők legújabb termését reprezentáló válogatás manapság ott sem sokkal jobb és tartalmasabb, ahol akár az egész UNESCO-taglistát képviseli az anyag. Feltünést keltő és igazán jelentős kompozíció itt is, ott is ritkaság. Még csak azt sem mondhatjuk, hogy az egri találkozó anyaga a stílusok, a technikai megoldások terén egysíkúbb lett volna, mint egy internacionálisabb fórumé. Az akadémizmussal szövetkezett formális folklorizmustól a már-már akadémikusan sznob up to date divatkövetésig — ha ugyan ezek a valódi végletek! — sok szélsőség felvonult Egerben. (És lehetett volna a kép még színesebb is, ha a csehszlovák delegáció szlovák részlege nem sebtiben összeállított anyaggal jön, vagy ha a Szovjetunió válogatása a modernebb hangvételű új művekből is hoz mutatóba.)

E beszámoló keretén túllépne annak végiggondolása, hogy mi minden objektív oka van a tengernyi önállótlan, félszegen kozmopolita, pódiumra nem érett új kompozíció létrejöttének és művészeti „áru"-vá válásának. És hogy mennyit árt (tagadhatatlan haszna mellett) a távirati rövidségű információ-átfutási idő, amikoris minden új technika és divat pillanatok alatt kitermeli a maga távoli epigonjait, vagy jó esetben (?) arra ösztökéli a makacsabbját, hogy csakazértis a maga kitervelt egyéni pattern-jeit dédelgesse tovább. Nem kétséges: a nemzetközi találkozók és tribune-ök, pályázatok, a különféle nemzeti és területi szövetségek demokratizmusa szüli nem kis részben azt a természetellenes szituációt, amelyben egy szűk szakmai közönség előtt előbb-utóbb csaknem minden zeneszerző-diplomával rendelkezőt „alkotóművésszé" ütnek, de amelyben az igazi talentumnak egy-egy szereplési lehetőség után rendszerint ismét sorára kell várnia. Ha az okokat nem is kutatjuk, a jelenséget lehetetlen nem regisztrálnunk: A hallott zene legalább kétharmada Egerben is olyan szinten mozgott, hogy nem számíthat még a modern zenében járatos közönség másodszori meghallgatást óhajtó érdeklődésére sem. Félreértés ne essék, nem csak arról van szó, hogy az igazán eredeti közlendő és az adekvát személyes erejű technika természetesen ritkaság. Nagyobb baj, hogy a középhad, a viszonylag tehetségesek tucatjai, feladva egyéniségüket, beállnak egy olyan „köznyelv" szószaporitóinak sorába, amely nyelv (vagy inkább technika) mindenáron érdekes akar lenni, de amely éppen experimentális jellegének önismétlő kapkodásával tíz perc elmúltával menthetetlenül érdektelenné válik. És ezzel a most már Varsóban, Prágában, Zágrábban, sőt Szófiában egyaránt honos „manierismo"-val szemben a legtöbb baráti országban, sajnos, nincs más alternativa, mint akadémizmusba merevedett folklorizmus, fáradt, „neo"neoklasszicizmus, vagy technikai-gondolati éretlenségét a tradíció-tisztelet pajzsával védő dilettantizmus. (A kivételekről még szólni fogunk.)

Ha mégoly teoretikus és talán korszerűtlen óhajnak tűnik is: a jelenlévő országok legtöbbjében hiányoltuk az egészséges nemzeti iskolát. Azt az idiómáiban rokon, amellett jellegzetes nemzeti nyelvezetet, amely földrajzilag, etnikailag, kultúrtörténetileg, zenepedagógiailag egységes miliőből induló fiatal muzsikusok esetében természetes volna. Egy ilyen pályakezdő nyelvi alapszókincs nem szükségképpen a közelmúltbeli nagy mester epigonizmusa. És nem is kell emellett a növendékkori szókincs mellett mindenáron megmaradni; az igazi költői egyéniség megtalálja a maga frazeológiáját. De — hogy most már a nyelvi hasonlatnál maradjunk — miért eszperantóul

akar a kezdő poéta verselni, amikor van egy amannál gazdagabb szókincsű anyanyelve? Rövidre fogva a szót, Janáček, Enescu, a fiatal Lutoslawski és legjobb társaik úttörése nem termett méltó utódokat. Mert az Egerben hallott folklorisztikus művek bizony gyengék voltak. (Talán a román Liviu Glodeanu Szvitje emelhető ki; kár, hogy Jugoszláviából és a Szovjetunióból folklorisztikus nemzetiségi anyag nem került be a válogatásba.) Pedig a „nemzeti karakter" — nem is mindig legelőnyösebb oldaláról — számos internacionális-modernista köntösbe öltöztetett műből leplezetlenül kivillogott, jelzéseképp annak, milyen kevéssé őszinte ez a „sophisticated" modernség. (Loudová Rhapsody in Black-jének cluster-ekből kibújó érzelmes cseh romantikus hangja volt a legkomikusabb . . .)

De szóljunk az egri találkozó emlékezetes pillanatairól, az ott hallott legjelentősebbnek tetsző külföldi darabokról. A névsor élére a cseh *Luboš Fišer* (1935) „Caprichos" című a cappella kórusa kívánkozik. Goya aquatinta sorozatának képaláírás-mottóiból készítette a collage-szöveget, megtartva a konszonánsaival eleve muzikális spanyol nyelvet, annál is inkább, mert a textusok java alig lefordítható. Kettős kórus az apparátus; a kisebb együttes igen nehéz faktúra, a nagy kórus sokszor csak ritmikus szavalókórus. Noha a zenei matéria nem különösebben eredeti, a felépítés, a formai ív remek és a mű bővelkedik goyai tűzű expresszív pillanatokban. A cseh anyagból még *Zdenek Lukaš* „Beschwörung des Geliebten"-je emelkedett ki (kórus, fuvola, bőgő, dob); takarékos eszközhasználatát, „merész" egyszerűségét öröm volt hallgatni a sok papírzene közt. A szlovák *Josef Sixta* 3-tételes Vonósnégyese azért tetszett, mert a sok weberneskedő kísérlet után benne a Webern-technika és koncentráció okos folytatására, individuális átértelmezésére kaptunk példát. (Egyéb csehszlovák szerzők: Loudová, J. Krček, J. Konečný, V. Bokes.)

Az új belgrádi elektronikus stúdiót reprezentáló *Vladan Radovanovič* „Sferoon" című konkrét-zene kompozíciója (kórus, manipulált zongora, orgona, recitatív) hosszadalmassága ellenére is érdeklődést keltett, mert az anyag magasabbrendű megformálására, kontraszt-elrendezésére legalább kísérletet tett. Ugyancsak terjengőssége gyengítette a másik érdekes jugoszláv műnek, *Darjan Božič* „Protest Song"-jának hatását. Ez a nagyvárosi élet elgépiesedése elleni lázadásból írt „Tape-Mixtures" sajátos collage-technikával készült darab: jazz-es háttérzene szalagról, expresszív stílusú ének-bőgő-zongora trió a pódiumon. Dettoni, Hristic divatos-avantgard és Lebič, Zografski mérsékeltebben modern hangzású darabjai a jugoszláv „fesztivál-zene" termését szaporítják. Sajnos, a nemzetközi érdeklődés homlokterében álló lengyel iskola legtöbb bemutatott darabja is ide tartozott. (Sikorski, Bujarski, Hawel, Boguslawski, Rudzinski.) Talán csak a burjánzó üres Klangfarben-machinációk, akciószegény aleatorikus „időkitöltések" környezete hívta fel a figyelmet *Zygmunt Krause* (1938) „Polychromie"-jának üdítően lineáris stílusára. (Klarinét, trombita, cselló, zongora — mint egy lehetséges hangszerelés a sok közül — adta elő kétféle változatban az egyébként aleatorikus darabot.)

Azokból az országokból, amelyekben a modernebb nyelvezet csak a közelmúltban kapott hangot, talán még kevesebb jelentékeny, jó, vagy legalább

okos kompozíciót hallottunk. A kolozsvári *Dan Voiculescu* szólófuvolára írt Sonata piccola-ja takarékos, perfekt technikájával emlekedett ki honfitársai közül (Glodeanu, Chrisanide, Miereanu, Costinescu, Odagescu). A leningrádi *Valerij Gavrilin* „Orosz füzet" dalciklusa mindenesetre pódiumérett mű Muszorgszkij modorában (ami ukrán pályatársáról, Szkorikról nem mondható el). A bolgár *Ivan Ivanov Filev* Zongora-Concertinoja, ha nem is különösebben eredeti, de formás és hálás koncertdarab. (Abrasev, Chrisztov, Kjürkcsiiszki, Kazandzsiev, Szpaszov képviselték még Bulgáriát.) Az NDK anyag (Tittel, Müller—Medek, Katzer, M. Weiss, Kunad, Nagel, Wenzel, Matthus) a látszólag szolid technika ellenére felvetette a nem újkeletű kérdést: ez a Wagner—Régeny, Finke, Gerster növendékekből verbuválódó fiatal generáció vajon hol csatlakozik a német zene főáramához? A legjelentősebb mestereket nem folytatja, meglepő módon még Eisler örökét sem nagyon ápolja. (Legfeljebb a szorb nemzetiséget képviselő J. P. Nagel kedvesnaív megoldása sorolható az utóbbihoz.) Csupán eltűnt idők nagyjai nyomán óvatosan „merni" a félévszázada újat?

A magyar anyagról mindeddig nem esett szó. Szerénységből nem hozzájuk mértük a többieket. A magyar referátum (lásd Magyar Zene, 1968. 2. szám) tartózkodó hangú helyzetképe túlzottan óvatosnak bizonyult. Mind az öt magyar darab figyelmet és elismerést keltett. *(Papp Lajos:* Dialogo, *Láng István:* II. vonósnégyes. *Jeney Zoltán:* Omaggio, *Kocsár Miklós:* Dialoghi, *Durkó Zsolt:* Fioriture.) Külföldi kollégáink kiemelték a magyar anyag kiugróan magas átlagszínvonalát, gondolati gazdagságát, technikai, műfaji értékeit.

(Legyen szabad a recenzensnek, zárójelben, egy kritikus megjegyzést tenni, megkockáztatva azt, hogy kellő részletességű kifejtés híján szavait félreérti néhány régi kollégája, zeneszerző-barátja. Az egri magyar válogatás szinte szebb és sokatmondóbb képet adott e generációnak a muzsikájáról, mint amilyen a valóság. Szerencsésen egészítették ki egymást nem csak a különböző alkotó-egyéniségek, hanem a műfajok is. Koncertáló-, kamara-, vokális-, szólisztikus-, szimfonikus-zene öt típusát képviselte az öt mű, egészen kiváló előadóművészek hozták ki a maximumot a partitúrákból. Mihelyt műfajilag egyhangúbb darabok követik egymást, sápadtabb lesz a kép. Kiütközik a sok közös, néha egymástól kölcsönzött technikai pattern, kiderül a technikák „belterjessége". Ez történt, sajnos, Egerben a záróhangversenyen, ahol Pedig Papp, Durkó, Bozay egy-egy zongoradarabja és Kocsár, Láng, Soproni egy-egy dalciklusa szólalt meg, köztük bemutatók is. Elegendő két markáns előadóegyéniség, mint ott Sziklay és Szücs, s máris egysíkúbbnak tűnik az anyag. Nagy dolog, hogy nálunk van egy egészséges, mai hangú nemzeti iskola. Csak éppen az a kérdés: nem lép-e át az „iskola" skolasztikába, amelyből már alig fénylik fel egy-két igazi egyéniség?)

Végül néhány szót Eger városáról. A találkozó legszebb emlékeit az egrieknek köszönhetjük. Megható szeretettel, erejüket szinte meghaladó önkéntes vállalásaikkal, mindent megmutatni akaró koncertjeikkel, hivatalos és ifjúsági klub-meghívásaikkal atmoszférát teremtettek a találkozónak; társadalmi eseménnyé emeltek egy olyan ezoterikus munkaértekezletet, amely Budapest forgatagában menthetetlenül elsikkadt volna. Köszönet érte.

KÁRPÁTI JÁNOS:

JELLEMZŐ TÖREKVÉSEK A FIATAL MAGYAR ZENESZERZŐNEMZEDÉK ALKOTÁSAIBAN

A magyar zeneszerzők nemzedéki rétegeződését vizsgálva azt állapíthatjuk meg, hogy az életkor alapján való együvétartozás, kor meghatározta közös sorsot, közös alkotói problematikát is kifejez. A ma hatvanévesek generációja Bartók és Kodály tanítványaként és harcostársaként küzdött végig három-négy évtizedet. Közülük kerültek ki mai zeneéletünk idősebb mesterei, akik a két nagy zeneszerző örökét közvetlenül, elsőkézből adták és adják át az ifjabb nemzedéknek. Művészi, történelmi szerepük meglehetősen hálátlannak bizonyult, mivel ezek a zeneszerzők — minden egyéni érdemük és képességük mellett is — óhatatlanul a két mester árnyékába kerültek.

A negyven- és ötvenévesek generációja más szempontból jutott kedvezőtlen történelmi konstellációba: ifjúságukat, alkotói kibontakozásukat a második világháború félbevágta, utána pedig az új korszak, az új társadalom építésének lelkes és jószándékú támogatása vette igénybe erejüket, kevés teret hagyva egyéni eszközeik megérlelésének. Így ők is jórészt a Bartók—Kodály kitaposta ösvényen haladtak, s csak a legutóbbi évtizedben jutottak odáig, hogy művészetüket megújítsák, hogy valamennyire elszakadjanak a népzenén edzett s valamikor haladó, de ma már túlhaladott magyar műzenei köznyelvtől.

A fiatal nemzedéknek szerencsésebb sors jutott osztályrészül. — Tanulmányaikat a világháború után végezték, s így alkotói kibontakozásuk is már egy olyan korszakra esett, amely szélesebb nemzetközi horizontot biztosítva lehetővé tette a magyar zene egészséges megújítását.

Bár az általánosítás és összefoglalás óhatatlanul maga után vonja a belső árnyalatok elmosását, az átfogó történelmi kép érdekében szükség van rá. Így a fent vázolt három nemzedék ilyen rétegeződése is elnagyolt és csak nagy vonásokban, legalapvetőbb tendenciáiban fejezi ki a valóságot, amely ennél sokrétűbb és bonyolultabb.

A fiatal nemzedék is — a jelen tanulmány tárgya — további belső rétegeződést mutat, s ez ugyancsak nem csupán az életkorban fejeződik ki. Az idetartozó huszonöt és negyven év korhatár közötti zeneszerzők nagyjából két csoportra oszthatók aszerint, hogy tanulmányaikat az 50-es évek elején vagy végén fejezték be. Minthogy az alkotói kibontakozás évei elhatározó jelentőségűek, nem másodlagos, hogy a fiatal művészt miféle benyomások érik alatta. A negyvenes évek végén és az ötvenes évek elején végzettekre tanáraik mellett az akkori idők művészetpolitikai viszonyai is jelentékeny hatást gyakoroltak, mégpedig kettős értelemben. Egyrészt a vulgarizáló esztétika

és annak adminisztratív következményei miatt nem tájékozódhattak elég széles körből; nemcsak a háború utáni szorosan vett kortársi zenét nem ismerhették meg, de a század első felének legfőbb irányzataiban is tájékozatlanok maradtak. Korlátozó jellegű volt a korszak másik hatása is: a vulgarizáló esztétika a közérthetőség merev követelményét állította a művészek elé, aminek ezek a fiatal zeneszerzők igyekeztek jó szándékkal megfelelni. Az ötvenes évek vége felé viszont a tájékozódás már normalizálódott és nemzetközi kapcsolatok épültek ki. Az akkoriban érő fiatal művészek széleskörű ismeretszerzésének útjába már nem tornyosultak akadályok és vulgarizált esztétikai ideálokat sem állítottak eléjük.

Ezekkel a körülményekkel függ össze, hogy a magyar zeneszerzők közül többen is elkésve találkoztak a század zenéjének egyes jelentős újításaival. Minthogy a művészetek fejlődése többé-kevésbé törvényszerű folyamatokban megy végbe, szükségszerű volt, hogy, ha megkésve is, de kipróbálják ezeket az új eszközket, hogy személyesen is átéljék a bennük rejlő művészi kifejezés lehetőségeit. Ez a késői találkozás azonban igen különböző eredményeket hozott. Az idősebbek közül néhánynak már csak bizonyos külsőségek átvétele sikerült, szervesen beolvasztani, teljesen magukévá tenni az új technikát már nem voltak képesek. A középső korosztály jobban, természetesebben reagált az új hatásokra, az időleges alkotói válság, a fordulattal járó megrázkódtatás azonban számukra is elkerülhetetlen volt. Igen jellemző mindenesetre, hogy ez az alkotói fordulat a most 42 éves *Kurtág György* életművében hozta meg leginkább gyümölcsét. Kurtág tulajdonképpen a középső és a fiatal nemzedék határmesgyéjén áll, harmincegy éves volt, amikor néhány sikeres, de hagyományosan fogalmazott kompozícióival a háta mögött Párizsba utazott tanulni. Egy éves szívós munka eredményeképpen kezdtek tisztábban kirajzolódni előtte alkotói céljai, addig írt kompozícióit előtanulmányoknak minősítette és 1958-ban komponált vonósnégyesére írta az opusz 1. megjelölést.

Nem nagynevű mesterek hatottak rá ott oly erősen, hanem inkább a környezet, s az autodidaxisra is hajlamos fiatal művész egy kiváló muzsikus: Marianne Stein segítségével jutott addig a felismerésig, hogy művészetét meg kell újítania.

Ekkor fogalmazódott meg benne a gondolat, hogy az alkotás intenzív oldala fontosabb, mint az extenzív oldal, a méret, az apparátus. Webern követője lett, de nem elsősorban technika tekintetében, hanem a művész asztétikus önfegyelmében, a külsőséges eszközök egyértelmű visszautasításában. Azelőtt sem volt nagyon termékeny szerző, de a kompozíciók sora 1958-tól kezdve feltűnően ritka: tíz év alatt mindössze öt mű, egy vonósnégyes, egy fúvósötös, egy zongoradarabsorozat, egy hegedűre és cimbalomra írt duó és egy szólóbrácsadarab került ki keze alól. Ez az öt kamarazenekompozíció mindazonáltal a háború utáni magyar zene legnagyobb értékei közé tartozik. és súlyában számottevőbb, mint jónéhány nagy apparátust mozgató mű. Legfrissebb keletű kompozíciója, melyet épp ezekben a napokban mutattak be, egy XVI. századbeli magyar író, Bornemissza Péter szövegeiből összeállított szólókantáta énekhangra és zongorára.

Az önmagával szemben támasztott fokozott igény, a szigorú fegyelem, a lassú és vívódó alkotás azt a látszatot keltheti, hogy Kurtág György zenéje

a matematikai kiszámítottság és spekuláció mesterséges korlátai között mozog. Kurtág azonban, bár valóban hatása alá került Boulez minden ízében szervezett és egyúttal aleatoriával kombinált törekvéseinek is, semmiféle zenei doktrinát nem követ szolgai módon, csakis a zenei dallam- és harmóniaalkotás belső törvényeit tartja szem előtt.

Míg Kurtágnak személyes és égető probléma volt művészi eszközeinek megújítása, a nála mintegy tíz évvel fiatalabbak simán, megrázkódtatás nélkül tudtak elindulni egy hasonló úton. A fiatal nemzedék centrumában nemcsak tehetségénél, de életkoránál és sokoldalúságánál fogva is *Durkó Zsolt* (sz. 1934) áll, aki máris jelentékeny nemzetközi sikerekkel hívta fel a figyelmet magára és generációjára egyaránt. Hasonló törekvéseket figyelhetünk meg azután a nála egy évvel idősebb *Láng István* kompozícióiban és a huszonnyolc éves *Bozay Attila* néhány érettebb művében.

Az ő útjuk, mint említettük, kifejezetten szerencsésnek mondható. Ahogy tanulmányaikat is már egészségesebb légkörben végezték, úgy művészi pályájuk is simán, egyenes ívben lendül felfelé. Helyzetük előnyös volta természetesen nem kisebbíti személyes érdemüket, csupán azt mutatja, hogy a történelmi konstellációnak is milyen szerepe van mind egyéni sorsok, mind pedig egész nemzedékek alakulásában. Fellépésük durván számítva két évtizeddel követi Bartók halálát. Ez a két évtized — úgy látszik — szükséges volt ahhoz, hogy a magyar zene „összeszedje" magát. Téved, aki azt gondolja, hogy két olyan nagy magyar mester, mint Bartók és Kodály, csak jótékony hatást gyakorolhatott a környezetre. Hatásuk valóban jótékony volt, amennyiben szilárd bázist teremtettek egy sajátosan magyar zeneművészethez, amennyiben a mércét igen magasra emelték. A géniuszok öröksége azonban nyomasztóan is hat az utódokra, nemcsak azért, mert beárnyékolja a velük együtt haladó kisebbeket, hanem azért is, mert bűvkörébe vonja, szinte rabságban tartja még egy jó ideig az utánuk következőket. A fiatal nemzedék egyik legnagyobb érdeme — és ehhez az érdemhez járultak hozzá a kedvező körülmények is —, hogy elsőnek sikerült kilépniük a két nagy mester művészetének bűvös köréből. Szó sincs itt a legjobb és legnemesebb hagyományok felelőtlen elvetéséről, csupán arról, hogy ez a hagyomány, ez a közvetlen örökség szerves elemként épül be más hagyományok forrásából is gazdagodó-felfrissülő művészetükbe. Nekik már főiskolai tanulmányaik során alkalmuk volt megismerni a század valamennyi jelentős törekvését, mindenféle misztifikáció nélkül átmentek a dodekafon technika iskoláján, tudják, hogy mivé formálódott az a Webernt követő szerialistáknál, hogy mivel gazdagodott a melodikus szemléletű olasz zeneszerzőknél, tudják, hogy milyen eredményeket és látszateredményeket produkál a lengyel iskola, az aleatória, az elektronikus zene. A két magyar mester művészete most már nem takarja el mindazt, amit a világ körülöttünk produkál, az ő hatásuk inkább abban érvényesül, hogy fiataljaink kevésbé lehetnek zenén kívüli kalandok és divatos blöffök csábításának áldozataivá.

Ezt a fiatal nemzedéket már bizonyos összefoglaló és válogató törekvés jellemzi. Széleskörű ismereteik révén kiválogatják és sajátosan új egységbe foglalják mindazt, ami egyéni alkatuknak leginkább megfelel, anélkül, hogy feltétlenül eljegyeznék magukat egyik-másik rendszerrel, iskolával. A kifejezési eszközöket — miként Bartók tette — gyarapítani akarják, s ezért valamely

új elem felhasználása nem jelenti számukra óhatatlanul a régebbiek elvetését. Így például elfogadják a tizenkétfokúságot, mint korunk természetessé és közössé vált zenei nyelvét, de szabadon, muzikális módon alkalmazzák, visszautasítva mindenféle doktrinát. Művészi törekvéseiknek talán legfontosabb és legelhatározóbb alapelve a hangzás és jó hangzás igényeinek kielégítése, a hangok és hangzó effektusok reális összefüggési rendszere.

A hagyománynak ezzel az új értelmű felfogásával függ össze a zene nemzeti formájának átértékelése is. A zene egyre nemzetközibb perspektívái ellenére sem utasítják vissza a nemzeti zene eszméjét, keresik a sajátosan magyar hangot, anélkül, hogy a népzenét közvetlenül felhasználnák, mert a Bartók—Kodály felfedezte parasztzene ma már nem képviseli sem a nemzet egészét, sem a nemzeti megnyilatkozás egyetlen lehetőségét. Ezt az újfajta nemzeti törekvést igen jól mutatja meg Durkó Zsolt *Magyar rapszódia* című kompozíciója két szólóklarinétra és zenekarra. A szerző a kompozícióban zenénk történelmi múltját mélyíti ki egészen a pogánykorig. Szándékát a partitúra elején így fogalmazza meg: „Mivel történelmünk során a feltehetően létező eredeti kódexeknek túlnyomó része nyomtalanul elveszett, a darab zenei anyaga csak néhány, képzeletbeli kódexből vett idézetre támaszkodhat". A mű pogánykori mágikus énekkel kezdődik, különböző orgánumok is vannak benne és „csárdás macabre"-val fejeződik be. Durkó tehát megkereste a kapcsolatot Liszttel és ..eléépítette" történelmünk nyolc évszázadát. A darab valamennyi témája nagy fantáziával és történeti érzékkel kezelt hamisítás. Ám ez a hamisítás végül is többet mond, mintha igazi lenne. Durkó nem valamiféle gőzös történelmi mitoszt épít rá, hanem tiszta és józan fővel a közösséget, a rokonságot keresi a régmúlt és a ma hangélménye között. Kis hangterjedelmű, kromatikusan szőtt alaptémái mai effektusok ötletéből kiindulva valóban ősi siratóénekek hangulatát árasztják. Mindez igen sajátosan, félreismerhetetlenül magyar. Akkor sem lehetne „magyarabb", ha a kódexek történetesen megmaradtak volna és Durkó azokból veheti alapanyagát. E zene magyarsága ugyanis egy nagyarányú szintézisben gyökerezik, minden hangjában és minden ritmus-elemében több évszázad magyar muzsikájának élménye rejtőzik. Benne van Liszt, Bartók, Kodály magyarsága, a verbunkos magyarsága, az ősi népdalok magyarsága és mindezek mellett az az új magyarság-eszmény, amelyet fiatal nemzedékünk most keres és most fogalmaz meg, amiben különbözni próbál a többi nemzetektől, de úgy, hogy megmaradjanak velük közös gondolataink, közös élményeink is.

A legáltalánosabb vonásokon túlmenően, a fiatal szerzők műveiben néhány közös technikai törekvés is megfigyelhető. Vegyük először a forma kérdését. A század legnagyobbjai közül is nem egy zeneszerzőnél még élénken mutatkozik a forma klasszikus alaptípusaival, így mindenekelőtt a szonátaformával való küzdelem (Schönberg, Bartók). Néhány radikális újítónak sikerült csak új formanormákat felállítania; ilyen például Webern végletes koncentrációja. Ezek a villanásnyi, egyetlen gondolatot felvető miniatür tételek azonban Webernnél kisebb alkotók kezében technikai etűdökké, vázlatokká fakultak és ritkán jött létre közöttük belső kohézió. A fiatal magyar nemzedék máris megmutatkozó érdeme, hogy a kisformákat sikerült nagyformába foglalniuk. Egyik jellemző megoldása ennek a ritornell-szerkezet,

melyben egy vissza-visszatérő, ám variált formaelem kapcsolja össze a tételeket, mint például Bozay Attila mélyhegedűre és zenekarra írt Pezzo concertato-jában. Ehhez a ritornell-technikához hasonlít az a megoldás is, amelyben a tételeket rögtönzésszerű szólisztikus közjátékok kapcsolják össze; ilyesféle formával találkozunk Láng István II. vonósnégyesében vagy *Lendvay Kamilló* Négy invokációjában. A sok kis tételből szervesen összeálló forma Kurtág György műveiben is igen gyakori. Ezekben azonban nem a viszonylag külsőséges ritornell-technika, hanem a tételek egymást kiegészítő karaktere biztosítja a nagyforma belső egységét.

Sajátos összefüggésrendszer fedezhető fel Durkó Zsolt egyes műveiben. A kompozíció itt két alapvető faktorból épül, nevezetesen egy belsőleg sztatikus expresszív elemből (ezt a szerző psicogrammának — afféle lélektani állóképnek — nevezi) és egy minden ízében fejlődő, végletesen dinamikus elemből (ez a szerző terminológiájában az „organizmus"). A sztatikus és dinamikus, szervetlen és szerves zenei egységek önmagukban belüli fejlődése és a két alapelem egymáshoz való viszonya egészen sajátos, szilárd építménynyé teszi a kompozíciót. Két műve, a Psicogramma című zongoradarabsorozat és az Organismi című hegedűverseny nyilvánvalóan ilyen szerkezetű. Ezt a páros formálási és fejlesztési elvet fedezhetjük fel azonban más darabjaiban — így a Magyar rapszódiában és a Díszítőelemekben — is.

A fiatal nemzedék a melodikus gondolkodás átértelmezése és restaurációja terén is jelentős eredményeket ért el. Mind a régi értelemben vett dallamosság, mind pedig a Schönberg—Webern-féle „Klangfarben-Melodie" és az abból kifejlődő punktuális és cluster-technika a mai hangélmények egy-egy szélső pólusát jelenti. A fiatal nemzedék szintetizáló törekvését fedezhetjük fel ezen a téren is, amennyiben anélkül, hogy gyökeresen szakítanának a régi melódiavezetés technikájával, sajátosan új értelmű dallamosságot alakítanak ki műveikben. Kurtág György darabjaiban, különös tekintettel azok kamarazenei műfajára, a lineáris gondolkodás uralkodik. Dallamvonalait kétségkívül az új bécsi iskola meghonosította tágasság, a nagy ugrások technikája jellemzi, a feszülő hangközök és regisztervváltások sokasága azonban olyan kompozíciós módszerre vall, amelyben a logikai faktor és a költői ihletettség egyaránt fontos szerepet játszik. Sajátos melodikus hajlam mutatkozik meg a huszonötéves *Jeney Zoltán* Omaggio című kompozíciójában. Ebben a szoprán hangra és zenekarra írott darabban az énekszólamot kettős melodikus elv irányítja: egyrészt a tág ugrások technikája, másrészt pedig az előbbivel ellentétes értelmű gazdag melizmatika. A virágszerűen kibomló gazdag dallamosság Durkó Zsolt darabjaiban is fontos szerepet játszik, olyannyira, hogy egyik műve még a címét — Fioriture — is innen kapta. A szó itt nem valamely külsőleg hozzátett díszítőelemet, cifrázatot jelent, hanem a dallamosság lényegére utal: a zene virágszerűen kibomló, organikusan burjánzó szövésmódjára.

*

A nemzedék két határesete: Kurtág György és a simán, akadályoktól mentesen kibontakozó fiatalok között még számos jól képzett, nagy tehetségű zeneszerző foglal helyet, akik az utóbbi évtizedben néhány igazán je-

lentős művel gazdagították a magyar zeneművészetet. Törekvéseik egyértelmű meghatározása igen nehéz — sőt tulajdonképpen lehetetlen —, mivel művészetük közös vonása egyedül a jó iskola, a legjobb magyar hagyományok különböző szintű és különböző mértékű összefoglalása. Nekik köszönhető a hagyományokban elég szegényes magyar operaműfaj továbbfejlesztése; Bartók műfajilag meglehetősen rendhagyó, egyedülálló darabja, A kékszakállú herceg vára után ők most visszatértek a műfaj eredeti koncepciójához. *Petrovics Emil* (sz. 1930) C'est la guerre című egyfelvonásos operája Puccini, Bartók és Berg nyelvi-dramaturgiai eszközeinek felhasználásával készült. A darab a második világháború alatt játszódik Budapesten, egy polgári lakásban. A szarkasztikus humorral és nagylélegzetű lírai kitárulkozással egyaránt élő dráma nem a háború közvetlen hatását ábrázolja, hanem az emberi lelkek roncsolásában megnyilvánuló törvényszerű következményét. A másik jelentékeny operai vállalkozás: *Szokolay Sándor* Vérnásza — Garcia Lorca nyomán — a századeleji verizmus útját folytatja, rendkívüli drámai érzékkel, a színpadi feszültségkeltés legjobb eszközeinek felhasználásával. Mindkét mű értékét, átütő erejét tanúsítja, hogy a budapesti Operaházon kívül külföldi operák is vállalkoztak előadásukra. Itt, a magyar zenés színpad legújabb eredményei között kell megemlíteni Láng István Thomas Mann novellája nyomán komponált Mario és a varázsló című táncdrámáját. Bár a novella gondolati rétege mimikus eszközökre transzponálhatatlan, a táncdráma így is figyelemre méltó vállalkozás volt zenei szempontból.

Összefoglaló megállapításokat tenni, esztétikai értékítéleteket alkotni az egész fiatal nemzedékről ma még korai lenne. Az azonban már is világosan kivehető, hogy korunk két szélsősége: az akadémikus konzervativizmus és a minden régivel szakítani kívánó „akadémikus" avantgardizmus között kialakulóban van egy valóban szabad és valóban progresszív, elsősorban muzikális fogantatású törekvés. És ez szerencsére nem iskola, még csak nem is irányzat, hanem egyszerűen művészi magatartás. Hogy nagy szerepe van itt a személyes tehetségnek is, az kétségtelen. Ám a tehetség csak akkor érvényesülhet, ha választási szabadság és összefoglaló szándék párosul vele. Korunk sokat köszönhet az iskoláknak, az úttörő irányzatoknak, a nagy választ, a nagy összefoglalást azonban valószínűleg az iskolákon kívüli alkotóktól fogja megkapni.*

* Kárpáti János tanulmánya a Tempo című angol zenei folyóirat számára készült és a lap magyar számában lát rövidesen napvilágot.

LÁSZLÓ ZSIGMOND:

RITMUS ÉS DALLAM

VÁLASZ BÍRÁLÓIMNAK*

Hét esztendeje, hogy *Ritmus és dallam*[1] című munkám megjelent. Hét esztendő, a tudományos sajtó és a szakkritika lassú vérkeringése mellett is, elég hosszú idő ahhoz, hogy vélemény alakuljon ki egy új szemléletről, mely a nyilvánosság elé merészkedett. Nem állíthatom, hogy ennek a véleménynek, ennek a „tudományos közvéleménynek" körvonalai minden fórumon megmutatkoztak volna. Az irodalomtudomány sajtóorgánumai némák. Az „érdekeltek": költők, zeneszerzők felől (az alább méltatandó egyetlen, érdemes kivételtől eltekintve) semmiféle visszhang nem érkezett. Annál nagyobb nyomatékkal értékelendők azok a jelentős szakvélemények, melyek nyelvtudományi és zenei folyóiratokban eleddig napvilágot láttak és amelyek figyelemre méltó mértékben helyeslően állnak szándékaim és eredményeim mellé. De talán még nagyobb öröm számomra, hogy szűkebb-szélesebb terepen ellenvéleményeket vagy legalább kételyeket is állítanak szembe megállapításaimmal és ezzel bőséges alkalmat adnak a vitára. Vitára — nem a vita kedvéért, hanem: félreértések eloszlatására, a problémák további tisztázására.

Négy, tanulmányszámba menő szakbírálatra igyekeznek válaszolni ezek a lapok, a cikkek megjelenésének időrendjében. Szerzőik: *Vargyas Lajos, Elekfi László, Fónagy Iván* és *Kardos István*. De mielőtt a tárgyra, magára a vitára térnék, legalább körvonalaiban vázolnám munkám (vagy amint sokan, nem éppen kedvemre, nevezik: elméletem) lényegét. Könyvem címe *Ritmus és dallam*. Tárgyát azonban alcíme határozza meg közelebbről: *A magyar vers és ének prozódiája*. Mondanivalóm mégis a főcímből világosodik meg. Ennek a mondanivalónak lényege pedig talán éppen a szerény kötőszó (hadd tegyem hozzá: *mellé*rendelő, nem *alá*rendelő kötőszó), az „és", s a vele járó párosítás: ritmus *és* dallam. A ritmus versmeghatározó szerepe nem kimerítő: kiegészítésre szorul. *A vers lényege, funkciójának törvényszerűsége csak a ritmusnak a versdallammal, a hanglejtéssel összefonódó együtteséből határozható meg kielégítően.* Ha munkám értelmét, viszonylagos újságát és megírásának „mentségét" keresem, jórész ebben az „és"-ben találom meg: ritmus *és* dallam. Így alakul ki az a gazdag versorganizmus, amelyet *Keszi Imre* nevezett el jellegzetesen „háromszólamúnak"[2]. (Persze,

* Ez az írás a MTA Bartók-Archívumában 1966 májusában elhangzott előadásom.

[1] *Ritmus és dallam.* A magyar vers és ének prozódiája. Zeneműkiadó, 1961.

[2] KESZI IMRE, A korai Babits-kötetek ritmikájáról (Argonauták, 1937.)

még így is figyelmen kívül maradnak olyan fontos tényezők, mint a tempó, a hangszín stb.)

A legtöbb verskultúrában hangerő és hangmagasság egy bizonyos párhuzamossággal halad vagy éppen forr egységgé és ez az egység egyben értelmi hangsúlynak is hordozója. A magyar versben is szerepe van ennek a gócszisztémának, nagyobb mértékben nemzeti verselésünkben, kisebb, de számbaveendő mértékben jövevényverseinkben is. Mivel pedig ezek a hangsúlygócok *nem mindig esnek egybe* költészetünkben, következésképp és magától értetődően *el is válnak egymástól*, nagyobb mértékben az időmértékes jövevényversben, kisebben nemzeti versrendszerünkben. Ekkor veszi át uralmát, ekkor áll „saját lábára" szemléletemnek egyik központi hordozója, a *dallamcsúcs*, az áthidaló dallamemelkedő: ha az értelmi hangsúly a vers bonyolult hullámmozgásában az ütemnek nem „erős", hanem „gyenge" helyén keres vagy talál elhelyezést, ebben a gyengébb pozícióban a hang felszöktetésével (vagy pontosabban: feljebb-szöktetésével „dallamcsúcs" keltésével szerez magának érvényt. Ilyenkor, logikusan és szükségszerűen, a rákövetkező „erős helyen" csökken a hangerő (nem csak a hangmagasság), de mindenképpen megmarad belőle annyi, amennyi szükséges és elegendő ahhoz, hogy új zenei egység, új ütem, vagy új iktus léphessen fel és fejthesse ki funkcióját. Ezt az új időegység megindításához elengedhetetlen tényezőt *ütemnyitó energiának* neveztem el. Dallamcsúcs és ütemnyitó energia: ezen a két pilléren nyugszik szemléletem és — ha lehet annak nevezni — elméletem.

Megállapítottam továbbá, mert nem lehetett *nem* megállapítanom, hogy a magyar vers strukturális törvényszerűsége lényegében analóg az antik görög vers és — ami úgyszólván egy vele — az antik görög zenei dallam strukturális törvényszerűségével. Megállapítottam még, hogy ugyanez a törvényszerűség szabályozza *Kodály Zoltán* dallamvilágát, akár magyaros-hangsúlyos, akár görög formákat plántál át vokális zenéjébe.

Nem tudom, elég világosan fejtettem-e ki fontosabb mondanivalómat azok részére, akik nem ismerik könyvemet, — hiszen a könyvnyi terjedelmű kifejtés is jócskán hagyott félreértenivalót, kétségkívül a magam hibájából. De így legalább egy bizonyos bázist (vagy látszatbázist) teremtettem magamnak ahhoz, hogy ráhelyezkedve, szembenézzek bírálóimmal.

*

Vargyas Lajos[3] egyetértve könyvem kettős struktúrájával, a költészeti és zenei problematika egybekapcsolásával, helyesen hangoztatja a zenetudomány erős érdekeltségét a magyar verselmélet alapkérdéseinek megoldásában, mert hiszen — írja — „helyes prozódiai elveket csak tisztázott ritmuselmélet alapján vallhatunk". Jóleső, hogy recenzióját azoknak az alapvető elveknek leszögezésével kezdi, amelyekben álláspontunk megegyezik. Apró részlet, mégsem mellőzhetem: nem tudom, miért véli, hogy — amint írja — „óvatosan" kötöm le magam a magyar tizenkettős verssor többféle tagolási lehetősége mellé, a többfelől egyedül üdvözítőnek vallott 4/2-es felosztással szemben, mikor pedig már első, szinte történelem-előtti (1917. évi) publikációm a kuruc balladák hitelességi kérdéséről a *Thaly Kálmánra* utaló nyelvi-

3 Magyar Zene 1962, 3. sz. 300—307.

versbeli jegyek közt fontos szerepet tulajdonít a tizenkettős szimmetrikus, 3/3-as egységeket favorizáló válfajának.[4]

Vargyas Lajos kitűnően vázolja könyvem „főtémáját", melyet „fontos felfedezés"-ként aposztrofál: „a melodikai hangsúly viselkedéséről a versritmusban és a versmondásban"[5] Világos szövegezése szerint, mikor „a vers üteme máshol kívánja a nyomatékot, mint a szöveg, ez a két tényező (hangerő és hangmagasság) különválik: magasabbra visszük a hangot a metszet előtti szólamkezdeten, s az erőre marad az ütemhatár éreztetése". És így folytatja: „„Ha tételének utóbbi felét nem is érezzük meggyőzőnek, mert ilyen helyeken sosem veszünk észre hangsúlyt a fölemelt hang utáni szótagban — — — — annál szívesebben tanúsítjuk igazát az elsőre nézve"[6]. Itt Vargyas negatív álláspontja arra a jelenségre vonatkozik, melyet „ütemnyitó energiának" neveztem el több-kevesebb szerencsével. Erre a pontra más bírálóim is kétellyel reagáltak, ezért erre a fontos kérdésre vissza kell még térnem.

Vargyas Lajos szemléletem legnagyobb jelentőségét a klasszikus és nyugateurópai formák világában látja, ott, ahol (amint találóan mondja) „állandó a hangsúly és iktus bújkáló játéka", — míg a magyar ütemes verselésben a metszet és hangsúly különválása „hiba". A „hiba" szót Vargyas idézőjelbe helyezi — érthetően, hiszen saját elmélete is megtalálja szemlélete szerinti módját annak, hogy bebizonyítsa ezeknek a látszólagos anomáliáknak a magyar vers természetében rejlő jogosultságát. De nem árt újra leszögezni: verselméletünk fejlődésének talán legfőbb akadálya volt, hogy művelői helytálló magyarázat híján, hibának kényszerültek minősíteni minden olyan versbeli jelenséget, amely nem vágott egybe megállapításaikkal, elméletükkel, — holott legalábbis elgondolkoztatónak kellett volna találniuk azt a tagadhatatlan tényt, hogy ezeket az állítólagos „hibákat" nemcsak harmadrangú költők, hanem legnagyobbjaink, első klasszikusainak, fölös számban „elkövették". Messzire vezetne, ha ehelyütt kellene bizonyítanom, a magam szemlélete keretében, hogy a fentemlített „különválás" éppenúgy hozzátartozik a magyarelvű vers, mint jövevényversünk organikus valóságához, ha felmerülése mennyiségileg nem is annyira számottevő, mint az időmértékes versben. Korábbi verselméleteink jórésze más-más diplomatikus „mellébeszéléssel" kénytelen jótékony fátylat borítani ezekre a látszólagos anomáliákra, amelyeket szemléletem ugyanazzal a két „csodaszerrel": a dallamcsúccsal és az ütemnyitó energiával igyekszik a magyar vers törvényes életnyilvánulásai közé besorozni. Ha szemléletemnek érdeme van, nem utolsó sorban az, hogy ezeket a mondvacsinált „hibákat" a magyar vers természetes funkcióiként agnoszkálja, éspedig mind a magyarelvű, mind a jövevényversben. E kérdéscsoport lezárásaként különös örömmel fogadtam Vargyas megállapítását, hogy „felfedezésemmel" (az ő szavait idézem) „költészetünk legnagyobb és legjelentékenyebb szakaszának igen sok szépségét" tudtam megvilágítani[7].

[4] LÁSZLÓ ZSIGMOND, A kuruc balladák. 1917. 32 skk.
[5] I. h. 301.
[6] I. h. 302.
[7] I. h. 302.

Teljes joggal állítja Vargyas, hogy „aki valamit sok helyen lát, azt mindenütt akarja látni"; ez aztán, persze, könnyen bele- vagy túlmagyarázásra vezet. Szín-igaz! De a felhozott példának védelmére kell kelnem, egyrészt mert elvi jelentőségű probléma van mögötte, másrészt — mert valami élvezetes konkrétumot „csempész" a sok absztrakció közé. *Kardos László* kiváló Tóth Árpád-monográfiájában egymás mellé állít két költeményt; az egyik a „Szeptember végén", a másik a „Tavaszi holdtölte", *Tóth Árpád* ifjúkori verse — és megállapítja, hogy a két teljesen *azonos versképletű* költemény *ellentétes vershangulatot* fejez ki: az egyik, a Tóth Árpádé, az ifjú költő legderűsebb, legfeljebb „enyhén mélabús verse", a másik, a *Petőfié,* tragikus, nagy vers. Nos, én azt próbáltam közelebbről megnézni, vajon valóban „azonosak"-e az anapesztikus képletek — és azt bizonygattam, hogy a Tóth Árpád versében feltűnő számos „apró, de élénk hangszökellés" (egyéb hangkép-hangszín-jelenségekkel) igazában erősen eltérő versképletet hoz létre a látszólagos versképlet-azonosság ellenére. Ezzel rendkívül jellegzetes példát véltem felismerni arra, hogy a versstrukturában lényegi szerepet játszó *melodikus elem* voltaképpen *más* versképletet, vagy legalábbis más *változatot* produkál, s ez a változat pompásan alkalmas arra, hogy derűs vagy szelíden méla kedélyt állítson szembe a halálsejtelmes szorongással. Így kerül premier planba a dallamemelkedő — egyáltalán nem a kizárólagosság címkéjével. Vargyas joggal mondja, hogy „a döntő hangulati ellentétet mégis csak a tartalom, a szavak jelentése sugározza bele az anapesztusokba". Természetesen, lehetett-e másképp? Ki tagadná a tartalmi elemek, a legszélesebb értelemben vett mondanivaló elsőrendű szerepét, elsődlegességét a költészetben? Lehet-e elvitatni (hacsak nem a szélsőséges l'art pour l'art elvi alapján) a primátus jogát a kérdéstől: milyen élmények, milyen gondolatok, milyen érzelmek mozgatták meg a költőt, indították el képzeletét, képek, szimbólumok, látomások felidézésére? Ámde a verselméleti kutatásnak mégis csak elsőrendű feladata szemügyre venni: *hogyan* nyilvánul meg ez a sokrétű tartalom, *hogyan nyer kifejezést* a költő bonyolult vallanivalója, milyen eszközökkel, a nyelv, a vers, a nyelv- és verszene milyen tényezőin, s e tényezők milyen összjátékán keresztül? És még közelebbről: *mit adnak hozzá* ezek a művészi eszközök a fogalmilag kifejezhető költői „mondanivalóhoz"? Mi ezeknek az eszközöknek (ha ugyan lehet „eszköznek" nevezni ezeket a jelentős tényezőket) a külön, a többlet-„mondanivalója"? A tartalom és a kifejezés viszonyának problematikája vetődik fel szükségképpen. Úgy gondolom, a vers alkati elemeinek *szemantikai súlyára* rámutató párhuzamnak ezért van — többek között — itt is helye könyvemben.[8]

Annál megszívlelendőbb Vargyas pótlása a különbségtevő elemek sorjáztatásában, az általam exponált dallamcsúcson kívül; ilyen például „a szólamok természetes ejtésének egyezése a verslábak ütemével, vagy különbözése, a szólamhangsúlyok kiugró vagy enyhébb ívelése, a szótaghosszúság pontosabb, fürgébb alkalmazkodása a verslábak iramához, vagy pontatlanságainak késleltető hatása és még sok hasonló".[9] Csupa értékes utalás, amely lelkifurdalást ébreszt és azt a sóhajt, hogy „ars longa, vita brevis"...

[8] KARDOS LÁSZLÓ, Tóth Árpád. 1955. 134. Könyvem 59 sk.
[9] I. h. 303.

Ugyanitt és ide kapcsolva állapítja meg Vargyas Lajos, hogy *Vörösmarty* hexametereinek elemzése, pusztán az emelkedők alapján, „eléggé meddő" nálam. Valóban! De ha mindenegyes illusztráló példámat ilyen minuciózus, minden árnyalatréteget végigpásztázó módon mikroszkopizáltam volna, messze túláradtam volna könyvem reális partjain . . .

Amit azután, ugyancsak idefűzve, bezárólag említ, hogy ti. „van hely, ahol saját törvényének még jelölésétől is eltekint, mivel a versben nem mutatkozik semmi hatás"[10] azt, bevallom, nem értem. Mivel azonban a vershely magasan kiemelkedő, érzésem szerint a magyar költészet egyik csúcspontja, hadd álljon itt néhány idevágó szó.

Petőfi Arany Jánoshoz intézett hexameteres leveléről van szó. A költemény e sorokkal végződik:

> És míg az *orkán zúg s a felhők dörgenek, én a*
> *Lant* idegébe kapok s *vad tűzzel zengi el ajkam*
> *Har*sány *him*nuszodat, *százszorszent égi Szabadság!*

Ezután írom a következő sorokat: „Szándékosan jelöltem meg valamennyi dobogó daktiluskezdetet, a szinte megszakítás nélküli folytonosságot. Ezekben a sorokban egybezúdul a szók, szólamok hangsúlya a daktilusok-spondeusok nyitó szótagjával — és gyönyörűen egybevág ezzel a sorok élményanyaga, a „zúgó orkán", a „dörgő felhők": a természet fortissimói. — De mihelyt a külső világ hangkulisszái közül előlép az *ember:* a költő, és egyetlen teremtő gesztussal a „lant idegébe kap" — megszakad az erős indítások acélos, töretlen lánca, s a szenvedély két erős jelzőjét nem erőfokkal, hanem dallamcsúccsal fejezi ki:

> . . . . *vad* tűzzel zengi el ajkam
> (harsány himnuszodat) *százszorszent* égi Szabadság!

A két csúcs — a *vad* tűz és a *százszorszent* szabadság — a szenvedély legmagasabb hőfokának, a szuperlatívuszoknak kifejezői. A szöveg folytatólagos sodra a tömör erőfokot mutatja — de a dallam hullámvonala a két jelző szökkenőivel lázgörbévé alakul át."[11]

A „*lant* idegébe kapok" olyan hatalmas indulati gesztus, amely a három szóból álló mondatot *egyetlen* szenvedélyes szólammá — versszólammá — rántja össze (nyugodt beszédben az ilyesmi szinte lehetetlen volna): a mondat valósággal elénk idézi, vizuálisan megjeleníti a költőt, amint „lantot ragad" (ki gondol itt metaforára vagy akár pátoszra is — az egész embert átviharzó szenvedély szélsuhogásában?). A verssorélre dobbanó „lant" szó magához ragadja a mondatot, „gyenge helyen" elaprózó külön dallamemelkedő tekintetbe sem jöhet. (Vargyas ilyesmit reklamál: „lant idegébe *kapok*"). Nincs tehát arról szó, hogy „nem jelölöm saját törvényemet" — hanem arról, hogy a költő nem szállított ehelyütt illusztrációt (idézőjeles) „törvényemhez".

[10] I. h. 303. (A helyes szöveg talán: „. . . . nem mutatkozik semmi hatása".
[11] Könyvem 67 sk.

És még egyet: könyvemnek témája, talán valóban „főtémája" a dallam-emelkedő — de *nem egyetlen témája*, melynek mint valami telhetetlen bálványnak mindent feláldoznék . . .

Személyes vonatkozást észlel Vargyas Lajos könyvem egy mondatában, mely szerint „nincs jogosultsága a magyarság szerinti különbségtevésnek" ütemes vers és mértékes vers között.[12] Ezt a mondatot, férfiasan bevallom, nem Vargyas Lajoshoz intéztem, hanem (elsősorban) magamhoz, másodsorban — valamennyi olvasómhoz. Vargyas elfogadja ezt a nem újszerű megállapítást, „ha — írja — a megvalósult versre és főleg *jó versre* vonatkozik."[13] „De nem fogadom el, ha *versformára* vonatkozik" — folytatja. „Az ütemes vers nyelvünk törvényeinek kifejezője, a mértékes vers csak a nyelv törvényeinek több-kevesebb kompromisszumával alkalmazható." Éppen könyvemmel próbáltam, ha valamit, azt is bizonyítani, hogy a mértékes verselv alkalmazása nem lehet kompromisszumok függvénye — legalábbis, hogy Vargyas szavaival éljek, „ha *jó versre* vonatkozik". Nem kívánok senkit sem képviselni, de azt hiszem, hogy szándékom ellenére a magyar vers minden szerelmesét képviselem (Vargyas Lajost is beleértve), amikor azt mondom: a magyar költészet kincsestárának jelentékeny része, talán többsége, nem lehet kompromisszumok eredménye. Kétségtelen: ami a magyarelvű versben a forrás közvetlenségével fakad, az a jövevényversben alkalmazás, vagy inkább a tökéletes szintézis eredménye. Ahogy könyvemben felteszem a kérdést: „hogyan lettek ezek a formák magyarrá, anélkül, hogy bármely erőszakos „magyarítás" ment volna végbe bennük". És ha szabad idegen példákra hivatkozni: *Goethe* (némi túlzással mondhatnám) alkalmazza a világ valamennyi versformáját — csak éppen az ősi germán Stabreim-formákat nem. Ezeket a formákat, elsősorban a klasszikus görög-latin metrumokat valóban „kompromisszummal" alkalmazza (valamennyi német költő-társához hasonlóan), amire a nyelv természete kényszeríti és ugyanezt teszi lényegileg valamennyi más európai verskultúra, bár talán itt is helyesebb volna kompromissszum helyett a természetes fejlődés és kialakulás folyamatát emlegetni. Mégsem hiszem, hogy a német kompromisszumnak érezné a Hermann und Dorothea vagy a Római elégiák, a Velencei epigrammák formáját, vagy a Faust számtalan versképletét. Teljesen fölösleges lenne *Shakespeare*re vagy *Puskin*ra hivatkozni. De hivatkozom *Kodály Zoltán* Vallomására, ötvenedik születésnapja alkalmából.[14] Kodály a „művészi magyar dal" megteremtéséhez vezető útról szól itt. „Az út hosszú volt — mondja —; meg kellett ismerni és meg kellett tanulni a népdal formakincsét és csak azután lehetett óvatosan megkísérelni nem magyar versformájú versre is olyan dallamot írni, amely nem ellenkezik a magyar vers természetes dallamirányával. És itt kiderült, hogy a görög—latin formák még közelebb állnak a magyar nyelv természetéhez, mert egyenlőtlen és változatosabb szótagcsoportokat szolgáltatnak, mint a jambus vagy trocheus." Itt nincs szó kompromisszumról, csak „hosszú útról" — és minden út hosszú, amely a művészethez, a remekműhöz vezet . . .

[12] Ugyanott.
[13] I. h. 303.
[14] Nyugat, 1933. ...

A „formai nyűg" varázsa minden művészetben éppen a nagyokat ejtette meg: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister". De azt hiszem, a legmagyarabb formák alkalmazása is akkor vezet remekműre, ha a költő nem „pongyola járású" Pegazusra bízza magát. Így szorította *Arany* (végre is legnagyobb és legmagyarabb mestere versünknek) a tizenkettőst is szigorúbb, fegyelmezettebb, „zeneibb" járásra.

Vargyas Lajos recenziójának olyannyira megértő vagy legalábbis megértésre törekvő a hangja és szelleme, hogy szinte meghökkentett heves fellobbanása a jambus problémájával kapcsolatban. „Ennek már csakugyan ellene kell mondanom!" — írja és mindjárt a töméntelen sok jambust író *Babitsra* hivatkozik, aki szerint ez a mérték „szigorúan alkalmazva kiállhatatlan merev sémává" torzul, majd pedig Kodályra, aki költőink „jambomániájáról" szól. No de honnan az izgalom? Kodály „A tavasz" című Berzsenyi-dala kapcsán bevezetőleg a következő megállapításra ragadtatom magam[15]: „Változatos formaelemek kombinációi ezek: a sapphói, az alkaioszi és az aszklepiadészi strófák, viszonylag rövidebb sorokból, amelyekben nem „futhatja ki magát" olyan könnyedén a jövevényformákhoz annyi természetességgel alkalmazkodó magyar nyelv (magyar vers), mint a hosszabb és szabad változatú hexameterben, vagy az egyenlő elemekből szerveződő jambusban, trocheusban, — ahol ezért (mint ebben a Berzsenyi-versben is) gyakoribb a versiktus és a szó- vagy szólamhangsúly szétválása, különjárása, mint az említett formákban." Vargyas szerint „László itt téved legmesszebbre a jambus »védelmében«, s majd hogy nem szerecsen-mosdatást művel. Nincs okunk tagadni, amit minden iskolás verstan már jóval a verstani viták előtt békében leszögezhetett, hogy a jambus ellenkezik leginkább minden versforma közül nyelvünk természetével."[16]

Az iskolás verstanokra kár hivatkozni, mert alig hiszem, hogy a magyar vers igazi megismeréséhez közelebb vezettek volna. *Babits* szavai a „szigorúan alkalmazott merev sémát" utasítják el (ő nem is alkalmazta a jambust sem szigorúan, sem sematikusan — lásd végső remekét, a „Jónás könyvét"). Kodály imént idézett vallomása is csak *fölébe* helyezi a görög formákat a jambusnak-trocheusnak. És én . . . ? Nem *csak* jambusról beszélek, hanem trocheusról, sőt a hexameterről is. És mit jelent ez a megkülönböztetés „a jambus védelme" szempontjából? Azt, hogy nem lévén éppen magyar alkalmazásában, oly kötött, mint a görög lírai formák, könnyebben alkalmazkodhat a magyar hangsúlyhoz, iktusai könnyebben „futnak rá" a magyar hangsúly síneire, mint a gyors és szigorú váltakozásban megkötött görög—latin lírai formákban. A hexameterben sok példával mutattam rá, milyen statisztikai sűrűséggel találkozik a két nyomatékrend éppen a hexameter vége felé: mire a klasszikus forma bukolikus zárlatához ér a vers árja, szinte egymáshoz hasonul a két rend és nem „békés egymás-mellett-élésben", hanem együttélésben torkollik teljes harmóniába. Nem tudom, mennyire sikerült világos okfejtéssel beszélnem, — de remélem, kiderült, hogy Vargyas Lajos félreértett. Hogy a megzenésítés számára a jambus unalmas forma, azt elfogadom. De a költészetben hatalmas védőügyvédei vannak; elég talán klasszikusaink mellett *József Attilára* hivatkoznom.

[15] Könyvem 200.
[16] I. h. 303.

Nagyon érdekes fejezete Vargyas recenziójának a Zrínyi-részlet. Könyvem előszavában írom, hogy többek között „Zrínyi tizenkettőse nem tartozik tanulmányom tárgykörébe".[17] A könyv későbbi folyamán azután könynyelműen zárójelbe kívánkozik ez a hazárd megjegyzésem[18]: „(Csak éppen utalok itt arra, amit e könyvben nem kívánok közelebbről kifejteni —, hogy Zrínyi aszimmetrikus sorait is az »áthidaló dallam« elve alapján vélem helyesen és magyar ritmusérzékünket kielégítően olvashatónak.)" Ennél több szó nem is esik könyvemben Zrínyiről.

A kétségtelenül skolasztikus fogalmazású mondat annyira megmozgatta Vargyas Lajos képzeletét, hogy ki-nem-fejtett nézetemet még — ha nem is nekem tulajdonított, de nekem tulajdonítható lekottázott olvasati próbákkal is alátámasztja, vagy viszi „ad absurdum". A rám testált példákat, sajnos alig-alig fogadhatom el, ha itt-ott meg is közelítik még semmiképpen meg nem érlelt felfogásomat. Talán még eljutok egyszer a kérdés vizsgálatáig; megoldási kísérletemben nyilván szerep jut majd „áthidaló" elvem számára is. Úgy vélem, cáfolatra még aligha érett meg nem-létező Zrínyi-elméletem, felfogásom még magam előtt sem tisztázott, — sajnálom, hogy könnyelműen előre vetettem (ha „intra parenthesin" is) az árnyékát...

Örülök, hogy Kodály prozódiájára vonatkozó fejtegetéseimet „a prozódiai rész legnagyobb „találata"-ként értékeli Vargyas Lajos. A Psalmus egyik részletével kapcsolatban, helyesen, nyomatékosabban érvényesíti a prozódiai mellett a formai felépítés zenei szempontját. Valóban: „nyelv és zene tökéletes harmóniája ez" — mondja —, „a valódi nemzeti klasszicizmus".[19]

Talán a legerősebb ellenzésre Bartók „Kékszakállú"-jának elemzése talál Vargyas Lajos írásában. Első megállapítása, hogy az ősi nyolcas „legkevésbé kötött belső tagolása" folytán „akármit lehet vele tenni s tett is Bartók darabja egész folyamán".[20] Úgy vélem, kimutattam, hogy *Bartók* nem „akármit" tett vele, hogy a remek megoldások változatainak gazdag sorával mutatta meg, mennyi *zenei* lehetőség lappang egy látszólag kopárabb versképletben. Hadd idézzem könyvemből[21]: „A zeneszerző természetesen sohasem tekinti az alapul választott versszöveget sematikus struktúrája szerinti merev kövületnek, aminthogy a költő számára is a kiszemelt, vagy belső kényszerűséggel felmerült versforma sohasem egyéb, mint formai »téma«, melynek a »variációk« gazdagságában kell megvalósulnia." A ritmikai variációk művészetének genialitását igyekeztem többek között felmutatni a „Kékszakállú"-ban. Vargyas Lajos úgy látja, hogy „itt nem lehet szó metszet előtti dallamemelkedőkről; ha ezt az utat akarja járni László Zsigmond továbbra is, többnyire erőltet, belemagyaráz". Lehet, hogy akad néhány erőltetett példám, — de aligha próbálom elvemet egymagában, egyedül-üdvözítő megoldásként alkalmazni a bartóki anyagra. Nagyon fontosnak vélem rámutatni, hogy az „áthidaló" elvet, a „dallamcsúcs"-elvet nem tekintem könyvem és szemléletem *egyetlen* témájának. Könyvem nem monotematikus mű. Nem kívántam, egy gyönyörű egység bűvöletében a „nagy

[17] Könyvem 6.
[18] Könyvem 35.
[19] I. h. 305.
[20] Ugyanott.
[21] Könyvem 236.

találatot" azzal diszkreditálni, hogy szemfényvesztőn oda is erőltetem, ahova nem való. Bartók-fejezetem címe: „A prozódiától a dramaturgiáig".[22] A kodályi mesteri prozódiával szemben, melyet „a költészet szelleméből születettnek" nevezek, a bartóki prozódiában a dramaturgiai erővonalat próbáltam megrajzolni: a legapróbb részletben is felfelé törő és a drámai intenziválás erejével egyre nagyobb egységekben kibontakozó dramaturgiai tendenciát. Sikerült-e, nem-e, nem tudom. Azt azonban tudom, hogy nem az egy-kaptafa-elv és módszer járóiskolájában kaptattam holmi látszatmegoldás felé.

Ám Vargyas Lajos minden e téren jelentkező fenntartása ellenére, végül is „az ellentmondás kiváltását" is eredményül értékeli. Talán az én jelen ellentmondásaim is hozzájárulnak az eredményhez.

Vargyas Lajos recenziója igazi vitaszellemben íródott. Az ilyen, valóban építő vitaszellem visz közelebb a célhoz: a kérdések tisztázásához.[23]

*

Elekfi László[24] nem először méltatja figyelemre szemléletemet. Már 1951-ben megjelent rövid vázlatomat *Horváth János* két alapvető művével és Vargyas Lajos verselméleti kutatásainkat számos új szemponttal és eredménnyel gazdagító munkájával együtt vette bonckése alá.[25] Könyvemhez kapcsolódó részletesebb recenziója kezdetén a verselemző tevékenységemben megnyilvánuló „zenei-esztétikai átélésnek" tulajdonítja új szempontjaimat. Figyelemre méltónak találja a szólamhangsúly vezető szerepének hangsúlyozását zenei-prozódiai elemzéseimben, megállapítva, hogy a szólamnak mint ritmikai egységnek elve *Bartóknál* inkább dramaturgia szempontoknak van alárendelve (amiben nézeteink megegyeznek). Finoman foglalja össze a hangsúly különféle módozatainak sok változatú összjátékát megmutató fejtegetéseimet és elemzéseimet. Észreveszi az angollal és némettel szemben a magyar jambus hajlamát úgyszólván a trocheusra való átfordulásra. Összehasonlító mintapéldám ez volt:

Shakespearenél: But *here* / I *am* / to *speak* / what *I* / do *know*

Vörösmartynál: Egy / *nyári* / *este* / *volt* az / *sáto*/rában . . .

Elekfi László felfigyel a könyv nem egy más, kevésbé exponált témájára is, — de nem hallgat kifogásairól sem. A pontosságra (és a jelenség kényességére) való tekintettel idézem szavait[26]: „Amikor László a vers ritmusának és dallamának viszonyát vizsgálja, a versritmust keresztező, azzal egybe nem eső értelmi hangsúlyt rendszerint dallamcsúcsnak nevezi. Igaz, hogy az értelmi hangsúly legtöbbször dallamcsúccsal jár együtt, de azért alighanem jelen vannak a hangsúly egyéb tényezői is: nagyobb hangerő, az idő némi megnyúlása, az artikuláció nagyobb pontossága." Ezt a helyes megállapítást könyvem sem mellőzi. Csak összefoglaló megfogalmazásomra hivatkozom; szó szerint: „*dinamikailag* az első helyen álló hangsúlytalan szó, ill. szótag

[22] Ugyanezzel a címmel, némileg tovább is merészkedő módon tárgyaltam ezt a témát a Magyar Zene 1964. 4. számában.

[23] Időközben megjelent VARGYAS LAJOS jelentős művének átdolgozott kiadása (Magyar vers — magyar nyelv, 1966.) Sajnálatos, hogy ebben az 1952-től 1966-ig terjedő időszak valamennyi verstani publikációjával kritikailag foglalkozó műben könyvem úgyszólván csak címe szerint szerepel.

[24] Magyar Nyelvőr 1962. 3. 344—350.

nyer, többlethez jut, »ütemenergia« juttatja jelentőséghez, — a második, a logikailag teljes súlyú veszít, gyengül; viszont *melódiá*ban az első helyen mélypont, hullámvölgy, a másodikon, a hangsúlyoson dallamcsúcs, hullámhegy keletkezik."[27] Általában arra hívnám fel a figyelmet, hogy ezeknél a „kereszteződéseknél" mindig csak *relatív,* nem *abszolút* változásokról van szó; seholsem *némul el* a hangerő, csak *csökken* a másik verspozíció javára, és viszont; ugyanígy a dallamvonal sem kénytelen (szószerint) *csúcs*helyzetet elfoglalni, csak *viszonylag* emelkedni az ellenényező fölé. Ennek a relativitásnak keretében értendő legtöbb megállapításom. Igaza van Elekfinek: „itt olyan sokágú minőségi különbségekről van szó [de, tenném hozzá, mennyiségiekről is, L. Zs.], amelyekre csak részletes eszközfonetikai vizsgálat tudna fényt deríteni."[28] A kísérletek kérdésére később kerül sor.

Elekfi egyetért álláspontommal (amely egyébként jó ideje általános álláspont), hogy a formai tényezők csak együtt értékelhetők, mégpedig akkor, ha az együttes a költői kifejezés szolgálatában áll. „De — folytatja Elekfi — ezt a költő kifejezést ő maga csak néhány művön elemzi végig. Nem telik rá ideje és ereje, és talán nem is tekinti feladatának, hogy a prozódia elemzésén túl elvszerűen annak az egész költői műhöz való viszonyát vizsgálja."[29] Telt volna-e időmből és erőmből, ma már nem tudom, — de borzadva gondolok rá: mi lett volna, ha a kritikusaim által hiányolt valamennyi problémát végigtárgyaltam volna... Néhány további, rokon tematikájú könyv perspektívája nyílik itt meg — de már nem feltétlenül az én feladatomul...

Örömömre szolgál Elekfi megállapítása, hogy „valóságos *zenei formaelemeket* tud kitapintani László a verses remekekben". Ezeknek mutatós sorát jelöli meg, többek között a rímről szóló fejezetből. De legszívesebben azzal a nyilatkozatával zárom ezeket a sorokat, melyeket nem ebben a kimerítőbb beszámolójában találtam, hanem még korábbi, rövid tanulmányomat számbavevő recenziója végén: „Ez a cikk mutatja meg az utat, melyen a ritmuskutatásnak tovább kell haladnia, ha a hangzó verset akusztikai elemeire bontva akarja vizsgálni."[30]

*

Fónagy Iván[31] kritikai beszámolója kezdetén — akárcsak Elekfi László — utal tanítványi kapcsolatomra *Eduard Sievers*szel, a nagyszerű tudóssal. Ez a kapcsolat igen rövid volt — de életreszóló hatású. Csak az ő hangtipológiai megállapításai segítségével tudtam korábban megkezdett kutatgatásaimat a kuruc balladák hitelessége körül egy bizonyos eredményig érlelni. Az ő szuggesztív tana és egyénisége vezetett rá a vers zenéjének olyan intenzív átélésére, amelyet azután a magyar vers zenei problematikájának megvilágításával igyekeztem hasznosítani.

[25] Újabb magyar verstanulmányok (Nyelvtudományi Közlemények, 1954. 318 sk.)
[26] Magyar Nyelvőr, i. h. 348.
[27] Könyvem 26.
[28] I. h. 349.
[29] I. h. 349.
[30] Nyelvtud. Közlemények, i. h.
[31] Nyelvtudományi Közlemények, 1964. 1. sz. 219—222. és Acta Linguistica, 1964. 3—4. sz. 401—404.

Fónagy Iván bírálótársaival egyezően állapítja meg, hogy, pontos fogalmazása szerint: „újszerűvé teszi ezt a verstant a vers és ének egybekapcsolásán túl a beszéddallam bevonása a metrikába" — és folytatólag: „Könyvét olvasva meggyőződünk arról, hogy nem valami többé-kevésbé erőszakolt újításról van szó. A versdallam elválaszthatatlan a vers ritmusától."[32] Számomra fontos megállapítása szerint „az elemzések nyomán fokozatosan kirajzolódnak a magyar verstan megírandó szemantikájának körvonalai". De nem elégszik meg ezzel az általános megállapítással, hanem meggyőző, könyvemben felmerülő példák alapján villantja fel „a metrum ellenében felszökő dallamnak" vagy „a magas csúcsról lesikló hang"-nak sokféle mondanivalóját, éppúgy mint a „dinamika és dallam egysége, a két hullám párhuzamossága" kifejező értékét. A szemantikai szempontnak ezzel a hangsúlyozásával Fónagy recenziója alkotóan mutat könyvem határain túlra.

Ezen a ponton érdemes egy kissé megállni. Ugyanakkor, mikor az ilyen értelmű érzékeny rendszerezés és kategorizálás rendkívül plasztikusan mutatná meg a dallami „dimenzió" gazdag kifejező lehetőségeit, lényegileg az a felismerés kell hogy kialakuljon, hogy ezek a szinte korlátlan kifejező lehetőségek mind abban az *általános*, közös jegyben egyeznek, amely a dallami elem „saját lábra állásában" nyilvánul meg. A *különböző* érzelmi-hangulati-magatartási aspektusok *nem* különböző formai alakulások következményei, a kifejezésbeli elkülönülés a vers egészének vagy szűkebb részegységének milieu-hatásától függ, de egészében a *melodika dimenziójában* nyilvánul meg. Mindamellett fel kell vetni egy más távlat lehetőségét is: elképzelhető és talán valószínű is, hogy ezek a különböző érzelmi attitűdök vagy árnyalatok a dallami elem (további kutatások és eszközfonetikai ellenőrzések nyomán megismerendő) más-más módozataiban, egyéb tényezőkkel való elszíneződésében valósulnak meg, minőségi vagy mennyiségi változatokban, vagy e változatok más-más kombinációiban.

Így van-e ez valóban s ha igen, melyek a konkrét megvalósulás formái —, ezt, ismétlem, csak újabb kutatások, a kutatásnak talán új eszközei és módszerei, s talán elsősorban az eszközfonetika eredményei deríthetik fel. A probléma elvi felvetése talán nem fölösleges.

Hiányolja Fónagy Iván, hogy nem vagyok „az eszköz-fonetikus Sievers tanítványa". Úgy vélem, a maga korában Sievers is inkább csak játszott az eszközökkel, maga-konstruálta figurákkal, tudós méretű „homo ludens" módjára, azzal sem törődve, hogy az egzakt tudományok csalhatatlanjai esetleg harsányan kinevetik. Lényegbevágóan fontos ellenben, amit ezután állít Fónagy: „Egyik-másik megállapítását bajos lenne mérésekkel igazolni. Nem tapasztaltam miografikus vizsgálataink során, hogy a hangsúlytalan ütemnyitó szótag (például a névelő) bármiféle nyomatékot kapna, s hogy [itt engem idéz, L. Zs.] „az ütemnyitóra következő, hangsúlyos, logikai nyomatékkal rendelkező szó viszont elveszti eredeti hangerejét".[33] Vargyas Lajos álláspontja is, melyre korábban hivatkoztam, azonos ezzel. Némi helyesbítéssel kell élnem: a könyvemből idézett hely folytatódik, éspedig ilyenképpen: „... elveszti eredeti hangerejét, illetőleg annak *egy részét*" — ahol

[32] Nyelvtud. Közl., i. h. 219.
[33] Könyvem 26.

is *aláhúzom* ezt a kritikus „egy részt". E tekintetben seholsem lehet szó abszolútumokról, hanem — amint erre már Elekfi László recenziójával kapcsolatban utaltam — csakis relatívumokról. Itt egyúttal felmerül a kérdés: milyen „kísérleti alanyok" versmondását rögzítették a felvételek? Fónagy Iván kiváló munkája, „A költői nyelv hangtanából", eszközfonetikai vizsgálatok szép soráról számol be, jórészt kiemelkedő előadóművészek versmondása alapján. Ezek a vizsgálatok igen értékes tapasztalatokkal járnak, ha a verset *az előadóművészet nézőpontjából* tekintjük. Azok az általános vizsgálatok, melyek eredményeit kétellyel fogadja Fónagy, a hangzó vers struktúrájának *alapvető* összetételét, a magyar versjelenség legáltalánosabb törvényszerűségeit kívánták elsősorban felfedni. E felé a cél felé biztosabban vezet a „naív" versmondás, amelyre Sievers célzott, mint a művészi eszközökön korlátlanul uralkodó előadóművész alkotó reprodukálása. Nem tudom, milyenek voltak azok a vizsgálatok, melyek ellentmondanak megállapításaimnak: kikkel végezték azokat és milyen célzattal. Fónagy szerint (László) „egyik-másik megállapítását bajos lenne mérésekkel igazolni". Azt hiszem, ez valóban így is van. Nem vagyok otthonos az eszközfonetika világában. Lehetségesnek tartom, hogy az eszközfonetika ez idő szerint még nem is rendelkezik a rendkívül bonyolult jelenség minden árnyalatának rögzítésére alkalmas eszközökkel és módszerekkel. Az eljárásnak egyszerre kellene analitikusnak *és* szintetikusnak lennie: felbontani és újból (egyben) összerakni. Nem tartom fölöslegesnek megismételni könyvem előszavának ezeket a sorait: „Nem foglalkoztam megállapításaim igazolására, megfigyeléseim alátámasztására technikai kísérletekkel és ellenőrzéssel. Kétségtelen, hogy előbb-utóbb minden ilynemű vizsgálódás kell hogy alávesse magát a hangfelvételek és átíró lejegyzések kontrolljának. Persze, a gyakorlat nem egyszer megcáfolja ezt a látszólag axiómaszerű megállapítást is és azt mutatja, hogy a gépi rögzítést, az ellentmondást nem tűrő „objektív" felvételt, átírást, mérést is a „szubjektív" megfigyelés ellenőrzése alá kell bocsátani. Ennek nyilvánvaló oka az idevágó jelenségek rendkívül komplex volta, ahol egyik tényező színezőn, zavarón, talán keresztezőn hathat a másikra. Olyan vizsgálatokra lesz szükség, melyek egyrészt az *egyes tényezőket* hivatottak rögzíteni, másrészt a rendkívül bonyolult *összjelenséget*, megbonthatatlan teljességében, valamennyi tényező egymásrahatásában. Nézetem szerint saját versolvasásom és mások versmondásának sokoldalú megfigyelése és e megfigyelések eredményeinek összehasonlító egybefogása vezessen előbb valamely önmagában zárt rendszerhez, melynek elemei vagy ellentmondanak egymásnak (ez esetben kirekesztendők), vagy szervesen kiegészítik egymást (ez esetben a rendszeren belül helytállónak bizonyulnak). *Azután* következzék a gépi eljárások és más »egzakt« módszerek igénybevétele, a legszigorúbb módszerességgel, a legteljesebb körültekintéssel."[34]

De végül is — lehet, hogy a szigorúan erre a speciális problematikára beállított kísérletek és mérések nem fogják valamennyi megállapításomat igazolni. Fónagy Iván előre is megvígasztal, mondván: „Olyan finom hallású elemző, mint László Zsigmond, aligha lehet illúzió áldozata." És hozzátesszi:

[34] Könyvem 6 sk.

„Mindössze arról van szó, hogy a szerző nem határozza meg alaptételeinek érvényességi körét"[35]... „objektív általános törvényszerűségek" látszatát keltve. Megvallom: továbbmenni ebben a kérdésben nem tudok e pillanatban.

Köszönöm Fónagy helyesbítését a „metrikai-ritmikai" jelzők könnyelműbb használata esetében. Joggal említi, hogy „a költői művel szemben érzett tiszteletem és szeretem" néha elfogultságra vezet, például mikor *Sylvester János* disztichonjaiban hibátlan megvalósulást látok. Nem a művészi megvalósulás magas fokát látom ebben az *első* próbálkozásban, hanem egyfelől — nyilván tudatosan — a magyar nyelv alkalmasságának felismerését az időmértékes forma átvételére, másfelől — nyilván ösztönösen — a dinamikus és melodikus hangsúlyok itt-ott kifejező jelentkezését a versek értelmi és egyben nyelvi igényeinek érvényesítésében. Ez a „hibátlanság" még nem tesz egy verset remekművé. De kétségtelen: „lelkes" értékelésem elsősorban az első jelentkezésnek szól. Az esztétikai értékelés ilyenkor kétségtelenül erősen az időbeli megjelenés függvénye.

Fónagy Iván méltatja a rím, az asszonánc a szokottnál behatóbb alaktani számbavételét. Úgy véli, „a rímekről szóló fejezetben egy magyar rímtörténet körvonalai bontakoznak ki". Nem térek ki több rím-vonatkozású helyesbítő vagy vitató megjegyzésére, mert a rím problematikájával egy befejezéséhez közeledő munkámban szándékozom bővebben és talán egészében és részleteiben is helyesebben foglalkozni. Csupán egy kijelentéséhez fűznék néhány megjegyzést. Rímfejezetem címe „a rím alak- és lélektanát" ígéri adalékokban. Fónagy Iván szerint a fejezet „adósunk marad a lélektannal, a rím szemantikájával". Nem elégedhetek meg azzal, hogy szembehelyezem ezzel a mondattal *Péczely László* sorait,[36] melyek szerint „a rím lélektani hatásával és kifejező funkciójával Kosztolányin, László Zsigmondon és Kardos Lászlón kívül nálunk senki sem foglalkozott érdemlegesen". De úgy vélem, ha Fónagy Iván azzal a termékeny jóindulattal és rendező szellemmel, amelylyel „saját lábukra álló" dallamcsúcsaim példáiból úgyszólván felvázolja a magyar verstan megírandó szemantikáját, rímpéldáimnak valóban elsősorban alaktani szempontok szerinti példacsoportjaiban szemelgetett volna (helyettem és javamra), ott is szép számmal akadt volna egy megírandó rímszemantika vagy legalábbis rímlélektan adalékaira. Azt hiszem, már az általa megdicsért *Rimay-Tóth Árpád* rímpárhuzam („szelence — Velence" stb.) is idevág: ami a barokk költőnél „rímből csiholt alkalmi, szervetlen, össze nem álló képsor", az „Tóth Árpád kezén — jóval gazdagabb rímjátékban — egységes, következetes rendbe igazodik, a *látás* rendjébe: a merengés »látcsövének lencséjétől« a varázs*láttató* írt rejtő szelencén át Velence hazug fényeiig".[37] Lélektani elem a rímszavak eltérő mondattani funkciójában az összecsengés *azonossága* mögött a *disszonancia*, a diszharmónia ingerének felmutatása,[38] ami azután még gyakran felmerül.

Persze, mielőtt folytatnám az „igazoló" idézeteket, rá kell mutatnom, hogy nem annyira szemantikai, jelentésbeli, mondanivalóbeli szempont ér-

[35] I. h. 221.

[36] GÁLDI LÁSZLÓ verstana bírálatából, Irodalomtörténeti Közlemények, 1963. 3. sz. 249.

[37] Könyvem 129.

[38] Könyvem 131. és passim.

vényesül az alaktani szemponton túlmutató példáimban, mint inkább *a rím lélektani hatásának* szempontja. A rímillúzió esetei (amikor a nem tiszta összecsengés vagy éppen az ismétlődő elem részleges vagy teljes hiánya ellenére is rímet érzünk, rímet *élünk át*), szintén jórészt a rím lélektanához szóló illusztrációk. Amikor „a mondanivaló intenzitása oly erős, hogy a rím illúzióját kétszeres szférára sugároztatja". mint:

Haloványul a gyáva szavamra . . . *dalom*
Viharodnak előjele, *forradalom!*

ez ugyan a mondanivaló kisugárzása, de a hatás rímhatásba tevődik át, „átételes" rímhatás lélektani processzusa megy végbe. (Mindezt széleskörűen és úgyszólván nemzetközi prespektívában fogja tárgyalni készülő rímtanulmányom.) A Fónagy Iván által is kiemelt „visszasugárzó" rím (Szabó Lőrinc névelőre visszanéző háromtagú rímválaszai) szintén a rím pszichikai hatásának esete. A rímközelség — rímtávolság lelki hatását bemutató József Attila-példák szintén messze vezetnek a pusztán alaktani szemlélettől, amikor például a következő két, közvetlenül egymás közelében keletkezett versrészlet hangulati, kifejezésbeli distanciájára mutatok rá.[39] Az egyik:

S ameddig a lanka nyúl,
a szegény fűszál lekonyúl,
fél, hogy örökre alkonyúl.

A másik:

Piros vérben áll a tarló
s ameddig a lanka nyúl,
kéken alvad. Sír az apró
gyenge gyep és lekonyúl.
Lágyan ülnek ki a boldog
halmokon a hullafoltok.
Alkonyúl.

Itt „a magányos végső szó úgy kondul, mint valami halk alkonyi harangszó." Persze itt is a rímek *közé* illesztett új szövegrészek vállalják az új „paysage intime", vagy még inkább „az alkonyi táj macabre költészetét" — de a változott lelki táj látomásos felidézését a rímek distanciába helyezése teszi lehetővé, az egymástól eltávolodott rímek lelki hatásfoka sokszorosára erősödött. Megvallom, ez a lélektani szemlélet csak részletekben nyilvánul meg, nem rendszeresen. Tág terület vár még megmunkálásra, — köszönöm Fónagy Ivánnak, hogy ráirányította figyelmemet.

Fónagy Iván végül a nyelvészeti szakirodalom, főleg a külföldi szerzők elhanyagolását teszi jogos kritika tárgyává, — de szokott jóindulatával mindjárt hozzáfűzi: „László Zsigmond könyve azonban olyan líraian egységes, egyéni mű, mely akkor sem igen módosulna, ha a szerző tekintetbe is venné az előbb említett (és nem említett) szerzők verstani tanulmányait." Ez fel-

[39] Könyvem 187.

oldozás — amelyet nem fogadok el: a mulasztás a maga helyén pótlandó. Nem mentség, ha könyvem előszavának hosszú listájára hivatkozom, amely nagy változatossággal sorakoztatja fel azokat a területeket, melyekkel *nem* foglalkozom. De hadd teszem hozzá: magam sem hiszem, hogy adandó esetben lényegi módosításokra lenne szükségem...

*

Kardos István hozzászólását illetően[40] meg kell mindenekelőtt említenem, hogy tudomásom szerint elsőül készült el az itt számbavett recenziók közül, csupán később került közlésre. Annál inkább figyelemre méltó, milyen helyes szemmértékkel és lényegre tapintóan ítélte meg a *zeneszerző* könyvemnek éppen *verstudományi* problematikáját.

Kardos határozottan mutat rá könyvem „főtémájára", a dallamcsúcsra. „Példák százaiban mutatja meg a könyv a kétféle súly, tehát az iktusra eső valódi hangsúly és a gyenge tagra eső dallamcsúcs (zeneileg magasabb beszédhang) egymást felváltó értékét, szépségét, értelmi és érzelmi hátterét." Majd így folytatja: „Mivel harmadik eset alig lehetséges, tehát bármely vers, vagy verssor felhozható példának" — ami feltételenül helytálló, hiszen *a magyar vers* strukturális törvényszerűségét igyekeztem felfedni. De nyomban utána felveti a kérdést: „Van-e harmadik, vagy negyedik lehetőség is?" És pillanatnyit sem késik a határozott válasszal: „Van. Pl. ha dallamcsúcs helyett a rossz ütemrészre eső szótagot *hangerővel* és nem magasabb intonációval emelem ki, vagy rövid szünetet teszek elébe."[41]

De továbbmenően, még világosabb fogalmazással kérdi: „valóban ugyanolyan szerves, integráns része ez a dallamcsúcs a versnek, mint pl. a ritmus, a rím, a szótagszám stb. vagypedig csak a hangos megszólaltatásnak *egyik* gyakran használt, érdekes, de helyettesíthető eszköze?" Kardos István koronatanúra: *magamra,* könyvem 44. oldalára hivatkozik, ahol ugyanazon verssor („Régi dicsőségünk...") felmondása alapján készült két grafikonnal jelzem, hogy többféleképp is melodizálható egy verssor. De elkerüli figyelmét végső megállapításom, amely szerint a két grafikonban „az alapvonalak, az irányok és arányok azonban azonosak maradnak", — nem szólva arról a lényegről, hogy mindkét esetben a *dallamvonal* részletekben megnyilvánuló módosulásáról, nem pedig *más* megszólaltatási eszközről van szó. Megjegyzi azt is, hogy „csak fennhangon mondva valósul meg" a vers dallammozgása. Azt kérdezném Kardos Istvántól: ha nem verset, hanem zenei partitúrát olvas „némán", megvalósul-e benne a zenemű dallammozgása? Azt hiszem, erre csak *egy* válasz képzelhető el: megvalósul, teljes szépségében, érzéki-érzelmi hatásával, — ha kétségtelen is, hogy a *hangzó* (fennhangon elhangzó) realizációban éri el a „megvalósulás" igazi revelációját. A vers dallammozgása nagy általánosságban háttérbe szorult a legújabb időkig a vers valóságát kutató szakemberek számára is, hát még az egyszerű versolvasó számára. A dallammozgás *tudatosult* érzékelésének elmaradása azonban semmiképpen nem jelenti azt, hogy *öntudatlanul* nem vált ez a nem észlelt dallommozgás mégis csak az esztétikai élvezet számottevő tényezőjévé —

[40] Magyar Zene, 1966. 2. sz. 159—168.
[41] I. h. 159.

mind a szakember, mind a „naív" olvasó verssel való találkozásában. Hadd teszem hozzá (ha csupán *egyetlen* adalék érvényével is), hogy én bizony „néma" olvasásban is „hallom" a vers melodikus hullámverését és példáim jórészét nem kellett feltétlenül fennhangon elmondanom ahhoz, hogy e hullámzásnak legalább irányát és arányait hitelesen és hatással ne érzékeljem.

A valóban fontos kérdést azonban így teszi fel Kardos István: „Ha dallam-emelkedő helyett hangerővel, vagy cezúrával éppoly tökéletes megoldása lehetséges a hangsúly és ritmus egyeztetésének, vajon jogosak-e a messzemenő következtetések, melyek voltaképpen a könyv magvát adják?" Válasza pedig, most már részletezve, az, hogy — egyfelől — „mindazok a szépségek, amelyeket a szerző a közölt számtalan példában a dallamcsúcsról kimutat, valóban megmutatkoznak, ha a felmondás a dallamemelkedőt valóban alkalmazza" — de másfelől dallamcsúcs helyett „hangerővel, vagy cezurával, esetleg tempóváltozással történő kiemelés" ... nagyjából ugyanazokat a hatásokat fogja éreztetni. Ezek után nem teljesen logikus a záró következtetés, amely a dallamcsúcselméletet „fején talált szögként" ismeri el.

A kérdés feszegetése nem akadékoskodás, hiszen alapvető problémáról van szó. Kardos István cikke végén közli, hogy a dallamcsúcs-probléma tisztázására a Színművészeti Főiskola végzős növendékeivel végzett kísérletek győzték meg egyrészt arról, hogy megállapításaim helytállóak, de másrészt arról is, hogy azonos hatás érhető el az említett más differenciáló eljárásokkal is, amikor is a szóbanforgó helyeket ..olykor egyszinten kis erőnyomatékkal, olykor kis szünettel, vagy lassítással, olykor pedig egyáltalán *nem* emelték ki."[42] Könyvemben, visszamenve Sievers tanítására, hangsúlyozom, hogy ha nem előadóművészetről van szó, hanem a vers törvényszerűségeinek megismeréséről, akkor nem fordulhatunk tudatos, vagy éppen képzett versmondók segítségéhez, — illetőleg, tenném hozzá, ezeket a hangzó dokumentumokat kellő kritikával, „mutatis mutandis" kell felhasználnunk. Kardos István végzős növendékeit már képzett versmondóknak kell tekintenünk, legfeljebb azzal a megszorítással (vagy súlyosbítással), hogy — esetleg — „félre"-képzettek. Bár Fónagy recenziója kapcsán már szó esett erről a módszertani problémáról, nem ártott talán erre a veszélyfaktorra ehelyütt is rámutatni. Ám arra is rá kell mutatni, milyen hálára kötelező vállalás volt ilyen mindenképpen tanulságos kísérletek folytatása.

De közelebbről nézve szembe a kérdéssel: lehet-e szó arról, hogy tökéletesen egyszinten mondjunk kiemelt szót? (A kiemelés egyébként — könyvemben is van rá utalás — történhet alkalmilag a hang mélyítésével is.) Ha egy versmondó kiemelt helyet egy szinten ejt ki, nyilván tudatosan a versmondás valamennyi technikai eszköze fölötti uralma erejéből fegyelmezi hangját ugyanarra a magassági fokra. Nagyon könnyen elképzelek olyan vershelyzetet, ahol a dermedten egyszintű mondás meghökkentő *hatással* járhat. A pauza, a lassítás is valóban eszköze lehet a kiemelésnek, de *művészi* eszköze, *hatás*-eszköze, nem spontán reagálás a versszövegben rejlő ingerre. Tovább menve — az ilyen technikai fogás még semmiképpen sem akadálya annak, hogy a kérdéses szó vagy szótag hangban is emelkedjék, akárcsak egy árnyalattal — mert egy árnyalatnyi emelés is elég lehet

[42] I. h. 167.

ahhoz, hogy a légkör felforrósodjék. Ha pedig egy versmondó (vagy akár végzős növendék) mindennemű disztinkció nélkül megy el valamely keresztező, „anomáliás" vershely mellett — egyszerűen abból az okból, hogy *nem ismeri* fel a hely szokványtól eltérő voltát —, akkor nyilván nem ura mesterségének, ugyanakkor pedig nem is „naív" olvasó, aki elfogulatlanul (mondhatnám: romlatlanul) fogadja el a versből kiinduló hatásokat és öntudatlan reagál rájuk.

Igen fontos és számomra örvendetes Kardos István tanúskodása az „ütemnyitó energia" mellett, ezzel a tömör indokolással: „döntő különbség ez vers és próza között".

Kardos István élénken felfigyel a rímfejezet több újszerű kategóriájára. Ezt annál értékesebbnek tartom, mert újabb zeneszerzőink igen gyakran „quantité négligeable"-nak tekintik a rímet, a vers zenei vetülete nem egyszer eltörli a rímhatás minden nyomát. Kritikusaim közül ő az egyetlen, aki figyelemmel kíséri a Kodály prozódiai megoldása és a közölt ógörög dallamemlékek prozódiai jelenségei között fennálló hasonlóság, vagy inkább lényegi azonosság felismerését. Igaza van, hogy a minimális számú relikvia nem feltétlenül biztos alap az általánosításra, de egyrészt nagyszerű eszköz a jelenség (a kevésbé vájtfülűek számára nehezebben észlelhető jelenség) felfogására vagy legalább megközelítésére, másrészt valamennyi szöveges dallamemlék jellegzetességeinek statisztikai feldolgozása túlnyomóan egységes képet mutat, melynek lényegét az ógörög dallamelmélet is igazolja. Ez, persze, külön, részletesen dokumentált tanulmányt követelne. Kardos István, Vargyas Lajoshoz hasonlóan, megállapítja a Bartók-prozódia eltérő jelenségeit, a dallamcsúcs-megoldást „inkább a deklamáló részekben" észleli csak. Igaza van abban, hogy „a dallamvonal szépsége, saját belső rendje, töretlensége kedvéért" szép számmal merülnek fel eltérő vagy ellentétes esetek, — de ezúttal is hangsúlyoznám a bartóki prozódia irányadó elveként a dramaturgiai tendenciát. Kardos azután csatlakozik az atomizáló" zenésítés ellen elfoglalt álláspontomhoz, az ellen a kompozitórikus magatartás ellen, amely — tömör fogalmazása szerint — „a nyelvtani hangsúly kedvéért feláldozza a *verset*, a *verssort*, *a rímet*, *a motívumrokonságot*.[43] Majd felhasználja az alkalmat, hogy újabb érvekkel erősítse egy régebben felvetett vitatémáját.[44] Harcol a magyar zeneszerzőt nyűgző „hangsúlygúzs" ellen, az ellen, hogy a komponista „mint a vers alárendeltje" szolgáljon ki minden hangsúlyváltozást és ritmuszökkenőt. Érvelése nem egy hasznos, helyesen indokolt tanáccsal szolgál a vokális szerzőknek. Legfőbb gondolata: a népdal bizonyos határok között szabadabb hangsúlykövetelményeket felmutató mintája. A magam részéről, aki már 1954-ben is vitáztam vele az Új Zenei Szemle hasábjain,[45] csak azt fűzném ehelyütt ehhez az elvhez: ismerni kellene a népdal esetében a különféle hangsúly- és időtartamrendű strófaszövegek és vázlatok közül az *elsőt*, az *eredetit*, a keletkezés szempontjából a zenei alkattal organikusan összetartozót. Az ilyen szerves kapcsolódásokban lennének csak megfigyelhetők azok a szöveg-zeneközi jelenségek, amelyek (talán) mintául szolgálhatnának. Hadd írjak ide néhány sort *Szabolcsi Bence* szavaiból, melyek a Tudo-

[43] I. h. 162.
[44] Új Zenei Szemle, 1954
[45] Ugyanott, 1954. 6—7. sz.

mányos Akadémia Vargyas-vitája alkalmából hangzottak el:[46] „Ma ismert népi szövegeink kétségtelenül újabbkeletűek régi dallamainknál: ami azt jelenti, hogy a szöveg gyorsabban változott, mint a dallam . . .". Majd: „Tehát dallami szkéma és tartalmi szkéma; de nem maga a verbális szöveg, nem maga a versritmus az, amit e dallamtípusok . . . régiségéhez mérnék. Kérdés mármost, hogyan tudunk nem-ismert, mégcsak ki sem következtethető szövegekből e szövegek ritmikai hatására következtetni a dallamokban?" — — — De ehelyütt ez az érdekes és fontos probléma nem témám.

Még valamire térnék ki Kardos István tartalmas cikke epilógusából. Ezt írja:[47] „László Zsigmond könyve talán nem is tudományos mű abban az értelemben, hogy valamely tudományos kérdést rendszeresen kimerítő teljességgel letárgyalna és cáfolhatatlan téziseket állítana fel az idők végtelenje számára." Ezzel tökéletesen egyetértek. Nem mintha magam is az idők végtelenje számára felállított téziseket kérnék számon érvényességi küszöbként egy tudományos műtől, hanem azért, mert nem a tudományra gondoltam, mikor a magyar vers szívverését auszkultáltam. A valóságot és az igazságot próbáltam *megközelíteni* — vagy helyesebben, ebben az irányban igyekeztem tárgyam felé közeledni. Hiszem, hogy közeledtem kutatásom céljához. Hogy mennyire, hogy hol találtam meg és hol vétettem el az utat, azt valóban a tudománynak kell megállapítania. Ennek a feladatnak elvégzéséhez igen fontos hozzájárulást nyújtanak az itt számbavett recenziók.

*

Meg kell emlékeznem *Péczely László* Tartalom és versforma című értékes kötetéről,[48] amely nem egy pozitív utalással teremt kapcsolatot könyvemmel.

Magától értetődik, hogy nem lehetek döntőbíró abban a kérdésben, mi az, ami a továbbfejleszthetőség értelmében helytáll a könyvemben feltárt anyagból. Mindössze az világos számomra, hogy a magyar verselméletnek valamennyi bírálóm által elismert *kibővítése a versdallam tényével* — határozott előrehaladás. Ez az elem, ez a réteg, ez a „dimenzió" nem mellőzhető többé verselméleti kutatásunkban, figyelembevétele még versmondó művészetünkből sem kapcsolható ki. Végezetül szívesen írom ide *Kecskés András*, könyvem, felfogásom alapos ismerője, szavait:[49] „Meggyőződésünk, hogy az „áthidaló dallamemelkedő" László Zsigmond-i elmélete — és általában az akusztikai ritmustényezők komplex vizsgálatának igénye — nélkül aligha léphet előbbre a magyar verstudomány."

[46] Vargyas Lajos: A magyar vers ritmusa c. könyvének megvitatása, 1953. 235.
[47] I. h. 168.
[48] Irodalomtörténeti Füzetek 49. sz. 1965.
[49] Irodalomtörténeti Közlemények, 1968. 1. sz. 111., PETR RÁKOS: Rhythm and Metre in Hungarian Verse c. könyvének bírálatában.

FODOR GÉZA:

A POLGÁRI MŰVÉSZET MEGÍTÉLÉSÉNEK KÉRDÉSE

VITA MAROTHY JANOSSAL

Manapság, amikor divat a realizmust csupán stílusirányzatnak, stílusáramlatnak nevezni, sőt, bizonyos művészeti ágakból — például a zenéből — teljesen száműzni, ma, amikor a tipikus általános esztétikai kategóriájával állítólag semmit sem lehet kezdeni a lírában és a zenében; megkülönböztetett figyelemmel kell kísérnünk minden olyan törekvést, mely a történetiség ürügyén nem egy empirikus történeti módszerrel akarja helyettesíteni a történeti-logikait, mely az ágazati esztétikák fejlesztését nem az általános esztétika dialektikus kategóriáinak felbomlasztására használja fel, hanem amely a maga pozitív ágazati-történeti kutatásaival a marxista esztétika dialektikusabbá tételéért küzd. S még fokozottabb figyelmet, sőt tiszteletet érdemelnek azok az úttörő jellegű kutatások, amelyek az ágazati esztétikák olyan ingoványos és kevéssé feltérképezett területén folynak, mint a zeneesztétika. Két fő feladat vár itt a marxista esztétikára: egyrészt a zenei visszatükrözés sajátos kategóriáinak kidolgozása, másrészt a konkrét formaproblémák megoldása, feltárni a zenei formák genezisét a társadalmi-történelmi életfolyamatban.

Maróthy Jánosnak ez utóbbi feladat megoldásában igen nagy érdemei vannak. Alapvető jelentőségű munkája, „Az európai népdal születése" részletesen elemzi az ősi kollektív zenei gyakorlat „összművészeti-variatív" formáitól a dalszerű gondolkodásig megtett utat. Most a *„Zene és polgár — zene és proletár"*[1] e zenetörténeti út másik végét elemzi, azt a folyamatot, ahogy a dalszerű gondolkodásból, a polgári zenei gondolkodásból kiválik a proletariátus zenei nyelve. „Ez a könyv mintegy a zenei szocialista realizmus előtörténetét kívánja adni. Azt vizsgálja, hogyan jöttek létre a szocialista realizmus felé mutató tendenciák már a polgári zenében; továbbá, hogy hogyan kovácsolódott ki évszázadokon át a proletariátus »zenei arculata«" (5. l.)

A „Zene és polgár — zene és proletár" tehát elsősorban zenetörténeti jellegű munka. A történeti anyag azonban egy határozott történetfilozófiai

[1] Akadémiai Kiadó, Budapest, 1966. Ujfalussy József a könyvről írt és a Magyar Zene, 1967/1. számában megjelent opponensi véleményében kiváló elemzést és bírálatot nyújtott Maróthy János koncepciójáról. Jelen cikkben az őáltala megkezdett úton továbbhaladva szeretnénk e koncepció történetfilozófiai és módszertani alapjainak belső analízisét elvégezni, illetőleg megkísérelni jelezni néhány esztétikai probléma megoldásának lehetséges irányát.

és esztétikai koncepcióba ágyazódik, melyet a szerző a szigorúan vett anyagfeltáró és elemző munkától viszonylag függetlenül, a könyv első 118 oldalán önálló összefüggő gondolati rendszerként fejt ki. Mi a továbbiakban csak az itt megfogalmazott nézetekkel foglalkozunk. Éppen ezért már most le kell szögezni: teljes mértékben tudatában vagyunk annak, hogy ilyen alapról csak igazságtalanul ítélhetjük meg Maróthy János *könyvét*. Hiszen az alapvetően zenetörténeti, márpedig éppen ez a vonatkozás szinte teljesen kívülreked vizsgálódásaink körén. Mégis több okunk van arra, hogy vállaljuk az így elkerülhetetlen igazságtalanságot és méltánytalanságot. Először is Maróthy történetfilozófiai, esztétikai koncepciója a vázlatos kifejtés ellenére is elméletileg összefüggő egészt alkot, tehát teoretikus igénnyel lép fel: másodszor maga a szerző is csak terjedelmileg és nem tartalmilag rendeli alá szűkebb értelemben vett zenetörténeti kutatásainak[2], végül, és ez a legfontosabb ez a koncepció esztétikai tudományos életünk legégetőbb kérdéseit veti fel és szól azokhoz hozzá.

„E történelmi folyamat igazi képének felismerése »a rokka és a bronzbalta mellé« helyezi majd a zeneművészet mai útjával kapcsolatos közhelyeket. A »modernista technicizmust« éppúgy, mint azt a szemléletet, amely szerint a polgári művészet virágzó korszakai ellentmondásmentesen pozitívak, válságos korszakai pedig pozitívummentesen ellentmondásosak." (5. l.) — írja Maróthy, és ezzel tulajdonképpen azt mondja, hogy a tudománynak a történelmet és a művészetek történetét a maga objektív ellentmondásosságában, ellentmondásos fejlődésében kell felfognia. Néhány sorral lejjebb azonban, amikor módszertani alapelvét fogalmazza meg, nagymértékben gyengíti a követelmény teljesíthetőségének lehetőségét: „Elsősorban annak a hangsúlyozására és behatóbb elemzésére törekedtem, ami az eddigi szakirodalomban még kifejtetlen. Ezért helyeztem élesebb megvilágításba azt, ami a polgári zenekultúrában »szűkebben polgári«, és szorítkoztam annak jórészt csak általánosabb jelzésére, hogy e zenekultúra hol és hogyan lépi túl a maga szűkebb osztály-meghatározottságát. Ezért fordítottam továbbá sokkal nagyobb figyelmet a »közhasználatú műfajokra«, mint a nagy formák világára, mivel az előbbi máig sokkal feltáratlanabb az utóbbinál, és mivel éppen az előbbi a legfőbb bizonyíték arra, hogy a nagy formák világának — a zenetudományban amúgy is közismert — sajátosságai a *társadalmi zenei gyakorlatban* gyökereznek." (5—6. l.) Az itt elismert módszertani egyoldalúságot a polémikus szándék motíválja, amely a klasszikus zenetörténetet eszményítő polgári zenetudomány ellen irányul egy első mélyrehatóbb bírálat öntudatának pátoszával. Úgy tetszik azonban, erre a koncepcióra is találó Marx szellemes észrevétele: „... minden tudomány első kritikája szükségképpen foglya azon tudomány előfeltételeinek, mely ellen harcol..."[3] Természetesen már az ilyen motívumok megértése sem menthet fel bennünket az elméleti következmények bírálata alól, most azonban többről van szó: magát az elsőbbség pátoszának jogosultságát kell meg-

[2] Bizonyítja ezt az a tény is, hogy koncepciója egy sor igen fontos gondolatát önálló elméleti vitacikk formájában is megírta: vö. Dr. Maróthy János: A realizmus általában és konkréten, Társadalmi Szemle, 1964/12.

[3] *Marx—Engels Művei* (a továbbiakban MEM) 2. 30. l.

kérdőjeleznünk. Természetesen ez a kérdés nem a sportszerűség szempontjából érdekes, hanem elméleti jelentősége van. Arról van ugyanis szó, hogy Maróthy nem épít a marxista történetfilozófia és esztétika újabb és döntő fontosságú eredményeire, s ezért, bár szubjektív szándéka szerint több vonatkozásban fellép a dogmatizmus, a vulgármarxizmus ellen, lényeges pontokon mégsem haladja meg annak elméleti-módszertani alapjait s így igen sok megoldásában érintkezik a dogmatikus vulgármaxista nézetekkel. Mármost itt még egy előzetes megjegyzést kell tennünk. Tekintettel arra, hogy a jelenlegi esztétikai viták szempontjából ez utóbbi kérdéskomplexum középponti jelentőségű, mi is ezt állítjuk fejtegetéseink centrumába. Itt viszont újra igazságtalanok leszünk Maróthy Jánoshoz. Véleményünk szerint ugyanis koncepciója egy igen fontos tudományos tendenciát reprezentál, amelynek iránya alapvetően pozitív, és belső gyengeségei, téves eredményei éppen e tendencia következetlen, elhamarkodott érvényesítéséből fakadnak, azaz visszaesések a koncepció alapkarakteréhez képest. Ezért először is határozottan elhatároljuk magunkat Maróthy egyes vulgáris gondolatainak esetleges „jobboldali" kritikájától, másrészt pedig ilyen nézeteinek bírálatában elsősorban azokat az elméleti tendenciákat bíráljuk, melyeket ezek reprezentálnak. Ez abban is kifejezésre jut, hogy érvelésünkben olyan elméleti eredményekre is támaszkodunk, amelyeket a szerző könyve írásakor még nem ismerhetett, mert csak kézirata elkészülte után láttak napvilágot.

I.

Maróthy fejtegetéseinek kiindulópontja egy Marx-idézet „A Tőke" nyersfogalmazványából. „Az ember csak történeti folyamat által válik elkülönültté. Eredetileg mint *faji lény, törzsi lény, társas állat* jelenik meg — bár korántsem mint politikai értelemben vett zoón politikón. Ennek az elkülönülésnek egyik fő eszköze maga a csere. A csere feleslegessé teszi és felbomlasztja a nyájszervezetet. Mihelyt a dolog úgy alakul, hogy az ember mint elkülönült már csak magára vonatkoztatja magát, ugyanakkor azok az eszközök, amelyekkel magát elkülönültként állítja, a maga általánossá és közössé tételévé lesznek. Ez a közösség az egyes objektív létét tulajdonosként... feltételezi." (9. l.) Ez az idézet azonban nem tartalmazza az egész marxi gondolatmenetet, amely így folytatódik: "... mégpedig bizonyos feltételek között, amelyek őt a közösséghez láncolják, vagy helyesebben, a közösség láncának egy szemévé teszik."[4] Tartalmilag ez a folytatás nem sok újat mond az előzőkhöz képest, mégis egy fontos vonatkozásban elmélyíti az elemzést, amelynek fontosságát akkor tudjuk csak igazán felmérni, ha látni fogjuk, hogy mellőzése milyen konzekvenciákhoz vezet Maróthy fejtegetéseiben. Azáltal ugyanis, hogy Marx konkretizálja, elmélyíti a közössé tétel mozzanatát, teljes ellentmondásosságában ragadja meg a folyamatot; azt ugyanis, hogy az ősi kollektivitás felbomlásával az emberek mind sokoldalúbb függésbe, vonatkozásokba kerülnek egymással, tehát társadalmi kapcsolataik extenzíve gazdagabbak lesznek. Az elkülönülést tehát a másik oldallal együtt ragadja meg, vagyis az emberiség fejlődésének egyik alapvető fontosságú ellentmondását mint ellentmondásteli egységet,

[4] *Marx: A tőkés termelés előtti tulajdonformák.* Szikra, Budapest, 1953. 32. l.

mozgalmas, dinamikus módon, dialektikusan fogja fel. Arról van itt szó, amit Marx a polgári társadalomra nézve pregnánsan így fogalmaz meg: „Az ember a szó legszorosabb értelmében »zoón politikón«, nemcsak társas állat, hanem olyan állat, amely csak a társadalomban tud egyedülállóvá válni."[5] A polgári társadalom emberét, annak világképét csak ebből a szempontból lehet megérteni, s minden itt mutatkozó egyoldalúság teljesen eltorzítja a képet. Véleményünk szerint Maróthy ezt nem tudta elkerülni.

Hogyan jellemzi Maróthy a polgárt? Mindenekelőtt ragaszkodik e kategória konkrétságához: „A reneszánsz vívmányaként a középkori »rideg absztrakciók« helyére lépő *ember* tehát nem ember általában, hanem a konkrét polgári ember. Mint ahogy az ekkor diadalmaskodó »humanizmus« sem az általában vett ember, hanem a polgári ember kultusza. Az a tény, hogy a kultusz mégis az »általános emberit« írja zászlójára, éppen abból a sajátos kettősségből fakad, amelyet konkrétan az árutermelés hoz létre, amikor »magánmunkáit... mint *egyenlő emberi munkát* vonatkoztatja egymásra«. De az »általános ember« attól még konkrétan polgári ember marad, hogy mivoltát, látásmódját, világnézetét mindig és mindenütt létező, örökérvényű általános emberinek tünteti fel. Az Én számára fölfedezett külvilág a *polgári* tudatban tükröződik oly »költőien érzéki ragyogással«. Ezért egyoldalúak azok a megállapítások, amelyek a középkorból kiemelkedő új művészet lényegét csupán abban látják, hogy »az embert«, s »a természetet«, »a valóságot« »fedezi föl«, »helyezi a középpontba«. Konkréten ugyanis a polgári emberről, a polgári ember tudatában sajátosan tükröződő természetről, valóságról van szó." (12—23 l.) Mint tudjuk, a „konkrét, azért konkrét, mert sok meghatározás összefoglalása, tehát a sokféleségnek egysége."[6] Maróthy felfogásában azonban: polgár=elkülönült árutermelő; vagyis a meghatározás a lehető legelvontabb. Persze Maróthy jól látja az árutermelői elkülönülés történeti folyamat jellegét s így a kategória történetiségét: „Kezdetei ott vannak már az antik társadalmakban is, mégpedig annál inkább, »mennél inkább belépnek ezek a közösségek pusztulásuk szakaszába«. De teljes kifejlődését az európai polgári társadalom hozza — ugyanakkor, amikor megteremti a maga ellentétét is a proletariátus új módon közösségi létformájában." (9. l.) Itt kimondatlanul is egy olyan módszer csírája rejtőzik, mint amilyet Marx ír le: „... még a legelvontabb kategóriák is, annak ellenére, hogy — éppen elvontságuk folytán — minden korszakra érvényesek, mindemellett ennek az elvontságnak a meghatározottságában maguk is ugyanúgy történelmi viszonyok termékei és csak ezekre a viszonyokra és ezeken belül teljes érvényűek."[7] Tudjuk, hogy ezt a gondolatot milyen zseniálisan alkalmazta Marx „A tőké"-ben és milyen termékenynek bizonyult legutóbb az esztétikum sajátosságának elemzésében Lukács Györgynél. Meggyőződésünk tehát, hogy amikor Maróthy „Az európai népdal születése"-ben alkalmazott empirikus történeti módszer után most a történeti és logikai vizsgálat egységesítése felé indul el, jó irányba halad, s ha a továbbiakban fejtegetései sokszor súlyosan problematikusak, akkor ennek oka éppen az iránynak az eltévesztése, a letérés erről az útról.

[5] *MEM 13.* 152. l.
[6] *I. m.* 167. l.
[7] *I. m.* 170. l.

Az elemzés tárgya ez: milyen világképet, illetőleg ezen belül milyen művészi világképet termel ki a polgári lét. Maróthy itt mindenek előtt a polgári tudat formális struktúráját akarja megrajzolni, egy olyan struktúrát, amely már önmagában is a polgári lét visszatükrözése: „Mielőtt a polgár világképének tartalmi mozzanatait elemeznők, szemügyre kell vennünk annak a »fényképezőgépnek« az optikai szerkezetét, amelynek segítségével a polgár a világot befogadja." (9. l.) Anélkül, hogy némi fontoskodással szemügyre vennénk ennek a metafórának a szerkezetét, csak arra figyeljünk fel, hogy Maróthy a polgári tudat, világkép (ezek a fogalmak itt mindvégig differenciálatlan egységben vannak) szerkezetét homogénnek fogja fel. Milyen mármost ez a szerkezet? „A fő meghatározó az »én-központúság«. Nem szükségképpen az egocentrizmus pejoratív értelmében, bár az utóbbi feltétlenül az előbbi tartozéka, egyik szűkebb megjelenési formája. Az én-központúság szélesebb értelme: a »külvilág« minden jelensége az énen átszűrődve, az én »kis-világához« — érdekeihez, törekvéseihez, szűkebb »házatájához« (ház, család, tulajdon) — való viszonyában kapja meg jelentőségét." (9. l.) S a következtetés: „Ebből az új, én-központú szemléletből, az én »kis-világának« középpontba állításából és a »nagy világnak« e kis világon keresztüli tükröződéséből vezethető le nemcsak a polgári *világképnek* technikai sémája általában, de ennek következtében a polgári *művészet* technikai sémája is." (13. l.)

Nem térünk most ki arra — hiszen teljesen közismert —, hogy a társadalmi tudat különböző formái különböző mértékben osztállyellegűek, például a természettudományok egyáltalán nem azok, annak ellenére, hogy ezek fellendülésének bensőséges kapcsolata a polgári osztályérdekekkel szintén köztudott dolog. De legalább annyit mégis meg kell jegyeznünk, hogy a tudományokra egészében jellemző a dezantropomorfizálás, és ez a sajátosságuk éppen *strukturálisan* elkülöníti őket például a művészettől, amely ezzel szemben antropomorfizál. A dezantropomorfizáló tendenciák már önmagukban az énközpontúság ellen hatnak, nem én-központú szerkezetet hoznak létre. S ha most arra is tekintettel vagyunk, hogy a tudományban a dezantropomorfizáló tendenciák első nagyszabású előretörése az ióniai természetfilozófiában következik be éppen az árutermelés fellendülése nyomán, valamint arra, hogy ezeknek a tendenciáknak a lényegében töretlen előrehaladását Galileitől nyomonkövethetjük; minden bizonnyal meg kell kérdőjeleznünk Maróthy állítását „a polgári ember tudatában sajátosan tükröződő természetről". Ugyanis itt a szerző nem a hétköznapi vagy a művészi természetelményről beszél, mint gyanútlanul hinnénk, hanem valóban a természettudományról. Nyilvánvalóvá teszi ezt egy későbbi fejtegetése, melyet most kommentár nélkül idézünk, hiszen abszurditása magáért beszél: „Az egyed, mint fölfelé az általánosítás, lefelé az analízis határa nemcsak a polgári művészet, hanem általában az *egész polgári világkép* jellemzője. — Ez a forrása pl. a polgári materializmus mechanikus-metafizikus jellegének, szenzualista korlátainak. A filozófia további, naiv-spontán dialektikus világképével szemben itt a valóság nem annyira folyamat-mivoltában, hanem az elkülönült egyed által érzékelt, *egyedi* alkotórészeiben érzéklődik. A sajátos »középrégiót« itt a *fizika* képviseli. A kémia (vagy éppen az atomfizika) »lefelé« a biológia (vagy pláne a szociológia) pedig »fölfelé« bontaná meg az

egyed stabil integritásán alapuló világképet. »Egy ‚ez', mint az öreg Hegel mondja«: ami az »ez«-en innen vagy túl van, ahol a »még nem ez« vagy a »már nem ez« uralkodik, ott már az ördög birodalma kezdődik." (88. l.)

Anélkül persze, hogy a Maróthy által leírt sémát akárcsak az ideológiai tudatformákra nézve teljes értékűen érvényesnek tekintenénk, meg kell látnunk azt, hogy Maróthy ezzel a polgári élet egy valóban jellegzetes életényét jellemezte. Sőt, másutt még pontosabban megfogalmazza: „Létrejön a *köz- és magánélet* olyan kettőssége, ahol a magánélet *külön-sajátos »kis világa«* termelődik ki, ahol a *konkrét* végül is erre a *privát* világra szűkül le és egyben megfosztódik minden korábbi közvetlenül közösségi tartalmától, míg a *közösségi* ugyanakkor *csak-általánossá, csak-elvonttá* válik." (10. l.) Maróthy itt — mint erre később még visszatérünk — valóban mélyen megragadta ennek a jellegzetesen polgári életténynek a lényegét. A gondolatilag ide csatlakozó történeti-fenomenológiai leírásában azonban már koncentráltan mutatkoznak a koncepció problémái. Maróthy leírja, hogy az antikvitástól kezdve végigvonul az emberiség történetén a privát élet és a közélet kettőssége, amely az árutermelői viszonyok eredménye. „Az árutermelő elkülönültségéből fakad, hogy életének közvetlen bázisát privát viszonyként rendezi be (magántulajdon, ház, család), és termelő tevékenységének közösségi oldala csak közvetve, a piaci kapcsolatok révén az értéktörvény spontán működése útján realizálódik. Amíg Horatius ‚boni patres'-ei földjükön tevékenykednek, vagy tűzhelyük (focus) körül családjuk körében melegednek, addig emberi viszonyaik konkrétek, világosak, kézzelfoghatók. De ha elindulnak a Varia-i vásárra, hogy terményüket értékként realizálják, egyszerre a bizonytalan óceánra kell kievezniök: nem tudják, hogy valamilyen váratlan tényező nem módosította-e az árakat, hogy a könyörtelen konkurrencia harcból gazdagon vagy koldus szegényen fognak megtérni. Az értéktörvény spontán működése kiszámíthatatlan, misztikus erőként kezdi dobálni azokat az emberi viszonyokat, amelyek a kunyhóban még oly szilárdnak látszottak. Sematikusan szólva: ez az a közös mozzanat, amely a »boni patres« életérzését rokonná teszi Irving Berlin sláger-hősével; amely ívet von egyrészt a latin jó atyák »focus«-a és a New York-i felhőkarcoló »lonely room«-ja, másrészt pedig a Variai vásár forgataga és a New York-i utca »roaring traffic's boom«-ja közt." (41. l.) Ennek megfelelően az egzisztencializmus „bedobottság" élményének ősképét fedezi fel Alkaios versében, amelynek hajó-allegóriáját az áruérték viszonyok megjelenésével hozza kapcsolatba:

Immár a szél járása se ismerős,
Mert erre is hullám hegye hömpölyög,
Amarra is, mi meg középen
Csak vitetünk a sötét hajóval.

Gondolatmenetében tehát egyfelől újra megvan a marxi módszer vonala: „A polgári társadalom a termelés legfejlettebb és legsokrétűbb történelmi szervezete. A kategóriák, amelyek viszonyait kifejezik, tagozódásának megértése egyúttal betekintést nyújtanak mindazoknak a letűnt társadalmi formáknak a tagolódásába és termelési viszonyaiba, amelyeknek romjaiból és elemeiből felépült, s részint azoknak még le nem küzdött maradványai to-

vább tengődnek benne, az ami azokban pusztán jelzésszerűen volt meg, kialakult jelentésekké fejlődött stb. Az ember anatómiája kulcs a majom anatómiájához. A magasabb rendűre utaló jelzéseket az alacsonyabb rendű állatfajoknál ellenben csak akkor érthetjük meg, ha magát a magasabb rendűt már ismerjük. A polgári gazdaság ily módon az antik stb. gazdaság kulcsát nyújtja".[8] Marx viszont itt rögtön egy megszorítást tesz: „De semmi esetre sem a közgazdászok módja szerint, akik minden történelmi különbséget elmosnak és az összes társadalmi formában a polgáriakat látják. A sarcot, a tizedet stb. megérthetjük, ha a földjáradékot ismerjük. De nem szabad őket azonosítanunk ... Ha ezért igaz az, hogy a polgári gazdaság kategóriáinak igazságuk van az összes többi társadalmi formákra nézve, ez csak cum grano salis értendő."[9] Véleményünk szerint Maróthy is elkövette a Marx által bírált közgazdászok hibáját, s így a helyes módszert minduntalan keresztezi fejtegetéseiben egy történetietlen tendencia.

Ennek következményei már filológiai vonatkozásban is megmutatkoznak. Vizsgáljuk meg a hajó-allegória problémáját! Tudjuk, hogy a csere kezdetben főként közösségek között és nem azokon belül zajlott, bár az előbbi kétségtelenül mindinkább az utóbbi felé hatott. Görögországban a hetedik század körül a csere reprezentatív formája a tengeri kereskedelem volt. Tekintettel a hajózás akkori fejletlenségére, a kalózkodás mellett a kereskedői biztonságot fenyegető veszély elsődlegesen természeti jellegű volt, mint erről kitűnő képet ad Hésziodosz a „Munkák és napok"-ban (618—694 sor). Hésziodosznak nem volt kifogása a vagyonszerzés ellen, de a földművelést a maga szerényebb lehetőségeivel is józanabbnak és biztosabbnak látta, mint a tengeri kereskedelmet, mely kockázatos, kiismerhetetlen. A költő fenntartása, kifogásai természetiek.[10] Ugyanakkor a tengeri kereskedelem előretörése a hetedik században mélyre ható társadalmi változásokhoz, demokratikus tendenciák erőteljes kibontakozásához vezetett, minek folytán a régi földbirtokos arisztokrácia hatalma veszélybe került. A pozícióit féltő arisztokrácia önvédelmi ideológiájában most különösen fontos érvként jelent meg a kereskedelem természeti veszélyeztetettsége. Jól rávilágít erre George Thomson: „Az arisztokráciának ezekkel a változásokkal szembeni magatartását költészete tükrözi. A földbirtokban rejlő hatalom istentől ered, aki esőt küld az égből, ezért tiszteletre méltó és tartós; a kereskedelmen nyert vagyon azonban ember kezeműve, hazárd és állandótlan. A rossz esztendő okozta veszteség behozható isten segedelmével a következő évben, de a tengeri vihar elsüllyesztheti a kereskedő hajóját minden tőkéjével együtt."[11] Ez az érvelés csak formálisan azonos a Hésziodoszéval. Ennél ugyanis — a boiotiai paraszt életviszonyainak megfelelően — csupán fenntartásokról van szó, míg az arisztokrata költőknél reakciós elutasításról. Nem véletlen, hogy a viharban hányódó hajó képe végülis az arisztokrata lírában vált allegóriává és nem az árutermelő rétegek világképét tükröző költészetben. A kép,

[8] *I. m.* 171. l.

[9] *Uo.*

[10] Hogy a kereskedelemmel járó kockázat a polgári fejlődés jóval későbbi fokán is mennyire elsődlegesen természeti eredetű, arról jó képet ad Shakespeare „Velencei kalmár"-jának első jelenete.

[11] *George Thomson: Aischylos és Athén,* Gondolat Kiadó. 1958. 88—89. l.

mely kezdetben a kereskedelem egy tipikus életényét tükrözte, a létében fenyegetett arisztokrácia válságtudatában kapott csak allegórikus tartalmat, létbizonytalanságának kifejezésére. Alkaiosz ugyanis éppenséggel a leszboszi arisztokráciát féltette a demokratikus kereskedő rétegek előretörésétől, és ennek adott plasztikus kifejezést a hajó-allegóriában. Jellemző módon ugyanebben az értelemben fejlesztette tovább az allegóriát Theognisz, az ókor közismerten reakciós költője, aki a demokratizálódó tendenciák viharától veszélyeztetett megarai arisztokratikus államot jelenítette meg ebben a képben. Láthatjuk tehát, hogy ez a válságtudat valóban összefüggésben van az árutermeléssel, de nem úgy, ahogyan Maróthy interpretálja, még nem annak belső ellentmondásaiból származik, hanem az arisztokrácia helyzetét tükrözi. Ez a válságtudat semmiképpen sem tekinthető a modern polgári válságtudat első formájának. A demokrácia felé törő antik középrétegek biztonságérzetét még sem az árutermelés belső ellentmondásai, sem a természetnek való kiszolgáltatottság élménye nem gyengíthette. Maróthy itt a modern polgári válságtudatot vetíti vissza az ókorba. Márpedig a két jelenség között nemcsak hangsúlyban van eltérés, nemcsak lényeges tartalmi különbségek vannak, hanem egyszerűen *más* tartalmakról van szó, melyek között minden megegyezés teljességgel formális.

Úgy gondoljuk, az eddigiekből kitűnik, hogy Maróthy történetietlenül vetíti vissza a múltba, már az ókorba, a modern polgári társadalom bizonyos sajátosságait. Ezek közül persze jónéhány már valóban megvan az ókorban, de csak *alárendelt* mozzanatként. Elvontan tekintve ugyanis igaz, hogy az áruviszonyok megteremtik a magán- és közélet elkülönülésének lehetőségét, de ebből az elvont lehetőségből még nem magyarázzuk meg a konkrét történelmi tények valóságát. Mindenek előtt azt kell megvizsgálni, hogy az árutermelés milyen helyet foglal el a kérdéses termelési módban: „Minden társadalmi formában egy meghatározott termelés az, amely kiutalja valamennyi többi termelésnek — és amelynek viszonyai ennélfogva kiutalják valamennyi többi viszonynak — a rangját és befolyását. Általános megvilágítás ez, melyben az összes egyéb színek megmártóznak, és amely különösségükben módosítja őket. Különös éter ez, amely meghatározza minden benne fellépő létezés fajsúlyát."[12] Nos Maróthy elemzéseiből újra azt láthatjuk, hogy csak az egyik oldalt veszi figyelembe. Helyesen ábrázolja azt a folyamatot, ahogy az árutermelés mindinkább átfogja a társadalmat, vagyis az árutermelés mindenkori „rangját és befolyását". Nem veszi azonban figyelembe azt, hogy ennek megfelelően maga az árutermelés belsőleg, „különösségében" hogy „módosul". Márpedig ez a világkép vizsgálatakor rendkívül fontos. Mivel „minden körülmény . . . , amely érinti az embert, a termelés *szubjektumát,* többé kevésbé módosítja az összes funkcióit és tevékenységeit . . ."[13] azt kell mondanunk, az árutermelő rétegek világképe mindig csak a társadalmi egész felől, a konkrét társadalmi struktúrán belül érthető meg teljesen. A történelemre nézve tehát minden elvont politikai gazdaságtani kategóriákból való levezetés helytelen — legjobb esetben is vulgáris — eredményekhez vezet, konstrukciókat szül. A maguk elvontságában igaz összefüg-

[12] *MEM 13.* 172. l.

[13] *Marx: Értéktöblet elméletek.* Első rész. Budapest, 1958. 253. l.

gések csak a legmodernebb fejlődésben jelennek meg „gyakorlatilag igaznak",[14] s ha érvényességi körükön túl operálunk velük, durva hibákat követhetünk el, minthogy ott már a maguk elvontságában gyakorlatilag nem igazak.

Élesen kiviláglik ez Maróthynál például a Horatius-hivatkozás esetében. A verset — az episztolák első könyvének XIV. darabja — a szerző „Az európai népdal születése"-ben is idézi. Ott még felhívja a figyelmet arra, hogy „a horatiusi részlet eléggé homályos,"[15] és felállít egy hipotézist, miszerint a versben az egyéni földparcellán végzett egyéni munkán alapuló kizsákmányolás viszonyai jelennek meg. Most viszont arról értesülünk, hogy a horatiusi „jó atyák" életérzése rokon egy Irving Berlin-sláger hősével. Tekintettel arra, hogy Maróthy pozitív kutatásokkal nem tette világosabbá a horatiusi részletet, itt jól látható a szerző valóban pozitív történeti törekvéseinek mértéktelen általánosításokba fulladása. Meg vagyunk győződve arról, hogy Horatius „boni patres"-eit még nem döntötte létbizonytalanságba a könyörtelen konkurrencia-harc, az értéktörvény önkénye. Valószínűleg elfogadhatjuk Maróthy hipotézisét az egyéni földparcellán végzett egyéni munkáról. Ez viszont azt is jelenti, hogy egyrészt a termelés egésze nem kerül be a kereskedelembe, másrészt magát a cserét is egy bizonyos „helyes arány" jellemzi, mivel a termelési eszközök igen korlátozottak. Éppen ezért a kistermelőkre a fő veszély nem a piacokon leselkedik, hanem a termelési feltételekkel kapcsolatos. Ennek megfelelően nem a piaci konkurrencia — amely még egyébként sem olyan könyörtelen, mint Maróthy feltünteti — a főveszély, hanem azok a véletlen körülmények, amelyek a kistermelőket kiszolgáltatják az uzsoratőkének. Ez a véletlenszerűség azonban nem a gazdasági szükségszerűség anarchikus megjelenése, hanem éppen a gazdasági fejletlenség miatt fokozott súllyal érvényesülő külső véletlenség. Ezzel természetesen nem azt mondjuk, hogy senki sem ment tönkre az ókorban a piacon. Ez egyesekkel bizonyára megtörtént, azonban mégsem tekinthető tipikus életténynek. Tipikus életténnyé csak akkor válik, amikor minden termék áruként funkcionál, amikor megvalósul a munkamegosztás anarchiája — vagyis a polgári társadalomban, a tőkés termelési módban. Csak a nagyipar teszi egyetemessé a konkurrenciát, teszi valóban könyörtelenné a konkurrencia harcot. Az értéktörvény spontán működése még korántsem kezdte „misztikus erőként" dobálni Horatius „boni patres"-eit, mert „... az érték törvényének teljes kifejlődése feltételezi a nagyipari fejlődésnek és a szabad konkurrenciának a társadalmát, azaz a modern polgári társadalmat."[16] Amint látjuk tehát, a „sematikusan szólva" — kitétel Maróthy egész idézett fejtegetésére nézve igaz.

Mi már most ennek a sematizmusnak elméleti gyökere? Az, hogy Maróthy a polgári társadalom absztrakt modelljéből vezeti le a történelmet, mégpedig úgy, hogy a modern polgári társadalom viszonyait kifejező kategóriákat s ezek összefüggéseit egész egyszerűen kész tényként, gyakorlati igazságként kezeli az ókorig visszamenően. Ez pedig nem más, mint a tör-

[14] *MEM 13.* 170. l.
[15] *Maróthy János: Az európai népdal születése.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1960. 97. l.
[16] *MEM 13.* 40. l.

ténelem behelyettesítése egy gondolati konstrukcióval. Maróthy előretörése a marxi dialektikus módszer felé tehát következetlen, s ezért egyfelől dogmatizmusba, másfelől viszont szellemtörténeti konstrukcióba esik vissza. S e kettő nagyon is összetartozik: a marxi kategóriákat ugyanis mereven rögzíti, majd éppen ezért minden szubjektív szándéka ellenére kénytelen bizonyos értelemben történelem felettivé fokozni őket, vagyis az árutermelés valóságos történetét egy fiktív, tiszta árutermeléssel helyettesíteni.

Ezek az elméleti problémák a forrásai Maróthy történetfilozófiai és esztétikai koncepciója belső gyengeségeinek és a történelmi tényekkel való ellentmondásainak is. Jól látható ez már a magán- és közélet kettőssége genezisének idézett magyarázatában is, ahol a közösségi élet *közvetett* jellegét a szerző lényegében az értéktörvény spontán működésével azonosítja. Nyilvánvaló azonban, hogy az utóbbi mozzanat történetileg és logikailag egyaránt szűkebb az előbbinél. Ezáltal viszont egyrészt a történelmi realitásnál szűkebb lenne ennek a kettősségnek az érvényességi köre, s ezen a szerző úgy segít, hogy az értéktörvény anarchiáját ahisztorikusan visszavetíti a múltba; másrészt eltereli a figyelmet a közvetettségben mégiscsak benne rejlő összefüggésről, s így a magán- és általános érdek viszonyát nem a maga mozgalmas dialektikájában fogja fel, hanem csak külsőlegesen, merev ellentétében rögzíti. Ez azonban, mint Marx zseniálisan rámutatott, csak a felszín, a látszat: „A teoretikus kommunistákat, az egyetleneket, akiknek idejük van a történelemmel foglalkozni, éppen az különbözteti meg, hogy egyedül ők *fedezték fel* azt, hogy az egész történelemben a »magánemberként« meghatározott egyének teremtették meg az »általános érdeket.« Tudják, hogy az ellentét csak *látszólagos*, mert az egyik oldalt, az úgynevezett »általánost«, a másik, a magánérdek hozza folytonosan létre, és az semmiképpen sem önálló történettel bíró, önálló hatalom vele szemben, hogy tehát ezt az ellentétet a gyakorlatban folytonosan megsemmisítik és létrehozzák."[17] Későbbi esztétikai tanulságaink miatt is el kell időznünk a magán- és általános érdeknek a polgári társadalomban létrejövő sajátos dialektikájánál.

„A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai"-ban Marx így ír: „A vicc nem abban áll, hogy azáltal, hogy mindenki a magánérdekét követi elérik a magánérdekek összességét, tehát az általános érdeket. Ebből az elvont frázisból inkább arra lehetne következtetni, hogy mindenki kölcsönösen gátolja a többiek érdekének érvényesítését, és ebből a bellum omnia contra omnesből általános igenlés helyett inkább általános tagadás fakad. A csattanó inkább abban van, hogy már maga a magánérdek is társadalmilag meghatározott érdek, és csak a társadalom által megszabott feltételek között és az általa adott eszközökkel érhető el; tehát e feltételek és eszközök újratermeléséhez van kötve. A magánembereknek az érdeke; de tartalma, valamint a megvalósítás formája és eszköze, mindenkitől független társadalmi feltételek révén adott.[18]

[17] *MEM 3.* 231. l.

[18] *Marx: A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai* (Részletek) Magyar Filozófiai Szemle, 1965/2. 276. l.

Mint látni fogjuk, az esztétikai problémák szempontjából alapvető jelentőségű mozzanat kerül itt az előtérbe: „Az egymással szemben közömbös egyének kölcsönös és mindenoldalú függősége alkotja társadalmi összefüggésüket."[19] Ebből a társadalmiságból egy számunkra fölöttébb fontos dolog következik; „Hogy az egyiknek ... a szükségletét ki lehet elégíteni a másiknak a termékével, és vice versa, és hogy az egyik képes a másik számára szükségletének tárgyát megtermelni, és mindegyik úgy áll szemben a másikkal, mint a másik szükséglete objektumának tulajdonosa, ez azt bizonyítja, hogy mindegyik mint ember *túlnyúl* a saját különös szükségletén stb., és hogy mint emberek viszonyulnak egymáshoz hogy közösségi nembeli lényük valamennyi előtt tudott."[20] Ugyanakkor a közösségiség érvényesülése itt sajátos: „*A* egyén csak annyiban és azért szolgálja *a* áru révén *B* egyén szükségletét, amenyiben és mert *B* egyén *b* áru révén *A* egyén szükségletét szolgálja és vice versa. Mindegyik azért szolgálja (dient) a másikat, hogy önmagának szolgáljon; mindegyik kölcsönösen mint eszközét használja (bedient sich) a másikat ... vagyis a közösségi érdek, amely az egész aktus indítékaként jelenik meg, mint tény mindkét részről el van ugyan ismerve, de mint ilyen nem indíték, hanem úgyszólván csak az önmagukra reflektált külön érdekek háta mögött nyomul előre. Erről az utóbbi oldalról az egyénnek még legfeljebb az a vígasztaló tudata lehet, hogy ellentétes egyedi érdekének kielégítése éppen a megszűntetett ellentétnek, a társadalmi általános érdeknek a megvalósítása."[21]

Ez az egész gondolatmenet energikusan az előtérbe állít egy olyan kategóriát, amely Maróthy elemzéseiből teljesen hiányzik: *a társadalmiságot.* A társadalmiságnak arról az értelméről van szó, amely világosan megfogalmazódott Marxnak abban a gondolatában, amelyből Maróthy kiindul; s ha a szerző nem idézte ezt a gondolatot a maga teljességében, az éppen abból az egyoldalú koncepcióból fakad, amely nem számol a történelmi mozgás valódi dialektikájával, azzal, hogy külsőleg ellentétes oldalak belső egységben lehetnek, s így ha viszonyukat *csak* a külső ellentét formájában rögzítjük megállunk a látszatnál. Holott Marx gondolatában a látszat eloszlatásáról — Márkus György interpretációja szerint — arról van szó, hogy „... a termelő tevékenység *közvetlen kollektív* jellegének megszűnése csak tartalmának, belső meghatározottságának *társadalmivá válásán* keresztül valósul meg."[22] A társadalmiság kategóriájának hiányával szoros kapcsolatban van az, hogy Maróthy koncepciójában az ember-fogalom sem kap helyet. A szerző ugyanis az „általános emberi" és a konkrét polgár alternatívájában gondolkodik. Az előbbit — helyesen — elveti, a másik oldalon azonban olyan szűken értelmezi a polgárt, hogy lehetetlenné válik a valódi történelmi kontinuitás megragadása, illetve ennek helyébe a kategóriák — ha lehet így mondani — „sine grano salis" alkalmazásával a szerző egy látszólagos, ahisztorikus kontinuitást tesz. A marxi filozófiának azonban — *van* emberfogalma, amely éppen a történelmi folytonosság leírására szolgál: „Marx számára az »em-

[19] *I. m.* 277. l.
[20] *I. m.* 245—46. l.
[21] *I. m.* 286. l.
[22] *Márkus György: Marxizmus és „antropológia".* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1966. 28. l.

beri lényeg« épp az emberiség össztársadalmi fejlődési folyamatának »lényegében«, belső egységében rejlik".[23]

Úgy gondoljuk, hogy nem kell itt kitérni az „általános emberi" idealista koncepciójának és „az emberi lényeg" marxi felfogása ellentétének elemzésére. (Márkus idézett tanulmánya ezt a maga egészében implicite, Lukács György esztétikája pedig számos helyen explicite megteszi.) Számunkra most az a legfontosabb, hogy bár ez az ember-fogalom csak a kommunizmusban lesz számunkra való és az egész eddigi történelemben magánvalóan érvényesült, mégis a történelmi folyamat az őt létrehozó emberek oldaláról csak úgy érthető meg, ha a magánvalóság és számunkravalóság mindenkori történelmi viszonyára kérdezünk rá, hiszen „az úgynevezett történelmi fejlődés egyáltalában azon nyugszik, hogy az utolsó forma a múltbelieket önmagához vezető fokoknak tekinti . . ."[24]

Azaz véleményünk szerint adekvát társadalmi ontológia csak a kommunizmus perspektívájából mint a kommunizmus megvalósításáért vivott gyakorlati küzdelem integráns része dolgozható ki. (Meggyőződésünk, hogy adekvát esztétikai elmélet is.) Ebből a perspektívából kell tehát rákérdeznünk a konkrét társadalomra és a konkrét emberre, vagyis az individualitás aktuális helyzetére, az elidegenedés aktuális fázisára, lévén — Heller Ágnes szavaival — „az elidegenedés természetesen mindig valamihez, méghozzá *az emberiség nembeli fejlettségének konkrét lehetőségeihez képest* való elidegenedés".[25] Maróthy természetesen az individualitás fogalmát sem

[23] *I. m. 58. l.* A gondolatmenetünkben előforduló két alapvető kategória, az emberi lényeg és az elidegenedés tartalmának megértéséhez idézünk ebből a könyvből két meghatározást és a belőlük fakadó konzekvenciát: „Véleményünk szerint az »emberi lényegen« Marx mindenekelőtt *az emberiség fejlődésfolyamatának azon törvényszerűségeit értette, amelyek annak egységes irányát, fejlődéstendenciáját meghatározzák.* Az ember *univerzalitása* és . . . *szabadsága* az emberiség történeti fejlődésfolyamatának általános irányát jelöli, míg az embernek *társadalmi, tudatos* és *szabad munkatevékenységét* végző tényként való jellemzése a társadalmi összfejlődésfolyamat azon szükségszerű jellemzőire törvényszerűségeire utal, amelyeknek alapján a fenti történelmi tendencia kibontakozik, és amelyeknek szféráiban egyben megnyilvánul." (56. l.) „. . . . az elidegenedés maga *nem más, mint* ez a diszkrepancia, amelyben az emberiség történeti fejlődése elszakad az egyes individuumok fejlődésétől, amelyben az emberi tevékenységnek az embert magát alakító, fejlesztő hatása csak össztársadalmi viszonylatban jelenik meg az individuum tevékenységének individuumot alakító, személyiséget fejlesztő mivoltában. Az elidegenedés tehát nem más, mint e fogalmak marxi használatában — *az emberi lényegnek és létezésének ellentéte, elszakadása.*" (74. l.)

„Az *emberi lényeg* általános filozófiai fogalma az egész történelmi összfolyamatra alkalmazható. De gyakorlati igazságra csak a kommunizmusban tesz szert, mert csak itt válik az »emberi lényeg« valóban az *egyes* emberek lényegévé, az egyes individuumok jellemzőjévé. A megelőző társadalmi korszakokra e fogalom csak abban az esetben érvényes, ha elvonatkoztatunk az individuumok aktuális helyzetétől, élettevékenységétől, azaz attól, ami *számunkra* valóban lényeges, s a társadalomnak, mint egésznek fejlődését vesszük szemügyre. E fogalom e korszakban csak »magánvalóan« érvényes. Konkrét érvényességet és tartalmat csak az elidegenedés felszámolásával, annak a sokoldalú és szabad individualitásnak megvalósulásával nyer, amelyik fokozatosan bontakozik ki a kommunista társadalom létrehozásának folyamatában." (77. l.)

[24] *MEM 13.* 171. o.

[25] *Heller Ágnes: A mindennapi élet szerkezetének vázlata,* Magyar Filozófiai Szemle 1966/4 663. l.

használja. Ahogy társadalom-felfogása csak közvetlen kollektivitást vagy elidegenedett, elvont közéletet ismer, éppúgy ember-felfogása a primitív egyed és az elidegenedett Én alternatívájában mozog. Holott a helyes kérdésfeltevés a mindenkori társadalom és a mindenkori egyén belső szerkezetére vonatkozik, arra, hogy a nembeliségnek egy adott társadalmi fejlettség mellett létrejövő konkrét lehetőségeit milyen mértékben realizálják az egyének, más szóval milyen fejlettségi szintre jutott el a sokoldalú és szabad individualitás. Azaz egyfelől meg kell vizsgálni az elidegenedés elmélyülésének általános tendenciája mellett konkréten a különböző történelmi szituációk tényleges mozgáslehetőségeit, másfelől az elidegenedést mindig dialektikus folyamatként kell felfogni, mint univerzalizáció és individualizáció egységes folyamatát.

Marx és Engels elemzéseiből közismert, hogy a klasszikus görög antikvitásban és a reneszánszban egy-egy *átmeneti* (és hangsúlyozottan átmeneti) időszakra a sokoldalú és szabad individualitás elég nagymértékben megvalósult. Maróthy történelem-ábrázolásából azonban éppen ellentétes kép bontakozik ki. Nála a görög polisz-demokrácia előtti arisztokratikus nemzetségi társadalom közvetlen kollektivitása, valamint a középkor kapnak pozitív hangsúlyt, szemben az antik demokráciával és a reneszánsszal.

Maróthy antikvitás-képéről már beszéltünk, most vizsgáljuk meg a középkorábrázolást. Ennek alapvető gyengéje éppen az individualitás-fogalom tartalmának és jelentőségének fel nem ismerése. Ez a hiányosság már „Az európai népdal születésé"-ben, — ahol pedig a szerző sokkal inkább tiszteletben tartotta a történelmet, mint új művében —, történetietlen felfogáshoz vezetett. Joggal bírálta ezt Zoltai Dénes: „... Maróthy túlságosan elvont értelemben, differenciálatlanul és felbontatlanul használja a »magánélet« kifejezést, s nem tárja fel a korai naturálgazdálkodáson alapuló feudalizmus és a kifejlett kapitalista árutermelésen alapuló polgári társadalom »magánélet« igénye közötti minőségi különbségeket, mindenek előtt pedig azt a tényt, hogy a középkorban a felfokozott *szubjektivitás* semmiképpen sem jelent egyben autonom, szilárdan a saját önerejére támaszkodó *individualitást* is, s ezért a magánélet igénye csupán a feudális rendi hierarchia keretein belül, a függőségben élő és e függőségét átélő szubjektum nyomatékos érzelemvilágában jelentkezik."[26] A „Zene és polgár — zene és proletár"-ban ez a hiba tovább mélyült és súlyos károkat okozott. Maróthy a középkort a hősi epika és a lírai epika összehasonlításán keresztül jellemzi: „... a hősi epika számára a hős akkor érdekes, amikor harcol, amikor nagy diadalmas vagy tragikus csatákat vív; a lírai epika számára pedig akkor kezd érdekessé válni, amikor *visszatér* a háborúból, és kibonthatók *magánéleti viszonyai*. A hősi epikában a harci (= közösségi) magatartás a lényeg és a magánéleti viszonyok ehhez csak mintegy globálisan jelzett hátteret adnak. A lírai epikában viszont megfordul az arány: a harci (= közösségi) viszonyok szűkülnek össze globálisan jelzett háttérré, és ebből a háttérből immár teljes, tapinthatóan konkrét mivoltában, központi kérdésként lép elő a privát ember a maga privát-magánéleti sorsával. A hősi epika fő cselekménye

[26] *Zoltai Dénes: A zeneesztétika története I. Ethosz és affektus.* Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1966. 74—75. l.

a csatamezőn zajlik, és ebben a »koordinátarendszerben« értékelődnek a »magánéleti« vonatkozások: a lírai epika fő színhelye a ház, a család, az ember egyéni-mindennapi boldogulását meghatározó körülmények. És ebben a koordináta-rendszerben értékelődik a csatamező a »külvilág« a »nagyvilág«, mint olyasmi, ami ha nem is kifejezetten ellenséges, de az életnek lényeges vonatkozásai mindenesetre csak azon kívül, azon túl kezdődnek". (11—12. l.) Mindenekelőtt figyeljünk egy pillanatra az ábrázolás módszerére: „Ebben az ellentétpárban nem azok a vonatkozások érdekesek számunkra most, amelyek választott példáink *konkrét* sajátosságaiból fakadnak, tehát, hogy a második példa a kistermelői líra *népi* típusa, hogy az első példa *tündöklő* színekkel megfestett háborús hősével szemben a második példa központjában a *rongyos, fáradt, letört* katona alakja áll. Most csupán a kétfajta attitűdben rejlő *legáltalánosabb* sajátságot ragadjuk ki . . .". (11. l.) Sajnos azonban ez a legáltalánosabb sajátság teljesen formális és végsősoron semmitmondó. Maróthy ugyanis nemcsak a népi jellegtől, a kétféle hős alakjától vonatkoztat el, hanem a történelemtől, a kétfajta attitűd történelmi tartalmától is.

Ha ugyanis a példaként hozott „Roland-ének"-et tekintjük, némi kételyünk támad a harci-közösségi viszonyok koordináta rendszerének elméleti alkalmazhatóságával szemben. Ennek a közösségi jellegnek a kérdéses mivoltát történelmileg és művészileg, valamint a kettő összefüggésének tekintetében mélyen elemezte Marót Károly.[27] Kimutatta, hogy éppen a „Roland-ének" mögül hiányzik az egységes nemzeti történelem alapja és öntudata, hogy ez a tény milyen problémákat hoz létre nyelvi tekintetben, a mese megkomponálásának, a hős megválasztásának, egyáltalán az epikai alkotás egységének tekintetében. Valóban azt kell mondanunk, hogy ez a harci közösség nem igazi közösség. Valódi tartalmát jól írja le Süpek Ottó: „Roland, az egyén, csak az általánosban s az általános által létezhet, személyiségét maradéktalanul felszívja a hűbéri-egyházi cél egyetemessége és valóságossága."[28] Jól látható itt az autonómia az individualitás teljes megsemmisülése. A valódi tényállás nem az, hogy a magánéleti viszonyok a közösségi viszonyok „koordináta-rendszerében" értékelődnek, hanem ezek a viszonyok egyáltalán *nem* értékelődnek. Ezt az idealisztikus, illúzionisztikus túlfeszítettséget maga a mű is megkérdőjelezi, gondoljunk csak Roland és Olivier éles összecsapására (152—155 versszak), csakhogy ez a hősköltemény belül megjelenő humánus korrekció meg is bolygatja a műalkotás egységét.

Mi hát az általánosság és a közösség valóságos viszonya a középkorban? A fiatal Marx élesen megvilágította ezt a problémát: „A középkorban népélet és államélet azonos. Az ember az állam valóságos elve, de a *szabadság nélküli* ember. Ez tehát a *szabadságnélküliség demokráciája*, a végigvitt elidegenedés."[29] „*A rendnek* egyáltalában az a jelentése, hogy ő a *különbség*, az *elválasztottság*, az egyesnek a *fennállása*. Az egyént életének, tevékeny-

[27] v. ö. *Marót Károly: Az epopeia helye a hősi epikában.* A Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Kutató Csoportja 1964. 40—62. l.

[28] *Süpek Ottó: Villon gyermekkora.* Filológiai Közlöny, 1961/3—4. 265. l.

[29] *MEM 1.* 234. l.

ségének stb. módja — ahelyett, hogy a társadalom tagjává, funkciójává tenné — kivételé teszi a társadalom alól, életmódja az ő kiváltsága. Hogy ez a *különbség* nemcsak *egyéni*, hanem mint *közösség*, rend, korporáció szilárdul meg, az nemcsak nem szünteti meg exkluzív természetét, hanem ellenkezőleg, csak annak kifejezése. Az egyes funkció, ahelyett, hogy a társadalom funkciója volna, ellenkezőleg, egy magáért-való társadalommá teszi magát. A *rend* nemcsak hogy a társadalom *elválasztottságán* alapozódik, mint uralkodó törvényen, hanem elválasztja az embert általános lényegétől, állattá teszi, amely közvetlenül egybeesik meghatározottságával. A középkor az emberiség állatttörténete, zoológiája."[30] Marx itt leleplezi azokat az illúziókat, melyek a középkort, a középkori ideológiát és magát a hősi epikát is áthatják. Maróthy középkor-ábrázolása kísértetiesen hasonlít a Marx-előtti történetfelfogásra, „... amely a középkor illúzióit becsületszóra elfogadta, jelesül azokat az illúziókat, amelyeket a császár és a pápa egymás elleni harcukban érvényesítettek."[31] Látjuk, hogy teljesen el kellett vonatkoztatni Maróthynak a történelemtől, csak a két attitűd formális oldalára figyelhetett ahhoz, hogy a középkort a közösségiség szempontjából ilyen aránytalanul felértékelhesse. Ez a formalizmus azonban még egy alapvető tartalmi különbséget negligál. Azt ugyanis, hogy az irodalomtörténeti folyamatot nézve az attitűdök kérdése korántsem ilyen egyértelmű. A hősi epika alapjául szolgáló relatív érdekegységnek rohamosan véget vet a mindjobban kiteljesedő feudális anarchia. Ahogy mármost a társadalom csúcsán, az udvarban kialakul a nemesi privát kultúra az úgynevezett courtoisie, az udvari költészet (a hősi epika nem udvari költészet), az exkluzív elidegenedés, úgy jelenik meg lent a lírai epikában a feudális anarchiával szembeni oppozíció. Ez a kétféle attitűd legalább olyan lényeges, mint amit Maróthy kiemel. Bizonyos értelemben itt is igaz, amit Marx a tőkés és a polgár viszonylatában állapított meg: mindkét fél „ugyanazt az emberi önelidegenülést képviseli,[32] de ezen belül a nemesség a konzervatív és az árutermelő a destruktív fél. E destrukció perspektívája pedig a reneszánsz.

Maróthy reneszánsz-koncepcióját már részben idéztük, most csak a lényeget foglaljuk össze két újabb idézettel: „Ez az új látásmód persze a maga módján óriási lépés előre: az a lépés amellyel a polgár kisöpri szemléletéből, művészetéből »az uralkodó feudális nemesség sivár harcainak zaja« körüli glóriát és a főhelyre a *valóságot*, de persze nem az »általában vett«, hanem az új polgári életviszonyokból fakadó valóságot teszi. Mégis ez az óriási lépés, amely az Én fölfedezésével a polgári kultúra sok évszázados fejlődésének alapját veti meg, egyben fokozatosan elszakítja a művészetet addig fő forrásától: az ember *közösségi* viszonylataitól." (12. l.) „A polgári fejlődés tehát ugyanakkor amikor a primitív közösségi lét köldökzsinórjától elszakadva kiépítette az én-központú zene világképét, az egyén számára ezzel nemcsak meleg otthont, hanem börtönt is emelt. Falai *befelé* az egyén »kis világának« soha nem ismert gazdagodását tették lehetővé; de *kifelé* elzárták a közösségi élmények széles körétől és ezzel elszegényítették." (20. l.)

[30] *I. m.* 287—8. l.
[31] *MEM 3.* 163. l.
[32] V. ö. *MEM 2.* 34—3. l.

Mindenekelőtt már az előbb láttuk, hogy Maróthy szerint a reneszánsz vívmány nem „az" ember, hanem a „konkrét polgári ember". Ez így igaz is és nem is. A reneszánsz vívmánya ugyanis valóban nem „az" ember, mint valami elvontság, azonban a reneszánsz ember még nem polgár, éppen úgy, ahogy maga a reneszánsz még nem polgári társadalom. Erre már Engels felhívta a figyelmet a reneszánszról adott híres elemzésében: „A burzsoázia modern uralmát megalapozó férfiak igazán minden voltak, csak nem polgárian korlátozottak".[33] Maróthy teljesen értetlenül megy el a reneszánsz ember sajátosságai mellett és így nem tudja ábrázolni a reneszánsz valódi történelmi jelentőségét, vagyis nem tudja igazán úgy megmutatni mint a jelenhez, sőt a jövőhöz vezető út egy döntő fordulóját. Holott a reneszánsz ember éppen ebből a szempontból rendkívül fontos. Utalunk itt Heller Ágnes elemzésére a reneszánsz emberről.[34] Ha egy pillantást vetünk erre a jellemzésre, rögtön nyilvánvalóvá válik, hogy milyen, a polgári társadalmon túlmutató tendenciákat indított útjára a reneszánsz, olyan tendenciákat, melyek éppenséggel nem a polgári életviszonyok között bontakozhatnak majd ki igazán szabadon. Heller kimutatja, hogy a gazdagság mint cél, a termelésért folyó termelés, a termelés mint végtelen processzus *dinamikus* emberfogalmat hoz létre, olyat, amely által az ember természetére vonatkozó minden elképzelés dinamikussá válik. A folyamatszerűség állandó tökéletesedést jelent. Létrejön a társadalomhoz való individuális viszony (a szónak abban az értelmében, amelyben már eddig is használtuk), a rendi egyoldalúság megszűnésével kialakul a sokoldalúság, az univerzalitás igénye. Ekkor születik meg az emberiség fogalma s az emberiség fejlődésének gondolata. Megváltozik az ember és a természet viszonya, az ember tudatára ébred, hogy elhódíthat valamit a természettől, és a természet úgy jelenik meg, mint öntörvényű objektum, amelyet az emberi elme intenzitásában és extenzitásában végtelenül, folyamatosan megismerhet. Végül mindez elvezet a immanenciához, az evilágisághoz. Látható, hogy itt messzemenően többről van szó, mint a szűken árutermelői viszonyok tükröződéséről. Azt kell mondanunk, hogy a reneszánsz individualitás (amely valami egész más, mint a későbbi polgári individualizmus) tartalmilag lényegesen több és fontosabb utalást tartalmaz egy majdani kommunista közösségre, mint a primitív kollektivitás. Ebben az ősi kollektivitásban ugyanis egyáltalán nem beszélhetünk a közösségi ember viszonyainak gazdagságáról" (20 l.) mint Maróthy teszi. A szerző itt újra elfogadja a látszatot, amelyet pedig Marx már leleplezett: „A fejlődés korábbi fokain az egyes egyén teljesebbként jelenik meg, mivel vonatkozásainak teljességét még éppen nem munkálta ki és nem állította szembe magával mint tőle független társadalmi hatalmakat és viszonyokat.[35] „A közösségi ember viszonyainak gazdagságáról" egyáltalán csak a kommunizmus vonatkozásában van értelme beszélni. Ez a gazdagság azonban, mint történelmi termék, feltételezi az elidegenedésen keresztül való fejlődést: „Az egyetemesen fejlett egyének, akiknek társadalmi viszonyaik mint saját, közösségi vonatkozásaik a saját közösségi ellenőrzésüknek is vannak alávetve, nem a természet, hanem a történelem termékei. A képességek fejlődésének az

[33] *MEM 20.* 326. l.

[34] v. ö. *Heller Ágnes: A reneszánsz ember.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1967.

[35] *Marx: A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai* (részletek) id. kiad. 280. l.

a foka és egyetemessége, amelyen *ez* az individualitás lehetővé válik, éppen feltételezi a csereérték bázisán való termelést, amely az általánosságban először termeli meg az egyénnek önmagának és másoktól való elidegenedését, de vonatkozásainak és képességeinek általánosságát és mindenoldalúságát is."[36] A fejlődésnek ez a jellege viszont arra utal, hogy maga a kérdésfeltevés problematikus Maróthynál. Arról van szó, hogy a különböző történelmi korszakok egyéneit összehasonlítva — amint ezt Márkus György kimutatta[37] — nem lehet jellemezni a történelmi folyamatot. Maróthy viszont pontosan ezt kísérli meg. A „fokozatosan elszakítja" — formula ugyanis utal a folyamatszerűségre, azt azonban csak szukcesszivitás és nem az objektív belső ellentmondásokban mozgó valódi történeti folyamatszerűség értelmében írja le. Mivel ez a folyamat egyszerre teremti meg az emberek gazdagságát és egyszerre szegényíti el őket, a két oldal mindenkori viszonyára kell kérdeznünk, arra, hogy milyen az individuum és a társadalmi fejlődés által elért lehetőségek viszonya, mennyire tudja ezeket a lehetőségeket az individuum a maga életében valóságra váltani, pontosabban mennyire ellentmondásosan és milyen jellegű ellentmondásokon keresztül tudja őket megvalósítani, vagyis az ember különböző irányú viszonyulásai hogyan befolyásolják, alakítják egymást, hogyan hat egy bizonyos irányú viszonyulás kimunkálása más irányú viszonyulások kimunkálására, gátolja-e vagy serkenti azt, stb. Egyszerűen szólva: a polgári fejlődést nem lehet megérteni csupán a tradícionális társadalmakkal való összehasonlításából, hanem csak saját belső ellentmondásain keresztül. Az individuumra vonatkoztatva kitűnően fogalmazza meg ennek a tényállásnak a tanulságát Lukács György: „... az emberek egymással kapcsolatos viszonylatainak a különböző »rétegei« (a családtól egészen az emberiségig) nem különíthetők el metafizikusan egymástól, nem a szubjektivitás különböző »emeletei«, ... Ott is, ahol valódi konfliktusok lehetnek és vannak (nemzet-emberiség, nemzet-osztály, osztály-emberiség stb.), ezek objektíve közös talajon jönnek létre, az emberiség fejlődésének objektív belső ellentmondásait hozzák napvilágra, kinyilvánítják a világtörténelem ellentmondásos tendenciáit, amelyek mindkét egymással ellentétesen megjelenő »rétegben« benne rejlenek."[38] Ezt a szempontot megtartva nem juthatunk olyan elméletileg megalapozhatatlan álláspontra, hogy a polgár világa befelé gazdagodik, kifelé azonban elszegényedik. Ha elfogadjuk — márpedig minden bizonnyal el kell fogadnunk — azt a gondolatot, hogy „... az egyén valóságos szellemi gazdagsága teljes egészében valóságos vonatkozásainak gazdagságától függ ..."[39] akkor Maróthy koncepcióján belül sohasem érthetjük meg a polgári lét valóságos gazdagságát. A polgári fejlődés gazdagodási tendenciája egyáltalán nem olyan magától érthetődő Maróthy elméleti alapjain, mint feltüntetni igyekszik: „Talán nem is lenne szükséges külön hangsúlyozni, hogy itt és a továbbiakban sem egyszerűen egy »negatív folyamatot« hanem egy történelmileg szükségszerű fejlődési vonalat írok le, amely éppen ezért a művészet meghatározott irányú *gazdagodását* is kitermelte." (54. l.) Ez a lábjegyzetben sze-

[36] *U. o.*

[37] v. ö. *Márkus György: Marxizmus és „antropológia"*, id. kiad. 63. l.

[38] *Lukács György: Az esztétikum sajátossága I.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965. 559. l.

[39] *MEM 3.* 38. l.

replő, nyilvánvalóan önvédelmi célokat szolgáló megjegyzés csak annyit bizonyít, hogy a szerző maga is érezte fejtegetései egyoldalúságát. Ez az egyoldalúság azonban az elméleti alapok egyoldalúságából fakad, s ezen semmilyen evidenciára apelláló deklaráció nem tud segíteni. Azt kell mondanunk, hogy a polgári életben és művészetben is csak olyan mértékben jön létre gazdagság, amilyenben az ember képes inkorporálni a társadalmi gazdagságot és sokoldalúságot. Azaz a polgár belső világának gazdagsága is külső, társadalmi vonatkozásainak gazdagságától függ. Ahol ez a külső gazdagság hiányzik, a belső világ is elszegényedik. Ezt egyébként éppen Maróthy zenetörténeti elemzései bizonyítják a legszebben.

A gazdagodás és elszegényedés folyamatát tehát nem különböző korok embereinek összehasonlításán keresztül kell ábrázolni, hanem úgy, hogy megvizsgáljuk, hogyan viszonyulnak — milyen ellentmondásosan viszonyulnak koruk össztársadalmi gazdagságához. Ez természetesen korántsem jelenti azt, hogy nem lennének a történelemben az elmúlt korokhoz képest valóságos veszteségek, amelyekkel az emberiség szegényebb lett. Sőt, éppen a legnagyobb műalkotások többek között ilyen veszteségekről is szólnak, midőn a régi és az új harcát mutatják be (pl. Antigoné, Don Quijote stb.). Valóságos veszteséget azonban csak azok a mozzanatok jelentenek, amelyek a történelmi fejlődés során az emberi lényeget valóságosan gazdagították s ily módon túl mutattak saját történelmi „hic et nunc"-jukon. Például a középkori emberi viszonyok intenzív meghittsége túlmutat a patriarchális viszonyok közvetlenségén, amely pedig történelmi feltétele volt, s ha a polgári társadalom a fejlődéshez szükséges közvetítésrendszerek kiépítéséért kénytelen is lemondani erről a meghittségről, ez igenis integráns részévé vált az emberi lényegnek, amelyet az individuumoknak, ha majd urai lesznek közvetítésrendszereiknek, vissza kell nyerniök anélkül, hogy visszatérnének magához a régi közvetlenséghez. (A közvetítettség ugyanis nem jelent egyszersmind elidegenedettséget, bár kialakulásának történelmi útja az elidegenedésen keresztül vezet.) A középkor emberi meghittségében van tehát egy utalás, egy vonatkozás a nembeliségre, az emberi lényegre, melyet a polgári fejlődés elidegenít az individuumtól. Viszont ebből is látszik, hogy az ilyen történeti veszteségek, amelyek a kontinuitásban mutatkoznak, csak e kontinuitás objektív belső ellentmondásaiból érthetők meg. (Hasonló példa lehet a reneszánsz és a későbbi polgári fejlődés összehasonlítása.)

Maróthy következetesen elmegy ezek mellett a nembeliségre történő utalások mellett. Jól mutatja ezt a polgári „forradalmi illúziók"-ról adott elemzése. El kell ismernünk, hogy ennek a korszaknak, a polgári forradalmak korának értékelésében jár a szerző legközelebb a történeti igazsághoz. Látja, hogy a polgárság antifeudális osztályharca jelentős tömegbázisra épül és így létrejön egy relatív érdekegység: „Egy adott társadalmi rend szükségszerűségébe vetett hit, a vele kapcsolatos illúziók által létrehozott és igazolt emberi magatartás-típusok ugyanis nemcsak az adott társadalmi rend uralkodó osztályát, hanem elnyomott osztályait is jellemzik mindaddig, amíg az adott rend történelmi szükségszerűsége fönáll. Ismeretes, hogy a múlt társadalmi forradalmai elsősorban nem az elnyomottak legmélyebb rétegeinek, a széles néptömegeknek az érdekeit képviselték, hanem közvetlenül egy magasabb rétegét, és — minthogy a változás egyetemes történeti szük-

ségszerűség volt — csupán közvetve a szélesebb néprétegekét, ennek ellenére valamennyi ilyen átalakulásnak — a közvetlenül érdekelteken jóval túlmenő — széles tömegbázisa volt, sőt enélkül a tömegbázis nélkül az adott átalakulás nem is lett volna keresztülvihető. Ahhoz viszont, hogy a tömegek rendelkezhessenek a nehéz történelmi folyamat végrehajtásához szükséges eszmei mozgósító erővel, nem lett volna elegendő a történelmileg korlátozott célok „meztelen" kitűzése. Szükség volt arra, amit Marx „forradalmi illúziónak" nevezett. Ez a forradalmi illúzió persze nagyrészt nem valami tudatos, machiavellisztikus spekuláció terméke volt az uralkodó osztály részéről, hanem zömében spontán folyamat hozta létre: olyan „fölmagasztosítás" amelynek során a valójában korlátozott történelmi realitás korlátlanul nemessé, nagyszerűvé, ideálissá változott. A fölmagasztosítás eszközeit a születő új emberi viszonyok által meghatározott új emberi magatartástípusok, az új életfeltételekből fakadó eszmények szolgáltatták." (107. l.) A maximális pozitívum, amit Maróthy elismer, az az, hogy ezek az illúziók nem „machiavellisztikus spekulációk termékei", hanem konkrét történelmi szükségleteket kielégítő spontán általánosítások. Véleményünk szerint azonban itt jóval többről van szó. Gondoljunk arra, hogyan elemzi Marx az egyenlőség eszméjét, amely minden bizonnyal a polgárság heroikus illúzióinak egyik legpregnánsabb kifejeződése: „Az egyenlőség a francia kifejezés az emberi lényeg egységére, az emberi nem tudatára és viszonyulására, az embernek az emberrel való gyakorlati azonosságára, vagyis az embernek az emberrel való társadalmi, illetve emberi kapcsolatára."[40] „*Az egyenlőség* nem más, mint a német ÉN = ÉN franciára, azaz politikai formára lefordítva. Az egyenlőség, mint a kommunizmus *alapja:* a kommunizmus *politikai* megalapozása és ugyanaz, mint amikor a német azzal alapozza meg, hogy az embert *általános öntudatként* fogja fel. Magától értetődik, hogy az elidegenülés megszüntetése mindig az elidegenülésnek abból a formájából kiindulva történik, amely az *uralkodó* hatalom; Németországban az *öntudat;* Franciaországban az *egyenlőség,* mert a politika; Angliában a valóságos anyagi, magát csak önmagán mérő *gyakorlati* szükséglet."[41] Ezeknek az illúzióknak a jelentősége mármost nem csupán abban van, hogy valóságos egységet fejeznek ki, a maguk általánosságában, hanem ennyiben egyúttal túl is mennek ezen, és ha elidegenedésen belül is, de mégis fontos előretörést fejeznek ki az elidegenedés áttörésének irányában: megmutatnak egy történelmi, társadalmi lehetőséget, megragadják az emberi lényeget, eme vonatkozásnak öntudatára ébresztenek. Ezért minden *ilyen* általánosítás bizonyos szempontból igenis a kommunizmus megalapozásának számít és fontos lépés az „emberi emancipáció" (amely kifejezés a fiatal Marxnál a szocialista forradalmat jelenti) felé.

Jóllehet Maróthy leszögezte, hogy csak azokkal a vonatkozásokkal foglalkozik, melyek nem lépik át a szűkebb polgári osztály-meghatározottságokat, hangsúlyoznunk kell, hogy az ilyen szűkebb határok megvonása elvileg igen problematikus, Maróthynál pedig önkényes. A nembeliségre történő utalások ugyanis sohasem jelentik az osztálymeghatározottságok túl-

[40] *MEM* 2. 38. l.

[41] *Marx: Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből,* Budapest, 1962. 85. l.

lépését, valamiféle osztályok fölé emelkedést. Ellenkezőleg, maguk ezek az osztálymeghatározottságok utalnak egy vonatkozásban a nembelire, hiszen maga az osztály nem más, mint az emberi nem egy létezési egysége. Éppen azt kell felismernünk, hogy az osztály, amikor mint osztály játssza történelmi szerepét, egyúttal az emberi nem történetét realizálja, hogy ez a történet nem létezik az osztályok harcának történetén kívül, attól elválasztva. Ezért mélyen igaz Lukács György gondolata: „Ezért nem lehet elég erélyesen hangsúlyozni, hogy amikor a tudat felemelkedik arra a szintre, amelyről az egyén és az emberi nem összetartozását felismeri, ezzel nem szünteti meg az osztályhoz, a nemzethez fűződő társadalmi kötöttségeket, hanem gazdagabb tartalmat, mélyebb pátoszt kölcsönöz nekik."[42]

A polgár Maróthy-féle szűkebb felfogása azonban az elemzés folyamán mind kísértetiesebben hasonlóvá válik a XIX. századi német kispolgárhoz. Ahhoz, akiről Marx szerint a német Arisztotelész arra következtetne, hogy „az ember társas, de teljességgel apolitikus állat",[43] akit Engels szerint „egy esemény annyiban érdekel, amennyiben közvetlen hatással van magánviszonyaira".[44] Egyáltalán ha elolvassuk Engels „A status quo Németországban" című írását, előttünk áll annak a minden történelmi iniciatíváját elvesztett német kispolgárnak a képe, amely a legfontosabb vonásokban megegyezik Maróthynak a polgárról adott jellemzésével. Csakhogy ez a jellemzés nemcsak a polgárságra, de még a kispolgárságra sem igaz teljes egészében. Maróthy polgára — éppúgy mint Engels szavaival a német nyárspolgárság — „... nem normális történelmi fázis, hanem kiélezett torzkép, az elfajulás egy fajtája".[45] Az ő jellemvonásai alapján nem ítélhetjük meg a polgárt, az ő világképe alapján nem ítélhetjük meg a polgári világképet. S ha Engels elemzéséből megérhetjük, hogy Goethe, „a legnagyobb német" időnként filiszter is tudott lenni",[46] Maróthy koncepcióján belül sohasem érthetnénk meg, hogy Goethe, a filiszter hogyan lehetett időnként „a legnagyobb német".

(Folytatjuk)

[42] *Lukács György: Az esztétikum sajátossága,* Id. kiad. 483—4. l.
[43] *MEM 1.* 341. l.
[44] *MEM 4.* 231. l.
[45] *Marx—Engels: Művészetről, irodalomról.* Kossuth Könyvkiadó, 1966. 23. l.
[46] *MEM 4.* 221. l.

KÖRTVÉLYES GÉZA:

A MODERN BALETTMŰVÉSZET FEJLŐDÉSE MAGYARORSZÁGON

1. A magyar társadalom progresszív erőinek aktivizálódásával és a haladó szellemű magyar művészet jelentős teljesítményeivel összefüggésben az 1930-as évek elején a magyar balettművészet fejlődésében új, nagyszerű korszak kezdődött el.

Az évtized első felében *Jan Czieplinsky* lengyel balettmester, második felétől *Harangozó Gyula,* az első és napjainkig legjelentősebb magyar koreográfus működése során megszületett a korszerű magyar balett repertoár. A magyar balett ekkor sok mindent sajátított el a XX. század nemzetközi eredményeiből, s arra az útra lépett, amelyet a Nyugat-Európában működő, *Gyagilev* vezette Orosz Balett nyitott meg. Ezzel összefüggésben látott hozzá Harangozó Gyula „régi adósság" törlesztéséhez: a nemzeti táncidióma kialakításához is, s ebben realisztikus karakterű alkotómunkáját a balettművészet új vívmányai, a világszínvonalú új magyar muzsika és a magyar táncfolklor együttesen inspirálták. 1945-ig terjedő alkotói periódusának a legfontosabb darabjai: a *Csárdajelenet (*Hubay), a *Poloveci táncok* (Borodin), a *Francia saláta* (Milhaud), a *Romeó és Júlia* (Csajkovszkij), Bartók: *A fából faragott királyfi* és *A csodálatos mandarin* (ez utóbbi 1941-ben készült el, de csak 1945-ben lehetett bemutatni). Ezek a művek túlnyomó többségükben ma is a Magyar Állami Operaház balett-repertoárján vannak.

A nemzeti témához, muzsikához és táncokhoz való vonzódás, az eleve táncban, mozgásban való koreográfusi gondolkodás, az életszerűség, a cselekmény és jellemábrázolásban, a logikus dramaturgia és frappáns, tömör szerkesztés, az ötletgazdaság és humor, — ezek jellemzik a karaktertáncosnak is ragyogó koreográfus alkotói munkásságát. Mindez együttvéve Harangozó Gyulát, a XX. századi balettművészet kiemelkedő személyiségévé avatja.

A magyar balettnek ez a nagyszerű fejlődése azonban csak azáltal valósulhatott meg, hogy 1937-től a balettművész képzés munkáját a nemzetközileg is elismert kiváló magyar balettpedagógus, *Nádasi Ferenc* vette a kezébe. Nádasi mester a klasszikus balett tradícióit hazánkban szinte újra alapozta, elmélyítette és ezáltal az előadóművészet és pedagógia terén Harangozó Gyulával egyenértékű, egymást feltételező és kiegészítő munkát végzett el. Nádasi Ferenc, a kiváló előadóművész és pedagógus, a nagy olasz tradíció folytatója, *Nicolas Guerra,* majd *Enrico Ceccheti* petrográdi növendéke volt, aki hosszú és sikeres táncművészi pályafutásának tapasztalatai alapján, neves európai mesterek metódusainak ismeretében saját képzési szisztémát

dolgozott ki és valósított meg az Operaházban. Ezzel a módszerrel aránylag igen rövid idő alatt nagyszerű szólistákat és felkészült tánckart, tehát olyan balettegyüttest képezett ki, amely alkalmassá vált a legnehezebb művészi feladatok megoldására, ezen belül a klasszikus repertoár legfontosabb műveinek színvonalas bemutatására is.

Mindezek a vívmányok szívós művészi munka, sőt küzdelem alapján jöttek létre és több vonatkozásban még csak jelezték a fejlődés irányát és lehetőségeit. Így például Harangozó munkássága nyomán elsősorban a karakterisztikus táncjáték műfaja honosodott meg hazánkban, míg az 1920—1930-as években nagy szerepet játszó expresszionizmus inkább csak Czieplinsky egyes korábbi műveiben jelentkezett. A klasszikus tradíció maradandó alkotásai nem voltak műsoron és ekkor sem kerültek az Operaház repertoárjára, másrészről a neoklasszikus, a szimfonikus és jazz törekvések nem jutottak el hozzánk.

A nemzeti jellegű balettalkotások nagyobbrészt a múltszázadi zenei romantika, elsősorban Liszt és ennek kései folytatói műveivel szövetkeztek, a népi tánchagyományoknak pedig még csak felületi rétegei hatottak a magyar balettszínpadra. Mindez befolyásolta és részben meghatározta az előadóművészet és a művészképzés lehetőségeit, szerepét és a klasszikus tudás értékesítésének határait is.

Az előbbiek következtében azok a törekvések, amelyek a magyar néptánchagyomány megközelítőleg tudományos igényű gyűjtésére és hitelesebb színpadi értékesítésére vállalkoztak, az operaházi balettegyüttesen kívül jelentkeztek. A legjelentékenyebb néptáncművészek: *Molnár István* és *Szabó Iván* népi ihletésű táncművei a felszabadulás előtt jobbára csak lelkes amatőrök előadásában jutottak színpadra. Az 1930-as évek vége felé ugyanis alkalmi vagy többé-kevésbé állandó paraszt csoportok, és néhány ifjúsági együttes vállalkozott a magyar népi táncok színpadi bemutatására, és részben művészi feldolgozására is. Egyes művészek kapcsolatot találtak a magyar munkásmozgalom kulturális tevékenységével is, és mindez együtt előfutára volt és részben magját alkotta a felszabadulás után kibontakozó széleskörű amatőr néptáncmozgalomnak.

A színpadi táncművészet bázisa az Operaházon kívül viszonylag szűk volt. Művelői többségükben a kifejező, szabad vagy új művészi tánc (mi ezeket együttesen mozgásművészetnek nevezzük) hívei, a különböző európai iskolák, elsősorban a Dalcroze és Laban irányzatát honosították meg, — általában expresszionista karakterrel. Munkájuk ez időben csekély befolyást gyakorolt a magyar balettművészet alakulására, előadásaik és az Európából gyakran érkező mozgásművészek — köztük *N. Wigmann, N. Impekoven, H. Kreutzberg, R. Chladek*, a *Helleraui iskola* és *K. Joos együttese* — vendégszereplése azonban befolyásolta a tánc iránt érdeklődő közönség egy részének ízlését, igényeinek alakulását.

A tánc közönsége ekkor társadalmi helyzetét és számát tekintve szűkkörű volt hazánkban, és ez a tény természetesen visszahatott e művészeti ág szemléletének, témáinak és stílusának alakulására is. Magyarország politikai, társadalmi és művészeti helyzetének következménye volt az, hogy a felszabadulás előtt táncművészetünk a Szovjetunió tánckultúrájával semmi-

lyen kapcsolatban nem állt — annak helyzetét, eredményeit és problémáit még a szakemberek sem ismerték.

2. 1945 tavaszán a szovjet hadsereg felszabadította hazánkat a náci német megszállás és a magyar fasiszták véres uralma alól. Az antifasiszta és a nemzeti függetlenségért szövetkező politikai erők a tömegek támogatásával ekkor harcba indultak a demokratikus, népi Magyarország megteremtéséért, az ország újjáépítéséért. A következő néhány évben a magyar művészet azelőtt visszaszorított progresszív képviselői és különböző irányzatai is végre szóhoz jutottak. A művészeti élet forrongásba jött és összképe a pozitív változás képét mutatta.

Az Állami Operaházban megerősödött a modern nemzeti és európai muzsika helye és szerepe. Bartók, Ravel, Sztravinszkij és Prokofjev bemutatók követték egymást s a színpadon Harangozó és Czieplinsky mellett új fiatal koreográfusok is jeletkeztek, köztük a nagytehetségű *Vashegyi Ernő*. Sor kerül *Janine Charrat* francia koreográfus meghívására is, s a magyar balettban megjelenik a szimfónikus balett műfaja és a jazz tánc.

A meginduló forradalmi erejű politikai és társadalmi fejlődés hatására, a haladó erők támogatásával 1946—47-ben mind szélesebbkörű amatőr művészeti tömegmozgalom bontakozik ki, amelynek egyik legfrissebb, erőteljes ága a színpadi néptáncmozgalom. Folytatódtak, de mennyiségileg és minőségileg is magasabb színvonalon bontakoztak ki a felszabadulás előtti törekvések. A rohamosan szaporodó munkás, paraszt és diák tánccsoportok gyűjtötték és mutatták be a parasztság által teremtett és megőrzött, de már alig-alig élő néptáncokat, amelyek gazdagsága és szépsége, újszerűsége és életereje a felfedezés erejével hatott, s a mozgalom az új Magyarország jellemző művészeti megnyilvánulása lett. Ez a mozgalom a tehetséges amatőr táncosok tömeges jelentkezését segítette elő, akik művelői és közönsége lettek a táncművészetnek, legjobbjaikból pedig megalakultak a hivatásos néptáncegyüttesek, — elsőnek 1948—49-ben a Néphadsereg Művészegyüttesének tánckara, Szabó Iván vezetésével.

A néptáncegyüttesek munkájukhoz ösztönzést és magasrendű példát kaptak az 1945 tavaszától évente hozzánk érkező legjobb szovjet együttesek: az Ukrán Állami Népi Együttes, a Mojszejev, az Alexandrov, a Pjatnickij és a Grúz Néptánc Együttes művészeitől — koreográfiában, előadóművészetben és technikai kiképzésben. A magyar közönségnek jórészt ezek a szovjet együttesek mutatták meg: milyen művészi lehetőség rejlik a néptánchagyományban. A mai amatőr együtteseink természetesen nem versenyezhettek a remek szovjet produkciókkal, a kibontakozó mozgalom figyelemreméltó eredményei azonban még így is visszahatottak az Operaház új nemzeti balett alkotásaira, amint ezt (talán mindmáig legjobban) Harangozó 1949-ben, Farkas Ferenc zenéjére alkotott *Furfangos diákok* című balettje bizonyította.

A szovjet néptánc együttesek mellett 1947-től a hozzánk érkező legjobb szovjet balettművészek teljesítménye ragadja meg a magyar közönséget és művészeket egyaránt. *Lepesinszkája, Kondratov* és *Guszev, Ulanova* és *Gabovics*, majd 1949-ben a budapesti VIT-en a Moszkvai Nagyszínház egy kisebb csoportja, élén *Sztrucskovával, Karelszkajával, Pliszeckajaval, Farmanyanccal, Lapaurival* és Kondratovval lép fel hazánkban és e nagyszerű

művészek koncertszámokkal, s a klasszikus és szovjet táncművészet kiváló alkotásainak részleteivel mind jobban felfokozzák az érdeklődést a szovjet balettművészet produkciói iránt.

Ezekben az években folytatják aktív tevékenységüket az említett mozgásművészeti iskolák is, és az irányzat külföldi képviselői gyakran fellépnek hazánkban. A kibontakozó ideológiai harc folyamán azonban művészi munkájukat és a balettművészet különböző, részben új produkcióit is summás és leegyszerűsítő bírálat éri. Ez a kritika sajnálatos módon a haladó és retrográd tendenciákat egymással összemosva, különböző eszmeiségű irányzatokat, sőt stílusokat és műfajokat bélyegzett meg. Ennek eredményeképpen az Operaház balettrepertoárja az 1940-es évek végére zeneileg, stiláris és műfaji vonatkozásban leszűkült, és még a haladó beállítottságú mozgásművészeti iskolák is megszüntek. A helytelen álláspontról végrehajtott intézkedések a fejlődés folyamatát részben megzavarták és ellentmondásosabbá tették, az új irányban való kibontakozást azonban nem állíthatták meg. A következő években a balettművészet fejlődése meggyorsult és kiváló eredményekkel gazdagította a magyar kultúrát.

3. A szocialista társadalmi erők győzelmével fordulat következett be a magyar művészeti élet alakulásában, amely táncművészetünk arculatát is átformálta. Megváltozott a színházak műsorpolitikája, új táncegyüttesek alakultak, új közönség-rétegek keletkeztek és zárkóztak fel a korábbiakhoz. A művészet fontos társadalmi szerepéről vallott szocialista felfogás a haladó művészeti hagyományok ápolását, a szovjet művészet eredményeinek megismerését és új szocialista tartalmú, nemzeti formájú művek megalkotását szorgalmazta, — még hozzá úgy, hogy mindez a dolgozók legszélesebb rétegeinek igényét elégítse ki, ízlésüket feljessze és alakítsa át.

Táncművészetünk fejlődésében ez a koncepció egyrészt azt jelentette, hogy balettművészetünk folytassa és tudatosan fejlessze tovább a realisztikus-nemzeti repertoárt, másrészt azt, hogy a szovjet művészek közvetítésével sajátítsa el a maradandó értékű klasszikus hagyományt és a szovjet balett legjobb alkotásait is.

Az operaházi balettegyüttes életében ekkor eredményekben gazdag új korszak kezdődött el. 1950—62-ben balettegyüttesünknek *Vajnonen, Armasevszkaja, Messzerer és Lavrovszkij,* a szovjet balett kiváló mesterei a klasszikus múltszázadi tradíció remekei közül a *Diótörőt* (1950), a *Hattyúk tavát* (1951). és a *Giselle*-t (1958) tanították be, s valójában e művek bemutatásával és folyamatos előadásával jött létre a klasszikus repertoár Magyarországon. Ezek a balettek tematikájukkal és zenéjükkel, többfelvonásos műfajukkal és nagy szerepeikkel, legfőképpen pedig érzelemgazdag, költői szépségű táncaikkal lepték meg a közönséget és gazdagították a magyar balettkultúrát. E művek előadása táncművészeinket új, magasrendű és felfokozott művészi-technikai feladatok elé állították, amelyek sikeres és stílusos megoldásával együttesünk általános előadóművészi színvonala is növekedett.

A klasszikus művek mellett maguk az alkotó koreográfusok rendezték és tanították be együttesünknek a szovjet balett kiemelkedő darabjait: 1950-ben Vajnonen és Armasevszkaja a *Párizs lágjait,* 1952-ben *Zahorov* és *Poszpehin* a *Bahcsiszeráji szökőkút*at, 1959-ben *Anyiszimova* a *Gajanet* 1962-

ben Lavrovszkij, *Nyikitina* és Paszpehin közreműködésével, *Prokofjev, Romeó és Júliáját* s általuk az 1930-as évek legjelentősebb szovjet baletteredményeit közvetítették el hozzánk.

E szovjet balettek, különösen egyes részleteikkel, úgyszólván mindenkire lenyűgöző hatással voltak. Irodalmi ihletettségükkel és tematikájukkal, nagy ívű drámai cselekményükkel és plasztikusan megformált, fejlődő hőseikkel, valamint komplex formanyelvi megoldásukkal nagy színházi élményt nyújtottak a közönségnek. Nálunk ugyanis azelőtt nem játszottak egész estét betöltő többfelvonásos baletteket, amelyek táncművészeinknek is nagy és összetett szerepeket adtak, amelyekben tovább fejleszthették előadóművészi tehetségüket és felkészültségüket.

Az új esztétikai ideálok és követelmények, valamint a nagyhatású szovjet balettművek jellegzetességei természetesen befolyásolták a magyar koreográfiai művészet továbbfejlődését is. A megszülető új magyar baletteket az eszmei mondanivaló hangsúlyozása, a realisztikus-drámai ábrázolásra való törekvés, a nemzeti karakterisztikum elmélyítése és az 1950. év első felében a többfelvonásos műfaj kultiválása jellemezte. Ennek jegyében született meg 1951-ben a *Keszkenő* és 1953-ban a *Coppélia*, Harangozó művei, — 1952-ben A fából faragott királyfi új verziója és 1954-ben a *Bihari nótája* című balettek, Vashegyi Ernő alkotásai.

Az évtized második felében viszont a hangsúly ismét a magyar balettben hagyományos egyfelvonásos műfajra és elsősorban a XX. századi magyar muzsika legjobbjainak balettszínpadi tolmácsolására tevődik át. Ekkor a következő művek kerültek bemutatásra, Harangozó Gyula koreográfiáival: Bartók A csodálatos mandarin (1956, modern változat), A fából faragott királyfi (1958, új verzió), De Falla *Háromszögletű kalap* (1959), Rimszkij Korzakov *Seherezáde* (1959), Szabó Ferenc *Ludas Matyi* (1960). E művek már részben stilizáltabb megoldásúak, építenek az expresszív és akrobatikus mozgáselmekre is, de többségükben a karakterisztikus stílus dominál. Eközben kerül sor 1959-ben Eck Imre első önálló balettjének bemutatására, Weiner *Csongor és Tünde* című muzsikájára.

A magyar balett jelentős — s különösen az 1950. évek elején ugrásszerű — fejlődése magára vonta a közfigyelmet is. Ez a művészeti ág néhány év alatt népszerű lett hazánkban, jórészt épp a növekvő számú közönség körében, amely a népi államban most már hozzájuthatott a művészet értékes alkotásaihoz. E kedvező változást jelezte és serkentette is a második operaház, az Erkel Színház 1951. évi megnyitása, hiszen ettől kezdve már két fővárosi színházban láthatott a közönség nívós balettelőadásokat, az Operaház balettegyüttesének produkcióit.

A megnövekedett, sokrétű és részben új feladatok elősegítették az előadóművészet fejlődését is. A minden eddiginél nagyobb létszámú balettegyüttesben ezen évtized során számos kitűnő fiatal művésztehetség bontakozott ki, közülük a legjobbak: *Kun Zsuzsa, Lakatos Gabriella, Orosz Adél, Ugray Klotild, Fülöp Viktor, Havas Ferenc, Róna Viktor* és *Sipeki Levente* művészetét a külföldi közönség is jól ismeri.

E fejlődésben mind nagyobb szerepet játszott és játszik az 1950 őszén alapított — előbb *Lőrinc György*, majd 1961-től *Hidas Hedvig* balettmester által vezetett — *Állami Balett Intézet*, melynek létesítésében a szovjet szak-

emberek ugyancsak segítettek. Az intézet tanárai ugyanis 1949—50-ben résztvettek azon a tanfolyamon, amelyen Vajnonen és Armasevszkaja a legjobb balettmesterek egy csoportjának átadta *Vaganova* világhírű metódusát. A kilenc éves tananyag és a pedagógiai módszer felépítésében azután a tanári kollektíva az új ismereteket egybe ötvözte a Nádasi-féle szisztéma kiváló értékeivel, s ezzel még biztosabb alapokat teremtett a balettművész képzés színvonalának további fejlesztéséhez.

Emellett került sor (az 50-es évek második felétől napjainkig) tehetséges fiatal balettművészeink Kun Zsuzsa, Orosz Adél, *Menyhárt Jacqueline, Dévényi Edit, Kékesi Mária,* Fülöp Viktor, Róna Viktor, Havas Ferenc, Sipeki Levente és *Dózsa Imre* — a balettmesterek közül *Barkóczy Sándor, Bartos Irén, Géczy Éva, Merényi Zsuzsa* és *Végvári Zsuzsa* hosszabb-rövidebb szovjet tanulmányútjaira is. Ezzel párhuzamosan a kiváló szovjet szólisták — *Dugyinszkaja* és *Szergejev, Mojszejeva* és *Uhov, Tyihomirnova* és *L. Zsdanov* és ismét Pliszeckaja, Sztrucskova, Karelszkaja, Kondratov, illetve *Liepa* és *Hovlov* vendégszerepeltek Magyarországon. Ezt követte 1958-tól a leningrádi *Kirov Opera,* a *Sztanyiszlavszkij—Nyemirovics Dancsenko Zenés Színház,* majd a *Moszkvai Nagyszínház* balettegyüttesének vendégjátéka, s mindez igen nagy élményt és újabb tanúlságokat jelentett művészeinknek és közönségünknek egyaránt.

Táncművészetünk népszerűségének fokozódása és közönségbázisának rohamos megnövekedése, valamint a magyar balett realisztikus és nemzeti jellegének továbbfejlődése kétségtelenül összefügg a magyar néptáncművészet kibontakozásával, az első évek átütő erejű művészi sikereivel. Másfél évvel a *Néphadsereg Művészegyüttese* bemutatkozása után, 1950 őszén kezdte meg tevékenységét az *Állami Népi Együttes,* a következő két esztendőben pedig a *Szakszervezetek Országos Tanácsa* és a *Belügyminisztérium Művészegyüttese,* amelyek alkotómunkája nyomán hazánkban új táncművészeti ág született. S bár munkájuk folyamatossága különböző okok miatt nem volt azonos és töretlen, tevékenységük mégis összefüggéseket mutat és az 1950-es években két szakaszra osztható.

Az 1955—56-ig tartó periódusban sok maradandó értékű néptánc-alkotás született, mint például az Állami Népi Együttesnél a *Rábai Miklós* komponálta *Üvegestánc, Háromugrós, Pontozó* és *Ecseri lakodalmas,* — a SZOT *Együttesénél* Molnár István *Magyar Képeskönyv, Dobozi csárdás, Szerelmi tánc* című kompozíciói, valamint a fiatal koreográfusok közül *Vadasi Tibor* és *Náfrádi László* egyes alkotásai. Ezekkel a művekkel együtteseink általános hazai és külföldi elismerést vívtak ki, több VIT-en első díjat nyertek és szerte a világban megismertették-megszerettették a magyar nép tánchagyományait, s növelték a népi Magyarország iránti érdeklődést, rokonszenvet is.

Az alkotó munka során rajzolódott ki az egyes hivatásos néptáncegyüttesek sajátos művészi arculata, tematikája, stílusa és műfaji kerete. Mindannyian éltek a gazdag néptánc hagyománnyal és keresték-formálták az újat, korszerűt. A legsikerültebb művek megőrizték a magyar néptáncok lényeges vonásait, sőt, e táncok művészi értékét az alkotói formálás különböző eszközeivel még fokozni is tudták. A feldolgozás munkája sok problémát vetett fel, heves vitákat váltott ki a műfaji kérdésekről, a hitelességről és stilizálásról, az új témáról és a táncágak szintéziséről, és a többiről.

S éppen az új keresése szempontjából figyelemreméltó az 1950-es évek második felétől kezdődő és napjainkban is folyó fokozott alkotói kísérletezés, amely tematikában és zenében, műfaji és formanyelvi téren is eredményeket hozott. Az elmúlt évtizedben — a legjobb amatőr együttesek tehetséges koreográfusainak aktív részvételével — érdekes mesejátékok, táncballadák és szatírák, politikai és történelmi témájú táncjátékok és miniatűrök születtek, nem egy közülük *Bartók* és *Kodály* műveire. A néptánc alkotó művészei a néphagyomány és saját művészi eredményeik folytatásával, a művészi tánc más ágazatainak lehetőségeit is hasznosítva, elmélyültebb művészi feladatok megoldásán is sikerrel fáradoznak. Mindez a magyar néptáncművészet további gazdagodását mutatja és ugyancsak hozzájárul a magyar táncművészet fejlődéséhez, a közönség tánc iránti érdeklődésének, változatos igényeinek kielégítéséhez is.

4. A magyar balettművészet alakulását az 50-es évek második felétől, de különösen az 1960-as években új törekvések jellemzik, s e napjainkban is tartó periódus eredményei elsősorban az operaházi repertoár és előadóművészi stílus gazdagodásában, a *Pécsi Balett* munkásságában és a magyar balettművészeknek a nemzetközi vérkeringésbe való fokozatos intenzív bekapcsolódásában mutatkoznak meg.

Az *operaházi balettegyüttes* és a Pécsi Balett munkáját a korszerű tartalom és forma keresése jellemzi, s ezzel összefüggésben az elmúlt évtized során — közönségünk és művészeink körében is — jelentősen megnövekedett az érdeklődés a balettművészet nemzetközi eredményei iránt. A velük való megismerkedés elsősorban vendégjátékok útján lehetséges, a világ nevesebb balettegyüttesei közül azonban eddig, a kívánatosnál jóval kevesebb jutott el hozzánk. A *londoni Festival Balett*, a *Kubai* és a *Finn Nemzeti Balett* együttes, valamint az említett szovjet balettegyüttesek mellett ezért inkább csak a kevés számú balett- és TV táncfilm útján kapott a magyar közönség ízelítőt abból, ami a nagyvilág táncszínpadain történik.

A nemzetközi eredmények meghonosítása és az új tendenciák hazai kibontakozása ezzel együtt erőteljesen megindult. Ez a folyamat az előző periódus értékeinek megőrzésével együtt a balettművészi munka újabb megélénküléséhez vezetett. A bemutatók száma a két budapesti operaházban megnövekedett. Több mai magyar zeneszerző alkotása került bemutatásra és tehetséges, fiatal koreográfusok: *Eck Imre*, *Seregi László* és Barkóczy Sándor mutatkoztak be alkotásaikkal. Századunk sok értékes balettmuzsikáját: Bartók, Sztravinszkij, Prokofjev és Ravel műveit újították fel, vagy mutatták be elsőízben a magyar közönségnek. A zenei és koreográfiai munka stiláris szerkezete ezáltal előnyösen megváltozott s a balettrepertoárban a korábbiak mellett az expresszionista stílus, a szimfónikus műfaj és a jazz formanyelvi világa is helyet kapott.

A legutóbbi években meghívott szovjet balettmesterek — *Baltacsejeva* és *Bojarszkij*, — *Fokin* eredeti koreográfiáit: a *Chopiniana*-t, a *Tűzmadarat* és a *Petruskát*, — *Marius Petipa* mesterművét, *a Csipkerózsikát* pedig *P. Guszev* tanította be, amellyel Operaházunk Csajkovszkij-repertoárja teljessé vált. Így alakult ki az Operaház mai balett-repertoárja, amelyben a klasz-

szikus tradíció, a nemzeti-karakterisztikus balettek, a korábbi szovjet balettdrámák, s a modern magyar és külföldi művek egészítik ki egymást.

Az új mondanivaló és formanyelv keresésében, valamint a kortárs magyar muzsika bemutatásában az Operaháznál, de különösen az 1960/61-ben megszülető Pécsi Balettnél széleskörű és úttörő munkát kezdett el Eck Imre, a tehetséges és igen termékeny koreográfus. A XX. századi táncművészet különböző irányzatait jórészt ő elevenítette fel, illetőleg ültette át a magyar balettszínpadokra, — úgy, hogy változatos megoldású műveiben a különböző irányzatok eredményeit korunk égető kérdéseinek — a fasizmus és az embertelenség, az egyén és a társadalom viszonya, a döntés és a felelősség problémáinak egyéni szemléletű megformálására használja fel.

A Pécsi Balett, az első hosszabb ideje folyamatosan és sikerrel működő, felkészült táncosokból álló nem fővárosi balettegyüttes egyben a mai magyar zeneszerzők alkotó műhelye is lett. Hét év alatt 15 mai magyar komponista több mint 30 hosszabb-rövidebb egyfelvonásos balettjét mutatták be, a koreográfiai munkában pedig az együttes két fiatal művésze, *Tóth Sándor* és *Fodor Antal* is szép eredményeket ért el.

A Pécsi Balett koreográfiai és előadóművészi munkájának alapja a klasszikus tradíció, amit táncosai az Állami Balett Intézetben sajátítottak el. Tánctudásukat néhányan a Szovjetunióban fejlesztették tovább, az 1967 eleji moszkvai vendégszereplés előtt pedig Lepesinszkaja, utána Armasevszkaja foglalkoztak a pécsi táncosokkal. Ily módon ez az együttes is közvetlen kapcsolatba került a szovjet balettművészettel, és ez a kapcsolat mint láthatjuk, ha változó intenzitással és módosulva is, de végigkíséri a szocialista Magyarország balettművészetének alakulását.

És itt érkeztünk el az utóbbi évtized harmadik fontos eredményéhez: a nemzetközi balettművészet vérkeringésébe való fokozott bekapcsolódásunkhoz, amely együtteseink és a legjobb szólisták gyakori külföldi vendégszereplésében valósult meg.

Az Operaház balettegyüttese 1957—67 között 12 turnén, 10 országban lépett fel, mindenütt nagy sikert aratott, s a világ balettművészetének elismert tényezője lett, amit többek között a párizsi Arany Csillag 1963. évi odaítélése is bizonyított. A balettegyüttes repertoárja alkalmas arra, hogy táncművészeink tehetségét és sokoldalú felkészültségét reprezentálja. Nemzeti koreográfiáink közül Harangozó művei, különösen Bartók balettjei vívtak ki elismerést. A csodálatos mandarin koreográfiáját sokfelé a zenemű eddigi leghitelesebb színpadi megoldásának minősítették.

A külföldi közönség és sajtó különösen együttesünk előadásmódját értékeli nagyra, amit a klasszikus tánc magas technikai színvonala és tisztasága, a tánccal egybeforrott színészi játék drámai ereje és a karaktertáncok elementáris lendülete jellemez. Erre az évtizedre érett be igazán az 1930-as években megindult gyorsütemű hazai fejlődés, amit a szovjet balettművészettel való találkozásunk — legutóbb Olga Lepesinszkaja nagyszerű balettmesteri munkája — megtermékenyített és továbbfejlesztett.

Az együttes általános színvonala is emelkedett és új, tehetséges és jólfelkészült művészek zárkóztak fel a már korábban említettekhez: Kékesi Mária, *Szumrák Vera*, Menyhárt Jacqueline, Dévényi Edit, *Dvorszky Erzsébet*, Dózsa Imre, *Balogh Ágoston, Forgách József, Perlusz Sándor, Budavári*

Rudolf és mások. Szólistáink közül többen — elsősorban Orosz Adél, Kun Zsuzsa, Lakatos Gabriella, Róna Viktor, Fülöp Viktor, és Havas Ferenc egyénileg is igen nagy sikerrel szerepeltek külföldön, egyes fiatalok pedig — 1964-ben Forgách, Kékesi és *Gessler György*, — 1965-ben *Nagy Iván*, Budavári és *Kaszás Ildikó* — a várnai Nemzetközi Balettversenyeken értek el értékes helyezéseket.

Általános figyelmet és sok elismerést aratott külföldön a Pécsi Balett újat kereső munkája is. A fiatal együttes 12 turnéján, 13 országban lépett fel és főleg a szocialista országokban vitákra (vagy éppen követésre) serkentette a balettművészeket, foglalkoztatta és megmozgatta a nézők és kritikusok érdeklődését is. Általában értékelik az együttes kísérletező szellemét, Eck Imrének a korszerű balett témáit és formáit kutató munkáját, s a táncosok szakmai felkészültségét. Mindezt legutóbb az 1966. évi várnai verseny sikerei is igazolták, ahol Eck Imre egyik koreográfiája díjat, több táncosa pedig — *Aradi Mária, Árva Eszter* és *Galovics Attila* — értékes helyezést nyert el.

Rövid és korántsem teljes áttekintésünket itt hagyjuk abba, hiszen a vizsgálódást egy alakuló forrongó periódus közepette lezárni nem is lehet.

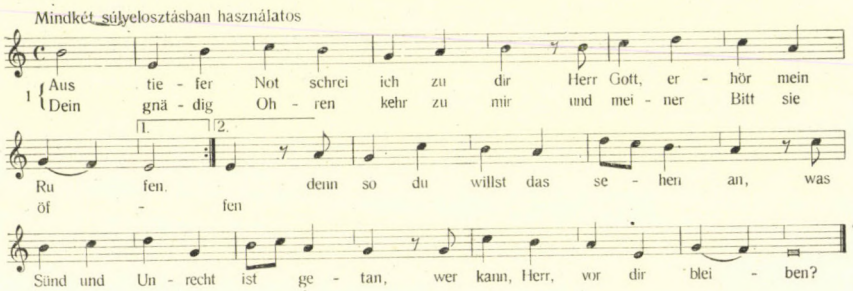
Annyit azonban az elmondottak alapján is megállapíthatunk, hogy balettművészetünk a felvázolt három és fél évtizedben nagyot fejlődött, viszonylagos elmaradottságát pótolta, a művészeti ág egyetemes fejlődése eredményeinek nagy részét elsajátította s mindezek nyomában napjainkra hazánk a világ számottevő „baletthatalmai" közé zárkózott fel.

S ma már nemcsak átvesszük más népek balettművészetének java termését, hanem saját hagyományaink és a nemzetközi eredmények birtokában alkotó- és előadóművészeink teremtő erejű közreműködésével alakítjuk, gazdagítjuk is e művészet sokszínű arculatát.

PERNYE ANDRÁS:

„MÉLYSÉGBŐL KIÁLTOK...”

EGY DALLAM TÖRTÉNETI ÚTJÁNAK VÁZLATA



Különös, mondhatnánk egyedülálló dallam. Szövege e lezárt, végleges, dalszerű formájában az „Etlich Christlich lider Lobgesang vnd Psalm...”. című gyűjteményben, az ún. „Achtliederbuch”-ban látott napvilágot (Nürnberg 1523/24; új kiadása Kassel 1957), hogy azután, 1524-től kezdve, mind szorosabban tapadjon az 1. kottapéldán olvasható dallamhoz, mely utóbbit a hagyomány Martin Luther kompozíciójának tartja.[1] Ugyancsak Luthertől származik a szöveg is, amelyet a nagy reformátor a saját maga fordította 130. Psalm alapján hozott versformába.[2]

A protestáns korálköltészet gyökereire kell futólagosan emlékeztetnünk az olvasót, amikor megpróbálkozunk e dallam „különös”, sőt „egyedülálló” voltának kifejtésével. E hangsúlyozottan vázlatos áttekintést azért kell fontosnak tartanunk, mivel felfogásunk szerint egyfelől az eredet ténye szinte automatikusan meghatározza a jelentést, másfelől viszont az így meghatározott jelentés eligazítást nyújt a zenetörténet további, több mint két évszázadának egy bizonyos tématípusára nézve.

[1] Az időről időre visszatérő viták ismertetésétől, amelyek Luther szerzőségét kétségbevonják, illetve megerősítik, ezúttal el kell tekintenünk. „Die Musik in Geschichte und Gegenwart” 8. kötete Luther, Martin címszavának szerzője, Walter Blankenburg Luther zeneszerzői munkássága mellett számtalan bizonyítékot sorakoztat fel, annak éleselméjű felismerésével egyben, hogy a XVI. század „zeneszerző”-fogalma döntően különbözik mai felfogásunktól, különösen ami egy-egy dallam „kitalálását” illeti.

[2] E súlyos, keményveretű vers számtalan magyar fordítása közül egyik sem adja vissza annak nagyságát. Alább tehát a közhasználatú fordítást adjuk a „Keresztyén énekeskönyv” (1965) alapján: Bűnösök hozzád kiáltunk A mélységből, nagy Isten, Ó, hallgass meg, kérünk, ne hagyj Elveszni bűneinkben. Ha te mindazt számba veszed, Amit vétettünk ellened: Ki állhat meg előtted?

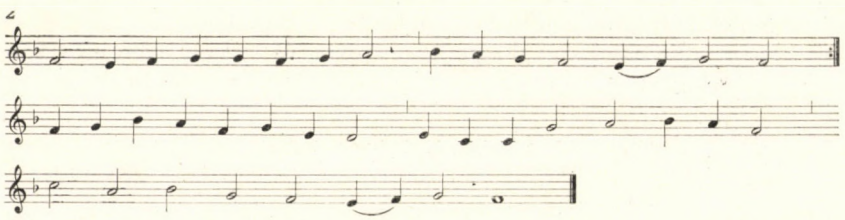
Mint az köztudomású, a német protestáns korálköltészet dallamanyaga — különösen, ami annak úgynevezett *állandó rétegét* illeti — a gregorián dallamkincs alapján jön létre. A gregorián dallamok többnyire leegyszerűsödnek, a reájuk jellemző melizmatikus szerkesztés vagy eltűnik, vagy — a szekvencia-költészet mintájára, annak német analógiájaként — szillabikus szerkesztésnek adja át helyét. Maróthy János[3] helyesen ismeri fel a XV. és XVI. században fellépő „dalszerű zártság és expresszív szabadság" alternatívájának születését, illetve e két princípium dialektikus egységét — az ő meghatározását használjuk tehát, amikor a német protestáns dalköltészet általános jellemzése során a *zárt sorszerkezetet* és ezzel együtt a modern értelemben vett *versforma* fontosságát hangsúlyozzuk, mint a gregorián parttalan áradásával szemben megjelenő új princípiumot.

A másik, ugyanilyen, vagy talán még fontosabb gyökér: *a német népdal*, amely éppen Luther életében, tehát a XVI. század közepéig a virágzó német kóruskölteszet cantus firmusaként felszívódik a műzenébe. Franz Magnus Böhme klasszikus értékű „Altdeutsches Liederbuch"-ja[4] kb. hatszáz német népdal rekonstrukcióját tartalmazza, s ennek több mint fele vagy egyházi népének volt, vagy az idők folyamán azzá lett, nemegyszer néhány szó megváltoztatásával eredeti szövegét is megtartván.

Nos: az „Aus tiefer Not . . ."-kezdetű korál sem a gregoriánból, sem a német népdalból nem eredeztethető. Ugyancsak nem tartozik ahhoz a német egyházi népének-csoporthoz sem, amelyet XV., XVI. századi, vagy még régebbi eredetére utalva összefoglalóan „vorreformatorisch" jelzővel illetnek. A német népdal szellemétől a fríg hangnem amúgyis némileg távol áll: túlnyomó többségben szerepel a dór (illetve moll) és a jón, avagy a líd b-előjegyzéssel és mixolíd vezetőhanggal (azaz: dúr). (A látszólag fríg-végű dallamok nagy része nem egyéb dúr-terc-végződésnél.)

És ami a legfontosabb: tudnunk kell, hogy a szóbanforgó dallam megjelenésétől számított alig több mint egy esztendőre, Wolfgang Dachstein új dallamát nyomatták ki Luther „Aus tiefer Not . . ."-szövegére. Ez a dallam egyszerűbb, túlnyomórészt szekundokban lépeget, dúr-rendszerű, tehát gyorsabban talál utat a protestáns gyülekezet minden tagjához:

Dachstein dallama, amelyet a röviden „Strassburger Kirchenampt"[5]-nak



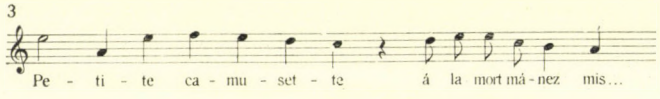
[3] Maróthy János: Zene és polgár, zene és proletár, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1966. 31. lap és köv.

[4] Böhme művét 1876-ban fejezte be. Az általunk használt második kiadás: Leipzig, 1913.

[5] Eredeti címe: „Teutsch Kircheampt mit lobgesengen, vn götlichen psalmen, wie es die gemein zu Strassburg singt vn halt mit mer gantz Christliche gebette . . . Getruckt by Wolff Köpphl". (1525)

nevezett gyűjteményben, 1525-ben tett közzé, rendkívül erős konkurrenciát jelentett a fríg dallam számára. F. M. Böhme[6] meghatározása, amely szerint ..ez a komoly, mélyértelmű fríg dallam... nem sokáig tartotta magát az evangélikus egyházi énekek között; kiszorította egy másik, jón melódia", ha túlzásnak látszik is, nem nélkülözi a komoly alapot. E problémára még a továbbiakban visszatérünk, egyelőre tisztázni szeretnénk a fríg dallam eredetét.

Mivel mind a német népdal szellemétől, mindpedig a gregoriántól idegen ez a fríg dallam, most már csak két eshetőség marad hátra: vagy kizárólag egyéni invenció terméke s így csak stílusjegyeiben hasonlít a korabeli termésre, vagy a korabeli külföldi dallamok egyike. A szakirodalom általában véve az utóbbi feltevésre hajlik. A „Petite camusette"-kezdetű francia sanszon, amelyet Fevin, Josquin, Ockeghem vagy Willaert dallamának szoktak tartani, és amely körülbelül száz éven át egész sor feldogozásban részesült[7], valóban úgy tetszik, mintha az „Aus tiefer Not..." fríg variánsának őse lett volna:[8]



A fejmotívum kétségtelen azonossága mellett két szempontra kell felhívnunk a figyelmet. Először: a francia sanszon-dallam voltaképpen eol (az-az: moll) hangnemű, szemben Luther fríg dallamával. Másodszor: utóbbi az úgynevezett madrigalizmus szellemében fogant, hangjainak egymásutánja arra mutat, hogy az első, lefelé történő kvintlépés a „mélység"-et szimbolizálja, majd ugyanez a hangköz felfelé azt jelenti, hogy e mélységből száll fel kiáltásom. Ha a 130. zsoltár latinszövegű („De profundis clamavi ad te Domine...") megzenésítéseire gondolunk, ez a feltevés egészen közel esik e zsoltár szelleméhez. A második sor („Herr Gott, erhör mein Rufen" = Úristen, hallgasd meg hívásomat) a könyörgés szenvedélyétől hajtva még tovább emelkedik, az ..erhör"-szónál eléri csúcspontját, majd skálaszerűen hullik le az alaphangra.[9]

Mindezek a stílusjegyek arra engednek következtetni, hogy a francia sanszon-eredet kétségtelen tényétől eltekintve a fogalom XVI. századi értelmében *egyéni* alkotással van dolgunk. A szöveg és a zene ilyen erős kapcsolata — mint ahogyan azt éppen a folytonos újraszövegesítések és új meg új

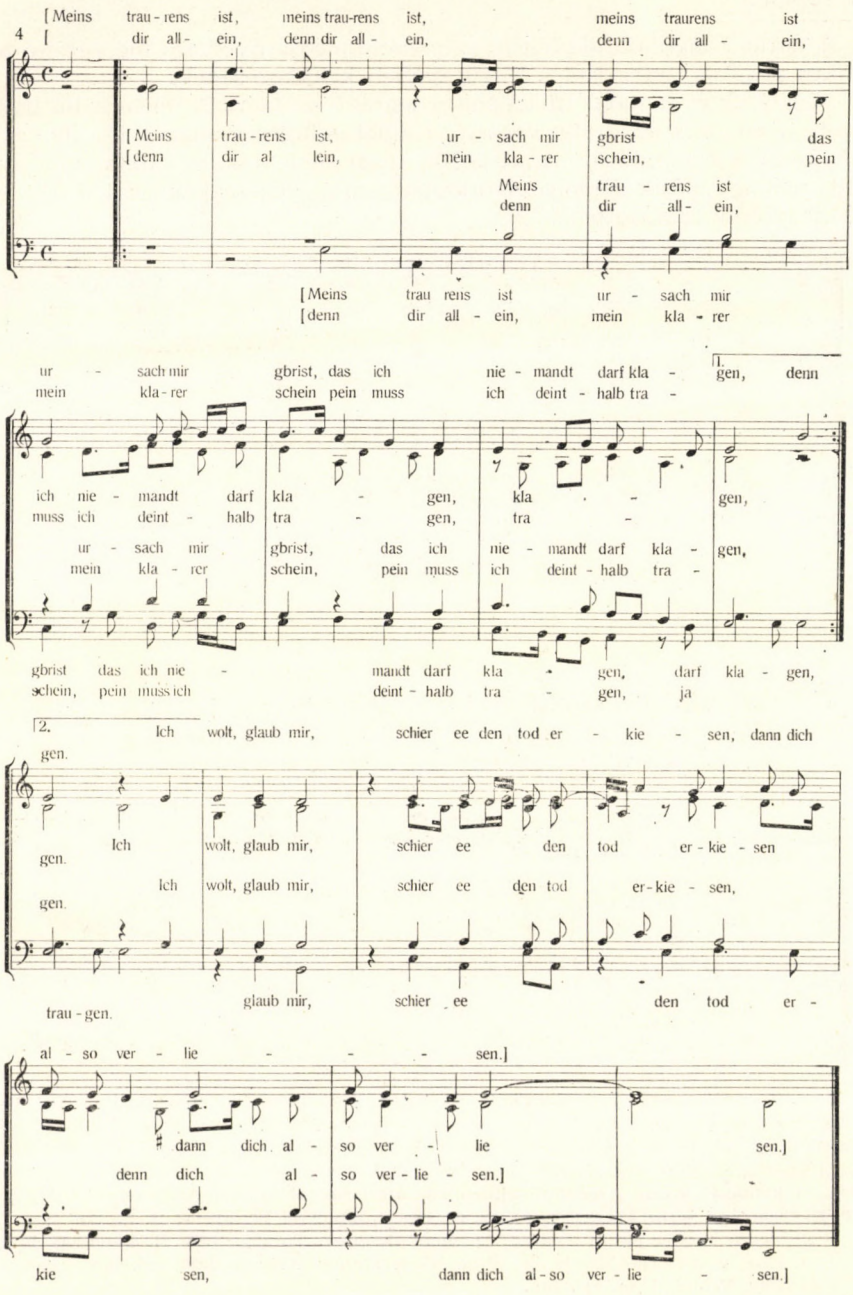
[6] Franz Magnus Böhme: Altdeutsches Liederbuch, Leipzig, 1913. 735. l. Meg szeretnénk jegyezni, hogy ezen a lapon, 626. sz. alatt közölt „Aus tiefer Not..." fríg variáns záróhangja tévesen: g. Helyesen: e.

[7] E dallam sorsát itt még csak hozzávetőlegesen sem tudjuk követni. Helmuth Osthoff, Josquin Desprez, Tutzing, 1965. II. kötet 219. és köv. lapokon részletezi ezt a problémát, különös tekintettel Josquinre.

[8] Maróthy János, i. m. 32. lap-hoz hasonlóan, mi is csak a dallam első két sorát közöljük, mivel a további sorok és az „Aus tiefer Not..." fríg variánsa között már nehéz lenne rokonságot kimutatni.

[9] Dallamunk 12. és 13. (c-a) hangja között számos variáns még egy átmenőhangot (h) tűntet fel, teljessé téve ezáltal a szeptim-terjedelmű skálát.

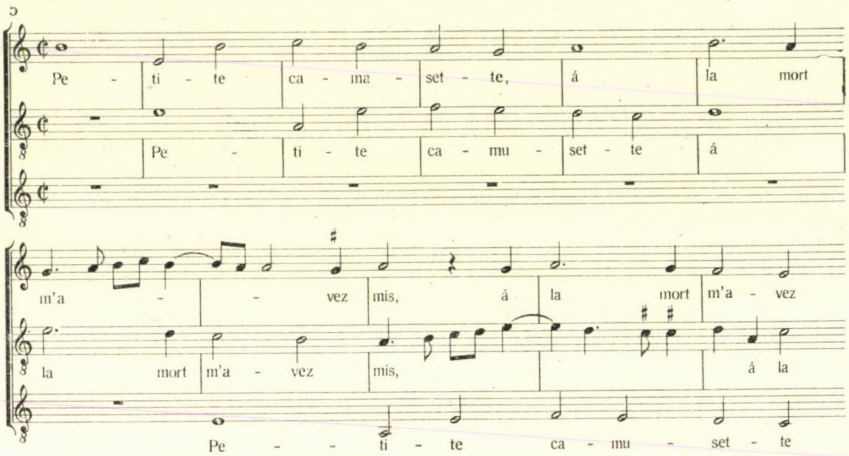
megzenésítések mutatják — ismeretlen, vagy legalábbis páratlanul ritka jelenség a tárgyalt kor népzenéjében.



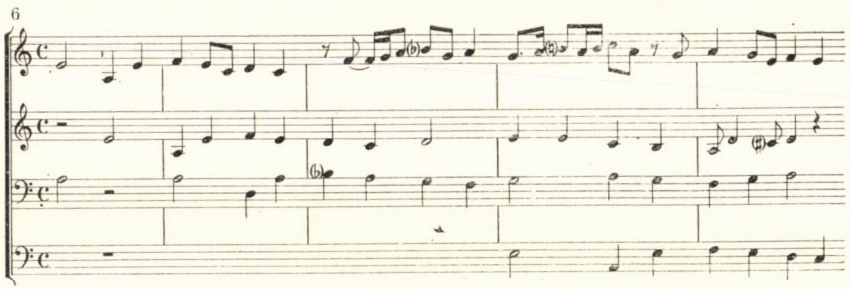
Dallamunk fejmotívumának még egy forrását kell megemlítenünk: Paulus Hofhaymer „Meins traurens ist"-kezdetű kórus (?)-dalát:[10] (Kottáját l. a 287. lapon.)

E darab hangulata, de főként szerkesztésmódja nyomára fog vezetni bennünket az „Aus tiefer Not . . ." fríg dallam keletkezésének.

Figyeljük csak meg: itt csupán a legfelső szólamban felcsendülő dallam követi az általunk ismeretes vonalat, a többi indulása csupán a le-, illetve fellépő kvint hangoztatására szorítkozik, tehát nem pontos imitáció. Lássuk most már egy másik feldolgozás indulását, melynek alapdallama a fent már idézett „Petite camusette . . .":[11]



Hellmuth Christian Wolff[12] helyesen állapítja meg, hogy Jean Ockeghem sanszonfeldolgozásaiban rendkívül ritka a pontos imitáció — mindössze két esetet említ erre. Az egyik a „Petite camusette":[13]



[10] A mű első nyomtatott formáját Christian Egenolff „Gassenhawerlin" elnevezésű, 1535-ben megjelent, négyszólamú világi dalokat tartalmazó kötetében nyerte. (A cím az ismert „Gassenhauer" régies és kicsinyített [lin — lein] változata.) Ismertebb forrása: Georg Forster első „Liederbuch"-ja („Ein auszug guter alter vnd newer Teutscher liedlein . . . Nürnberg, 1539"). Új kiadásai közül a legkönnyebben hozzáférhető: Historical Anthology of Music by A. T. Davison and Willi Apel, 1962. 93. sz. 96. lap Utóbbi volt kottapéldánk forrása is.

[11] Közvetett forrásunk: H. Osthoff, Josquin Desprez, Tutzing, 1965. II. kötet 183. lap.

[12] H. Chr. Wolff, Die Musik der alten Niederländer, Leipzig, 1956. 195. lap.

[13] H. Chr. Wolff, i. m. 195. lap.

Utóbbi két példánk tehát arra utal, hogy ezt a dallamot a németalföldi mesterek szigorú imitációs feldolgozásban részesítették. Ugyanerre utal a helyszűke miatt itt nem idézett Josquin-feldolgozás is, azzal a megszorítással, hogy hat szólama közül az alsó kettő szintúgy csupán a két kvintet énekli, a fríg-szextre nem lép fel. Vajon feltételezhető-e, hogy a sajátos konstrukciójánál fogva meglehetősen megkötött fríg hangnem a németalföldi komponisták kezén mintegy saját maga hozta létre ezt a ma ismert, patétikus dallamfordulatot? Úgy értjük ezt, hogy a két kvint azonnali imitációt követel, márpedig ez esetben az elsőként belépő szólam csak akkor konszonál a másodikként belépő szólam második hangjával, ha a fríg-szextre lép. Így van ez abban az esetben is, ha — mint Ockeghem feldolgozásában (6. kottapélda) láthatjuk — az első belépések „domináns"-on készítik elő a „tonikai" tenorbelépést, vagy ha — mint azt Hofhaymer teszi — „toniká"-n indul a darab.

Akármint van is: ez a fríg-szextre történő érzelmes felnyúlás — nem szólva a népzenétől idegen, többször említett két kvintről — mindenestül a modern értelemben vett kompozíciós zene hatását tükrözi. Hofhaymer kompozíciója azonban abban különbözik alapvetően mind Fevinétől, mind Ockeghem-étől — sőt: Josquin itt nem idézett feldolgozásától is —. hogy fejmotívuma alaphangnemen indul. Ezért tulajdonítunk Hofhaymer darabjának nagyobb szerepet az „Aus tiefer Not..." fríg variánsának létrejöttében. Ám egyuttal hangsúlyoznunk kell, hogy a németek XV—XVI. századfordulójának kivételesen nagy komponistájáról van szó! Akármelyik szerző, akármelyik feldolgozása játszott is bele az „Aus tiefer Not..." végső formájának kialakulásába, még egyszer le kell szögeznünk, hogy az csak egyéni kompozíciós ihlet terméke lehetett.

Most kell visszatérnünk dolgozatunk elején felvetett egyik témánkhoz: Wolfgang Dachstein 1525-ből származott második, jón hangnemű „Aus tiefer Not..."-dallamához (2. kottapélda), amelyről F. M. Böhme azt mondotta, hogy az teljesen kiszorította a fríg variánst, azaz Luther első dallamát.

Való igaz, hogy a feldolgozások hosszú, történeti sora mindkét dallam számára a fennmaradás más és más aspektusát nyújtja. Kissé vulgárisan így fogalmazhatnánk meg ezt a kettősséget: a jón dallam kétségkívül népszerűbb lett, de a fríg közelebb állott a zeneszerzők intencióihoz, sokkalta jobban izgatta fantáziájukat, nagyobb leleményre sarkalta találékonyságukat. Vajon miért? Rövid kitérőt kell tennünk e kérdés megválaszolására.

Minden létrejött dolog magán hordja eredetének bélyegét. A dallamtörténeti kutatások valójában azért fontosak, mivel egy-egy dallam eredete végső soron eldönti annak további sorsát is. A két „Aus tiefer Not..."-dallam esetében is így áll a dolog. Luther első dallama, a fríg variáns — mint láttuk — eredetét tekintve a kompozíciós muzsika talajába engedi gyökereit. Wolfgang Dachstein jón (dúr) dallama voltaképpen már jól bejárt utakat tesz meg újra, új formában, de lényegét tekintve mindvégig a népzene mozgástörvényeinek engedelmeskedve. Számtalan rokonát ismerjük Dachstein dallamának, mind hangrendszerbeli felépítés, mindpedig a sorszerkezet tekintetében. Bízvást elmondhatjuk, hogy Dachstein dallama egyenesen a német népdal szelleméből fakad és ilyen értelemben — szemben Luther „ich"-dallamával — „wir"-dallamnak tekinthető. Már szekvencia-szerkezete is erre mutat, ami önmagában véve is nagyban hozzájárul egy dallam népszerűsé-

géhez.[14] Ezzel szemben Dachstein lemond a fríg dallam patétikus és hangfestő jellegéről, a szöveg programatikus megjelenítéséről. Nem tarthatjuk véletlennek, hogy a XVII. század elejétől kezdve mind gyakrabban jelenik meg Dachstein „Aus tiefer Not..."-dallama Kaspar Bienemann 1574-ben keletkezett „Herr, wie du willst, so schicks mit mir"-kezdetű szövegével, mivel ebben az eredeti lutheri koncepció győzelmét fedezhetjük fel. Vagy mondhatnánk így is: az utókor megérett arra, hogy Luther dallamát és szövegét — ezt a ragyogó egységet — felfogja, megértse.

Martin Luther zenei tanácsadója, Johannes Walter adta ki a protestáns egyháztörténet első többszólamú korálgyűjteményét „Geystliche gesangk Buchleyn" címmel 1524-ben, Wittembergben. E sorozat 4. számaként látott napvilágot először dallamunk és szövegünk *együtt,* négyszólamú feldolgozásban, a gótikus gyakorlat szerint a *tenor-szólamban.*[15] A következő fontos állomás az 1540-es évhez fűződik: ekkor adta ki Johann Kugelmann „Concentus novi" című gyűjteményét, melynek első része három-, a második része több-szólamú latin és német szövegű egyházi kompozíciókat tartalmaz.[16] A második részben Kugelmann kompozícióin kívül néhány névtelen szerzőtől, illetőleg más komponistától származó feldolgozást, illetőleg motettát találhatunk, a többi között Jörg Planckenmüller háromrészes „Aus tiefer Not..."-motettáját.[17] A régi németalföldi motetták módjára, de a német korálfeldolgozás tömegdaljellegének követelményei szerint az alapdallamot először is a legfelső (discantus) szólamban mutatja be egyenletesen mozgó egészhangokban (semibrevis), ami ezuttal a feldolgozásban használt legkisebb kottaérték négyszerese. A második részben ugyanilyen gótikus konzekvenciával hangzik fel a téma a tenor-szólamban, a basszus egy kvinttel lejjebb augmentálva imitálja a témát. az alt pedig azt énekli, amit az előbb a tenor. Planckenmüller törekvése érezhetően arra irányul, hogy a lehető legtöbbet tartsa meg a zenei szövegből és a kis változtatásokkal mutassa be a különbséget. Még meglepőbb, amikor a harmadik részben a témát a basszusba helyezi, a darabot a frígbe transzponálja és ennek ellenére meg tudja tartani a szólamok egy

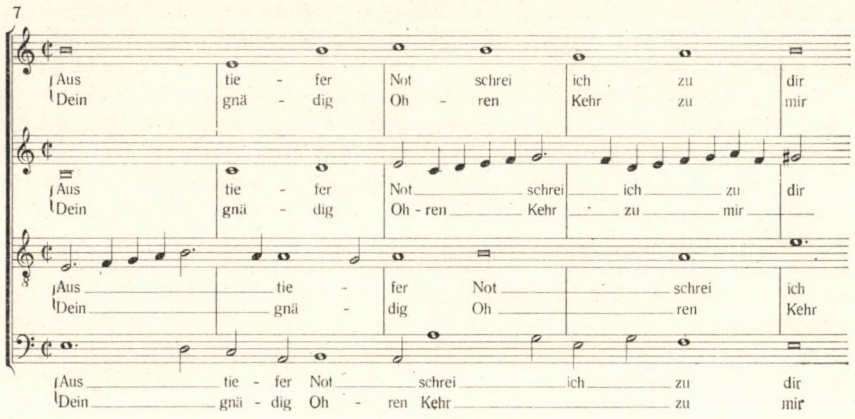
[14] Itt csupán futólagosan érinthetjük azt a tényt, amely szerint a legszélesebb körben elterjedt dallamok többsége ismétléses felépítést mutat. Szélső példa erre a napjainkban ismeretes slágerek mindegyike. A valóban népszerű dallam vagy rögvest, többnyire már a harmadik ütemben megismétli (hangról hangra vagy szekvenciásan) a fejmotívumot, vagy — nem válik igazán népszerűvé. E tényt mint ontológiai problémát fejtette ki e sorok írója a „Magyar Filozófiai Szemle" 1965/4. számában, „A zenei ismétlés elmélete" című tanulmányában.

[15] Johann Walter Sämtliche Werke; herausgegeben von Otto Schröder, 1943. Nr. 15. A háború és a főszerkesztő halála által megszakított összkiadás második és harmadik kötete csak 1953-ban, illetve 1955-ben jelent meg. Utóbbi tartalmazza az első kötet kritikai apparátusát (81. lap és köv.). A kéziratra vonatkozólag v. ö. Carl Gerhardt: „Die torgauer Walter-Handschriften", 1949. 68. lap, valamint ugyanitt (függelék, 26.) található Walter „Aus tiefer Not"-feldolgozása tenorszólamának kézirat-fotókópiája, tehát Luther dallama és szövege. Johannes Walter feldolgozását itt nem idézzük, mivel az megtalálható a közkézen forgó Bartha Dénes, A zenetörténet antológiája, Magyar Kórus, Budapest, 1948. 43. sz. 52. lapján. Az általánosan ismert gyűjtemények közül lásd még A. T. Davison—W. Apel, Historical Anthology of Music, Harward University Press, Cambridge, Massachusetts, 1962. I. Nr. 111/a.

[16] A „Concentus novi" új kiadását Hans Engel rendezte sajtó alá. Megjelent: „Das Erbe deutscher Musik", Sonderreihe, Band 2., Bärenreiter Verlag, Kassel und Basel, 1955.

[17] Ugyanott, Nr. XXXVII. 97. lap.

részét. Ezuttal, helyszűke miatt csak az első feldolgozás indulását tudjuk bemutatni:



Benedictus Ducis egy évvel a „Concentus novi" megjelenése után, tehát 1541-ben keletkezett triciniuma[18] lényegesen egyszerűbb fakturát mutat — a cantus firmust ő is a szopránba helyezi, a dallamot (annak második sorát) kissé megváltoztatja. Nála vetődik fel először az első sor C-dúr, illetve G-dúr zárlata, amely a továbbiakban még sokáig kísért a feldolgozások sorában. (Az átkomponált feldolgozás miatt nehéz eldönteni a valóságos sorvéget.) És ami számunkra szintúgy fontos: a megismételt formarészt, tehát a dallam második sorát e-frígként zárja, szemben az összes feldolgozásokkal, amelyek a dallamvégző e-hangot a-moll vagy Á-dúr kvintjeként fogják fel.

Ez azonban jelen témánk szempontjából csupán kitérő — ha talán nem is lényegtelen. Sajnos nem adhatunk e helyen teljes kronológiát, csupán jelezni kívánjuk a néhány, legfontosabb „Aus tiefer Not . . ." feldolgozást.

A „Newe Deudsche Gesenge . . . Wittemberg, 1544[19], Georg Rhau kiadványa a többi között Arnold von Bruck négyszólamú feldolgozását közli, átimitált, erősen gótikus feldolgozásban. Lényeges állomás a feldolgozások történetében Mattheus Le Maistre átimitált négyszólamú alkotása 1566-ból[20] tehát tizenkét évvel azután, hogy Luther zenei tanácsadójának, a nyugalom-

[18] Petrejus, „Trium voc. cantiones", Nürnberg, 1541. E gyűjteményben négy korálfeldolgozás Benedictus Ducistól. Az „Aus tiefer Not"-feldolgozás könnyen hozzáférhető kiadása: Helmut Mönkemeyer, „Antiqua Chorbuch", B. Schott's Söhne, Mainz, 1951. Teil I. Heft 1. 31. lap.

[19] Új kiadása: „Denkmäler Deutscher Tonkunst", 34. kötet. Közreadta Johannes Wolf, Leipzig, 1908. Nr. 70. 104. lap. Könnyen hozzáférhető kiadványok a szóban forgó feldolgozásból: Davison—Apel, Historical Anthology of Music (lásd fent), I. Nr. 111/b. A jegyzetanyag forrásmegjelölése: (228. lap) „DTOe XXXIV" téves. Helyesen: „DDT . . ". Ugyanez a feldolgozás — gyakorlati okokból g-frígbe transzponálva —: Hans Holliger, Motettenbuch, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1959. 76. lap.

[20] „Geistliche und Weltliche Teutsche Geseng" Wittenberg, 1566. Nr. 43. Darabunk a következő helyeken található: A. Schering, Geschichte der Musik in Beispielen, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1931. Nr. 123; H. Mönkemeyer, „Antiqua Chorbuch" (lásd fent) Teil I. Heft 2. 108. lap; Richard Gölz, „Chorgesangbuch", Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1964. 199. lap.

ba vonult Johannes Walternek drezdai kántori helyét elfoglalta. Diminuálva és augmentálva egyszerre csendül fel a tenor- és a szopránszólamban a téma — a németalföldi származású Le Maistre archaikus stíluselemei mögött ugyanakkor már a hamarosan elkövetkező századforduló egyszerűsítő törekvései is megjelennek.

Mondanunk sem kell, hogy a dallam emez első félévszázadának e néhány, fontosabb állomása voltaképpen még a liturgikus dallam általános sorsát tükrözi. Ez alatt azt értjük, hogy e dallamot éppúgy, mint számtalan társát felvették a „liturgikus repertoár"-ba és ezért a zeneszerzők természetszerűleg egymással versengve dolgozzák fel — ám a dallam maga „tabu" marad, éppoly megváltoztathatatlan, mint valami egyházi dogma. Ennek ellenére, vagy talán éppen ezért hamarosan bekerül a zenei köztudatba, mondhatnánk átitatja az emberek zenei gondolkodását. Szinte természetes, hogy e „hatalomvédte bensőségben" jó táptalajra talált az „Aus tiefer Not..."-dallam, — egyszersmind azt is tudnunk kell, hogy a liturgikus dallamkincs említett keretein belül azért az elévülés ténye még nem oldódik meg önmagától, illetve a liturgikus kerettől: sok ezer dallam ment így is veszendőbe, amelyet ma még kiderítetlen okokból a társadalmi tudat bizonyos idő elteltével már nem volt hajlandó többé befogadni.

Az is természetes, hogy a külföldi protestáns mozgalmak daloskönyveiben és kórusgyűjteményeiben hamarosan visszhangra lel dallamunk. (A protestáns franciák, azaz a hugenották dallamkincsében meglévő számtalan rokon-melódia felsorolására itt nem vállalkozhatunk.) Sokkal érdekesebb azonban számunkra, ha mintapéldául olyan nemzetet veszünk, *amely mindvégig katolikus maradt.* Így a lengyeleknél Johannes de Lublin 1537 és 1548 között keletkezett orgona-tabulatúrás-könyve[21] „De profundis—super discantum"-felirattal az első és egyben legszebb hangszeres feldolgozások egyikét közli.[22] Johannes mestert abszolúte semmiféle protestáns szimpátiával nem „vádolták meg" eddig kutatói (lehet, hogy éppen e feldolgozás alaposabb szemügyre vétele után majd ilyenféle vonatkozásainak is utána néznek), annyi azonban bizonyos, hogy jelen esetben a latin cím Luther dallamát „fedi". Mindezen felül Johannes de Lublin olyan dogmatikusan kezeli a dallamot, annyira ragaszkodik annak eredeti, lutheri formájához, amennyire azt csak a nagy német reformátor szűkebb muzsikus-köre teszi.

Anélkül, hogy teljességre akárcsak gondolnunk is lehetne, említenünk kell Cyprian Bazylik 1558 körül — valószínűleg néhány évvel azelőtt — keletkezett „Psalm CXXIX" feliratú darabját,[23] amelynek teljes második sora a témánk és feldolgozása tekintetében ősforrásnak tekinthető Johannes Wal-

[21] „Tabulatura Organowa Jana z Lublina", a „Monumenta Musicae in Polonia" seria B. vol. I.-ként közreadta Krystyna Wilkowska-Chomińska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964.

[22] Fol. 206. v. Kissé önkényes, a felső váltóhangokat előnyben részesítő modern átírásban közzétette a legújabban: Willi Apel, Geschichte der Orgel-und Klaviermusik bis 1700 Bärenreiter-Verlag, Kassel, Basel, etc. 1967, 97—98. lap. (Utóbbiról lásd Breuer János recenzióját: Magyar Zene, 1968. 1. szám 94. lap.)

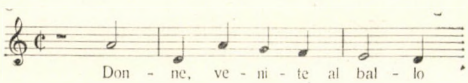
[23] Cyprian Bazylik, Pieśni na 4-glosowy chór mieszany a cappella (négyszólamú vegyeskari művek), Hieronim Feicht gondozásában, a Wydawnictwo Dawney Muzyki Polskiej (régi lengyel zenei kiadványok) című sorozat 34. köteteként 1958-ban jelent meg Krakkóban. A szóban forgó darab a kötet 48. lapján található.

ter-darabból származik, méghozzá az összes mellékszólamok túlnyomórészt hang szerinti azonosságával. A psalmus *számozása* a Vulgátáé (Vulg. 129 = Luther, 130), felirata természetesen *latin* („De profundis . . . etc."), szövege *lengyel* („Z glebokosci grzechów moich") — cantus firmusa pedig *német*. Cyprian Bazylik protestáns és közelebbről német kapcsolatai, ha némileg halványan is, de az idevonatkozó szakirodalom előtt ismerősek.

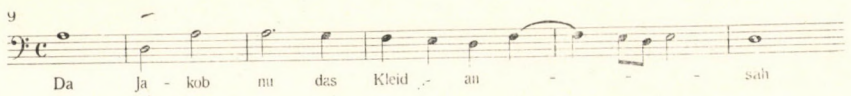
A fedőnevek és fedőszámok a katolikus Lengyelországban természetesen könnyen indokolhatók — mégis el kell gondolkodnunk azon, hogy vajon miért éppen az „Aus tiefer Not"-dallam nyert feldolgozást a lengyel mestereknél, méghozzá Johannes de Lublinnél alig másfél évtizeddel a dallam keletkezése után. Megint csak vissza kell térnünk a dallam származására, arra a megállapításunkra, hogy az „Aus tiefer Not" az egyéni ihlet terméke és amennyiben Luther bizonyos forrásokra támaszkodott megalkotásakor — a forrásul szolgáló dallamok mindegyike is egyéni termék. Ebből további vizsgálódásainkra nézve két tanúság adódik. Először: különösen alkalmasnak látszik az egyéni lelemény kifejtésére (canzona, fuga, ricercar, stb.), másodszor: a fejlődés során mind fokozottabban a legszemélyesebb, legpontosabban körülhatárolható szubjektív mondanivaló hordozójává válik. Utóbbi mozzanat csúcspontját a hangszeres muzsikában éri el, több mint két évszázados fejlődés végeredményeként.

A téma egyéni sorsa és a társadalmi zenei köztudatba való felszívódásának útja már a XVI. században meglehetősen ketté válik. Egyfelől megmarad a téma-feldolgozás a maga dallam-kötöttségeivel, másfelől megjelennek hasonló, az eredetit továbbfejlesztő témák.

A lefelé és felfelé lépő kvint mint témakezdet ezidőtájt már meglehetősen gyakori a műzenében. A XVI. század elejéről való négyszólamú anonym „Balletto" témája is ilyen:[24]



A Georg Rhau kiadásában 1544-ben megjelent és már említett „Newe Deudsche Gesenge . . ." szerzője számára már a témafej rokonsága az „Aus tiefer Not"-tal önmagában véve is elég ahhoz, hogy súlyos mondanivalót bízzon rá:[25] (szöveg: 1. Mose, 37, 33. alapján készült vers):



[24] Florenz, Bibl. Naz. Centr. IXI., 164—167. Közli Johannes Wolf, Sing und Spielmusik aus älterer Zeit, Leipzig, 1925. 45. sz. 101. lap.

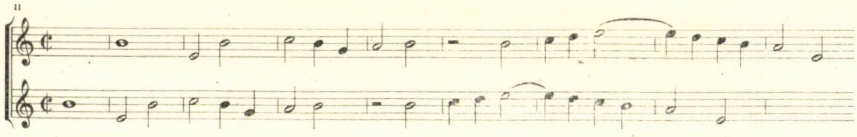
[25] DDT, 34. kötet. Nr. 120, 180. lap. Itt éppúgy, mint a Ms. Proske A. R. 891, Nr. 13; valamint az A. R. 940/41, Nr. 300. alatt Ludwig Senfl kompozíciója. A Ms. Basel F X 5—9, Rr. 32. viszont Cosmas Alder műveként tünteti fel. A darab számunkra legfontosabb első három sorát utóbbi szerző feltüntetésével közli: Blume, Die evangelische Kirchenmusik, Potsdam, 1931, 49 lap, valamint ugyane mű legújabb, lényegesen átdolgozott kiadása: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Bärenreiter-Verlag Kassel, etc., 1965, 53. lap. A teljes darab könnyen hozzáférhető új kiadása: Davison-Apel (lásd jelen dolgozat 15. jegyzetét), Nr. 110, 114. lap.

Ebből a formából természetesen éppen a leginkább jellegzetes fríg-szextre történő felnyúlás hiányzik. Ám nem sokkal ezután Clemens non Papa egyik motettájában már ilyen alakban találhatjuk meg:

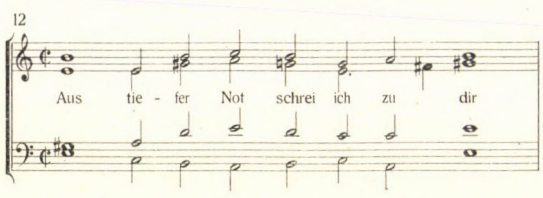


Persze a két utóbbi példa dór-, illetve moll jellegű — idézésükkel inkább a dallamvariánsok tágasabb területére szerettük volna az olvasó figyelmét felhívni. Ha szorosabban ragaszkodunk dallamunk eredeti formájához, úgy sem lesz hiány példákban, de mind előbbre haladunk az időrendben, annál inkább lép előtérbe a moll-jelleg. Ez a XVII. század első éveiben még túlnyomórészt csupán abban látszik, hogy a feldolgozások, illetőleg e téma típusát alapul vevő kompozíciók a dallam második sorát megváltoztatják, elkerülvén ezáltal az archaikus fríg-jelleget.

A XVII. századi német zenetörténet egyik nagyjelentőségű elméleti alkotása, Johann Christoph Demantius „Isagoge Artis Musicae . . .” című könyve (Freiberg, 1602., majd sorozatosan, 1670-ig bezárólag tíz kiadás!) az imitáció tanítására a következő „iskolapéldát” közli:[26]



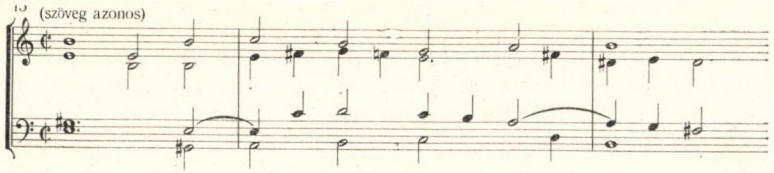
A cantional történetében határkövet jelentő Johann Hermann Schein az 1627-ből származó „Cantional (oder) Gesangbuch Augspurgischer Confession . . .[27] 181. számú korálfeldolgozásában a dolog természetétől eredően a dallamot meghagyja a maga eredeti formájában —, de nála talán elsőízben törvényszerűsödik az É-dúr hármashangzattal történő, tehát *dinamikus*, a második szótag a-moll akkordjára domináns-erővel tovább menő indulás.



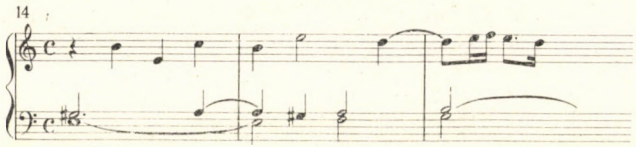
[26] Demantius gyűjteménye mindmáig kiadatlan. Egy részét „Zehn Fugen zu zwei Stimmen”' címmel Helmut Mönkemeyer tette közzé a „Consortium”-sorozatban, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven, 1963. A közlés alapjául az 1632-es, nyolcadik kiadás szolgált. Példánkat Mönkemeyer füzetéből vettük, Nr. 10. 12. lap.

[27] A gyűjtemény 1645-ben megjelent második kiadása óta 1967-ben látott napvilágot először: Johann Hermann Schein, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Band 2. Teil 2. Bärenreiter-Verlag, Kassel, etc. (Az első rész 1965-ben jelent meg.) Közreadta Adam Adrio. Korálfeldolgozásunk a 313 darabot tartalmazó gyűjteményben a 181. számot viseli. (Lásd a második rész 25. lapján.)

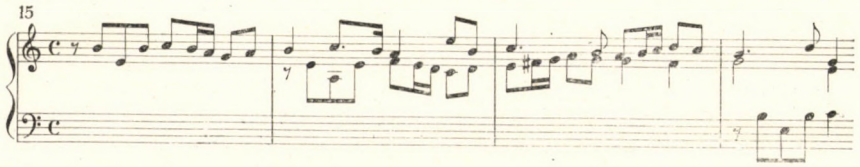
Barátja és harcostársa, a kor egyik legnagyobb orgonistája, Samuel Scheidt 1650-ben adta ki száz, cantional-stílusban tartott korálfeldolgozását, amelyet az irodalomban „Görlitzer Tabulaturbuch"-nak nevezünk.[28] E sorozat 63. számaként a dinamikus harmonizálás valóságos csodáját hagyta reánk és e sorok írójának tudomása szerint ő az első mester, aki a darab kezdősorát H-dúr hármashangzattal zárja.



Vajon nincs-e jogunk megtenni azt a némileg önkényes lépést, hogy Johann Krieger „Präludium"-át ugyane harmóniai és melódiai fejlődés szerves részének tekintsük és benne a hangszeres muzsika viszonyát pillantjuk meg melódiánkhoz.[29]



Johann Kaspar Ferdinand Fischer „Ariadne musica"-ja[30] Bachot megelőzően az első „Wohltemperiertes Klavier" abban a tekintetben, hogy húsz preludium és fúga található benne különféle hangnemekben, a Desz-Ciszdúr, az esz-disz-moll, a Gesz-Fisz-dúr, az asz-gisz-moll és a b-aisz-moll kivételével. Ezzel szemben viszont az e-fríget — az e-molltól megkülönböztetve — külön hangnemként kezeli. Talán nem véletlen, hogy a sorozat két koráltémája közül az egyik szolgáltatja az e-fríg fúga alapját.



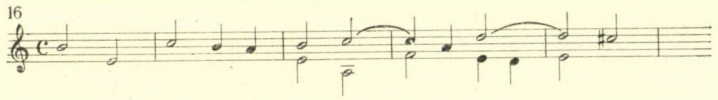
[28] Eredeti címe „Tabulaturbuch Hundert geistlicher Lieder und Psalmen . . ." S. Scheidts Werke, Band 1. Könnyen hozzáférhető új kiadását Christhard Mahrenholz rendezte sajtó alé, Edition Peters, Leipzig, 1940. Példánk az 50. lapon található.

[29] A XVII. és XVIII. század fordulója táján keletkezett darabot közli: „Spielbuch für die Kleinorgel", Band II. Közreadta Wolfgang Auler, Peters, Leipzig, 1942.

[30] Közreadta Ernst Kaller, „Liber Organi", VII. Schott, London, etc. (Első kiadása 1953, második 1963.). Nr. 6. 11 lap. Johann Gottfried Walter „Musikalisches Lexikon . . . etc." [1732] szerint a gyűjtemény 1702-ben keletkezett. (Lásd a lexikon fakszimile-utánnyomását a „Documenta Musicologica" első sorozatának III. köteteként, Bärenreiter, Kassel, 1953.)

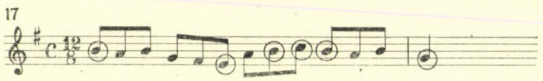
Persze itt már hangsúlyozottan csupán témafejről beszélhetünk, mint ahogyan a korálfeldolgozás technikájától meglehetősen távol álló Johann Jacob Froberger is csupán ennyit használ fel belőle.[31]

16



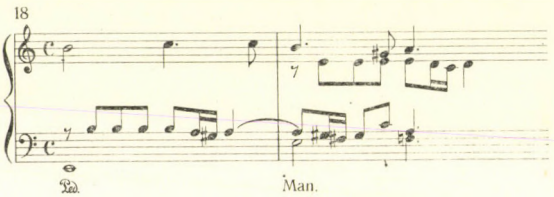
Vajon túl merésze feltételezés-e, ha azt mondjuk, hogy az „Ariadne Musica" fríg fúgája után következő e-moll fúga —, melyet E. Kaller a kötet előszavában joggal sorol a „gigue"-típusú fúgatémák közé —, voltaképpen az „Aus tiefer Not"-mag körülírása?

17



Gondoljuk csak meg: azonos szerző, azonos gyűjteményének szomszédos darabjairól van szó! Sőt, ha már ennyire elrugaszkodtunk eredeti témánktól, kénytelenek vagyunk a fríg fúgát — tehát a félreérthetetlen „Aus tiefer Not"-témát — megelőző „Praeludium" első két ütemét idézni.

18



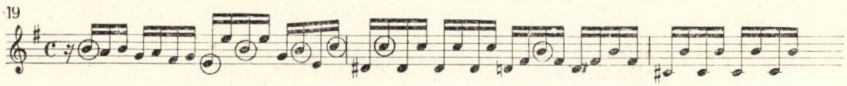
Éppen a témánk szempontjából végtelenül jelentős fríg-szext nyer itt különös erejű hangsúlyt, mintha a két kvint-lépésre már nem is lenne szüksége a szerzőnek — hiszen a fúga majd úgyis hozza a téma eredeti alakját —, viszont az „Ariadne Musica" már több darabjában megcsillantja a preludium és a fúga összefüggésének lehetőségét, ami ilyen módon valóra is válik. (Ne feledjük, hogy a több mint három évtizede halott Froberger a tematikus azonosság elvét már következetesen megvalósította a zongora-szvit műfajában!)

Különös, látszólag hipotétikus és ellenőrizhetetlen területre érünk vizsgálódásaink során, jóllehet csupán konkretizálni szeretnénk néhány olyan megállapítást, amelyet a mindennapi életben minden bizonyítás nélkül, a maga ködös elvontságában meghagyva használunk. Csupán a könnyebb érthetőség kedvéért folyamodunk a következő hasonlathoz: ha Bartók muzsikájának magyar voltát olyan műveiből kellene rekonstruálnunk, mint pl. A kékszakállú herceg vára, még akkor is a „Felszállott a páva"-dallamhoz jutnánk, ha a dallam Bartóknál nem népi egyszerűséggel fordul elő.

[31] Valószínűleg az 1650-es évek második felében keletkezett. Közli: Karl Straube, Alte Meister des Orgelspiels, Neue Folge, Teil I. Peters, Leipzig, 1929, Nr. 13. 102. lap.

Vajon a fiatalkori Bach-kompozíció, az e-moll toccata és fúga (BWV 914) utóbbi tételének témája nem dallamunk törzshangjain nyugszik-e?

19

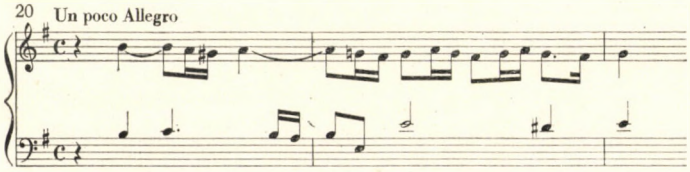


Korántsem a hangegyezést tartjuk itt fontosnak, hiszen a téma voltaképpen végigmegy a hangsor hangjainak legnagyobb részén. A bemutatott példában arra kell figyelnünk, hogy az első ütem utolsó tizenhatod értéke, a c-hang nem más, mint dallamunk patétikus szextje.

Valójában itt értünk el fejtegetésünk sarokpontjához. Az „Aus tiefer Not"-dallam a maga eredeti formájában főként azért olyan jelentős és nagyhatású, mivel a rendelkezésére álló fríg-hangnemet maximálisan kitölti. A már említett fríg karakterisztikon — az alaphangtól számított kis-szext — a történeti fejlődés során, tehát a moll megjelenése, majdpedig egyeduralma idején megmaradhatott eredeti formájában, a másik fríg karakterisztikon, a hangsor első két hangja között mutatkozó kis-szekund viszont elveszett. Az e-fríg helyébe lépő e-moll karakterisztikonja a példánk első két üteme között mutatkozó szűkített szeptim. Nem kell külön hangsúlyoznunk, hogy a második ütem disz-hangja még az első ütemhez tartozik — tekintettel a téma Auftakt-jellegére —, így a koráldallam és az e-moll hangnem karakterisztikonja itt mintegy összekovácsolódik egyetlen, szerves egységgé.

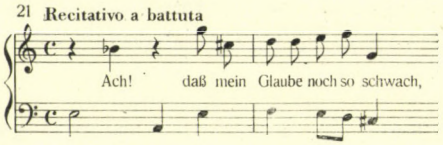
A BWV 914-es e-moll toccata négy tételének tematikus egysége itt nem szorul bizonyításra. Az „Ariadne Musica"-val kapcsolatban alkalmazott vizsgálati módszerünket — amennyiben az „Aus tiefer Not"-fúgát (lásd 15. kottapélda) összevetettük e fúga előjátékával (lásd 18. kottapélda) — itt is haszonnal alkalmazhatjuk. Nézzük csak az „Un poco allegro"-feliratú második rész indulását:

20 Un poco Allegro

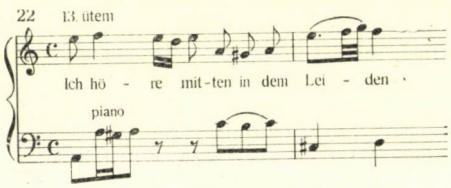


Vajon véletlen művének kell tekintenünk, hogy a basszus-szólam az „Aus tiefer Not" egyfajta organikus-melodikus elvek szerint megfordított variánsát követi? Remélhetőleg a 38. kantáta néhány idézete az ellenkezőjét fogja bizonyítani. Ez a hatalmas korál-kantáta, az „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" az első tételben polifón, az utolsóban cantional-feldolgozásban részesíti dallamunkat. E két tétel természetesen e-fríg hangnemű, a harmadik a-moll, az ötödik d-moll. Sajnos itt nincs módunk rá, hogy részletesen analizáljuk azt a kantátát, amelyet egyébként joggal tekinthetünk dallamunk beteljesülésének, illetve apoteózisának, annyit azonban nem kell jegyeznünk,

hogy a negyedik tétel „Recitativo a battuta"(!)-ja — páratlan módon — a basszusban végigvezetett „Aus tiefer Not"-témára épül.

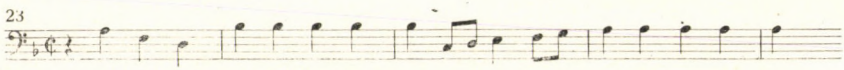


Az első, negyedik és hatodik tétel tehát konkréten dallamunkat dolgozza fel —, de mit hallunk a többi tételben? Megintcsak a dedukció módszeréhez folyamodunk és feltételezzük, hogy azok sem lehetnek függetlenek az alapdallamtól. A harmadik tételben a tenor-szólista belépésénél talán nem véletlenül halljuk viszont a BWV 914-es e-moll toccata második tételének basszusdallamát (lásd 20. kottapélda).



A 22. kottapélda melódiája — sőt, ha kell: szövege is: — voltaképpen eligazítást ad nekünk az e-moll toccata kettősfúgájának tartalma, jelentése, sőt, játékmódja felől is.

Végül a 38. kantáta ötödik tételének fejmotívumát kell idéznünk, annak bizonyítására, hogy Bach ezúttal sem hagyja említés nélkül a moll-szext nagy effektusát.



Jóllehet nagyszerű kivételek hosszú sorát ismerjük, mégis az ilyen és ehhez hasonló témák nagy része az e-moll hangnemben áll, azon belül is igen gyakran recitatívó-kezdő-motívum.[32] Az ilyenfajta felhasználással Bach mintegy visszaváltja a téma deklamációs jellegét-tartalmát. Még többször

[32] Tekintettel arra, hogy könnyen hozzáférhető anyagról van szó, ezúttal meg kell elégednünk a Schmieder-féle Bach-jegyzék számaira való utalással. Lásd tehát: BWV 16, Nr. 4; BWV 63, Nr. 6; BWV 69/a, Nr. 4; BWV 70, Nr. 5. (Aria); BWV 71, Nr. 2. (Aria); BWV 74, Nr. 4; (Aria); BWV 74, Nr. 6; BWV 75, Nr. 1. (Chor); BWV 76, Nr. 6; BWV 91, Nr. 5. (Aria); BWV 112, Nr. 2. (Aria); BWV 138, Nr. 2; BWV 146, Nr. 6. (a-moll); BWV 166, Nr. 2. (Aria, g-moll); BWV 167, Nr. 2; BWV 201. Nr. 4; BWV 211, Nr. 6. (Aria); BWV 232, Nr. 8. (Aria). Ahol a formára vonatkozó megjegyzés, valamint hangnemi megjelölés nincs, ott e-moll, illetve recitativo értendő. E jegyzék korántsem teljes összeállításával inkább csupán jelezni kívántuk a később kidolgozandó típus körvonalait.

találhatjuk azonban az „Aus tiefer Not"-témavázat az e-moll toccatához hasonló, úgynevezett „abszolút"-zenékben Bachnál.[33]

*

Mindez voltaképpen csupán néhány rendkívül vázlatos és szerény jelzés az ..Aus tiefer Not" történetéből. És ha most megpróbáljuk röviden összefoglalni vizsgálódásaink tanúlságait, azt abban a tudatban tesszük, hogy gyakran hipotétikus területre kell kalandoznunk, mégpedig szükségszerűen, ha egyáltalán bármiféle eredményre akarunk jutni.

A megrögzített, végleges remekmű ugyanis olyan egyszerű és természetes, de egyszersmind olyan bonyolult és végtelen sok összetevőre bontható, mint a legelemibb természeti jelenség. Ha az okokat nyomozzuk, az eredetet próbáljuk meghatározni, már ez a — hangsúlyozottan egyetlen szempontból folytatott — vizsgálat is szinte a szemünk előtt bomlik ezer összetevőre. Ezeknek integrálása gyakran csakis bizonyos alapelvek segítségével lehetséges. Ez az alapelv ebben az esetben a zenei köznyelv problémája. Napjaink hihetetlen méretekben kibomló Bach-reneszánsza szinte kötelező erővel kényszerít bennünket arra, hogy legalábbis hozzávetőlegesen meghatározzuk a zene hatóerejének okait. Az okok pedig a keletkezés zenetörténeti meghatározottságaiban keresendők, a komponista zsenialitása ugyanis ez esetben olyan tény, amely nem szorul bizonyításra; egyszerű megállapításával azonban egy lépéssel sem kerülünk közelebb Bach muzsikájának megértéséhez.

„Általánosan ismert tény, hogy Bach egész dallam- és formavilága a protestáns korálból és a korál köré épül — ez pedig nem más, mint a német nép leghatalmasabb népi dallamvilága, évszázados élményeinek kifejezője, mely a reformáció, sőt a középkor tömegmozgalmainak harcos századai óta a teljes nép életének kísérőzenéje volt. Valóban, a korál Bach egész gondolkodásának középpontjában áll... egész zeneszerzői munkájába behatol. A zeneköltő itt arra támaszkodhatik, hogy ez a dallamosság még valóban élő közkincsnek, köznyelvnek számít". Szabolcsi Bence e megállapítását[34] a Luthertől Bachig ívelő német zenei fejlődés egészére is kiterjeszthetjük, sőt, ki is kell terjesztenünk, mivel e rendkívül fontos mozzanatban pillanthatjuk meg egyben mindazokat a vonásokat, amelyek ezt a fejlődést meghatározzák és egyben el is különítik a korabeli francia és olasz muzsika fővonalaitól. Gyakran még a zenetörténetírás leghívatottabb művelői is elfelejtik, hogy a XVII. századtól kezdve sem a francia, sem az olasz muzsikában nincs olyan, az egész népet átfogó, javarészt kollektív eredetű vallásos népénektípus, mint a protestáns korál, — a gregorián *már* ebben az időben, itt nem

[33] BWV 558 (Fuga); BWV 559 (Fuga); BWV 562; BWV 780; BWV 810; BWV 853 (Fuga); BWV 881 (Fuga); BWV 883 (Fuga) BWV 893 (Fuga); BWV 895 (Fuga); BWV 911 (Fuga) BWV 929; BWV 948; BWV 1014; BWV 1015 (Andante un poco); BWV 1034 (Adagio ma non tanto); BWV 1035 (Siciliano); BWV 1046 (Adagio); BWV 1047 (Andante); továbbá vö. a „Kunst der Fuge" (BWV 1080) következő tételeit: Contrapunctus 5, 6, 7, 12 (inversus), 14, Canon alla Ottava, Canon alla decima.

[34] Lásd a többi között: Népzene és történelem, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1954. című kötetben, „Népi elemek Bach művészetében" (147. lap és köv.; idézetünket lásd 148. lap). Valamint: A válaszút és egyéb tanulmányok, Akadémiai Kiadó, 1963 című kötetben, 59. lap és köv. Utóbbiban idézetünk a 60. lapon található.

részletezhető társadalmi, történelmi és zenetechnikai okokból eredően elveszítette termékenyítő hatását a műzenére, a tizenkilencedik-huszadik században előtérbe lépő, javarészt a határterületeken élő népzene pedig *még* nem szólhatott bele *irányító erővel* a fejlődés menetébe.

Szabolcsi Bence mutat rá idézett tanulmányában,[35] hogy Bach kora műzenei konvencióin keresztül tör utat „az eredeti, elsődleges népi formáig és tartalomig". Majd így folytatja: „Újból ‚magasabb' technikát jelent, mikor mind e népies formákat már csak kiindulásul, szinte ürügyül használja fel bonyolult mondanivalójának kifejtésére, a harmóniavilág, a szólamszövés, a ritmika minden komplikációjának bevonásával". Jelen dolgozatunkban a dallam eredeti formájából kiindulva e „magasabb" komponálási módszerig próbáltuk vázlatosan nyomon követni az „Aus tiefer Not"-ot, egészen addig a pontig, amikor már semmiféle konkrét dallamidézetről nem lehet szó, hanem a zeneszerző tudatát már „átimpregnálta" a protestáns melodika. Azért választottuk bizonyításunk alapjául éppen az „Aus tiefer Not"-kezdetű dallamot, mivel az minden valószínűség szerint egyéni lelemény terméke, ám ennek ellenére hamarosan kollektív melódia lett, és miközben megszűntetvén megtartotta „én"-formáját, kollektív tartalmakkal gyarapodott. Bach ezt a legszemélyesebb tartalmat, ezt az „én"-alakot váltja vissza a melódiából, de mindezt már azzal a tudattal, hogy a dallam általánosan ismert. Vagy ha így jobban tetszik, mondhatjuk másként: egy bizonyos dallamtípus szinte automatikusan választja a társadalom zenei tudatában immár bejáratott pályát. Itt mindössze arra szerettünk volna utalni, hogy a bejáratás ténye az „Aus tiefer Not"-melódiához fűződik.

Végezetül zenetechnikai tekintetben azt a fontos következtetést vonhatjuk le a felsorolt példákból, hogy a dallam hangjai, lépései, sorzárlatai fokozatosan fogadhatták be először a modalitás, majd a prefunkcionalitás, később pedig a virágkorába lépő funkciós dinamizmus akkordvilágát éppúgy, mint a lineáris szerkesztés minden fogását. Eközben a fríg karakterisztikonok fokozatosan alakultak át moll-karakterisztikonokká, anélkül, hogy mindez a dallam vonalában bármiféle változást idézett volna elő. Ami azonban most már az imént említett „magasabb" szintet illeti — ezen a zenei anyag már a korabeli műzenei nyelv technikai meghatározottságaival együtt jelenik meg. Konkréten: az „Aus tiefer Not"-intonáció 1700 után már egyértelműen a moll-hangnemet — döntő többségében az e-mollt — képviseli, azon belül pedig egy specifikus dallamtípust, amelyet a fentiekben próbáltunk körvonalazni.

E dallamtípus monografikus feldolgozása tehát — amennyiben azt részletes történeti, társadalmi és zenetörténeti-zenetechnikai teljességgel végezzük el — minden bizonnyal számtalan, magán a szoros értelemben vett dallam történetén túlvivő tanúsággal fog szolgálni.

[35] Ugyanott 151. lap, illetve 63. lap.

DOCUMENTA

KECSKEMÉTI ISTVÁN:

BARTÓK BÉLA KESZTHELYEN
(1906)

— EGY EMLÉKKIÁLLÍTÁS TANULSÁGAIBÓL —

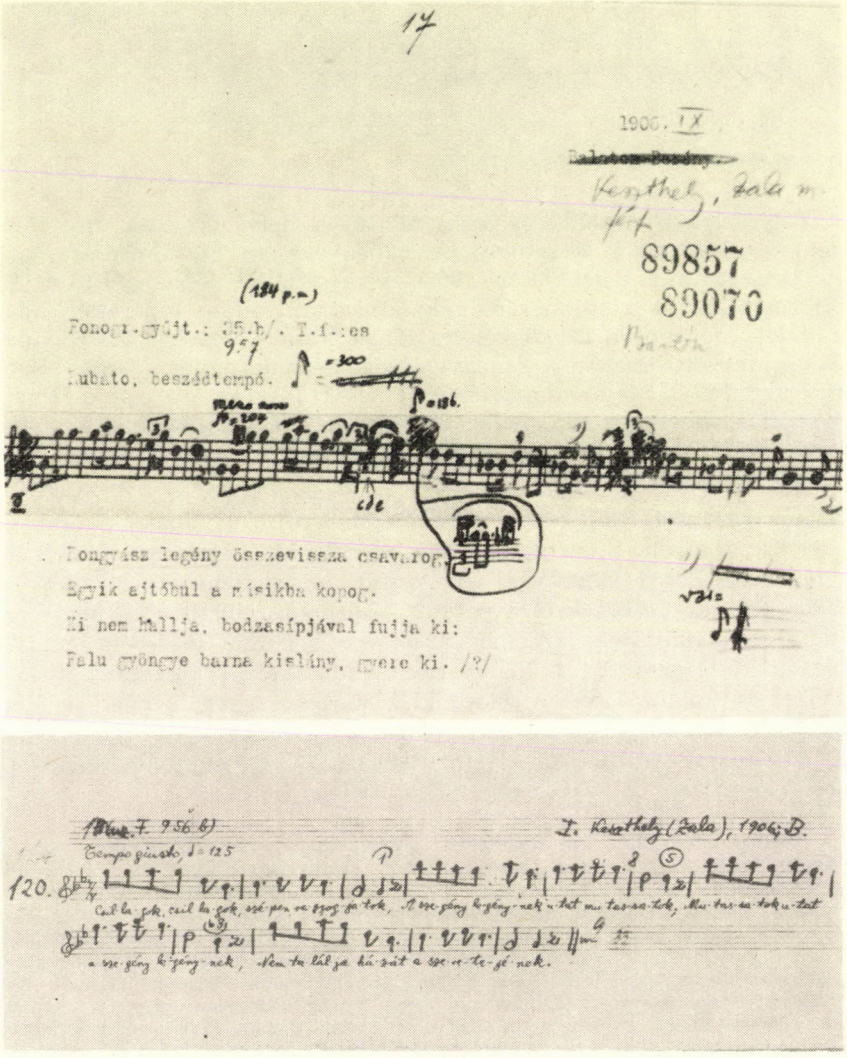
A helytörténeti kutatás gyakran nő túl a helyi érdeken. Így történt ez legutóbb is, amikor Keszthely kezdeményezésére és munkájára építve kiállítást rendeztünk Bartók Béla 1906. évi keszthelyi népdalgyűjtő-útjának 60. évfordulóján.[1] A kiállítás előmunkálatai során addig ismeretlen adatok tárultak fel, kiegészítve Bartók életrajzának korai fejezetét. Visszaemlékezéssel jelentkezett Bartók keszthelyi látogatásának egyik tanuja; Bartók egykori keszthelyi szállásadójának gyermekei idéztek édesapjuk Bartók-emlékeiből; a zeneszerző fia pedig, Bartók Béla, édesapjának egy birtokában lévő, eddig ismeretlen keszthelyi képeslevelezőlapjával egészítette ki az 1906-os gyűjtőút emlékeit.

Bartók 1906 szeptemberében, tehát népdalgyűjtő útjainak második évében járt Keszthelyen. Itteni gyűjtésének elsődleges, hiteles emlékeit a Néprajzi Múzeum Zenei Osztályán elhelyezett fonográf-hengerek, támlapok, a hengerekről és szövegekről vezetett lajstromok, továbbá alapvető népzenetudományi művének, „A magyar népdal" című, 1924-ben megjelent könyvének utalásai őrzik. E könyv kottapéldái között keszthelyi gyűjtésű dalamokat is találunk (vö. a cikkünkhöz tartozó 1/a-b. képpel), a könyv 132. lapján lévő táblázat pedig azt is közli, hogy Keszthelyen Bartók összesen 41 dallamot — köztük 3 „A"-, 31 „B"- és 7 „C"-osztályhoz tartozót — gyűjtött.

[1] A Bartók-emlékkiállítás a keszthelyi Agrártudományi Főiskola rendezte Egyetemi és Főiskolai Ének-Zenei Fesztivál keretében 1966. április 30-án nyílt meg az Országos Széchényi Könyvtár Helikon Könyvtárában, Keszthelyen. Előkészítésében tevékenyen vett részt *Vári Andor*, a keszthelyi Agrártudományi Főiskola vezető lektora, *Rakos József*, a Helikon Könyvtár vezetője és *Balogh László*, a Helikon Könyvtár műemlék-gondnokságának vezetője. Vári Andor elsősorban Bartók keszthelyi kapcsolatainak felderítését segítette elő (az ő közvetítésével közöljük Szeless János gyermekeinek visszaemlékezését). Rakos József rögzítette magnetofon-szalagra Sényi Teréz visszaemlékezését, résztvett a kiállítás technikai előkészítésében és ő nyitotta meg a kiállítást. Balogh Ferencnek köszönhető a helyi fényképfelvételek elkészítése. Külön köszönet illeti a kiállítás megnyitásán résztvett és felszólalt *ifj. Bartók Bélát*, aki hasznos tanácsokkal segített a forgatókönyv végső kialakításában. Végül kegyelettel emlékezünk meg *Vécsey Jenő*, az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára 1966. szeptember 18-án elhunyt vezetőjének részvételéről, akinek e kiállítás előkészítésében és berendezésében való közreműködése hivatali működésének egyik utolsó ténykedése volt.

Ezekhez az ismert tényekhez eddig ismeretlen adatok is csatlakoztak az emlékkiállítás előkészítése során.

Szeless László budapesti mérnök és testvérhúga, Lőrinczy Aladárné sz. Szeless Sári visszaemlékezése szerint Bartók Béla 1906-os keszthelyi tartózkodása idején édesapjuknál, Szeless János uradalmi főszámvevőnél lakott,



1/a) Támlap egy keszthelyi fonogrammról. Bartók sajátkezű keltezésével és aláírásával

1/b) Kottapélda keszthelyi dallammal Bartók „A magyar népdal" című könyvének eredeti kéziratából

Festetics Tasziló herceg új-majori intézői házában (2 kép). A Szelesstestvérpár közlése szerint „Vecsey Ferenc édesapja, Lajos bácsi küldte hozzánk. Ez el is képzelhető, ha Bartók és Vecsey együtt muzsikáltak,[2] s tán említette, hogy Keszthelyre készül s Lajos bácsi hozzánk irányította; egy gazdatisztnél nem számít egy vendég, és muzsikus-család is voltunk. . . . Édesapám kivitte magával Balatonberénybe egy falusi lakzira, gondolva, hogy ott lesz alkalma dalokat gyűjteni. Már az ünnepi vacsorához készülődtek, s Bartókot sehol nem találták. Édesapám kiment körülnézni s végre a Balaton partján üldögélve meglelte. Kérdésére, hogy mit csinált itt, Bartók azt felelte: Hallgatom a nád és a hullámok gyönyörű zenéjét." Elkalandozó gondolatairól még hozzátették: „ebéd közben megállt a kanál a kezében, s percekig előre nézett mereven, megfeledkezve környezetéről."

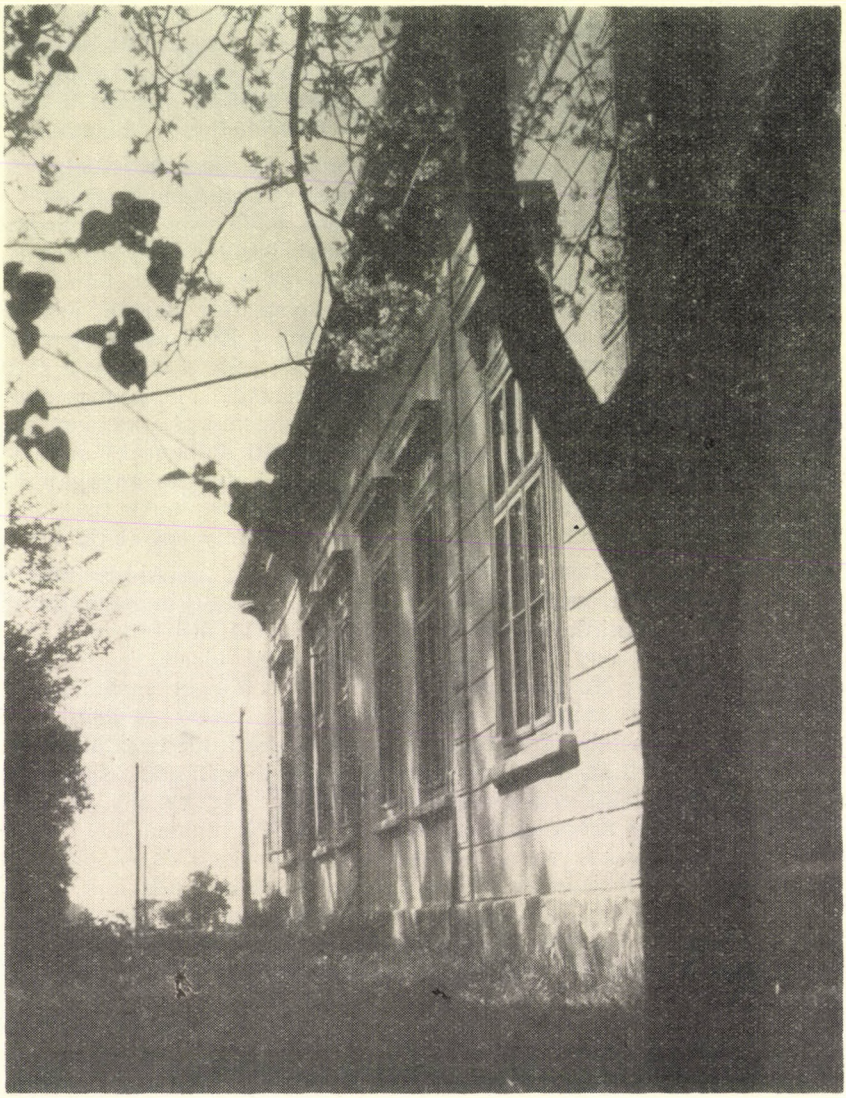
Hosszabb visszaemlékezéssel jelentkezett a 72 éves keszthelyi Sényi Teréz, aki 12 éves korából idézte vissza Bartók látogatásának emlékét (3/a, 3/b kép). Az ő szavai is hihető képet festenek a 25 éves népdalkutatóról. A népdalgyűjtés alanya ebben az esetben Sényi Teréz osztálytársainak egy csoportja és Teréz jóhangú édesatyja, az akkor 42 éves Sényi Sándor volt.[3] Ha valóban csak azokat a dalokat hallhatta volna tőle Bartók, amelyeket Sényi Teréz dallammal és szöveggel visszaidézett („Édesanyám is volt nékem . . .", „Szép csárdásné, nyissa ki az ajtót . . .", „Sír a kislány a Balaton partján . . .", „Vasra verve kísérnek a vármegyeházára . . .", „Nincs cserepes tanyám . . .", „Érik az, érik a búzakalász . . ." „Megismerni a kanászt büszke járásáról . . ." /a *d-d-d-d d-d d, m-m-r-d r r* kezdetű dallamra!/), nem sokra mehetett vele. Nem is találjuk ezeket a keszthelyi gyűjtés anyagában. De — mert Bartók életrajzát egészítik ki — érdeklődésre tarthatnak számot Sényi Teréz visszaemlékezésének egyéb részletei, amelyeket alább közlünk:

[1906-ban] „másodikos polgárista kislány voltam . . . Akkor nem működött itt a zeneiskola, csak az Eckhardt Antal, egy olyan nagy hatalmas cseh ember, tanított minket zenére. Délelőtt olyan 11 óra tájt az Eckhardt karnagy úrral bejött egy fiatal fiú, sötétkék ruhát viselt, és azt mondta az Eckhardt karnagy: No kislányok, hoztam egy vendéget, máma nem lesz rendes ének. Fognak szépen, ki mit tud, magyar nótát énekelni. Kezdő zeneszerző és minden népi dal érdekli. És hát énekeltünk is és akkor ő azt mondta: Szombat délután úgy sincs tanítás, ki volna hajlandó velem délután lejönni valahova valami térre vagy a Balatonra, pár kislány. Én viszek promencli-cukrot, így mondta, Önök meg énekelnek nekem szép kis népi nótákat. Aztán én benne voltam, meg vagy nyolc-tizen és én elmondtam otthon édesapámnak meg édesanyámnak, hogy délután elmegyünk. Az iskolánál fogunk találkozni, aztán kimegyünk a parkba. De nem a parkba mentünk, hanem kimentünk az ingyen-Balatonra, ottan volt három tilalomfa. A körött ültünk le, meg aztán szaladgáltunk és énekeltünk abból a

[2] 1906 tavaszán Bartók Béla Vecsey Ferenc hegedűművésszel spanyolországi hangversenykörúton járt.

[3] A „Keszthely és vidéke" 1943. november 20-i számának Halálozás-rovata szerint november 13-án halt meg „Sényi Sándor magánzó, a keszthelyi iparostársadalomnak egyik volt derék tagja . . . Érdeklődési köre szélesen kiterjedt, de főképpen a régi keszthelyi dolgok érdekelték. Keszthelyi emberekről és dolgokról mindig tudott valami érdekeset mondani . . . Szép kort ért, 79-ik évében költözött el kiterjedt családja köréből."

mostani koncertünkből, ami aztán egy hónap múlva lett megtartva. Ottan mondtam meg én: hű, ha ezt az én édesapám hallaná, hogyan tetszene neki. Én el is mondtam apának otthon, és édesapa azt mondta, hogy ha kell, én nagyon szívesen elmegyek; mikor rándultok ki megint? Mondtam, majd elmegyek Halász Gizihez, a tanárnőmhöz, s majd megmondom, hogy édes-



2. Szeless Sándor egykori uradalmi főszámvevő keszthelyi háza; itt lakott Bartók keszthelyi gyűjtőútja alkalmával

apa is benne lenne a kirándulásban. Így mondta meg aztán Halász Gizi Bartóknak, hogy a Terusnak van ám egy jó énekes édesapja, jó hangja van, nagyon szívesen eljönne erre a kirándulásra. Bartók pedig azt mondta, hogy nagyon szívesen eljönne ő majd hozzánk is.

Másnap aztán eljött velünk édesapa, és utána eljött hozzánk Bartók Béla, Halász Gizi tanárnővel. Kérte apát, hogy énekeljen és mindazt feljegyezte, amit édesapa énekelt neki. Fölírtam egy párat, ami hamar eszembe jutott; azért el lehet olvasni, de én vak vagyok . . . Tudom határozottan, hogy ezeket az édesapám énekelte. . . . Tessék megnézni, amit leírtam, van ott egy „Hullámzó Balaton tetején" . . . Azt lehet mondani, jó két óra hosszat ott volt nálunk Bartók Béla . . . Énekelhetek azok közül a nóták közül, amiket édesapa Bartóknak énekelt? [Énekli az írásban átadott dalszövegeknek megfelelő nótákat.]

És mégegyszer voltunk kinn egyik délután, többen lányok, Bartókkal. Akkor a kaszárnya körül voltunk, ott sétáltunk és hát énekelgettünk. Ő nagyon megköszönte, s tényleg lehet, hogy akkor arrafelé ment haza Újmajorba, mert ottan vezetett az újmajori út, és ha Szeless kasznárék vendége volt — mint mondják —, akkor ő oda kellett hogy hazamenjen . . ."



3/a)



3/b)

Sényi Teréz, Bartók 1906. évi keszthelyi gyűjtőútjának visszaemlékező tanuja (A felvételek 1916-ban, ill. 1966-ban készültek.)

Keszthelyi vonatkozású az a képeslevelezőlap is, amit a zeneszerző fia, Bartók Béla volt szíves a kiállítás és a jelen első közlés céljára saját gyűjteményéből átengedni (4/a-b, kép). A képeslap ui. a keszthelyi part egy részét ábrázolja, „KESZTHELY Alkonyat a Balatonon" felirattal. Bartók bizonyára keszthelyi gyűjtőútja alkalmából vette meg ezt a lapot, amit azonban csak a fővárosba való visszaérkezése után írt meg és adott postára Pozsonyba, édesanyjának.

A szöveg a megfordított lap képes oldalának fehér mezejében olvasható és a következőképpen szól:

Kedves M.[ama], Rozs. [nyai]-val elvégeztem a dolgot; fizetünk 450 koronát 500 példányért. 3 hét múlva kész lesz. Pozsonyba érkezik majd 300 példány. S'il vous plaît envoyez à M. Rozsnyai dans huit jours le moitié de cette somme, parceque je n'ai pas pu recevoir cette grande somme sans avoir „felmondás" de huit jours.

Tehát minden rendben.

Cs.[ókol] B.[éla]

Budapest, 1906. okt. 12.

A képeslap címoldalának szövege: [Nyomtatva:] LEVELEZŐ-LAP / Czim [Bartók kezeírásával:] *Pozsony / Kórház u. 3. sz. / özv. Bartók Béláné Urnőnek.*

A Budapest 62-es postahivatal keletbélyegzője mutatja, hogy Bartók még a megírás napján postára adta a képeslapot.

Ez a lap abba a levélsorba tartozik, ahol valamilyen formában említésre került a „Magyar népdalok"[4] ügye. A Demény János által összegyűjtött és sajtó alá rendezett két Bartók-levélkötetben[5] közölt anyagból az alábbi Bartók-levelek foglalkoztak a „Magyar népdalok"-kal:

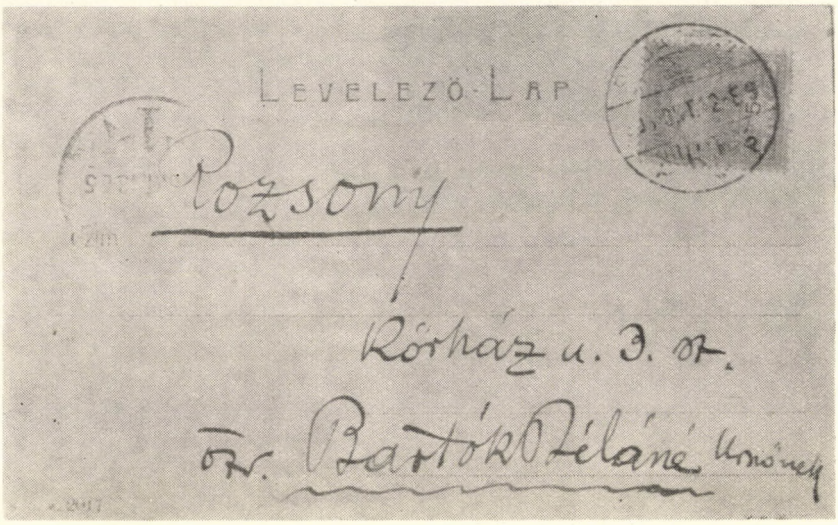
1. 1906 szeptember 10, Édesanyjához	(1. köt.	78. l.)
2. 1906 november 3, Dietl Lajoshoz	(1. köt.	79. l.)
3. [1906] Baranyai Gyuláéhoz	(2. köt.	62. l.)
4. [1906 november 12], Ugyanahhoz	(2. köt.	63. l.)
5. [1906] november 13, Thomán Istvánhoz	(2. köt.	63. l.)
6. [1906 november 19.] Ugyanahhoz	(2. köt.	63—64. l.)
7. [1907 elejéről] Édesanyjához	(1. köt.	81. l.)

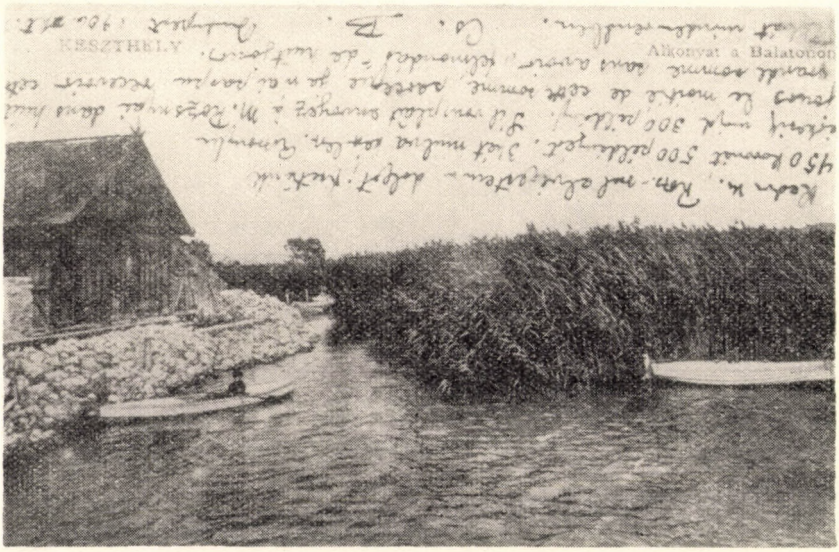
A levelek legtöbbje a kiadvány létrejöttét elősegítő gyűjtőív terjesztését és eredményességét sürgeti; az első a Kodállyal való „konferenciázás"-ról és az előszóról tesz említést, „a melyben szidjuk a b. magyar közönséget, mint a bokrot", a hetedik a már megjelent kiadványról szól, amelyről Dohnányi sok dicsérő és buzdító szót ejtett.

[4] Magyar Népdalok. Énekhangra zongorakísérettel. Közlik Bartók Béla (1—10. sz.) és Kodály Zoltán. (11—20.sz.) Rozsnyai Károly könyv- és zeneműkiadóhivatala. Budapest, VI. Múzeum körút 15. — A „Budapest, 1906. december." keltezésű híres, sokszor idézett előszót „Bartók Béla." és „Kodály Zoltán dr." írta alá; fogalmazása Kodálytól származik.

[5] 1. köt.: Bartók Béla. (Levelek, fényképek, kéziratok, kották.) ... (Bp.) 1948, M. Művészeti Tanács. — 2. köt.: Bartók Béla levelei. (Az utolsó két év gyűjtése.) ... (Bp.) 1951, Művelt Nép.

A most közölt képeslevelezőlap (1906 október 12) időrendben az 1. és 2. fenti levél közé ékelődik. Az 1906. szeptember 10-i és októberi 12-i levelezőlapok — melyek mindketten budapesti keltezésűek — időhatárok közé szorítják a keszthelyi gyűjtőutat. A vonatkozó támlapok keltezéséről már





4/a-b) Bartók keszthelyi képeslevelezőlapja (Eredetije ifj. Bartók Béla tulajdonában)

eddig is tudtuk, hogy a Keszthelyen gyűjtött dalok fonografálása 1906 szeptember havában történt. Hogy szeptember 10. után kerülhetett csak reá sor, azt az első, budapesti levelőlap dátuma valószínűsíti, de egybevág Sényi Teréz visszaemlékezésével is, amelyből kitűnik, hogy Bartók az iskolai évad megkezdése után járt Keszthelyen.

Ahogyan már az idézett levelekből, most a képeslap szövegéből még nyomatékosabban az a tanulság szűrődik le, hogy 1906-ban magyar parasztdalra még nem lehetett vállalkozó kiadót találni, különösen nem olyan szókimondó bevezetéssel, mint amilyennel a közreadók kiadványukat ellátták. Ezt az akkor még alig ismert, fiatal népdalkutatók csak közösen és saját költségükön tehették meg. A keszthelyi gyűjtőút és a „Magyar népdalok" kiadása egy és ugyanazon esztendőben jelzi azoknak a messzeható reformoknak kezdetét, amelyek Bartók és Kodály céltudatos munkája nyomán új korszakot nyitottak a magyar zenekultúra történetében.

SZEMLE

HÚSVÉTI ÜNNEPI JÁTÉKOK — SALZBURG 1968

1.

GONDOLATOK A FESZTIVÁLRÓL ÁLTALÁBAN ÉS KARAJAN WAGNER-ELŐADÁSAIRÓL

A salzburgi húsvéti ünnepi játékok hallgatója, akarva-akaratlan, Bayreuthtal veti össze Európa legfiatalabb zenei fesztiválját. Nemcsak azért, mert mindkét fesztiválnak „központi témája" Richard Wagner életműve s a wagneri életmű aktuális voltának, korszerűségének, a XX. századdal való kapcsolatának demonstrálása. Nem is azért gondolunk a húsvéti Salzburgban a nyári Bayreuthra, mert a fiatalabb fesztiválváros egyben-másban kétségkívül rivalizálni óhajt a leggazdagabb hagyományú fesztivál-várossal. Nem: a mélyebb hasonlóság és a mélyebb ellentét másban keresendő. Bayreuthot, ezt a jelképnek is kiváló színházi vállalkozást a XIX. század zeneművészetének egyik legnagyobb *alkotója* — vagy mondjuk így: legnagyobb teremtő akarata — hozta létre. Itt minden és mindenki — a szervezeti szabályoktól a széksorok elhelyezéséig, a fedett zenekar különleges akusztikai hatásától a figyelmet a színpadra összpontosító, célszerű rideg építészeti megoldásig egyetlen célt szolgál: egy zeneszerzői életmű megismertetését, az elképzelhető legtökéletesebb eszközökkel és legnagyobb emberi-művészi függetlenséggel.

Valami hasonlót teremtett 1967-től húsvétkor Salzburgban *Karajan:* felhasználva a salzburgi ünnepi játékszín nagyszerű lehetőségeit, életre hívott egy művészeti intézményt, melynek célja: hogy keretet adjon egyetlen, hatalmas tehetségű és sokoldalú *reprodukáló* művész elképzeléseinek, a lehető legtökéletesebb technikai eszközök felhasználásával, a világ egyik legkiválóbb és legdrágább, e célra összeválogatott művészi személyzetének alkalmazásával, a lehető legteljesebb emberi-művészi függetlenséggel. Bayreuthot Wagner felülmúlhatatlan akarata teremtette meg, a húsvéti Salzburgot pedig Karajané. Ennek megfelelően Bayreuth központi alakja ma is Richard Wagner, — Salzburgé pedig Herbert von Karajan. Ahogy a bayreuthi Festspielhausban nem lehetne a Parsifal helyett a Parasztbecsületet játszani, épp oly lehetetlenség lenne a salzburgi húsvéti játékokon Karajant bárki mással helyettesíteni. Egy angol biztosító-társaság a húsvéti játékok teljes kárát megtérítené, ha Karajan valami baleset következtében a játékok vezetésében akadályoztatva lenne.

Ennek a teljes egyeduralomnak — egyetlen jelentős művész-egyéniség középpontba állításának — természetesen megvan a jó oldala is: hiszen Karajan karmesteri, rendezői, szervezői tehetsége, hallatlan népszerűsége egymagában elegendőnek bizonyult arra, hogy megteremtsen és felvirágoztasson egy fesztivált. Nem mindennapi képességek ezek — művészi értelemben sem, emberileg sem. Emberileg: nehezen tűrik — tűrték — bármiféle színházi vagy más zenei közösség kereteit (ha úgy tetszik: — nyűgét). Művészileg viszont — nem kétséges —

Karajan mindenkor fölébe emelkedett környezetének (legalábbis „adminisztratív" környezetének), mindig rendkívülit tudott nyújtani; rendkívülit, még tévedéseiben is.

Amennyire a két salzburgi Wagner-előadásból leszűrhettem (a tavaly inszcenált *Walkür* mellett a *Rajna kincse* szerepelt újdonságként): Karajan a világ operajátszását lázba hozó új-Bayreuth-tal kíván rivalizálni, karmesteri-rendezői minőségben egyaránt, mint az „összművészetet" realizáló „össz-művészeti vezető". (Új-Bayreuth első két évadának karmesterei között egyébként még ott volt Karajan; utóbb „második dudásnak" érezte önmagát vagy Wieland Wagnert; mindenesetre úgy vélte, hogy elképzeléseinek teljes megvalósítását gátolja a határozott rendezői koncepció. Más, jelentékeny karmesterek — Knappertsbusch, Böhm, Cluytens — zenei elképzelése ugyanakkor harmonikus egészet alkotott a Wagner-fivérek rendezői felfogásával.) Karajan salzburgi Wagner-előadásait új-Bayreuthtal összevetve úgy éreztük: egyben-másban — leginkább részletkérdésekben — sikerült túltennie Wieland és Wolfgang Wagner előadásain. Fontos dolgokban azonban — véleményünk szerint — Karajan maradt alul. Különös módon a rendező-Karajan jobban meggyőzött bennünket, mint Karajan, a karmester. Mert a rendező kétségkívül a zene felől közeledett a színpadi realizáláshoz: fények-színek formák-gesztusok kidolgozásához (még ott is, ahol a színpadi mozgás visszasüllyed az új-Bayreuth előtti kovencióra, még ott is érezni Karajan színpadán az elsődleges zenei inspirációt). A Wagner-unokák pedig, mintha a rajz, a filozófia, a színpadi mozgás irányából közelítettek volna — egyébként zseniálisan — a zenéhez. A Wagner-unokák a színpadot forradalmasították, a zene anyagát viszont — Richard Wagner „összművészetének" lényegét — érintetlenül hagyták. Karajan ezzel szemben magát a zenét is „korszerűsíteni" kívánta. A wagneri zenekart „kamarazene-szerűvé" tette, „áttetszővé", tompított színekben égővé, fojtott lánggal lobogóvá, igen szűk dinamikai határok közt járóvá, már-már betegesen finommá. Kialakított egy új énekstílust is, mely a Gundula Janowitz-szerű kis hangoknak kedvez: valamely piano és mezzoforte közt járó „társalgási kamaraopera-stílust", melyet a „nagy hangok" gazdái csak bizonyos visszafojtott, nem mindenhol természetesnek ható előadással tudtak megvalósítani. Sok rejtett finomság ugyan így is plasztikusan elénk rajzolódott — végül mégis úgy éreztük, hogy a wagneri kifejezési lehetőségeknek jelentős része kihasználatlanul maradt. Ez a veszélyes „korszerűsítés" — a Wagner-zene horizontjainak „leszűkítése"! Nem lehet meggyőző — legfeljebb néhány percre meghökkentő — mert nem elég érdekes és nem elég hatásos (ellentétben például Karajan néhány év előtti felejthetetlen bécsi Tannhäuser-előadásával). És ami különösen meglepően és kínosan érintett: még zenei kivitelezésében sem volt mindig pontos. Néhány jelenet — színpad és zene néhány nagy pillanata — így is megmaradt emlékezetükben: Alberich és a Rajna-lányok hajszája, Wotan és Loge „pokolraszállása", Wotan megjelenése a Walkür II. felvonásának végén, vagy a Rajna kincse természetébredése. *Günther Schneider-Siemssen* monumentálisan poétikus, tömör és lényegretörő színpadképei is az előadások mérlegének „nyereség"-rovatában szerepelnek. Néhány kiváló énekes-teljesítmény emlékét is magunkkal hozhattuk: ilyen volt *Martti Talvela* mint Fasold és Hunding, *Christa Ludwig,* mint Fricka a Walkürben, *Dietrich Fischer-Dieskau,* mint a Rajna kincse Wotanja, *Gerhard Stolze,* mint Loge, *Erwin Wohlfahrt,* mint Mime. Összbenyo-

másunk mégis a művészi kielégítetlenség volt s az az érzés, hogy Karajan, ez a valóban nagy művész, most olyan útra lépett, mely járatlan ugyan, de nem is vezet sehová.

Bónis Ferenc

2.

A HÚSVÉTI ÜNNEPI JÁTÉKOK KONCERT-PROGRAMJÁRÓL

A két Wagner-előadás mellett Karajan egy *Beethoven programmal* és *Brahms Requiemjével* lépett az idei húsvéti ünnepi játékok koncertkarmestereként a közönség elé. Karmesteri felfogásának változásáról és talán túlságosan egyéni vonalú fejlődéséről ezek a koncertek is világos, hű képet adtak. Az általában Karajan-párti sajtó egy része is kissé bizonytalan, vegyes érzelmekkel fogadta a Beethoven-koncertet. Ismervén Karajan régebbi Beethoven-felvételeit, elkészülhettünk rá, hogy igen csiszolt, hűvös és frissen pergő előadást fogunk hallani. Ami azonban a valóságban bekövetkezett, az túltett — sajnos, negatív irányban — minden elképzelésen. A Coriolan-nyitány „csak" tartózkodó előkelőséggel, drámai konfliktus nélkül zajlott le, a VI. szimfónia természetképe azonban már sejtette, hogy egy megváltozott, felszínesebbé, spleenesebbé vált Karajan áll a Berlini Filharmonikusok élén. A lassú tétel patakja hegyi zuhatag módjára örvénylett... A VII. szimfónia előadásában — amely különben óriási közönségsikert aratott —már világosan és sajnálkozva fedezhettük fel, hogy hová torkollik ez a felfogás, ez az új Karajan-féle hangvétel. Elképesztően gyors, zaklatott, nem is mindig zökkenőmentes tempók, semmi líra. Ebből a tolmácsolásból csupán a lassú tétel néhány finom pillanata marad meg bennünk. A finale brutálisan agyonhajszolt, lihegésszerű extázisa még a nagyszerű zenekart is zavarba hozta — helyenként bizony nem bírta a szédítő tempót.

A Brahms Requiem előadása két világhírű szólistával, Gundula Janowitz-cal, Dietrich Fischer-Dieskauval és a bécsi Singverein kórussal nagy élményt ígért — a papírforma szerint. Sajnos, ez az élmény sem vált mindenestől valóra. Karajan itt igen jó tempókkal és nagy biztonsággal uralkodott az anyag felett — fölényes technikája számára ez a mű semmiféle problémát nem jelentett. Itt szép, lírai pillanatoknak is lehettünk tanúi. S ami a Beethoven-tolmácsolásból hiányzott — a humánum, a belső poézis — az itt sok helyütt megvolt. Az utolsó ítélet vízióit felidéző nagy látomás, a második tétel hatalmas gyászmenete azonban nem tudott magával ragadni, Klemperer néhány év előtti bécsi előadásának — ennek az egyetlen gránittömbből kifaragott tolmácsolásnak — emlékét egy pillanatra sem halványította el...

Meixner Mihály

DISPUTA

HOZZÁSZÓLÁS A MUNKÁSÉNEK 1919—1944 CÍMŰ KÖNYVHÖZ

Az alábbi hozzászólás közlését azzal javaslom, hogy érdekes fényt vet munkás énekkari mozgalmunk olyan oldalaira, amelyek a címben említett könyvben háttérbe szorultak. E könyv ugyanis a munkás énekkari mozgalom legradikálisabban új törekvéseit állította a középpontba. További kutatások és publikációk lesznek szükségesek, hogy a munkás énekkari mozgalom derékhadának helyzetét is megvilágítsák. Ehhez reménlünk újabb adatokat a mozgalom részvevőinek hozzászolásaiból is, szükségszerűen számolva azzal, hogy egy-egy hozzászóló a maga nézőpontját polemikus hévvel fejti ki.

Maróthy János

Alulírott a munkásdalos mozgalomban 1924 óta veszek részt, az idők folyamán mind aktívabban, a háborús időkben pedig addig, amíg a működés lehetséges volt. Örömmel vettem tudomásul, hogy a *Munkásének 1919—1944* című könyv megszületett. De elolvasása után vegyes érzelmekkel tettem le. Ezt elsősorban Tiszai Andor Justus Györgyről írt tanulmánya váltotta ki bennem. Álláspontját egyoldalúnak, szektásnak érzem, amit tárgyilagos történelem-regisztrálásnak nem lehet elfogadni.

A múlt század végétől „elneveltnek" minősített fővárosi proletariátus azért csinált közben egy Tanácsköztársaságot, és sokan közülük ugyanakkor Oroszországban küzdöttek a szovjethatalomért. Ehhez az „elnevelt" fővárosi proletariátushoz tartozott az az 1901—1904-ben született korosztály, amely a Horthy-fasizmus megállapítása szerint „megbízhatatlan" korosztály volt, és a budapestieket sorkatona szolgálatra sem hívták be (ehhez a korosztályhoz tartozom én is).

Azok a dalosok, akik már tudatosan „munkás" (nem vállalati: a vállalati és a munkásdalosokat ma szeretik összekotyvasztani, pedig nem ugyanaz a kettő; a vállalati kórusok az uralkodó rendszer irredenta propagandájának fő bázisai közé is tartoztak) dalárdákban énekeltek, illetve beléptek, nyilván azért tették, mert távolodni akartak a polgári világnézettől, nem pedig „odakorcsosulni". Ezért nem kaptak sem fizetést, sem állást. Idézek a 38. oldalról: „A zenei kultúrreakció katonái vonultak fel és tüntettek minden politikai tüntetésnél meggyőzőbb módon az uralkodó rendszer uralma mellett." Ez így frázis, minden megokolás nélkül. Ezzel szembeállítom azt a történeti tényt, amely nem sokkal előtte történt. 1932. július 29-én végezték ki Sallai és Fürst elvtársakat, pénteki napon. E pénteken a Munkásdalos Szövetség a városligeti zenepavilonban a szokásos nyári összkórus hangversenyeinek egyikét adta, ahol mi zuglóiak is résztvettünk. Azaz adta volna! A telt széksorok és a mögöttük állók (több mint 1000 főnyi hallgatóság) előtt felsorakoztak a dalosok, és Pajor Oszkár bejelentette (súgva): „Ma nem énekelünk, ma gyászolunk."A kórus már hosszú ideje feszes vigyázban állt, a közönség kapcsolt és szintén, ha nem is egyszerre, felállt. Csak egy kisebb, 6—8 tagú csoport méltatlankodott, bizonyára provokátorok voltak. Csak akkor oszlottak gyorsan szét a kórustagok, amikor megjelentek a rendőrségi

riadóautók a városligeti műúton, ahol ma a 70-es trolibusz jár. Így tüntettek „az uralkodó rendszer mellett". Hát ilyenek voltak a zenei kultúrreakció katonái!...

A könyv arról sem beszél, hogy a Szövetség kottaismertető tanfolyamokat szervezett, éppen abból a célból, hogy a maradi zenei stílusból ki tudjon emelkedni, hisz a munkásdalosok majd 100 százaléka teljesen zenei analfabéta volt. Munkapadnál, gépeknél dolgozott, vagy munka nélkül volt, nem pedig kávéházi törzsasztalnál... Kivétel csak az az egy-két szakszervezet volt, amely a főnökökkel megállapodásban volt és tenyésztette a munkásarisztokráciát. Hogy a kórus mit énekeljen, teljesen a karnagyok határozták meg, akiknek nézetei közel sem voltak forradalmiak. És ez inkább azokra a baloldali, képzett muzsikusokra hárítja a felelősséget, akik nem találták meg az utat, hogy kézbevegyék a kormányrudat. És akkor csak egy-kettőről tudtunk. (Ma milyen sokan vannak.) Csak Vándor Sándort tudom kivételnek tekinteni, mert ő tényleg ott fogta meg, ahol kellett.

Hogy volt jobboldali elhajlás? De még mennyire volt! Tessék elképzelni például az „Általánost" Müller Károly vezetésével. Minden jóképességű dalost bevitt valamelyik vállalati kórusába is, és így a munkahellyel kapcsolatos függőségi viszonyba hozta őket. De ez így volt a nagyobb szakszervezeti kórusokkal is. Az elhajlás, a nem politizálás óhaja innen indult ki. Ez nem mindig volt azonos a vezetőséggel. De ez a kör az Aréna úttól (Dózsa György út) az Erzsébet (Lenin), illetőleg a József körút környékéig terjedt, és szerintem ennek a körnek a vitaközpontja volt a Simplon kávéház. De mi volt a periférián? Erről kevesebb szó esik.

Hadd említsem meg Szalmás Piroska memoárjainak egy részletét (252. old.), ahol megsejtet valamit: „De leghősiesebbek a külterületiek. Elszigetelten minden segítségtől, mint egyedüli fáklya a környék gyérvilágítású tompa éjszakájában."

Engedjék meg, hogy ezek után (anélkül, hogy valami nosztalgiám volna a nyilvánosságra, mint ahogy a felszabadulás előtt sem volt) együttesünkről, az „Első Zuglói Dalkör"-ről beszéljek, mint jellegzetes példáról. Már a neve is olyan jó „Liedertafeles", hogy nem is kell mögéje nézni, hanem csak elítélni?! Mivel a húszas évek első felében is voltak lelkes fiatalok a mozgalomban, többségbe kerülve, az addig amolyan iparos és iparoslegény dalárdát átvitték a Munkásdalos Szövetségbe. (Elkorcsosultak?) Ha kértük volna az alapszabálymódosítást munkás dalkörre, egyet jelentett volna a feloszlatással. Ebben nekem már praxisom volt, mint a Zuglói Munkás Torna Egyet egyik alapító tagjának 1921-ben. Azt az alapszabályt is elutasították. A kis létszámra olvadt együttes senkitől sem támogatva, keservesen hozta össze a karnagyi tiszteletdíjat. Kocsmáról kocsmára járva tartottuk a próbákat, mert a kispénzű „korcsosuló" munkásdalosokat túl sokáig egy helyen nem tűrték. Különösen azután, hogy szilveszteri összejövetelünkön éjfélkor a Himnusz helyett a „Fel, szocialisták"-at énekeltük. Zuglóban nem voltak szakszervezeti, vagy egyéb „kör"-helyiségek. Az SZDP alapszervei is kocsmákban működtek. Az alapszervek szinte minden rendezvényén részt vettünk, választások alkalmával nap mint nap, anélkül, hogy egy fillér támogatást kaptunk volna. Nálunk is megvolt az a 30—35 fellépés évente. Ezek a fellépések a tagoknak még pénzbe is kerültek. Boldogok voltunk, hogy „korcsosulhattunk", a saját vékony pénzünkből. Színjátszó csoportot is alakítottunk, ezzel nőket is bevontunk az együttesbe. 1929 őszén egyik illegális rendezvényünkön (rádióműsorunkat bemutató előadás volt) az egyik vendég-

szereplő egy irredenta dalt akart énekelni, a valahogy befurakodott „Virradat", az Ébredő Magyarok fasiszta szervezet lapja munkatársának a felbújtására. Ezt én, mint az együttes akkori titkára, nem engedtem meg. Másnap a „Virradat"-ban egy kéthasábos cikk jelent meg. Vagdalta a rendőrséget, a Rádiót, és természetesen minket gyalázott.

1930-ban „dalárdánkat" vegyeskarrá szerveztük át, a női kar zömét a színjátszó csoport nőtagjai alkották. 1931-ben a kórus nem tudta tovább fizetni a karnagy (Krén Géza) havi 55 pengő tiszteletdíját, így karnagy nélkül maradtunk. Hosszú hónapokig az addig tanult művekkel és a színjátszókkal tengődtünk, miközben szerényebb igényű karnagyot kerestünk, a Szövetségben is. Itt volt az alkalom. Nem jött senki. Zuglóba? A villamos végállomásától gyalog negyedórára kocsmába? Olcsón? Ugyan! Pedig de szívesen láttunk volna egy haladó szellemű fiatal karnagyot. Még egy eset volt 1939-ben, amikor szívesen láttunk volna valakit, mert az üzem, ahol dolgoztam, hadiüzem lett, a katonai parancsnok a maga engedélyéhez kötötte, hogy bármilyen szervezetben részt vegyen valaki. Ez természetesen csak jobboldali szervezet lehetett. Ellenkezés: bevonultatás, büntetőszázad, magánzárka. Mivel akkor sem volt képzett muzsikus, aki jött volna, illegálisan magam vittem tovább az énekkar munkáját.

Visszatérve 1931-re, én abban az időben jártam a Szövetség kottaismertető tanfolyamára, elvégeztem mind a három évfolyamot. Bodrogi Zsigmond, akivel jó baráti, elvtársi ismeretségben voltam (ő is itt lakott kint a Rákospataknál) megkért, hogy szerzői estjén az állatkerti szabadtéri színpadon adjuk elő egyik kis kórusát. Kapacitálására vállaltam betanítását, és olyan sikerrel, hogy a kórus tagjai úgy határoztak, hogy a színjátszók mellett (akiknek akkor rendezőjük voltam) vállaljam el a kórus tanítását. Természetesen díjazás nélkül. Fellépéseken sem fogadtam el, még ott sem, ahol a bevétel ezt megengedte volna. Pedig 1930—35-ig 60—70 pengő volt a havi jövedelmem. Tudtommal ezután Liedertafel irányzatú kórust nem tanultunk. 1933-tól a Szövetség kiadásában megjelent, összkórusnak szánt művek nem Liedertafel zenei irányzatúak voltak. Vagy igen? Döntsék el a zenetudósok. Pajor Oszkár kezdeményezésére 1935-től mint szavalókórus is működtünk. Énekkel egy műsorban szavaltunk is. A Zeneakadémia nagytermében többször és más, főleg illegális rendezvényeken sokszor. 1936-ban részt tudtunk venni a pécsi országos dalosünnepélyen; 1938-ban, a szombathelyin, anyagiak hiányában már nem.

A Zeneakadémiai szerepléseink általam megőrzött dokumentumai (nem teljesek, mert jórészük az 1944-es bombázások során megsemmisült) tanúsítják, hogy műsorainkon a 30-as évek vége felé már szép számmal szerepeltek olyan szerzők művei, mint Bartók, Kodály, vagy Veress Sándor. Megjegyzem, hogy az 1935—1936-os hangversenyévadtól kezdve nem vettünk részt a Szövetség csoporthangversenyein, mert mi, a kicsi zuglóiak mindig 200 db-on felül adtunk el jegyet, míg egyes nagy együttesek csak 20—40 darabot. Így csak a fél ház telt meg. Olyan másik két együttessel társultunk inkább, amelyek vállalták a teljes részarányos kiadást. Így mindig telt ház előtt szerepeltünk a Zeneakadémián.

Ki kell emelnem a Munkás Testedző Egyesület által rendezett zeneakadémiai hangversenyeket, amelyeken két ízben mi is résztvettünk. Az egyikről (1937. ápr. 18.) a Dalosközlöny írt méltatást. Itt kívánom felhívni a figyelmet Szabó Imre elvtársra, az MTE mandolinzenekar karnagyára (a nyomorék gyermekek otthonának zenetanára volt), a forradalmár kommunistára. Az ő műsora is telve

volt nem engedélyezett számokkal, pl. „Dettrich: Lovasok felvonulása" cím mögé rejtették a Bugyonnij-indulót, hogy az engedélyezésnél kijátsszák a rendőrséget. A mi műsorunkban pl. a Dubinuska Malden szerző nevével, Emlékezés címen ment. Vagy az Uthman-szerzemény e műsorban „Fel ujjongva", a Rádióban pedig „Szabadságnak e dalt" címmel, más zeneakadémiai hangversenyeken a „Szabadságdal" „Békefohász" címmel szerepelt. E dal előadását csak egyszer engedélyezte a rendőrség.

A Dubinuskának partitúráját is megőriztem. Amikor szovjet együttestől is hallottam, meggyőződhettem róla, hogy a miáltalunk énekelt változat sokkal közelebb állt az eredeti oroszhoz, mint a Szalmás-féle. A „Fel, vörösök, proletárok" kórust legalább hatféle átiratban hallottam, és az eredeti címét nem vonta senki kétségbe. Ugyanígy van a „Lenin"-dal is. Külön kell szólnom Kodály—Ady: Akik mindig elkésnek című kórusáról. Mi az oka, hogy Kodály egyetlen Ady szövegére írt vegyeskara agyon van hallgatva? E könyvben is! Különösen a háború előtti években, de ma is. Még Vásárhelyi műsorain sem láttam. Talán „korcsosító" vagy liedertafeles a szöveg? Vagy talán nagyon is találó?

A mi együttesünknek is megvoltak a mártírjai, róluk kegyelettel emlékezünk meg, azon a csendes módon, ahogy annak idején működésünket is a szerénység jellemezte.

A könyv egészére a következő összefoglaló megállapításaim vannak:

1. Én inkább a generációk ütközését tartom az ellentétek forrásának az úgynevezett „elkorcsosult" munkásdalosok és a népdalkórusok közt, amit bizonyít az is, hogy a népdalkórusok csak ifjúsági, sőt egész fiatal tagokból álltak.

2. A munkásdalosok általában idősebbek, családosak voltak, a fiatalabbak általában nem a politikai mozgalomból kerültek a kórusokba (dalárdákba), így a politikai nevelés is más problémákat vetett fel. A népdalkórusok részvevői viszont zömmel a politikai mozgalomból toborzódtak, az SZDP ifjúsági csoportjából, annak is a baloldali rétegéből. Ugyanezt lehet mondani az Alkoholellenes Munkásokról, bár az szerintem nem népdalkórus volt, politikailag fejlettebbek voltak, már nem ifik.

3. A népdalkórusoknak politikailag mégis nagy jelentőségük volt. Az a dinamizmus, ami a mindenkori fiatalokat jellemzi (erényeivel és hibáival együtt), nagyon jól érvényesült a forradalmi mozgalom érdekében. Nagyon jó propagandalehetőség volt, a legális Sz. I. B. keretein túlmenően. Ez a dinamizmus a kórusokban (dalárdákban) nem érvényesülhetett volna a korkülönbségek miatt. Ott hosszabb ideig tartott a bekapcsolódás. Különösen az úgynevezett nagy együttesekben, ahol a „nagyobb menők" éreztették fölényüket.

4. Hibának tartom ma is, hogy a generációk mozgalma nem tudott együtt haladni. Résztvettem annak idején, mint hallgató, egy-két úgynevezett zenei összecsapáson, ahol inkább az volt a téma, hogy mi választja el még jobban a két irányzatot mintsem hogy összehozza.

5. A Népszabadság, 1968. I. 14. számából a Hiteles portrét Kassákról című cikknek egy mondatát idézem, amely szerintem száz százalékig vonatkoztatható a munkásdalos mozgalomra is:

„A kultúra világában is dialektikus fejlődéssel van dolgunk, s ezért a jelenségek tisztázása itt is csak az ellentmondásos folyamatok bonyolult összetevőinek arányos kibontásával lehetséges."

Halmai (Hausknecht) Károly
nyugdíjas szerszámlakatos

KÖNYVEKRŐL

Somfai László:

ANTON WEBERN

Gondolat Kiadó, 1968.

„Mindig ugyanarról a törekvésről van szó: olyan zenét írni, amelyben biztosítva van a legnagyobb összefüggés." ...„Összefüggés nyilván az, ami semmiből sem hiányozhat, aminek értelmet akarunk adni." .....A megfoghatóság általában a legfelső törvény. Összefüggésnek kell lennie." ...

Nem kikeresni, kiemelni, — elkerülni nehéz ezeket a megnyilatkozásokat Webern gondolatai közt, írásai olvasása közben. Az *összefüggés* elve vezető elvként, sőt, szenvedélyes küzdelem fő céljaként bontakozik ki visszatekintő, zenetörténeti koncepciójából s abból, ahogyan a maga és köre zenei alkotó eszményét kommentálja, igazolja. Hogy azokat a sajátos szerkezeti módszereket, amelyekkel ez az elv zenéjében megvalósul, egy következetes történeti fejlődés objektíven — és egyedül — jogosult, szükségszerű eredményének látja, — ez a termékeny egyoldalúság nem az ő újdonsága; sok más, jelentékeny alkotóművész segített már, a maga különleges útját következetesen végigjárni. Másoknál is, nála is, a műnek kell helyt állnia igazán, az elvi meggyőződésektől függetlenül is, és nemcsak azért, hogy következetes-logikus pozíciót tölt-e be egy tisztán zenetörténeti fejlődés vonalában, de (túl tömören és egyszerűen szólva) — az élet fő küzdelmeit vívó ember hiteles és korszerű portréjáért is.

S a Webern zenéjében megszólaló embernek talán középponti, alapvető élménye, hogy jólismertnek, rendezettnek tűnt összefüggések megbomlottak. E zene sokszor „lehelletnyi" rebbenésű, sokszor fullasztó-felkavaró, extrém mélységű feszültségrendje és indulati töltése kezdettől mindvégig egy új összefüggésrendszer megteremtéséért küzd. Nem: ez a szó, ez a fogalom *nem csak* azért oly fontos az elméletben, mert kínzó hiányérzetét kompenzálja; valóban a dolgoknak — hite szerint — szinte egzakt igazságú, egyértelmű relációit, azok zenei képét keresi. Soha, semmilyen zenében nem voltak még a hangrend szerkezeti összefüggései ilyen minuciózus pontossággal kimutathatók, — soha nem voltak még ilyen nehezen hallhatók.

Somfai László könyvének elsőrendű érdeme, hogy az ilyen és hasonló ellentmondásokban segít eligazodnunk. Ismeretterjesztő zenei irodalmunkban ritka érték az az áttekintő arányérzék, az a tudományos fegyelem, amellyel ez a szándék megvalósul.

Hősének egész ember- és művészhabitusa kiegyensúlyozott és tartózkodó kifejezésmódra, az értékelő jelzők ökonómiájára inti az írót. Ezen felül Somfainak alapos, megbízható képe van arról, hol tart ma a Webern-filológia és irodalom, mi várható tőle a jövőben, milyen irányúak elfogultságai és torzításai, milyen mélységűek az élmények és ismeretek Webernről, hazai zenei közönségünk köreiben. Ritka érték az a higgadt pontosság, amellyel, ezeknek az ismereteknek a birtokában, a maga munkájának lehetőségeit, funkcióját érzi és megjelöli.

Az életrajzi részek mértéktartó, objektív elbeszélő tónusa illik Webern csöndes, rezervált, feltűnést kerülő magánéleti magatartásához, egyéniségéhez. Plasztikusan bontakozik ki és közel lép hozzánk ez a módszeres, akkurátus, egy és másban szinte nyárspolgári alkatú, fegyelmezett és kitartóan küzdő, vonzó művészkarakter. Polgár művész, aki művészi tevékenységeinek épp ha a mellékágaiból él meg, ahogyan megél; a század egyik legélesebb forma- és nyelvújulásának harcos művésze, az ilyen fordulatokkal annyiszor velejáró külső, „avantgard" hangosság és élesség minden gesztusa nélkül. Persze, hogy igaztalan (Somfai szemé-

ben joggal fontos ennek a tisztázása!) Webernt „a szerény másodhegedűs" szerepében látni „mestere, Arnold Schönberg... mellett..." — de életében úgyszólván odaadó akarattal vállalta, vitte ezt a szerepet. Keserű és gyenge tartású, késő-polgári művészhumanizmus illúzióival húzódik belső emigrációba a fasizmus barbársága elől, — de így lép hallgatói elé egy szűkkörű és szakszerű előadássorozata egyik napján: „... — ez már hozzátartozik az előadáshoz! — Ami most Németországban folyik, az egyet jelent a szellemi élet szétrombolásával!" Plasztikusan bontakozik ki ez a karakter, mert vonásai Somfait nem csábítják semmiféle idealizálásra. Különösen szabatosan látja, rajzolja meg az író e kései évek passzív, esztéta-antifasizmusának fonákját. Az is érdeme, hogy ezt a problematikát nem elsősorban a könnyebben kínálkozó, de sokszor oly esetleges, ellenőrizhetetlen életrajzi szinten bontja ki, hanem ott, ahová tartozik; Webern művészete tartalmi kérdései közt.

Amelyek voltaképpen mintha csak itt, konkluziókként tárulnának fel igazán, meggyőzően. Mintha tervszerű, céltudatos szerkezet szorította volna ide őket, tömör összefoglalásul, — más kérdés, hogy ennek, még a könyv rokonszenvesen szűkszavú, ökonomikus arányai közt is, túl kevés tér jut már. Aki Somfai útmutatásával közeledik a Webern-zenéhez és problémáihoz, nem kerülheti meg kényelmesen a *művek* részletesen bejárt útjait. Az oly ritkán hallható művekkel most ismerkedő muzsikus az élményre felajzó, magvas kommentárt kap a könyv gerincén végighúzódó „mikroanalízisekben", korábbi ismeretek birtokában, vagy partitúrával a kézben pedig a kontroll válhat az elmélyülés izgató útjává.

Ezeknek, az annyi tudományos lelkiismeretességgel, gyöngéd tisztelettel végigjárt utaknak eredményeinél, végső következtetéseinél válik a szerző túl óvatossá. Amilyen árnyalt sokrétűségben tárulnak fel a Webern-zene vívmányai és alkotói gondjai, egyre több — hol valóságos-szerves, hol elvont — összefüggést teremtő belső küzdelmei, fejlődési fázisainak differenciált elkülönülése és folytonossága, — ehhez képest hézagosak maradnak történelmi „hovatartozásának" nagy dimenziói. Jogos persze Somfai averziója azzal szemben, hogy egy eleven és összetett művészi profilt egy-egy stílusirányzat sokat használ névcímkéjével sematizáljanak. Mégis, például annak, hogy Webern expresszionista volt-e, nem elsőrendű kritériuma, hogy volt-e „esztétikai-elméleti szinten megfogalmazott véleménye", vagy hogy „a társművészetek expresszionistái" döntően befolyásolták-e. De az expresszionizmus kérdése csak egy — időben is elhatárolható — részletkérdés. Lényegesebb a Webern és köre egész érett alkotói gyakorlatának, a dodekafón elvnek egész történeti-esztétikai problematikája. A benne feszülő ellentmondás dialektikája érezhetően nyugtalanítja Somfait is. „A 12 hangú technika természetesen — csupán technika." Viszont: „... meghatározóan befolyásolja új műveinek irányát... tartalmát is" — írja, ugyanazon az oldalon, de beéri ennek a valóságos ellentmondásnak felmutatásával. Ennek végére járni volna a legtermékenyebb: feltárni, mennyire *tartalmi*, jelentéses értelmű a művészi közeg egy-egy csupán technikai rendszerének kialakulása is (következetes, jelentékeny művészek megvalósításában!), a technikává vált rendszer mennyiben válhat akár eltérő tartalmak hordozójává is, vagy mennyiben jelöli ki maga, mint rendszer, a művészi világkép, a magatartás tartalmi határait... s mindezt a weberni világkép, a XX. századi konfliktusok szövevényes konkrétságában. Nem értünk ezen minden áron sok szót, esztétikai terminológiájú fejtegetést, vétek volna Somfai tömörségének feladását kívánnunk. A művészi pálya végének jellemzésében néhány markánsan formált mondatban sűrűsödik össze a megrendítő emberi-művészi tragikum: „Önmagába zárkózás, önmaga kiiktatása a világból." S ez a következtetés itt valóban az utolsó pályaszakasz zeneinyelvi elemzéséből nő ki. Somfai mintha hőse vonzó, szívéhez nőtt szubjektív humanizmusának összbenyomását (amelynek korlátaival világosan tisztában van) féltené attól, ha ennek a fájdalmas konklúziónak előzményeit is, mindvégig a weberni művészi problematika szerteágazó történelmi-társadalmi összefüggéseiből bontaná ki.

Pedig az ő embert, művészt ábrázoló tisztánlátásában, áttekintő jártasságában a XX. századi zene problémakörei-

ben, megvan az erő és a garancia erre, a mindenoldalú Webern-képre is, amely úgy sem lenne kevésbé vonzó, s esztétikai élményből fakadt megbecsülést szuggeráló. Ennek — a szektásan felszínes, divat-ízű bálványozáson lassanként túl emelkedő — igazi megbecsülésnek az alapjait formálja zenei közvéleményünkben, szeretetteljes és megalapozott hitelű szóval Somfai Webern-könyve.

Sólyom György

Kroó György:

RICHARD WAGNER

Gondolat Kiadó, 1968.

A Wagner iránt világszerte megnyilvánuló, növekedő érdeklődésnek sokatmondó bizonyítéka az a bibliográfiasorozat, mely az Edition Musica Bayreuth kiadásában lát napvilágot. E sorozat kötetei azt tanúsítják, hogy a Richard Wagner életével és műveivel foglalkozó írások kiapadhatatlan bőséggel teremnek ma is, olyannyira, hogy csupán cím szerinti felsorolásuk öt-hat évenként szükségessé teszi egy könyvterjedelmű bibliográfia kiadását. Ez az „irodalmi bőség" kettős okban leli magyarázatát. Az első: hogy Wagner zenéje él és eleven erővel hat ma is. A másik ok: életnek és életműnek természetes és mesterséges bonyolultsága, mely időről-időre újabb megvilágítást tesz lehetővé, illetve újabb megvilágítást igényel.

Kroó György új, kétkötetes Wagner-könyve is — a Gondolat Kiadó „Kis Zenei Könyvtárának" legújabb publikációja — e kettős inspiráció jegyében látott napvilágot. A Wagner-zene eleven ereje és a Wagner-komplexus bonyolultsága indokolta létrejöttét, és valamiképpen ez a kettősség alakította ki a könyv formáját, a szerző és tárgya közötti viszonyt is. Mert Kroó — aki egyébként a Wagnerra vonatkozó alapirodalomnak és Wagner írásainak alapos ismeretéről tett tanúságot — abból indult ki, hogy ehhez az életműhöz egy valami adhat csak kulcsot: *a muzsika.* A könyv alap-mondanivalója tehát Wagner *zenei fejlődése.* E zenei fejlődés, egy sajátos történelmi fejlődés keretében: ez Kroó György Wagner-könyvének gerince, erre épül az életrajz, a szövegköltő-Wagner és a tanulmányíró-Wagner bemutatása, az elméletekkel és filozófiai rendszerekkel való kapcsolatának — s e kapcsolat valódi tartalmának — gondos elemzése. Más szavakkal: saját dráma-elmélete csak útjelző volt Wagner számára, ám e jelzett útról, zenei ihletének első sugallatára, bármikor kész volt letérni. S a különböző filozófiai rendszerekkel való kapcsolata: inkább utólagos, nem egyszer ellentmondásos igazolása saját teremtő géniusza megnyilatkozásának. Wagner zenéje s a kor, melyben e zene megszületett: e kettőből jobban megismerjük Wagnert, mint leveleiből, elméleti munkásságából, filozófiai hivatkozásaiból, saját magyarázataiból — vagy akár *saját szövegköltményeiből.* Ezt az egységes szempontot Kroó Györgynek sikerült könyvében következetesen érvényrejuttatnia — vagyis sikerült a bonyolultat és sokfelé ágazót módszeresen, logikusan összefogva megvilágítania. És tömören, elhagyva mindazt, ami nem elsőrendű fontosságú. Ez a jó szelektáló erő is a könyv egyik erénye: világosságának egyik fő forrása.

Az egységes nézőpont, a jó anyagválogatás, a kiváló irodalomismeret azonban még nem minden. A zene alapos ismerete a legfontosabb itt: olyasfajta bensőséges kapcsolat, melynek tartalma szavakra is lefordítható, szavakkal is jól kifejezhető. Azután: nem csekély pszichológusi adottság, a tettet előidéző lélektani rúgók finom megérzése és pompás kifejezése. Valamiféle kritikus szeretet hőse iránt és parsifali együttérzés: Mitleid. Végül — de nem utolsó sorban — igen jó stiláris készség: a szó Kroó könyvében engedelmes, szép szolgája a gondolatnak. A Nibelung gyűrűje első részének elemzése, a Trisztáné s a Mesterdalnokoké: kimagaslóan sikerült részei az egészében is magas színvonalú könyvnek.

E mű a szerző hosszabb külföldi tanulmányútja idején látott napvilágot. Egyben-másban megérzik rajta a korrektúrával járó utolsó szerzői simítás hiánya. Kisebb stiláris egyenetlenségeken is, a sajtóhibák nagy számán is, bizonyos belső arányeltolódásokon is, talán az egyes részek hangjának intenzitás-különbségén is. A szerző mintha fokozatosan melegedett volna bele az írásba, ám a „Nibelung gyűrűje" elemzésének „hőfokát" már nem tudta

a „Tannhäuser"-komplexus ismertetésére „visszasugározni". Mindezeken egy — remélhetőleg mielőbb napvilágot látó — második kiadás, akár egyik-másik korábbi fejezet „felfejtésével", segíthet. Ám mindent egybevetve: nagyon szép és nagyon jelentékeny munkával gazdagodott a magyar Wagner-irodalom.

B. F.

Martin Geck:

DIE WIEDERENTDECKUNG DER MATTHÄUSPASSION IM 19. JAHRHUNDERT

Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1967.

A XIX. század zenetörténetét feldolgozó sorozat gyöngyszeme *Martin Geck* értelmező dokumentumgyűjteménye a Máté-passió felfedezéséről. A hatalmas remekmű feltámadását Riemann „A német és a nemzetközi koncertélet mérföldkövének" nevezte. Ezt az eseményt tömérdek legenda vette körül az elmúlt másfél évszázadban. A szerző sikeresen törekedett a mende-mondák eloszlatására, tömérdek értékes anyagot nézett át, hogy az 1829-es berlini előadás körülményeit sokoldalúan tisztázza. Tanulmányozta Mendelssohn sokáig elveszettnek hitt karmesteri példányát, amelyből megállapíthatta a törléseket és a kottaképen eszközölt változtatásokat. Kortársak leveleit, feljegyzéseit és az egykorú sajtó közleményeit áttekintve rekonstruálta Geck a mű fogadtatását, s különösen értékessé teszi munkáját, hogy bőségesen idéz a korabeli cikkekből, naplókból, levelekből.

A berlini előadás körülményeinek rekonstrukciója után Martin Geck hasonló módszerrel tárja fel a frankfurti (1829), breslaui (1830), stettini (1831), königsbergi és kasseli (1832), drezdai (1833) bemutató előkészületeinek, lefolyásának és visszhangjának dokumentumait.

Igen hasznos a kötet függeléke, amelyben a Máté-passió első előadásaival kapcsolatos tizenegy nagyobbszabású cikket és tanulmányt teljes terjedelmében tesz közzé a szerző. További kiegészítésül publikálja a mű 1830-as berlini partitúrakiadása előfizetőinek gazdag névsorát.

DIE SING-AKADEMIE ZU BERLIN

Szerk. Werner Bollert:

Rembrandt-Verlag, Berlin, 1966.

Martin Geck fentebb ismertetett tanulmánya a Máté-passió életrekeltéséről voltaképpen szerencsés kiegészítő olvasmánya Bollert történelmi áttekintésének. A Máté-passió előadása az 1791-ben alapított berlini „énekesakadémia" egyik kiemelkedő teljesítménye volt, míg a nagymultú vokális együttes 175. születésnapjára kiadott emlékkönyv valamennyi kiemelkedő teljesítményről megemlékezik.

A berlini Sing-Akademie a modern, amatőr, de zeneértő és kottaolvasó oratóriumkórusok ősképe, amelynek mintájára a XIX. században németföldön, majd Európa-szerte számos hasonló rendeltetésű együttes alakult, abban a zenetörténeti korszakban, amelyben az egyházi zene a templomból a koncertterembe költözött és az áhítat teremtésének funkcióját az előadóművészi produkció felcsigázó izgalmával helyettesítette.

A nemrég kiadott emlékkönyv szerencsésen egyesíti a tanulmánykötet, a díszes dokumentumközlés és a „száraz" adatközreadás hármas feladatát. Friedemann Milz a berlini Sing-Akademie esztétikáját foglalja össze; a kötet szerkesztője az együttesnek a zenei nevelésre, főleg a gimnáziumok énekkari munkájára gyakorolt hatását ismerteti, Friedrich Herzfeld a kórus mindennapos munkájának kedves anekdotáit gyűjtötte egybe. Bollert külön tanulmányt szentel az együttes két karnagya, Zelter és Rungenhagen intenzív Händel-kultuszának, Cornelia Auerbach—Schröder a Singakademie életében szerepet játszott asszonyokról emlékezik meg.

A díszes kiállítású albumban megtalálhatók az együttes egykori vezetőinek portréi, a kórus alapszabályának hasonmása és néhány jelenléti ív fotokópiája is. Természetesen nem hiányoznak a kórus történetének főbb adatai, és kivált tanulságos a nyilvánosan előadott művek jegyzéke.

Breuer János

FOLYÓIRATOK

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА

A *Szovjetszkaja Muzika* 5. számának bevezető cikke a Marx-évfordulót ünnepli. *Szkaterzsnyikov* Az alkotó gondolat nagy iskolája című írása Marxnak a zenére vonatkozó gondolatait, esztétikai nézeteit és megjegyzéseit gyüjti össze és ismerteti.

A *Zenetudomány* rovatban *Szokor* Pártos, eszmei, művészi című cikkét olvashatjuk. Szokor abból indul ki, hogy a pártosságot és a tudományosságot általában két különböző kritériumnak tartják, holott a kettő szerves egységet képez, illetve a kettő egymást feltételező és kiegészítő fogalom. Elismeri, hogy e két kritériumot hosszú időn át immanens módon alkalmazták, ami a marxista esztétika elszegényedéséhez vezetett. A helyes álláspont az, ha a zeneművet a művész, társadalmi valóság és a közönség kölcsönös hármas viszonyában vizsgáljuk és értékeljük. Csakis ilyen alapállással lehet tudományos pontossággal felmérni és értékelni a szovjet zene kapcsolatát a klasszikusokkal és a mai külföldi zenével. Másrészt csakis ilyen vizsgálati módszerrel lehet körülhatárolni a szovjet zenén belül uralkodó stílusirányzatokat.

Az ifjúság szava rovatban a szerkesztőség három kérdésére válaszolnak a szovjet zeneszerzők legfiatalabb generációjának tagjai és képviselői. 1. Mi a véleménye a szovjet zene fejlődéséről? 2. A zene és más művészeti ágak kapcsolatáról? 3. Mi tette önre a legmélyebb benyomást az utóbbi időben? — Érdekes megfigyelni, hogy szinte egyöntetűen a zenei nyelv és stílus gazdagításában látják a fejlődési lehetőségeket és a legújabb idők alkotásai közül Szviridov, de legfőképpen Pjart és Scsedrin jelentik számukra a kitörölhetetlen élményt. A legnagyobb részletességgel azonban a film és más művészeti ágak összefüggésének kérdése foglalkoztatja őket, elsősorban a zene és színpad, zene és film kapcsolata. Különösen ez az utóbbi, hiszen ez korántsem tisztázott még. Itt olyan problémák várnak megoldásra, mint az, hogy mennyiben alkalmazott művészet szerepét tölti be a zene a filmnél, milyen speciális kifejezőeszközök alkalmazása indokolt és szükséges ahhoz, hogy a képi mondanivalót a fonikus-szonórikus oldal hangsúlyozhassa és fokozhassa.

Ezek után *Jakubov* cikkét olvashatjuk Észak-Kaukázusi jegyzetek címen, amelyben Dagesztán és az Oszét köztársaság zenei fejlődését méltatja.

Az *Előadóművészet* rovatban először *Dobrinyina* írását olvashatjuk Jurlov és a Jurlov-kórus címen. Ismerteti a kórusvezető pályafutását, a Jurlov-kórus repertoárját és művészi képességeit. Még nagyobb érdeklődésre számithat, különösen a karmesterek körében *Kondrasin* A zenekari stílus fejlődésének útján c. gondolatokban igen gazdag írása, amely nemcsak elméleti megállapításokat tartalmaz, hanem a ritmus, dinamika gyakorlati problémáit fejtegeti és ezeken keresztül jut el a kérdéshez: hogyan lehet és kell művészi alkotásokat úgy tolmácsolni, hogy az a zeneszerző elképzeléseit hiánytalanul kifejezze és egyszersmind sajátos, egyéni zenekari tolmácsolás legyen. Két művész portréjával találkozhatunk ezek után. *Oszipova* Valentina Levko énekesnőt mutatja be a folyóirat olvasóinak, *Demidov* pedig Natalia Besszmertnovát, a Bolsoj Teatr híres ballerináját.

A *Hangversenytermekben* rovatból ki szeretnők emelni a Leningrádi kórusról szóló ismertetést. E kórus hangversenyei mind repertoár, mind pedig a művészi produkció szempontjából

eseményt jelentenek. Itt jegyezném meg, hogy műsorán szerepel Bartók Cantata profanája is.

A *Zenetörténet* és elmélet rovatban *Ivanova* Sztravinszkij és a hagyomány c. írásában azt elemzi, hogyan használja Sztravinszkij a Szkrjabin és Rimszkij—Korszakov művekben felfedezhető új harmóniavilágot. Megállapítja, hogy Sztravinszkijnál már nem csupán fordulatokról lehet beszélni, mint elődeinél, hanem olyan gondolkodásmódról, amely meghatározza egész komponálási stílusát. A mesterséges skálák (egész hang-félhang) két irányba vezetnek Sztravinszkijnál, egyrészt a tonalitás határozottabbá tételéhez, másrészt pedig a politonalitáshoz. Az, ami Szkrjabinnál és Rimszkij—Korszakovnál még csak inkább érdekes megoldást jelentett, Sztravinszkijnál zenei nyelvvé vált. Megemlítjük még *Szabó Ferenc* Élet és alkotás c. írását, amelyben életéről, művészi elveiről és alkotó útjáról beszél.

Végül a *Bibliográfia* rovatból kiemeljük *Kaufman* ismertetését két könyvről, amelyek a vezénylésről szólnak. Az első szerzője Malko, a másiké pedig Kanerstejn.

A folyóirat 6. száma első részében a zeneszerzés kérdései kapnak helyet. Az első cikk szerzője *Jevdokimova,* aki Oroszország költője c. írásában Szviridovnak Jeszenyin költeményeire írt vokális- és kórusműveit elemzi. Megállapítja, hogy formális elemzéssel nem lehet kimutatni azt a csodálatos szépséget, amely ezekben a művekben kitapinthatóan jelen van. A többletet az ember érzi, de elemezni nem képes. Ez a többlet Szviridov tehetsége, ahogyan Jeszenyin mondanivalóját zeneileg kiegészíti, ahogy elénk állítja a paraszti Oroszországot, népzenéjének kimeríthetetlen gazdagságával, de ugyanakkor stilárisan egyéni és modern módon. A cikkíró mondanivalóját gazdagon illusztrálja kottapéldákkal.

Bjalik Valóban új hajóraj c. írásában Gubarenko A hajóraj pusztulása című operáját ismerteti. A szövegkönyv Kornejcsuk drámaművére támaszkodik, amelynek cselekménye az intervenciós háború idején zajlik. Szerkesztését és építkezését tekintve opera-szimfóniának lehetne nevezni Gubarenko alkotását, amennyiben nem a szokásos leitmotívumokkal és témákkal dolgozik, hanem inkább szimfonikus foganatású témákkal, amelyeket azután az opera anyagának fejlesztése folyamán ugyanúgy bont ki, ahogy az a szimfóniában szokás. Természetesen az ilyen eljárásnak megvannak a maga hátrányai is. A szimfonikus feldolgozásmód ugyanis nem teszi lehetővé a szereplők, különösen az epizódszerepek egyéni zenei jellemzését. Ezek azután jóval halványabbak, mint Kornejcsuk drámájában voltak. Ez pedig hiba. A művet az odesszai és kijevi Operaház mutatta be.

A továbbiak közül elég lesz megemlíteni *Szavenko* Monumentális eposz c. írását, amelyben az időközben elhunyt Ljatosinszkij V. (szláv) szimfóniáját elemzi és *Szibirszkij* cikkét, amelyben Muradeli Tíz zenei kép c., gyermekek számára írt zenei alkotását ismerteti. A tíz darabból álló ciklikus kórusmű első pillanatra nagyon egyszerű, valóban a gyermekek képességeit szem előtt tartó műnek látszik, valójában azonban sokkal raffináltabb zenei eszközökkel dolgozik. A mű a leningrádi ünnepségeken hangzott el és nagy sikert váltott ki.

A *Kongresszusok, plénumok* rovatban Turkménia, Lettország és Észtország zenei fesztiváljairól és plénumairól olvashatunk. Különös elismeréssel szól *Utyesev* a lettországi plénumról, ahol nemcsak a változatos és szép művek ragadták meg a figyelmet, hanem a zeneértő közönség érdeklődése is a zene iránt. Az észtországi plénum eseményei közül *Legyenev* különösen kiemeli az ott elhangzott Pjart-műveket (Hegedűverseny, 2. Szimfónia) és a kórusműveket.

A *Színpadi zene* rovatban *Vanszlov* Hegyek legendája c. cikkét olvashatjuk Kuzslajev Hegyek lánya című balettjéről, amelynek koreográfiáját Vinogradov készítette. A balett egy dagesztáni leány tragikusan végződő történetét meséli el. A lányt szülei, a még fennmaradt feudális gondolkodásból kifolyólag hozzá akarják adni egy olyan gazdag emberhez, akit a lány nem szeret és inkább a városba menekül vőlegénye elől. De vőlegénye utóléri és megöli. A zeneszerző sikeresen használja fel az etnografikus elemeket és szervesen illeszti be modern zenei nyelvezetébe.

Két további színpadi mű ismertetését kapjuk még. *Vihanszkaja* Viktor Lebegyev fiatal leningrádi zenszerző Smaragdzöld város varázslója c. operáját ismerteti, *Romanova* pedig Klebanov Kommunisták c. operájának átdolgozott variánsát elemzi.

A *Zenetudomány, elmélet* rovatban elvi jelentőségű kérdéssel foglalkozik *Tarakanov* Régi forma új élete c. írásában. Abból a közismert megállapításból indul ki, hogy a XX. században mind kevesebb figyelmet fordítanak az úgynevezett nagy formákra. Ennek, mint mondja, történeti-fejlődési okai vannak. A klasszikus kor dúr-moll hangnemben és tonalitásokban gondolkodott. Ez kedvező volt a témák fejlesztésére, szembeállítására. Az atonális gondolkodás azonban szükségszerűvé teszi a kisebb méretű témák és motívumok alkalmazását, előtérbe kerül a ritmus, dinamika, hangszín szerepe. Ezek a klasszikus formában nem voltak formaépítő elemek, a XX. században váltak azzá, szükségszerűen. Az új formában a vezérlő elv a zenemű egysége. Elméleti megállapításait Pjart Polifon szimfóniájának, Tiscsenko 3. szimfóniájának és Snitke 2. hegedűversenyének elemzésével támasztja alá. *Pereverzev* Információs esztétika és annak problémái c. írásában Abraham Molle francia zenetudós hasonló című könyvének ismertetését kapjuk.

Érdeklődésre számíthat a *Szovjet zene krónikáiból* c. rovat, amelyben *Kljuzner* Gnyeszinről, a leningrádi Konzervatórium zeneszerzési tanszak vezetőjének munkásságáról, pedagógiájáról beszél, *Iljin* pedig a leningrádi professzorok közül azokról emlékezik meg, akik az iskolán kívüli oktatás keretében fáradoztak sokat, és tegyük hozzá nagy sikerrel, Leningrád zenei életének és nevelésének érdekében.

Akiket pedig a régebbi orosz zene kérdései érdekelnek, azoknak tanulságos Braznyikov cikke, aki az egészen korai orosz nyelvű zeneelméleti munkákról tájékoztat bennünket és részletesen szól a XVII. század végén élő Mezenyec zenei ABC-jéről. Megemlíthetjük még *Koszacseva* Debussy és az orosz balett, valamint *Alekszejev* Hópelyhecske Párizsban c. írását. Mindkét cikk az orosz zene századeleji történetének kérdéseit dolgozza fel.

K. P.

Musik und Gesellschaft

A *Musik und Gesellschaft* májusi (5.) számában a Német Zeneszerzők és Zenetudósok Szövetsége a nálunk is jól ismert és nagyrabecsült Nathan Notowitz professzornak, a Szövetség első titkárának váratlan elhunytáról ad hírt, majd a folyóirat következő (6.) számában közli az emlékbeszédeket és a Szövetséghez érkezett részvéttáviratok és levelek egy részét.

Marx Károly születésének 150. évfordulója alkalmából a történelmi materializmus néhány alaptézisére vonatkozó írásaiból közöl a folyóirat idézeteket.

A szocialista zenei nevelés kérdéseivel ezúttal három tanulmány foglalkozik. *Paul Michel* a zeneművészeti főiskolák feladatait vizsgálja. A főiskolák központi céljául a szocialista művészegyéniség kialakítását jelöli meg, olyan muzsikusok nevelését, akik valóban a szocialista ideológiával vannak eltelve. Az intenzív nevelés és képzés feladatát két pontban foglalja össze: 1. a szocialista művészegyéniség kiművelését csak az általános képzés és a speciális szakmai képzés együttesen adhatja meg, 2. a nevelési programnak a tanulmányi tervvel organikus összefüggésben kell lennie. Ezután részletesen tárgyalja a főtanszak tanárának hatását a növendékre; a különböző tárgyak tanárainak együttműködését; az elmélet és gyakorlat összefüggését; a tehetségkutatás újabb lehetőségeit és annak szükségességét. Javaslatot tesz különböző szervezeti kérdésekre, egy pedagógiai tanács alakítására és a rektorok kollégiumának életre hívására.

Hans Rudolf Jung a weimari Liszt Ferenc Főiskola iskolazenei tagozatának tanárképző oktatásáról ír. Ismerteti azt a sokrétű feladatot amely az iskolai énektanárra — különösen kisebb városokban —, az iskolai munkán kívül is vár. Kórusok és kisebb hangszeres együttesek vezetése; aktív részvétel az iskolai koncerteken; hangversenyek bevezetése és zenei előadások mellett, gyakran zenekritikusi teendők is várnak rá.

A fő feladat tehát, hogy a felvételhez szükséges megfelelő előképzettség után olyan kiképzést kapjanak a jelöltek, amely után eleget tudnak tenni a társadalmi, művészi és pedagógiai-módszertani követelményeknek és később még további fejlődési lehetőségük is biztosítva van. Ezután néhány javaslatot tesz a cikk írója a jobb előképzés lehetőségére, a kiképzés javítására és a továbbképzés szisztémájának kidolgozására.

Günter Olias az általános nevelés és a szakmai képzés teoretikus problémáival kapcsolatos gondolatait közli. Elméleti fejtegetését négy pont köré csoportosította: 1. a célkitűzés fontossága és összhang a társadalmi léttel, 2. az emberi- és zenei fejlődés között mutatkozó összefüggés megfigyelése, 3. a mechanizmus fejlesztésének jelentősége, 4. az elmélet és a gyakorlat összefüggése a zenepedagógia területén.

Hans-Peter Müller a négy zeneművészeti főiskola zeneszerző növendékeinek 3. hallei szemináriumát értékeli. Az első két napon neves professzorok tartottak aktuális ideológiai-esztétikai előadásokat. Vitára a befejező diszkusszión került sor, amelyet azonban a fiatalok még nem tudtak eléggé kihasználni. A szeminárium középpontjában a zenekari próbák álltak. A 10 fiatal zeneszerzőt sok pozitív és negatív meglepetés érte, amikor az íróasztal mellett elképzelt alkotásaik a valóságban megszólaltak. A cikk írója felveti a kérdést, hogy nem az oktatás hibája-e, hogy a fiatal zeneszerzőknek a szimfonikus művek túl nagy feladatot jelentettek és elgondolkoztatónak tartja, hogy a művekből hiányzott a humor, a jókedv, a szatíra és főként az aktuális téma. Nagy elismeréssel adózik a hallei zenekar kitűnő teljesítményének és Olaf Koch karmester áldozatos munkájának. Végül ismerteti a szemináriumon 11 pontban összefoglalt határozatokat.

Érdeklődésre tarthat számot *Jürgen Elsner* cikke Egyiptom zenei életéről. (5. és 6. szám.) Néhány etnológiai megjegyzés után külön tárgyalja a város és a falu zenei életét. Felsorolja azt a sokféle zenei hatást amely ma Kairóban található. Mint például a klasszikus arab tradíció; az ősi vallási gyakorlattal összefüggő zene; az újabb városi-népzene; az európai művészi tradició nemzeti variánsa, vagy a tánc- és szórakoztató zene nyugati hatása. Európai zene főként az operai előadásokon és az operában rendezett hangversenyeken hangzik fel, a leggyakrabban külföldi vendégszereplőkkel. Ennek a zenének a hallgatósága is elsősorban a Kairóban élő külföldiek meglehetősen szűk körére korlátozódik.

Az egyiptomi zeneszerzőknél háromféle tendencia ismerhető fel: a konzervatív arab; a nyugati zenét követő; és egy, amely a kettő között jár. Ez utóbbi komponisták azon fáradoznak, hogy az európai harmóniát a sajátos arab dallami és ritmikai elemekkel kapcsolják össze. A XX. század európai zenéjéhez csupán az a néhány zeneszerző kapcsolódik, akinek alkalma volt Bartók és Sztravinszkij zenéjét tanulmányoznia.

Az arab zene jellegzetességeit: a népzene sajátságos hangcsoportjait (Bayati és Saba), szokatlan hangközeit, valamint azok variánsait kottapéldákkal illusztrálja. Ismerteti a vallásos zene háromféle formáját: az imára-hívást (amely naponta ötször hangzik fel a minaretekről), a korán-recitativót és a „Dikr"-t. Ez utóbbi ceremóniát, melynek erősen eksztatikus karaktere van, különböző alkalmakkor vidéken tartják.

A cikk írója külön fejezetet szentel az arab világ ünnepelt énekesnőjének *Umm Kultum*-nak, aki a téli időszakban havonta egyszer hangversenyt ad az egyik nagy kairói mozi helyiségében. A gyakori fellépés és a drága beléptidíjak ellenére is alig lehet a jegyekhez hozzájutni. A hangverseny este 10 órakor kezdődik és 5—6 óra hosszat tart. A program a következőképpen zajlik le: Umm Kultum először egy már régebben bemutatott dalt énekel, ami előjátékkal és közjátékkal együtt mintegy másfél órát vesz igénybe. Előadásában az improvizációnak és ornamentikának igen nagy szerep jut és ennek csodálatos hatása alól senki sem vonhatja ki magát.

Végül a különböző népi dallamokat ismerteti a cikk írója, többek között például az utcai árusok dallamos kiáltásait — szignáljait; az alkalmi együttesek zenéjét (lakodalom, processzió); a zarándokok dalait; a pásztorok, tevehajcsárok, földmunkások énekét és sok más alkalmat, amikor az arab nép énekel.

Cikkét azzal fejezi be, hogy ezúttal meggyőződött arról, hogy egy másik ország zenéjének sajátosságait, kultúráját igazán megérteni csak a helyszínen történt tanulmányozás után lehetséges.

A folyóirat júliusi (7.) számában két cikk emlékezik meg *Hanns Eisler*-ről születésének 70. évfordulója alkalmából. *Jürgen Elsner a* Majakovszkij versek megzenésítéséről írt tanulmányt. Részletesen elemzi azt a négy verset, melyet Hugo Huppert fordított németre s amelynek megzenésítése a tömegdal területén új művészi irányt képviselt.

Manfred Grabs arról a kilenc kantátáról ír, amelyet Hanns Eisler 1937-ben azalatt a rövid idő alatt komponált, amíg Bertolt Brecht-nél vendégesekedett. A kantáták szövegét Brecht írásai, Ignazio Silone olasz író regénye és olasz legendák közül válogatta. Zeneileg megkísérelte a schönbergi technikát az új szocialista világnézetet kifejező tartalommal összekötni. A „Reihe" nála a hármashangzatokon keresztül tonális vonzáspontot kapott. A kantáták közül még 1937-ben Prágában öt bemutatásra is került Karel Ančerl vezényletével, majd a következő év elején New-Yorkban is bemutattak közülük kettőt. Ezek a kantáták még ma is aktuálisak, művészileg ragyogó bizonyítékai Eisler tézisének, amely szerint a zeneszerzőnek egy meghatározott szocialista közösségben kell keresnie társadalmi helyét, ahol kísérletezhet és alkothat.

Két tanulmány foglalkozik az újabb zeneelmélettel *Karl-Rudi Griesbach:* „Errungenschaffen und Grenzen neuer Musiktheorie" című cikkében először a régebbi zeneelméleti munkák módszereit és céljait ismerteti, majd rámutat arra, hogy az először Ernst Kurth által felvetett kinetikai és potenciális energia összefüggését a zenében Paul Hindemithnek sikerült meggyőző módon kimutatnia. Hindemith a „Bewegungsenergien"-hez a „Sekundgang"-ot és mint alapkövet a „Beharrungsenergien"-hez a „Stufegang"-ot állítja föl. A cikk írója megkísérli a tételt még differenciáltabban meghatározni és különbséget tesz a „Sekundgang" és a „Sekundschritt" között. Felhívja a figyelmet a tézis és arzis funkciójára, majd a „Stufengang"-nál is rámutat annak kétféleségére (harmonische Zellen und harmonische Feldern).

Klaus-Peter Koch: „Analogien zur Toniqualität" című tanulmányában azt vizsgálja, hogy a Castil-Blaze által bevezetett „tonalitás" és a Riemann által meghatározott „funkcionalitás" mennyiben mond ellent a mai „atonális" zenei alkotások összhangzattanának. Különbséget tesz a „tonalitás" és a „tonikalitás" fogalma között. A tonalitás a dallamnak az a sajátsága, hogy a hangok egy dallami centrum felé törekednek. Ezt a centrum felé törekvést a hangerő, a hangszín, a hang időtartama és a hangmagasság változásának iránya is segíti. A dallam harmonizálása már a „tonikalitás"-t világítja meg. Végül megállapítja, hogy a XX. század sok új műve nem „tonikal", de mégis „tonalis". A tonalitás kibővítése pedig nem új jelenség, hanem egy fejlődési folyamat következménye.

A cikkek után, mintegy kiegészítésképpen idézetet olvashatunk Schönberg atonalitásra vonatkozó véleményéről.

Aram Hacsaturján 65. születésnapjáról *Ulrich Beck* emlékezik meg, míg *Fiete Fischer* Charles Gounod születésének 150. évfordulója alkalmából anekdotákat elevenít fel a zeneszerző életéből.

Siegfried Matthus: „Der Letzte Schuss" című operájáról Hansjürgen Schaefer, *Rudolf Wagner-Régeny:* „Einleitung und Ode für sinfonisches Orchester" című művéről Dieter Härtwig írt analízist.

A „Schallplattenmosaik" rovatban Hansjürgen Schaefer ismerteti Liszt Ferenc: Tasso, Orpheus és Hungaria szimfonikus költemények felvételét. Az Állami Hangversenyzenekart Ferencsik János vezényelte. Heinrich Spieler két Bartók lemezről írt kritikát: a Zene húros hangszerekre ütőkre és celestára a Rádiózenekar felvétele; vezényelt Lehel György és a Concerto zenekarra, melyet az Állami Hangversenyzenekar élén Ferencsik vezényelt.

Még egy magyar vonatkozású hírt olvastunk a könyvismertetések között. *Gombosi Ottónak* a Musicologia Hungarica sorozatban német nyelven megjelent Der Lautenist Valentin Bakfark című tanulmánya.

V. L.



Az *Österreichische Musikzeitschrift* májusi számát a bécsi ünnepi hetek ismertetésének szenteli. Az ünnepi hetek témájának jelzésére a vezetőség idén ezt a mottót választotta: Die Komödianten Europas. Ebben a tárgykörben vígoperákat, általában zenében kifejezett humort igyekeztek a közönségnek bemutatni. A tárgyválasztás és a műsor ismertetését szolgálja *U. Baumgartner*-nek, a fesztivál intendánsának vezércikke: Die musikalischen Komödianten Europas, oder Wann ist die Musik lustig? címmel. *R. Bletschacher* Erőd Ivánnak a fesztiválon (május 20-án) elsőízben bemutatott vígoperáját ismerteti, melynek címe: Die Seidenraupen. (Selyemhernyók.) Az opera egyik szerepét Szirmay Márta énekelte.

A. Bauer 1944-ben megjelent, kottapéldákkal illusztrált, rendkívül érdekes tanulmányát közli a lap, Die Musik in den Theaterstücken Johann Nestroys címmel. A fiatal zongoraművész, akinek bizonyíthatóan egyetlen önálló kompozícióját sem ismerjük, bizonyos, hogy otthonosan mozgott a zeneszerzői műhelyekben is. A pódiumot már fiatalon felcserélte az operaszínpaddal, ahol nagy sikerrel énekelt vezető basszus-szerepeket (pl. Sarastrot); ezután prózai színész lett, majd önálló színpadi műveket kezdett írni — és ez utóbbival lett világhírű. Színpadi műveinek zenéiben (főképpen A. Müller és Binder zeneszerzők) — nyilvánvalóan a szerző intencióinak megfelelően — hallatlanul szellemes zenei persziflázsokat alkalmaztak. Ezeknek analizisével foglalkozik a cikk. *K. Wegerer* „Musik und Komödie um 1580" címmel a legrégibb, épségben megőrzött hangszergyűjteményt a tiroli Ferdinánd főhercegnek (1529—95), ma a bécsi Kunstahistorisches Museum-ban őrzött gyűjteményét ismerteti.

Somfai László cikkét olvashatjuk még a májusi számban, aki rövid írásában bebizonyítja, hog az idei áprilisi szám címlapján közölt Haydn-portré, melyhez a kép felfedezője, H. C. R. Landon, az ismert Haydn-kutató, az új felfedezésekhez illő terjedelmű és hangú vezércikket írt, — nem egyéb mint egy ismert Haydn portré másolata.

A *júniusi—júliusi* szám mottója: Erinnerungen. Családtagok, barátok és tanítványok emlékeznek mestereikre, nagy osztrák muzsikusokra, akik osztrákok voltak, vagy szoros kapcsolatban álltak Ausztria zenei életével: Mahler, Schönberg, Berg, Webern, Wolf, Richard Strauss életének, munkásságának egy-egy fejezetét világítják meg ezek az emlékezések, közelebb hoznak bennünket emberi, művészi egyéniségükhöz, kiegészítik, vagy éppen helyesbítik a róluk alkotott képet.

B. Paumgartner a salzburgi ünnepi játékok elnöke, Gustav Mahlerről, *E. Wellesz* Arnold Schönbergről írja meg emlékezéseit. *G. Kassowitz* tanáráról, Alban Bergről ír. Emlékezései annál érdekesebbek, mert abban az időben, amelyről cikke szól (1912—) Berg még korántsem elismert zeneszerző és Kassowitz volt szinte egyetlen tanítványa. Anton Webernről lánya: *A. Waller* ír emlékező sorokat. Végül Hugo Wolfról és — *O. Schneider* cikkében — a Nürnbergi mesterdalnokok 100 év előtti bemutatójáról olvashatunk egy-egy érdekes írást.

W. Szmolyan részletes méltatást ír Erőd vígoperájának bemutatójáról.

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DES MUSIKLEBENS

A *Musica május—júniusi* számának első tanulmányát *C. Dahlhaus* írta, címe: „Neue Musik" als historische Kategorie. Az előszóból és kilenc rövid fejezetből álló tanulmány filozófiai síkon közelíti meg az „új zene" fogalmát és értékelését, az elmúlt időkben és napjainkban. *O. Nordvall* Der Komponist György Ligeti címmel ír részletes tanulmányt a zeneszerzőről és műveiről. A harmadik rövid, rajzzal és kottapéldával illusztrált tanulmányt maga *Ligeti* írja, „Apparitions" című műve második tételének helyes előadási módjáról.

W. Schwinger a hír-rovatban Penderecki „Dies irae" című alkotását méltatja. A szerző ezt a művet közvetlenül világhírűvé lett Lukács passiója után írta, ezzel a mottóval: „Oratorium az Auschwitzban meggyilkoltak emlékére."

A PHONOPRISMA részben a román hanglemezgyártás történetéről olvashatunk rövid ismertetést *E. Elian* tollából, továbbá egy érdekes beszámolót a világ legnagyobb lemezgyűjteményéről, a 60 000 lemezt tartalmazó brüsszeli Nemzeti Hanglemeztárról, mely fennállása óta 2,5 millió lemezt kölcsönzött eddig. — *E. Kroher* elismerő kritikát ír a Qualiton gyárnak Liszt késői zongoraműveit tartalmazó új lemezéről Szegedi Ernő előadásában. A hírek között olvashatunk a Qualiton gyár új, nagyszabású vállalkozásáról, Bartók összes műveinek 50 lemezen történő bemutatásáról. A DISCO-CENTER több magyar lemez hirdetése mellett, egészoldalas hirdetésben hívja fel a zenebarátokat a Bartók-sorozat előfizetésére.

K. Gy.

NZ

NEUE ZEITSCHRIFT

FÜR MUSIK

A *Neue Zeitschrift für Musik* májusi számában *Christian Bittner*, majd *Alfons és Aloys Kontarsky* Eduard Erdmannra, a kiváló német zongoraművészre és pedagógusra emlékezik, halála 10. évfordulója alkalmából. *Werner Diez* Stolzingi Walter költészete címmel Wagner költői nyelvének barokkos vonásait elemzi, a Nürnbergi mesterdalnokok bemutatójának 100. évfordulóján. *Klaus Hortschansky* Gluck La corona című ünnepi játékáról írt tanulmányában a XVIII. századi bécsi Gluck-kultuszhoz szolgáltat érdekes adatokat.

A Grazi Zeneakadémián tavaly tudományos intézetet alapítottak a zenei értékelés kutatására. Az intézet tavaly ősszel zenekritikai szimpóziumot rendezett s a lap most közli az intézet vezetőjének, *Harald Kaufmann*nak a tanácskozáson elhangzott referátumát. Kaufmann érdekes esztétikai gondolatmenettel elsőnek a zenei érték fogalmát kísérli meg közgazdaságtani kategóriákkal definiálni, majd elsősorban a kritika különféle típusaira fordítja figyelmét, különválasztva az igazi értékelő bírálatot a különféle, elsősorban tudatmanipuláló közleményektől, amelyek a nyugati sajtóban újabban igen gyakoriak. Vizsgálati célnak tűzi ki a kritika gyakran használt fordulatainak, kifejezéseinek és módszereinek elemzését.

Intézetének terveit ismertetve Harald Kaufmann a következő tudományos programot vázolja fel: 1. meghatározott műkomplexusok elemzése szűkebb munkaközösségekben. A közeljövőben a debussyzmus és Hindemith helyének, jelentőségének vizsgálatára kerül sor. 2. A zenei előadóművészet elemzése, összehasonlító interpretációtan, ediciós problémák, a hangfelvételi technika által felvetett előadóművészeti kérdések. Első konkrét téma a Beethoven interpretáció, egy történelmileg folyamatos előadóművészeti hagyomány alakulása, később megvizsgálják a Bach-tolmácsolást, mint nem folyamatos hagyományt, amely lényegesen változott a korai romantikában és századunkban. 3. Külön kutató munkáját fordítják empirikus szociálpszichológiai vizsgálatokra. Perspektivikus cél annak megvizsgálása, hogy szimpátia és ellenszenv mennyiben hat az értékelésre. 4. A kutatási programban szerepel a kulturális publicisztika piackutatása, különféle sajtóorgánumok zenei anyagának katalogizálása és összevetése. 5. Első szűkebb körű témája az intézetnek az osztrák sajtó értékelése Karajanról. Ebben a mikrokozmoszban is feltárhatják értékítélet és művelődési politika, művészet és piac sok vonatkozását.

A *július—augusztusi* kettős szám első tanulmánya Orff Prometheus című operájának részletes analízise. *Siegfried Melchinger* tanulmányát a NZ abból az alkalomból közli, hogy a Prometheust bemutatják a Müncheni Operafesztiválon. *Martin Geck* a Rienzi bayreuthi felújításának lehetőségéről írva az operának a wagneri életműben betöltött szerepét ismerteti. *Hans Hollander* a Parsifal előjátékainak szimbolizmusáról ír. *Justus Mahr* E. T. A. Hoffmann zenéjét elemzi a Gluck lovag című novella tükrében.

A disputa rovatban *Reimar Dahlgrün* szól hozzá a zenei versenyekről a korábbi számokban indított vitához. A Brüsz-

szeli Zongoraverseny tapasztalatait ismertetve megállapítja, sajnálatos és jellemző, hogy az NSZK fiatal művészei lemaradnak a zenei versenyeken. Az idei brüsszeli vetélkedő is nélkülözte a nyugatnémet versenyzőket a döntőben. Szerinte a zenei versenyeken való lemaradás a zene országának tekintett NSZK fájdalmas presztizsvesztesége. A lemaradás oka az, hogy nincsenek zeneiskolák fiatal tehetségek számára, másrészt, a versenyzőket senki nem válogatja és nem is készíti elő, így nincs biztosítva, hogy egy-egy versenyre valóban a legtehetségesebb, a legrátermettebb és leginkább esélyes fiatal muzsikusok jutnak el. Követendő módszerként a szovjet versenyzők előkészítését jelöli meg. A fiatal szovjet muzsikusok sokoldalúan készülhetnek egy-egy versenyre, ami a Szovjetunió hangszeres művészeinek versenyeredményein meg is látszik. Hasonló következtetésekre jut *Heinz Schröter*, aki a lap más helyén a 3. lipcsei Bach-versenyről számol be. A hegedűsök versenyét Oleg Kagan, Ojsztrah tanítványa nyerte, de a 2. helyezett Christian Funke (NDK) és a 3. díjat nyert Kiss András is a Szovjetunióban tanult — emeli ki a cikk írója.

A hanglemezismertetők rovatában *Gerhard R. Koch* Boulez Wozzeck-felvételét elemzi. Ez sorrendben a harmadik hanglemezfelvétele az operának. Mitropoulos lemezét a Met egyik előadásáról vették fel. Pár éve Karl Böhm Dietrich Fischer-Dieskau-val a címszerepben vette fel a művet. Boulez a Párizsi Nagyopera zenekarával és kórusával zeneileg nagyszerű felvételt készített, de a szólisták — a címszerepet éneklő Walter Berry kivételével — meglehetősen gyengék, még a pontos kottaképet sem képesek visszaadni.

A májusi szám beszámolói hírt adnak a Müncheni Kamaraopera rendezői szempontból sikerületlen Szevillai borbély felújításáról, az Alter Action című totális opera müncheni bemutatójáról, Zimmermann balettjeinek düsseldorfi premierjéről, Bernstein bécsi Rózsalovagjáról, Haydn Armida című operájának berni, Pergolesi La contadina astuta-jának zürichi előadásáról. Tippet Midsummer Marriage című új operájának londoni bemutatója kapcsán *Karl Heinz Wocker* szóváteszi, milyen ritkán vállalkozik a Covent Garden századunk operaművészetének népszerűsítésére.

Számunkra igen pozitív *G. A. Trumpff* összefoglalója a wiesbadeni májusi operafesztiválról. A cikk a fesztivál sok eseményéből csakis a Magyar Állami Operaház vendégjátékával foglalkozik és szuperlatívuszokban szól Kórody András, Lukács Miklós vezényléséről, Melis György, Komlóssy Erzsébet és Andor Éva alakításáról a Falstaffban, balettegyüttesünkről és az operai zenekarról.

A július—augusztusi kettősszám az Oberon müncheni felújításáról, a Koldusopera müncheni produkciójáról, a schwetzingeni fesztiválról (a többi között a Bartók-quartett is fellépett) a spanyol karmester vezényelte düsseldorfi Carmen-előadásról, Lortzing Undinéjének hannoveri előadási kísérletéről és a göttingeni Händel-fesztiválról ad tudósítást.

Hans Rochelt, a bécsi ünnepi hetekről szólván, elsősorban Klemperer koncertsorozatát emeli ki, mint évekre kiható eseményt. *Antoine Goléa* a Párizsi Nagyopera balettújdonságáról, Messiaen Turangalila-szimfóniájának Roland Petit által készített koreográfiájáról és a produkció nagy sikeréről tudósít. Cikkéből megtudni, hogy visszavonták Jean Vilartól az operaigazgatói megbízást és hogy Vilar át akarta építeni a Párizsi Nagyopera nézőterét, le kívánta bontani a páholysorokat, hogy helyükbe széksorokat állítson. *Joe Viers* Montreux városának 2. nemzetközi jazzfesztiváljáról írott cikkében kiemeli a magyar Tomsits-quartett szereplését.

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

A *Melos júniusi* számának első tanulmánya, *Tim Souster* A londoni ifjak című írása négy fiatal angol zeneszerző, Richard Rodney Bennett, Peter Maxwell Davies, David Bedford és Cornelius Cardew munkásságával foglalkozik. Bevezetésként — és a londoni zenei környezet ábrázolására — a cikkíró ismerteti, hogy Boulez karmesteri tevékenysége nyomán Londonban meglehetősen jól ismerik az új zene klasszikusait és nagy hatása volt Stockhausen néhány londoni bemutatójának is. Bennett mun-

kásságát Souster külön tárgyalja, mert Bouleznél folytatott tanulmányai után Bennett meglehetősen gyorsan hátat fordított az avantgard eszményeinek. Esztétikájában és műveiben olyan mérsékelt zeneszerzőkhöz kapcsolódik, mint Walton, Britten és Henze. Bennett eddig operáival aratta a legnagyobb sikert, kivált a Kénbányák című színpadi művével.

Davies antiromantikus beállítottságú, erősen vonzódik a gótika és a korai reneszánsz zenéjéhez és szellemiségéhez. Stílusa elsősorban kórusokban és kamaraművekben fejlődött. David Bedford, Luigi Nono tanítványa, fiatal francia és lengyel zeneszerzők útját követi. Ami sok társától mégis megkülönbözteti: szívesen és sokat ír gyermekek számára. Cardew maga is jeles interpretátora az új zenének, s a zeneszerzéshez is az előadóművészet felől közelít.

Lucian Grigorovici Anatol Vieru-val készített interjút. Vieru elmondja, milyen hatással voltak rá a román folklor modális elemei, amelyek bizonyos vonatkozásban Webernig mutatnak előre. Szerinte a mai román zene sok olyan kísérletet is folytatott, amelyet másutt már korábban elvégeztek, de a „spanyolviasz" felfedezése mégis szükséges volt, mert személyes tapasztalatokat kellett szerezni az újabb metódusokról, az elzártság évei után. Kompozíciós módszerét ismerteti, majd végül kifejti, hogy az avantgardot nagy rokonszenvvel figyeli, de önmagát nem sorolja az avantgard zeneszerzők közé.

Hans Heinz Stuckenschmidt Szergej Kusszevitzki-re emlékezik. Az 1951-ben meghalt nagyszerű orosz karmester 1905 őszén nagybőgővirtuózként hozta lázba Berlin zeneértő közönségét. 1908-ban dirigált először, hogy Berlinben bemutasson néhány kevéssé ismert orosz művet. 1909-ben Moszkvában alapított zenekarával szintén az új orosz zenéért szállt síkra, Sztravinszkij, Szkrjabin és Prokofjev művészetének elismertetésén munkálkodott. 1917—20 között a mai Leningrádi Filharmónia elődjének, a Pétervári Állami Szimfonikus Zenekarnak az igazgatója volt, 1920-ban Párizsba emigrált. Ettől kezdve az orosz zene mellett az új francia muzsika megszállott terjesztője is volt, kivált Ravel, Roussel és Honegger műveit pártfogolta. Ő rendelte meg Raveltől a Kiállítás képei zenekari változatát. 1924 és 1949 között a Bostoni Szimfonikusok vezető karnagya volt, továbbra is vezéralakja az új zenei mozgalmaknak. 1931-ben, a bostoni zenekar félévszázados jubileumára, Kusszevitzki megbízásából írta Sztravinszkij a Zsoltár-szimfóniát (amelyet Stuckenschmidt érthetetlen módon német szellemű műnek aposztrofál), Prokofjev IV. szimfóniáját engedte át az ünnepi alkalomra, Honegger pedig ekkor írta az I. szimfóniát. Kusszevitzkinek Bostonban meg kellett küzdenie az ott uralkodó, hagyományos német orientációjú ízléssel. Francia és orosz művek mellett az új amerikai zenét is felkarolta. Zenekarának nyári foglalkoztatására vezette be Tanglewood üdülőhelyen a szabadtéri koncerteket, amelyek hagyományából lassanként nagyszabású zeneiskola körvonai bontakoztak ki. A Berkshire Music Center néven ismert iskolán olyan nagy mesterek tanítottak, mint Hindemith, Honegger, Messiaen és Dallapiccola.

1942-ben meghalt Kusszevitzki felesége, akinek emlékére alapítványt létesített. Ebből az alapítványból rendelte Bartók Concertóját is, hogy a nyomorgó zeneszerzőn segítsen. Schönberg zenéje mindvégig idegen volt Kusszevitzkitől, 1947-ben azonban Schönbergtől is rendelt darabot alapítványa útján. Így született meg a Varsói menekült kantáta. Cikke befejező részében Stuckenscmidt a nagy karmesterrel való egyetlen személyes találkozásáról ír, végül annak a véleményének ad hangot, hogy hiába halmozta el az USA minden elismeréssel, Kusszevitzki lélekben orosz maradt és honvágyát soha nem tudta leküzdeni.

A *július—augusztusi kettősszámot Luigi Dallapiccola* Egy librettó születése című írása vezeti be. A zeneszerző Odüsszeusz című új operájának szövegkönyvéről ír, messzire tekintve a múltba. A téma már a 30-as évek végén is foglalkoztatta, akkor Monteverdi operáját kellett volna rekonstruálnia, de a háború elmosta a tervet. Az Odüsszeusz téma már gyermekkorában is érdekelte, nemcsak olvasmány, hanem film formájában is. Dallapiccola ezután elmondja, alkotómunkásságának állandó eleme, hogy hogy az első ötlet nála nem alapsejt, vagy kiindulópont, hanem a születő mű csúcspontja. Operáival kapcsolatban kifejti, hogy azokban mindig az ember küzdelmét írta meg a nála

sokkalta erősebb külső dolgokkal. Erről szól az Éjszakai repülés éppúgy, mint a Marsyas című balett, vagy a Jób című vallásos játék. Odüsszeusz harcában elsősorban a hős önmaga elleni küzdelmét kívánta ábrázolni. A libretto forrásául nemcsak Homérosz eposzának válogatott epizódjai szolgáltak, hanem sok irodalmi alkotás az emberiség művelődéstörténetének elmúlt három évezredéből. A cselekményt prológusba és két felvonásba tömörítette, össszesen 13 kép követi egymást a hetedik kép a csúcspont, amely körül szimmetrikusan rendeződnek el a jelenetek. Arra a kérdésre — amelyet gyakran tesznek fel Dallapiccolának —, miért írja saját maga a librettóit, a zeneszerző válasza így szól: a költővel való együttműködés akadályozná zeneszerzői munkámat. Operaszövegeim első változata mindig túl hosszú — folytatja Dallapiccola — a Fogoly első változata 18 oldal volt, megkomponált verziója már csak 12. Ha magam írom a szöveget, a legnagyobb szabadsággal, zenei szempontok szerint kezelhetem a szavakat. Az operalibrettónak különböznie kell a köznapi beszédtől éppúgy, mint a drámák nyelvétől, amit néha könnyű, máskor meg nagyonis nehéz megoldani. Befejezésül Dallapiccola librettójának forrásait ismerteti.

Horst Koegler Fiatal koreográfusok Sztravinszkijjal foglalkoznak című tanulmánya elsősorban a balettszakemberek érdeklődésére számít. Koegler bevezetésként megállapítja, hogy a világ balettművészetének olyan mértékadó fórumai, mint a Kirov-Balett, a londoni Royal Balett, vagy a New York City Balett, idősebb évjáratú koreográfus vezetésével működnek, de világszerte igen sok a 30—40 év közötti, kísérletező kedvű balettvezető is. A Sztravinszkij balettek életéről szólva kifejti, hogy Gyagilev produkcióit évtizedekig érinthetetlen és kötelező hagyománynak fogták fel, s csak az utóbbi időben tört meg ez a szemlélet. Balanchine Sztravinszkij-koreográfiáinak és azok hatásának áttekintése után a tanulmány elsősorban Béjart, John Cranko (Stuttgart), Kenneth MacMillan (Nyugat-Berlin) van Manen (Hollandia) és Erich Walter (Düsseldorf) táncnyelvét és Sztravinszkij-koreográfiáit elemzi és hasonlítja össze.

Milko Kelemen saját új színpadi alkotásait, a Pestis-t és a Dessins commentées című darabot elemzi Totális színház óhajtása című írásában,

Hansjörg Pauli Zene a televízióban címmel a televíziós társaságok zenei tevékenységének problémáit és lehetőségeit elemzi, A cikk írója olyan rossz emlékeiből indul ki, hogy énekesnők kecsesen csücsörítenek a tévében, amikor, magas hangokat énekelve, tátogniuk kellene, Brahms Requiemjének közvetítésekor a kép temetőt, sírköveket mutat stb.

Megoldatlan kérdés, hogyan lehet a zenét fényképezni. Sokat is cikkeznek újabban erről a témáról. A cikkek — legalábbis a német nyelvűek — közös tévedése, hogy a hagyományos zenei élet formáit kívánja a televízióra adaptálni: főleg a koncert és az operaelőadás kereteit. Ezek a formák azonban riport, vagy álriport jellegűek lesznek a képernyőn.

Az operaközvetítés például a színház lényegét öli meg; a közösségi élményt, amelyre minden rendező számít. Olyan országokban, ahol ritka a színház, megvan ennek a létjogosultsága, de az NSZK-ban, ahol oly sok operaegyüttes működik, káros a televíziós operaközvetítés. A legrosszabb vidéki színház Figaró házassága produkciója is jobb, mint a tökéletes képernyős produkció, mert a színházban létrejön a tömegpszichológiai hatás.

Operaközvetítés helyett a tanulmány írója kivonatolt operafelvételeket, képi keresztmetszeteket ajánl. A koncertközvetítést pedig teljesen fölöslegesnek tartja, mondván, hogy a hangversenynek lényegtelen eleme a vizualitás.

A tudósítások a berlini rádió új produkcióiról, hamburgi fiatal zeneszerzők bemutatkozásáról, Honegger és Ibert feledésbe merült Sasfiók-operájának kétes értékű kasseli bemutatójáról, Křenek Húzd rá Jonny-jának regensburgi felújításáról, frankfurti és mannheimi koncertekről és Herford városának modern orgonamuzsika-fesztiváljáról, (júniusi szám), valamint a brémai zenei napok 16 bemutatójáról, Sztravinszkij szeriális egyházi zenéjének kölni előadásairól, a hamburgi Neues Werks és a düsseldorfi Musica Viva vitatott premierjeiről (július-augusztusi szám) számolnak be.

B. J.

HUDEBNÍ ROZHLEDY

A Csehszlovák Zeneszerzők Szövetsége folyóiratának, a *Hudební Rozhledynek* idei 8. számában *Zdeněk Candra* „Eldönti majd a gyakorlat" címmel a CSKP akcióprogram-tervezetével foglalkozik a zene, a zenei élet szempontjából.

Milan Kuna „Az új hallás súlya alatt" címmel a Prágai Zeneszerzők Új Műveinek Hetét értékeli. A hangversenysorozat — Kuna szerint — előre vetíti a cseh zene készülődő fordulatát. A hét korábbi rendezvényei „az új zenei hallás" országútjának mellékösvényein haladtak. Csak olyan zeneszerzők művei, mint *Kabeláč, Kapr, Kopelent, Burghauser, Tausinger, Vostřák, Kučera,* vittek bele némi nyugtalanságot a hetek „zenei arculatába".

In memoriam *Jan Němeček.* Cseh zenetörténész, elhunyt 72 éves korában. Jelentősek a cseh zenekultúra XVIII. és XIX. századát feltáró kutatásai, elsősorban *Jakub J. Rybá*-ról, e kor jeles cseh mesteréről szóló nagy monográfiája.

Jiří Malásek, a Csehszlovák Televízió könnyűzenei fődramaturgja érdekes riportban fejti ki nézeteit a zene e széles területéről. Az apró műfajok előtt ma — mondja — teljesen szabad az út. Úgy tűnik, a szövegek nem jól, és színvonaluk má alatta van a régebbi könnyűzenei szövegekének. Ez a terület a mai fiatalság érzésvilágából indul ki, de ennek a fiatalságnak már más a szövegekhez való viszonya. Csak az idő mutathatja meg, mi lesz maradandóbb a mai dalokból szövegeik tekintetében is. A könnyűzenei pályázatokra, fesztiválokra sok száz grafomániás szövege érkezik a zsüri elé, nem kis feladat elé állítva őket. A népszerű könnyűzenében a korábbi francia irányzatot a háború után az angol irányzat váltotta fel. Nem csoda, ha a csaknem ritmustalan sanzonok műfaja háttérbe szorult. Az apró szórakoztatózenei műfajoknak valóban szórakoztatónak, de szakszerűnek és — őszintének kell lenniük. Különösen a művek őszinteségét kell megkövetelni a fiataloktól, hogy alkotásaikat morális felelősségtudat is áthassa. Idegen lemezek alapján cseh szövegű dalokat produkálni — nagyon egyszerű dolog. De nem őszinte eljárás, ha valaki big-beat zenét akar csinálni, s nem ért hozzá. Nagy baj, hogy az apró, szórakoztató műfajok területe ma még teljességgel nélkülözi a zenetudományi és a szociológiai megalapozottságot. Ezért a vele foglalkozó kritika se támaszkodhat biztosabb esztétikai alapokra, hiszen a könnyűzenei műfajok elvi esztétikai értékelését még senki se dolgozta ki, pedig jelentős és mai diszszertációs téma lehetne.

Érdekes cikket olvashatunk *Hein Joachim* tollából (mint fordítást a Die Welt 1968. március 22-i számából) „Ószer-e a hegedű?" címmel. A Bajor Állami Operában lezajlott botrányból indul ki, melynek során a zenekar tagjai fellázadtak *Penderecki* Polymorphia című, 48 vonós hangszerre írt balettzenéjének partitúrája ellen. A hihetetlenül bonyolult játékkövetelmények mellett Penderecki soha nem látott tevékenységeket írt elő a zenészeknek: zörejes és ütő effektusokat, a hangszerek tenyérrel való zörgetéseit, a vonóknak a puszta deszkán való huzogatását stb. A zenekari tagok tiltakozására végül is magnószalagra vették fel a művet, és magnóval zenéltek a balett előadásain is. A cikk leszögezi, hogy ez a tiltakozó felháborodás félrevezető, mivel tagadja a zeneszerző jogát, hogy ő legyen az elsődleges a mű hatásának meghatározásában. Ebbe beletartozik a zenei hangok és a zörejek határainak kitapogatása is, ha ezzel is a művészet életét és igazságát képes szolgálni az alkotó művész. Mindazonáltal ma már kezd kialakulni korunk zenéjében az egyensúly a korábbi végletek között, s ezt a folyamatot őszinte érdeklődéssel — bár kritikával is — kell fogadnunk.

Érdekes beszélgetést olvashatunk tovább a romániai születésű görög *Xenaksis*-szal, a hirtelen ismertté vált zeneszerzővel, a mai zeneszerzők és elsősorban az ő személyes nézeteiről, lehetőségeiről, felelősségéről, eredetiségéről, művei és a hallgató viszonyáról stb. Xenaksis Athénban tanult zenét, de egyben politechnikai mérnök is. Részt vett a náciellenes felkelésben, és súlyosan megsebesült. 1947-től Honeggernél, Milhaudnál és Messiaennál tanult. Mint építész együttműködött Le

Corbusier-val is. Ő alkotta meg az 1958. évi brüsszeli világkiállítás Phillips-pavilonját és az 1967. évi montreali világkiállítás egyik épületét. A zenei elemzés tanára az Aix-en-Provence-i „*Humanisme Musical*" nevű zenei központban Franciaországban, a zeneszerzés tanára az USA-beli Tangewold Lenox-ban működő *Bershire Music Center* zeneszerzési fakultásán, a hollandiai Gaudeamus-fesztivál elemzéstan-tanára. Most Nyugat-Berlinben él, de 1965 óta francia állampolgár. A mai zene egyik legtöbbet emlegetett, sokarcú, egyre újabb meg újabb meglepetésekkel szolgáló, eredeti, de folyton változó képviselője. Minden művében — a Metastasis-tól a Pithopraka-ig — újfajta zenei anyagot hoz létre. Így persze probléma, kik követhetik őt gyorsan változó zenei nyelvének „megértésében". Első műve 15 éve hangzott el. Arra a kérdésre, mai művei az elsőhöz képest jobban, céltudatosabban kirajzoltak-e, azt válaszolja Xenaksis: „Egyáltalában nem. Alagútban, éjszakában járok." De az állandó bizonytalanságot és rizikót keresi, valamilyen „kiútban" reménykedve, melyet azonban nem kíván elérni mégse soha — szavai szerint —, mivel a biztonság megszűnteti az alkotást. Amit magam alkottam — mondja —, az enyém volt, amíg mások is nem fedezték fel és nem utánozták. Most már nemcsak az enyém, hanem „pusztítják", sokszorosítják. De ez egyúttal az elismerés jele is, az elismerésé, ami nélkül ugyancsak nincs értelme az alkotásnak.

Vladimír Koula behatóan elemzi „Irónia és gyengédség" című cikkében *Ilja Hurník* „A hölgy és a rablók" című operáját.

Jiří Pílka beszámol a szlovákiai Smolenicé-ben rendezett I. Nemzetközi Modernzenei Szemináriumról. Napi nyolc órát vettek igénybe az előadások. *Karlheinz Stockhausen* elmagyarázta Procession című művének keletkezését és előadásának módját. A müncheni *Ulrich Dibelius* hatórás áttekintést adott korunk zenéjéről, alkotói és előadási vonatkozásairól. A berlini *Hans-Peter Reinecke* a zenei pszichológia és akusztika kérdéseivel foglalkozott. *Peter Faltin* az idő és a zene viszonyának problémáit tárgyalta, *Eduard Herzog* pedig a zene és a számok, azaz az új zene és a matematikai gondolkodás viszonyát feszegette szakmailag nagyon nehezen követhető szinten. A zenei területekkel, „foltokkal", sávokkal való alkotómunka elméleti alapjait próbálta kifejteni *Peter Kolman*. *Ladislav Kupkovič* az anyag és az új lehetőségek természetéről és kihasználásáról beszélt. Kb. ez volt a tematikai kerete a szemináriumnak. A beszámoló kifogásolja az előadások nagyon különböző színvonalát, sajnálkozva utal rá, hogy ma csak a brit iskolákban tanítják az előadás és a beszéd művészetét, és hogy több előadás úgy hatott, mintha előadójuk szám-ekvilibrista művész lett volna, néhány előadást pedig a fizika és a misztika „koktél-keverékének" ízei hatottak át. Az egész szeminárium azonban vitathatatlanul hasznos volt, folytatása a jövőben szükséges.

Vladimír Lébl hosszabb tanulmányban elemzi a nyugatnémet *Karlheinz Stockhausen* életművét és személyiségét, abból az alkalomból, hogy személyes jelenlétével Prágában bemutatták két hangversenyen a zeneszerző néhány művét, ezeket: 1. Ciklus egy ütőhangszerre (1959), 2. „Kontake" elektronikus hangokra, zongorára és ütőhangszerekre (1958—60), 3. Zongoradarab X (1961), 4. Himnuszok, elektronikus és konkrétzenei mű szólistákkal (1966—67).

Vladimír Soukup vitaindító cikkét olvashatjuk „A szólóéneklés zsákutcája" címmel.

Ljudmila Poljakovova ismerteti a szovjet *Mojszej Vainberg* „Az utas" című operáját. Vainberg 1919-ben született Lengyelországban, s ott végezte a konzervatóriumot is. Majd Minszkben és Moszkvában tanult tovább. Sosztakovics egyik legjelesebb tanítványa. Nyolc monumentális szimfóniát, két szimfonietta, néhány rapszódiát, hegedűversenyt, csellóversenyt és fuvolaversenyt, valamint tizenegy vonósnégyest alkotott eddig. Az Utas a zeneszerző első operakisérlete. A mű elismerést keltett a cseh zenei körökben.

A 10. számban *Bohumil Karásek* a Prágai Nemzeti Színház megalapításának 100. évfordulójáról emlékezik meg.

Vladimír Lébl azt a kérdést veti fel „S most mit?" című cikkében: nem lenne-e hasznos a Csehszlovák Zeneszerzők Szövetsége helyett új szervezetet — Cseh Zenész Uniót — létesíteni, mely választott vezetőséggel képviselné valamennyi cseh muzsikus érdekeit.

Ivan Vojtěch nyilvános levélben köszönti és méltatja *Antonín Sychra* professzort, a neves cseh zenetudóst, 50. születésnapja alkalmából.

Jaromír Křiž a cseh Petroff zongorák legújabb modelljeit értékeli és ismerteti.

Ivan Pavlovič szlovák zongoraművész a Fiatalok Szószéke rovatban elmondja véleményét a fiatal előadóművészek érvényesülésének és továbbfejlődésének feltételeiről és távlatairól.

Dušan Pandula a 75 éves *Alojs Hábát köszönti, Zdeněk Candra* pedig *Křenek*et, aki nemrég a Cseh Rádióban saját műveit dirigálta. Křenek a vele való beszélgetésben közli, hogy általában szeriális technikával alkot, ha kötetlenül is, s hogy posztszerialista zene idején is még sok minden vár felfedezésre és kiaknázásra a szeriális rendszerben is. Az elektronikus zene lehetőségei is megfogták, és egész kis elektronikus laboratóriumot rendezett be magának Los Angeles-i otthonában. A szimfonikus zenekarok egyidejűleg tovább létezhetnek, az elektronika pedig önállóan is, meg a tradícionális eszközökkel keverten is érvényesülhet és fejlődhet. Magam is így dolgozom vallja a neves szerző. Křenek most egy amerikai Webern-fesztivál megrendelésére készít, kompozíciót, négy éneket, kamarazenekarral. Az első ének szövegét ő maga írta, a többi szerzői Seneca, G. M. Hopkins és Karl Kraus. A mű egészét még Platónból, Kierkegaardból és Goethéből vett részletek szövik át, és kilenc szólamú kánon vonja keretbe magnetofonról három különféle sebességben.

Vladimír Šimek ugyanebben a számban a 70 éves Karel Hábát ünnepli.

Jiří Fukač tollából recenziót olvashatunk *L. Dorůžka* és *I. Poledňák* „A csehszlovák dzsessz múltja és jelene" (Supraphon, 1967) című könyvéről.

Kurt Honolka ismerteti *Carl Orff* Prometheus című operájának stuttgarti bemutatóját. *Jindra Bártová* az immár hagyományos ruse-i (bulgáriai) zenei fesztiválról számol be.

A 11—12. kettősszámban *Vladimír Karbusický „Ideológia,* tudomány és alkotás" című tanulmányát olvashatjuk vezető helyen. A cikket elvi bátorság, újkeresés, szenvedélyes harcosság jellemzi, s megállapításain — olykor problematikusságai ellenére is — nem lehet mélyen el nem gondolkozni.

Vladimír Šolín „Tisztogató dörgések" című cikkében bíráló észrevételeket olvashatunk arról a gyűlésről, melyen 177 cseh zenész a többi között a Csehszlovák Zeneszerzők Szövetsége helyett a valamikori „Csehszlovák Zenészek Uniójának" újraalakítását követelte.

Alexander Móži ismertetése alapján figyelemre méltónak tűnik *Ladislav Leng* „Szlovák népi zenei hangszerek" című könyve (Szlovák Akadémiai Kiadó, 1967). A mű nemcsak egyedülálló és beható ismertetést ad a szlovák nép hangszereiről, hanem nagy elvi jelentőségű következtetésekre is jut a szlovák népzenei melodika és népzenei hangszerek kölcsönhatását illetően. A dialektikus materialista filozófia álláspontjáról és széles konkrét feltáró munka alapján jut el a szerző annak felismeréséhez és bizonyításához, hogy a szlovák zenefolklór területén is az anyagi lét határozza meg — kölcsönhatásban — a tudatot, és erre vezethető vissza az a tény, hogy a nép vokális zenéjét, egész melodikáját mélyen befolyásolták, sőt meghatározták az évszázadokon át alkalmazott aeorfón népi hangszerek. Leng kimutatja, hogy a hagyományos népi hangszerek a szlovák vokális folklór leghatásosabb konzerváló tényezői, elsősorban a dallamrajz, a tonalitás tekintetében. A megvizsgált nagy dallam- és hangszeranyag azt bizonyítja, hogy pl. a lyd hangnemű és terckvint gerincű népi dallamok kialakulásának és fennmaradásának döntő meghatározói a lyuk nélküli népi sípok voltak. Közép-Szlovákiában a fő dallammeghatározó szerepet, e tekintetben, a gyetvai furulya és a pásztorsíp játszotta.

Dušan Holý köszönti a 70 éves, de örökké fiatal neves morva népzenetudóst, *Karl Vetterlét,* a Cseh Tudományos Akadémia brünni zenefolkloristikai intézetének igazgatóját, számos fundamentális tudományos munka szerzőjét. Majd részletes beszámolót olvashatunk a szocialista országok fiatal zeneszerzőinek és zenepublicistáinak magyarországi — *egri* — találkozásáról.

A 13. számot *Peter Faltín* személyes hangú, „A zene föderalizációja?" című cikke nyitja meg. Utána *Alojs Hába* válaszait olvashatjuk *Vladimír Šolín* e

két kérdésére: 1. Mikor és miért likvidálták a prágai Akadémián a negyedhangrendszerű zene osztályát? 2. Vajon volna-e értelme a negyedhangos zenével foglalkozó osztály újra felállításának, és ha igen, miért?

Pravdomila Etliková érdekes tanulmányt ír „Számok és tények az ifjúság zeneiségéről" címmel. Ezt vita követi „Hogyan volt és hogyan lesz?" jelszó alatt, majd Vladislav Karbusický zenei és politikai eszmefuttatásait olvashatjuk, moszkvai útja tapasztalatairól.

Sz. P.

Ruch muzyczny

A Ruch Muzyczny idei 10. számában *Zbigniev Bujarski* a 15 hónapja alakult Rzeszówi Filharmónia eddigi tevékenységéről, néhány sikeresebb hangversenyéről és fő problémáiról ír. Írásából kitűnik, hogy Rzeszów zenei élete gazdag és változatos, bár a zenekar játéka nem éri el a kellő színvonalat, mivel a városban nincs zeneművészeti főiskola, és főként lakáshiány miatt más városokból sem tudnak megfelelő képzettségű hangszerjátékosokat leszerződtetni.

A Poznańi tavaszról *Bohdan Pociej* számol be meglehetősen szűkszavúan. Ennek a fesztiválnak jellegzetessége, hogy kortárs zeneszerzők művei hangzanak el rajta. Pociej csak betűrend szerint közli annak a 38 (!) lengyel komponistának a nevét, akinek valamilyen művét az idei Poznańi tavaszon bemutattak. Csak Zygmunt Mycielski „mély" és „okos", „fogalmak nélküli beszéd"-szerű zenéjéről (Prelúdium vonósnégyesre és zongorára Nadia Boulangernak ajánlva) ír némiképp bővebben. Viszont megemlít két, a fesztivállal kapcsolatos zenei élményt is, melyek nagy hatással voltak rá; a tüneményes hangzású Poznańi Gyermek- és Férfikar hangversenyét és a Poznańi Opera Varázsfuvola-előadását.

Małgorzata Komorowska cikkében arról a kezdeményezésről számol be, melyet a Varsói Operettszínházban valósítottak meg, s mely szerint saját balett stúdiót hoztak létre, s a cikkből is felmérhető alapos, sokoldalú neveléssel gondoskodnak saját táncos-utánpótlásukról. A Poznańi Balett háromrészes estjét méltatja Alicja Bonkowska. A műsoron Jerzy Milian Tempus Jazz 67 című műve, Tommaso Albinoni-Giazotto Adagiója vonósokra és orgonára, valamint Sztravinszkij Tűzmadara szerepelt, mindhárom Conrad Drzewiecki koreográfiájával.

A Lengyel Zeneművészek Szövetségének rendezésében szemináriumot tartottak, melyen Leoncjusz Ciuciura munkásságát tárgyalták meg, főként a helyszínen is bemutatott két műve (Spirale I. és II.) alapján. Tadeusz Kaczynski beszámolójában megállapítja, hogy a figyelemre méltó ifjú komponista zenéje filozófikus ihletésű, melyben az esztétika és a matematika sajátosan ötvöződik. Eugeniusz Sąsiadek római és Michal Kondracki amerikai levele teszi még érdekessé a számot.

A Krakkói zenei tavasz eseményeit ismerteti Hanna Harley (11. szám) Kiemeli, hogy ennek a fesztiválnak fő célja ez idén is fiatal tehetségek bemutatása volt, bár kellő propaganda szervezés híján ezt nem sikerült a lehetőségekhez mérten megvalósítani. A Krakkói tavasz műsorában egyetlen kortárs-zenei hangverseny szerepelt, melyet külön cikkben méltat Marian Wallek-Walewski. Ezen a hangversenyen Witold Szalonek 4 Monológját oboa szólóra, Juliusz Łuciuk 5 dalát, Adam Walacinski Canzona és Zbigniew Bujarski Kompozycja Kameralna című művét mutatták be. A cikkíró elsősorban Szalonek művére hívja fel a figyelmet, mely bizonyos fenntartások ellenére is a legkedvezőbb benyomást tette rá.

Joanna Bruzdowicz a Jeunesses Musicales lengyel szekciójának, a „Pro musica" elnevezésű szervezetnek mozgalmas életéről számol be. Ugyancsak a „Pro Musica" tevékenységével kapcsolatos Stanislaw Krukowski írása. Április végén Wrocławban a helyi szervezet a Lengyel Diákszövetség kerületi tanácsának támogatásával másodízben rendezte meg a régi mesterek zenéje elnevezésű fesztivált, melyen fiatal amatőrökből és főiskolásokból álló együttesek és szólisták közreműködésével XVI—XVIII. századi mesterek ismert és isme-

retlen műveit szólaltatták meg. (Ez egyébként az ötödik, minden évben megrendezett zenei fesztiválja Wrocławnak.) A különböző városokból jött lelkes kórusok és kamaraegyüttesek szereplését terjedelmesen ismerteti cikkében Krukowski.

Verdi Falstaffjának bytomi bemutatójáról (Sziléziai Állami Opera-társulat) Józef Kanski tollából olvashatunk alapos értékelést. Először általánosságban elemzi az opera színre vitelének nehézségeit, különös tekintettel a zenei és színészi játékbeli problémákra. Ezzel magyarázza, hogy jóllehet mindig szó volt róla, végül is az egyetlen 1930-as lvovi bemutatón kívül egyik lengyel társulat sem merte vállalni a színre vitel kockázatait. Ezért volt meglepetés az „országos élcsapathoz" már régóta nem tartozó és sok ponton gyenge társulat merész vállalkozása, amely joggal keltett kétkedést a bemutató eredményét illetően. Mégis Boleslaw Jankowskinak, az új művészeti vezetőnek (ez volt első premierje a Sziléziai Operánál) sikerült a szereplők jó kiválasztásával és az együttes képességeinek maximális kihasználásával színvonalas produkciót nyújtania.

A kritikai rovatban Doráti Antal varsói hangversenyéről olvashatjuk ugyancsak Józef Kanski elragadtatott hangú méltatását. (Doráti műsorán egyebek közt Bartók Lengyelországban szinte ismeretlen Tánc-szvitje is szerepelt.)

Érdekes még ebben a számban annak a beszélgetésnek a közlése, melyet Michał Mrozinski folytatott a három évig Varsóban tanuló s most hazatérő fiatal francia karmesterrel, Jean Royerval. A beszélgetés témája a lengyel zenei oktatás és a lengyel zenei élet volt. A hírekből még értesülhetünk a szocialista országok fiatal zeneszerzőinek egri találkozójáról és a lengyel küldöttség részvételéről.

Rendkívül érdekes az a cikk, mellyel Dr. Hiranmoy Ghoshal, a Varsói Egyetem indiai filológiai tanszékének előadója sorozatot indít Bevezetés a hindu zenébe címmel. Az első rész (Általános tudnivalók) a hindu zene kialakulásáról, történetéről, főbb stílusairól szól.

A könyvismertetések rovatában Tadeusz A. Zielinski két tanulmánykötetet bírál, melyet a varsói Zeneművészeti Főiskola adott ki. Ezek közül az egyik a főiskola által szervezett 1966 decemberi Bartók-ülésen elhangzott referátumokat tartalmazza.

A hírekből megtudhatjuk még, hogy megalakult az ISME lengyelországi szekciója.

V. M.

SCHWEITZERISCHE MUSIKZEITUNG REVUE MUSICALE SUISSE

A Schweizerische Musikzeitung — Schweizer Musikpädagogische Blätter 1968/2 száma a svájci zenepedagógus egyesület 75 éves fennállásának alkalmából teljes egészében zeneoktatási kérdésekkel foglalkozik.

Werner Bloch ünnepi cikkében — 75 Jahre Schweizerischer Musikpädagogischer Verband — főként a Szövetség jövőbeni feladatait vázolja s öt pontban jelöli meg a legsürgősebb tennivalókat. Ezek: a hivatásos oktatók védelme; egységes zenetanárképzés; az elemi iskolai tanítók zenei képzése; művészeti oktatás a középiskolákban; a zene előtérbe helyezése az elemi iskolákban.

Klaus Wolters a XX. század zongorairodalmáról ad részletes áttekintést, kiegészítve a folyóirat 1961—65 közötti számaiban megjelent közleményeit (Unterrichtsliteratur des 20. Jahrhunderts für Klavier). A kezdő zongoratanulók gazdag anyagát Bartók műveinek ismertetésével kezdi, majd Sztravinszkij, Hindemith, Jolivet, Kabalevszkij, Grecsanyinov, Prokofjev s néhány kevésbé ismert angol és osztrák zeneszerző felsorolása után a cikkíró ismét magyar mestereket állít példaképül: Kodályt és két tanítványát, Veress Sándort és Seiber Mátyást. A magasabb osztályos növendékek is bőséges anyagból válogathatnak. Klaus Wolters figyelemreméltónak találja Siegfried Borris, Boris Blacher, Hugo Distler darabjait, az osztrák zeneszerzők közül Hans Jellinek, Robert Schollum, olasz részről Alfredo Casella, Malipiero, Pick-Mangiagalli, a francia zeneszerzőgárda képviselői közül Ibert, Poulenc, Delvincourt zongoradarabjaira hívja fel a figyelmet.

A zene és a mozgás összefüggéseit, a Dalcrose módszer előnyeit *Claire-Lise Dutoit* ecseteli „Jacques Dalcrose et le Rythme" címen, hasonló témát dolgozott fel *Mimi Scheiblauer* „Bewegung und Musik als Erziehungs und

Bildungshilfe in der Heilpädagogik" című tanulmányában.

Számunkra különösen érdekes a Ward-módszer ismertetése, főként abból a szempontból, mennyiben hasonlít és mennyiben különbözik a Kodály-módszertől. A cikkíró — *André Corboz* — áttekintő képet ad a Ward-módszer eredményeiről (Place de la musique dans la formation de l'enfance et de la jenuesse).

A zongorajáték technikájának alapvető szabályait *Denise Bidal* foglalja össze (Quelques lois fondamentales du jeu du piano), a jurai Delémont-ban nemrég alapított új típusú zeneiskolában, az Ecole Jurassienne de la Musique-ben folyó munkáról *Jacques Chapuis* számol be (Aspects inédits d'une école de musique nouvelle).

A híranyagból említésre méltó a Maria Stader és Peter Lucas Graf budapesti hangversenyeiről szóló ismertetés, az új kiadványok rovatban a Brodszky Ferenc feldolgozásában megjelent magyar gitáralbumról olvashatunk (Ungarische Weisen für Gitarre), továbbá Haraszti Emil Liszt-könyvének újrakiadásáról.

A folyóirat 1968/3 számában Paul Müller zeneszerzőt és pedagógust *Rudolf Wittelsbach* köszönti 75. születésnapja alkalmából. Müller a konzervatív generációhoz tartozik, hangja mégis egyéni, sikerült elkerülnie az epigonizmus és az eklekticizmus veszélyét. Apró zongoradarabok és szimfóniák, dalok, kórusok, orgonaművek, alkalmi kantáták és versenyművek egyaránt találhatók oeuvre-jében. Mint pedagógus, nagy hatást gyakorolt a fiatal zeneszerző-nemzedékre. Művészi pályafutásának és sokoldalú munkásságának ismertetését két jelentős művének, vonószenekarra írt szonátájának és vonósnégyesének elemzése egészíti ki.

Robert Suter szintén egy kortárs svájci zeneszerző, az 1922-ben Bázelben született Jacques Wildberger alkotói tevékenységével foglalkozik (Vom Avantgardisten zum Musiker — Reminiszenzen und Aspekte —). Wildberger az 1955-i lausannei zenei ünnepségeken bemutatott Quartetto per Flauto, Clarinetto, Violino et Violoncello" című művével vonta magára a figyelmet, pontosabban ekkor botránkoztatta meg a kritikusokat és közönséget egyaránt mint az első svájci avantgard szerző. Azóta fiatalok léptek Wildberger örökébe, ő maga régen nem számít „modernnek". Hűségesen kitart a dodekafónia mellett, példaképe a bécsi iskola, melynek módszereit Vogelnél tanulmányozta. Rendkívül képzett, sokoldalú zeneszerző, aki soha nem a divatot követi. Nemrégiben könyvet írt arról, mily nehéz manapság komponálni. Sokan közülünk — mondja — minden újabb művüknél feltehetik maguknak a kérdést, érdemes-e abban hinni, amit évszázadok óta zenének neveznek, érdemes-e egyáltalán komponálni. Ha őszintén hiszünk a zenében, a demarkációs vonalon innen tudunk maradni. Akik a másik utat választják, kénytelenek elvetni mindent, aminek eddig értelme, jelentősége volt, s nem tehetnek egyebet, mint hogy fejest ugorva keressék a bizonytalan, az ismeretlen „szabadságot". A Wildbergerről rajzolt rokonszenves portrét mintegy 12 művének elemzése egészíti ki.

Pierre Mariétan nagyszabású zenei központ felállítását sürgeti annak érdekében, hogy szorosabbá váljék a kapcsolat zeneszerzők, előadók és a közönség között. A tervezet sok értékes elgondolást tartalmaz, de a cikkíró maga is tisztában van azzal, hogy javaslatainak megvalósulása egyelőre főleg pénzügyi akadályokba ütközik (Etude pour un département de la musique dans une Maison de la Culture).

A 70 éves Willi Reich köszöntése *(Willi Schuh),* Orff Prometheus című színpadi művének stuttgarti bemutatójáról szóló beszámoló *(Willi Reich),* a svájci zeneantológiai sorozat újabban megjelent lemezeit méltató kritika mellett a hírrovatban ismét bőséges magyar vonatkozású anyagot találunk. A luganói hangversenyéletről szóló beszámolóban az „Orchestre Nationale de Budapest" Ferencsik János vezényelte koncertjéről olvashatunk, a St Galleni Neue Musik sorozatban a Parrenin-quartett előadta Kurtág György Vonósnégyesét, Troisdorfban Bartók és Kodály kórusművek hangzottak el. S végül az új kiadványok rovatban megemlítik Kodály Zoltánnak a Boosey and Hawkes-nál megjelent két újabb kórusfüzetét, valamint Szabolcsi Bencének ugyancsak a Boosey and Hawkesnál megjelent Bartók-könyvét (Bartók. Sa vie et son oeuvre. Paris, 1968).

Sz. M.

HANGLEMEZEKRŐL

Történelmi dalok tárogatóra és cimbalomra. Előadja: Burka Sándor (tárogató, klarinét), Németh János (cimbalom), Kovács Gyula (brácsa) és Szitai Mihály (bőgő).
Qualiton LPX 10099

A kuruckor dallamaiból és a századforduló táján keletkezett népies műdalokból ad válogatást ez az érdekes lemez. Nem azért érdekes, mert tartalma „új felfedezésekkel" szolgál (hiszen az előadott dalok közismertek), hanem azért, mert a megszólaltató együttes összeállítása igen szokatlan, egyszersmind azonban — éppen az előadott dalok karakterénél fogva — igen jellegzetes.

Burka Sándor 120 esztendős — családi örökségként rászármazott — tárogatóján a kuruc dalok szinte úgy hatnak, mintha „korabeli" felvételek lennének; — a kísérő együttes hangzásban szervesen illeszkedik a vezető dallamhangszerhez.

A lemezre vett népies műdalok jobbára „idegenforgalmi" hatást fognak valószínűleg kiváltani.

Palestrina: Missa sine nomine (Missa Mantovana) — Liber secundus motectorum ad quator voces aequales. — Előadja a Győri Zeneművészeti Szakiskola Nőikara, vezényel Szabó Miklós
Qualiton LPX 11328

Az idei év egyik legjobban sikerült lemeze; olyan produkció, amely bizonyára külföldön is nagy feltűnést fog kelteni.

Már a műsorösszeállítás is igen szerencsés: Palestrina ugyanis általában vegyeskarra komponált, ennek következtében leginkább lemezre vett darabjai a vegyeskarok, — ez a lemez pedig a ritkán előadott egyneműkarokkal már önmagában véve is „telitalálat". Ehhez társul még Palestrina egyetlen egyneműkari miséjének alighanem legelső lemezreéneklése.

A Szabó Miklós vezényelete alatt működő győri nőikar szépen, hibátlanul, csengő hangon és kristálytisztán énekel, az interpretációk pedig — a Liszt-díjas Szabó Miklós eddigi teljesítményeit is túlszárnyalóan — stílushűek, életteljesek, kitűnőek.

Ha lenne Magyarországon is „Grand Prix du Disques", idén ezt a lemezt ajánlanám a nagydíjra.

Georg Muffat: „Gratitudo" — zenekari szvit, „Impatientia" — zenekari szvit, „Constantia" — zenekari szvit, „Propitia sydera" — concerto grosso, „Delirium amoris" — concerto grosso.
Előadja a Budapesti Filharmóniai Társaság Kamarazenekara, közreműködik Jeney Zoltán (fuvola), Komlós Péter (hegedű), Botvay Károly (gordonka), Pongrácz Péter és Jagasich Péter (oboa), Janota Gábor (fagott), vezényel Sulyok Tamás.
Qualiton LPX 11324 (A Magyar Hanglemezklub lemeze)

A barokk muzsika kedvelői számára különleges csemege ez a néhány Muffat-kompozíció. Valóságos felfedezésként hatnak a teljesen méltatlanul mellőzött kitűnő zeneszerzőnek ezek a lemezre játszott szvitjei, concerto grosso-i.

A műveket *Darvas Gábor* rendezte sajtó alá, illetőleg alakította ki zenekari összetételüket. (A concerto grossókban Muffat nem határozta meg pontosan a szólóhangszereket, — ezeket Darvas választotta ki, stílusosan, a dallamvonalak karakterisztikumainak megfelelően; ő dolgozta ki a számozott basszusokat is és a díszítéseket is realizálta.)

A végeredmény: néhány rendkívül stílustiszta, nemes barokk kompozíció. A szvitek — amelyeknek program-szerű címeit természetesen maga Muffat adta — az 1965-ben megjelent Florilegium Primum-ból valók; a concerto grosso-k a Corellitől tanult műfaj legelső német mintapéldái közé tartoznak. Az előadó szólisták alaposan kitettek magukért, s a zenekar teljesítménye is kitűnő, ami egyúttal Sulyok Tamás gondos betanító munkáját és értelmes dirigálását is dicséri.

Barna István

W 57°

MAGYAR ZENE

1968 4

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

IX. évfolyam, 4. szám *1968. december*

TARTALOM

TÓTH ALADÁR 339

Az operaigazgató emlékezete (Kórody András) 340

A BUDAPESTI NEMZETKÖZI BARTÓK SZEMINÁRIUM, 1968.

UJFALUSSY JÓZSEF:

Bartók Béla: Kontrasztok — hegedűre, klarinétra és zongorára 342

SOMFAI LÁSZLÓ:

Bartók — saját műveinek interpretátora 354

FODOR GÉZA:

A polgári művészet megítélésének kérdése. Vita Maróthy Jánossal (Második, befejező rész.)... 361

PERNYE ANDRÁS:

A 10. budapesti nemzetközi zenei versenyről (1968. IX. 18—X. 1.) 383

SZIGETI KILIÁN:

A budai hajdani várkápolna zenei élete a XIV—XVI. században 402

ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA

Hét magyar újdonság a Budapesti Kamaraegyüttes hangversenyén. Székely Endre: Musica notturna — Darvas Gábor: Medália — Maros Rudolf: Kamarazene tizenegy hangszerre — Kadosa Pál: Szerenád — Durkó Zsolt: Dartmouth concerto — Mihály András: Három tétel — Kurtág György: Bornemisza Péter mondásai, concerto szopránhangra és zongorára... 429

És még öt magyar újdonság. Sárai Tibor: Sinfonia lirica — Bozay Attila: Pezzo sinfonico — Jeney: Aritmie-ritmiche — Petrovics: Évszakok zenéje — Sugár: Partita (Juhász Előd) 434

FOLYÓIRATOK 438

A Magyar Zene legközelebbi száma 1969. március 31-én jelenik meg.

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
A Magyar Zeneművészek Szövetségének Lapja
Megjelenik évenként négyszer

A szerkesztő bizottság tagjai:
SZABOLCSI Bence, UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: LÓZSY János
Szerkesztőség: Budapest, V., Báthori u. 10. Telefon: 317—330
Szerkesztőségi órák: kedden 10—12-ig
Kiadja a Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Telefon: 221—285
Felelős kiadó: SALA Sándor igazgató
Készült a Zeneműkiadó Vállalat nyomdaüzemében
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető a Posta Központi Hírlapirodánál (Bp. V., József nádor tér 1.) és bármely postahivatalnál. Előfizetési díj félévre 30,— forint, egész évre 60,— forint, mely összeg egyéni előfizetésnél a 61.280., közületi előfizetésnél pedig a 61.066. sz. csekkszámlára vagy MNB 8. sz. folyószámlára fizetendő be.

TÓTH ALADÁR

Búcsúzunk Tóth Aladártól, a lánglelkű muzsikustól, magasrendű humánus eszmények alázatos hívőjétől és tántoríthatatlan harcosától, minden idők legnagyobb magyar zenekritikusától. Életét, ezt a gazdag életet, amelynek hét évtizedét évszázadok kultúrájának lényege, szelleme hatotta át és tette alkotóvá, két csillag ragyogta be, a költő és a nép szolgálata. A művészi egyéniség kifürkészhetetlen titkait vallatta, felhatolt a magasságokba, hogy utolérje a zseni szárnyaló képzeletét és mindazt, amit a kiválasztottak érzékenységével ott megértett, lehozta a föld népének, meleg szívvel adta át a boldogságra szomjazóknak. Ama kevesek közé tartozott, akik számára a zene nem szakma, de több hivatásnál is: mindennapi táplálék, kenyér és bor, az élet értelme és summája. A Davidsbündlerek fajtájából való volt, egyszerre tekintett a múltba és a jövőbe, Nyugatra és Keletre, az egyik kezében kardot, a másikban vakoló kanalat tartott. Minden írásával áldozatot mutatott be a művészet és a művelődés templomában, őrizte a szent tüzet, kikergette a kufárokat és tágranyitotta a kapukat, hogy az egész nép a zene oltára elé borulhasson. Barátja volt Mozartnak és társa Bartóknak, ugyanazt kereste, kérte számon és ismert el Salzburgban, mint a Horthy Magyarország vidéki városaiban és amikor 1946 és 56. között életének 10 évét ajándékozta a magyar operakultúrának, egy Klemperer jött el közénk, mert az intézményben, amelyet Tóth Aladár vezetett, a zeneművészet legnagyobb egyéniségei lelhettek otthonukra.

Miután az Operaháztól megvált, még tizenkét évig élt közöttünk, ő talán azt hitte, céltalanul, mi tudtuk, hogy jelenléte, szelleme bevilágítja utunkat, biztonságot ad és mértékül szolgál. Halálával most rettenetes űr támadt bennünk és körülöttünk. De elég fellapozni egy írását, elég visszaemlékezni egy mondatára, elég kimondani a nevét és megzendül bennünk valami, éltető meleg jár át, valami különös tavaszi fuvallat. A búcsú pillanatában, amikor rágondolunk, a Varázsfuvola három fiúja, a mozarti géniusz talán legcsodálatosabb önarcképe jelenik meg képzeletünkben. Hiszen a hajnal szárnyas követe volt Tóth Aladár is, életének mozdulatával az éjszakából a reggel ígérete felé mutatott.

Kroó György

AZ OPERAIGAZGATÓ EMLÉKEZETE

„Üldöz egy hidra, egy vipera, egy baziliszkusz!" — énekli Osváth Júlia a Cosi fan tutte próbáján. De mi az a baziliszkusz? — kérdezzük. Tóth Aladár azonnal ceruzát kér és lerajzolja a zongorakivonatba. Ma is ott látható: pikkelyes hátú, iszonyú ősállat. Pedig ez nem is kedves madarai családjához tartozik. Csakhogy ő mindenhez értett, az őshüllőhöz is, a rajzoláshoz is, meg, hogy rengeteg tudását úgy ontsa, hogy közben sajátmaga kicsinységét és a mesterek nagyságát éreztesse.

Ha ilyen állat-epizód tarkította a próbát, megragadtuk az alkalmat, tovább faggattuk. Tudjátok, — mondta jellegzetes mesélő pátoszával, félrehajtott fejjel, — felfedeztek halakat, amelyek kijönnek a folyóból, gyalog elvergődnek a fákig és felmásznak rájuk. És hogy mit csinálnak ott? És itt egy, az emberi tudás végességét jelző kézmozdulat: azt senki sem tudja.

A legnagyobb mesélő kedv a fehér asztalnál fogta el. Fantasztikus ételcsodákkal árasztott el a világ minden tájáról. Füstölt rénszarvas és ismeretlen nevű rák, ez volt az indulás. Aztán fatálon rejtelmes receptek szerint főtt pecsenyéket szeletelt, hozzá Kenessey Jenő balatoni borából kortyolt, és egy mágus erejével tartotta kézben a társaságot hajnalig. Szó esett itt szmokingos svéd úriemberekről, akik arcizomrándulás nélkül reggelig isznak, egymással farkasszemet nézve, aztán udvarias meghajlással felállnak és egyszerre zuhannak az asztal alá. Meg Saljapinról, aki páratlan zseni létére nem tudta megérteni Mozartot, egy ugrás a gramofonhoz, már recseg a régi lemez: a pezsgőária, tapssal és ismétléssel, szőröstül-bőröstül, pokoli ízléstelenül, de azért nagyszerűen. Máris D'Albert van előttünk, senki úgy nem zongorázott Beethovent, mint ő. Meg, hogy milyen szegények vagyunk mind, hogy nem hallhattuk a fiatal Dohnányit. És Bartók, aki csillogó szemmel örült, ha berobbanó zenéje botrányt keltett. Aztán Shakespeare következett: ki tudott úgy darabot indítani, mint ő? Tudjátok, — mondta, csodálatos szemeit körüljártatva, — két marha elkezd beszélgetni és már nem is tudok többé szabadulni a varázslattól. S a következő pillanatban a Székelyfonó Görög Ilonáját énekli, majd hogy nem többszólamúan, mert az egész feldolgozás gazdagságát belesűríti az énekbe: hogyan vált át a játék tragédiává, hol kacsint vissza a játékra, hol akar nosztalgikusan kitörni a szűk keretből, hol válik apoteózissá. Bár csak egyszer is tudtuk volna úgy előadni igazában!...

Benn az Operában nyílik a próbaszoba ajtaja, belép egy gumicsizmás óriás, a fogas mellé akasztja kabátját és köszönés nélkül elkezdi a Don Juan-próbát. Az első riadalom után megbabonázva nézzük nadrágját, amelyen át szép lassan hatalmas kötőtű tör utat magának, átfúrja a szövetet és már két

araszra kiáll. Ez a pipaszurkáló, amelyet — ebből is látható, — nem célszerű nadrágzsebben hordani. Ez Klemperer első budapesti negyedórájának hiteles története. Tóth Aladár büszkén nézi a csodalényt, titokban nagyon mulat a jeleneten. Tudja, hogy új korszak kezdődik most nálunk, és az új korszakok nem mindig bársonyszőnyegen vonulnak be. Hát lett itt baj épp elég. Klemperer a szemben levő kocsmából csak taxin hajlandó átjönni dirigálni, közben már sötét a nézőtér és kezdeni kellene. Aztán beletapsolnak Simándy Grál-elbeszélésének végébe, erre mérgesen kisétál a zenekarból, Roubal Rezső tuszkolja vissza a timpani mellől. Ragaszkodik hozzá, hogy maga kísérje zongorán a secco-recitativókat, persze a pergő magyar szöveget nem érti és koloszálisan melléveri az akkordokat, a színpad leáll, sírógörcs, ordítás. Tóth Aladár bölcs derűvel állja a csatát és győz: mindezekből csak az a lényeges, hogy ilyen remek előadásokat még nem produkált a pesti Opera, mint ezidőtájt, és jól tudja: ami ezekből megmarad, az hosszú időre útmutató lesz mindannyiunknak.

„Minél szélesebbek az alapok, annál magasabbak a csúcsok" — ez volt operaigazgatói mottója. Ebből kiindulva teremtett második otthont Operánknak, hatalmasan kiszélesítve az operalátogatók táborát. És ha a színház napi gondjai elcsigázták, akkor visszavonult szobájába és leült a zongorához. „Nagy adagio-játékos vagyok" — mondogatta elnézést kérő mosollyal, szemérmes öngúnnyal. De ebben cserbenhagyta kritikus ösztöne: valóban az volt.

Kórody András

BUDAPESTI NEMZETKÖZI BARTÓK SZEMINÁRIUM, 1968.

UJFALUSSY JÓZSEF:

BARTÓK BÉLA: KONTRASZTOK — HEGEDŰRE, KLARINÉTRA ÉS ZONGORÁRA (1938)[1]

1.

Bartók Béla 1938. október 9-én kelt levelében így számol be nyári munkájáról Müller-Widmann asszonynak, bázeli ismerősének: „Ami mármost engem illet, a nyáron keményen dolgoztam: befejeztem a Hegedűversenyt, és (megrendelésre) két darabot írtam Szigetinek és az amerikai jazz-klarinétosnak, Benny Goodman-nek (tulajdonképpen 3 darab, összesen 16 perc) . . ."[2]

Nem kétséges, hogy az idézett mondat a későbbi Kontrasztok komponálásáról ad hírt. Sokáig nem volt azonban világos, hogy mit is jelent a „két darab", ami „tulajdonképpen három". A mű végső alakjában valóban három tételes, s azt is tudjuk róla, hogy első előadása alkalmával (1939. január 9., New York, Carnegie Hall) még két tételes alakjában szólalt meg: Rapszódia klarinétra és hegedűre. (1938.) Két tánc: a) Verbunkos — b) Sebes.[3] Az első előadás szereplője Benny Goodman, Szigeti József és Petri Endre volt.

Az volt hát a kérdés, hogy mikor készült el a mű középső, lassú tétele, a Pihenő.[4] De éppen ennek eldöntését tette nehézzé Bartók idézett levélrészlete. Ha ugyanis eredetileg, 1938 őszén valóban csak az első és a harmadik darab volt még készen, amint a bemutató előadás műsorából gyaníthatnók, miért írt Bartók már akkor három tételről a levélben? Ha pedig már eleve három tételesnek tervezte és írta, akkor miért nem hangzott el a bemutatón mind a három tétel?

[1] A mű itt következő ismertetése a 2. Nemzetközi Bartók Szemináriumon elhangzott előadás (1968. július 25.) szövegét követi, az írásos közlésnek megfelelő, nem jelentős módosításokkal. Kérjük az Olvasót, az eredeti alkalom körülményeinek, a túlnyomó részben külföldi hallgatók igényének tudja be a magyar közönség előtt esetleg már közismert egyes részletek bővebb, instruktív kifejtését. Az előadást számos zenepélda illusztrálta. Végén egészében elhangzott a Kontrasztok első hanglemez felvétele, Bartók Béla, Szigeti József és Benny Goodman előadásában (Columbia, 1940).

[2] Eredeti német szövegét lásd: Béla Bartók — Ausgewählte Briefe (Demény). Budapest 1960, Corvina. — 188. l.

[3] Demény János: Bartók Béla pályája delelőjén (1927 [1926!]—1940). Zenetudományi Tanulmányok, X. Budapest, 1962, Akadémiai Kiadó. — 687—688. l. — A műsor eredeti szövege: Rhapsody for Clarinet and Violin (1938) — Two Dances: a) Recruting Dance — b) Fast Dance.

[4] Relaxation.

Régebben magam is feltevésekkel próbáltam válaszolni a dilemmára. Feltételeztem, hogy Bartók ugyan már eredetileg is három tételesre tervezte a Kontrasztokat, de a Hegedűverseny hangszerelésének valóban sürgős munkája miatt a bemutatóra nem készült el mind a három tétellel. Ezért került csak kettejük az első előadás műsorába, s a harmadik, középső később csatlakozott hozzájuk.[5]

Feltevésem nem bizonyult helytállónak. Szigeti József lekötelező kedvességgel bocsátott rendelkezésemre egy részletet Bartóknak egyik hozzá intézett, kiadatlan leveléből, amely megvilágítja a mű keletkezésének valódi időrendjét és körülményeit. Ezt a fontos részletet egybevetve Szigeti József könyvének[6] visszaemlékezéseivel és kettejük idevágó, a budapesti Bartók Archívumban őrzött levelezésével, teljes képet kaphattam a Kontrasztok keletkezéséről. Hadd köszönjem meg az értékes felvilágosításokat ezúttal is mind Szigeti Józsefnek, mind a budapesti Bartók Archívumnak.

A hegedűre, klarinétra és zongorára írt triót Bartók Bélától voltaképpen Benny Goodman, a világhírű klarinétművész rendelte meg, de az ötlet Szigeti Józseftől eredt, s a felkérést is ő közvetítette. 1938 augusztus 11-én írott levelében „... egy 6—7 percnyi klarinét-hegedű duót" kért Bartóktól „zongorakísérettel", majd később így részletezte kívánságát: „Ha lehetséges, nagyon jó volna ha ez a kompozíció két önálló (és esetleg külön játszható) részből állna (mint az I. hegedű-rapszódia), és persze azon reménykedünk, hogy lesz benne egy briliáns klarinét és hegedű kadencia is."[7]

A mintaként említett I. hegedű-rapszódiát Bartók éppen tíz évvel azelőtt, 1928-ban komponálta Szigeti Józsefnek. Megírásával elsősorban a pódium gyakorlati követelményeihez igazodott, s a mű hálás műsordarabnak bizonyult. Két részét, a lassú és a gyors táncot különféle változatokban, együtt vagy külön, zongora- vagy zenekari kísérettel lehet játszani, és a szólistának is alkalmat ad játékkészsége bemutatására.

Efféle, különböző körülményekhez jól alkalmazható darabra gondolt ezúttal is Szigeti, s Benny Goodman azt is szerette volna (bár nem kötötte ki), ha a darab egy 30 centiméteres akkori (tehát nem mikrobarazdás) hanglemez két oldalán elfér.[8] Ezt a feltételt azonban Bartók nem teljesíthette: a mű mondanivalója nem fért bele a megjelölt 6—7 percbe.

A zeneszerző gyorsan dolgozott. Bár a terv már előbb is szóba kerülhetett közöttük, Szigeti József felkérő levelét Bartók — emlékezünk — augusztus közepén kaphatta kézhez, s a partitúra végére 1938. szeptember 24-i dátumot jegyzett. A dátum már a teljes mű, a három tételes végső alak elkészültét jelzi. A Müller-Widmann asszonynak írt levél híradását tehát így kell értelmeznünk: bár a megrendelés két darabra szólott, Bartók tulajdonképpen mégis három darabot, sőt, három tételes művet komponált. Ezt azonban megbízóinak csak december 1-én vallotta be. A Szigeti József által rendel-

[5] Ujfalussy József: Bartók: Kontrasztok (keletkezésének történetéhez). Magyar Zene, VI. évf. 3. sz.; Budapest, 1965. április. — 166—169. l.

[6] Szigeti József: Beszélő húrok. Budapest, 1965, Zeneműkiadó (eredetileg angolul: With Strings Attached).

[7] Szigeti József felkérő levelének szövege időközben nyomtatásban is megjelent: Documenta Bartókiana, 3. (Dille). Budapest, 1968, Akadémiai Kiadó. — 226. l.

[8] Szigeti József: Beszélő húrok. — 104. l.

kezésre bocsátott levélrészlet vonatkozó mondata így hangzik: „. . . egy középső (3.) tételt még szept.ben írtam is (Lento 4'13" a hossza) »Pihenő« címmel". Korrekt módon ragaszkodott tehát az eredeti megbízáshoz, s így a mű — mint említettük — első előadása alkalmával is a megrendelők kívánságának megfelelően, első és harmadik darabjával szólalt meg.

A lassú tétel az előadásban később csatlakozott a két szélsőhöz, de mostmár elválhatatlanul. „Tévedhetetlen forma-, egyensúly-érzéke — vagy nevezzük ezt az érzéket bárhogyan — késztette Bartókot arra, hogy beillessze ezt a — mint később kiderült — annyira szükséges ‚éjszakai darabot', csodálatos megnyugvásával és szabad levegőjével" írja Szigeti József könyvének újabb angol nyelvű kiadásában.[9]

Ebben a végleges alakban került a trió a Columbia-cég hanglemezfelvételére 1940 áprilisában. A zongoránál ezúttal már a szerző ült.

2.

A Kontrasztok keletkezésére vonatkozó levelezésnek van egy feltűnő mozzanata: a mű címéről folytatott vita. Az magában még nem szokatlan, hogy a Müller-Widmann asszonynak írt, október 9-i levélben Bartók csak két, illetőleg három „darab"-ról beszél. Hiszen annak idején az I. rapszódiát is mint „kisebb kompozíciót" említette Szigeti Józsefnek. Annál figyelemreméltóbb az, hogy később határozottan ellenzi a trió „rapszódia" elnevezését. Az előbb idéztük egy levelét, 1938. december 1-ről, amelyben a középső tételről ad hírt a hegedűművésznek. Egy bekezdéssel előbb a levélben ezt olvassuk: „. . . Hát bizony nem nagyon szeretem a Rhapsody elnevezést, . . . akkor már inkább szeretném a ‚Two dances' címet! Ha csak lehet változtasd ezt meg a műsoron."[10] A bemutató előadás műsorán megmaradt ugyan a Rhapsody-cím, de alája került a Two dances elnevezés is, a szerző javaslatára. Végül, amikor 1940 áprilisában a művet Bartók közreműködésével vették hanglemezre, hosszú töprengésből született meg Szigeti József lakásán a végleges cím: Kontrasztok.[11] A címadás gondja jóval több a szavakkal való puszta játéknál. Mögötte a trió műfaj--rokonságának, a szerző életművében elfoglalt helyének kérdése húzódik meg.

A rapszódia elnevezés Bartók műveiben, mind az ifjúkori zongora mű, az op. 1. végső fogalmazásában, mind az 1928-as rapszódiákban, mindig félreérthetetlenül utal Liszt örökségére. Mind a Liszt, mind a Bartók rapszódiái a lassú-gyors tételpár különböző változatai, nyelvezetük a nemzeti zenetörténet egy virágzó műfaj- és stíluskörével, az úgynevezett verbunkos-zenével tart rokonságot.

Nem könnyű röviden leírni a verbunkos jelentését, tartalmát és körét. Mégis meg kell kísérelnünk, mert nélküle a Kontrasztok — és más kései Bartók-művek — megértése hiányos maradna. Az elnevezés a katona-toborzás

[9] "It was Bartok's unfailing sense of form, of equilibrium, call this sense as you will, that compelled him to add this — as it turned out — so necessary Nightpiece, with its wonderful repose and out door feeling." — Az 1. kiadás szövegét kiegészítő részletet Szigeti József szíves előzetes, levélbeli közlése alapján ismertetem.

[10] Szintén Szigeti József szíves közléséből.

[11] Lásd a 9. jegyzet hivatkozását.

német műszavának, a Werbung-nak magyaros, népszerű változata. Utal arra a szokásra, hogy az osztrák fennhatóság idején a császári seregbe tánccal, zenével fogták a katonát. A szóhasználat valószínűleg a XVIII—XIX. század fordulóján válhatott általánossá. Az a tánc-típus azonban, és vele a hozzája fűződő zenélésmód, amelyet a népszerű szóhasználat „verbunk" vagy „verbunkos" névvel jelöl, sokkal régebbi korok, sokkal szélesebb zenetörténeti rétegek talajába ereszti gyökereit. Legtávolabbi rokonsága az „ungaresca"-k, a „ballo ongaro"-k népes családjáig nyúlik vissza, amely a XVI. század végétől kezdve Európa-szerte honos volt. Ennek a tánc-típusnak ritmikája a középkori vagáns-ritmussal, a kelet-európai ukrán kolomejkával és a magyar hajdútánccal, pásztortánccal közös.

Különösen erős impulzust kapott a tánctípus keleti forrása a XVII. század végén, a XVIII. század elején, a Thököly—Rákóczi szabadságharc idején. A törökös zenestílus beáramlása Közép-Európába már a XVI. század dereka óta állandósult. A Rákóczi-szabadságharc közkatonáinak jelentős tömege pedig ezt a folklórt tartotta zenei anyanyelvének. Az ungarescák hagyományos típusai mind több friges, törökös dallamfordulattal párosultak, mind véglegesebben öltötték magukra a hangszeres játékmód bizonyos ékítéseit, előadási fordulatait. Stílusjegyeik végül összeforrottak a nemzeti szabadságküzdelmek, a kuruc kor emlékével, eszméivel.

A francia forradalom eszmevilága, amely már régóta szívesen hivatkozott a nemes, felvilágosult, szabadságszerető keleti ember példájára, s amely szívesen idézte fel a Habsburg abszolutizmus ellen küzdő Rákóczi alakját, népszerűsítette a légköréhez tartozó zenestílust is. A párosütemű kelet-európai táncok, az „alla turca"-k, az ungarescák — összetalálkozva a kontratánc mindent elöntő hullámával, és keveredve nemegyszer a nápolyi vígoperából ismerős „moresca"-típusokkal — közös jellegzetességeket vettek fel a nyugat-európai zeneszerzői műhelyekben, főként Bécsben. Haydn és Beethoven pontozott, hősi karaktert adtak a korábban sietős, inkább komikus táncmuzsikának.

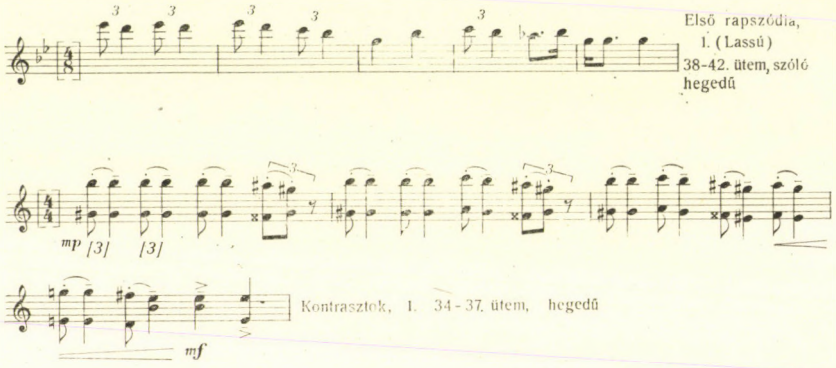
Így a tánc mindinkább indulóvá keményedett, egyes típusai a Marseillaise-karakterű forradalmi indulókkal kötöttek rokonságot. Ilyen hősi, verbunkos jelleget ölt Beethoven III. szimfóniájának zárótételében a kontratánctéma egyik változata.

Ha tehát Bartók kései műveiben következetes, konok pontozott ritmikával találkozunk, egyaránt gondolhatunk Beethoven egyes kései műveinek példájára, mint az op. 133. „Grosse Fuge", vagy az op. 101., A-dúr zongoraszonáta 2. tétele, és gondolhatunk mindkettejük egyik közös forrására, a magyar verbunkossal rokon, történelmi tánc- és indulóhagyatékra. Mély benső rokonságuk felől könnyen meggyőzhet akár Bartók VI. vonósnégyesének, a vonósnégyes 2. tételének egybevetése az említett Beethoven-tételek bármelyikével.

A verbunkos tánc- és zenestílus magyarországi tradíciója a múlt század szabadságharcos nemzedéke számára a nemzeti zenestílust, a nemzeti függetlenségi harcok hagyományát jelentette. Ilyen tartalommal emelték műzenei színvonalra Liszt, Erkel, Mosonyi és kortársaik. Ezt az örökséget folytatta Bartók számos ifjúkori kompozíciójában, a Kossuth-szimfóniában, az op. 1. Rapszódiában, az I. zenekari szvitben. Az 1907-es stílusváltás idején, a zenei

folklór mélyebb rétegeinek feltárása után elfordult ettől a sokszor elsekélyesedett, városiasan népszerű, nemegyszer szalonzenébe hajló zenestílustól. Később azonban a hangszeres zenefolklór kutatása közben a verbunkos zene gazdag népzenei hagyománya is feltárult előtte, úgy, ahogyan az főként az erdélyi, mind magyar, mind román falusi tánczenében tovább él és virágzik. Az 1928-as rapszódiákban már ebből a forrásból merít, eredeti népi táncdallamokat dolgoz fel, a 30-as évek második felétől kezdve pedig nyelvezetét bevonja zenéje fő áramába.

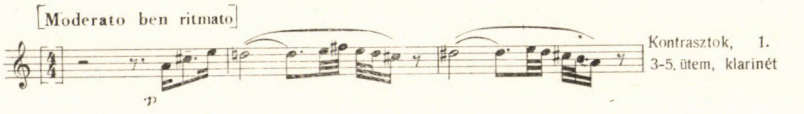
Most érkeztünk vissza, hosszú körúttal, ismét a Kontrasztokhoz. Tagadhatatlan, hogy az 1938-as triót, különösen két tételes változatát, erős rokoni szálak fűzik a korábbi rapszódiákhoz. Az első tétel címe: Verbunkos —, világosan hivatkozik a műfajra és stílus-körre. Az első tétel középrésze pedig szinte szószerint idézi az 1928-as I. rapszódia első tételének megfelelő szakaszát:



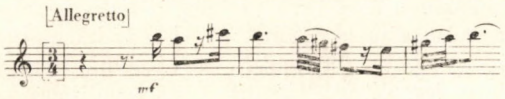
A 3. tétel Sebes tánca szintén a korábbi rapszódiák gyors tételére, a II. rapszódia Friss-ére utal.

Akkor hát miért tiltakozott Bartók mégis a rapszódia elnevezés ellen? Bizonyára nemcsak azért, mert a korábbi rapszódiák eredeti, folklórból merített dallamanyagot dolgoznak fel, a Kontrasztok dallamleleménye pedig önálló alkotás, a népzene szellemében. Bartók szeme előtt valószínűleg a teljes, három tételes alak lebegett, s ez már mind arányaiban, mind belső tartalmában jóval meghaladja a korábbi rapszódiák műfaját, a Kontrasztokat egy másik műfaj kör rokonságába sorozza.

Az első tétel klarinét szólamának kezdő motívuma szinte hangról hangra egybevág a VI. vonósnégyes Marcia-tételének kezdő fordulatával. Környezete, dinamikája, karaktere szerint mégis más. Amott, a vonósnégyesben a pontozás az akaratos, konok, induló-karakter jellemzője, mint az előbb említett Beethoven-zenében is. Emitt, a Kontrasztok kezdetén inkább kecses, elegáns hajlású bók:

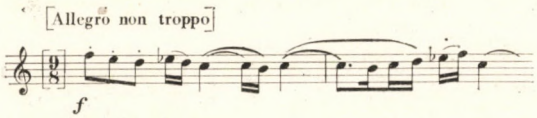


Olyanféle, mint amilyet a III. zongoraverseny elején hallunk:



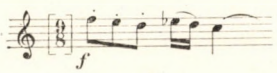
III. zongoraverseny, 1. 2-4. ütem, zongora, jobb kéz

Közös tulajdonságuk az is, hogy a feszes, pontozott „belépés" után mindkettő hajlékony girlandokba oldja a mozdulatot, s változatos ékítéssel írja körül a dúr-jellegű hangsor kvint-hangját. Harmadikul mindjárt hozzájuk illik a Kontrasztokkal szinte egyívású, egy évvel fiatalabb Divertimento kezdete:



Divertimento, 1. 2-3. ütem, 1. hegedű

A rokonságot csak még világosabbá teszi, ha a Divertimento és a III. zongoraverseny témájának egyik fordulatát még kiemelve is összehasonlítjuk:



Divertimento, 1. 2. ütem, 1. hegedű



III. zongoraverseny, 1. 185-186. ütem, fuvola

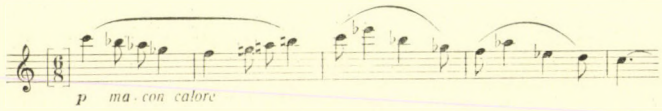
Már a bemutatott témarokonság is sejtet valamit az egybevetett Bartók-művek: a Kontrasztok, a Divertimento és a III. zongoraverseny műfaj-rokonságáról. Gondoljunk arra is, hogy mind a három kései alkotás három tételes mű, első és utolsó tételük zenei anyaga a verbunkos-rétegre utal. De első tételük annak nem hősi-patetikus, moll változatához kapcsolódik, hanem sajátos divertimento-karakterrel, elegáns társasági hangon, dúros hangnemben fejti azt tovább. Harmadik tételük ugyanezt a tónust fokozza extatikus táncfantáziává. Különösen jellemző továbbá mind a három műre, hogy középső tételük lényegesen elüt a két szélsőtől: hol titokzatos „éjszakai zene", mint a Kontrasztokban, hol tragikus gyászinduló, mint a Divertimentóban, hol himnikus természet-imádat, mint a III. zongoraversenyben. Végül összekapcsolja hármukat az intimebb, kamarazenei hangzásvilág.

Nem nehéz mostmár a három művet olyan közös műfajkörbe vonnunk, amely divertissement-jellegével könnyedebb világba vezet, mint a Zene, a Concerto, a nagy vonósnégyesek, a két első zongoraverseny szimfonikusan drámai légköre, de mondanivalójuk mégis egységesebb, zártabb formálást kíván, mint a rapszódiák laza tétel-párja.

Ezért a Kontrasztok szerkezete is levegősebb, könnyedebb, mint a szigorúan kimért vonósnégyesek zárt szonáta-formái, híd-szimmetriái. Az első tétel háromrészű struktúra, visszatérő kezdettel. A harmadik tétel szabadon szerkesztett, variációs rondó, trióval: Bartók számos zárótételéhez hasonló, folklórból ihletett tánc-fantázia. A közbülső tétel, a Pihenő, a Mikrokozmosz egyes darabjaihoz hasonlóan fejleszt tovább egy népdal-sornyi alapgondola-

tot, majd — feldolgozó-fokozó középrész után, az első rész visszaidézésével ezt a tételt is háromrészűvé egészíti ki.

Másfelől azonban itt sem mulasztja el Bartók az első és harmadik tétel összetartozását, körbe záruló egységét szorosabbra kovácsolni. Erre utal a szélső tételek hasonló hangulatú, karakterű, ritmikájú és tonalitású középső szakasza, illetőleg (a 3. tételben) triója. Ez a közös atmoszférájú, elégikus epizód egyúttal az utolsó európai évek egyik legpoétikusabb alkotásához, a VI. vonósnégyeshez sző rokoni szálakat. Az 1939-ben komponált, utolsó vonósnégyes „honvágy"-hangja szintén a múlt századi nemzeti zenestílus emlékeit ébreszti:



VI. vonósnégyes, 1. 81–85. ütem, I. hegedű

Végül, ha nem is motivikus egyezések, de legalább hangulat, hangvétel tekintetében távolabbról ide kívánkozik a Kontrasztokkal egyidős Hegedűverseny lassú tételének befejezése, téma-ismétlő epilógusa is.

A felsorolt összehasonlítások tehát alátámaszthatták feltevésünket: Bartók valószínűleg azért nem szívesen soroltatta a Kontrasztokat a rapszódiák rendjébe, mert — három tételes alakjában — a kései nagy művek egyik sajátos csoportjának rangosabb műfajrokonságába szánta.

3.

További utunk mélyebben vezet a Kontrasztok zenei szerkezetének, hangstruktúrájának megértéséhez. Arra természetesen nem vállalkozhatunk, hogy a mű valamennyi skálaszerkezeti, tonális és modális, dallami és harmóniai sajátosságát felfejtsük. Szükségtelen ez már csak azért is, mert egyrészt a Bartók Szeminárium keretében Kárpáti János éppen Bartók zenei szerkesztésmódját ismerteti erről az oldaláról, részletező előadásban.* Másrészt meg a zenei szövetnek ezek a legbenső titkai a mű megszólaltatása, gyakorlati elsajátítása közben tárulnak fel a legbiztosabban.

Mai feladatunk inkább az lehet, hogy bemutassuk, hogyan valósul meg az érett Bartók-művek gondolkozásmódjának, szerkesztő elveinek egy néhány jellemző közös vonása éppen a Kontrasztok mikrostruktúrájában, zenei felépítésében. Természetesen nem nélkülözhetjük eközben sem a Kárpáti János, sem a Lendvai Ernő értékes kutatási eredményeit.

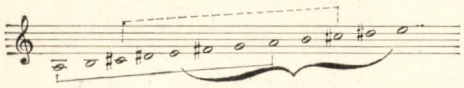
Bartók maga többször elmondotta, leírta, hogy őt hangrendszerének kifejtésében a kelet-európai népzenék modális hangsorai, azok szerkezeti sajátosságainak általánosítása, elvszerű alkalmazása vezette.[12] Először mi is ezen az úton közelítünk megértéséhez.

A Kontrasztok, a Divertimento, a III. zongoraverseny első és a kései művek szinte mindegyikének utolsó tételében feltűnik egy olyan hangsor, amely a megszokott hétfokú modális sorokhoz viszonyítva különleges alakot

* Kárpáti János előadását a Magyar Zene, 1969/1. számában közöljük. *(A szerk.)*

[12] Bartók Béla: Önéletrajz. (Az Est Hármaskönyve, 1923). Documenta Bartókiana, 2. (Dille) Budapest, 1965. Akadémiai Kiadó. — 122 l.

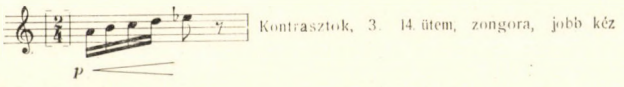
mutat. Bővített a kvartja, de kicsi a szeptimája, tehát a lid és a mixolid hangsor sajátosságait egyesíti:



A megszokott, hagyományos modális soroktól abban tér el, hogy amazok az egész és félhanglépések rendjét a dúr skála ismert $2\frac{1}{2}3\frac{1}{2}$ képletének ciklikus permutációi szerint szervezik. A továbbiakban — követve Lendvai Ernő bevált gyakorlatát — mindig a félhang távolságot tekintjük egységnek. Így átírva, a fenti képlet így fest: 2 2 1 2 2 2 1. Ez tehát a hagyományos dúr hangsor lépcső-képlete. A Kontrasztok és más Bartók-művek említett különös hétfokú skálájában azonban ez a felépítés így rendeződik: 2 2 2 1 2 1 2, vagy egy másik kivágásban: 2 2 2 2 1 2 1.

A hangsor-típus lid-mixolid kivágása (ha úgy tetszik: modusa) gyakori az erdélyi és a szlovákiai népzenében, de régóta ismerjük a zenetörténetből is. Messze vezetne, ha történeti gyökereit akár Beethovenig követnők nyomon. Mindenesetre könnyen ismerünk rá benne Szkrjábin, Debussy egy kedvelt hangsorára. Eredetét szokás a természetes felhangsor egy kivágásából is származtatni, s ezen a jogon „természeti" vagy „akusztikus" hangsornak emlegetni. Egy másik modusa, kivágása azonban inkább a történeti eredet mellett tanúskodik: nem más, mint a régóta és általánosan ismert, hagyományos melodikus moll skála.

Bartók ennek a sornak más modusait is használja. Lendvai Ernő állapította meg, hogy a lid-mixolid kivágásnak a hangközök elrendezése tekintetében éppen fordítottja a Cantata Profana kezdő hangsora. De ez a „megfordítás" egyúttal voltaképpen maga is a sor egyik kivágása: ha a lid kezdetű sort a harmadik, vagy a melodikus mollt a hatodik hangján kezdjük, akkor kapjuk a 2 1 2 1 2 2 2 formulát. Ennek a modusnak a kezdő pentakordja villan fel a Kontrasztok 3. tételének elején, a zongoraszólamban:



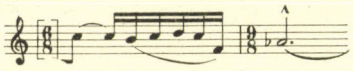
Mivel itt valójában a megszokottól eltérő, de eleven és teljes hétfokú rendszer bontakozik ki előttünk, ezért nevezi Bárdos Lajos ezt a — mind Bartók, mind Kodály zenéjében igen gyakori — rendszert „heptatonia secunda"-nak, azaz „másik hétfokúság"-nak.[13]

Azonban Bartók nemcsak a különböző kezdőhangú modusok sokoldalú alkalmazásának mestere, hanem sajátos szerkesztő eljárásához tartozik — mint Kárpáti János a vonósnégyeseiről írott könyvében kifejtette[14] — a közös záróhangra felépített különböző modusok egyidejű alkalmazása, egymásba

[13] Bárdos Lajos: Heptatonia secunda. Egy sajátos hangrendszer Kodály műveiben. 1.—4. közlemény, Magyar Zene, III. évf. 6., IV. évf. 1.—3. sz.; Budapest, 1962. december — 1963. június.

[14] Kárpáti János: Bartók vonósnégyesei. Budapest, 1967, Zeneműkiadó.

átalakítása is, egy-egy hang módosításával. A Divertimento elején mindjárt a dúr és a mixolid modus felső tetrakordja játszik egymással (4. kottapélda), majd a következő dallamfordulatban — a várt dúr terc helyett — hirtelen moll terc lep meg:

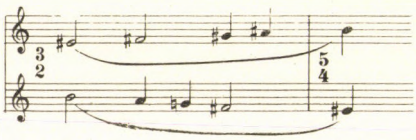


Divertimento, 1. 4-5. ütem, 1. hegedű

Ezzel a lehetséges modusok száma máris 4-re nő: dúr terccel lid és lidmixolid, moll terccel ugyanezek „minore" értelmezésének lehetősége nyílik meg.

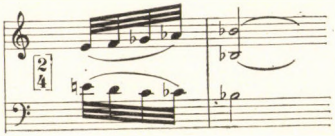
Érdekes példája a modus átalakításának a Kontrasztok 2. tételének, a Pihenőnek az eleje, az *a* tonalitásból a *h* tonalitásba való transzformálás módszere. Miközben a hegedű és a klarinét az előző tétel a-cisz-e-fisz-g alaphangzatát alternatív módosításokkal az a-cisz-e-fisz-gisz dúr, az a-c-e-fisz-gisz melodikus moll és az aisz-cisz-e-fisz domináns kvintszekszt lehetőségein vezeti végig két ütem leforgása alatt, a zongoraszólam a lefelé haladó f-e-d-c-h-a a-moll hexakordot szegezi szembe a felső szólamokban elért h-fisz kvinttel, az új tonális centrummal (1—4. ütem).

A klasszikus dallamvezetés elvét követi Bartók akkor, **amikor** a dallam haladási iránya szerint az egészhang-lépések után sorolja a félhanglépést. Ez az az elv, amely a melodikus moll felfelé haladó ágának ellenpárjául a természetes moll lefelé haladó sorát ismeri, ehhez a tradícióhoz kapcsolódik Bartók, amikor — egy John Vinton által ismertetett amerikai előadásában[15] — a felfelé haladó pentakord kiegészítő párjául a lefelé haladó fríg pentakordot javasolja. Ez az elv valósul meg a Kontrasztok 2. tételének második dallamsorában, ahol a hegedű és a klarinét egyidőben, ellentétes irányban haladva, így és úgy tölti ki a szűk kvintnyi hangközt:



Kontrasztok, 2. 6-7. ütem, hegedű, klarinét

Érdemes az így keletkező két pentakordot önmagában is szemügyre venni. A lefelé haladó sor: h-a-g-fisz-eisz — sorrendben két egész és két félhang lépést fűz egymás után. Félhang lépésekben számolva, a képlet: 2 2 1 1. Ugyanezzel a fél oktávnyi hangsorral találkozunk majd a 3. tétel végén, két irányból közelítve a záró *b* hangot:



Kontrasztok, 3. 314-315. ütem, hegedű + zongora jobb kéz

[15] John Vinton: Bartók on his own Music. Journal of the American Musicological Society, Vol. XIX., No. 2, 1966.

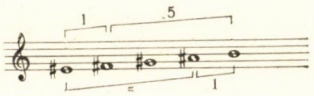
A 2. tétel, a Pihenő vonatkozásában azonban még érdekesebb lehet számunkra a felfelé haladó megoldás: 1 2 2 1 a képlete. A klasszikus modális diatónia ezt a sort az ún. lokriszi modus alsó pentakordjaként tartja számon. Alaposabb vizsgálat megmutatja, hogy a 2. tétel első szakaszában a hegedű klarinét tükörmozgással ellenpontozó dallamsorai ennek a lokriszi pentakordnak a különböző transzpozícióiból, azok egy-egy közös hanggal összekapcsolt, egyidejű megszólaltatásából épülnek fel.

Nem felesleges megjegyeznünk, hogy ez a lokriszi félskála a maga 1 2 2 1 felépítésével idegen az első és az utolsó tétel lid-mixolid sorától. Abban ilyen kivágás nem fér el. Annál ismertebbek az efféle dallamfordulatok az arab zenében. Lokriszi fordulatok — Borsai Ilona helyszíni kutatásai mutatják — igen gyakoriak az egyiptomi kopt liturgiában. De az arab népzene bizonyos rétegei is szívesen élnek ezzel a fordulattal.

Ez a titka a 2. tétel különálló, szomszédaitól elütő jellegének. Innen ered sajátos, keleties hangzásvilága, sejtelmes atmoszférája. Ezt jelöli Szigeti József — kitűnő érzékkel — „out door feeling"-nek, ezért nevezi a tételt Nightpiece-nek.

Bartók már korábban is ilyen értelemben használta a lokriszi dallamfordulatokat. A Tánc-szvit lassú tételének zenéje tudvalevőleg arab zenefolklór hatására utal. Keleties éjszakai hangulata hasonló dallamfordulatokból szövődik.

Van ennek a lokriszi pentakordnak még egy, a Bartók és a mi számunkra igen fontos szerkezeti tulajdonsága. Benne sűrűsödik a tiszta kvart és a szűkített kvint dilemmája, kétszeresen:



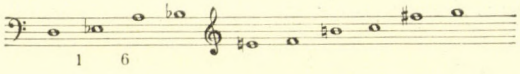
Ennek kifejtéséből születik meg a Kontrasztok 2. tételének második, legfeszültebb szakasza. A két alapsejtet — ismét tükörmozgásban — a hegedű és a klarinét exponálja (19. és következő ütemek).

Már az eddigiekben is, szinte észrevétlenül, hűtlenek lettünk a szigorú modális gondolkozás- és jelölésmódhoz. Amikor a hangköz-távolságokat egyszerűen 1-nek és 2-nek jelöltük, egyenlőeknek tekintettük a félhangtávolságokat. Tehát alkalmazkodtunk az európai műzene temperált hangközviszonyaihoz. Gyakorlatilag ezt tette Bartók is, amikor a modális dallamszerkezetek hangközviszonyait rávetítette a temperált 12 félhangra. Így népzenéből inspirált, modális dallamsejtekből a 12 félhangra osztott oktáva különböző felosztásait hozta létre. Ezeket a sejteket nevezi Lendvai Ernő terminológiája modelleknek. Félhangközökkel váltogatott egész hangok, kis- és nagy tercek, tiszta és bővített kvartok a hangrendszer különféle kevert egyenlőközű felméréseit teszik lehetővé, s ezek alaposan átszervezik a megszokott tonális viszonyokat.[16]

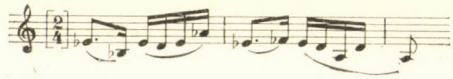
[16] A lid-mixolid sor maga is kétféle egyenlőközű osztás lehetőségét egyesíti. 2 2 2 2 1 2 1 modusának alsó fele egészhangú skálakivágást ad, 2 1 2 1 2 2 2 elrendezésének alsó fele pedig az ismert, egész és félhanglépések váltakozásából szerveződő 8 fokú skála egy részletét mutatja.

Az előbbi részlet — ismét egyenlő félhangokban számolva — az 1 : 5, illetőleg az 5 : 1 modell egy-egy sejtjét bitonálisan egyezteti, félhangnyi elcsúsztatással. A zongorakíséret úgy egészíti ki félhang-sejtekkel a másik két hangszer szólamát, hogy az 5 félhangnyi tiszta kvart távolságok 2 : 1 : 2 struktúra szerint bomlanak tovább. A tétel középső szakaszát ez a hangzásvilág tölti ki. Bartók hasonló modelleket máskor is felhasznál, keleties hangulattal. Ezekkel az eszközökkel él többek között a Mikrokozmosz-sorozat Bali szigetén című darabjában.

Talán felesleges is mondanunk, hogy ilyen modellek megfelelő transzpozíciója, egyidejű alkalmazása a többé-kevésbé teljes 12 fokú hangkészletet átfoghatja, és Bartók gyakran él is ezzel a lehetőséggel. Példának elég lesz a Kontrasztok 2. tételének 41.—43. ütemére utalnunk, ahol öt 1 : 6-os sejt egymásra építése — félhangos lezárással — a tizenkét hangból tizet von be a szerkezetbe:

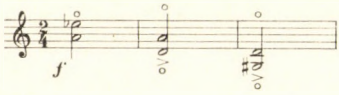


Az oktáva felosztásának módszere természetesen állandóan napirenden tartja a tiszta és szűkített kvint, a tonális és nem tonális felezés dilemmáját is. Az 1 : 6-os modell ezt a kétértelműséget egyesíti, és ezt élezi ki a 3. tétel kezdetének scordatúrája a hegedű szólamban. Bartók szokása az is, hogy időről időre meztelen hangközviszonyokká sűríti egész tételek hangstruktúrájának alapelvét. Ez történik itt is. Vegyük csak szemügyre a klarinét szólamának első motívumait, azok egyik jellemző fordulatát:


Kontrasztok, 3. 12-14. ütem, klarinét

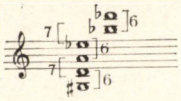


Dallamszerkezete közös hangra fűzött, két szembefordított 1 : 5-ös fordulat (vagy, ha úgy tetszik, akár 1 : 4-es fordulatoknak is tekinthetjük őket). A kulcshangokat a hegedű elhangolt kvintjei előlegezik.


Kontrasztok, 3. 1-3. ütem, hegedű

A hegedű-kvintekből hiányzik azonban a klarinét-szólam két fontos hangja: a *b* és a *fesz!* De próbáljuk csak a hegedű kvintjeit felfelé ugyanolyan módon tovább építeni, ahogyan a kvintek *esz*-től lefelé rétegeződnek.

Az *esz*-re még egy tiszta kvintet kell építenünk: *b* —, és arra ismét egy szűkített kvintet: *fesz!*



Íme, előttünk áll a tétel hangrendszerének alapváza. Végül a klarinét- és zongoraszólam első ütemei még azt a pillanatot is megmutatják, amikor az *a — esz,* illetőleg *b — fesz* szűkített kvintek felváltják egymást, majd az utóbbi egy enharmonikus fordulattal *b — e* bővített kvart értelmet kap. Ezzel a 2. tétel szűk-közű, lokriszi hangzásvilágát ismét felváltotta a dúros, lidmixolid világ.

Ebből a hangszerkezetből szükségszerűen következik, hogy az egész mű tonális felépítése félhangos rétegeződést mutat, mint a III. vonósnégyesé. Az 1. tétel alaphangja *a*, a harmadiké *b*, a középső, 2. tétel *h* alapra épül. Valamennyi tétel közös, legalsó rétege, mondhatni, abszolút szubfinálisa a *gisz*-sík. Ezen szólal meg az 1. és a 3. tétel már bemutatott középső epizódja, *gisz-disz* tiszta kvintekben nyugszik meg a 2. tétel középső része, a visszatérés előtt. A 2. tétel zárórésze egyben — tiszta kvintek csusztatásával — a tonális síkok egymással való kapcsolatát is nyomatékosan érzékelteti.

Az egész mű záróhangzata összegezi az *a — b — h* finálisokat. Az egyes tételek tonális síkja egyben megfelel az A, illetőleg a B hangolású klarinét természetes hangfekvésének.

A Kontrasztok Bartók kései kis remeke. Nagyobb, drámaibb hangú és látványosabb társainak árnyékában sokáig nem vették észre jelentőségét. Tüzetesebb vizsgálat — és ismételt megszólaltatás — azonban megmutatja, hogy kis arányaiban az érett Bartók-zene minden eredményét összesűríti, őszinte poézise a sötétebb tónusú nagy művek világának naposabb oldalát fordítja felénk.

Szigeti József beszéli el többször idézett kötetében, hogy Bartók nem titkolta Ravel hegedű-zongora szonátájának, a szonáta „Blues" (2.) tételének hatását a Kontrasztok kezdetére.[17] A mű utolsó tételében is hallunk olyan játékmódokat, amelyek a kelet-európai paraszti és az angol—amerikai népszerű tánczene egyes stiláris hasonlóságait emelik ki. A verbunkos-tánc kalandos történelmi útja, a népszerű tánc- és zenestílusok szüntelen szinkretizmusa a Kontrasztokban is tovább folytatódik.

[17] Szigeti József: Beszélő húrok. — 209. lap. — A Kontrasztok kezdetének utalását a Ravel-szonáta 2. tételére Bónis Ferenc is jelzi: Idézetek Bartók zenéjében. Magyar Zene, III. évfolyam, 2. szám, 1963. 105—122. l. — Egyébként Szigeti József közléséből és mellékmondatából, hogy Ravel szonátáját sokszor játszották együtt Bartókkal, érdekes gondolattársítás kínálkozik, feltételes utalásul a végleges Kontrasztok cím eredetére. Ravel „Életrajzi vázlat"-ában (Esquisse biographique; a zeneszerző szavai nyomán 1928-ban lejegyezte, megírta, majd a La Revue Musicale külön számában, 1938. decemberében publikálta Roland-Manuel) a hegedű-zongora szonátával kapcsolatban a két hangszer össze nem egyeztethető voltát, ellentétes, kontrasztáló karakterét hangsúlyozta. Nehéz elhárítani a feltolakodó kérdést: vajon nem inspirálta-e a Bartók-mű címét is Ravel szonátája, helyesebben a zeneszerző 1940-ben már publikált nyilatkozata szonátájáról?

SOMFAI LÁSZLÓ:

*BARTÓK — SAJÁT MŰVEINEK INTERPRETÁTORA**

A zeneszerző saját interpretációja még akkor is felbecsülhetetlen kincs, ha ő maga nem professzionista pódiumművész. Ezen az úton vallhat kompozíciójának olyan árnyalatairól, amelyeket nem tartott fontosnak írásban rögzíteni, vagy amelyek a kottaírás tökéletlensége következtében pontosan nem is rögzíthetők. Még hatványozottabban fontos azonban az olyan komponista saját interpretációja, aki maga is elsőrangú, jelentős előadóművész. Bartók Béla kora egyik igen jelentős pianistája volt, ami pedig a Bartók zongoraskompozíciók interpretálását illeti: az ő előadását máig nem tudja feledtetni, pótolni a Bartók-játékosok igazán nagy és impozáns nemzetközi serege.

Akik nem hallották Bartókot legjobb éveiben, élőben, talán kételkednek: igazán kora egyik legnagyobb pianistája volt-e? El kell hinnünk a kortársaknak, az akkori kritikusoknak, hogy így volt — és hogy a fennmaradt hangdokumentumok csak halvány árnyképei az élő Bartók-produkcióknak. A mai fiatal muzsikusok azonban, sajnos, csak ezekre a kopott hangfelvételekre támaszkodva ismerkedhetnek a pianista-Bartókkal. Az élmény így is rendkívüli; nélküle elképzelhetetlen az igazán hiteles Bartók-tolmácsolás — ha nem is minden tekintetben problémátlan ez a hangzó dokumentumanyag.

Nagy long play-lemezekre átszámolva mintegy 12—13 lemezre való anyag maradt fenn Bartók zongorázásával. Ennek mintegy fele szóló-felvétel, a többi kamarazene vagy zongorakíséretes népdalfeldolgozás. A művek kétharmada Bartók-kompozíció, a többi idegen szerző alkotása. A felvételek zöme az 1920-as évek végétől Európában, illetőleg a 40-es évek elején Amerikában készült, 78-as fordulatú lemezre. (Jelentős részüket Bartók hangmérnök fia, Péter mentette át nagy szeretettel és tudással mikrobarázdás lemezekre.) Van azután néhány mindmáig publikálatlan privátfelvétel is, részben rádióról felvéve, gyenge technikai minőségben.

A felvételek száma tehát nem lebecsülendő — noha Bartók repertoárjához mérten elenyésző csupán. A lemezek tartalma azonban, mindenekelőtt a Bartók-műveket illetően, meglehetősen sovány. Zömmel apró darabok, sokszor csak ciklusok kiszakított tételei — a „sláger" Bartók-darabok, azok, amelyek már életében is sikert arattak. A lemezfelvételek jelentékeny része

* Az 1968-as Bartók-szeminárium folyamán elhangzott előadás eredetileg természetesen élő-, hanglemezillusztrációra épült. Az írott formában a hangzó példáknak, s velük a vonatkozó közvetlen utalásoknak el kellett maradniok. Ezeket pótolja — legalább a rendelkezésre álló anyag felsorolásával — a cikk végén található diszkográfia.

egyébként valami külső ösztönzésnek köszönheti létét. (A nagy hegedűs, Szigeti József érdeme, hogy közös lemezprodukciók révén egyáltalán érdeklődni kezdtek a lemezgyárak a Bartók-felvételek iránt; a magyar népzene népszerűsítésének szándéka magyarázza a több, mint két tucat Kodály- és néhány Bartók-feldolgozás ének-zongorás felvételét; feleségének, Pásztory Dittának karrierjét szorgalmazta Bartók közös duó-felvételeikkel stb.) Lemezfelvételei is mutatják: Bartók nem volt ügyes menedzsere önmagának, méltatlannak is érezte volna magához az ilyen allüröket. Tulajdonképpen a koncertezés is teher volt számára. Ha nem lett volna szüksége a szerény honoráriumokra, valószínűleg felhagy a turnékkal és csak két legkedvesebb hivatásának, a népzenetudománynak és a zeneszerzésnek él.

Most azonban nem általában a pianista-Bartók portréjával ismerkedünk, hanem egy szűkebb kérdésre szorítkozunk csupán: hogyan játszotta Bartók saját műveit és mit profitálhat ebből a mai Bartók-interpretátor. Elöljáróban két megjegyzés:

1. Bartók oeuvre-jében viszonylag a zongoramuzsika a legkevésbé pontosan lejegyzett műfaj. Mivel nagyrészt saját koncert-céljaira írta zongoradarabjait, eleinte kevés gondot fordított az előadási árnyalatok félreérthetetlen rögzítésére. Talán csak amikor az 1920-as évek vége felé mások is sűrűbben játszották műveit, és gyakran rosszul, akkor ébredt rá a tempó, dinamika, frazírozás stb. precízebb jelölésének szükségességére és kezdte meg — részben visszamenőleg is — a revíziót. Tegyük hozzá: egy sor darabját a sokszori eljátszás után maga is más karakterrel, tempóval játszotta már, mint ahogy először kinyomtattatta. A folyamatos revízióra — a kelendőbb kották esetében — a bécsi Universal Edition módot is adott; a korábbi, magyar kiadványok javánál erre nem kerülhetett sor. Ezért minden eredeti Bartók-hangfelvétel *forrás-értékű*, esetleg a zeneszerzői szándék utolsó hiteles rögzítése. (Lásd lemezein a kiadástól eltérő hangokat, tempóvételeket, akcentusokat stb.)

2. De szűkítsük meg a lemezek forrásértékét azzal a megjegyzéssel, hogy az eltérések egy része talán nem zeneszerzői javítás, hanem csak az interpretátor-Bartók alkalmi, esetleges variáns-választása. Annál is inkább, mert a felvételek egy része (és ez elsősorban az Amerikában készültekre vonatkozik) olyan körülmények között, vagy Bartók olyan fizikai-egészségi állapotában született, hogy nem mindig tekinthetők százszázalékos teljesítménynek. Mindenképpen mérlegelni kell a belőlük kihallott, az írott kottával disputáló jelenségek érvényességét.

Mielőtt a Bartók-kompozíciók szerzői felvételeinek elemzéséhez kezdenénk, legalább futólag mégis érintenünk kell a kérdést: miként interpretálta Bartók a zongorairodalom klasszikusait. Ez a kis kitekintés távlatot adhat a folytatáshoz. Mert, ha megérezzük, hogy Edwin Fischer, Backhaus és társaik korában például milyen volt Bartók Beethoven-játéka, milyen szabadságot engedett meg magának a tempó kérdésében, hogyan mintázott meg egy témát, mekkorára vette az akcentusokat stb., saját műveinek interpretációiban is jobban szétválaszthatjuk a zeneszerző és a pianista nem feltétlenül szinkronban futó tevékenységét.

Mint ismeretes, Bartók pianista arculata egy Liszt-növendék, Thomán István keze alatt nyerte el a befejező vonásokat. Iskolázottsága, koncertélmé-

nyei és alkata folytán pályakezdése idején annak a Lisztig visszanyúló zongorajátéknak lett folytatója, amelyet a századelőn egy Busoni vagy d'Albert fémjelzett. Nem félt például Bartók a mai zongora lehetőségeihez alkalmazni a preklasszikus cembalo-muzsikát — ennek természetes következményeivel: szélsőségesebb tempókkal, fakturális kiegészítésekkel, a virtuóz és az affektusgazdag részek éles szembeállításával stb. Erre a legjobb példák Scarlatti-felvételei. Mozart-játéka azt is megmutatja, hogy indulatossá, gesztusgazdaggá, „vaddá" tudott tenni olyan klasszikus tételeket is, amelyekben ennek csak csirája fedezhető fel. (Bartók Mozart- és Bach-interpretációját — a G-dúr partita egyetlen részletétől eltekintve — sajnos csupán máig publikálatlan, technikailag rendkívül gyenge privát-felvételek őrizték meg.) Mindennél jobb jellemzője azonban interpretációs törekvéseinek Bartók Beethoven-tolmácsolása. Beethovenben Bartók szellemi rokonát fedezhette fel. Ezért itt interpretációja teljesen szuverén, szinte „önkifejezés". Az ő Beethovenje egyidőben tud romantikusan felizgató és túlfeszített lenni — s egyszersmind XX. századian modern, disszonáns, hallatlan ritmikai feszültségű, frazírozási fegyelmű. (Egyetlen Beethoven-felvételének fennmaradása jellemző módon szintén véletlenszerű: 1940. április 13-án, Szigeti Józseffel adott szonátaestet a washingtoni Library of Congressben, s a könyvtár házi stúdiója rögzítette a hangverseny teljes műsorát, többek között a Kreutzer-szonátát.)

A következőkben most már Bartók saját műveinek előadásáról szólunk. nem a művek, nem is a felvételek időrendjében, hanem az előadói stílus néhány alapvető elvi kérdése köré elrendezve.

Kezdjük az 1911-ben írt Allegro barbaro-val. Nem csak azért, mert ez a „barbaro" tételtípus a Bartók-muzsika egyik gyakran visszatérő és az európai zenében kétségkívül újat jelentő karaktere. De azért is, mert az Allegro barbaro szerzői előadása fontos adalék a Bartók-zene *tempó*-kérdéséhez. Az 1920-as évek végétől Bartók a művet ♩ = ca. 96—100 metronomjelzésnek megfelelő alaptempóban játszotta. Amikor a kompozíció 1918-ban az Universalnál megjelent, Bartók ♩ = 96—84 metronomjelzést írt elő. Ezt a talán sajtóhibát (?) a későbbi újranyomás során ő maga gyorsíttatta fel ♩ = 78—84 metronomra, de valójában, mint a felvétel (BRS 903) bizonyítja, még gyorsabban játszotta. A két szélső érték között több, mint kétszeres az eltérés. Ebből az első tanulság az, hogy mielőtt egy Bartók-művet megtanulunk, meg kell győződnünk arról: valóban a kompozíció utolsó, leghitelesebb Bartók-kiadása áll-e rendelkezésünkre — mert hasonló eltérések számos művében találhatók. A második tanulság: mereven ragaszkodni a Bartók által előírt metronomszámhoz nem kell — Bartók sem volt merev e tekintetben —, mert a darab hiteles karakteréhez való hűség nem csak a tempó metronommal vagy stopperrel mérhető gyorsaságán múlik.

Hasonlóan jellemző példa erre, ugyancsak a „barbaro" tételtípusból, az 1916-ban írt Suite op. 14. III. tétele. Itt is csaknem duplájára gyorsította Bartók a metronomjelzést a későbbi kiadásban. Ennek a kompozíciónak stílusáról ő maga mondta 1944-ben, Amerikában: „... *A Suite Op. 14. nem tartalmaz népdalokat, kizárólag saját témákra épül. Amikor ezt a művet komponáltam, a zongoratechnika finomítására, a zongoratechnika világosabb stílusúvá tételére gondoltam, egy ‚csont-izom'-stílusra, — ellentétül a későromantikus korszak nehéz akkordikus stílusával; azaz egy egyszerűbb stílusra,*

amelyből a lényegtelen díszítőelemek, mint például akkordtörések és más figurák hiányoznak." — Bartók szavaihoz hozzáfűzhetjük: mindez nem csak kompozíciós, hanem előadói stílusára is vonatkozik. Játékából hiányzik minden szentimentális, felesleges, koloráló elem, — mindent plasztikusan, logikusan, de expresszív erővel akar bemutatni.

Ennek az expresszivitásnak egyik fontos összetevője a tempókarakter. Az Allegro barbaro-előadás kapcsán már említettük, hogy a tempót nemcsak a mérhető gyorsaság határozza meg. Bartók előadásában megfigyelhetjük, mennyire nem gépies, nem „egyenletes" az Allegro barbaro interpretációja. A fontos témaanyag világos megmintázása érdekében lassító-fékező agogikákat alkalmaz, a mellékesebb összekötő repetíciót gyorsabbra veszi stb. Ezzel érkezünk el a tempókarakter kérdéséhez a Bartók-játék egyik sarkalatos pontjához. Az előbb nem mondtuk ki, mi is az Allegro barbaro tulajdonképpeni tempójelzése. Mert ez a cím csak úgynevezett irodalmi cím. A kotta élén ezt olvassuk: „Tempo giusto". A magyar és általában a szomszédos, Bartók által tanulmányozott parasztzenékben két fő előadási stílus van: a *Tempo rubato* és a *Tempo giusto*. Ezeknek egyike sem pontosan azonos az európai műzene látszólag azonos, vagy rokon jelenségeivel. A „tempo rubato" vagy „parlando" az énekelt népdalból eredő stílus, ahol a metrumnak nincs egyenletes lüktetése, de még a belső ritmikai aprózások sem egyenletesek. A népzenében a szöveg, a természetes szótaghosszúságok és az énekes pillanatnyi hangulata határozza meg a ritmust. A Bartók hangszeres-kompozíciók rubatói, parlandói kifejezetten „hozzávetőleges" ritmus-kottázással rögzítettek csupán. A magyar zenei anyanyelvű előadó rendszerint érzi, milyen határok között mozoghat a kötetlen játék. A külföldi művész nem tehet mást, mint megfigyeli Bartók előadását és azt nem másolja le (!), hanem szerényebb szélsőségek között megpróbálja maga is átérezve megvalósítani. A „tempo giusto" sem könnyebb probléma. Itt a metrum keretei, a „lépések" viszonylag egyenletesek, feszesek (bár nem mechanikusan egyenletesek!), de a „beat"-eken belüli aprózások itt is szabad kis gyorsulásokat-lefékezéseket mutatnak. A paraszttáncok muszkuláris élményének átélése nélkül ez a giusto-játék talán nem is valósítható meg.

Mindkét alapvető tempókarakternek jellemző példája az 1908-ban írt Tíz könnyű zongoradarab népszerű tétele, az Este a székelyeknél. Bartók a következőket mondta róla: „*... Ez a mű is saját témáimon alapul, de a témák hasonlítanak az erdélyi magyar népdalok stílusára. A két téma közül az első parlando-rubato-ritmusú, a másik tánc-ritmusú. A második tulajdonképpen egy pásztorfurulya imitációja, az első, a parlando-rubato-téma pedig egy vokális dalé. A mű formája: A B A B A.*" — A parlando-rubato „A" rész ritmusát Bartók egyenletes nyolcadokban kottázta, ezzel szemben mindkét felvételen eltérően, improvizatorikus beszédességgel játssza. (Különválasztva a két tempókaraktert, a Tempo rubato egyik iskolapéldája az 1920-ban írt Improvizációk magyar parasztdalokra 7. darabjának előadása, — a Tempo giustoé a Nyolc magyar népdal 5. száma, Basilides Mária és Bartók tolmácsolásában.)

Külön kell szólnunk egy érdekes határesetről: az úgynevezett *bolgár ritmusú* tételek ritmuskarakteréről. A román, bolgár (és részben magyar) népzenéből átvett bolgár ritmusnak Bartók eredeti kompozícióiban kétféle stílusa

figyelhető meg. Az egyik „merev" bolgár ritmus, amelyben a páros és páratlan aprózásokból összetett ütemfajta legkisebb egységeit is hallatlanul feszesen, egyenletesen kell játszani. A másik egy sajátos bartóki „giusto" bolgár ritmus, amelyben az aprózott ritmusértékek nem mechanikusan egyenletesek; ez kötetlenebb játékot követel, itt-ott valóságos rubato is megengedhető. Sajnos, a kottában Bartók nem tesz különbséget a „merev" és a „giusto" bolgár ritmika között, lemezfelvételeiből kell kihallanunk. Frappáns példákkal szolgál a Mikrokozmosz VI. füzetét záró (egyébként nem népzenei tematikájú) Hat tánc bolgár ritmusban; első darabja Bartók „giusto", sőt helyenként „parlando" bolgár ritmikájára, a második a „merev" ritmus-típusra.

Valamennyi Bartók-felvétel tanúsítja, hogy Bartók rendkívül világosan, vonalasan, lényegretörően zongorázott. Korántsem használta ki a romantikus zongorajáték teljes színskáláját, viszont kialakított egy sajátos, keménybillentésű, mégsem tárgyilagos, hanem voltaképpen nagyon expresszív stílust. A Bartók halála után kibontakozott második generáció Bartók-játéka részben továbbfejlesztette Bartók intencióját, részben hűtlen lett hozzá. Ebben kulcsszerepe volt néhány külföldön élő, magát kizárólagosan autentikus Bartók-játékosnak mondó magyar pianistának. Kétféleképpen léptek tovább — és bár mindkét törekvés igazolható, nem teljesen megnyugtató egyik sem. Az egyik törekvés „európaizálja" Bartókot, szalonképessé teszi, tompítja akcentusait. A másik törekvés meghonosít egy „barbaro" Bartók-stílust: tárgyilagos-kemény billentéssel, az ütőhangszer-effektusok eltúlzásával, a linearitás absztrakt izzásával, a tempók extázisával azt hangsúlyozza, ami elválasztja Bartókot az európai tradíciótól.

Pedig a pianista-Bartók éppen nem egy exotikus-keleteurópai zenei nyelvi „dialektusban" játszott. Játékmódja fel volt vértezve a klasszikus interpretáció gazdag tapasztalataival és saját zenéjének valóban egyéni „akcentusait" nagyon takarékosan alkalmazta. Ennek illusztrálására egyszerű, de jellemző példa a Mikrokozmosz V. füzetéből a Staccato. A felvétel első tanulsága: mennyiféle árnyalata van Bartók játékának a „secco, quasi pizzicato" alapbillentésen belül. De külön figyelemre érdemes a formálás is. A darab elején (a jobbkéz belépésével) egy szinte klasszikus dupla periódus rejlik a tematikában, amit Bartók klasszikus fegyelmű témamintázással ad elő. A téma kidolgozásszerű továbbfejlesztésétől kezdve (téma fordításban a balkézben) felváltja ezt a nyugalmat egy gesztusos, zabolázottságában is indulatos játék. A két szólam világos dallami linearitása azonban a legkeményebb akcentusok között is épen marad.

Mindez nem mond ellent annak, hogy a zongora mint „ütőhangszer" tagadhatatlanul létező típus Bartók zenéjében, különösen az „1926-os zongorás esztendő"-től kezdve. Csak éppen maga Bartók nem valamiféle brüitista, barbár kalapácsolásra gondolt, mint sok mai interpretátora hiszi. Az 1926-ban írt Csörgőtánc felvétele (a Kilenc kis zongoradarab-ból) jól szemlélteti, hogy Bartók még a zongorán „dobolással" sem az egyszerű ütőhangszereffektust akarta elérni, hanem a ritmusprofil rugalmas, gesztusos (és éppen ezért nem mechanikusan egyenletes!) kifejezésére törekedett.

Idáig olyan stiláris jelenségek illusztrálásához hívtuk segítségül Bartók felvételeit, amelyek — csupán a kinyomatott kotta lelkiismeretes tanulmányozásából — nem nyilvánvalóak. Ahol az elő interpretáció hozzátesz a kot-

taszöveghez, pontosabban fogalmaz. Pontosabban — néha viszont csak másképpen. Esetleg nemcsak másképpen, hanem egyenesen a kottával ellentétesen. Rövidre fogva a szót: vannak-e Bartók interpretációinak olyan lényeges vonásai, amelyeket *ne kövessünk?*

Rendkívül kényes kérdés ez, de fel kell vetnünk. Sokkal, nagyon sokkal több eredeti Bartók-produkciót kellene ismernünk ahhoz, hogy a lemezekből eleve kiszűrhessük az esetleges, a sikerületlen mozzanatokat. De valószínű, hogy még az igazán tipikus interpretációs jegyek között is akad néhány, amelyet nem szükséges követni. Például a Mikrokozmosz VI. füzetének interpretációjában (különösen a „Kis másod- és nagy hetedhangközök"-ben) szembeötlőek Bartók arpeggio-szerű akkordtörései. Ezek nem szerepelnek a kottában. Ő maga viszont az exponált, lassú tempójú disszonanciákat (nagyszeptim, kisnóna stb.) szinte mániákusan kicsit „töri", a balkézzel előbb indul. Talán nem is a romantikus zongorázás maradványa ez, hanem a disszonancia kiemelésének, hallhatóbbá tételének speciális bartóki megoldása. Mindamellett nem bizonyos, hogy követni érdemes. Azután itt van például Bartók fantasztikus rubatóinak kérdése. Ahogy az Improvizációk 7. tételét játssza, azt a szabadságot bárki másnál modorosságnak mondanánk. A rubato-játék, mint elv, ott valóban kötelező, de a mai interpretátor jobban teszi, ha szerényebb végletek között mozog. Bartók zongorázás közben olyan speciálisan élményanyagra támaszkodva muzsikált (pl. hogy hogyan hallotta valaha azt a népdalt Erdélyben; miért volt a maga idején úttörő, és ezért ma is kiemelkedő egy-egy akkord-kapcsolása; mi az, amit az eljátszás időpontjában már másképpen komponálna meg és ezért most zavarja stb.), amiről a mai interpretátor nem tudhat.

Ha az írott kotta és a Bartók-lemez lényeges kérdésben valóban ellentmond egymásnak, a vitás, bizonytalan kérdések eldöntéséhez mégis a kottát tanácsos segítségül hívni. A kotta elmélyült, analitikus értelmezése rossz vágányra nem viheti az interpretációt. A zeneszerző-Bartókot végülis elébe kell helyeznünk a pianista-Bartóknak.

Mindamellett a Bartók-hangfelvételek egyebünnen megszerezhetetlen információk kimeríthetetlen tárházát nyújtják a mai muzsikusnak. A legkitűnőbb Bartók-játékos is jól teszi, ha újra meg újra visszazarándokol ezekhez a kopott lemezekhez — ellenőrzi magát, megújul. Szeretném hinni, hogy az elmondottak, de főképp maguk a lemezek, mind több hívet toboroznak ennek a meggyőződésnek.

BARTOK-FELVETELEK GYUJTEMENYES KIADASAI MIKROBARAZDAS HANGLEMEZEKEN

Bartók Recording Studio

1. „BÉLA BARTÓK AT THE PIANO" BRS 003. — *1. oldal:* 1. román tánc; 2. bagatell; 2. burleszk; Allegro barbaro. — *2. oldal:* Suite op. 14.
2. „BÉLA BARTÓK AT THE PIANO", BRS 903. — *1. oldal:* (D. Scarlatti, 4 szonáta Longo-Nr. 286, 135, 293, 50); (Liszt F., Sursum corda); 2. bagatell; Este a székelyeknél, Medvetánc; 1. román tánc; 2. burleszk; Allegro barbaro. — *2. oldal:* 15 magyar parasztdal No. 7—12, 14—15; Suite op. 14; 1. rondó; Dal, Csörgőtánc; Kis szvit 5. tétel; Mikrokozmosz No. 124 Staccato, No. 146 Ostinato; Bar-

tók angolnyelvű magyarázata a Mikrokozmosz, Suite op. 14, 1. rondó és Este a székelyeknél zenéjéről.

Columbia

3. „BÉLA BARTÓK PLAYING HIS OWN WORKS" — „MEET THE COMPOSER", ML 4419. — *1. oldal:* Mikrokozmosz No. 113, 129, 131, 128, — 120, 109, 138, — 100, 142, 140, — 133, 149, 148, — 108, 150, 151, — 94, 152, 153. — *2. oldal:* Mikrokozmosz No. 126, 116, 130, 139, 143, 147, 144, 97, 118, 141, 136, 125, 114.
4. ML 2213. — *1. oldal:* Kontrasztok (közr. Szigeti József hegedű, Benny Goodman klarinét). — *2. oldal:* 1. rapszódia hegedűre és zongorára (közr. Szigeti József hegedű).

Remington (Continental)

5. „BARTÓK PLAYS BARTÓK", R—199—94 (Con. CLP—1001). — *1. oldal:* 2. bagatell; 1. rondó; Kis szvit [teljes, + a 32 duó kiadatlan átirata mint bővítés]; Preludio all'Ungherese. — *2. oldal:* Hét darab a Mikrokozmoszból 2 zongorára, No. 2, 5, 6 (közr. Pásztory Ditta zongora); Improvizációk No. 1—2, 6—8; Homage to Paderewski: 3 magyar népdal.

Vox

6. Vox PLP 6010. — *1—2. oldal:* Szonáta zongorára és ütőhangszerekre (közr.: Pásztory Ditta zongora, Harry J. Baker és Edward J. Rubson ütő); Gyermekeknek [rev. kiadás I. füzet:] No. 3, 4, 6, 10, 12, No. 13, 15, 18, 19, 21; Este a székelyeknél, Medvetánc.

Vanguard (Amadeo)

7—8. „A SONATA RECITAL BY JOSEPH SZIGETI AND BÉLA BARTÓK. (Recorded at the Library of Congress, Washington, D. C., April 13, 1940)" — Vanguard, Library of Historic Perfomances, VRS 1130—1131. — *I, 1—2. oldal:* (L. van Beethoven, Kreutzer-szonáta op. 47); 1. rapszódia hegedűre és zongorára. — *II., 1. oldal:* (C. A. Debussy, Hegedű-zongoraszonáta). — *II., 2. oldal:* 2. Hegedű-zongoraszonáta.

Qualiton

9. „HUNGARIAN FOLK SONGS", HLP SZK 3513. — *1—2. oldal:* Nyolc magyar népdal No. 2, 5, No. 6, 7, 8 (közr. Basilides Mária alt, Székelyhidy Ferenc tenor); és 7 Kodály-feldolgozás a „Magyar népzene" c. ciklusból.

FODOR GÉZA:

A POLGÁRI MŰVÉSZET MEGÍTÉLÉSÉNEK KÉRDÉSE

VITA MARÓTHY JÁNOSSAL

(Folytatás)

II.

Maróthy János történetfilozófiai koncepciójának egyoldalúságát, felemás voltát természetesen esztétikai nézeteiben is viszontlátjuk. Ahogy Maróthy lényegében értetlenül megy el a történelem dialektikája mellett, pontosan olyan értetlen a művészi fejlődés iránt. Ahogy elszegényíti a polgár fogalmát, úgy szegényíti el a polgári művészetet, hiszen: *„E művészi látásmód forrása pedig az a szemléleti forma, amelyben az elkülönült árutermelő, polgár az életet fölfogja"*. Persze igaz, hogy a központi irodalmi hős, a dobozszínpad, a centrális perspektíva és tonalitás kialakulása mélyen összefügg a polgári fejlődéssel, a polgári világképpel, mégis ebben a közvetlenségben megfogalmazva — vulgarizálás. Vizsgáljuk meg mármost ezt a kapcsolatot az irodalom, a festészet és a zene vonatkozásában.

Itt mindenekelőtt irodalomtörténeti vitánk van Maróthyval. A szerző ugyanis azt állítja, hogy a „... magánlíra ... a műfajok egyikéből fő, majd minden mást is meghatározó műfajjá válik" (42. l.). Úgy gondoljuk, közhelyszerűen ismert tény, hogy a polgári társadalom reprezentatív műfaja az epika, a regény. Sőt, bizonyos értelemben nemcsak reprezentatív, hanem meghatározó műfaj is, gondoljunk csak a dráma epizálódására, mint a polgári drámatörténet alaptendenciájára. Ha Babits azt mondja, hogy „a líra meghal", akkor csak egy a romantika óta végbemenő irodalomtörténeti folyamat konzekvenciáját vonja le. Figyeljük meg a költő lényegre törő érvelését: „Kinek szólsz lélek? Mondják, milliók / nyögését nyögd ma, testvérek vagyunk / s mit ér a szó, amely csupán *tiéd?* / De istenem, hát testvér az, aki / nem hallja meg testvére panaszát, / ha nem *övé is*? Önző a világ: / csak közös ínség, közös láz, közös / zavar dadog, — a többi csönd s magány." Láthatjuk, hogy Babits itt jól írja le azt a jelenséget, hogy a polgári társadalomban „az általános érdek az önző érdekek általánossága" (Marx), és világosan látja, ennek a helyzetnek a lírára nézve végzetes voltát, azt, hogy „magunknak szól a dal", hogy a líra magánlírává satnyul. Ezt a folyamatot viszont nem szabad úgy interpretálni, mint a magánlíra reprezentatívvá válását. Igaz, hogy a lírát a polgári társadalomban többnyire a magánlíra reprezentálja, ez azonban nem jelenti azt, hogy a magánlíra a többi irodalmi műfaj-

hoz képest reprezentatív szerepet töltene be. Ellenkezőleg, ezzel a fordulattal a líra mindinkább jelentőségét veszíti a polgári irodalomban, bizonyos értelemben valóban meghal. Ugyanakkor a Goethe utáni korban, amely meghozza a líra mindinkább elmélyülő válságát, a regény (majd később a novella) páratlan virágzása következik be. Ezt persze sohasem érthetjük meg, ha a regény-műfaj lényegét Maróthy (nem e könyvében, hanem ennek realizmus-koncepcióját önállóan kifejtő cikkében megfogalmazott) nézete alapján fogjuk fel. Eszerint ugyanis „az eposz helyébe lépő" *ballada,* majd polgári *regény* az egyén boldogulásáért vívott harcának egyébként semleges közegeként kezeli a közönséget".[1] Ha ez így van, akkor teljesen érthetetlen, hogy miért van szükség a regény műfajára, amikor mindezt a líra sokkal problématlanabbul tudja ábrázolni, hiszen még semleges közegként sem kell ábrázolnia a társadalmat. És főleg az érthetetlen, hogy miért következik be be a XIX. században a regény előretörése pl. éppen a líra rovására. Véleményünk szerint mindez azért történhet így, mert a regény-műfaj éppen ellenkező hívatást tölt be, mint amit Maróthy tulajdonít neki. Beszéltünk arról, hogy az árutermelés folytán az emberek közvetlenül közösségi viszonyai tartalmukban társadalmiakká válnak, hogy ezek a társadalmi viszonyok extenzíve sokkal szélesebb körűek a hajdani közösségi kapcsolatoknál, hogy ezeken a társadalmi viszonyokon keresztül — marxi kifejezéssel — „az önmagára reflektált külön érdekek háta mögött" nyomul előre a közösségig. A regényt pontosan ez a társadalmi tény hívta életre, mint azt a műfajt, amely képes e társadalmi kapcsolatok extenzitását ábrázolni és ezáltal helyreállítani az egyén és társadalom egységét a maga magánvalóságában. Ezért nem véletlen, hogy a polgári irodalom egyetemessé váló (tehát a regényre is kiterjedő) válságának korában mégis a regény műfajában jönnek létre a válság legjelentősebb áttörései egy Romain Rolland, Roger Martin du Gard, de főként Thomas Mann életművében.

Hasonlóképpen felszínesen ítéli meg Maróthy a centrális perspektíva kérdését: „A »költőien érzéki ragyogású anyag«, a tapintható, körüljárható valóság, a maga absztrakciókból kilépő *egyedi konkrétságában:* ismét nem a »realizmus diadala« általában, mert a perspektivikus ábrázolás mindezt az *én virtuális középpontjából* mutatja." (14. l.) A perspektíva centrumát természetesen durva vulgarizálás közvetlenül az elkülönülő árutermelő én-jébe helyezni. A centrális perspektíva valódi jelentőségét csak akkor érthetjük meg, ha a reneszánsz ember előbbi — Heller Ágnes alapján adott — jellemzésére gondolunk. Ahogy a reneszánsz embernek a természethez való viszonyulása nem egyszerűen a természethez való polgári viszony, hanem a természethez, mint az ember számára létező természethez való viszony, éppúgy a centrális perspektíva először képes kifejezésre juttatni egy olyan térélményt, amelyről soha többé nem mondhat le az emberiség. Ez nem azt jelenti, hogy a centrális perspektívát a festészet egyedül üdvözítő és örökérvényű eszközének tartjuk, hanem azt, hogy tartalmilag jóval többet jelent, mint ahogy Maróthy interpretálja, továbbá, hogy az általunk kiemelt tartalom az emberi érzésvilág maradandó mozzanata. E térélmény azt fejezi ki,

[1] *Dr. Maróthy János: A realizmus általában és konkrétan,* Társadalmi Szemle, 1964/12. 58. l.

hogy az emberi, társadalmi gyakorlat mind univerzálisabbá válása, a természettudomány előretörése stb. eredményeképpen az embereket körülvevő tér nem áll idegenül szemben az emberrel, hanem ellenkezőleg, az ember saját világaként, mint az emberi tevékenység tere is, így az emberi személyiség kitágulása jelenik meg. Másrészről ez a tér-élmény mély összefüggésben van az evilágiság érzésével, amelynek szuggesztív kifejezésre juttatásával a centrális perspektíva újra csak olyan tartalmat fejez ki, amely az emberi öntudat és biztonságérzet nélkülözhetetlen mozzanata.

A zene tonális rendje ugyanennek az élménynek jegyében fogant, mint ezt Ujfalussy József elemzései óta tudjuk. Maróthy János nagy érdeme, hogy teljesebbé tette ezt a képet a dalszerűség elmélyült analízisével, sőt, kimutatta, hogy a tonalitás rendszere magában a dalformában jött létre. (14. l.) Külön utalnunk kell arra a kitűnő elemzésre, amelyet a polgári dalszerűség dinamikus jellegéről ad: Az „én- és dal-központuság" statikus realizálódása (a tulajdonképpeni kistermelői líra) a középkorral végetér. Az izoritmiát a heteroritmia, az állandó alap-kvint-pilléren nyugvó modalitást a funkcionális körforgásában minduntalan változó és mindenhova transzponálható tonalitás, a sorokból építkező íves formatípust a belülről szakadatlanul tagolt formatípusok, a dal „egy tömbből faragott" típusát és csupán statikus-figuratív kibontási eszközeit a sokféle, különböző, sőt ellentétes motivikus anyag és ennek mindinkább analitikus-motivikus kibontása váltja föl.

A polgári realizmus tehát éppúgy túlmutat önmagán, mint társadalmi talaja: a kialakuló kapitalizmus is. Bár a szemléleti alapjául szolgáló „én- és dalcentrikusságot" végig megtartja, a dialektikus belső mozgás, amellyel ez a világkép telitődik, voltaképp már eredeti keretei elleni potenciális energiát hordoz, és mennyiségi fölhalmozódása végül szét is töri majd a kereteket. (99. l.) Lehetetlen észre nem vennünk az itt leírt tény mély összefüggését a dinamikus emberképpel. A dalszerű gondolkodás legáltalánosabb specifikumai most már: a visszatérés és a szimmetria, illetően ezek konkretizálódásaként a tonalitás, a forma lekerekítésének ABA elve, ritmikailag a tagok terjedelmének azonossága, a páros tagolódás. A realizálás módja monódikus, illetőleg homofón. (17—20. l.) Ezek az elvek valóban antropocentrikus világképet fejeznek ki, mégpedig — mint Maróthy nagyon helyesen rámutat — nemcsak a szorosan vett dalműfajban, hanem a polgári zene egészét átfogó érvénnyel: „Ennek a daltípusú zeneiségnek *maga a dal* csupán alapegysége, legelterjedtebb közhasználatú formája. *A nagy formákban* ez az alapegység mintegy mozgásában jelenik meg, kibontva összes lehetőségeit a polgár építette zenei térben. A nagy formák »nagy tere« azonban strukturálisan azonos a dal »kis terével«, csupán szélesebb mozgási lehetőségeket biztosít. Nem ballada, hanem regény, de hőse és pályája azonos, csak sűrítettebb hős, aki nagyobb távon futja be útját s ezért létének teljesebb összefüggéseit tárja föl". (36. l.) Mégis, a helyes alapgondolat ellenére sem lehet itt elfojtani bizonyos kétségeket.

Mindenesetre Maróthynál itt egy nagyon pozitív törekvésnek vagyunk tanúi, annak, hogy kísérletet tesz egy konkrét műforma genezisének ábrázolására, hogy fel akarja tárni a formaproblémák gyökerét a konkrét társadalmi életfolyamatban. A művészi forma lényegét — Lukács Györgyy szavaival — a következőkben látjuk: „. . . a forma nem más, mint a legmagasabb absztrak-

ció, a tartalom sűrítésének legmagasabb formája, meghatározásainak kiélezése, az egyes meghatározások közötti helyes arány helyreállítása, az élet egyes ellentmondásai közötti fontosság-hierarchia, amelyeket a műalkotás tükröztet."[2] Hogyha ezek alapján a dalforma lényegére kérdezünk, erre Maróthy koncepcióján belül a válasz nyilván az, hogy a dal-forma specifikuma ezen a fontosság-hierarchián keresztül közelíthető meg: „A dalt létrehozó társadalmi igény tartalmilag az elkülönülő egyén *személyes lírájának* az igénye, formailag pedig az elkülönülő egyén által *egymagában is előadható*, közösségi reprodukcióhoz, sőt közösségi alkalomhoz sem szükségképpen kötött formának az igénye." (16. l.) Azaz a dalformában a fontosság-hierarchia csúcsán az elkülönült egyén személyes problémái állnak, vagyis az Én. Úgy gondoljuk, hogy amit az előzőkben az ember-fogalomról mondtunk, elegendő annak belátáshoz, hogy ez az Én-kategória teljességgel használhatatlan, üres, ugyanis a polgári fejlődés különböző fázisaiban más és más a tartalma, hogy erre a problémára csak konkrét „hic et nunc" kérdésfeltevésnek van értelme. Ezért helyesebbnek tartjuk, ha a centrális perspektívára, a tonalitásra, a dalszerűségre stb. nem azt mondjuk, hogy „Én-centrikus" — mint Maróthy, hanem az antropocentrikus kategóriát használjuk. Ha az e kategóriában használt ember-fogalmat konkrét történetiségében fogjuk fel, akkor sem „általános emberivé" nem ködösítjük a polgárit, sem a kispolgár sajátosságait nem abszolutizáljuk. Maróthy ezzel szemben az Én-fogalmat teljesen történetietlenül, tartalmilag körvonalazatlanul és önkényesen használja.

Hogyan értelmezzük mármost az „antropocentrizmus" értelmében a dal-formát? Maróthy elemzéseiben, mint láttuk, két dal-fogalom szerepel: a szűkebb értelemben vett dal-műfaj, és a dalszerű gondolkodás általánosabb kategóriája. A szűkebb értelemben vett dal kritériumai: „... a lírai szólódalnak egy bizonyos tartalom *teljes kifejtését* önmagában kell hordoznia... A kis formába sűrített világnak új törvényei vannak. Először: a közösségi gyakorlatban adott dallam- és ritmus-változatokból egyedi és egyben tipikus verziónak kell születnie. Másodszor: ez a verzió nem lehet többé kis motivumocska, amely számtalan ismétlés és variálódás után juthat csak el a kifejlés teljességéhez, hanem nagyobb ívű, befogadóképesebb alapegységhez (a »sor«-hoz) kell eljutnia. Harmadszor: az alapegységnek »szűk távon« be kell járnia a hang- és ritmuskészlet egész világát, mégpedig nem esetleges variánsok, hanem tervszerűen fölépülő forma segítségével: akár az íves architektónia segítségével, amely a hangkészlet régióinak meghatározott »menetrend« szerinti bejárását biztosítja, akár a »sűrített variáció« segítségével, amely az alapegységnek ismét »menetrendszerű« dallami-ritmikai variálódását nyújtja, akár az előbbi két elv lehetséges kombinációi segítségével." (16. l.) A dalszerű gondolkodás jellemzői — mint már idéztük — ennél általánosabbak: a visszatérés, a szimmetria, illetőleg ezek említett konkretizálódásai. Ez az utóbbi kategória csak azért viseli a „dalszerű" jelzőt, mert a kérdéses zenei gondolkodásmód történetileg a dal műfajában alakult ki. Ez a gondolkodás antropocentrikus. Azt mondhatjuk tehát, hogy az antropocentrikus zenei gondolkodás a dal műfaján belül alakult ki, majd átfogta a zenei formák egész világát. Mondhatjuk-e azonban ennek alapján

[2] *Lukács György: A realizmus problémái*, Athenaeum 36. l.

azt, hogy a dal a polgári zene alapvető meghatározó műfaja? Úgy gondoljuk, hogy nem. Ebben az esetben ugyanis azonosíthatnánk az embert a lírai szubjektummal. Maróthy ezt is teszi, s ezért nála az egyes formák hőse tartalmilag azonos, csak a tartalom művészi kibontakoztatásának módjában van eltérés.

Ha azonban ezt a gondolatot valamennyire is következetesen végiggondoljuk esztétikailag, el kell jutnunk egyrészt a formalizmushoz (ugyanis a szerkezeti transzformációt nem tudjuk tartalmilag megalapozni), másrészt ezzel látszólag ellentétben, de nagyonis ezzel összefüggésben a zene formai változatosságának megsemmisítéséhez (hiszen, ha a tartalom állandó, felesleges a sokféle műforma). A művészeti formák rendszerének alapja azonban egy a művészet számára alapvető ontológiai viszony, a szubjektum-objektum viszony, amelynek történelmi-társadalmi alakulása határozza meg végső soron a formák mozgását — mégpedig éppen tartalmilag. Nem a polgári művészet, nem a monocentrizmus, hanem Maróthy az, aki a szubjektum-objektum viszonyból „... az *én*nek és a *más*nak ... a lapos dualizmusát alakította ki ..." (20. l.). Ennek a viszonynak a tartalmi változása alapozza meg azt a tényt, hogy „... a forma objektív dialektikája történelmi ..."[3] Innen érthető csak meg a műfajok, a formák egyenlőtlen fejlődése, amelyre még visszatérünk. Mindezek alapján véleményünk szerint helyesebb lenne azt mondani, hogy a polgári zene alapvetően antropocentrikus, ha úgy tetszik „dalszerű", de szigorúan a megadott általános kritériumok alapján. Ezek a kritériumok ugyanis önmagukban egyáltalán nem involválnak lírai jelleget, hanem csak elvontan fejezik ki az antropocentrizmust, amely a különböző műfajokban más-más aspektusból mutatkozik meg. Ez az aspektus különbség azonban mindenkor tartalmi-történelmi.

Nem elemezhetjük itt az esztétikai szubjektum-objektum viszony problematikáját, most csak egy igen fejlett és bonyolult megjelenésének egyetlen, — de számunkra kulcsfontosságú — vonatkozását emeljük ki. Újra csak az individuum és a társadalom viszonyáról van szó. Emlékezzünk vissza arra, amit az előző fejezetben Marx alapján a magánérdeknek és az általános érdeknek a csereérték alapján kifejlődött dialektikájáról mondottunk. Az idézett szöveg legfontosabb gondolata számunkra most a következő: „... a közösségi érdek, amely az egész aktus indítékaként jelenik meg, mint tény mindkét részről el van ugyan ismerve, de mint ilyen nem indíték, hanem úgyszólván csak az önmagukra reflektált külön érdekek háta mögött nyomul előre." A dialektika tehát ebben a formában érvényesül, így viszont mindenképpen érvényesül, magánvalóságában tehát a két oldal egységet alkot, azaz belsőleg egységes oldalak külső ellentétéről van szó.

Függetlenül attól, hogy egyébként mi a véleményünk Maróthy realizmus-koncepciójáról,[4] azzal viszonylag egyetérthetünk, hogy a realizmus tükrözési módja egybeesik „... a valóság tényleges képeivel, folyamataival, tör-

[3] *I. m.* 50. l.

[4] *Maróthy* realizmus-elméletével alapvetően nem érthetünk egyet. Azonban tekintettel arra, hogy nem vállalkozunk egy realizmus koncepció pozitív kifejtésére, öncélú bírálgatás lenne, ha Maróthy nézeteinek akárcsak immanens kritikáját adnánk. Így csak hivatkozunk azokra az ellenérvekre, amelyeket Ujfalussy József, Kiss Lajos és Vitányi Iván már megfogalmaztak: vö. Társadalmi Szemle, 1965/2—3, 5.

vényszerűségeivel . . .” (84. l.). Számunkra ebből csak annyi lényeges, hogy Maróthy elismeri: a polgári realizmus nem egyszerűen a polgári ideológikus tudat művészi megérzékítése, hanem az ábrázolás útja az objektivitáson át vezet, tehát nem deformálja azt önkényesen, hanem tiszteletben tartja. elmélyed, benne, és művészi módon visszaveszi a szubjektivitásba, de ebben a visszavételben megőrződik az objektív valóság arculata. (Természetesen nem az egyes részletek naturalisztikus megőrzésére gondolunk, hanem a totális összefüggés helyes tükrözésére).

Azt mondtuk, hogy a polgári életben a magánérdek és az általános érdek minden e tekintetben releváns cselekedetben magánvalóan egységben van, s mint külső ellentét jelenik meg. Amikor a művészet ezeket a cselekedeteket, élettényeket ábrázolja, spontán módon ez a vonatkozás is az ábrázolás tárgyává lesz, valamilyen módon belekerül a műalkotásba. A műalkotás természetesen nem állíthatja helyre a két oldal külső egységét is, hiszen ebben az esetben durván meghamisítaná a valóságos tényállást. Ellenkezőleg, éppúgy rögzíti, mint az a valóságban megjelenik, sőt ki is élezheti az ellentétet. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint Maróthy egyik kitűnő példája: „. . . a *népballada* már tragikus összeütközésekben jelzi a születő polgári morál belső ellentmondásait. A polgári életszemlélet jellegzetes képlete: a »meghittség befelé — önzés kifelé« vagy: »boldogságát kivívni akaró egyén — contra minden egyéb« szörnyű konfliktusok forrásává válhat, ha — valamilyen tragikus véletlen folytán — a »befelé« meghittsége a »kifelé« könyörtelenségével cserélődik föl. Ha pl. a szülők elkergetik, könyörtelenül kizsákmányolják, halálra dolgoztatják, kirabolják, meggyilkolják stb. a hozzájuk érkező idegent, s akkor ismerik csak föl, hogy a vélt idegen — saját gyermekük. Ekkor (és jellemzően: *csak* ezáltal) válik világossá, hogy a polgári »kis világ« belső melege csak a »nagy világban« vívott könyörtelen harc, mások közömbös-kegyetlen eltiprása útján biztosítható: amikor az irreleváns Egyéb releváns Én-né válik, és az önzés bumerángként üt vissza a maga érdekét hajszoló egyénre.” (47. l.) Ami itt lejátszódik az nem más, mint ugyanannak a dialektikának az érvényesülése a személyes életben, mint amit Marx a gazdaságban írt le: „Az, hogy az egymással szembe lépő folyamatok *belső egységet* alkotnak, épp annyira azt is jelenti, hogy belső egységük külső *ellentétekben* mozog. Ha az egymást kiegészítő, s ezért belsőleg önállótlan folyamatok külső önállósulása bizonyos pontot ér el, az egység erőszakosan érvényt szerez magának — *válság útján.*”[5] A ballada a maximumig élezi a magánérdek és az általános érdek hasadását. Nyilvánvaló, hogy a szereplő személyekben — itt a szülőkben — nem tudatosul, hogy magánérdekük szélsőségesen önző kinyilvánításában, annak háta mögött az általános érdek nyomult előre, s hogy a szándék visszájára fordulása éppen abból származik, hogy az általános hatalom nyíltan előlépett a személyes iniciativa mögül és így, ha tragikus módon is, de külsőleg is helyreállt a két oldal egysége. Nyilvánvaló tehát, hogy ezek az emberek nem vonatkoztatják ezt az eseményt társadalmi törvényszerűségekre, mégis, a műalkotás érzéki-felidéző módon kinyilvánítja a befogadó számára ezt a vonatkozást, élesen megmutatja a két oldal összefüggését. Anélkül tehát, hogy a magánérdek és az általános

[5] *Marx: A tőke I.* Budapest, 1961. 112. l.

érdek magánvaló egységét a műalkotás magában az életben meg tudná változtani, mégis, azáltal, hogy a dialektika érvényesülését művészien megmutatja, átvilágítja, egyuttal számunkravalóvá teszi. Mi ugyanis, mint befogadók már tudjuk az ábrázolás nyomán az egyéni tragédiát a társadalmi mozgásra vonatkoztatni. Azaz a műalkotás leleplezte a látszatot, áttörte az elidegenedést.

Vagy gondoljunk arra, hogy a modern imperializmus igen magas fokán létrejövő műalkotások közül nem egy — pl. O'Neill „Hosszú út az éjszakába" vagy Arthur Miller „Az ügynök halála" c. drámája — milyen pregnánsan, kemény veti fel ezt a problémát. Ez az utóbbi dráma különösen élesen mutatja meg a kérdés lényegét. Az egyéni érvényesülésért kétségbeesetten küzdő ember nem látja, hogy a társadalmi érvényesülés feltétele az, hogy aki „egy kicsit belefárad", azt könyörtelenül kidobják az állásából, — ebben fejeződik ki közvetlenül az általános érdek. Amikor Willy Loman a maga érvényesüléséért küzd, közvetve ezt az általános érdeket realizálja, magánjellegű cselekedete mögül ez is előrenyomul. A két oldal belső egysége újra csak akkor lesz világossá, amikor a maximummá fokozódó ellentéten keresztül tragikus válságban helyre áll. Hogy ennek a műnek mennyire eme dialektika az absztrakt tárgya, azt az is bizonyítja, hogy ezután a tényállás után Miller még egyszer elmélyíti a problémát. Willy Loman ugyanis azért lesz öngyilkos, hogy a biztosítótól kapott pénz megalapozza a család érvényesülését. Itt tehát feláldozza Willy a szűken vett magánérdeket, tettének motívuma bizonyos mértékig az általános érdek lett. Most viszont hihetetlen élességgel mutatkozik meg, hogy „az általános érdek az önző érdekek általánossága". Amit Willy Loman általános érdeknek hitt, az nem más, mint a magánérdek és az általános érdek ellentétének magasabb szinten való reprodukálódása. S a dráma utolsó jelenetében ez az általános érdek már a legroszszabb, legkorlátoltabb magánérdekként áll újra előttünk, bizonyítva Willy Loman áldozatának teljes értelmetlenségét. Az általános és magánérdek valóságos viszonya egy pillanatra sem világosodik meg Willy Loman előtt. Sőt, — mint Millernek a darabról adott elemzéséből kiderül —, a szerző is csak tudatosítja az ellentétet, de gondolatilag nem tudja megragadni a valóságos dialektikát. Elfogadja az ellentétet, végleges tényként rögzíti az elidegenedettséget: „Hogy tisztelhetünk olyan férfit, aki ily szélsőségesen viselkedik, olyan dolgok miatt, amin se nem változtathatott, se el nem háríthatta? Azt hiszem, erre a kérdésre nem az a válasz, hogy igenis tiszteljük azt a férfit, hanem az, hogy tiszteljük a törvényt, amelyet akarva-akaratlanul megszegett, mert az a törvény valamennyiünkre érvényes".[6] Ugyanakkor Miller művészileg lényegesen túlmegy ezen a ponton. Maga a dráma minden mozzanatában *felidézi* az ellentétes oldalak belső összefüggését, és ezáltal éppen az ellentét belső struktúrájának felmutatásával a teljes dialektikát számunkra valóvá teszi. Megmutatja a siker törvényének működési mechanizmusát és így óriási mozgósító erővel nyilvánítja ki e törvény megszüntetésének szükségességét, evokálja e társadalmi struktúra tarthatatlanságát. Nem véletlenül támadták Amerikában ezt a drámát, mint kommunista propagandaművet,

[6] *Arthur Miller: Drámák*, Európa Könyvkiadó, 1963. 498. l.

holott látjuk, szerzője maga sem vonja le azokat a konzekvenciákat, amelyek művéből következnek.

A példaként kiválasztott műalkotások azért mutatták fel ilyen élesen a magánvaló számunkra valóvá változtatását, mert közvetlenül ez az érdekdialektika az ábrázolás tárgya. De éppen úgy, ahogy a polgári életben ez a dialektika a végső soron meghatározó jellegű az életnyilvánítások totalitására nézve, azt mondhatjuk, hogy a maga specifikus tárgya tekintetében minden műaloktás végrehajtja ezt az átváltoztatást. Ha tehát nem is a gazdasági érdek-probléma a tárgy, a mű a minden életnyilvánításban magánvalóan benne rejlő emberi egység (emberi lényeg és létezés egysége) számunkra valóvá tétele irányában hat.

Általánosságban azt mondhatjuk tehát, hogy a művészet lényegéhez (érzéki-felidéző hatás) tartozik, hogy az elidegenedés hatására csak magánvalóan létező emberi lényeget újra számunkravalóvá teszi, azaz éppen az elidegenedés tényei konkrét külső és belső struktúrájának a megmutatásával, a totális összefüggés ábrázolásával maga a műalkotás a befogadó felé az emberi lényeg és létezés egységének helyreállítását, az elidegenedés áttörését prezentálja. Így van ez akkor is, ha ez a műalkotás hősében — amennyiben ilyen jellegű alkotásról van szó — egyáltalán nem tudatosul, azaz maga a hős nem megy keresztül katarzison; és így lehet ez akkor is, ha — mint Miller esetében konkrétan megmutattuk és még számtalan esetben megmutathatnánk — ez magában a szerzőben sem válik tudatossá. Véleményünk szerint a művészet hatalmas küldetése az emberi életben többek között abban van, hogy az elidegenedés történelmi periódusában az emberi egység helyreállításának elvileg mindenki számára korlátlan mennyiségben elérhető módja. Az elidegenedés ugyanis a többi objektivációs formát teljes egészében képes átfogni: a munka elidegenedett, absztrakt munka; a tudat útján megjelennek az ideológiák, kialakul a hamis tudat; mindennek kompenzálására létrejön a vallás, amey maga az objektiválódott elidegenedés, „az emberi lényeg *fantasztikus megvalósulása*, mert az *emberi lényegnek* nincs igazi valósága".[7] A művészet az egyetlen, amely a fent leírt módon az emberi lényeg számunkravalóvá tételét, az elidegenedés leküzdését bizonyos mértékig el tudja vállalni. Mert a művészet — legalább is a műalkotás befogadásának idejére — kitágítja a szubjektumot, felvezeti az egyént nembelisége öntudatáig. (A művészetre ható elidegenedés kérdésére még visszatérünk.)

Ebből a szempontból a művészetet valóban mint az élet negy jelentőségű eleven hatóerejét tudjuk felfogni; mint a valóság átalakításának egy módját és nem mint az életviszonyok mechanikus kifejezését, — vagy ami még rosszabb, — illuzionisztikus meghamisítását, lakkozását. Maróthy nézetei között ugyanis ez az utóbbi is helyet kap: „A művészetnek mindig is funkciója volt, hogy az embert a mindenkori körülmények által rárótt föladataiban segítse és e feladatokat, továbbá a teljesítésükhöz szükségszerűen kialakuló emberi jellemvonásokat magasztosként, kívánatosként, eszményiként tüntesse fel. Ez történik most a privát élettel". (42. l.)

Konkrétizáljuk mi is tovább problémánkat a Maróthy által megjelölt területen! A mindennapok, a hétköznapi élet ábrázolásáról van szó. Maróthy

[7] *MEM 1.* 378. l.

ezt fejezi ki a „privát élet" kategóriájával: „A magánéleti szféra *eredetileg* alig megy túl a puszta életfunkciókon. Az ilyesmit közvetlenül a művészet tárgyává tenni nehezebb lenne, mint Szent Lászlónak a kősziklából vizet fakasztani. A társadalmi fejlődéssel persze a magánéleti mozzanatok mind gazdagabbá, művészi ábrázolásra mind alkalmasabbá válnak, különösen abban a vonatkozásban, amely történeti újként helyezi őket szembe a béklyóvá vált történeti régivel. Mégis, amikor a privát élet fő tartalommá és egyben fő céllá változik, az *eszményítés* mozzanatának kell közbelépnie".(u. o.) „A polgári lét szimpla realitása vagy egyszerű kitárulkozásának harmónikus statikája olyan »felfújási folyamat« révén telik meg mégis dinamikával, amely a valójában köznapit különlegessé mitizálja, *a valóságban közelit mesterségesen távoli síkra tolja*, hogy ezáltal elérése egyrészt *méltóbb* célnak tűnjék, másrészt pedig látszólag *nagyobb erőfeszítést* igényeljen". (53. l.) Eddigi fejtegetéseinek következtetéseként mindenekelőtt el kell határolnunk a mindennapi életet a magánélettől. A magánélet minden esetben elidegenedett, míg a mindennapi élet nem az, bár válhat azzá, — mint ahogy a polgári fejlődés folyamán ez mindinkább be is következik. A polgári mindennapi életnek és művészi ábrázolásának hallatlanul bonyolult és ellentmondásos problematikájára nem térhetünk itt ki.

Ha Maróthy azt mondja, hogy a művészet feladata a magánélet eszményítése lett, legalább annyira igaz az is, hogy a művészet feladata a magánélet leleplezése lett. A szentimentalizálás és patetizálás — egyébként fenomenológiailag igen jól elemzett — jelensége legalább annyira lehet a leleplezés eszköze is, mint a felfújásé. Sőt, történetileg éppen a leleplező tendencia kifejezéseként jöttek létre ezek az eszközök és már mint kész sémák lettek a felfújás eszközeivé. A leleplezést ugyanis nem lehet olyan szűkkeblűen felfogni, mint Maróthy teszi, aki a polgári jelentést nyíltan visszájára fordító módszerekre szűkíti le. A leleplezés fogalmát mi egy általánosabb esztétikai értelemben használjuk, amit a magánvaló dialektika számunkravalóvá tételeként jellemeztük. Maróthy amikor a polgári létről beszél, újra csak „becsületszóra elfogadja" a kispolgárnak azt az illúzióját, hogy az ő élete a maga szimplaságában is idillien boldog és a „kis világ"-nak egyáltalán nincsenek belső ellentmondásai. A valóságban természetesen nem így van, mert a „kis világ" maga is belső objektív ellentmondásoktól terhelt, melyek a művészetben vissza is tükröződnek.

A „kis világ" Maróthy-féle felfogásának önellentmondásossága igen jól látható a szerelem problematikájával kapcsolatban. Ez persze nem véletlen, mert a szerelem valóban „. . . a polgári művészet központi magánéleti kategóriája . . ." (13. l.) Idézzük ezzel kapcsolatban két, egymásnak tökéletesen ellentmondó, de egyformán téves nézetét: „A szerelmet erre a központi helyre az a történelmi folyamat juttatta, mely a magántulajdon és árutermelés kialakulásával a nemek közti kapcsolat társadalmilag szükségszerű formájává a monogámiát tette (család, mint társadalmi-gazdasági alapegység; egyenesági vagyon-öröklés). Így, különös módon a polgár illuzionisztikus művészi világképében a házasság, amely a középkorban még a szerelem gátjaként jelenik meg (»mal mariée«-k panaszai; a »libertas maia« legalább egy napig tartó felszabadulása, és vele szemben a »vilain jalou«, a gonosz-kellemetlen féltékeny férj alakja), végül is a szerelem kiteljesedésének alkalmává

válik. Ennek az illuziónak a létrejöttéhez azonban kettős csaláshoz volt szükség: egyrészt, hogy a »szerelmi házasság« az emberi élet lényege, legfőbb problémája (mint ahogyan az a polgári líra, epika, dráma egy sereg termékéből tűnik), másrészt, pedig, hogy a szerelem kiteljesedése a polgári monogámián belül egyáltalán lehetséges. A »csalás« persze történelmileg szükségszerű volt, és objektíve segítette az embereket boldognak lenni olyan viszonyok közt, hol a boldogság más fajtája nem volt adva, és ahol éppen a társadalmilag újabb, haladottabb formát szépítette meg a szerelmi házasság köré font idétlen »örök emberi« »természeti« glória". (44. l.) „... a valóságot *meghamisító* attitüd ... megvan ... a polgári szerelmi lírában, ahol — miután már nem a szerelem antifeudális szabadságharcáról, a tényleg adott akadályok leküzdéséről van szó — a férfi és nő gyakorlatilag könnyen realizálható kapcsolatának útjába fiktív-misztifikált akadályokat kell állítani, hogy a két pólus széthúzásával előállott feszültség a szentimentalizmus ívfényét produkálhassa". (75. l.) Először is láthatjuk, hogy a szerelem-centrikusság bírálatából némi elvcsúsztatással a polgári házasság bírálata lett. A két kérdés persze koránt sem azonos, és így véleményünk szerint Maróthy első kérdésfeltevése helyesen így hangzanék: egyrészt a szerelem az emberi élet lényege-e; másrészt kiteljesedhet-e a szerelem a polgári monogámián belül.

Úgy gondoljuk, hogy a polgári művészet mindkét kérdésre egészen más választ ad, mint amit Maróthy tulajdonít neki. Véleményünk szerint ugyanis annak ellenére, hogy formálisan valóban a szerelem a polgári művészet egyik központi tárgya, tartalmilag mégsem ez a lényege. A szerelem jelentőségét az emberi életben kitűnően jellemezte Marx: „Az embernek az emberhez való közvetlen, természetes, szükségszerű viszonya a *férfinak a nőhöz* való *viszonya*. Ebben a *természetes* nembeli viszonyban az embernek a természethez való viszonya közvetlenül az emberhez való viszonya, mint ahogy az emberhez való viszonya közvetlenül a természethez való viszonya, saját *természetes* meghatározása. Ebben a viszonyban tehát *érzékileg*, szemlélhető *tényre* redukálva *jelenik meg*, mennyire lett az emberi lényeg az embernek természetté vagy a természet az ember emberi lényegévé. Ebből a viszonyból tehát meg lehet ítélni az ember egész művelődési fokát. E viszony jellegéből következik, mennyire lett a maga számára és ragadta meg magát az *ember* mint *nembeli lény*, mint ember; a férfinak a nőhöz való viszonya az embernek az emberhez való *legtermészetesebb* viszonya. Benne tehát megmutatkozik, mennyire lett az ember *természetes* viszonyulása *emberivé*, vagy mennyire lett az *emberi* lényeg neki *természetes* lényeggé, mennyire lett *emberi természete* neki *természetté*. Ebben a viszonyban az is megmutatkozik, menynyire lett az ember *szükséglete emberi* szükségletté, mennyire lett neki tehát a *másik* ember mint ember *szükségletté* s az ő legegyénibb létezésében menynyire közösségi egyuttal".[8] Az a tény, hogy a szerelem mindig, még legelidegenedettebb formájában is *közvetlenül emberi viszony*, és hogy valóban „szemlélhető tény", *szemléletes*, megmutatja, hogy természeténél fogva alkalmas a művészi ábrázolásra. (Ezt persze nem naturalisztikus értelemben kell felfogni, hanem mint a férfi és nő kapcsolatának történelmileg kialakult

[8] *Marx: Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*, Id. kiad. 68. l.

„természetét".) A döntő kérdés számunkra nem a szerelem központi szerepe, hanem ennek a szerepnek a tartalma. Ezért kulcsjelentőségű Marx gondolata, hogy a férfi és nő viszonya tulajdonképpen az összes társadalmi viszony fejlettségének a mutatója, annak ugyanis, hogy mennyire lett az emberi lényeg az egyes ember lényegévé. Azt kell tehát megvizsgálnunk, hogy a szerelem milyen vonatkozásban áll az emberi tevékenységek körének egészével. Hiszen „enni, inni és nemzeni stb. ugyan szintén valódi emberi funkciók. De abban az elvonatkoztatásban, amely ezeket az emberi tevékenység egyéb körétől elválasztja és végső és egyedüli végcélokká teszi, állatiak".[9] Ez a probléma viszont újra csak konkrét tartalmi, történeti elemzést követel. Kétségtelen, hogy az emberi tevékenységformák elidegenedésével a szerelem mindinkább „végső és egyedüli végcél" lesz. Ez persze megint csak egy igen elvont tendencia.) Azonban minden igazi műalkotás meg is mutatja ennek az életténynek a belső ellentmondását. Ez még olyan szélsőségesen misztifikált művekben is megjelenik, mint a wagneri „Tristan" vagy a schönbergi „Erwartung", hiszen e művek teljes félreértése lenne, ha zenéjükben csakis szerelmi problematikát látnánk. A művészet így vagy amúgy (a művészeti ágak és műfajok sajátos lehetőségeinek mértékében) a szerelmi problematikát végül is mindig elhelyezi a tevékenységek totalitásában. A többi tevékenységformához való viszony persze lehet negatív vagy pozitív, de mindenképpen megjelenik ez a viszonyulás. Mármost itt is lejátszódik ugyanaz a folyamat, amit a magánérdek és általános érdek viszonyával kapcsolatban leírtunk. Így az igazi művészet még az állativá vált szerelem ábrázolásával is az emberi szerelem jelentőségét nyilvánítja ki. Gondoljunk itt például Zolára.

A második problémára most már azt kell válaszolni, hogy a polgári monogámián belül valóban nem teljesedhet ki a szerelem. Csakhogy a szerelmi házasság sohasem volt a polgári művészet központi kategóriája. Itt egy sajátos kettősség mutatkozik. Egyrészt igaz, hogy a szerelmi témán alapuló cselekmények végcélja a szerelmi házasság. Ebben az esetben csakis mint végcél van ábrázolva, s nem tartalmilag. Ez a helyzet a commedia dell'arte-tól a legújabb filmvígjáték lapos happy endjéig. Ez a tény azt fejezi ki, hogy a központi kérdés a kölcsönös szerelem győzelme. Ennek viszont a polgári társadalomban, és nem kevésbé — sőt nem kevésbé konfliktusosan — a mi társadalmunkban is a házasság a „normális", mindenesetre társadalmilag általános módja. (Fölösleges lenne most ennek gazdasági társadalmi okairól beszélni.) A hangsúly tehát itt konzekvensen nem a házasságon, hanem a szerelmen van. Másrészt viszont Goethe „Werther"-je óta a polgári művészet állandó tárgya a polgári monogámia belső ellentmondásainak ábrázolása. Hogy itt a két tematika között ellentét feszül, az kétségtelen. A polgári művészet azonban éppenséggel ezt az ellentétet is felmutatja, mégpedig a magánérdek és általános érdek ellentétéhez nagyon is hasonló módon. Gondoljunk arra, hogy a „kispolgár" Ibsen milyen brutálisan tárja fel ezt az egész problematikát számtalan helyen, különösen élesen a „Rosmersholm"-ban.

Ugyanakkor, amikor Maróthy egyfelől rámutat a polgári monogámia súlyos ellentmondásosságára, másfelől mégis azt állítja, hogy a szerelemnek csak az antifeudális szabadságharcban kell megküzdenie valóságos akadá-

[9] *I. m.* 48. l.

lyokkal, és felhívja a figyelmet férfi és nő kapcsolatának gyakorlatilag könnyen realizálható módjára a polgári társadalomban. Ebben az esetben viszont esztétikailag többre kellene becsülnünk Schubertnek egy ilyen „gyakorlatilag könnyen realizált" kapcsolatból származó vérbaját, mint a „Die schöne Müllerin" molnárlegényének „misztifikált" szerelmi bánatát. Ez utóbbi viszont véleményünk szerint éppen az ilyen kapcsolatok egyik legszebb művészi kritikája. Mindenesetre furcsa, hogy Maróthy természetellenesnek tekinti, ha a polgári művész nem érzi kielégítőnek, „... azt a nyomasztóan unalmas házastársi közösséget ..., amelyet családi boldogságnak szokás nevezni."[10], egyfelől, és mint ennek szükségszerű kiegészítőjét, a prostituciót másfelől, hanem akadályokat lát a szerelem kiteljesedése előtt és ezeket az akadályokat művészileg ábrázolja. Mindez különösen azután furcsa, hogy maga a szerző erélyesen rámutatott ezeknek az akadályoknak a meglétére. A polgári művészet valóban jelentős alkotásai Goethétől Verdin keresztül egészen Adyig, vagy Thomas Mann-ig éppen azért lehetnek jelentősek, a szerelem ábrázolásában is, mert azt a maga teljes társadalmilag adott ellentmondásosságában, éppen emez ellentmondások tekintetében a végsőkig elmenve, következetesen ábrázolták.

Persze általános esztétikailag Maróthy is a valóság ellentmondásainak ábrázolásában keresi a művészet mélységének a titkát. Mégis, a polgári realizmus megítélése ebben a tekintetben a legproblematikusabb. Idézzük ezzel kapcsolatban a legfontosabb gondolatokat „A polgári realizmus ... kedvező korszakaiban ... látszólag az élet valamennyi tényét, ellentmondását képes felölelni, mégpedig a maguk összetettségében. De valójában semmit sem ölel fel igazán: ha felvonultatott ellentmondásai közül akár egyetlen egynek a fonalán következetesen végigmehetne, olyan eredményre kellene jutnia, amely a »békés együttélésnek« ezt az egész tenyészetét a pokol tüzével égetné meg — forróbbal, mint amelyik Don Juant nyelte el. A teljességnek tehát itt az a feltétele, hogy minden egyensúlyban maradjon: mind a valóságban, mind a művész tudatában és alkotásában. Az ellenkezője viszont az öngyilkosság, — történetileg képtelen — következetessége volna." (89. l.) „A polgári realizmus annál mélyebb, minél »pártatlanabb«, minthogy az egyértelmű állásfoglalás a polgári világkép talaján a »shakespearekedést« »schillerkedéssé« változtatja, elkenve a polgári szemszögből nem szintetizálható belső ellentmondásokat. Nem véletlen, hogy a polgári művészet legnagyobb hősei nem »egyértelmű«, hanem belsőleg ellentmondásos hősök, Hamletek, Faustok, Dun Juanok voltak." (250. l.)

Maróthy szerint tehát a polgári realizmusban a valóság ellentmondásai „békés együttélésben", egyensúlyban vannak. Ha ez így lenne, teljesen értelmetlen lenne a polgári realizmussal kapcsolatban mélységről beszélni. Maróthy koncepcióján belül legfeljebb „szélességről" lehet szó, arról ugyanis, hogy a mű az ellentmondások milyen széles körét képes „szintetizálni." Ekkor viszont legfeljebb a regény, talán a dráma és a zenei nagy formák tarthatnának számot valamelyest művészi rangra. Mi a polgári realizmus mélysége tekintetében is Lukács György véleményén vagyunk: „... mit tekintünk bármilyen művészetben mélynek? A felelet nagyon kézenfekvő: a valóság

[10] *Marx—Engels Válogatott Művek II.* Kossuth Könyvkiadó, 1963. 205 l.

olyan visszatükröződését, amely az élet ellentmondásosságát minden döntő meghatározottságában, ezek teljesen kifejlett dinamikájában az igazságnak megfelelően ábrázolja. Minél nagyobb az ilyen konkrét ellentmondások egységbe hozott feszültsége (és nem egyensúlya — F. G.), annál mélyebb lesz a műalkotás".[11] Mindezt egyébként Maróthy művészeti példája bizonyítja a legszebben, a szerző koncepciójának élesen ellentmondóan.

Maróthy az ellentmondások polgári realizmusbeli „békés egymásmellettélését" Molière és Mozart „Don Juan"-ján véli bebizonyítani: „Nincs olyan negatív alakja, aki nélkülözne minden emberi vonzóerőt, akinek ne lehetne bizonyos vonatkozásban igaza és megfordítva: *Sganarelle*, aki *Don Juan* tetteit morálisan elítéli, máskor így beszél: — »Hitemre azt akarom mondani ... nem tudom, mit mondjak: mert ön úgy forgatja a dolgokat, hogy úgy tűnik, mintha igaza volna; és mégis tény, hogy nincs igaza. A világ legszebb gondolatai voltak bennem, és az ön beszédei most mindezt összezavarták.« — mindez meg is felel az adott valóságnak: Don Juan valóban keresztülgázol sok ember boldogságán, de ugyanakkor a szűk polgári morálon való keresztüllépésével a teljesebb boldogság felé tör; másrészt a megsértettek erkölcsi fölháborodása is jogos, bár ugyanakkor komikus is; és ugyanígy jogos, komikus és egyben sajnálatos Sganarelle végső panasza, amikor Don Juan drámai pokolra szállásának azonnali komikus ellenpontjaként a saját elveszett bére miatt sopánkodik." (89. l.) „Az egyidejű beleérzések és elidegenítések kölcsönös ütköztetésére klasszikus példa a megsértett embercsoport tragikus pátoszának kontrasztálása a Don Juan kastélyában felhangzó »felhőtlen« menüettel. Sganarelle itt is zavarba jönne, hiszen *belülről nézve* mindkét intonáció igenis jogos, csak *kontrasztjukban* tárul föl az élet egy ilyen nézőpontból feloldhatatlan ellentmondása. Mozart »úgy forgatja a dolgokat, hogy úgy tűnik«, mintha mindenkinek »igaza volna«; »és mégis tény«, hogy igazában senkinek sincs igaza. Ha egy valakinek is teljesen igaza lenne, megszűnnék az életnek a polgári realizmusban produkálható teljessége és a »shakespeare-kedésből« vagy a népi komédia szatirikus sémáiba hullanának vissza, vagy a »schillerkedés« retorikus-morális pátosza ölné el az eleven élet sokoldalúságát. Vagy — fölborulna az egész polgári világkép. De itt ez az utóbbi nem fenyeget még. Ellenkezőleg: éppen a polgári világkép szilárdsága teszi lehetővé a realitás mindenoldalú feltárásának a »fényűzését«. Még a pozitív végkicsengés is ugyanazokból az intonációkból épül föl, amelyeket maga a mű előbb már többszörösen elidegenített- — lebontott." (101. l.) Maróthy itt Sganarelle és a polgári zeneesztétika álláspontja között ingadozik. Molière „Don Juan"-jával kapcsolatban az alkotó és a befogadó álláspontjának fogadja el azt, ahogy Sganarelle látja a helyzetet. A Mozart-opera tárgyalásakor már szakít a „belülről nézve" attitüdjével, de nem jut tovább a puszta kontraszthatás felismerésénél. Nincs terünk itt a Mozart-opera elemzésére, mégis röviden meg kell jegyeznünk: érthetetlen, hogy Maróthy, akinek oly nagy érdemei vannak az intonációs elemzésben, értetlenül halad el itt az Ottavio-Anna intonációk mély tartalmi jelentése mellett, amely messze túlmutat magán az operán is. Hiszen az opera intonációi tartalmilag hierarchikus viszonyban vannak egymással és ezáltal az ilyen „ütközések"

[11] *Lukács György: Az esztétikum sajátossága I.* Id. kiad. 308. l.

a puszta kontrasztnál jóval mélyebb tartalommal telítődnek. S az ezekből az intonációkból felépülő pozitív végkicsengés nem mindennél világosabban mutatja-e a szerző egyértelmű állásfoglalását? Csak, ha elfogadjuk a polgári zenetudomány „amorális" Mozartjáról szóló legendát, csak, ha elfogadjuk a Kierkegaard óta kánonná merevült romantikus Don Juan-képet, akkor mehetünk el értetlenül az opera mély — persze polgári — pártossága mellett. Maróthy itt megint egyszerre jut el a dogmatikus és az objektivista esztétika közelébe. Egyrészt ugyanis megköveteli, hogy a műalkotásban közvetlenül alakká legyen formálva a szerző pozitív állásfoglalása, másrészt a polgári objektivizmus bírálatának szándékával maga jut az objektivizmus álláspontjára, amikor figyelmen kívül hagyja a műalkotás tartalmilag hierarchikus szerkezetét, illetőleg a tartalmi hierarchia formaalkotó principiummá válását.

Csakhogy: „Az alakok a nagy realista alkotásban egy értéksorrendbe, hierarchiába rendeződnek. Ennek a sorrendnek a viszonyítási pontja, ennek az értékhierarchiának a mércéje az emberi képességek szabad, autonóm kibontakoztatásának a kor lehetőségeire vonatkozó, történelmileg konkrét eszméje. Ennek az eszménck nem feltétlenül a mű egy figurájában, egy a korlehetőségek maximumán álló hősben kell megvalósulnia — ez az eszme a *belső forma, a kompozíció* elve. Kompozicionális funkciót tölt be még azokban az alkotásokban is, amelyekben ez az egy figurában való megvalósulás létrejön."[12] Véleményünk szerint a valóság ellentmondásosságának ábrázolása és ennek összefüggése az állásfoglalás problémájával, itt ragadható meg. Az állásfoglalás ugyanis nem más, mint ennek a viszonyítási pontnak a megválasztása. E művészileg megválasztott pontnak a valóságos korlehetőségekhez való közelsége vagy távolsága dönti el végső soron az állásfoglalás értékét. Ez azonban „csak" — s ez a „csak" itt művészileg mindent jelent — mint kompozíciós elv érvényesül, amely az élet ellentmondásai adekvát művészi tükrözésének feltétlenül szükséges, de nem elégséges feltétele, a művészi mélység elvont világnézeti megalapozása. A művészi egyértelműséget egyáltalán nem akadályozza a valóság objektív belső ellentmondásainak (vagy az ellentmondásos hősöknek, akik csak életük ellentmondásait nyilvánítják ki jellemükben) ábrázolása, sőt emez ellentmondások ábrázolása csak egy ilyen egyértelműség alapján lehetséges. Ellenkező esetben egész egyszerűen nem jöhetne létre egységes művészi kompozíció.

A műalkotás tehát sohasem vonatkozásnélküli aggregátumként ábrázolja az élet ellentmondásait, nem egyensúlyukban, hanem konkrét valahonnan

[12] *Bence György és Bertalan László: Johannes R. Becher költői koncepciójáról,* Magyar Filozófiai, Szemle, 1964/4. 771. l. Nyilvánvaló, hogy ez a gondolat csak bizonyos műfajokra igaz teljes értékűen. Például a lírában egész más a helyzet. „Itt az eszme nemcsak bevilágítja, áttekinthetővé teszi a tárgy mozgását, hanem maga is tárggyá válik, kölcsönhatásba lép a tárggyal. Ott a tipikus-mező *belső* feszültségeiről, ellentmondásairól, mozgásáról van szó, amelyet az eszme csak rendez, értékel. Itt a feszültség, ellentmondás, mozgás a tárgy és az eszme *között* van." (U. o.) Azért fontos ezt leszögezni, mert az előbbi vonalat folytatva nem fogunk kitérni pl. a líra problémáira. Ugyanakkor tudatában vagyunk annak, hogy a zene egész idevágó problematikája sokkal közelebb áll a líra kérdéseihez. Mégis, ha nem tévesztjük szem elől a szerkezeti transzformáció most idézett elvét, úgy gondoljuk, ennek állandó fenntartásával vállalhatjuk a gondolatmenet egyoldalúságát anélkül, hogy ez elméleti egyoldalúsághoz vezetne.

valahová tartó mozgásukban, amely mozgásnak mindig határozott viszonyítási pontja van.

Előbbi idézetünkkel azt mondottuk, hogy ez a pont nem más, „mint az emberi teljességnek, az emberi képességek szabad, autonóm kibontakoztatásának a kor lehetőségeire vonatkozó történelmileg konkrét eszméje." Ez a pont azonban „. . .sohasem teljesen adekvát a valóságos korlehetőségekkel. Sőt, jelentős eltérés is lehet az emberi teljesség kibontakoztatásának reális iránya és ennek egyéni felfogása között."[13] Ezzel elérkeztünk a művészetre ható elidegenedés problémájához, mely a kapitalizmus Marx által feltárt művészetellenességében csúcsosodik ki. Ennek az eltérésnek a gyökere ugyanis elsődlegesen nem a szubjektumban van (bár itt is fontos különbségek lehetnek, sőt vannak), hanem alapvetően abban a tényben, hogy az elidegenedés történelmi periódusában a valóságos korlehetőségek az individuum számára objektíve megközelíthetetlenek. Ilyenkor a jelentős művekben e tekintetben is hasonló folyamat játszódik le, mint amit a magánérdek és általános érdek vagy a szerelem problémájánál láttunk: a magánvaló számunkravalóvá változása. Arról van ugyanis szó, hogy: „Az — így csak *viszonylag* — helyes eszme alapján megteremtett, hierarchiába rendezett tipikus alakok, végigvíve saját lehetőségeiket, kibontakoztatva saját ellentmondásaikat a műben, mindig túlmennek azon a helyen, amelyet az író a tipushierarchiában eredetileg szánt nekik. Kibontakoztatva saját ellentmondásaikat — ellentmondásba kerülnek az író eredeti eszméjével, eltérnek tőle, cáfolják. Az új hierachia, arányok, értékelés, amely a figurák saját konfliktusainak végigéléséből, megoldódásából jött létre, helyesebb, mint az, amelyik egyszerűen az író világnézetéből következett, levezethető volt."[14] Ez az, amit Engels nyomán „a realizmus diadalának" szokás nevezni. Így lehetséges az, hogy a kész műalkotásban, a kompozícióban, a tipushierarchia mozgásában megjelenő mérce többékevésbé adekvátan tükrözi vissza a valóságos korlehetőségeket. Jól látható itt most már magasabb szinten az eddigiekben többször elemzett folyamat, hogy hogyan válik a kor individuumai (beleértve magát az alkotót is) előtt magánvalóként rejtve maradt dialektika — a valóságos korlehetőségek és az individuumok által ténylegesen realizált korlehetőségek, az individuális lehetőségek dialektikája — a műalkotásban számunkravalóvá. Az átváltoztatás, itt újra csak nem úgy következik be, hogy ezt a műalkotás már számunkra való tárgyként tükrözi. Ellenkezőleg: a valóságos helyzetnek megfelelően magánvalóként emeli be a maga világába, azonban pontosan „saját világa" kialakítása révén, ahogy e világban elhelyezi, már egyuttal a mondott mércére vonakoztatja az élet ellentmondásait, s e szerint helyezi el azokat a maga világán belül. Ebben az aktusban, illetve folyamatban válik a dialektika számunkravalóvá, és ez egyuttal az állásfoglalás az ellentmondások tekintetében — azok megjelenítésén keresztül. Az állásfoglalás egyértelműsége tehát nem az ellentmondásos viszony egyik oldala melletti döntést jelent,

[13] *U. o.*

[14] *U. o.* Meg kell jegyezni, hogy nagyon hasonló helyzet keletkezhet a szerző és a zenei *téma* viszonylatában. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a téma a maga zenei tartalmassága révén bizonyos relatív objektivitással bír a művészi szándékhoz képest. Az így létrejövő viszonylagos önállóság néha heroikus művészi küzdelmekhez vezethet, gondoljunk pl. a fúga problémájára Beethoven művészetében.

hanem az ellentmondások totalitásának a valóságos arányokkal adekvát vonatkoztatása egy egyértelmű mércére. Azt mondhatjuk, hogy az elidegenedés történelmi periódusában ez az igazán jelentős műalkotások születésének „rendes" útja, azaz az igazán nagy realizmus csak a realizmus diadalaként jöhet létre.

Itt viszont néhány elhatárolást kell tennünk. Amennyiben a művésznek nincs egy ilyen mércéje, egyáltalán nem is jöhet létre *műalkotás*. Gyakran megesik azonban, hogy a mérce értékrendjének alapja nem az emberi teljesség korlehetősége, hanem a kor elidegenedett embere. Ilyenkor két eset lehetséges: a giccs vagy az antirealizmus.

A giccs esetében létrejön bizonyos fajta kompozíció és alkotás, ez azonban (a széles átmeneti mező ellenére is) lényegében művészet alatti. A giccs kompozíciójában mérceként funkcionáló emberkép azé az elidegenedett emberé, aki jól érzi magát az elidegenedésben, aki elidegenedettségét nem tudja annak és normalitásként ábrázolja. A giccset Maróthy úgy értelmezi, mint a polgári élményvilág illúziótartalmának, illuzionisztikus tendenciáinak kiteljesedését: „Magától értetődik, hogy az adott „kor-eszmény", „kor-illúzió" annál mélyebb, annál tartalmasabb, minél több reális gyökere van valamely korszak társadalmi valóságában. Ez magyarázza, hogy a legnagyobb mesterművek az adott társadalmi-gazdasági alakulat *forradalmian felfelé törő* szakaszaiban születnek. Ezek a mesterművek *ugyanazokat az eszményeket* szólaltatják meg, mint ugyanannak a felépítményi rendszernek a kedvezőtlenebb korszakaiban született alkotások. Ez magyarázza pl. a döbbenetes *hasonlóságot* egy Raffael-Madonna és egy mai vásári giccs vagy egy Chopin etüd és egy szentimentális sláger-dallam között. De ugyanakkor a távolság is mérhetetlenül nagy köztük: ami a mesterműnél spontán eltérő, sugárzó gazdagság, mély meggyőződés, és mindennek folytán *tényleges valóságtartalom*, az a giccsnél mesterséges felfújás, olcsó hatásvadászat, hitvány sablon. A giccs talaja mégis az adott élményvilág *illúziótartalmában* van, amelyet lehet ugyan a belső átélés maximumán is képviselni, de lehet anélkül is; és az utóbbi eset nem csak a giccs-szerző módszerének hitványságát bizonyítja, de annak az illúziónak belső ellentmondásait is, amelynek a giccs-szerzők — nem tudván kellő hőfokra hevíteni — önkénytelen leleplezőivé válnak." 108—109. l.) Az igazság az, hogy ezek alapján egyáltalán nincsen kritériumunk az értékes műalkotás és a giccs megkülönböztetésére. Maróthy ugyanis feltételezi, hogy ezek formailag teljesen azonosak lehetnek. Elhatárolást csak az átélés fokában ad. Mármost nyilvánvaló, hogy ez egyrészt nem objektív kritérium, hiszen a giccset épp olyan intenzíven át lehet élni, mint a remekműveket, másrészt, ha ez így lenne, akkor egy nem hitvány módszerrel dolgozó giccs-szerző, aki képes ezeket az illúziókat intenzíven átélni, megismételhetné a forradalmi korszak műalkotásait. Maróthy azért nem tud — erre irányuló törekvései ellenére sem — tartalmi kritériumot adni, mert a művészi tartalmat azonosítja a műben kifejezésre jutó eszményekkel. A valóságban azonban minden művészi tartalom az eszmények és a valóság viszonyát fejezi ki, vagyis az eszményeket azok talajával együtt. „... még sohasem született jelentős műalkotás az ábrázolt időpontban fennálló mindenkori történelmi hic et nunc művészi megelevenítése nélkül. Mindegy, hogy az illető művészek tudnak-e erről, vagy abban a hitben alkotnak, hogy valami időn kívül állót hoznak

létre, egy korábbi stílust folytanak-e, vagy egy a múltból mentett »örök« eszményt valósítanak meg, ha alkotásaik művészileg igazak, akkor keletkezésük korának legmélyebb törekvéseiből nőnek ki; a valóban művészi alkotások tartalma és formája — éppen esztétikailag nem választható el genézisük talajától. Az objektív valóság történelmisége szubjektív és objektív alakját éppen a műalkotásokban nyeri el."[15] Ha mármost az alkotás az eszmények és a valóság viszonyát nem a maga mivoltában, arányaiban mutatja meg, hanem pl. ezeket az eszményeket megvalósultként ábrázolja, rávetíti őket a valóságra, anélkül, hogy annak ellentmondásaiban elmélyülne, giccsessé válik. Ez azonban nem attól függ, hogy ezek az eszmények eredendően illuzionisztikusak voltak-e vagy sem. Gondoljunk pl. a „szocialista operettre", amely eredetileg nem illuzionisztikus általánosításokat is képes volt kompromitálni. Az alkotás giccs-voltát nem az dönti el, hogy milyennek ábrázolja az eszményeket, hanem, hogy milyennek ábrázolja az eszmények viszonyát történelmi talajukhoz. A polgári giccset így nem tekinthetjük a klasszikus polgári művészet belső ellentmondásai leleplezőjének. A klasszikus polgári művészet és a giccs különbsége abban van, hogy a jelentős realizmus a fönt leírt módon eljut az elidegenedés áttöréséig, evokálja a szabad individualitást, viszont a giccs mértékéül szolgáló ember az az egyén, aki számára a szabadság — Marx szavaival — „a véletlenség élvezete"[16], ahol mindkét mozzanat — a véletlenség és az élvezet — egyaránt fontos. (Közbevetőleg megjegyezzük, hogy az elidegenedés mélyülésével a realista művekbe, az értékes alkotásokba is behatolnak bizonyos giccses tendenciák — gondoljunk Richard Strauss zenéjének egyes helyeire, vagy a drámaíró Williamsra, másrészt pedig bizonyos rétegek mind jobban érzik magukat a rosszúllétben is, és kialakul a mazochista önélvezeten alapuló giccs, amely igen gyakran exkluzív művekben is megjelenik. Példa lehet erre Antonioni filmje, a „Vörös sivatag.")

Természetesen az itt vázolt tartalmi alapon a forma tekintetében is élesen meg lehet különböztetni a műalkotást és a giccset. Maróthy ezt azért nem teheti meg, mert a formát konzekvensen a külső forma értelmében fogja fel. A Raffael-Madonna és a vásári giccs hasonlósága ugyanis sohasem lehet olyan döbbenetes, mint a szerző állítja. A Chopin-etüd és egy szentimentális *sláger-dallam* hasonlósága semmit sem mond a Chopin-etüd és *sláger* valódi viszonyáról. Maróthy elemzéseinek legnagyobb hibája, véleményünk szerint az, — mint az már Mozart „Don Juan"-jával kapcsolatban is látható volt —, hogy csak az elszigetelt intonációk szintjén mozognak és nem terjed ki a szerző figyelme a belső forma, a kompozíció, a tipizálás stb. sajátosságaira. Jól látható ez a „Nach meiner Heimat . . ." kezdetű német közhasználatú dal és Schubert „Ihr Bild"-jének összehasonlításából (211. l.). Maróthy figyelme csak a két azonos intonációjú sorra terjed ki és ilyen alapon úgy állítja be, mintha a kispolgári giccs leleplezné a Schubert-dal titkát. Ht azonban a két alkotást a belső forma szempontjából hasonlítjuk össze, nyilvánvalóvá válik, hogy köztük nem lényegbeli kapcsolat, hanem lényegbeli különbség van. A mű ugyanis sohasem intonációk egyszerű összefűzése zenei folyamattá, hanem magasabbrendű egységben, kompozícióban való megszervezése. A kom-

[15] *Lukács György: Az esztétikum sajátossága I.* Id. kiad. 21. l.
[16] *MEM 3.* 65. l.

pozíció az intonációkat strukturálja és így tartalmilag is módosítja, esetleg átértelmezi. Sőt, esztétikai értelemben egy intonáció minden egyes felhasználása átértelmezés, anélkül természetesen, hogy ezzel belső egysége megsemmisülne. Mégis, az intonáció konkrét tartalmát kompozicionális helyen jelöli ki, persze annak alapkarakterén keresztül. Maróthy egész elemzése azt bizonyítja, hogy a tartalom vulgáris felfogása előbb vagy utóbb elvezet a felszínes formalizmushoz.

Az elidegenedett embert mércéjévé választó művészet másik lehetősége az antirealizmus. Itt azonban az elidegenedett ember állapotát elidegenedettnek is tudja, rosszul érzi benne magát, nem fogadja el normális állapotnak. De ezt az állapotot egyrészt véglegesként rögzíti, másrészt nincs is kialakult normalitás-mércéje, azaz egyáltalán nem alkot képet a valóságos kor-lehetőségekről. Ebből a pozícióból azonban kivételes erőfeszítések árán létrejöhet jelentős mű. (Meg kell jegyeznünk, hogy teljesen konzekvens antirealizmusra nem ismerünk példát. Itt csak tendenciák viszonylagos túlsúlyáról lehet szó.) Magának a mércének az elidegenedettsége azonban itt is tettenérhető a kompozícióban, a forma minden elemében. Gondoljunk itt Kafka műveinek befejezetlenségére, amelynek a tartalomból szükségszerűen következő jellegét jól megmutatta Almási Miklós[17] De egészen hasonló a helyzet a szerializmusban is, ahol a kompozícióban mechanikus-determinisztikus tendenciák uralkodnak el. Ezt a kérdést Maróthy igen önellentmondásosan ítéli meg: „... a polgári avantgarde ... apologétái, mint akár már Th. Wiesengrund-Adorno vagy R. Leibowitz, nem képesek különbséget tenni a lehetséges objektív zenei rendszerek közt, és ily módon a »tradicionalista« vagy legalábbis »kompromisszumos« kategóriába sorolnak mindenfajta olyan zenét, amelyben objektív összefüggések érvényesülnek, legyenek a hagyományos polgári zene objektív összefüggéseitől még oly gyökeresen különbözők is. Forradalminak csak azt a zenét fogadják el, amely *mindenfajta* objektív (értsd: társadalmilag kialakult) zenét *tagad*, és amely éppen a tagadás metafizikai biztonsággal való véghezvitelére építette ki a maga *szubjektív, önkényes* zenei rendszerét". (499. l.) „Az ellenpolgárrá vált polgár végül is a művészet minden racionális összefüggését, minden objektív (így társadalmi) mozzanatát le akarta rombolni, hogy a realitást gyökerestől megtagadó Én puszta képletéhez jusson. Ezeket az irányzatokat szokás ‚formalistának' nevezni, holott lényegükben ellenkezőleg: antiformalisták, mert egész formai elképzelésük arra épül fel, hogy a művészet minden lehetséges objektív formáját, minden fajta *kadenzierte Schönheit*et matematikai bizonyossággal kiküszöböljenek. Ha tehát lázadásuk szűkebben az ellen irányul is, mint a XX. század minden más művészeti lázadásáé (a renaissance óta kialakult *polgári* formarendszer ellen), e lázadásnak az Én nevében való véghezvitele végül is nem ellenpolgársághoz, hanem a polgárság Én-központú világképe *egyik* kezdettől adott verziójának: a szubjektív irracionalizmusnak a diadalrajuttatásához vezet, szemben másik verziójával: a szubjektív racionalizmussal." (501. l.) „Az újdonság itt az, hogy Schönberg és Webern *következetes rendszerré szisztematizálják* mindazt, ami a Gesualdotól Wagnerig húzódó vonalon létrejött." (508. l.) Maróthy tehát egyfelől azt állítja, hogy a hagyományos

[17] *vö. Almási Miklós: Ellipszis.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1967. 221—24. l.

zene rendszere objektív, míg a szerializmusé szubjektív; másfelől pedig azt, hogy a hagyományos zene rendszere szubjektív racionális, míg a szerializmusé szubjektív irracionális; végezetül, pedig, miután leszögezte, hogy a zenei rendszer objektivitásának kritériuma annak társadalmilag kialakult volta, — egyébként igen helyesen — megállapítja, hogy a szerializmus csak következetes rendszerré szisztematizálja egy hosszú zenetörténeti folyamat bizonyos tendenciáit, — ez viszont azt jelenti, hogy a szerializmus is objektív zenei rendszer. S valóban az. A szerializmus és a hagyományos zene különbsége nem a szubjektív és objektív jelleg különbsége. Maróthy jól látja, hogy a szerializmusban van egy olyan jogos mozzanat, amely mozzanatként megőrizve a realizmusnak is alkateleme lehet. (504. l.) Itt viszont a szerző akaratlanul a belső forma, a kompozíció stb. kérdésébe ütközik, de rögtön meg is áll és nem folytatja az elemzést.[18]

Maróthy lényegében két oldalról közelíti meg a művészetet. Egyfelől elvont, eszmei szempontból, másfelől a külső forma, a stíluselemek oldaláról, és nem kap helyet vizsgálódásainak körében a belső forma, maga a művészi alakítás, amiben a tartalom és forma egysége, dialektikája megragadható. Ez a pozíció egyszerre vezet el a dogmatizmushoz és a formalizmushoz. Ez tükröződik a polgári művészet Maróthy-féle kritikájában, de megnyilvánul ez abban is, ahogy bizonyos műveket szocialista realistáknak tart egy politikai tézis és bizonyos stíluselemek (pl.: ostinato, szóvariáció stb.) alapján.

Hogy e művészeti sematizmushoz vezető dogmatizmus alapja egy történetfilozófiai sematizmus, azt megpróbáltuk kimutatni, az előző fejezetben. Most csak egyetlen — metaforikus mivoltában is, sőt éppen ezáltal jellemző — idézettel illusztráljuk ezt az összefüggést: „amikor a munkás a tulajdonnal együtt a *tulajdonosi tudatnak* is búcsút mond, amikor az Én-nel szemben ismét a Mi-t írja zászlójára, olyan történelmi korszaknak vet véget, amely minden hatalmas művészeti vívmánya ellenére is korlátjává vált a művészetnek. A művészet értelmét végülis mindig a Mi adta meg, és amikor ez a Mi — a XX. századi polgári dekadenciában — már teljesen értelmét veszti a polgár számára, akkor fölszámolódik maga a művészet is nem csupán hagyományos, hanem *általános* értelmében." (249. l.) Nos, ez a gondolat egyszerre jelenti az individualitás, az emberi autonómia felszámolását és mindannak kiutasítását a művészetből, ami a primitív művészetek és a munkáskórusok között lérejött. Ujfalussy József szellemes szavaival élve: „Mintegy zárójelbe kerül, a zenetörténet sajnálatos kalandjává jelentéktelenedik az újkori európai zeneművészet és egyben az egész zenekultúra eddigi legfényesebb korszaka, monumentális műalkotások százaival."[19] De túl e koncepció következményének abszurditásán: véleményünk szerint a művészet értelmét nem egy adott pozíció, az „Én" vagy a „Mi" álláspontja adja meg, hanem az individuum és az emberi nem meghatározott, dinamikus viszonya, pontosabban egy a műalkotásokban végbemenő folyamat, egy

[18] *vö. Zoltai Dénes: A tonalitás és az atonalitás művészetfilozófiai értelmezése,* Valóság, 1965/10.

[19] *Ujfalussy József: Jelentős könyv a zene társadalmi életmódjáról.* Magyar Zene, 1967/1. 24. l.

mozgás, az, amely „a partikuláris egyéntől az emberi nem öntudatáig" (Lukács György) vezet.

Nem óhajtunk itt kitérni Lukács György tanítására a művészetről, mint az emberi nem öntudatáról. De véleményük szerint ez jelenti a kulcsot a Maróthy-felvetette legfontosabb esztétikai problémák megoldásához, így a maradandóság, a művészi érték stb. kérdéséhez. Ebből a szempontból lehet megérteni, hogy mért maradt a zenetörténetben Händel a győztes a „Koldusopera" szerzői fölött. Semmiesetre sem arról van szó, amiről Maróthy ír: „Ha Händel a művészetért az igazság teljességét áldozta föl, Gay-nek és Pepush-nak az igazságért a művészet teljességét kellett föláldoznia." (89 l.)

Gondolatmenetünkben a művészet úgy jelent meg, mint ami bizonyos vonatkozásban (a bizonyos vonatkozást hangsúlyozzuk, mivel gondolatunkat nem szánjuk a művészet történelmi szerepe kimerítő jellemzésének) az elidegenedés elleni védekezés egy módja. (Anélkül természetesen, hogy az egyéb szférák elidegenedettségén változtatni tudna.) Ebben az értelemben különös jelentőségre tesz szert a művészeti ágak és a műfajok egyenlőtlen fejlődése. Ez a művészetek történetében olyannyira ismert tény bizonyos értelemben fegyvernem és harcmodor váltást fejez ki az elidegenedés elleni küzdelemben. Hogy egy előbbi példánkra utaljunk, amikor a dráma válságának és a regény felvirágzásának kapcsolatáról beszélünk, nem érthetünk ezen egy művészi romlási folyamatot. Igaz, hogy a dráma a polgári élet drámai ábrázolásra való alkalmatlansága következtében lehanyatlott, azonban az elidegenedett élet adekvát tükrözésére képes regény térhódítását nem foghatjuk fel úgy, mint az elidegenedés győzelmét a művészetben. Már esztétikai fejtegetéseink elején utaltunk e folyamat tartalmára. Különösen élesen mutatkozik ez meg a zenében. Maróthy János, a kitűnő zenetudós koncepciójában a zene Thomas Mann-i kifejezéssel élve „politikailag gyanús": „. . . a polgári világkép belső kritikája, ellentmondásainak feltárása a zenétől sokkal távolabb állt, mint más művészetektől. Míg ott ez a belső kritika szinte a polgári művészet születésével megjelenik már, a zenét természetéhez híven elsősorban a polgár világa megszépítésére, léte és világképe igazolására alkotják". (96. l.) Úgy tűnik azonban, hogy Maróthy itt helytelenül fogja fel a zene „természetét". Megerősíti ezt egy másik gondolata is: „A zene hosszú időn át mindenekelőtt kialakítóinak tulajdonságait tükrözi és csak azokon keresztül ad valóságot. Elsősorban az a szerep jut neki, hogy kialakítóit segítse az élet által rájuk rótt feladatok megoldásában, az ehhez szükséges eszmények, illúziók, erősítésében. Viszonylag későn jut el oda, hogy a valóságot *tárgyának* tekintse, vagy még inkább, hogy *ítéletet* mondjon *róla*." (956. l.) Itt jól látható, hogy az emberi szubjektivitás, az ember benső világának teljes félreértése, a valóságról való merev leválasztása a zenei tükrözésmód sajátosságának eltörléséhez vezet. Ez a sajátosság (mint Lukács György esztétikája óta tisztán látjuk) csak a meghatározatlan tárgyiasság elve alapján, mint a mimézis mimézise érthető meg. Ennek figyelmen kívül hagyásával nem lehet meghaladni a szélsőséges szubjektivizmus és a lapos természetutánzás hamis alternativáját. Csak ha az emberi bensőséget a maga konkrét történeti tartalmasságában vizsgáljuk, érthetjük meg zenének azt a nagyszerű társadalmi funkcióját hogy „emocionális egyértelműsége és lehet-

séges intellektuális inkognitójának szintézise"[20] révén képes hangot adni az ember társadalmilag kialakult belső gazdagságának, öntudatának, tudatosult nembeliségének, amikor egyéb művészeti ágaknak e téren súlyos, olykor leküzdhetetlen akadályokkal kell számolniuk (gondoljunk itt újra Babits versére a líra haláláról).

Végezetül fel kell vetnünk azt a kérdést, hogy hogyan lehet esztétikai koncepciónkat összeegyeztetni a művészetek történetével, pontosabban a zenetörténettel. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a polgári zene története nem egységes, hanem a nagy alkotó művészek életműve és a tömegzenei folyamatok kettős áramlatában mozog. Maróthy János célja éppen annak a kimutatása, hogy az utóbbi a nagy műalkotások bázisa. Nem lehet eléggé értékelni Maróthy érdemeit, (ha ez írásunkból a már kezdetben leszögezett elkerülhetetlen igazságtalanság következtében nem is derül ki,) a tömegzene történeti elemzései terén. Eredményei bizonyos mértékig valóban rangos bírálatát jelentik annak a polgári zenetörténet írásnak, amely a nagy alkotók tevékenységét leválasztja a társadalom zenei életéről és így a polgári társadalom egy kétségtelenül létező élettényét elvi kiindulásként rögzíti. Így természetesen, az eleven folyamatról leszakítva ezen alkotók életművét sem lehet teljesen megérteni. Maróthy ezzel szemben, mint maga is kimondja, a másik oldalt hangsúlyozza. Ezt mind zenetörténész teljes joggal megteheti, kérdés azonban, hogy egy ilyen történeti kutatás céljára jogosan körülhatárolt terület kutatási eredményei alapján megítélhető-e esztétikai-világnézeti szempontból a polgári zene tartalma, másszóval a polgárság és a zene viszonya. Véleményünk szerint nem. Ezt a viszonyt csak úgy lehet megítélni, ha először filológiailag pontosan tisztázzuk a polgári társadalom zenei összfolyamata két döntő oldalának kapcsolatát, kölcsönhatásait, az intonációk fel-le áramlását; majd másodszor eme történeti alapon esztétikai kutatásokkal feltárjuk a tartalom, a belső forma problémáit. Ezen a síkon azonban már nem annyira a két oldal azonossága lép az előtérbe, hanem inkább a különbség. (Persze lehet, sőt van a tömegművészetben is jelentős műalkotás és a nagy alkotók művei között is rossz vagy éppenséggel giccses. A lényeg csak az, hogy a vizsgálat szempontja ezen a síkon már esztétikai és nem szociológiai.) A polgári zene története csak így, a zenetörténeti és a zeneesztétikai kutatás egységében érthető meg a maga valódi tartalmában, ellentmondásosságában. A pogári művészet egyik legfontosabb ellentmondására Lenin éppen a zenével kapcsolatban mutatott rá, mint Gorkij híres leírásából tudjuk: „Egy este Moszkvában J. P. Peskova szállásán Lenin, miközben Beethoven szonátáit hallgatta Iszaj Dobroven előadásában, ezt mondta:

— Semmit sem ismerek jobban, mint az »Appassionatát«, hajlandó volnék minden nap meghallgatni. Bámulatos, nem emberi muzsika. Mindig büszkén, lehet, hogy naivul, azt gondolom olyankor: íme, milyen csodákra képesek az emberek!

És hunyorított, nevetett, aztán szomorúan tette hozzá:

— De sokszor képtelen vagyok zenét hallgatni, az idegeimre megy, szeretnék kedves ostobaságokat mondani és megcirógatni az embereket, akik

[20] *Lukács György: Az esztétikum sajátossága II.* Id. kiad. 348. l.

förtelmes pokolban élnek és ilyen szépségeket tudnak alkotni. Pedig ma nem kell senkit cirógatni — leharapják a kezünket, ütni kell, sajnálkozás nélkül, bár elméletben minden erőszak ellen vagyunk. Hm, hm, — pokolian nehéz kötelesség!"[21] De éppen mert a polgári zene története ellentétekben mozog, mert a polgárság és a zene, illetőleg a polgárság és a művészet viszonya ellentmondásos; ez a történet, ez a viszony csak ellentmondások totalitásaként érthető meg. Hogy a polgári zenetörténet és zeneesztétika egyoldalú — ez igaz. De, mint láttuk, Maróthy János koncepciója sem kevésbé az. Csakhogy egy féligazság ellentéte nem a hiányzó másik fele, hanem a teljes igazság. S ennek felismerése a marxista tudós „pokolian nehéz kötelessége".

(Vége)

[21] *Lenin: Az irodalomról.* Szikra, 1951. 221. l.

MAGYAR ZENETUDOMÁNY

Szerkeszti: BÓNIS FERENC

A sorozat eddig megjelent kötetei:

SZABOLCSI BENCE
A MAGYAR ZENE ÉVSZÁZADAI I.
a középkortól a XVII. századig

SZABOLCSI BENCE
A MAGYAR ZENE ÉVSZÁZADAI II.
XVIII—XIX. század

MOLNÁR ANTAL
ÍRÁSOK A ZENÉRŐL
válogatott cikkek
és tanulmányok

LEGÁNY DEZSŐ
A MAGYAR ZENE KRÓNIKÁJA
zenei művelődésünk ezer éve
dokumentumokban

KODÁLY ZOLTÁN
VISSZATEKINTÉS I—II.
összegyűjtött írások, beszédek,
nyilatkozatok

ZENEMŰKIADÓ

PERNYE ANDRÁS:

A 10. BUDAPESTI NEMZETKÖZI ZENEI VERSENYRŐL (1968. IX. 18—X. 1.)

Az idén három tagozatos zenei verseny zajlott: vonósnégyesek, brácsisták és csellisták részére. Minden verseny három fordulós volt, ezen belül a gordonka-döntő két részre oszlott: Kodály szólószonátájának szabadon választott I. vagy III. tételét játszották az első részben, míg a másodikban zenekari kíséretes gordonkaversenyt adott elő a döntőbe jutott művész.

A VONÓSNÉGYESEKRŐL

Ebben az ágazatban volt a megengedett korhatár a legmagasabb. De még így is joggal vonhatjuk kétségbe a vonósnégyes-versenynek, mint zenei versenyformának teljesértékű lehetőségét. Az engedélyezett, maximálisan 35 éves felső átlagkorhatár (azaz: összesen 140 év) szinte már nem is jelent megkötöttséget, hiszen például az immár világhírű Bartók vonósnégyes (Komlós Péter vezetésével) is korhatáron belül van. Utóbbi azonban olyan kivétel, amely erősíti a szabályt. A vonósnégyes műfajában a fiatalság nem erény. Csodagyermek-szólistát igen sokat ismertünk és közülük nem egy fejlődött csodálatos felnőtté. Csodagyerek-vonósnégyes azonban nem volt és nem is lesz. A vonósnégyest az idő érleli elsőrangúvá, tehát a korhatárral megkötött mezőnyön belül elhangzott produkció csakis relatíve értékelhető. Tehát valahogyan így: ahhoz képest, hogy ez az együttes fiatal, már elég jó. Ez utóbbi mozzanat a verseny egészében amúgyis negatív hatással eluralkodó relativizmuson belül teremt egy újabb relativizmus-szférát, lehetetlenné téve az előadóművészeti ideál viszonylagos megközelítését is. Azok a kvartettek, amelyek nemzetközi zenei versenyeken tűntek fel, előbb-utóbb feltűntek volna amúgyis.

Ellene vethetné az olvasó, hogy ugyanez a helyzet a szólisták esetében is. Ez az ellenvetés azonban figyemen kívül hagyja azt a nagyonis megszívlelendő tényt, amely szerint a szólista, aki harminckét éves korig semmiféle kiemelkedőt nem produkált — ezután már nem valószínű, hogy ki fog emelkedni hangszeres társainak sorából. Az egyéni teljesítménynél a pódiumra termettség viszonylag könnyen megállapítható — egy-egy vonósnégyes „rátermettsége" annál vitathatóbb. Igen gyakori eset, hogy egyetlen tag kicserélésével megoldódnak a kvartett legmélyebb problémái és fordítva: egyetlen tag kiválása, elvesztése tönkre teheti az eddigi értékes hangzásképet. Talán még azok a fiatal vonósnégyesek járnak el a legokosabban — legalábbis a zenei verseny szempontjából —, amelyek az egyik szólamba idős, tapasz-

talt kamaramuzsikust hívnak meg. (Igaz, ez ismét egy egész sor további problémát vet fel, amelyek részletezésére itt nem térhetünk ki.)

A szóbanforgó zenei verseny mezőnye az itt kifejtett felfogásunkat igazolta.

A benevezett kilenc együttes közül hét indult el. Közülük hat került a középdöntőbe és kettő a döntőbe. A *Sebestyén Vonósnégyes* nyerte el az első díjat, a *Schunk Quartett* (NDK) a másodikat. A zsüri ítélete vitathatatlanul igazságos volt. Annyi azonban bizonyos, hogy az első és a második helyezett között mérhetetlen különbség mutatkozott. Pontosabban: a Sebestyén Vonósnégyes produkciója a műfajba tartozott, a Schunk Qartetté nem. Rajtuk kívül még két kvartettről érdemes szót ejtenünk, a lengyel *Fitelberg*-ről és a *Magyar Női Vonósnégyesről.*

Mielőtt azonban a produkciók analízisébe kezdenénk, néhány kritikai megjegyzést szeretnénk tenni a vonósnégyesverseny kötelező anyagára vonatkozólag.

Természetes, hogy minden ország a nagy költséggel és fáradtsággal megrendezett zenei versenyeket egyben bizonyos mértékig propaganda-fórumként is fel akarja használni. Ennek legegyszerűbb módja, ha a kötelező anyagban nagy teret juttat a hazai termésnek. Tekintettel arra, hogy minden versenyző megtanulja a kötelező anyagot, az még akkor is beépül repertoárjába, ha esetleg az illető nem is jut el a második fordulóig, tehát a verseny keretén belül nem is tudja hasznosítani tudományát. Annál inkább fog törekedni arra, hogy — ahol erre mód nyílik — előadja majd a művet, amelynek megtanulásába annyi időt és energiát fektetett. Ezt a gyakorlatot a zenei versenyek nagy részében még azzal is megtoldják, hogy néhány héttel vagy hónappal a verseny indulása előtt külön e célra komponált művet küldenek szét a benevezettek számára — természetesen hazai szerzőtől —, amelyet viszonylag rövid idő alatt kell megtanulniok. Ez utóbbi gyakorlat szerencsére nálunk nem honosodott meg és remélhetőleg nem is fog divatba jönni. (Mondanunk sem kell, hogy a versengésnek ez a fajtája már végleg zenén kívüli útra tereli a dolgot.)

A hazai zenei termés propagálása minden versenyágazatban igen ízlésesen és mértékkel történt, kivéve a vonósnégyesek versenyében. Itt már azzal a formális mozzanattal sem érthetünk teljesen egyet, hogy az első és a második forduló minden darabja választási lehetőség nélkül nyert megállapítást. Nevezetesen az első fordulóban *Haydn B-dúr* művét kellett mindenkinek előadnia (op. 76.) — ami helyes. Az első forduló második számaként mindenki *Kodály II. vonósnégyesét* játszotta. Ez már vitatható, de menjünk tovább. A második forduló első száma *Mozart D-dúr vonósnégyese* (K. 575.) volt, a második szám *Weiner Leó I. vagy III. vonósnégyese.*

Vajon nem lett volna-e helyesebb — és egyuttal mind a zsüri, mindpedig a közönség számára élvezetesebb — az első forduló második számaként választást engedélyezni Kodály vagy Weiner bizonyos kvartettjei között és a második fordulóban lehetőséget adni arra, hogy Bartók valamelyik műve — vagy esetleg több művéből az egyik — megszólalhasson? Bizonyos limitált anyagból történő szabad választás általában igen előnyös hatással van a muzsikusokra és ezen keresztül az egész verseny színvonalára. Ha mindent előírunk, kissé iskolássá válik a dolog, nem szólva arról, hogy mind Kodály,

mindpedig Weiner hangszeres muzsikájának előadásánál milyen rendkívüli előnyt biztosít, ha a muzsikus történetesen magyarnak született. Utóbbi előny Bartók muzsikájának előadásánál sem szűnik meg teljesen, de némileg csökken. (Ne feledjük, hogy a Bartók-interpretáció egyik normateremtő együttese a Juilliard-kvartett volt!)

Igaz, ez a mozzanat önmagában véve nem ad magyarázatot a Sebestyén-kvartett győzelmére, csupán mint apróbb szépséghibát tettük szóvá.

Ami most már a versenyen hallott produkciókat illeti, azokról az egyetlen Sebestyén-kvartett-előadásokat leszámítva, nem sok jót mondhatunk. A leghiányosabb a klasszikus remekművek előadása volt, ezen belül is Mozart „porosz" kvartettje járt a legrosszabbul.

A versenyző kvartettek szinte kimeríthetetlenül találékonyaknak bizonyultak a különféle tévutak felkutatásában és konzekvens végigjárásában. Annyi azonban bizonyos, hogy a partitúrát egyikük sem szemlélte meg alaposabban. Pedig a most folyamatban lévő Mozart-összkiadásban mintaszerű, gyönyörű nyomástechnikával látott napvilágot az eredeti partitúra, 1961-ben. (Werkgruppe 20; Abteilung 1; Band 3.) Nem is azért ajánljuk az együttesek figyelmébe e kiadvány átnézését, mivel valamiféle muzeális precizitást követelünk. Ilyen tekintetben az Eulenburg-kiadású kispartitúra is tökéletesen elegendő. Az összkiadás ide vonatkozó kötete azonban már nyomástechnikájánál fogva is szinte sugalmaz egyfajta tisztaságot és egyszerűséget és az olvasót elgondolkodtatja: vajon szükséges-e bármi egyebet belejátszani, mint amit Mozart leírt?

Ne essünk tévedésbe. Nem valamilyen antiromantikus attitűd mondatja ezt velünk. Ne varrjuk a romantika nyakába a pongyolaságot és a gondolatszegénységet, ne beszéljünk romantikáról ott, ahol külsőséges hatástkeltő eszközökkel pótolják a zenei folyamat iránti érzéket. Csak a dilettáns beszél túladagolt érzelmekről, amelyeket meg kell fékezni. Az érzelmeskedés nem annyit jelent, hogy az előadónak túl sok érzelmi rétege van, hogy túl nagy érzelemvilággal rendelkezik Mozart előadásához, hanem az érzelmeskedés nem egyéb az igazi érzelemvilág teljes hiányánál. Konkréten: a K. 575-ös kvartett előadásában alkalmazott számtalan „színező"-hatás nem a szereplő kvartettek romantikus lelkét tárta fel előttünk, hanem a zene belső folyamata iránti érzéketlenségről tanúskodott. (Minden ellenkező híreszteléssel szemben ez az attitűd Csajkovszkijnál éppolyan rossz, mint Mozartnál, rossz anyagból sem román, sem gotikus, sem reneszánsz épületet nem lehet emelni, mert összeomlik.) Hogy csak a legegyszerűbb helyet említsük: a Menuettotétel (Auftakt nélkül számolva) első három üteme piano dinamikában áll. Ha a negyedik ütem fortepiano-ját állandó crescendóval próbáljuk megcélozni és elérni, lehet, hogy igen feszült hatást érünk el, ám a G-dúr akkord különleges akcentusát tökéletesen megsemmisítjük, tehát — vulgáris hasonlattal élve — úgy viselkedünk, mint valami zenei papjancsi. Ha mi tudjuk is előre, hogy ez, vagy az fog jönni, ilyen, vagy amolyan meglepő fordulat, különleges hangsúly, stb következik, azt úgy kell megvalósítanunk, mintha nekünk magunknak is óriási meglepetést jelentene, hogy lám, itt, most mi van. Ha már az egyszerű és nyugodt nyitóütemekben homlokunkat ráncolva és fogcsikorgatva célozzuk meg a negyedik ütem fortepianóját, akkor nem csak hogy a fortepiano hatása megsemmisül, hanem a hallgató kissé elbizonytalan-

kodva gondolkodni kezd azon, hogy vajon mi hozza olyan indulatba ezeket a muzsikusokat, amikor a partitúrában mindössze hat tercállású D-dúr-akkord hallatszik... Ezt a négyütemes, auftaktos első sort súlyosan induló második sor követi, mint valami nyitva hagyott felelet. Ha gondosabban megnézzük a partitúrát, hamarosan kiderül, hogy az ötödik ütem elejére írott fortepiano-jel értéke egészen más, mint a negyedik ütem G-dúr akkordjának hasonló dinamikai jele. Az előbbi azt célozza, hogy a tétel auftaktos súlyelosztása *ellenére* az ötödik ütem fősúlya az első negyedre esik. Súlyosan és súlytalanul beosztott és hangsúlyozott sorok váltakozása — formális tekintetben ez alkotja a Menuetto-tétel egyik legfontosabb alapvonását. Külön tanulmányt lehetne írni arról, hogy Mozart micsoda pontossággal és ökonómiával, egyuttal milyen egyértelműen használja a frazeálási jeleket aszerint, hogy auftaktos, illetőleg súlyos értelmezésre van-e szüksége. A súlyozás eme kettősségét egyetlen kvartett sem vette észre. Továbbmenőleg: nagyobbára rosszul olvasták el mindjárt az első ütem kottalejegyzését, tekintettel arra, hogy az auftakthoz kötött első negyedet általában staccato, de legalábbis rövidebb hangnak játszották, mint amennyi annak valóságos értéke. Mégis csak elszomorító, hogy egy nemzetközi vonósnégyesverseny résztvevői a legegyszerűbb tétel első nyolc ütemét nem tudják elolvasni! Arról most már ne is beszéljünk, hogy az ismétlőjel után, amikor a kezdőmotívum unisono forte tér vissza, illetve alkotja feldolgozás tárgyát, majdnem mindenki staccato játszotta az összes c-hangokat, holott Mozart rendkívül gondosan megkülönböztette az Auftakthoz kötött c-hangot a többitől. A Trió-ban ugyanígy nem vették észre azt a kettősséget, amely az auftaktos témaindulás (I. és II. hegedű unisono) és a gordonka súlyra jövő témája között mutatkozik. Nagyon kevés csellista volt, aki értelmesen szólaltatta meg ezt a témát.

Hangsúlyozzuk: a hatalmas mű legrövidebb tételéről van szó és annak is csupán egy-két mozzanatáról, ezen belül is csakis formális, tehát a kottaszövegben pontosan lerögzített dolgokról. Még csak fel sem merült az a kérdés, hogy mindez *miért* van úgy, ahogyan van — erre e helyütt nem tudunk sort keríteni.

Az említett Fitelberg-kvartett produkciói közül Haydn B-dúr műve viszonylag sikerültnek volt mondható, különösen, ami az első tételt illeti. Szépen és puhán indították a B-dúr kvartett — és erőszakosan, nehézkesen fejezték be. Mintha csak a mű első felének gyakorlására lett volna idejük. Különben rajtuk is eluralkodott a vonósnégyes-betegség, amely abból áll, hogy minden akkordot vagy együttes menetet óvatosan indítanak és bizonytalanul zárnak.

A Magyar Női Vonósnégyes hangzása szintén nem merítette ki azt a fogalmat, amelyet általában vonósnégyeshangzásnak szoktunk mondani. *Áldor Lili* hegedűje egyfelől nem mindig tiszta, másfelől kiüt az egységes hangzásból. *Fettich Zsuzsa* (brácsa) és *Isépy Éva* (II. heg.) már inkább a kamaramuzsika szellemében működik, de nem elég aktívan. *Frank Mária* (cselló) szép kantilénákat játszik, de hangjai nem mindig ritmikusak, hajlamos arra, hogy egyszerűen kísérje társait. Pedig mindannyiukban megvan a lehetőség arra, hogy igazi jó kamarazenét csináljanak. Ehhez azonban mindenekelőtt nagy figyelemre van szükség. Mozart kvartettjének utolsó tétele egyszerűen slampos volt, nem olvasták el pontosan a partitúrát. Kodály II. vo-

nósnégyesében nagyobb sikerrel működtek — a többi között ennek alapján merünk jövőt jósolni a Magyar Női Vonósnégyesnek. Pontosságra és nyugalomra kell törekedniök, a gyakorlás közben folyvást ellenőrizniök kell a hangzást, nem szabad üresen hagyniuk egyetlen részletet sem.

A díjnyertes Sebestyén-vonósnégyes vitathatatlanul a legjobb volt, de az első fordulóban velük sem voltunk teljesen megelégedve. Haydn B-dúr kvartetje igen szépen indult, az embernek olyan érzése támadt, mintha az együttes minden tagja rendkívül módon *vigyázna* az egységes hangzásra. Tehát valamiféle művi úton előállított tisztaság benyomását nyertük, amely nem a zene természetes szépségének a vonalában fekszik. A kvartett korábbról már ismert hibái, főként az erőszakosságra való hajlam a harmadik tételtől kezdve mindinkább uralomra jutott. *Sebestyén Ernő* (I. heg.) hajlik arra, hogy a fogalom jó és rossz értelmében egyaránt vezetője, sőt vezére legyen az együttesnek — néha viszont arra is hajlamos, hogy megfeledkezzék a kamaramuzsikai harmóniáról. *Párkányi István* (II. heg.) rendkívül rokonszenves és alkalmazkodóképes muzsikusnak bizonyult mindvégig. *Fias Gábor* (mélyheg.) nem mindig elég aktív, gyakran csupán töltőszólamnak fogja fel stimmjét. *Devich János* (gordonka) igen muzikális és felkészült, de nem lehet rá minden esetben egyformán számítani: hangja a szólókban nem elég szép (valószínűleg hangszerproblémából eredő negatívum!) és nem mindig tiszta.

Talán nincs is szükség annak külön hangsúlyozására, hogy az a kritika, amelyben a szóbanforgó vonósnégyesek itt részesülnek, nem a zenei verseny relativizmusának jegyében áll. Ebből eredően: a Sebestyén Vonósnégyes mindezen negatívumaival együtt jelentős produkciók élményében részesítette közönségét.

Leginkább a profi-szellem megkapó az ő játékukban. Velük és csakis velük kapcsolatban beszélhetünk egyáltalán zenei felfogásról, a zene értelmezéséről — versenytársaik a művek puszta megszólaltatásában merültek ki. Így például Kodály II. vonósnégyesében csak ők merték megcsendíteni azt a brahmsi hangot és jelentést, amely a mű egyik legértékesebb — és általában elhanyagolt — rétege. (Az NDK-beli Schunk Quartett is hasonlóképpen járt el — nem kis részben ennek köszönhetvén döntőbe-jutását.) Weiner Leó III. vonósnégyesének a tolmácsolása a mezőny egyik legszebb produkciója volt: nagy, impresszionista érzelmi hullámok csaptak fel a Sebestyén-kvartett játékában. Vitathatatlan, hogy a második és bizonyos mértékig még a harmadik fordulóban is valamiféle lefojtottsággal próbálták kikerülni a szögletes, az erőszakos játék veszélyét. De az is vitathatatlan, hogy győztes együttesünk művészi színvonala fokról-fokra emelkedett, szinte szemünk előtt érett igazi vonósnégyessé. Szereplésük koronája a tőlük már régebben is hallott Ravel-kvartett volt.

Weiner „Pastorale, phantaisie et fugue"-járól még csak annyit, hogy annak utolsó tételét voltaképpen egyik együttes sem oldotta meg a szó teljes értelmében. Leszámítva e tétel technikai nehézségeit és az ebből eredő „lötyögéseket", a 48-as számnál belépő új népdalepizódon csúszott el minden interpretáció. Itt ugyanis mindenki arra törekedett, hogy maximálisan kiélje az epizód kantábilis lehetőségeit, miáltal egyszeriben megszűnt a tétel egészének „Szentivánéji álom"szerű scherzo-lüktetése. Pedig a „piano dolce"-ben továb lüktet a scherzo-hang, amit már az is mutat, hogy a dallam harmadik

üteme visszatér a staccato-manírba. Hogyha teljesen belefeledkezünk a kantabilitásba, akkor az említett harmadik ütemben nem sikerül visszabillenteni a darabot az alapvető staccato-játékmódba. Ezen a helyen újabb és újabb nekirugaszkodásoknak voltunk tanúi és ezek újra meg újra megtörték a tétel tiszta ívét.

Végezetül még egy-két szót kell ejtenünk a már érintett Schunk Quartettről, a döntő második részvevőjéről.

Ellentétben Sebestyénékkel, a Schunk Quartett színvonala fordulóról fordulóra haladván csökkent. Igaz, hogy a Haydn-kvartettben is számtalan hamis hangzásban volt részünk, de azért megfigyelhettük bátor, jó érzékű és stílusos muzsikálásukat. Egyes helyeken — mint például a Haydn-mű és a Mozart-opus harmadik tételében, de méginkább Kodály II. vonósnégyesében — már-már igazi kvartetthangzás született. Az effektusos játékmód azonban mindinkább eluralkodott rajtuk. Semmi egyszerűségre nem képesek, csak ott találnak magukra, ahol „csinálni kell valamit". Csupán a döntőbeli Beethoven e-moll Razumovszkij-kvartett lassú-tételében hangzott el néhány olyan pillanat, amelyből a továbbiakban ki lehetne indulni — a kvartett egésze már nem volt egyéb forszírozott erőszakosságnál. Ők a döntő második számaként Schubert csodálatos a-moll remekét (Op. 29.) játszották, benne szinte csakis a kontrasztokat és az effektusokat ragadván meg. Mintha a dinamikán és az agogikán kívül nem lennének zenei eszközeik. Ennek ellenére sem éreztük reménytelennek a Schunk Quartettet. Jó mestereknél kell tanulniok, amíg nem késő, amíg nem merevednek bele abba a játékmodorba, amely sehová sem visz.

A BRÁCSAVERSENYRŐL

Huszonnégyen neveztek be a brácsaversenyre és belőlük húszan indultak el, nemzetek szerint a következő megoszlásban: 4 francia, 3—3 szovjet és magyar, 2—2 belga és angol, 1—1 lengyel, török, NDK-beli, holland, román és dán művész. A verseny végeredménye: 1. *Bársony László* (Magyarország); 2. *Jurij Jurov* (Szovjetunió); 3. *Erdélyi Csaba* (Magyarország). A döntő mezőnye a következőképpen állott fel, a fentieken kívül: *Jean Dupouy* (Franciaország); *Igor Boguszlavszkij* (Szovjetunió); *Danielle Pons-Fanton* (Franciaország).

A zsüri ítéletével teljes mértékben egyet kell értenünk, ami annál is örvendetesebb, mivel a brácsaverseny mezőnye nem volt olyan egyértelmű, mint a vonósnégyesversenyé. Mindössze Bársony László győzelme volt kezdettől fogva esedékes — az első forduló után azonban a második és harmadik hely várományosaiként másokat jelöltünk volna meg.

Minden különössége ellenére is *Perrit Oldeman* (Hollandia) játéka joggal keltett rendkívüli feltűnést, kivált az első fordulóban. Karcsú, törékeny, rugalmas és tiszta, valóban zenei ihletésű hangja volt, amely virtuóz biztonsággal társult. Jean Dupouytől eltekintve, tőle hallottuk a verseny első valóban zenei produkcióját: *J. Chr. Bach c-moll versenyművének* lassú-tételét — jóllehet Oldeman tizenkettediknek játszott. Mindezen erényeiért sajnos, cserébe kellett adnia azt az átütő erőt, amely nélkül pedig nincs igazi szólista. *Bach kromatikus fantáziája* — Kodály átiratában — sajnos, már jónéhány

negatívumát is feltárta. A robbanékonyság teljes hiánya folytán olyan produkcióban részesültünk, amely nem nélkülözte ugyan a részletszépségeket, de végső soron egysíkúnak bizonyult. Oldeman rokonszenves egyénisége arra kényszerítette az embert, hogy *Brahms f-moll brácsa-zongora-szonátájának* (Op. 120. No. 1.) első tételéből mindazt kihallja, amit jól oldott meg, de a hallgató hamarosan belefáradt saját jóindulatába. A bensőséges szépségnek mindig van egy olyan határa, amelyen alul már a legszebb produkció is a művész magánügye marad.

Körülbelül ugyanígy jártunk az elődöntőből kiesett, francia *Michel Pons*-sal is, aki Oldemanhoz hasonló, de nála talán még egy fokkal egyszerűbb, szerényebb művészi alkat.

A döntőben alapvetően megváltoztak az erőviszonyok. Az erőteljesnek látszott Danielle Pons-Fanton (Franciaország) *Hindemith Brácsaversenyének* előadásánál egészen érthetetlen módon, abszolúte tanácstalannak bizonyult. Pedig már az első fordulóban feltűnt nagy komoly, helyenként erőszakosságra hajlamos érzelmi világával és ennek megfelelő brácsahangjával. Az igazi szólista-egyéniség típusát pillanthattuk meg benne, aki „ront vagy javít, de nem henyél", azaz: akkor is történik nála valami, ha egyébként nem teljesen bizonyos az illető zenemű vagy részlet jelentésében. Még csak azt sem állíthatjuk, hogy rokonszenves muzsikálás az, amit tőle hallunk — az viszont kétségtelennek látszott, hogy profival van dolgunk. Az első fordulóban majd minden hangja tiszta volt, ahol mégsem, az éppen azért tűnt fel, mert általában véve tisztán játszott. A második fordulóban Bach-játéka már némileg célját tévesztettnek hatott, mivel elfelejtette megkeresni az egyes formarészek összetartó elemeit. *Enescu „Konzertstück"*-jében tévedhetetlen érzékkel ragadta meg az összes francia vonásokat és hangulatokat és ezzel sok örömet szerzett hallgatóságának. Jóllehet minden mentő körülmény felsorolása, regisztrálása nem tartozhat a beszámoló kötelességei közé, mégis említenünk kell, hogy a hírek szerint francia vendégünk most játszott életében először zenekari kíséretes versenyművet...

Jean Dupouy (Franciaország) valóban a legrokonszenvesebb muzsikusok közé tartozik. Hangja kissé fátyolos és nincs túlságosan nagy volumenje, de játékának tisztasága és virtuozitása, minden magamutogatás nélkül való hangszeres tudása méltán vívott ki számára nagy sikert. A muzsika, amit tőle hallunk, csendesen és bensőségesen hullámzik-lüktet és lélekzik. Dupouy a zenén belül van — ez pedig már önmagában véve is nagy dolog. Egy azonban bizonyos: nem igazán állóképes profi, produkcióinak színvonala ingadozik. Ám az is bizonyos, hogy ha egyszer „beletalál" egy darab világába, akkor a hallgató egyszeriben boldogan élvezi azt, amit csinál. Így történt, hogy előadásában *Schumann „Märchenbilder"*-e egyike lett a verseny felejthetetlen, kiemelkedő zenei élményeinek. Különösen az utolsó tétel dalszerűségét, búcsúzó líráját csendítette meg szuggesztív szépséggel és bensőséggel. Ugyanez az érzelmi réteg szólalt meg a legszebben Brahms f-moll szonátájában is. Dupouy — honfitársnőjéhez hasonlóan — szintúgy a zenekari versenyben maradt alul. Érzékenysége nem volt képes áttörni a zenekari hangzáson, annak ellenére, hogy virtuóz módon győzte a darab technikai nehézségeit. Nem adta a zenekarnak és nem vette át a zenekartól a témákat, arról nem is beszélve, hogy nem tudott vezetőjévé nőni a darabnak. Ezt valóban

mindenki nagyon sajnálta, annál is inkább, mivel Jurov Jurijon kívül csak ő választotta a döntő mezőnyében *Bartók Brácsaversenyét.*

Igor Bogulszlavszkij impozáns hangszeres tudása nem elsősorban őt, hanem iskoláját dicséri. Kitűnő minőségű játéka nem egyéb „elvont brácsázás"-nál, ami alatt azt értjük, hogy végeredményben minden darabot ugyanolyan jól, de egyszersmind ugyanúgy interpretál. Bach kromatikus fantáziájában éppen a kromatika izgalmát, drámai erejét nem vette észre — ezen belül tisztán, világosan és igen kiegyenlítetten játszott. Nem tudtunk szabadulni attól az érzéstől, hogy itt valamiféle bürokratikus zenélés tanúi vagyunk, amelynél a játékos a hangokat nem életre kelti, hanem iktaja és láttamozza. Igen érdekes volt viszont, hogy a romantikus stílusban jónéhány eszköze mintha a helyére került volna. Legjobb produkciójának Enescu „Konzertstück"-jét éreztük, amelyben sikerült létrehoznia valamiféle impresszionista bűvöletet. Ennek köszönhette döntőbe jutását, ahol azonban Hindemith brácsaversenyének szólistájaként nem jutott tovább a hangok puszta eljátszásánál.

A harmadik helyezett Erdélyi Csaba szintúgy a tanítás csodája, de benne azért felfedezhettük az egyéniség nyomait is. Ezek a nyomok egyelőre még csupán sajátos felfogásában nyilvánulnak meg, amelyet a *Hindemith-szólószonátában* éreztünk. Hajlamos arra, hogy bizonyos részleteket lassabbra vegyen a szokásosnál, vagy éppenséggel gyorsítson egy kissé. Mindegy, Erdélyi akar valamit, csak még nem találta meg azt az utat, amelyen haladva saját magát kibontakoztathatja. Ehhez minden technikai feltétel már most a rendelkezésére áll.

Jurov Jurij, a második helyezett, a muzsikusok versenygyőztes-típusához tartozik. Hatalmas, lebírhatatlan hangja van, mintha nem is brácsán, hanem valamiféle tenor-hegedűn játszanék. (Sok szempontból, de e tekintetben a leginkább Igor Gavris-hoz, a gordonkaverseny egyik győzteséhez hasonlít.) Ami viszont már nehezebben mérhető, tehát érzelmi világának minősége és mennyisége, valóságos viszonya a zenéhez, az több mint kétséges. Ő mindig felül akar kerekedni a dolgon, nem arra törekszik, hogy valamiképpen bejusson a zene világába, hanem arra, hogy minél tökéletesebben uralkodjék rajta. Támadhatatlanná akar válni, nem gondolván arra, hogy ha az európai zene kiemelkedő alkotói mind támadhatatlanok lettek volna, akkor most nem lenne zenetörténetünk. Minél inkább úgy érzi a muzsikus, hogy uralkodik a zenén — annál távolabb esik tőle, akár észreveszi ezt, akár nem. Sőt, továbbmenve: akár észreveszi ezt a *közönség,* akár nem. A közönség ugyanis, a maga jóindulatában hajlamos arra, hogy összecserélje a *zenében* való otthonosságot, amikor az előadó sajátjaként interpretálja a darabot — *a zene felett* gyakorolt erőszakos hatalommal, amely utóbbi abból áll, hogy a darabot minden tiltakozása ellenére megszólaltatják. E két, lényegileg különböző aktus a *biztonság* mozzanatában, mint külsőségben közös. Ám elnézést a hasonlatért, de nem mindegy, ha a menyasszonyt fegyveresek kísérik-e az anyakönyvezető elé, vagy boldogan, saját jószántából megy oda — még akkor sem mindegy, ha mindkét esetben megkötik a házasságot.

Főként Schumann „Märchenbilder"-ében éreztük Jurov hiányosságait, amikor is aligha vette észre, hogy kamarazenét játszik. Ugyanígy kevés örömünk tellett a szintúgy kamarazenei ihletésű *Brahms Esz-dúr szonáta* első

tételében. A zenei versenyen azonban lehetetlen nem értékelni a technika olyanféle fölényes tudását, mint Jurové. Helyezése tehát jogosnak mondható.

Említenünk kell e helyen *Lukács Pált*, aki nem csupán az első és harmadik helyezett Bársony László, illetőleg Erdélyi Csaba tanáraként, hozott dicsőséget a magyar muzsikának, hanem mint a zsüri elnöke, személyében biztosította a verseny tisztaságát.

Végezetül, de nem utolsó sorban a győztes Bársony Lászlóról szeretnénk néhány szót szólni.

Mindössze 22 éves, a Zeneakadémia végzős hallgatója. Tehát még bőven akad tanulni valója — de már most is igen sokat tud.

Bársony a legjobb értelemben vett tudatos művész típusa. A zenéhez oknyomozó értelemmel közeledik és mindenekelőtt arra törekszik, hogy a hallgató számára megvilágítsa minden formarész helyét és értelmét. Sohasem siklik el a részletek felett, nem a brácsázást tekinti legfőbb feladatának: célja mindig a mű. Ebből következik, hogy amikor ő muzsikál, a hallgató mindig tudja, hol tart. Lehet, hogy egyéniségéből egyelőre még hiányzik az átütő erő, ám ezt csak azzal a megszorítással említhetjük, hogy tudomásul vesszük: a brácsajáték és egyáltalán a hangszer maga még csupán az első lépéseket tette meg az emancipálódás útján.

Bársony ezen az úton, méghozzá azon belül is jó úton jár. S ahogy a zenét is jól érti és fogja fel, ugyanúgy játékának technikai funkciói is helyükön vannak. Sohasem erőszakolt, a megoldást sohasem csikarja ki a zenétől, hanem addig kérleli, amíg a jószántából megadja magát neki. Hangja éppen ezért telt, szárnyaló és tiszta, mindezeken felül még változékony is. Ő volt az egyetlen, aki valóban a magáénak mondhatta Hindemith versenyművét, aki a második tétel korálsorai között meg-megszólaló brácsamonológot a maga folyamatában szólaltatta meg. Ez a folyamat — anélkül, hogy bármit is belemagyarázni óhajtanánk — Bársony előadásában a szenvedélyes nekiszegüléstől egészen a rezignált belenyugvásig ívelt és éppen ezáltal vált zenei tekintetben érthetővé Hindemith intenciója. J. Chr. Bach c-moll brácsaversenyének lassú tétele a dallam iránti különös érzékenységéről tanúskodott. A „Kromatikus fantáziá"-ban ő volt az egyetlen, aki megérezte a különbséget az emelkedő és zuhanó hangsorok, illetőleg menetek között, azt a szóban nehezen megfogható különbséget, amely az emelkedés feszültsége és a zuhanás nyugalmi pontra törekvése között mutatkozik. (A bachi fantáziák ilyenfajta energetikai vonatkozásainak nem ártana az eddiginél nagyobb figyelmet szentelni.)

Így hát a brácsaverseny — a vonósnégyesversenyhez hasonlóan — magyar győzelmet hozott, méghozzá vitathatatlanul igazságos ítélet alapján.

A GORDONKAVERSENYRŐL

Ebben a versenyágazatban 37 művész indult, nemzetek szerint a következő megoszlásban: 9 magyar, 6 francia, 4 Egyesült Államok-beli, 3—3 szovjet és NSZK-beli, 2—2 japán, lengyel, NDK-beli és svájci, valamint 1—1 bulgár, kanadai, osztrák és román.

Közülük 20 versenyző jutott tovább a középdöntőbe: 7 magyar, 3 szovjet 2 francia, 1—1 bulgár, japán, kanadai, lengyel, NSZK-beli, osztrák és román.

A döntő 11 tagú volt: 4 magyar, 3 szovjet, valamint 1—1 francia, japán, lengyel és svájci vett részt benne.

A számok maguktól beszélnek, különösen, ha hozzávesszük, hogy a megosztott első díja két szovjet versenyző (*Marina Csajkovszkaja* és *Igor Gavris*), a másodikat egy francia (*Jean Déplace*) és a megosztott harmadik díjat egy japán (*Ko Ivaszaki*) és egy svájci (*Rocca Filippini*) nyerte. (Megjegyzendő, hogy az első és harmadik díj összegét jelentős mértékben felemelték.) Rajtuk kívül még a zsüri különdíjban részesítette a magyar *Onczay Csabát* és a lengyel *Bogumila Reszkét.*

Az, hogy mit is mondanak ezek a számok, röviden megvilágítjuk. Az első fordulóban — a dolog természetes szerint — a legnagyobb számban magyar versenyző indult. Ők tették ki a mezőny 24.3%-át. Hangsúlyozzuk: ez teljesen természetes, sőt, dicséretes dolog.

Ez a százalékarány a középdöntőhöz érkezvén, ugrásszerűen 35%-ra emelkedett. Mire mutat ez? Nyilvánvalóan arra, hogy a fiatal magyar csellisták nem csak beneveztek, de az első fordulóban *nagyszerűen* szerepeltek. Nyilván jobbnak kellett lenniök, mint az összes külföldieknek együttesen, tekintettel arra, hogy százalékarányukat nem csupán megtartották, hanem több mint tíz százalékkal meg is emelték, 24.3%-ról 35%-ra.

Még nagyobb és még örvendetesebb eredményként üdvözölhette az avatatlan érdeklődő azt a tényt, hogy a döntőben a középdöntő 35%-a *még tovább emelkedett!* A döntő résztvevőinek 36.3%-a volt magyar! Ezután, az előbb említett avatatlan érdeklődő joggal várhatott volna fényes és elsöprő magyar győzelmet...

Mielőtt e meglehetősen irreális eredmény értékelésébe és részletezésébe fognánk, valamit előre kell bocsátanunk.

Ezeken az oldalakon nem kívánjuk csökkenteni fiatal művészeink produkciójának valóságos értékét, továbbmenőleg: mégkevésbbé kívánunk a zsüri alább részletezendő — szakmai-zenei nacionalizmusával valamiféle antinacionalizmust szembe szegezni. Ez rossz alternatíva lenne. Végül és harmadszor: a fenti százalékarányt csupán az érzékeltetés kedvéért bocsátottuk előre, a továbbiakban azonban mindent inkább akarunk, mintsem a belőle következő összes ellenérv-lehetőségeket megnyergelni. E sorok írója pontosan tisztában van azzal, hogy az ilyen százalék-számítás csupán rendkívül vékony — és holt — szálakkal kapcsolódik bármiféle zenei produkcióhoz. Tekintettel azonban arra, hogy a zenei verseny ténye maga is tartalmazza és tartalmában fogva tartja a zenén kívüli mozzanatok egész sorát, jogosnak látszott a fenti számszerű összeállítás.

Előzetes megjegyzéseinket még a következővel szeretnénk megtoldani.

Már a verseny részleteredményeivel kapcsolatban több olyan vélemény hangzott el, amely szerint minden zenei verseny a rendező ország muzsikusait részesíti előnyben, most is ez történt, tehát mire ez a felháborodás? Nos, erre a kérdésre másik kérdéssel felelünk: vajon az igazságtalanságra igazságtalansággal kell-e válaszolnunk? Hiszen az ostor fiatal művészek hátán csattan, túlnyomórészt, pontosabban kizárólag olyanokén, akik *teljesen ártatlanok* mindenben!

Meglehetős elégedetlenséget váltott ki már az első forduló eredménye is. Elsőnek *Martine Bailly* (Franciaország) produkciójáról kell néhány szót szólnunk. Ez a fiatal lány bizonyos *előadóművészi jegyeket* mutatott. A kötelező *Beethoven C-dúr szonáta* (Op. 102/1.) férfias és erőteljes volt. Váltásai talán nem belülről jönnek — de képes a váltásra képes arra, hogy más és más attitűddel valósítson meg egymástól különböző intonációkat. Káprázatosan hamis *Popper-produkciója* önmagában azért nem indokolhatja kiesését, mivel Bailly a szó jó és rossz értelmében véve egyaránt *profi*, tehát ahhoz a fajtához tartozik, amely meglehetősen gyéren volt képviselve a mezőny egészében.

Ugyanígy, helyenként már-már a kész művész benyomását tette *Brunhardt Böhme* (NDK). Kissé tétova dinamikájú, de stílusos Bach-produkcióját kiemelkedő *Popper-etűd* követte, olyan produkció, amely a középdöntőbe jutáshoz teljesen elegendő lett volna. *James Barton Kreger* (USA) sok szempontból vitatható csellista — de legalább van mivel vitatkozni vele kapcsolatban. A c-moll szólószonáta fúgatémáját gyönyörű, lengő ritmussal szólaltatta meg, ami már önmagában véve is nagy rokonszenvet ébresztett iránta. Sajnos, tele van illusztratív hajlamokkal. Többnyire akar valamit, az sikerül is neki — és akkor kiderül, hogy nem is okos az, amit akart. De költői lelke és briliáns technikája van. Kreger kiejtése az első fordulóból ugyanolyan hiba volt, mint a lengyel *Wojciech Walasek*-é. Utóbbi produkciójának zenei értéke egyszerűen vitathatatlan. *Bach c-moll prelúdiumát* majdnem teljesen értelmesen játszotta, lélegzete volt és minden funkció a helyén szólalt meg. Beethoven szonátájában a kevesek egyikének bizonyult, akik vállalták e mű majdnem durva erőfeszítéseit is, azt a jelentést, amely a kései Beethovenre olyan mélyen és olyan lényegileg jellemző. *Paderewski* nevű zongorapartnerével igazi kamaramuzsikai élményben részesítették a közönséget.

Ők négyen kiestek. Ezt a tényt szomorúan regisztráltuk, főként, mivel mindannyian pontosan körvonalazható egyéniségről tettek tanúbizonyságot. Lehet, hogy *felfogásuk* nem volt azonos a zsüri többségének felfogásával — *de volt nekik ilyesmijük*. Felettük diadalmaskodott nem egy versenyző, akinek semmiféle felfogása nem volt semmiről — azt viszont teljes biztonsággal és támadhatatlanul nyilvánította ki. Tanulság: aki mer — az veszt.

Persze ez lényegileg majd minden zenei versenyen így van — és általában éppen ez a legerősebb érv a zenei versenyek zeneietlensége mellett. A fenti fiatalok kiesése szépséghiba volt, ezen felül pedig némileg elszürkítette a középdöntő mezőnyét. Ennek ellenére el kell ismernünk, hogy győztes egyikük sem lehetett volna, sőt, egyikük sem tarthatott volna igényt helyezésre.

Ugyanezt mondhatjuk el azonban a középdöntőbe jutott 7 magyar versenyző legnagyobb részéről is. Vajon mi vezethette a zsürit abban a meggondolásban, hogy a benevezett 9 magyar versenyző közül hétnek tovább kell mennie? Hiszen napnál világosabb volt, hogy ebben a mezőnyben magyar győzelem lehetetlen! Ha már részrehajlás, legalább legyen értelme. Ennek nem volt.

A verseny ekkor még — a fentiek ellenére — megmaradt a realitás szintjén. A döntő mezőnyének kiválasztása azonban már az irrealitás határait súrolta, mindenekelőtt *Gisela Depkat* (Kanada) kiejtése miatt.

Ha a kérdést úgy tesszük fel, hogy Depkat nagy művész-e, avagy sem — helytelen vágányra tereljük a dolgot. Nagy művész ugyanis egyetlen egy sem volt a mezőnyben. Ha zenei versenyről van szó, akkor bele kell mennünk a relativitásba, el kell fogadnunk a művészetben egyébként hivatalból üldözendő hasonlítgatás értékmeghatározó technikáját. Ennek alapján ki merjük jelenteni, hogy Depkat-nak nem csupán a döntő mezőnyében, hanem talán még a győztesek sorában is helye lehetett volna, ha tovább engedik.

Depkat ugyanis profi muzsikus, akit a sors még emellett nagy zenei képességekkel is megáldott. Amikor tehát alább értékelésével megpróbálkozunk, előre kell bocsátanunk, hogy az gyökeresen más szinten megy végbe, mint az előbb tárgyalt négy versenyző esetében. Depkat ugyanis nem jelölt, nem fiatal reménység, nem tehetséges kezdő, hanem nagymultú csellóvirtuóz — amiről egyébként nem csupán produkciójából, hanem életrajzából is értesülhettünk.

Műsorának első száma, *Bach D-dúr csellószvitjének* előjátéka kissé önkényes és csinált benyomást keltett. Teli volt furcsaságokkal és érdekességekkel — mindezt azonban valami megrendítő hangszeres biztonság keretében hallottuk és fogadtuk el. Popper-etűdje viszont már félelmetes volt, a hangszeres virtuozitás olyan fokán állott, ahol a hangszer közvetítő közege már egyszerűen megszűnik és a hallgatónak olyan érzése támad, hogy csellón játszani voltaképpen mindenki tud, csak meg kell próbálnia. Depkat abszolúte gondtalanul játszik, minden erőfeszítés nélkül — és gyönyörűen. Akik vele kapcsolatban „üres virtuozitás"-ról beszéltek, egyfelől tévedtek, másfelől — feltéve, de meg nem engedve, hogy igazuk volt — talán megfeledkeztek már a hangszeres játék, a virtuozitás önmagában vett értékéről, arról, hogy az is a zenei tehetség egy bizonyos fajtája, ami csak igen-igen keveseknek adatik meg. (E sorok írójának immár sok zenei versenyen támadt az az eretnek gondolata, amely szerint „egy országot egyetlen üres magyar virtuózért!")

Depkat virtuozitása önmagában véve is sokrétű: nem csupán a játék gyorsaságában, hanem hangszerének széles színskájában is megnyilvánul. Minden egyes hangindítás egy-egy reveláció volt, egy-egy hangszeres telitalálat. Így például a Beethoven-szonáta indítása valósággal költői benyomást keltett. Ugyanitt a lassú-tétel „Lebe wohl!" hangja, ez a gyönyörű üdv- és vágydallam kétségkívül az ő előadásában szólt a legszebben. Az első fordulóban keletkezett mind eme érzéseink igazi lelkesedéssé fokozódtak már azáltal is, hogy Gisela Depkat mind megjelenésében, mindpedig játékmódjában maga volt az egyszerűség, a szerénység. El kell ismernünk, hogy egyéniségéből hiányzik a hangszeres „ragadozó"-jelleg, a nagy átütő erő — de ha még ez is meglenne benne, akkor ő lenne a legnagyobb csellisták egyike a világon. Azt is el kell ismernünk, hogy a második fordulóban nem érte el az első színvonalát. Való igaz, hogy a kötelező számok egyikét, *Szabó Ferenc szólószonátáját* kevéssé értette, különösen a második tételt, amelyről azt hitte, hogy valamiféle könnyed scherzo. Az is igaz, hogy a *Locatelli-szonáta* második tétele szinte már érthetetlenül gyors volt. Ám éppen az jelzi különös adottságait, és főként művészi becsületét, hogy a Szabó-szonátában semmi olyant nem csinált, amivel meg nem értését pótolni kívánta volna, továbbá,

hogy a Locatelli-mű második tételét is abszolút intonációs biztonság és minden „elkenés" nélkül való virtuozitás jellemezte.

Depkatnak tehát kétségkívül vannak fogyatékosságai — ám ezek, mint mondottuk, egy minőségileg magasabb szinten értendőek, mint a verseny átlagos értékelés-szintje.

Depkat kieséséné jóval kevésbé kirívó, de azért szintúgy fájdalmas veszteséget jelentett *Wenzeslaw Nikolov* (Bulgária) kiejtése. Lendület, jó ritmus és nem mindig tiszta intonáció jellemezte Nikolov produkcióját. E sorok írója őt sajnos, csupán a második fordulóban hallotta — Bach, Popper és Beethoven interpretációjáról tehát nem számolhat be. De a második forduló több mint fél órás műsora is alkalmat adott annak megfigyelésére, hogy játéka egyéni vonásokat mutat, anélkül, hogy bárhol is egyénieskedő lenne. Általában véve mélybarna, sötét árnyalatú csellóhangja helyenként és a zene értelme szerint kivilágosodik, mint például Valentini szonátájának egynémely helyén. Szabó szonátájában ugyanígy valódi zenei hangulatot tudott teremteni, főként a második tétel elementáris ritmusával.

Most pedig a döntő helyezettjeiről, illetve jutalmazottjairól szeretnénk beszámolni, elsőként a zsüri különdíjában részesült Onczay Csabáról.

Ez a huszonkét éves magyar művész, a Zeneművészeti Főiskola negyedéves hallgatója, egyike az egész verseny legtehetségesebb, legrokonszenvesebb muzsikusainak. Rátermettség tekintetében bárkivel felveheti a versenyt — felkészültsége azonban még nem tekinthető elégségesnek. De Onczay Csaba a lehető legjobb úton jár ahhoz, hogy e téren mutatkozó hiányait pótolhassa.

Ez utóbbi igen fontos, már tudniillik az, hogy jó úton van. Ez alatt azt értjük, hogy minden ízében muzsikus és minden megoldása szorosan a zene vonalában fekszik, a darabokat sajátkaként adja vissza. E sorok írója sajnos, őt sem hallotta az első fordulóban, ám a középdöntő és a kétrészes döntő több mint egyórás műsora meglehetősen sokrétű ahhoz, hogy Onczay Csaba produkcióiról viszonylag részletes képet alakíthasson ki.

Onczayban van egy bizonyos eruptív hajlandóság, egy bizonyos képesség a robbanékonyságra, ami az előadóművészet egyik sine qua nonja. Szabó Ferenc szólószonátáját kevesen fogták fel olyan minden részletre kiterjedő teljességgel, mint ő. Eleven ritmikus fantáziája van, feszes, de sohasem feszített lüktetése magával ragadja az embert. Ugyanezt tapasztalhattuk *Kodály szóló-szonátájának* III. tételében — tehát a döntő első szólórészében —, ahol ezen felül még valami robusztus nagyság lehetősége is felmerült, sőt részben meg is valósult. Az otthonos biztonságnak ezt az érzetét Onczay sajnos, már nem tudta felkelteni *Dvorak csellóversenyében* — mint ahogyan erről később még lesz szó.

Főként kamarazenei produkciói keltettek nagy feltűnést. Amint *Szűcs Lóránttal Debussy szontájában* csináltak, az csak két remek muzsikus és ugyanakkor költői lélek találkozásának eredménye lehet. Mindez azonban még Onczay Csaba esetében állandósításra szorul. Számos negatívum és felkészültségbeli hiányosság akadályozza abban, hogy alapvetően helyes felismeréseit, érzéseit, sőt, önálló mondanivalóját áttételmentesen megvalósíthassa hangszerén.

Egész egyéniségében van egy bizonyos hajlam a kötöttségre, ami technikai és szellemi kötöttséget egyaránt jelent. Úgy látszik, mintha saját magát egyelőre még csupán a két végletben tudná a legjobban kifejezni: az álló jellegű és a robusztus (pl. giusto, ostinato stb.) részletekkel ragadja meg leginkább hallgatóit, valamint az olyanfajta kisformákban, mint *Francoeur É-dúr szonátájának* táncos tétele. A Debussy-szonáta egészét, drámai fejlődését azonban még nem tudja teljesen elénk tárni. Ugyanitt némileg hiányzott saját maga elengedése, az a már-már hedonista hozzáállás — ami egyébként fiatal muzsikosoknál valóban a legritkább tünemény. Annak ellenére, hogy hallhatóan rendkívül gyenge hangszere van, Francoeur szonátáját igen szép hangon szólaltatta meg. Ez annál is érdekesebb, mivel megfigyelésünk szerint Onczay jobbkéz-technikája kötött. Ebből ered, hogy a legjobbat a kamarazene műfajában produkálta — és ezért nem tudott úrrá lenni Dvorák gordonkaversenyén.

Ez a kötött jobbkéztechnika egyébként valamennyi magyar versenyző játékát jellemezte: a vonót nem húzzák végig, még a széles melódiák hangjait is általában kis vonófelülettel játsszák, ezért aztán hangjuk nem szárnyal, nem visz, nem töri át a zenekar hangtömegét. (Hangsúlyozni szeretnénk, hogy mindebben a közepes és annál is rosszabb hangszerek tetemes mértékben hibásak.) Jóllehet e sorok írója ebben a kérdésben nem tekinti magát szakértőnek, mégis meg kell kockáztatnia azt a megjegyzést, hogy a csellóművészet technikai előfeltételeinek megteremtésében a szovjet iskola érezhetően nagy lépéseket tett, amelyeket részben vagy egészében követendőnek kell tartanunk.

Ha meggondoljuk, hogy a cselló alig több mint fél évszázada — nagyjából Casals tevékenységének indulásával — emancipálódott valóságos szólóhangszerré, nem csodálkozhatunk azon, hogy játékmódjának még nincs lezárt és végleges kánonja. Éppen ezért kell fenntartanunk a játékmód változtatásának, továbbfejlődésének lehetőségét és minden konzervatív elfogultság nélkül egyfelől felülvizsgálnunk saját eredményeinket, tudásunkat, másfelől azt, amit a szovjet iskolától tanulhatunk. A Rosztropovics-féle csellótartás számos előnnyel kecsegtet. Már csupán azzal, hogy a hangszer test — csak szemmérték szerint becsülve — kb. 50—60°-ot zár be a föld vízszintes vonalával, érezhetően sikerül bekapcsolnia a gravitációs erőt a vonóhúzás technikájába, ha nem is egészben, de legalább részben. Annyi bizonyos, hogy kevesebb erőt kell fordítani arra, hogy a vonót a láb felett tartsák és éppen ezáltal a vonó felső vége jobban kihasználható, a hangok meghosszabbodnak. A Rosztropovics-módszer számos egyéb előnyeit és esetleges hátrányait felmérni és értékelni a szakemberek dolga lesz. Mindemellett azt is meg kell jegyeznünk, hogy a külföldi versenyzők a hagyományos csellótartással is a mieinknél szabadabb, kötetlenebb technikát voltak képesek kifejteni. Akár szakmabeli az ember, akár nem, annyit bizonyosan tudhat, hogy ha egy-egy hangot a muzsikus nagyobb vonófelülettel szólaltat meg, akkor kevesebb lesz a megszólaló hang karcos-zörejes, tehát disszonáns felhangjainak száma.

De menjünk tovább.

Mint mondottuk, Onczay Csabán kívül a zsüri még Bogumila Reszkét részesítette különdíjban.

Ez a lengyel művésznő ha nem is túl nagy, de meglehetős pontossággal körvonalazható egyéniség. Játékmódján, nagy hangján megérződik, hogy szovjet iskolában járt, a legutóbbi budapesti gordonkaverseny győztesénél, Homicernél tanult. A zenéhez való attitűdje okos és bensőséges. Nagy feszültségeket tud létrehozni és ezt még akkor is nagy erénynek kell tartanunk, ha e feszültségeket nem tudja állandósítani. Minden erőszak nélkül való rokonszenves muzsikus.

Szabó szólószonátáját nagy érzelmi töltéssel adta elő, különösen a sötét színeket és hangulatokat elevenítvén meg benne. Kifejlett, egészséges ritmusvilága folytán Valentini gyors tételeit szintúgy kitűnően megoldotta — a nyugodtan vonuló lassú részletek már nem álltak ezen a fokon. Debussy szonátája kiemelkedően jól sikerült. Debussy muzsikája ugyanis elviseli a mozaikszerű előadást, amely effektusok egymásutánján keresztül bontakozik ki. Mert Bogumila Reszke határozottan effektusos előadó. Ezért nem tudott teljes mértékben megbirkózni Dvorák csellóversenyével, különösen a nagy nyugalmat követelő második tételben bizonyult némileg tanácstalannak. Romantikus vénája nem túl gazdag. Tekintettel azonban arra, hogy ez a lengyel művésznő a mezőny egyik legfiatalabb tagja — mindössze 21 éves —, bízvást jósolhatunk neki nagy jövőt.

Az egész mezőny két legérdekesebb egyénisége osztozott a harmadik helyen: a svájci *Rocco Filippini* és a japán *Ko Ivaszaki.*

Filippini már megjelenésével is nagy feltűnést keltett: mindvégig pulóverben játszott, hosszú hajat és szakállt viselt, ami arcát a korareneszánsz Krisztus-ábrázolataihoz tette hasonlóvá. Mindehhez rendkívül magas és sovány testalkata járult, amit még külön kiemelt zongorakísérőjének alacsony és törékeny alakja.

Erre a leírásra azért volt szükség, hogy már a külsődleges vonásokon keresztül is bepillanthassunk Rocco Filippini specifikus művészetébe. Mert ez a svájci csellista önálló művészi világgal rendelkezik és ilyen értelemben egyedül áll társai között.

Felkészültsége egyszerűen káprázatos: mindent tud, amit a hangszerről egyáltalán tudni lehet. Mindenekelőtt játékának kristályos tisztasága ejti bámulatba hallgatóját. A legnyaktörőbb virtuóz pillanatokban sem fátyolozza hangjait a disztonálásnak még csak az árnyéka sem. Mindehhez különleges ritmikus adottságai járulnak. A kevesek egyike volt, akik Bach c-moll szvitjének egyszólamú fúgáját azzal a szabadon lengő ritmussal szólaltatták meg, amely a barokk zene — és azon belül különösen Bach — elidegeníthetetlen sajátja. Popper-etűdje után már nem lehetett kétséges, hogy a verseny győztesei között foglalja el majd helyét. Beethoven C-dúr szonátája áhítatos szépséggel és egyúttal lírikus gazdagsággal szólt, Szabó szólószonátájának első tétele valóságos és izgalmas drámai történést hozott. Főként levegős és szárnyaló vonókezelése aratott általános bámulatot, ahogyan indította a hangokat és ahogyan elvette a vonót a húrról. Balkéztechnikája maga az abszolút biztonság.

És mégis, mindenek ellenére, a hallgató csodálata és bámulata sokkal nagyobb volt gyönyörűségénél. Egészen különleges, melegházi szépségeket láthattunk, ritka és egzotikus zenei virágokat, tökéletes rendben, de kissé szagtalanul. Valamiféle, különc módon berendezett világ Rocco Filippinié.

Gyökerei nagy területen nyúlnak szét, a föld felszíne alatt, de nem hatolnak mélyre, ami persze nem jelenti azt, mintha Filippini felszínes muzsikus lenne. Csupán bizonyos műviség jellemzi, megindulásra és megindításra való képtelenség, egyfajta belefeledkezés hiánya. Határait ő maga vonta meg saját maga körül és ezzel mintegy kizárta magát az élet teljességéből. Viszont hangsúlyoznunk kell, hogy e határokon belül fantasztikus biztonsággal mozog, ennek a világnak egyetlen, mégoly apró felülete, jelentéktelennek látszó eseménye sem kerüli el figyelmét.

Rocco Filippini játéka szuverén és befejezett, nagyobb meglepetések már sem őt, sem közönségét nem érhetik — ami természetesen nem jelenti azt, hogy el van zárva előle a továbbfejlődés lehetősége. Az is bizonyos, hogy világa, műviségének ellenére sem természetellenes. Elég, ha hangjának kristályos tisztaságára emlékeztetjük a jelenvoltakat. Ez a tisztaság valamiféle természeti adottság, nem úgy keletkezik, hogy az ember először hamisan játszik, majd fokozatosan kitisztítja hangjait. Az utóbbi eljárással legfeljebb fizikai tisztaságig juthatunk, ami azonban nem azonos a zenei értelemben vett tisztasággal.

Filippini döntőbeli szereplése mélyen alatta maradt az első két forduló teljesítményének. A szólódöntőben Kodály szonátájának első tételét adta elő. Az összes tőle hallott muzsikák közül ezt értette meg a legkevésbbé, és ezt a hiányt még fantasztikus virtuozitásával sem pótolhatta. Dvorák csellóversenyétől majdnem ugyanennyire távol állott. Gyönyörűen sikerült neki minden álló jellegű részlet, de a drámai történés, a versenymű-dinamizmus alig, vagy egyáltalán nem jelent meg játékában. Érdekes és szinte érthetetlen módon a versenymű harmadik tételében még technikai hibák sorát is vétette. Ezért kellett megelégednie a harmadik helyezéssel.

Ko Ivaszaki híre messze megelőzte pódiumra lépését. A középdöntőből kiesett Depkat- és Filippinivel együtt nemzetközi hírű csellóművész, annak ellenére, hogy mindössze huszonnégy éves. Mint mondottuk: Ivaszaki — Filippini mellett — a harmadik helyen végzett.

Többféle hírt hallottunk arról, hogy Ivaszaki hangszere tönkrement és az egész versenyt kölcsön-csellón játszotta végig. Annyi bizonyos, hogy hangja meglepően fátyolos volt és rendszeresen vissza-visszatérő disztonációi is arra vallottak, hogy a hangszer idegen számára. Ugyanakkor viszont minderre — tehát fogyatékosságaira — alaposan rácáfolt az egyes számokban mutatkozó zenei biztonságával.

Ivaszaki biztonsága teljesen más, sőt, homlokegyenes ellenkező tartalmú, mint Filippinié. Ha utóbbiról azt mondottuk, hogy nem érheti meglepetés akkor Ivaszakiról azt kell mondanunk, hogy mind őt, mind pedig hallgatóját folytonosan meglepetések érik. Ez a japán művész mindig mindent kockáztat, semmi gondot nem fordít arra, hogy bebiztosítsa magát; nem vonja meg saját köreit, hanem még a biztonságról is lemond a pillanatnyi teremtő ihletért. Másszóval és egyszerűbben: Ivaszaki impresszionista alkat, s mint ilyen a legértékesebb muzsikus-fajtához tartozik. Ami vele kapcsolatban aggályos, az csakis *idegállapota*. Idegei ugyanis nem tudják elviselni azt a létbizonytalanságot, amelyet érzékenysége miatt kell vállalnia: felőrlődik abban, hogy nincsenek szorosra vont határai.

Különös érzéke van a zenei folyamat iránt. Sötét, kissé fátyolos csengésű csellóján egy-egy melódia a maga természetes egyszerűségében, szépségében jelenik meg, de elsősorban mint emocionális tartalmak hordozója, Már többször volt szó kiváló japán művészek produkcióinak értékelésénél arról, hogy ez az európai kultúrát most befogadó nemzet abban a szerencsében részesült, hogy minden hamis asszociációtól mentesen veheti birtokba a mi teljes zenetörténetünket. A japánok nem kényszerülnek sem romantikus, sem antiromantikus álláspont elfoglalására és — ami a legfontosabb — ügyet sem vetnek arra az esztétikai zsákutcára, amelyet mi „modern átértelmezés"-nek nevezünk. Számunkra mindez új és csodálatos, nem a kritika, hanem az előadóművészet tárgya. Talán innen ered, hogy azt a tiszta alázatot, amelyet Csucsumi tanúsított Dvorák csellóversenyének előadásánál az 1963-as Casals-versenyen, nála és csakis nála figyelhettük meg, méghozzá olyan költőiséggel, amelyet mi már csak óhajtva sejtünk. Valóban olyan érzése támad az embernek, hogy hamarosan a japánoktól „vissza kell tanulnunk" saját kultúránkat...

Ivaszaki költőisége azonban robusztusabb, sötétebb, mondhatnánk barbárabb vonásokat mutat, mint annak idején Csucsumié. Talán éppen ezért — ha idegállapota engedi — tovább is juthat, mint honfitársa. Csupán a Debussy-szonátában vehettünk észre bizonyos „trükköket" nála, egyébként lenyűgözően érzékeny és értelmes Beethoven-szonátát hallottunk tőle, a földöntúli nyugalom, derű és nosztalgia nemesfémötvözetét. Hihetetlen mértékű virtuozitása azonban helyenként teljes csődbe jut. Locatelli szonátájában káprázatos — Szabó szólószonátájában, annak ellenére, hogy érezhetően megértette annak mondanivalóját, mindvégig hamis. Értelmes és ízléses Bach-produkciót nyújt, viszont többször belesül Kodály szólószonátájának első tételébe.

A közönség érthető rokonszenve kísérte Drovák csellóversenyét — mégis ekkor derült ki, hogy hangja nem visz eléggé, hogy voltaképpen pillanatonként összetörik szólama. És ennek ellenére neki és csakis neki voltak nagy zenei pillanatai Dvorák e remekművének a tolmácsolásában, az alázat és a tiszta szeretet benső hangjai nála és csakis nála szólaltak meg, különösen a lassú tételben. Vajon lesz-e elég ereje arra, hogy egyéniségének ezt a hallatlanul értékes rétegét tovább fejlessze?

A második helyezett Jean Déplace személyéről és művészetéről nehezebb, bonyolultabb feladat valamilyen képet adni. Az ő tudása ugyanis jóval magasabb fokon fekszik, mint személyisége. Nem veszíthet sokat, mert nincs annyi vesztenivalója, mint például Ivaszakinak. Végső soron rendkívül introvertált, mondhatnánk sotto-voce-karakter, aki felismervén saját magában ezt a vonást, leküzdötte és túlhaladta, anélkül, hogy megváltozni képes lett volna. Amit tőle hallunk, végülis némileg különbözik attól, ami ő maga. Szerepléseinek legszebb mozzanatai azok voltak, amikor az előadott mű egy-egy pillanata, mozzanata, vagy éppenséggel tétele Déplace karakterével korrespondeált. Így például Francoeur É-dúr szonátájának harmadik tételében kifejezetten jót tett ez a mélybarna sotto voce, sőt, még Szabó szonátájához is értelmesen tudott hozzászólni. Legjobb produkciója talán Debussy szonátája volt: szemben kollégáival, itt minden hang határozott megindítása, a massza-

szerűségre hajlamos hangképzés biztos és félreérthetetlen körvonalai és Déplace még sok erénye a maga teljességében tárult elénk.

Nem vitatható, hogy Déplace jogosan nyerte el második helyét. Minden produkciója önmagában és kapcsolataiban véve egyaránt maga volt az üzembiztos zenélés, ezen felül pedig mindvégig a zenei értelem és ízlés határain belül maradt. Említenünk kell még, hogy Déplace hatalmas testalkata, keze stb. szinte predesztinálja őt a gordonkajátékra, hangszerén olyan könnyedén játszik, mintha hegedülne.

Ugyanezek a testi-fizikai adottságok jellemzik az egyik első helyezettet, Igor Gavrist is. Ha verseny, hát legyen verseny; a teljesítmény fizikai és szellemi vonatkozásai, ha elválaszthatók is, azok egzakt arányrendszerét kidolgozni ezen a területen amúgyis teljesen lehetetlen; nem pontozható külön a zenei értelem és külön az „erőnlét", tehát a nagy hang, a játékgyorsaság és az idegek teherbírása. És ha mindez még lehetséges volna is, még mindig hátra lenne az a nagy kérdés, hogy a többféle pontrendszer összeadása után a számtani középarányos marad-e végülis az értékmeghatározó, vagy a fent felsorolt kategóriák nem egyenrangúak, tehát a zenei értelem rovatába kerülő pont többet vagy kevesebbet ér, mint a fizikai teljesítmény eredménye...

Nos: akármint van is, Igor Gavris, ahogyan hozzányúl, a zenéhez, az inkább emlékeztet valamely imperátor csatába indulására, mintsem művészi gesztusra. Nem vitatható, hogy egyébként alkatilag rátermett, az sem, hogy a technika minden ágában járatos virtuóz, az sem, hogy lehengerően hatalmas hangja van, stb.

Gavris szellemiségéről nagyjából ugyanazokat kellene elismételnünk, amiket a brácsaverseny második helyezettjéről, Jurov Jurij-ról már elmondottunk. Ő is mindvégig az élet királya akar maradni — jóllehet, amióta létezik a világon, a művészet mindig az élet szolgája volt.

Bármennyire gondolkozunk, Gavris egyetlen egyéni vonására vagyunk képesek csupán visszaemlékezni és ez a rámenős hangadás. Végső soron csak egyet tud, egy bizonyos intonációt és annak mérséklését. Igaz, hogy azt nagyon tudja. Alaphangja a forszírozott forte. A pianissimo nagyon visszaszorított, a pianó kevésbé visszafojtott forte őnála. Gavrisnak nyilván még nem jutott eszébe, hogy különféle hangminőségek léteznek a zenében. Talán ennek tulajdonítható, hogy csellóhangja tulajdonképpen nem szép, nem gazdag, nem érzékeny, nem színes — csak hatalmas. A zene természeti nyugalma is mintha hiányoznék belőle — igaz ugyan, hogy ez a legkevesebb versenyző játékában volt fellelhető. Mindezen felül hajlamos a „kitalációk"-ra — az már mindegy, hogy tanárjától származik-e egy-egy megrögzött, begyakorolt és éppen ezért nem meglepő, legfeljebb furcsa effektus, vagy ő maga jött rá erre a „modern értelmezésre".

Meg kell engednünk, hogy Gavris idegrendszere valóságos kötélhálózat lehet. Ennek tulajdonítható, hogy ő volt az egyetlen versenyző a mezőnyben, aki „bírta az iramot", sőt, a győztesek hangversenyén Dvorák gordonkaversenyét jobban játszotta, mint bármit azelőtt. Első helyével kár lenne vitába szállni, ám egyfajta bizonyítékként kell fogadnunk a zenei versenyek mindig is labilis értékrendjét illetően.

Marina Csajkovszkaja a mezőny egyik legerősebb egyéniségének mutatkozott.

Amikor az elődöntőben pódiumra lépett és szokatlanul hosszú ideig rendezkedett, mielőtt játszani kezdett volna — azon vette észre magát a közönség, hogy feszült figyelemmel követi minden mozdulatát, jóllehet ilyen esetben már nevetgélés támad a nézőtéren. Van valami Csajkovszkaja egyéniségében, ami tiszteletet, sőt, bizonyos fokú szorongást kelt az emberben, annak ellenére, hogy kicsi és törékeny termetű. Bach c-moll szvitjének előjátékát szinte hihetetlenül lassú tempóra vette, ám ezt mindvégig lebilincselő módon volt képes kitölteni. Annyit már az első ütemekben megállapíthattunk róla, hogy abszolúte biztos, sőt, már-már spekulatív módon alapos és tiszta képe van a zenéről, amit játszik. És, ami a legfontosabb: rendkívül komoly dolog az, amit csinál.

Kétségkívül van Csajkovszkaja játékában valami csináltság, az is kétségtelen, hogy némileg önkényes. De minden negatívuma mögött egy erős, céltudatos zenei akaratot érezhetünk, ezen túlmenően pedig önálló mondanivalót. Ő is effektusosan közeledik a zenéhez, de effektuskészlete igen bőséges, gazdag. Még polarizáltságait is elfogadjuk, azt a hajlamát, hogy vagy túl gyorsan, vagy túl lassan csinál mindent, mert, ha nem is bensőséges, de igen érdekes az, amit tőle hallunk.

Ő is a Rosztropovics-féle cselló-tartással játszik. Ha nem is bizonyos, hogy ennek köszönheti hatalmas, szárnyaló hangját (Gavris a hagyományos módon tartja hangszerét!), annyi kétségtelen, hogy másként nehezen tudná áthidalni törékeny alkata és a csellójáték megkövetelte erő között mutatkozó antagonizmust. Igen érdekes továbbá, hogy Csajkovszkaja a legegyszerűbb feladatokkal szemben mutatkozik gyakran tehetetlennek. Így például Francoeur É-dúr szonátájának lassú tételét nem tudta másként összefogni, mint hogy elejétől végig egyetlen, hatalmas — és némileg riasztó — crescendót csinált. Annál lenyűgözőbb volt Hindemith csellóversenye, az előadás abszolút profi biztonságával. Csajkovszkaja a partitúra minden hangját ismerte, sőt, tudta és azon belül helyezte el saját szólamát. Abban is igen okos volt, hogy Hindemith versenyművét választotta, amelyben egyéniségének legelőnyösebb tulajdonságait csillanthatta meg és amely korántsem olyan leleplező, mint a versenyzők által favorizált Dvorák-koncert.

Marina Csajkovszkaja első helye vitathatatlan.

A verseny teljes mérlegét megvonni bonyolult feladat lenne. A már többször említett, öt évvel ezelőtti gordonkaversenyhez képest itt a profiszínvonal átlagban magasabbnak látszott — az élvonal átlag-szintje azonban sokkal alacsonyabb volt. A felkészültség tekintetében a magyar versenyzők messze elmaradtak a külföldiektől — ezt teljes biztonsággal állíthatjuk, a bevezetőben felsorolt százalékarányok ellenére is. Csellóoktatásunknak, ha lépést akar tartani a mindinkább emelkedő professzionista színvonallal, erőteljesebben kell tájékozódnia a külföldi eredmények felől. Tehetségeknek nem vagyunk híjával, ám a pódiumon szerepelt csellistáink közül alig egykettő áll azon a hangszeres színvonalon, hogy tehetségét, vagy éppen egyéni elképzeléseit egyáltalán kinyilváníthatta volna.

SZIGETI KILIÁN:

A BUDAI HAJDANI VÁRKÁPOLNA ZENEI ÉLETE A XIV.—XVI. SZÁZADBAN

A közelmúlt évek nagyszabású ásatásai feltárták a budai vár számtalan, eddig ismeretlen részletét. Ezek közé tartozik a várkápolna is, amely egykor magas színvonalú zenei életnek volt színtere.

A várkápolna történetét Kumorovitz L. Bernát alapos tanulmányban feldolgozta, de „udvari liturgikus szerepének és személyzeti viszonyainak kimerítő ismertetését helyszűke miatt" elmellőzte.[1]

A budai udvarnak, főleg Mátyás korabeli zenei életével többen foglalkoztak, de annak részletes és összefoglaló történetét egyik sem adta.[2] Úgy érezzük, itt az ideje, hogy a reá vonatkozó irodalom felhasználásával, az oklevéltári anyag megfelelő zenei értékelésével, valamint a külföldi analógiák tekintetbevételével, egységes szempontból újszerű feldolgozást nyerjen a magyar zenetörténet szempontjából annyira fontos téma, a budai hajdani várkápolna zenei élete megalapozásától kezdve a török időkben való megszüntéig.

A budai várat IV. Béla (1235—70) kezdte építeni, a tatárjárás után. Bár nem szánta királyi székhelynek, mégis gyakori tartózkodási helye lett uralkodóinknak. Károly Róbert (1308—42), de főleg I. Nagy Lajos (1342—82) alatt újjáépült a vár, s ekkor készült el a várkápolna. Ennek időpontját Kumorovitz kutatásai alapján 1366-ra tesszük.[3]

Már Nagy Lajosról, de főleg az építkezéseket szorgalmazó anyjáról, az özvegy Erzsébet királynéról fel kell tételeznünk, hogy a visegrádi és budai építkezéseknél a prágai udvart tartották szem előtt. Nagy Lajosnak szoros kapcsolatai voltak a Prágában székelő Luxemburgi IV. Károly német császárral (1347—78). Uralkodása kezdetén Margitot, IV. Károly leányát vette feleségül. Élete vége felé pedig leányát, Máriát, a magyar trón várományosát feleségül adta Károly második fiának, Zsigmondnak.

[1] *Kumorovitz L. B.*, A budai várkápolna és a Szent Zsigmond-prépostság történetéhez. Tanulmányok Budapest múltjából XV. Bp. 1963. 109.

[2] Főbb összefoglaló munkák: *Fökövi, L.*, Musik und musikalische Verhältnisse in Ungarn am Hofe von Matthias Corvinus. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 15 (1900) — *Gombosi O.*, Zenei élet Mátyás király udvarában. Muzsika 1 (1929) — *Haraszti E.*, Zene és ünnep Mátyás és Beatrix idejében. Mátyás király emlékkönyve II. k. Bp. 1940. — *Haraszti, E.*, Les musiciens de Mathias Corvin et de Béatrice d'Aragon. La Musique instrumentale de la Renaissance. Par J. Jacquot. Paris, 1955. — *Zolnay, L.*, Data of the Musical Life of Buda in the Late Middle Ages. Studia Musicologica Tom. IX. Bp. 1967.

[3] *Kumorovitz* i. m. 117. — *Gárdonyi A.*, Magyarország középkori fővárosa. Századok 78 (1944) 222. skk. — *Gerevich L.*, A budai vár feltárása. Bp. 1966. 277. skk.

Viszont Károly előtt sem volt ismeretlen a magyar király udvara. Kétszer is (1353-ban és 1365-ben) hosszabb időt töltött Magyarországon, sőt a magyar szobrásztestvérekkel, Kolozsvári Mártonnal és Györggyel készíttette el (1373-ban) a prágai Hradzsin számára Szent György lovasszobrát.

Zsigmond királyunk (1387—1437) mindkét udvart jól ismerte. Máriával való egészen fiatalkori eljegyzése óta a magyar király udvarában élt, kitűnően megtanult magyarul, s annyira megszerette népünket, hogy amikor (1410-ben) német császár, majd (1419-ben) cseh király is lett, elsődlegesnek magyar királyi voltát tartotta. Külföldi útjain, még a római császárkoronázáson és a konstanzi zsinaton is, magyar kíséretével jelent meg.[4]

Zsigmond tehát össze tudta hasonlítani Prágát és Budát. A földrajzi fekvés feltűnő azonossága, a Moldva, illetőleg Duna folyó partján emelkedő szelíd dombok hasonlósága, mindkét városnak festői szépségű vidéke szinte kényszerítette Zsigmondot, hogy Budát második Prágává tegye.

IV. Károly Prágában uralkodása kezdetén (1348-ban) megalapította az első német egyetemet. Zsigmond trónralépte után ugyanígy egyetemet alapított 1389-ben Budán. IV. Károly a régi prágai visegrádi vár helyett új királyi palotát emelt a Moldva-parti dombon, a Hradzsint. Zsigmond hasonlóképpen áttette székhelyét a magyar Visegrádról Budára, és ott a Duna-parti dombon nagyszabásúvá építette a királyi várat, amelyről Gerevich László azt mondja: „mind konstrukcióját, mind formáit tekintve a késő-gótikus profán építészet egyik kiemelkedő alkotása Európában".[5] Károly a Hradzsinban megépítette a Sz. Vitus dómot, s melléje káptalant és fiúénekesek számára scholát, iskolát szervezett. Zsigmond a császári korona elnyerésének évében (1410-ben) ugyancsak káptalant alapított a budai vár tőszomszédságában, a Sz. Zsigmondról nevezett (Szűz Mária) prépostságot, amely sokáig kapcsolatban volt a várkápolnával. De a várkápolna mellett iskola építéséről is gondoskodott.[6]

Mindezen külső megegyezések és hasonlóságok ellenére azonban a két főváros fejlődése lényegesen különbözött egymástól. IV. Károly a cseh fővárosban francia mintára német politikai és kulturális központot teremtett, aminek nemzeti visszahatása csakhamar kirobbant a huszita felkelésben,[7] míg Zsigmond a IV. Béla óta épülő várat és Budát a magyar művelődés és szellemi fejlődés szerves folytatásaként emelte magas színvonalra, és nálunk ez a folyamat Mátyás király alatt még csak fokozódott.[8]

ZENEI ÉLET 1366—1458-ig

A középkori és reneszánsz királyi udvari énekkarok (Hofkapelle) kialakulásának három forrását különböztetjük meg.

[4] *Horváth H.*, Zsigmond király és kora. Bp. 1937. 13—18. — *Fraknói V.*, Magyarország egyházi és politikai összeköttetései a római Szentszékkel. Bp. 1901. I. k. 332—333.

[5] *Gerevich* i. m. 69. — Gerevich László, aki a budai vár feltárását irányította, idézett művének 261—308. lapjain a vár építéstörténetének nagyszerű összefoglalását adja. Ugyanott többször (pl. 278. és 282. l.) utal a prágai kapcsolatokra is.

[6] *Tittel, E.*, Österreichische Kirchenmusik. Wien, 1961. 85. — *Horváth* i. m. 86. és 110. — *Kumorovitz* i. m. 123—125. és 129. Lásd még alább a 39. jegyzetet.

[7] *Husa, V.*, Geschichte der Tschechoslowakei. Praha, 1963. 76—78.

[8] *Haraszti:* Zene és ünnep . . . i. m. 316.

Az első az a Schola Cantorum, amelyet férfi és fiú-énekesekből Nagy Sz. Gergely pápa alapított a VI. század végén a római Lateráni bazilika mellett. Ezt a Scholát mintázták a frank birodalomban a püspöki székesegyházak (Reims, Chartres, Speyer, Worms, Mainz stb.), valamint a bencés apátságok. (Fulda, St. Gallen, Reichenau stb.) A scholák lettek a középkorban a kultúra terjesztői, míg a XII. század végétől kezdve kialakuló egyetemek át nem vették ezt a feladatot.[9]

Az énekkarok kialakulásának másik forrása a kanonoki intézmény. A VIII. században a metzi Chrodegang szabályozta a papoknak kanonoki testületben való együttélését és hivatásukká tette az istentisztelet közös végzését. Ettől kezdve mind nagyobb számban keletkeztek káptalanok nem-püspöki templomok mellett is. A káptalan tagjai az istentiszteleti lekötöttség fejében javadalmat élveztek.[10]

Az udvari énekkarok létrejöttének harmadik forrása a világi uralkodók gyakorlatából fakad. Már Nagy Károly kisebb méretű templomot épített aacheni palotájában, amit capellának, kápolnának neveztek. Példáját más uralkodók is követték és a várkápolna építése a középkorban általános gyakorlat lett a királyi és fejedelmi székhelyeken.[11] A kápolna szolgálatára rendelt papságot is „capellá"-nak mondták. Tagjai voltak a „capellani", vagyis a káplánok. Mivel pedig ők énekeltek a kápolnában, azért az énekkart is „capellá"-nak nevezték.

A három említett keletkezési forma még a középkor folyamán egybeolvadt. A királyi kápolnákban igen gyakran működtek kanonokok és szinte kivétel nélkül megtaláljuk mellettük a scholát, az iskolát, ahol az énekesfiúkat tanították és képezték. A három együttese jellemzi tehát az udvari „kápolnát", a Hofkapelle-t.

Magyarországon úgy látszik, a királyság kezdetétől fogva megvolt a királyi „capella", úgy is mint kápolna, úgy is mint a kápolna éneklő papsága.[12] De mivel a magyar királyság első évszázadaiban ők képviselték a királyi udvarban az írás-olvasás művészetét, így a liturgiko-muzikális feladatok mellett reájuk hárult az udvar hivatalos írásbeli teendőinek végzése is. Ez bizonyos mértékben közjogi méltóságot jelentett számukra. Azért nálunk a kápolna feje nem prépost volt, mint a káptalanoknál, hanem comes capellae, vagyis kápolnagróf, illetőleg kápolnaispán.[13] Helyettese a vicecomes vagyis helyettesispán.

[9] *Pietzsch. G.*, Zum Musikunterricht vor und um die Jahrtausendwende. Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins. 104. (1956) 372., 376. és 382. — *Ugyanattól* Die Musik in Erziehung- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters. Halle, 1932. — Tovább *ugyanattól* Der Unterricht in den Dom- und Klosterschulen vor der Jahrtausendwende. Anuario Musical. Barcelona, 10 (1955) 3—22.

[10] *Békefi R.*, A magyarországi káptalanok megalakulása és Sz. Chrodegang Regulája. Bp. — *Ugyanattól:* A káptalani iskolák története Magyarországon 1540-ig. Bp. 1910. 14. skk.

[11] *Balics L.*, A római katholikus Egyház története Magyarországban. Bp. II. k. 1890. 106. — Lexikon für Theologie und Kirche. V. k. Freiburg, 1960. 423—424. (Fleckenstein J. cikke.)

[12] Vö. A székesfehérvári királyi kápolna, ill. templom; III. Béla kápolnája Esztergomban stb.

[13] A királyi kápolna közjogi szerepére vonatkozóan lásd *Kumorovitz L. B.* alapvető tanulmányát. A királyi kápolnaispán oklevéladó működése. Regnum. Egyháztörténeti évkönyv, 5 (1942—43) 455—497.

A kápolna gondját a rector capellae, a kápolna igazgatója viselte. Volt a kápolna papjai között custos, cantor, magister, scholasticus. Ez azt mutatja, hogy bár a budai várkápolna papsága nem alkotott káptalant, szervezete mégis hasonlított hozzá. — A scholasticus és magister hivatala pedig kétségtelenül schola, iskola létezésére utal.[14]

Királyaink több helyen tartottak székhelyet. Így több királyi kápláni testület alakult ki.[15] A kápolnaispán az összes kápolnák papsága fölött rendelkezett.

Amikor Nagy Lajos a budai várkápolna építését 1366 körül befejezte, bár ekkor nem tartózkodott rendszeresen Budán, gondoskodnia kellett az istentiszteletet végző és azon éneklő káplánokról, vagyis királyi kapelláról. Az első évtizedekről nincsenek közvetlen adataink a kápolna káplánjait illetően.[16] De aligha tévedünk, ha feltételezzük, hogy Nagy Lajos a már fennálló közeli óbudai káptalant (nem azonos az 1410-ben alapított Sz. Zsigmond káptalannal!) bízta meg a kápolna liturgikus teendőinek végzésével. Ezt azért tartjuk valószínűnek, mert 1361—73-ig Bogáthi János volt a királyi kápolnák helyettesispánja, vagyis a kápolnák ügyeinek gyakorlati intézője, 1374—83-ig pedig ispánja. 1368-ban viszont ugyanő elnyeri az óbudai káptalan préposti méltóságát s viseli azt a kápolnaispánsággal együtt 1383-ig, vagy talán még tovább.[17] Mint ispánnak, alája tartoztak az összes királyi kápolnák, tehát a budavári is. Kézenfekvő, hogy az új budai kápolnáról való gondoskodást Bogáthi János óbudai prépost és kápolnaispán legalkalmasabban és legkönnyebben saját káptalanjával oldotta meg. Ott rendelkezésre állottak a káptalan kanonokjai és papjai, s egyuttal a káptalani iskola fiúénekesei is.[18]

A várkápolnának az óbudai káptalantól való ezen föltételezett függése addig tarthatott, amíg a királyi udvar 1405—1408 táján Visegrádról véglegesen Budára nem költözött.[19] Az udvarral a visegrádi királyi káplánok, legalább részben, szintén Budára költöztek, s ettől kezdve ők láthatták el a várkápolna liturgikus és énekes teendőit.

Zsigmond 1410-ben elnyerte a római királyságot, illetőleg német császárságot. Ezzel lehet összefüggésben az új budai Sz. Zsigmond (másképp

[14] Uo. 466.

[15] Így pl. Zsigmond 12 káplánból álló szervezetet alapított Esztergomban, akik a káptalani karimán és misén együtt vettek részt az esztergomi kanonokokkal. *L. Kollányi F.*, Visitatio Capituli E. M. Strigoniensis Anno, 1397. Történelmi Tár. Új folyam, 2. (1901) 245. — *Kumorovitz:* A budai várkápolna . . . i. m. 120.

[16] A királyi kápolnák személyzetéből elég szép számmal ismerünk neveket. De nem tudjuk igazolni, hogy közülük kik működtek a budai várkápolnában. Tanulmányunk teljessége érdekében felsoroljuk a forrásokat, ahol az ismert királyi káplánok neve megtalálható: *Kumorovitz,* A kir. kápolnaispán . . . i. m. 492—493. Azt kiegészíti *Balics* i. m. 109—111. és *Gárdonyi A.*, A királyi titkos kanczellária eredete és kialakulása Magyarországon. Századok 48 (1914) 187—195. — Zenei szempontból legfontosabb az az Elvinus, akit III Béla 1192-ben Párizsba küldött „ad discendam melodiam". (Szentpétery: Regesta I. k. 49. 153. reg.)

[17] *Kumorovitz,* A kir. kápolnaispán . . . i. m. 492. Továbbá *Gárdonyi,* A kir. titkos kanczellária . . . i. m. 193—194.

[18] Az óbudai káptalannak már a XIII. századtól ismerjük scholasticusait, ami bizonyítja, hogy már akkor volt scholája, iskolája. (L. *Békefi:* Kápt. isk. i. m. 210.)

[19] *Gárdonyi,* Magyarorsz. középk. fővárosa i. m. 226. és *Kumorovitz,* A budai várkápolna i. m. 122.

Szűz Mária) prépostság, illetőleg társaskáptalan alapítása a vár északi tőszomszédságában. Akár hálaként, akár az udvar fényének emelésére történt az alapítás, mindenképpen nagy jelentőségű a várkápolna zenei életét illetően. Kumorovitz úgy véli, hogy az „1410-ben alapított préposti kápolna kanonoki stallumaiban elsősorban az udvari kápolna capellanusai részesültek".[20] Ezt a véleményt legalább részben el is fogadhatjuk, mert hasonló esetet külföldön is nem egyet találunk.[21] De amikor 1430—35 táján a királyi kancellária és az udvari bíróságok átveszik mindazt az udvari munkakört, amit addig a kápolnaispán és a királyi kápolna tagjai végeztek, akkor a Sz. Zsigmond prépostság elválik a várkápolna papságától. Ekkor lesz igazában teljes prépostsággá. Ettől kezdve következetesen társaskáptalannak mondják, tagjait pedig egyszerűen kanonokoknak. A káptalan ezután éli a maga önálló életét, a várkápolna pedig független királyi kápolnává lesz, amelynek papsága kizárólag a kápolna liturgiáját és zenéjét szolgálja.[22]

Bár a várkápolna ezután sem volt káptalan, káplánjai között gyakran találkozunk kanonokokkal, akik jogilag más káptalanok javadalmas tagjai voltak. Ezek, míg a várkápolnában működtek, eredeti székhelyeiken saját javadalmukból fizetett, prebendárius papot tartottak, aki helyettük ott az istentiszteletet végezte.

A budai várkápolna tagjai közül a XV. század elején többet név szerint ismerünk.

A kápolnaispán a század elejétől kezdve az egri egyházmegyés *Alcsebi Jakab fia, Miklós,* magister artium. 1402-ben történik róla először oklevélben említés. 1419-ben Zsigmond ajánlása alapján V. Márton pápa kinevezi váci püspöknek. Mint ilyen élt 1430-ig.[23]

Ugyancsak a század elejétől ismerjük *Szirmai Pétert.* 1415-ben Zsigmonddal jelen volt a konstanzi zsinaton, mint „comes capellae regiae".[24] Hogy a kápolnaispánság nála csak cím volt-e, vagy átmenetileg valóban viselte hivatalát, nem tudjuk. Tudomásunk szerint ui. 1402-től kezdve az említett Alcsebi Jakab fia, Miklós töltötte be a kápolnaispáni tisztet. — Szirmai Péter 1417—1419-ben a várkápolna őrkanonokjaként szerepel. Úgy látszik, ő a várkápolnának volt javadalmas papja.[25]

Helyettesispán ez időben *János,* az egri székesegyház kincstartója. 1418—19-ben fordul elő neve az oklevelekben.[26]

[20] Uo. 121.

[21] Így mindenekelőtt Prágában (l. fentebb 403. lap), továbbá Bécsben Habsburg IV. Rudolfnál (l. *Tittel* i. m. 89), de ugyanígy kifejezetten az énekesek számára voltak fenntartva a liègei Saint-Lambert egyház kanonoki stallumai és javadalmai, amint azt Stockem, Mátyás király karmestere is élvezte.

[22] *Kumorovitz,* A budai várkápolna i. m. 121., 124., 128., 129. Továbbá *Kumorovitz,* A kir. kápolnaispán i. m. 465.

[23] Mint a királyi kápolnák feje, 1417-ben a maga és a budai kápolna papságának fenntartására Zsigmond ajánlása alapján megkapja a pápától a budafelhévízi és az Esztergom melletti egyesített keresztes konventek vendégházainak Mártonfi Mátyás halálával megüresedett vezetését (magistrátusát). — *Kumorovitz,* A budai várkáp. i. m. 123. Továbbá *Lukcsics P.,* XV. századi pápák oklevelei. Bp. 1931. I. k. 57. 53. reg., 87. 216. reg. 257. 1412. reg.

[24] *Fejér Gy.,* Codex dipl. Hung. Tom. X. vol. 8. suppl. Buda, 1843. 558.

[25] *Kumorovitz,* A budai várkápolna i. m. 123., 125., 135. l., ill. 29., 33., 36. jegyzet.

[26] Uo.

1418-tól kezdve tűnik fel *Miklós fia, Barnabás* váci olvasókanonok. Ő váci javadalmas kanonokként működött a várkápolnában. 1433-ban halt meg.[27]

A várkápolna őreként (custos capellae regiae) 1417—18-ban *Péter fia, Péter* neve szerepel.[28]

A káplánok közé tartozott *János,* beregszászi (lampertházai) plébános, egyuttal „a királyi felségnek a perlekedők ügyeiben használt" pecsétjének őre, a királyi kápolna javadalmas kanonokja.[29]

A felsorolt nevek hivatalos okmányokon fordulnak elő. Hogy rajtuk kívül mekkora volt az egyszerű káplánok száma, egyenlőre nem tudjuk. Azt is nehéz volna eldönteni, hogy az említettek milyen mértékben vettek részt ténylegesen a kápolna zenei életében. Talán ezen a téren is összehasonlításul szolgálhat a prágai vártemplom, ahol IV. Károly rendelkezése értelmében a 24 kanonokból álló testületnek legalább felerészben zeneileg képzettnek kellett lennie.[30]

Tanulmányunk zenei célkitűzése alapján a felsoroltaknál fontosabb számunkra a királyi kápolna első ismert énekvezetőjének, cantorának, a *garamszentbenedeki Petüs Péter fia, Miklós*nak személye. Pályafutását Zsigmondnak köszönhette. Mint az esztergomi egyházmegyének papja, már 1398 előtt Zsigmond királyi káplánja lett.[31] Zsigmond ajánlására Molnári Kelemen győri püspök (1417—38) 1420-ban Miklósnak adja a győri székeskáptalannak György lector halálával megüresedett olvasókanonoki (lectori) stallumát, a vele járó javadalommal. Ezt a kinevezést 1421. II. 23-án V. Márton pápa is megerősíti.[32] — Néhány évvel később, de még 1427 előtt Zsigmond meghívja Miklóst a budai várkápolna énekvezetőjének, cantorának.[33] Az új megbízatás mellett győri stallumát természetesen továbbra is megtartotta. 1432-ben azonban — talán a Buda és Győr közötti nagy távolság miatt, — a győri lectorságot a javadalommal együtt elcserélte a fentebb említett Barnabás olvasókanonok váci hasonló kanóniájával és a Szent Ilona oltárszolgálattal.[34]

[27] Kanonoki kinevezését és javadalmát Zsigmond közbenjárására János bíboros, pápai követtől kapta, majd V. Márton pápa 1422-ben megerősítette. — Uo. Továbbá *Lukcsics* i. m. I. k. 130., 511. reg. és II. k. 74., 153. reg.

[28] *Katona, S.,* Historia critica r. Hungariae XII. 271. és 287.

[29] *Kumorovitz,* i. m. 112. és 135., 29. jegyzet.

[30] *Tittel* i. m. 85.

[31] *Kumorovitz,* A kir. kápolnaispán i. m. 493.

[32] *Lukcsics,* i. m. I. k. 105., 431. reg.

[33] Miklósnak a budai várkápolnában való énekes működésére forrásunk a garamszentbenedeki szárnyasoltár predelláján talált felirat. (L. alább a 35. jegyzetben!) E szerint a várkápolna cantora azonos személy a győri lector kanonokkal. Nehézséget okozott azonban a budai és a győri Miklósnak azonosítása. A predella szövege szerint ui. *Petüs Péter fia Miklós*ról van szó, viszont a győri lectori kinevezés bulláján *Mihály fia Miklós* név szerepel. Szerencsére egy előbukkant oklevél tisztázta a kérdést. 1424. nov. 24-én Garamszentbenedeki Péter fia Miklós kéri V. Márton pápát, hogy a kinevezési bullájában tévesen írt vezetéknevét: „Mihály fia", javítsák ki a helyes névre, vagyis: „Péter fia" névre. (*Lukcsics* i. m. I. k. 162. 753. reg.) — Így a két személy azonossága nyilvánvaló lett.

[34] *Lukcsics,* i. m. II. k. 69., 130. reg. — Mivel ez a csere a váci püspöki szék üresedése idején történt, a győri püspök kívánságára a két kanonok a csere jóváhagyásáért 1435. jan. 15-én IV. Jenő pápához fordult, aki a jóváhagyást meg is adta. — Barnabás nem sokáig élvezte a győri stallumot, mert néhány hónap múlva meghalt. (Uo. 74., 153. reg.)

Miklós tehát Zsigmond régi bizalmasaként vette kezébe a várkápolna zenei ügyeinek vezetését. Minden jel arra mutat, hogy tehetséges, jó képességű férfiú volt. Kétségtelen kiváló művészi érzékkel bírt. Ezt bizonyítja az a remekművű szárnyasoltár is, amelyet 1427-ben a budai udvarban ismerős Kolozsvári Tamás mesterrel, a XV. századi magyar táblafestés impozáns tehetségű képviselőjével, a garamszentbenedeki bencés monostornak 1405-ben újjáépített temploma számára festetett. Az oltár táblaképei, egy kivételével ma is megvannak az esztergomi Keresztény Múzeumban. Az oltár predellája a század elején elégett ugyan, de képe és felirata megmaradt, s annak alapján készítették el reprodukcióját.[35] A predella felirata elmondja, hogy az oltárt Petüs Péter fia, Miklós győri olvasókanonok és a királyi kápolna énekese készíttette a Szentháromság, Szűz Mária, Szent Egyed és az összes szentek tiszteletére.[36]

Az oltár belső képei Krisztus szenvedéstörténetét ábrázolják. De a külsők elárulnak egyet-mást Miklós életéből. A négy külső táblaképből egy elveszett. A három meglévő Sz. Benedeket, Sz. Miklóst és Sz. Egyedet ábrázolja. Sz. Benedek a monostornak és templomnak, Sz. Miklós az ajándékozó kanonoknak védőszentje. Sz. Egyed viszont Garamszentbenedek község (egykor Petend, mezőváros) plébánia-templomának patrónusa. Ez arra enged következtetni, hogy Miklósnak szorosabb kapcsolata lehetett a plébániatemplommal. Bár ez csupán gyermekkori emlékre is vonatkozhatik, mégis valószínűbbnek tartjuk, hogy kezdő papi éveiben plébános lehetett Garamszentbenedek községben, az akkori Petenden, s ezért állított emléket az oltáron Sz. Egyednek is.[37]

Az oltár belső középső táblaképén a Kálvária-jelenet balsarkában látjuk térdelni Miklóst, a donátort kanonoki kappájában.

Joggal következtethetjük, hogy Miklós a várkápolna zenei életét is nem kevesebb odaadással és művészi érzékkel vezette. Ezidőtájt függetlenítette magát a várkápolna, a Sz. Zsigmond prépostságtól, és így zenei életének újjászervezése Miklós feladata lett. Ha eddig netán nem lett volna a fiúénekesek számára schola, iskola a várkápolna mellett, — minthogy az óbudai, illetőleg a Sz. Zsigmond-káptalan rendelkezésre bocsátotta iskolásait, — most egészen biztosan megszervezte azt a király, mert hiszen a fiúénekeseket

[35] *Knauz Nándor* „A Garan-melletti Szent-Benedeki Apátság" című könyvében (Bp. 1890) a 9. táblán közölte az akkor még meglévő predella rajzát és feliratát, amely így hangzik: „Item istam Tabulam fecit fieri honorabilis vir dominus Nicolaus de sancto benedicto, filius Petri dicti petws, Lector et Canonicus ecclesie Jauriensis, Cantorque Capelle Regie maiestatis per magistrum Thomam pictorem de Coloswar, ad honorem sancte et individue trinitatis et virginis matris gloriose et sancti Egidi et omnium sanctorum, ut ipsi intercedere dignentur pro anima eius et animabus parentum et consangwineorum et omnium benefactorum suorum in conspectu domini nostri ihu xpi. Amen. Anno domini M. cccco. xxo. VIIo.

[36] A szárnyasoltárt és Kolozsvári Tamás működését ismerteti és a táblaképeket közli *Radocsay D.*, Gótikus festmények Magyarországon. Bp. 1963. 9—12., ill. 1—7. képek.

[37] *Némethy L.* az esztergom-egyházmegyei plébánosok katalógusában (Series Parochiarum et Parochorum archi-dioecesis Strigoniensis. Strigonii, 1894.) 1398—1552 között nem közöl névszerint garamszentbenedeki plébánost. 1400-ban említi név nélkül: „Rector parochialis eccl. Egidii de juxta Gran." Hogy ez esetleg Miklós lett volna, nem tudjuk eldönteni. (270.)

a középkorban sem a káptalanok, sem az apátságok, s általában az énekkarok nem nélkülözhették.[38]

A várkápolna melletti scholáról a legelső ismert írásos emlékünk, visszaható értelemmel 1450-ből való. E szerint Szerémi János litteratus, a Pest megyei Inárcs község volt iskolamestere (scholasticusa) 1450-ben „a budai királyi kápolna mellett lévő iskolában" tartózkodik.[39] Így tehát az iskola keletkezési idejét 1450 előttre kell tennünk, legkésőbben a fentebb jelzett időpontra.

A budai várkápolnában Nagy Lajos és Zsigmond korában elhangzott ének mivoltát illetően 1418 és 1429-ből származó utalások alapján tudjuk, hogy papsága közösen végezte a zsolozsmát, mint a kanonokok, s ehhez csatlakozott még a kari mise.[40] Semmi kétség, hogy mindezt túlnyomórészt gregorián dallamokkal énekelték. Ez volt a középkor zenei anyanyelve, ami a többszólamúság virágkorában sem szorult ki soha teljesen a gyakorlatból. Zsigmond kora pedig a reneszánsz polifóniának még csak kezdő szakasza.

Másrészt az is bizonyos, hogy az Ars Antiqua organum-stílusát is ismerték. Egy közvetett adatból tudjuk, hogy már a XIV. század elején Magyarországon a káptalanok kanonokjai rendszeresen énekeltek discantust és falso bordonét. Az 1308-ban Budán tartott magyar pálosrendi káptalangyűlésen megalkotott pálos szabályzat ui. azt mondja: „Szigorúan megtiltjuk, hogy rendünkben *a kanonokoknál lévő szokáshoz hasonlóan* discantust vagy (falso) bordonet énekeljenek".[41] Ez a szokás nyilván a budai kanonokoknál is meg volt. Amennyiben tehát kezdetben ők irányították, illetőleg végezték a várkápolnában az éneklést, bizonyára ott is discantusszal vagy organummal díszítettek egyes gregorián dallamokat.

A XIV—XV. századi magyarországi többszólamú énekekről maradtak reánk kótás emlékek. Mivel ezek stílusa a jellegzetes német-cseh irányt követi, valószínűnek kell tartanunk, hogy a várkápolnában is hasonló stílusú énekek hangzottak el. Ez annál inkább hihető, mivel a Nagy Lajos udvarában megfordult idegen világi muzsikusok is németországi és prágai Spielmannok voltak, (Suchenwirt, Heinrich von Mügeln, Teichner) Zsigmondnak pedig legjobb barátja a német Oswald von Wolkenstein, az „utolsó Minne-

[38] Fiúénekesek közreműködését legtöbb középkori kéziratos misekönyvünk feltételezi. A liturgikus rendelkezések (rubrikák) gyakran utalnak a középkorban fiúk (pueri) énekére.

[39] „Joannes Litteratus de Sirimio, pridem Scholasticus de Inarch, nunc vero in schola circa capellam regalem Budae constructam habita commorans . . ." Az oklevél, amelyben ez az adat szerepel, az Orsz. Levéltárban van, jelzete DL. 98 140. Idézi *Salamon F.*, Budapest története. III. k. Bp. 1885. 359. Tőle veszi át *Balogh J.*, A művészet Mátyás király udvarában. I. k. Bp. 1966. 59. — Közli még *Bártfai Szabó L.*, Pest megye történetének okleveles emlékei. Bp. 1938. 198., 765. sz. — Az idézett szövegnek az eredetivel való összevetését Dr. Komjáthy Miklós volt szíves számunkra elvégezni, amiért ezúton fejezzük ki köszönetünket. — A XV. század végére egyébként Buda minden önálló temploma mellett állott már iskola. Hét ilyen iskoláról tudunk, amelynek növendékei meg-megjelentek „recordálva", énekelve az előkelőbbek házában. (L. *Divéky A.*, Zsigmond lengyel herczeg budai számadásai. Bp. 1914. 25.) — 1480-ból névszerint ismerjük pl. a Sz. Magdolna templom iskolájának igazgatóját, Szondi Fábiánt. (*Salamon* i. m. III. k. 362.)

[40] *Kumorovitz*, A budai várkápolna i. m. 135. lapon a 28., 32., 35. jegyzet.

[41] A pálos Szabályzat és Constitutio 1409 körüli másolatban megtalálható a budapesti Széchényi Könyvtárban. Jelzete Clmae 253. Az általunk idézett rész (természetesen latinul), a fol. 45v-n olvasható.

sänger" volt. Az ő hatására vert gyökeret a német reneszánsz Zsigmond udvarában.[42]

De nem is igen lehetett máskép. Az a hatalmas, és zenei szempontból lényegében egységes tömb, amely a Rajna alsó vidékétől Szászországig, Bajorországon keresztül Ausztriáig, délen Svájcig és Tirolig, északon Csehországig és Sziléziáig húzódott, a földrajzi fekvés alapján ezt természetessé, majdnem kényszerítővé tette a magyar királyi udvar számára.[43]

Zsigmond halála után Mátyásig rövid 21 év alatt három király és Hunyadi János váltották egymást az ország kormányzásában.

1441-ből ismerjük I. Ulászlónak *Péter fia, Tamás* nevű lengyel káplánját.[44] Volt főkáplánját (supremus capellanus), *Kapusi Miklós* főesperest pedig 1455-ben említi egy oklevél.[45]

1450-ben Hunyadi János kormányzónak *Pál fia, Tamás* nevű, csanádi egyházmegyés káplánjáról hallunk.[46]

V. László 1453-ban *Slaynyg György* kolozsvári plébánost speciális udvari káplánjává teszi és megadja neki mindazokat a kiváltságokat, amelyeket a többi királyi káplánok élveznek.[47]

Ezeknek a budai kápolnában való szerepléséről közvetlen adataink nincsenek.

De 1450-ben jön a már említett *Szerémi János* litteratus és scholasticus Budára és ott működik a várkápolna iskolájában.[48]

KORVIN MÁTYÁS KORA (1458—1490)

Új, virágzó zenei élet indult meg a királyi kápolnában Mátyás trónraléptével (1458—90).

Mátyás 1457-ben bátyja, Hunyadi László lefejeztetésének tragikus benyomásával és emlékével került V. László bécsi fogságába. Majd a királynak fél év múlva bekövetkezett halála után Pogyebrád cseh király hívására Prágába ment, s ott töltötte fogságának további idejét. Mátyás ekkor 15 éves koraérett ifjú volt. Nem gyerekszemmel nézte a Hradzsint, Pogyebrád fényes udvarát, udvari művészetét. Nagy tervek és vágyak égtek szívében, amikor a következő évben, mint választott magyar király az elébe jövő Szilágyi Mihály és édesanyja, Szilágyi Erzsébet kíséretében átlépte a magyar határt. De a nemzet is sokat várt tőle. Az a harsány kiáltás ott a Duna jegén, Mátyásnak királlyá választása a magyar nemzetnek első megnyilatkozása volt. Mátyás a várakozásnak meg is akart felelni. Budát pazarlóan fényes királyi székhellyé tette. A Zsigmond-korabeli épületeket, köztük a várkápolnát, részben átalakította, tökéletesítette, részben művészien díszítette. Nagyobb bővítésre a beépített várhegy nem adott lehetőséget.[49] Palotájában mindvégig elsőrendű európai udvari élet folyt.

[42] *Szabolcsi B.*, A magyar zenetörténet kézikönyve.[2] Bp. 1955. 13. Továbbá *Tittel* i. m. 84. És *Horváth* i. m. 82—85.

[43] *Ursprung O.*, Die katholische Kirchenmusik. Potsdam, 1931. 140—141.

[44] *Lukcsics* i. m. II. k. 198., 726. reg. és 199., 729. reg.

[45] Uo. 332. 1353. reg.

[46] Uo. 283., 1132. reg.

[47] *Jakab E.*, Oklevéltár Kolozsvár története első kötetéhez. Budán, 1870. 188—189.

[48] Lásd fentebb a 39. jegyzetben.

[49] *Gerevich* i. m. 292.

A várkápolna Mátyás-korabeli zenei életét két korszakra osztjuk. A választópont a Beatrixszel kötött házasság éve, 1476. Zenetörténészeink a kor zenei életéről szólva, túlnyomórészt a második szakaszt tárgyalják, annak is utolsó éveit. Ennek oka főleg az, hogy abból az időből maradtak fenn Beatrixnak zenei tárgyú levelezései és egyéb iratok, s így konkrét adatok alapján könnyebb rekonstruálni az udvar zenei viszonyait. Ez az egyoldalú beállítottság túlságosan Beatrix oldalára billenti a mérleget és háttérbe szorítja Mátyásnak ilyen irányú tevékenységét. Pedig Mátyás nemcsak szerette a zenét és éneket, hanem maga is szívesen énekelt komoly zenét, egyházi himnuszokat. Amikor Naldo leírja a Korvina-könyvtárat, megemlíti azt az ajtót, amelyen át Mátyás a kápolna erkélyére ment, „valahányszor... egyedül akart jelen lenni a misén himnuszokat énekelve".[50]

Szerencsére mindkét időszakból maradtak ránk szakemberek részéről elhangzott vélemények és leírások Mátyás énekkarának stílusáról és színvonaláról, amelyek zenei szempontból többet mondanak számunkra, mint a Beatrix-korabeli énekesek és zenészek egyszerű életrajzi adatai.

Az első időszak énekkari teljesítményét a Beatrix érkezésével, házasságával és koronázásával kapcsolatos ünnepségek alkalmával hallották és jegyezték fel a jelenvolt külföldi követek. Köztük a legfontosabb és legszakszerűbb Albrecht szász herceg követének, Heinrich von Milticznek feljegyzése a Beatrix megérkezése után (1476. december 11-én) mondott ünnepi miséről, amelyen „francia (franko-flamand) elvek szerint fölségesen megkomponált énekeket énekeltek".[51] A koronázással kapcsolatban is hangsúlyozottan dícséri Mátyás „fölséges énekeseinek" szereplését.[52] A többi jelenlévő követ nem ilyen szakszerűen, de ugyancsak dícsérően nyilatkozott. A pfalzi követ szerint: „Az egész templom harsogott a zene és ének hangjától".[53] Eschenloer boroszlói városi jegyző szerint: „Misét tartottak, amelyet szép énekekkel végeztek".[54] Ugyanő a másnapi királykoronázásról azt írja: „A misét szép énekekkel végezték". Majd utóbb „dicséretes énekeket" említ.[55] A Budára való bevonulás után, december 16-án a Boldogasszony (a mai Mátyás) templomban mondott ünnepi miséről pedig azt mondja a pfalzi követ, hogy az énekesek „művészien és gyönyörűségesen" énekeltek".[56]

Az előkelő külföldi vendégeknek ez az egybehangzó dicsérete nem hagy kétséget, hogy Mátyás kórusa már az első periódusban igen magas színvonalon állott, sőt úgy látszik, fölülmúlta a szomszédos német és cseh udvarok énekkari művészetét. Ezt a véleményünket különösen a szász követ szavaira alapítjuk. Hazájában, Szászországban ekkor még a késő gótikus többszólamúság virágzott. Ezért lepte meg annyira Mátyás énekkara, amely francia, pontosabban franko-flamand, vagyis németalföldi polifóniát éne-

[50] *Balogh* i. m. I. k. 685.

[51] A követek jelentését zenetörténészeink többször felhasználták és idézték. Az olvasó az eredeti szövegeket legkönnyebben *Balogh J.* i. művében találja meg összegyűjtve. Ugyanakkor utalást talál a szövegek eredeti kiadására is. Ezért egyszerűség kedvéért az alábbiakban mi csak *Balogh* könyvének megfelelő helyeire utalunk. — 686.

[52] Uo.

[53] Uo.

[54] Uo.

[55] Uo.

[56] Uo.

kelt. Ez akkor a legélenjáróbb stílus volt. Jó fényt vet a követre is, hogy azonnal felismerte és értékelte a flamand zene felsőbbségét az akkor még elmaradott késő gótikus szász udvari zenével szemben.

Mindez kézenfekvően bizonyítja Mátyásnak a zene iránt való érzékét, helyes ítéletét s ízlését. Ő ki tudott emlekedni a közvetlen környezet kényszerítő hatásából és széles látókörével és művészi érzékével megtalálta a legkorszerűbb zenei irányt és udvarában azt valósította meg. Ugyanakkor bölcsen nem szakította el a szálat a szomszédos német hagyomány felé sem. Minden bizonnyal az első időszakról írja Bonfini: „A királyi kápolna számára egész Galliából és Germániából szerződtetett énekeseket".[57] Ha ui. Beatrix koráról szólna, akkor egészen biztosan az olaszokat vette volna elsőnek. Itt pedig meg sem említi őket. Bonfini ezzel is szembe akarja állítani a Beatrix előtti időt a királynő nyomán megindult olaszországi invázióval.

Beatrixnek Budára érkezése valóban lényeges fordulatot idézett elő a magyarság kulturális életében. A reneszánsz a Rajna—Duna hagyományos útvonalán ekkor már eljutott ugyan Magyarországra, de az olaszországi reneszánsz szellem és művészet legfőképpen és elsősorban a Beatrixszal való házasság után lett otthonos az országban. Mátyás ettől kezdve Itáliával tartott fenn legszorosabb kapcsolatot. S ezt Beatrix tőle telhetően szorgalmazta is. Nővére, Eleonóra, a ferrarai herceg felesége pedig mindenben segítette a királynét, hogy olaszországi óhajai teljesedjenek.

Beatrixnek alapos zenei képzettsége volt. Nápolyban valószínűleg a kiváló zenetudós, Johannes Tinctoris tanította, aki lexikonszerű „Terminorum musicae diffinitorium"-át és két más zenei művét neki ajánlotta.[58]

Mátyás énekkarának a második időszakban elért színvonaláról két értékes véleményt ismerünk. 1483-ban IV. Szixtusz pápa Budára küldte Maraschi Bertalan castelloi püspököt, hogy Mátyást Frigyes császárral kibékítse. A püspök egy alkalommal résztvett Mátyás vacsoráján, amelyről azt írja: „Ennél a vacsoránál nem hiányzott az ének. Olyan kórusa van ui. (Mátyásnak), amelynél kiválóbbat soha nem láttam". — Még szebben nyilatkozik az előző napon hallgatott miséről: „Előző nap (Mátyás) dicséretes szokása szerint ünnepélyes misét mondatott a kápolnájában, amelyen nagy számban voltak jelen főpapok és nemesek. Majd, ha visszatérek, megpróbálom elmondani, micsoda pompával végezték a misét. Szégyenkeztem és bizony joggal vádolva éreztem magam, hogy világi fejedelem az istentiszteleti és lelkek épülésére szolgáló dolgokban így fölülmúl bennünket. Egészen elcsodálkoztam . . ."[59]

Maraschi püspök jelentése különös súllyal esik latba, mert előbb (1475-ben) ő volt a római pápai énekkar vezetője s így véleményének szakszerűsége és tárgyilagossága felől nem lehet kétségünk. Amikor visszatért Rómába, beszámolójának hatása alatt IV. Szixtusz még abban az évben

[57] *Bonfini*, Mátyás király. Magyar fordítása és kiadása: Monumenta Hungarica II. *Geréb L.* fordítása. Bp. 1959. 299.

[58] *Gombosi* i. m. 33.

[59] A szövegek latin eredetije megtalálható *Katona, J.*, Historia Critica i. m. Tom. IX. Ord. 16. Budae, 1793. 513.

(1483) 24-re növelte énekkarának létszámát és egyuttal azt tette meg az akkor elkészült Szixtuszi-kápolna énekkarává.[60]

A másik elismerő nyilatkozatot Mátyásnak Ulászló cseh királlyal Iglauban (Jihlava) való találkozása alkalmával írta egy ismeretlen nevű tudósító. Mátyás, miként azt más uralkodók is tenni szokták, utazásai alkalmával gyakran magával vitte kórusát. Az iglaui találkozó második napján (1486. IX. 3-án), vasárnap a váradi püspök miséjén Mátyás kórusa énekelt. A tudósító szerint „igen jeles zenészek és énekesek" működtek közre.[61] — Ebből a tudósításból joggal arra következtethetünk, hogy Mátyás énekkara nem csupán „a cappella" műveket adott elő, hanem hangszeres zenészek is társultak hozzájuk. A régebbi felfogással szemben, amely a klasszikus polifóniát tiszta vokális zenének tartotta, ma már valljuk, hogy ha nem is mindig és nem is önálló (obligát) szólamként, de egyes szólamok színezésére vagy talán pótlására mégis belépett a hangszer a kórusművek előadásába. Így történt ez Mátyás udvarában is az iglaui tudósító kifejezett közlése szerint.

Az énekkar színvonaláról, stílusáról és szerepléseiről elhangzott ilyen szakszerű és egyértelműen elismerő nyilatkozatokhoz és híradásokhoz már nem sokat ad hozzá Mátyás néhány énekesének és zenészének névszerinti felsorolása, de mégis betekintést enged a várkápolna belső életébe és némi fényt vet arra, kik voltak az elhangzott művek előadóművészei.

A budai várkápolnának Mátyás korabeli *karmesterei* közül kettőt ismerünk név szerint. Az első *Dénes*, szolnoki főesperes, akinek nevét Mátyás a váci káptalanhoz intézett 1481-i levelében említi. Hihetőleg magyar emberről van szó. Hogy mióta vezette már a kápolna énekkarát, a levélből nem tűnik ki.[62]

A másik karmester *Johannes Stockem* németalföldi kanonok. Limburgban született, 1481 óta a liègei S. Lambert templom kanonokja. 1487-ben Josquin des Prés-vel egyidőben a római pápai kórus tagja. 1488 körül jön Budára, ahol Mátyás kórusának karmestere lesz. Ismerjük néhány kórusművét. Ezekben a németalföldi polifónia uralkodik bizonyos provinciális egyéni ízzel keverve. Fönnmaradt művei közül a középkorban közkedvelt Szűz Máriás-Glória minden bizonnyal sokszor elhangzott a várkápolnában, hét világi chansonja pedig Mátyás asztalánál.[63]

Mátyás ismert *énekesei* közül időrendben legelső a cambrai-i *Cornuel-Verjus*. 1467—68-ban Rómában működött, majd Milánóban, Cambraiban. Valószínűleg Mátyás és Beatrix házasságának évében (1476) jött Budára. 1479-től ismét hazájában találjuk.[64]

1486-ban érkezett Itáliából Mátyás udvarába hat társával *Sandrachino*. Az adriai kikötővárosban, Zenggben léptek magyar földre, ahol a királyi pár megbízottai gazdag ajándékokkal fogadták őket.[65]

[60] *Haraszti*, Zene és ünnep i. m. 320. és *Haraszti*, Les musiciens i. m. 40—41.

[61] *Balogh* i. m. 687.

[62] Uo. 60.

[63] *Gombosi* i. m. 35—36. És *Haraszti*, Zene és ünnep i. m. 348—349. A Gloria megjelent *Petrucci:* Fragmenta Missarum (1505) — című kiadványában.

[64] *Haraszti*, Zene és ünnep i. m. 304—306.

[65] *Balogh* i. m. 685.

Olaszországban hamarosan híre mehetett a fejedelmi fogadtatásnak, mert Rómából további énekesek jelentkeztek, hogy Budára óhajtanak jönni.[66]

Csak pár napig vendégszerepelt Budán 1490. elején a kor egyik legnagyobb zenei kiválósága, *Jacob Barbireau.*[67]

Kedvelt énekese volt Mátyásnak *Joannes Bisth,* klérikus, akinek érdekében a király a pápához fordul, hogy a papi rend felvételére tett fogadalma és a felvett tonzura alól feloldja.[68]

Ugyancsak budai énekes volt *Jannet de Valenchiennes.* Mátyás halála után elhagyta Budát és Miksa kórusába (a Hofkapellébe) szegődött.[69]

Valószínűleg Mátyás kórusában működött *Robert de Lignoquercu,* aki 1490 után szintén más énekkarba szerződött. A hagyatékában talált magyar pénzek elárulják, hogy egykor Budán élt.[70]

Nem tudjuk mikor és mennyi időt töltött a magyar királyi udvarban a német származású, de lengyel műveltségű *Heinrich Finck.*[71] Ugyancsak bizonytalan a kiváló német mesternek, *Erasmus Lapicidának* budai működési ideje.[72]

Talán inkább Beatrix szolgálatában állottak az ismert *zenészek,* akiknek megszerzéséről és ellátásáról Beatrix gondoskodott, tekintélyes összegeket juttatva e célra a bányavárosok királynői jövedelméből. (Pl. 1490-ben 835 Ft-ot.) Az országgyűlés Mátyás halála után szemrehányást is tett ezért a királynőnek.[73]

1486-ban említi Beatrix nővéréhez, Eleonórához intézett levelében *Mecchino Franceset,* a „nostro musico"-t. 1488-ban pedig ugyancsak nővéréhez írt levelében gitárosáról, *Messer Pierről* tesz említést.[74] — 1487-ben *Gergely* nevű muzsikusának 100 dukátot utal ki.[75]

1489—90-ben Budán működik *Aurelio Brandolini,* a kor egyik legnagyobb improvizátor zeneszerzője.[76]

A budai udvar hangszers zenészei között külön kell foglalkoznunk az *orgonistákkal.*

Mátyás trónraléptekor sokfelé volt már az országban orgona. A budai káptalani templomban is.[77] Nehezen tudjuk elgondolni, hogy Mátyás addig nélkülözte volna az orgonát a várkápolnában, amíg Beatrix nyomán meg nem érkezett *Fra Stefano di Paone.* Annál is inkább, mert abban az időben voltak már hazai orgonaépítők, sőt Mátyásnak egy a veszprémi és fe-

[66] Uo. 688.
[67] Uo.
[68] Uo. 685—686.
[69] Uo. 686.
[70] Uo.
[71] *Haraszti,* Zene és ünnep i. m. 353—354.
[72] Uo. 350.
[73] *Gombosi* i. m. 33.
[74] *Balogh,* i. m. 688. — *Gombosi* i. m. 29.
[75] Uo. 688.
[76] Uo. 686.
[77] 1456. jún. 21-én szerepel „Jacobus magister, Organista Capituli eccl. Budensis." (D. L. 15 073. Idézi *Salamon* i. m. III. k. 339.)

hérvári káptalan közötti vitás ügye miatt dolga is volt *Miklós* orgonaépítővel.[78]

Mégis akkor vett nagy lendületet a magyarországi orgonaépítés, amikor Budára jött (nyilván Beatrix hatására) a legkiválóbb nápolyi orgonaépítők egyike, a salernoi ferences *Fra Stefano di Paone.*[79]

Még Nápolyban volt Beatrix, amikor *Frate Giovanni Oliver* 1472-ben „orgona di stagno"-t vagyis fémsípokból álló orgonát épített apja, Ferrante nápolyi király számára. Ugyancsak ismerte azt az „orgona di tela"-t, vagyis azt a lágyhangú kis szobaorgonát, amelyet *Frate Stefano Pagano* 1474-ben készített apja számára.[80] Sőt a reneszánsz udvari hölgyek akkori társadalmi szokásai értelmében kétségtelen, hogy Beatrix maga is tudott orgonálni.[81] És talán azt is feltételezhetjük, hogy Budára költözésekor nászajándékul kapta apjától és magával hozta Budára az említett „orgona di tela"-t, vagyis a szobaorgonát, amely könnyen hordozható kis hangszer volt. Ez lehetett az az orgona, amelyet a királyné 1482-ben maga után vitetett Hainburgba, amikor Mátyás a Frigyesssel való háborúi kapcsán bevette a várat.[82]

Haraszti E. és Balogh J. véleménye szerint a Budára jött *Frate Stefano di Paone* azonosítható a fentebb említett nápolyi *Frate Stefano Pagano*val.[83] Ezt a véleményt mi is magunkévá tesszük és így valljuk, hogy Beatrix nápolyi ismerőseként hívta Budára Fra Stefanot.

A nagyhírű mesternek budai orgonaépítéseiről írásos adataink nincsenek ugyan, de Mátyásnak leírásokból ismert orgonái bizonyítják, hogy értékes műveket alkotott Magyarországon.

Neki tulajdonítjuk mindenek előtt Mátyás visegrádi palotakápolnájának orgonáját. Oláh Miklós Magyarországról szóló leírásában Visegráddal kapcsolatban elmondja, hogy a hegy lábánál kissé magasabban fekszik a „nagyon gyönyörű kápolna . . ., benne drága hangszer, amelyet a nép orgonának nevez. Néhány ezüst síp ékesíti".[84]

De tanulmányunk tárgya szempontjából fontosabb számunkra az az orgona, amelyet minden bizonnyal Fra Stefano épített a budai várkápolna számára. Nem tudunk ugyanis arról, hogy Stefanónál kiválóbb orgonaépítő működött volna Mátyás idejében Magyarországon, sem arról, hogy Mátyás külföldről hozatta volna a várkápolna orgonáját.

[78] Miklós orgonaépítő egy orgona építését vállalta a veszprémi székesegyház részére. De a pénzzel Székesfehérvárra szökött. A veszprémi püspök kérésére Mátyás utasítja a fehérvári káptalant, hogy a mestert küldje vissza Veszprémbe. — Idézi *Balogh.* i. m. 582.

[79] *Haraszti,* Zene és ünnep i. m. 311. és 364.

[80] Az adatot közli *Balogh* i. m. 583. l. jegyzetében. — Az „organo di stagno" olyan orgonát jelent, amelynek sípjai ónból készültek. Az „organo di tela" viszont olyan orgona, amelynek sípjai valami sajátos anyaggal átitatott vászonból (tela) vannak. Az átitatott vásznat (a mai orvosi gipszkötéshez hasonlóan) folyamatosan egy hengerre csavarták, majd megkeményedve a hengert eltávolították, és a megmaradó kemény vászonanyag adta a sípot. A síp hangja kellemesen lágy volt és halk. Ugyanakkor a síp rendkívül kemény és tartós s amellett könnyű súlyú. Az ilyen orgonát könnyen szállíthatták. (Az orgona di tela fogalmának tisztázásában F. Vignanelli segített minket. Hálás köszönetet mondunk néki érte!)

[81] *Haraszti,* Zene és ünnep i. m. 337—338.

[82] *Balogh* i. m. 446.

[83] *Haraszti,* Zene és ünnep i. m. 364. és *Balogh* i. m. 583. lap jegyzete.

[84] *N. Olahi,* Hungaria et Atila. Vindobonae, 1763. 28.

Heltai Gáspár Magyar Krónikájában így írja le ezt az orgonát: „A Duna felé épütteté (Mátyás) a szép és drága kápolnát jeles hangos orgonával",[85] — Bonfini szakszerűbben fejezi ki magát, amikor azt mondja: „A Dunára néző részen kápolnát emelt víziorgonával".[86] Ha túlzásnak is tartjuk a hagyományt, amely szerint ennek az orgonának 4000 sípja lett volna, de mégis jelentős, nagy orgonáról van szó, Fra Stefano egyik főművéről.

1483-ban a királyi pár Firenzébe küldi Fra Stefano di Paonet Lorenzo Medicihez, hogy ott különféle hangszereket készítsen számukra, többek között egy „organo di tela"-t. A királynő augusztus 13-áról, a király augusztus 20-ról dátumozza a kísérőlevelét, amellyel Lorenzo Medici jóindulatába ajánlják a mestert.[87]

Zenetörténészeink sokáig azt tartották, hogy Stefano orgonaépítést tanult Firenzében. Ezt a véleményt már Haraszti megcáfolta, hivatkozva Fra Stefano orgonaépítői hírnevére. Nápoly akkor kitűnt orgonaépítőivel. Szerinte azért volt szükség a firenzei útra, mert Magyarországon még nem volt „a kor igényeinek megfelelő" orgona építésére alkalmas műhely.[88] De Harasztinak ezt a véleményét semmiképpen sem fogadhatjuk el. Az „organo di tela" oly egyszerű és kezdetleges eszközökkel is elkészíthető hangszer volt, hogy ha egyáltalában volt Magyarországon orgonaépítő műhely, amint hogy volt, ilyen kis szobaorgonát minden nehézség nélkül el lehetett ott készíteni. Az utazás okára Mátyás levele ad legmegfelelőbb indokolást, amennyiben Fra Stefanot *különböző fajta* hangszerek készítésére küldte Firenzébe. Ezek között volt az „organo di tela", de más hangszerek is, amelyek készítéséhez lehet, hogy nem volt megfelelő felkészültsége, vagy hiányzott a szükséges anyag, illetőleg felszerelés Magyarországon.

A Stefano által Firenzében készített orgona 1484. januárjában már befejezés előtt állott.[89] Semmi okunk kételkedni abban, hogy el is jutott Budára.

A budai udvar első ismert *orgonistája* valószínűleg maga *Fra Stefano Paone*. Firenzében Squarcialupi ugyanúgy orgonaépítő és orgonajátékos volt, mint ahogy a híres Paul Hofheimer Ausztriában.[90] Hihetőleg így volt ez Fra Stefano esetében is.

De már 1489. május 11-én említést tesz Beatrix nővére, Eleonóra egyik levelében a királyné orgonistájáról, a valószínűleg olasz származású *Dániel* mesterről. Ő azonban hamarosan meghalt. 1489. szeptember 26-án már nincs az élők sorában.[91]

Beatrix most Zsigmond osztrák herceg híres innsbrucki orgonistáját, *Paul Hofheimert* szeretné megszerezni Dániel utódának. 1489. szeptember 28-i levelében felkéri nővére férjét, Herkules ferrarai herceget, hogy „valami módon intézze el, hogy meghaphassam megfelelő áron. Sőt mivel na-

[85] *Helti G.*, Magyar Krónikája. Tizenhatodik századbeli magyar történetírók. Szerk. *Toldy F.* Pest, 1854. 510.

[86] *Bonfini* i. m. 299.

[87] *Haraszti*, Les musiciens i. m. 46—47.

[88] *Haraszti*, Zene és ünnep i. m. 364.

[89] *Balogh* i. m. 583. és 688.

[90] *Haraszti*, Zene és ünnep i. m. 364. és *Tittel* i. m. 101.

[91] *Balogh* i. m. 688.

gyon gyorsan szeretném, — írja Beatrix, — inkább adok valamivel nagyobb összeget a szükségesnél".[92]

Pál mester először hajlott arra, hogy Beatrix szolgálatába álljon, de időközben Zsigmond herceg átadta a kormányzást és vele együtt összes alkalmazottait, Hofheimert is Miksának, a későbbi császárnak, s így Pál mester nem fogadta el Beatrix meghívását.[93] Új orgonista szerzése már II. Ulászló korába esik s ott szólunk róla.

Ami Mátyás kórusának létszámát illeti, VIII. Ince pápa 1485. február 12-i Motu proprioja szerint a budai „capella regis et reginae" papsága 40 főből áll.[94] Ez természetesen nem jelent ugyanannyi énekest. A negyvenes létszámban bennfoglaltatik a király ferences gyóntatója, szónoka és a liturgikus teendőket végző papság is. Főkövi az énekesek számát az énekkarnak 1482-ben Pozsonyból Hainburgba történt szállításának számadásai alapján 30-ra teszi.[95] Ha ebből levonjuk Beatrix 13 tagú személyi kórusát,[96] akkor 17 énekes marad a királyi kápolna számára.

Említettük, hogy Maraschi Bertalan castellói püspök budai beszámolójának hatása alatt IV. Szixtusz a pápai kórust 24-es létszámra emelte. Ha szabad ebből Mátyás énekkarának 24-es létszámára visszakövetkeztetnünk, akkor ez azt jelentené, hogy Budán a 17 férfiénekes mellett 7 fiúénekes szerepelt. Ez a szám tekintélyes. Miksa császárnak 1498-ban újjászervezett kórusa, Hofkapelléje kezdetben 12 tagú volt csupán, bár később ezt a számot növelte.[97] A század végére 25 énekes, 8 trombitás, 3 fuvolás és 4 orgonista működött Miksa udvarában. (Utóda, V. Károly viszont az egész Hofkapellét feloszlatta.)[98]

Vizsgáljuk meg közelebbről, milyen stílusú volt az a muzsika, amely Mátyás 32 éves uralkodása alatt a várkápolnában elhangzott. Giuseppe Baini azt írja Josquin des Prés-vel kapcsolatban: „Csupán Josquint énekeltek az akkori összes kórusokban. Csupán Josquint Itáliában, csupán Josquint Franciaországban, csupán Josquint Németországban, Flandriában, *Magyarországon,* Csehországban, Spanyolországban is csupán Josquint . . ."[99] Josquin a klasszikus polifónia első, maradandó értékű műveket alkotó és kiváló mestere, akinek művei mindmáig élnek az énekesek ajkán. Ha tehát Mátyás kórusa is Josquin-műveket énekelt, akkor a legmodernebb zenei

[92] Uo.

[93] Hofheimer Pál 1480-ban lépett Ausztria hercegének, Zsigmondnak szolgálatába Innsbruckban, mint udvari orgonista. Hírneve hamarosan megnőtt és kora legügyesebb orgonistájának tartották. Amikor Zsigmond 1490-ben lemondott és átadta a kormányzást Miksa királynak, a későbbi császárnak, a Zsigmonddal kötött egyezmény értelmében Miksa átvette Zsigmond összes alkalmazottait, Pál mestert is. Így királyi, majd császári udvari orgonista lett. 1515-ben jelen volt Bécsben a Lajos (későbbi magyar király) és Mária, illetve Ferdinánd (későbbi magyar király) és Anna kettős eljegyzésén, amikor is orgonajátékával és Te Deumával annyira elragadta II. Ulászló magyar királyt, hogy Pál mestert lovaggá ütötte. — L. *Főkövi* i. m. 12. — Továbbá *Szabolcsi-Tóth, Zenei* Lexikon (Új kiadás) Bp. 1965. II. 210.

[94] *Kumorovitz* i. m. 130.

[95] I. m. 8.

[96] *Haraszti* i. m. 338.

[97] *Tittel* i. m. 95.

[98] Uo. 105.

[99] *Haraszti* i. m. 400.

stílus uralkodott Budán. Ne feledjük, hogy amikor Mátyás a magyar trónra lépett, Josquin még csak kis énekesfiú volt St. Quintin templomának kórusán.

Josquin művei nagyon könnyen juthattak Budára. A mester ugyanis 1474—79-ig a milánói udvarban működött, ahol Beatrix unokahúga, ugyancsak Beatrix a milanói hercegnek volt a felesége. Rajta keresztül híre mehetett a kiváló mesternek és műveit közvetíthette Budára. — De Stockem személyesen is ismerte Josquint, hisz mielőtt még Budára jött volna, együtt énekelt vele a római pápai énekkarban. (L. fentebb!)

A franko-flamand stílust ismerjük fel Stockemnek fentebb említett, néhány fennmaradt művében is, bár nem olyan művészi fokon, mint Josquin alkotásaiban. Mivel pedig Stockem Mátyás uralkodásának utolsó éveiben volt budai karmester, így minden kétséget kizáróan mondhatjuk, hogy Beatrix befolyása nem okozott stílustörést a budai kápolna hagyományos zenéjében. Különben is ebben a korban még Itáliában is a java énekesek idegenek voltak. IV. Szixtus pápának (1471—84), Mátyás kortársának Scholája, kórusa például flamand, francia és spanyol énekesekből állott. Amikor tehát Beatrix Itáliából hívott énekeseket Budára, azok nagy része nem olasz volt, hanem flamand, francia vagy más. Sőt Heltai szerint Mátyás Beatrix mellett sem szünt meg jó énekeseket keresni a nyugati országokban. A kápolnáról írja: „Abba hozata Olaszországból, Franciaországból és Németországból jeles discántorokat".[100]

A németalföldi polifónia ilyen intenzív művelése múlhatatlanul szükségessé tette, hogy az előadandó műveket a budai énekesek számára hangjegyes kódexekbe lejegyezzék. Ezért fel kell tételeznünk, hogy a várkápolna papságának körében scriptorium vagy legalább egy scriptor működött, függetlenül a Korvina könyvtár íróműhelyétől. Itt elsősorban liturgikus és hangjegyes kódexek készültek, amelyeknek megírásához és hangjegyekkel való ellátásához zeneileg képzett másolóra volt szükség.[101]

Mátyás fennmaradt és ismert kódexei között csak egy szorosan vett énekeskönyvet találunk. Azt a Gradualet, amelyet ma a Széchényi könyvtár őriz.[102] Tartalmazza húsvéttól az egyházi év végéig a vasárnapok és az

[100] *Heltai* i. m. 507.

[101] Mátyás ismert korvináiban túlnyomóan humanista írást találunk, kivéve liturgikus jellegű kódexeit. (Vö. Bibliotheca Corviniana Bp. 1967. 74. — Csapodiné Gárdonyi K. tanulmánya.) A hét ismert liturgikus jellegű kézirat közül egy Firenzében készült Psalterium ugyancsak humanista irányú írást mutat. A Bécsben készült ferences misekönyv pedig scriptura gotica textualis fracta-t. (I. m. 176., ill. 123. sz. kódex.) A maradék öt kódex írása gótikus textura rotunda. Mivel alig képzelhető el, hogy egyazon scriptor hol gótikus, hol humanista írással írjon, így ezen kéziratok számára a Korvina-könyvtártól független, más scriptort vagy scriptoriumot kell feltételeznünk, akár Frenzében, akár Budán. Budai spriptor mellett látszik szólni Mátyás Breviáriumának (120. sz.) kolofonja: „Exemplaribus satis fidis Matthie inclyti regis Hungarie et boemmie breuiarij codicem ego martinus antonius presbyter dei gratia faustissime manu propria scripsi. Opus absolutum pridie kalendas Nouembris Anno salutis MCCCCLXXXVII." Uo. 58. lap.) — Mátyásnak „elég hiteles" mintapéldányát inkább valószínű, hogy Budán használta Martinus Antonius, mint Firenzében, ahol más mintapéldányt is találhatott volna egy breviarium másolásához. — Amennyiben elfogadjuk, hogy a liturgikus könyvek scriptora Budán működött, legvalószínűbben a várkápolna papsága körében kell őt keresnünk.

[102] Jelzete: Clmae 424.

egyházi évbe tartozó ünnepek változó miseénekeit. Hangjelzése négy piros vonalon négyszögű (quadrata) neumákkal történt. Hogy ennek a remekművű miniatúrákkal díszített Gradualenak mekkora szerepe volt a várkápolnában, azt további részlettanulmányok vannak hívatva véglegesen eldönteni.[103]

Találunk ellenben a várkápolna 1530-i leltárában négy, pergamenre írt vaskos énekeskönyvet, amelyeket biztosan a kápolnában használtak, és föltételezhetően Mátyás korában másoltak. A négy hangjegyes kódexet Kereczeni Zalay János a leltár alapján a kápolna többi értékeivel együtt 1530-ban átadta a pozsonyi káptalannak. Miksa király 1569. november 2-i rendeletével a kápolna kincseit Bécsbe vitette, s azóta a négy kötetnek nyoma veszett.[104]

Ma már nem tudjuk eldönteni, hogy a négy kötetben többszólamú műveket másoltak-e vagy gregorián dallamokat? A kápolna gyakorlatában mindkettőre egyaránt szükség volt.

A várkápolna zenei élete a legszebb fejlődésében állott, amikor 1490. április 6-án Mátyás király Bécsben szívszélhűdésben váratlanul elhunyt. Ezzel lényeges fordulat állott be a várkápolna zenéjének történetében.

II. ULÁSZLÓ KORA (1490—1516)

Mátyás erőskezű uralma után a magyar urak az engedékeny litván—lengyel Jagello családból származó II. Ulászló cseh királyt választották meg magyar királynak (1490—1516). Bár Ulászló már 1471 óta Csehország uralkodója volt, de magyar királlyá koronázása óta a magyar urak kívánsága szerint általában Magyarországon tartózkodott és Budán székelt. Vonzotta is Mátyás fényes udvara. Az udvartartás előkelősége Mátyás után is megmaradt. A légkör és a személyi összetétele azonban lényegesen megváltozott.

A Mátyás köré gyülekező olasz humanisták egymás után hagyták el Budát. Az énekesek és zenészek jó része más fejedelmek énekkarában keresett alkalmazást. Beatrix egy ideig reménykedett, hogy házasságra léphet II. Ulászlóval, de amikor ez nem sikerült, ő is hazament Nápolyba.

Beatrix irányításának megszüntével Budán aláhanyatlott az olasz orientáció és ismét előtérbe került a földrajzi fekvésnek megfelelő középeurópai

[103] A Magyar Könyvszemle, 1963. 4. számában „A Mátyás-Graduale eredetének kérdése" címmel kifejtettük megállapításainkat a Gradualeval kapcsolatban. E szerint ferences használatra készült Magyarországon. Azóta a fentebb idézett „Bibliotheca Corviniana" facsimileiből megállapítottuk, hogy Mátyás (brüsszeli) misekönyve, valamint Breviariuma ugyancsak a Curia Romana gyakorlatát követi, mint a Graduale. Ezek alapján a három kódex egybetartozni látszik. Míg a három kézirat alaposabb tanulmányozása alapján véglegeset mondani nem tudunk, úgy véljük, hogy a budai várkápolnában Mátyás idejében a liturgiát a Curia Romana gyakorlata szerint végezték. Ez történhetett egyszerű római engedmény alapján, amire azonban semmi tárgyi bizonyítékunk nincs; ezért valószínűbb, hogy a királyi pár a lelkipásztori és papi munkát ferencrendű szerzetesekre bízta, akik a rendjükben is a Curia Romana liturgikus könyveit használták. Erre a feltevésre elegendő alapot nyújt Mátyás rendkívüli vonzódása az observans ferencesek felé, mint azt *Balogh* i. m. 665—666. l. idézetei mutatják. Csak így látjuk értelmét a várkápolnában ezeknek a gazdagon díszített liturgikus kódexeknek.

[104] *Knauz N.*, A budai királyi várpalota kápolnája. Pest, 1862. 10. és 16. „Quatuor librj in pergameno in latis voluminibus cantuales pro choro."

irányzódás. A Mátyás idején felnevelődött magyar, valamint a most Budán csoportosuló cseh-sziléziai humanisták az ekkor élő híres német humanistának, Celtes Konrádnak (1459—1508) hatása alá és vonzókörébe kerültek.[105]

Az énekkar is átalakult. A távozó énekesek és zenészek helyébe egyrészt a szomszédos országokból jöttek lengyel, cseh, sziléziai muzsikusok, másrészt fokozatosan elérték már a felnőtt kort azok a magyar énekesfiúk, akik Mátyás idejében, sőt már korábban a várkápolna scholájában mint kisfiúk énekeltek. Ezek Mátyás énekeseinek és zenészeinek vezetése mellett kiváló iskolázást nyertek az énekben és zenében. A kor szokása szerint jórészük papi pályára lépett és mint káplán tovább működött a várkápolnában. De ugyanígy nagy gyakorlatra tettek már szert a felnőtt énekespapok, kapellánok is, akik évtizedeken át együtt énekeltek az idegen muzsikusokkal. Kialakult tehát egy magyar énekesgárda, amely az idegenek távoztával most jobban előtérbe került.

Bár II. Ulászlónak nem volt olyan érzéke a művészetek iránt, mint Mátyásnak, de a zenét ő is nagyon szerette. Egyéniségének sajátos reneszánsz összetétele és szláv érzelmi világa össze tudta egyeztetni a lazább humanista erkölcsöket a vallásos elmélyüléssel. Vallásos buzgóságában Prágában a Sz. Vencel templom mellett kórusmondó rendet alapított, hogy éjjel-nappal himnuszokat és zsoltárokat énekeljenek és a békéért imádkozzanak. Maga is szívesen résztvett velük a zsolozsmán.[106] Budán mindennap jelen volt a várkápolnában a szentmisén.[107] Feleségének, a francia Candelai Annának halála (1506) után különösképpen is udvari énekeseinek és zenészeinek énekében és játékában keresett vigaszt. A várkápolnában sokszor órákig elhallgatta Mátyás fenséges orgonájának hangját.[108]

Ulászló kórusának összetételét eléggé ismerjük. Karmestere magyar ember, *Márton,* a Zsigmondtól 1410-ben alapított Sz. Zsigmond (vagyis a Szűz Mária) templom prépostja. Máramaros megyében, Huszton született. Egy 1506-ból származó oklevél azt mondja róla, hogy mint királyi cantor és muzsikus, ..ezen művészethez jól értők csoportjával" ... „hosszú idő óta és serényen" végzi a muzsika fáradságos szolgálatát az udvar dicsőségére és a király tiszteletére.[109] Mivel az oklevél szerint 1506-ban már „hosszú idő óta" tölti be ezt a tisztséget, így azonosíthatjuk az 1495-i számadásokban név nélkül szereplő Magister Capellae-vel,[110] s talán közvetlen utóda volt Stockemnek. Ulászló alatt tehát újra kapcsolatba került egymással Márton prépost személyén keresztül a várkápolna és a Sz. Zsigmond pré-

[105] *Ábel J.,* Magyarországi humanisták és a Dunai Tudós Társaság. Értekezések a nyelv- és széptudomány köréből. Bp. 1880. 1—8.

[106] *Dubravius, J.,* Historia Bohemica. Francofurti 1687. 815.

[107] Ennek köszönhette élete megmentését. Amikor ui. 1514 októberében országgyűlésre gyülekeztek a magyar nemesek, valaki merényletként belőtt a király lakószobájának ablakán. A király azonban nem volt szobájában, hanem a kápolnában hallgatta a misét. (*Knauz* i. m. 16—17.)

[108] *Fógel J.,* II. Ulászló udvartartása 1490—1516. Bp. 1913. 99.

[109] *Szilágyi J.,* Historiai forgácsok. Új Magyar Múzeum, 1857. I. k. 541. — A király jutalmul Márton két huszti házát (egyik szülőháza), mentesíti az adósságtól.

[110] *Knauz* i. m. 18.

postság, mert Márton a préposti hivatalát a karmesterség mellett továbbra is megtartotta.[111]

Ulászló kórusának létszámát megközelítő pontossággal megállapíthatjuk. Az 1495—95-i számadáskönyvek alapján 8 férfi- és 4 fiúénekesről tudunk. E szerint az énekkar 12 énekesből állott, mint ugyanezen időben Miksa császár Hofkapelle-je.[112]

A káplánok közül név szerint ismerjük *Benedek* mestert, *Jánost, Tamást, Lőrincet,* a lengyel *Jakabot.* Volt még egy cseh káplán is, akinek nevéről azonban nem történik említés.[113]

Talán Ulászló első éveiben Budán működött még *Heinrich Finck,* akiről Mátyás korával kapcsolatban már megemlékeztünk.[114]

A kápolna igazgatója (rector Capellae) 1493-ban *Karánsebesi Mihály,*[115] 1498-ban *Pesti Ambrus,* majd utána *Péter,* őt meg *István* követi.[116]

A királyi zenészek között találjuk 1510-ben *Miklós pozsonyi* kononokot.[117] Királyi fuvolások voltak 1494-ben *Antal és János.*[118] 1495-ben a számadási könyvben két új trombitás szerepel.[119]

Ha ezekhez még hozzávesszük az orgonistát, akkor II. Ulászló udvari muzsikusainak száma alig valamivel marad el Mátyásé mögött.

II. Ulászló udvari orgonistája *Grimpeck (Grünpeck) József volt.*[120] Grimpeck előbb Bécsben működött mint udvari káplán (Hofkaplan) és háziorvos. Hofheimer zenei köréhez tartozott,[121] és valószínűleg Beatrix szerezte meg a budai vár számára. Talán maga Hofheimer ajánlotta a királynőnek, amikor ő Miksához szegődve, visszautasította Beatrix meghívását. Budai működéséről csak 1494-ben találunk ugyan először írásos adatot, de ez semmiképpen sem jelenti budai tartózkodásának kezdő időpontját.[122] Kortársai kiváló orgonistának tartották.[123] Kétségkívül nagy hatása volt Magyarországon és kiváló tanítványokat nevelt. Így nála tanult a fiatal brassói orgonista, akinek játékát nagyon dicsérte Krauss Bálint brassói humanista 1499. december 24-én Celtes Konrádhoz Bécsbe írt levelében.[124] — Valószí-

[111] *Kumorovitz* i. m. 116.

[112] *Hoffmann-Erbrecht, L.,* Thomas Stoltzer. Kassel, 1964. 15. — Az általa használt forrás a számadáskönyvekre: *Engel, J. Chr.* Geschichte des Ungarischen Reiches I. Halle, 1797. 17—181.

[113] *Knauz* i. m. 17—18.

[114] *Haraszti* i. m. 353—354.

[115] *Kumorovitz* i. m. 131.

[116] Uo. 115—116.

[117] *Nyáry A.,* A modenai Hyppolit-codexek. Századok 8 (1874) 79.

[118] *Wallaszky, P.,* Conspectus Reipublicae Litterariae in Hungaria. Ponsonii et Lipsiae, 1785. 81.

[119] *Knauz* i. m. 18.

[120] *Fógel* i. m. 74. és 99.

[121] *Quoika, R.,* Die altösterreichische Orgel der späten Gotik, der Renaissance und des Barock. Kassel und Basel, 1953. 25.

[122] *Fógel* i. m. 74.

[123] Uo. 99.

[124] Organista iuvenis quidem etate, discipulus Gruenpekis, sed suo magistro arte non inferior. — *Ábel* i. m. 122.

nűleg tanítványa volt még *Stek János* pécsi kanonok is, aki aztán Grimpeck mellett a budai udvarban működött.[125]

A királyi énekesek és zenészek mindennapi életébe némi betekintést nyújtanak Ulászló öccsének, Zsigmond lengyel hercegnek budai tartózkodása idején vezetett számadáskönyvei. Zsigmond herceg 1498. december 12-től 1501. november végéig, majd 1502-ben és 1505-ben néhány hétig volt Ulászló vendége. A királyi várban lakott, de külön udvartartása volt.[126]

A király énekesei és zenészei egyes ünnepi alkalmakkor megjelentek Zsigmondnál és ebédnél vagy vacsoránál kamarazenét vagy társaszenét adtak a vendégek tiszteletére. Így például 1500. március 3-án, húshagyó kedden és 1501. február 7-én egyik farsangi vasárnapon ebéd alatt Grimpeck a herceg házi pozitív orgonáján játszott.[127] — Máskor (pl. 1502. július 6.) virgináljátékával szórakoztatta ebéd idején a herceg vendégeit.[128] Néha vacsorára hívta a herceg a király orgonistáját. (Pl. 1502. november 6.) Volt eset, hogy az orgona a lantosokkal és más hangszerekkel játszott együtt. (Pl. 1500. szeptember 17-én.) Ismét más alkalommal a király vagy királyné fuvolásai gyönyörködtették Zsigmond vendégeit. (1502. október 9., 1505. június 26., 1505. június 29.) 1501. újévkor a Boldogasszony (mai Mátyás) templom toronyőrei trombitáltak, a király muzsikusai fuvoláztak, Grimpeck pedig virginálon játszott Zsigmond herceg lakásán.[129] — De időnként (pl. 1500. december 17-én) a királyi kápolna és a Boldogasszony (mai Mátyás) templom énekesei is megjelentek a hercegnél és ebéd alatt énekeltek.[130]

A felsoroltak csak néhány, a számadáskönyvekben feljegyzett alkalmat mutatnak be. Nem kétséges, hogy hasonló zenélések fokozottabb mértékben adódtak Ulászló asztalánál. Azt is tudjuk, hogy például a Boldogasszony templom énekkara énekelt a király előtt „in mensuris", vagyis többszólamú, figurális éneket.[131] — Zsigmond herceg is visszaadta a látogatást királyi bátyjánál; 1505. július 30-án pl. résztvett a várkápolnában az énekesmisén és egy Ft tiszteletdíjat adott a misét éneklő papoknak.[132]

Ulászló énekeskönyvről is gondoskodott kápolnája számára. 1495-ben teljes Gradualet másoltatott Pál scriptorral.[133] Ez a Graduale ma is megvan, s Esztergomban őrzik a Főszékesegyházi Könyvtárban.[134] A kódex méltó utóda Mátyás Gradualéjának. Az egész év miséinek gregorián énekeit tartalmazza, benne a magyar szentek sequentiáival. Díszítését a cseh

[125] *Fógel* i. m. 99—100. L. még *Koller, J.*, Historia episcopatus Quinqueecclesiarum. I—VII. Posonii et Pestini 1782—1812. IV. k. 486.

[126] *Divéky A.*, Zsigmond lengyel herczeg II. Ulászló udvarában. Századok 48 (1914) 454. Továbbá *Divéky A.*, Zsigmond lengyel herczeg budai számadásai. Bp. 1914. 4—5.

[127] *Divéky*, Zsigmond . . . számadásai i. m. 22. és 89.

[128] Uo. 198.

[129] Uo. 176., 59., 171., 195., 196. 83.

[130] Uo. 80.

[131] *Fógel* i. m. 100.

[132] *Divéky*, Zsigmond . . . számadásai i. m. 201.

[133] *Knauz* i. m. 17.

[134] *Radó P.*, Esztergomi könyvtárak liturgikus kéziratai. A Pannonhalmi Főapátsági Főiskola, 1940/41. Évkönyve. Pannonhalma, 1941. 100—105.

Janicek Zmilely végezte.[135] A Graduale fejedelmi kiállítása azt bizonyítja, hogy a budai várkápolnában a reneszánsz polifónia virágkorában a többszólamúság mellett is folyamatosan továbbélt a gregorián ének.

II. LAJOS KORA (1516—1526)

II. Ulászló 26 évig tartó uralkodása után nem egészen tíz éves fiára, Lajosra hagyta az országot. Az ő kormányzása alatt az ország romlása rohamléptekkel haladt előre. A királyi udvar tovább élte a maga reneszánsz szellemű és könnyelmű életét, bár nem állott mögötte a reneszánsz udvarok erőssége, a gazdag kincstár. Már II. Ulászló alatt leromlottak az udvartartás anyagi viszonyai, II. Lajos idejében azonban végzetessé váltak.

Lajos humanista tanítómesterei, Piso Jakab és Dubravius János gondoskodtak arról, hogy a fiatal király a hozzá illő tudományos ismereteket megszerezze s ehhez természetesen hozzátartozott a zene is. Lajos nemcsak szerette és gyönyörködött benne, hanem maga is játszott hangszeren.[136]

A várkápolna énekes és zenei élete kezdetben az Ulászló-kori hagyomány szerint folytatódott. Most is öt fizetett énekesről tudunk. 1525-ben a számadáskönyv névszerint a következőket említi: *János, (Gyöngyösi) Tamás, Balázs, (Nagy) Máté* és *Pál.*[137] Közülük János és Tamás már Ulászló korában is működött. Az öt felsorolton kívül ismerünk még énekeseket, akik máshol voltak javadalmas papok. Így *István* káplán, aki 1525. április 9-én a virágvasárnapi Passió énekléséért egy pint malvázsiai bort kapott a királytól.[138] A nagypénteki Passiót (1525. április 11-én) *János* mester, fehérvári kanonok énekelte, áldozócsütörtökön (május 24-én) pedig *Miklós* mester, ugyancsak fehérvári kanonok szerepelt.[139] Ez utóbbi talán azonos azzal a Miklóssal, aki Ulászló korában (1510-ben) még mint pozsonyi kanonok énekelt az udvarban.[140]

Énekes káplán volt még *Szerémi György*, a kor kiváló történetírója. Ő maga számol be arról, hogy mint iskolásfiú, scholaris, 1507—10 táján Gyulán Korvin János leányának és özvegyének temetésén 8—10 iskolatársa élén előénekesként szerepelt.[141] Majd Váradra került Perényi Ferenc püspök udvarába, mint énekeskáplán. 1522- vagy 1523-ban felvették a budai királyi káplánok közé. Hamarosan (1524—25 körül) kanonoki stallumot nyert az aradi társaskáptalanban s ekkor Aradra költözött. De már a következő évben, 1526. július 20-án visszahívja a király Budára káplánjai közé már mint aradi javadalmas kanonokot.[142]

[135] *Berkovits I.*, Az Esztergomi Ulászló-Graduale. Magyar Könyvszemle, 1941. 342—353. — *Berkovits I.*, A kódexfestészet emlékei a Főszékesegyházi Könyvtárban. Esztergom Műemlékei I. Bp. 1948. 356—369.

[136] *Fógel J.*, II. Lajos udvara 1516—1526. Bp. 1917. 20.

[137] *Fraknói V.*, II. Lajos király számadási könyve. 1525. január 12—július 16. Magyar Történelmi Tár. 22. (1877) Bp. 66. és más lapokon.

[138] Uo. 137.

[139] Uo. 138. és 178.

[140] L. 421. l. 117. jegyzet.

[141] *Erdélyi L.*, Szerémi György és emlékirata. Bp. 1892. 20. Továbbá *Szerémi György* Magyarország romlásáról. Bp. 1961. Monumenta Hungarica V. 54—55.

[142] *Erdélyi* i. m. 27—29.

Lajos idejében is két királyi fuvolásról tudunk, mint Ulászló korában, névszerint *Józsáról* és *Menyhértről*.[143]

Trombitások voltak: a lengyel *Lőrinc*, továbbá *Vince, Vid, Budai János, Marosi János* és *György*.[144]

A király dobosa volt *János*, a királynéé a német *Zweyhander*.[145] Ismerjük még a király citerását, *Keller Mátét*.[146]

Az 1525-i számadáskönyvben orgonistaként *Farkas mester (Magister Wolffgangus)* szerepel. Életkörülményeiről sajnos, bővebbet nem tudunk. Havi járandósága 25 Ft. volt.[147]

1525. június 9-én a király *Raychinger Mihály* mestertől (valószínűleg Németországból) 180 Ft-ért új orgonát vett, amely azonban nem a várkápolna céljait szolgálta, hanem házi muzsikálásra alkalmas „Gross-Portativ" vagyis hordozható orgona volt.[148]

A kápolna igazgatói tisztét ez időben *Albert mester* töltötte be.[149]

Jagello királyainknak ebbe a három évtizedes zenei hagyományába új színt hozott Lajos felesége, Mária királynő. Mint I. Szép Fülöp spanyol király 1505-ben született leánya, kiváló zenei képzésben részesült. Nagyapja volt a zenekedvelő Miksa német császár. Apját egyéves korában elveszítette. Attól kezdve nagynénje, ausztriai Margit gondoskodott Mária további neveléséről. Margitnak saját híres kórusa volt. Máriát már hároméves korában zenére, kilencéves korától zeneelméletre és zeneszerzésre tanította. Tízéves korában eljegyezték a nálánál egy évvel fiatalabb Lajossal, a magyar trónörökössel, de a házasságot csak 1521-ben kötötték meg. Mária addig a szinte kolostori fegyelmű innsbrucki udvarban nevelkedett.[150]

1521. június 9-én jött Magyarországra s ünnepélyesen bevonult Budára, hogy a házasságot megkössék. De az ünnepségeket megakasztotta a török támadása. Lajos királynak a Délvidékre kellett mennie. Késő ősz lett, mire betegen visszaérkezett. Szabács, Zimony, Nándorfehérvár végleg elveszett. Ez azonban mitsem befolyásolta a könnyelmű királyt abban, hogy 1521. december 11-én Székesfehérváron ünnepélyes körülmények között koronázást, január 13-án pedig Budán fényes mennyegzőt tartson.[151]

A fegyelmezett és zárt innsbrucki életből a komolytalan és könnyelmű szórakozásokkal teli budai udvarba jött Mária egészen megváltozott, és magatartásával csak még fokozta Lajos udvarának romlott és pazarló életmódját.[152]

Mária királyné megjelenésével kezdetét vette a sziléziai énekesek és humanisták Budára áradása. Már a budai esküvőn minden valószínűség

[143] *Fraknói, II.* Lajos kir. számadási könyve i. m. 125. és 141.

[144] Uo. 71., 92. és másutt.

[145] Uo. 71. és 147. Továbbá Fógel i. m. 88.

[146] Uo. 189.

[147] Uo. 168., 203. és 229. — Nem lehetetlen, hogy azonos azzal a *Farkas* nevű orgonistával, aki 1494—95-ben Esztergomban működött Estei Hippolit udvarában. (Haraszti i. m. 371.)

[148] *Fraknói* i. m. 194. Továbbá *Quoika* i. m. 24.

[149] Uo. 133. és más helyeken.

[150] *Fraknói V.*, II. Lajos és udvara. Budapesti Szemle, 1876. 134—135.

[151] *Fógel* i. m. 109—112.

[152] *Fraknói*, II. Lajos és udvara i. m. 134—135.

szerint jelen volt *Stoltzer Tamás*, sőt erre az alkalomra zenésítette meg és a királynénak ajánlotta az esketési szertartásban szereplő 127. zsoltárt.[153]

A figyelmes lépésnek meg is lett az eredménye. Még ugyanazon év, 1522. május 8-án írt levelében Lajos király meghívta Stoltzert a budai udvarba, hogy a királyné kórusának vezetője legyen. A meghívólevelet Lajos Prágában állította ki, amikor a budai ünnepség után hamarosan Prágába ment, hogy Máriának sürgetésére a cseh királynévá koronázást is elvégezzék. Amikor kb. másfél év múlva a királyi pár visszajött Budára, Stoltzer velük együtt érkezett az udvarba 1523 tavaszán.[154]

Stoltzer Tamás Sziléziában, valószínűleg Schwednitzen született 1480—90 körül. Papi pályára lépett. 1519-től mint „Domvikar" szerepel a boroszlói Keresztelő Sz. János káptalan számadáskönyveiben. E mellett javadalmas volt az ugyancsak boroszlói Sz. Erzsébet templomban is mint altarista vagyis oltárszolgálatos. Innen hívta meg Lajos Budára.[155]

A nagyfontosságú latin nyelvű meghívólevél magyar fordításban így hangzik:

„A boroszlói egyház számunkra kedves és hűséges tiszteletre méltó Káptalanjának. — Lajos, Isten kegyelméből Magyarország és Csehország királya stb. — Tiszteletre méltó hűséges szeretteink. Ker. Sz. János templomának énekesei között van Stoltzer Tamás pap. Erényeiről és tudományáról értesült szeretett jegyesünk, a fenséges úrnő, Mária királynő, és őt óhajtja énekkara karmesterévé tenni. Hogy ez minél hamarabb és könnyebben megtörténhessék, megbízunk benneteket, parancsoljuk és kérjük, hogy az említett Tamást ellenmondás és késedelem nélkül engedjétek szabadon hozzánk jönni. Továbbá javadalmait, amelyekkel rendelkezik, hagyjátok meg neki békességben minden jövedelmével és bevételével együtt. Nehogy máskép cselekedjetek. — Kiadva Prágában, az Úr 1522. évében Misericordia-vasárnap utáni csütörtökön: a király úr saját parancsára."[156]

A királyi levélből több fontos dolgot tudunk meg.

Mint már más esetekben is láttuk, a királyok szívesen vették, ha máshol javadalmas énekespapot tudtak a várkápolna számára szerződtetni. Így Stoltzer esetében is. Amint az 1525-i királyi számadásokból látjuk, Stoltzer Budán a királytól semmiféle fizetést nem élvezett. A káplánok között szereplő Tamás nem azonos Stoltzerrel, mint Gombosi gondolta, hanem Gyöngyösi Tamás, aki Mohácsnál esett el, mint Szerémi világosan és félreérthetetlenül megmondja.[157]

[153] *Hoffmann-Erbrecht* i. m. 28—29.

[154] Uo. 27. Lásd még *Fógel* i. m. 112—113.

[155] Uo. 12., 14., 19.

[156] Uo. 26. — A meghívólevelet 1960-ban *Falvy Zoltán* már közölte „Stoltzer Tamás szerződési okmánya 1522-ből" címmel a Magyar Zene, I. évf. 1. számában, 83—84. lapon.

[157] Hoffmann-Erbrecht, Stoltzer életrajzírója gondosan utánakutatott Gombosi véleményének. A Gombosi özvegye által rendelkezésre bocsátott kéziratok és jegyzetek alapján megállapította, hogy Gombosinak más érve nem volt a mellett, hogy Stoltzer már II. Ulászló óta Budán működött volna, mint csupán az 1495-i számadáskönyv adata, amelyben az énekes káplánok között Tamás szerepel. Gombosi ezt Stoltzer Tamással azonosította. Mi azonban megállapítottuk, hogy ez Gyöngyösi Tamás, aki a mohácsi csatában esett el, mint erről Szerémi kifejezetten tudósít bennünket. (Magyarország romlásáról i. m. 104.)

A meghívó szerint Stoltzert a királyné kívánta énekkara élére. A valóságban azonban a királyi kápolna karmestere lett, mint azt egy későbbi címe: „sacelli musices rector" bizonyítja.[158]

Stoltzer számára nagy kitüntetést és emelkedést hozott a magyar király karmesteri megbízatása. Zsigmond és Mátyás óta Buda az előkelő királyi udvarok közé tartozott Európában. Mátyás dicsőségének fénye még ragyogott a Jagellók korában is. Amit mi ma Mohács katasztrófája nyomán visszavetítünk erre a korra, azt Európa akkor még nem látta. Az udvar külső fénye valóban ekkor is megvolt. Lajos és Mária ragaszkodtak a reneszánsz életforma minden pompájához. És a magyar urak ebben versenyeztek a királlyal.

De zenei szempontból is döntő jelentőségű volt Stoltzer számára a budai élet. Sziléziában, ahonnan származott és jött, még a hagyományos késő-gótikus többszólamúság virágzott. Budán viszont már Mátyás uralkodásának kezdete óta flamand-francia stílusban énekeltek. Beatrix működése nyomán ez az irány csak még inkább kiszélesedett az olasz és újabb flamand énekesek budai működése által.[159]

Stoltzer előtt tehát új zenei világ nyílott meg. Bár nem lehetetlen, de mégsincs elegendő okunk arra, hogy (míg döntő érvek elő nem kerülnek), magunkévá tegyük a régebbi kutatóknak azt az állítását, hogy Willaert Budán működött és Stoltzer itt találkozott volna vele és az ő hatására tért volna át a flamand stílusú komponálásra.[160]

Ellenben azt tudjuk, hogy Stoltzer Budán a franko-flamand művészetnek már fél évszázados hagyományával találkozott mind a gyakorlatban, mint kottás anyagban, lejegyezve a már említett négy hatalmas kötetbe.[161] Volt tehát alkalma tanulmányozni a németalföldi polifóniát és úgy látszik meg is tette. Mert Budán írt művei egészen eltérnek boroszlói alkotásaitól. Ott Heinrich Finck hatása alatt dolgozott. Cantus firmusos motettái a gótikus zene késői képviselői. Míg azokat a műveit, amelyek alapján híressé vált és amelyek alapján Finckkel és Senfllel együtt korának legnagyobb német zeneszerzőjének tartják, Budán írta az itt töltött rövid három év alatt. (1524—26.) Zenei fejlődésének tetőfoka az a négy nagy zsoltármotetta, amelyet Luther Márton német fordításának szövegére 1524—26 között Budán írt.[162]

Stoltzer Budára jövetele után hamarosan követték őt más humanista sziléziaiak, akik Mária királynéhoz hasonlóan rokonszenveztek a kezdődő protestantizmussal. Számunkra közülük legfontosabb *Lang János.* 1503-ban Freistadtban, Sziléziában született, pontosabban Teschen hercegségben. Tanulmányait Neisseben, majd 1520-tól a krakkói egyetemen végezte. Azután a bécsi egyetemen „Magister artium" fokozatot nyert. A kiváló képességű és nagyműveltségű humanista és muzsikus 21 éves korában jött Budára, ahol földijének, Stoltzernek ajánlására a király a budai várkápolna fiúénekeseinek

[158] *Adam, M.,* Vitae Germanorum Philosophorum, qui seculo superiori clari fuerunt. Heidelberg, 1615—1620. alapján idézi *Hoffmann-Erbrecht* i. m. 31.

[159] *Hoffmann-Erbrecht* i. m. 158—159.

[160] *Haraszti* i. m. 412.

[161] L. fentebb 419. l. 104. jegyzet.

[162] *Hoffmann-Erbrecht* i. m. 31. és 158—159.

nevelőjévé, vezetőjévé „Magister puerorum"-má nevezte ki. Mint ilyen, zenére és művészetre tanította a fiúénekeseket.[163]

Ugyancsak sziléziából jött *Henkel János,* akit a budai udvarban nagyhatalmú György brandenburgi őrgróf hozott Budára és tett Mária királyné udvari káplánjává. Nem tudjuk, milyen mértékben kapcsolódott bele a várkápolna zenei életébe.[164]

De úgy látszik, hogy még a fiúénekesek közé is hoztak szláv utánpótlást, mert Stoltzer egyik kottakéziratán ezt a feljegyzést találjuk: „Anshelmus de brunn, Thomae Stoltzers discipulus." Talán a budai schola egyik fiúénekes írhatta rá nevét kottalapjára.[165]

MOHÁCS UTÁN

A várkápolna számára éppúgy szomorú pusztulás dátuma 1526. augusztus 29., mint az egész Magyarországra. A magyarság Mohácsnál döntő csatát vesztett, meghalt a király is. A szomorú hír másnap estefelé érkezett Budára. A királyné még az éj leple alatt ötven lovassal ellovagolt. Velük mentek mind a budai németek, „amint mi ketten láttuk az ablakból", — írja Szerémi György krónikájában.[166]

Mária királyné szeptember 3-án érkezett Pozsonyba. Ott mindent elkövetett bátyjának, I. Ferdinándnak magyar királlyá választása és koronázása érdekében. Amikor Ferdinánd koronázása (az utolsó királykoronázás) Székesfehérváron megtörtént (1527. november 3.), Mária feladatát befejezettnek tekintette s Bécsbe költözött. Majd bátyja, V. Károly német császár kinevezte Németalföld helytartójának, s ekkor (1531-ben) elhagyta Ausztriát és Belgiumban telepedett le. Vele ment titkára, Oláh Miklós. Mária 1556-ban lemondott a helytartóságról is és V. Károllyal együtt visszavonult Spanyolországba s ott halt meg 1558. október 17-én.[167]

Lajos halálával és Mária távozásával megbomlott az udvar összetétele. Stoltzer már Mohács előtt eltűnt az udvarból, anélkül, hogy halálának pontos idejét vagy körülményeit ismernénk. Egy epigramma szerint vízbe fulladt volna. De ennek körülményei is ismeretlenek.[168] Életrajzírója úgy véli, hogy 1526 márciusa elején már nem élt.[169] Halála időpontját talán összefüggésbe hozhatjuk Szerémi György budai működésével. Említettük, hogy a király őt 1526. július 20-án az aradi káptalanból visszahívta Budára a várkápolna kórusához. Nem lehetetlen, hogy Stoltzer megürült helyét kellett elfoglalnia.

Mária királyné távoztával elhagyta Budát Lang János is. Hazament Sziléziába, és mint nevelő működött különböző iskolákban. 1543-ban ismét a magyar király, I. Ferdinánd szolgálatába lépett, de ez már nem Budán, hanem a bécsi udvarban történt. 1567-ben hunyt el.[170]

[163] *Fógel* i. m. 87. és 93. és *Hoffmann-Erbrecht* i. m. 29. és 32.

[164] *Hoffmann-Erbrecht* i. m. 29. Továbbá *Fraknói V.,* Henckel János Mária királyné udvari papja. Akadémiai Értesítő. Pest, 1872.

[165] *Hoffmann-Erbrecht* i. m. 33.

[166] I. m. 105.

[167] *Ortvay T.,* Mária, II. Lajos magyar király neje 1505—1558. Bp. 1914. 208., 330., 343—344., 353., 406—408., 425. és 429.

[168] *Hoffmann-Erbrecht* i. m. 36.

[169] Uo. 37.

[170] Uo. 32.

Visszatért Sziléziába Henkel János is, és mint boroszlói kanonok fejezte be életét 1539-ben.[171]

Az ismert budai énekesek közül Pál neve már 1526. május végétől kezdve nem szerepel a számadáskönyvekben. Nagy Máté és Gyöngyösi Tamás a mohácsi csatában esett el. Szerémi György Szapolyai János király szolgálatába szegődött. Amikor János király 1526-ban bevonult Budára, a kíséretében levő Szerémi Györgyöt bízta meg, hogy a várkápolnában Mindenszentek ünnepén az első vecsernye éneklését megszervezze. „György atya, menjetek és készüljetek fel a vecsernye éneklésére", — mondotta János király. „Mi azután ketten István káplánnal bementünk a királyi felség kápolnájába," — írja Szerémi. „Azután volt ott egy derék pap, Gergely, már az öregségtől megtörve; pesti születésű s jó hangú ifjúságától fogva. Harangoztunk egyet és másodikat: a harmadik harangszóra a várnagy Buda várán kisüttette az ágyút, s János vajdával együtt sok mágnás énekelte karban mindenszentek vecsernyéjét."[172]

István káplán nyilván azonos a számadáskönyvekben 1525. április 9-én szereplő Istvánnal. Gergely valamikor énekesfiú lehetett a várkápolna scholájában. Talán azonos azzal a Gergellyel, akinek Beatrix 1487-ben 100 dukátot utalt ki. (L. 414. lap.)

Ez a vecsernye volt az utolsó ismert királyi szertartás a nagymúltú kápolnában. Sajátos szimbólum. A veszély óráiban mind eltüntek a nagyhírű idegenek, s János király a magyar mágnásokkal és káplánokkal énekli a kápolna hattyúdalát.

János király sem maradt sokáig Budán. Amikor II. Szolimán bevonult Budára, a „várat szilel mind megjárá, meglátá, mondják, hogy az orgonát is futatá a királi kápolnában."[173] A vár ekkor még épségben maradt, de a török megszállás alatt fényét elveszítette, az európai reneszánsz élet helyébe a török, keleti életforma lépett. A várkápolna éneke elnémult, kórusa megszűnt és ilyen formában soha többé fel nem támadt.

Brassicanus Sándor János, a bécsi humanista, aki jól ismerte Budát az 1526 előtti időkből, azt írja egy barátjának a Korvina könyvtárral kapcsolatban: „Ez a valóban csillogó könyvtár nyomorúságosan elpusztult egész Magyarországgal egyetemben, amely, míg nem volt tönkretéve, versenyre kelhetett annyi javaiban bármelyik jeles országgal . . ."[174]

[171] Uo. 29.
[172] Magyarország romlásáról i. m. 110.
[173] Verancsics Antalnak ezeket az 1553—73 körül írt szavait közli *Balogh* i. m. 61.
[174] *Fógel* i. m. 92.

ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA

HÉT MAGYAR ÚJDONSÁG A BUDAPESTI KAMARAEGYÜTTES HANGVERSENYÉN

Egyetlen zenekari koncerten hét magyarországi bemutató — erre aligha volt példa a legutóbbi évek, ha nem évtizedek, hangversenyéletében. Ezek az új magyar művek először Darmstadtban, illetőleg az Egyesült Államokban, Hanoverben szólaltak meg. A Darmstadt-i Nyári Modern Zenei Előadásokon e hét kompozíció közül hat szerepelt műsoron. Örömmel állapíthatjuk meg a tényt: mai zenénknek sikerült végre méltó formában a modern zene európai dobogójára lépnie. Ez a „méltó forma" éppúgy vonatkozik a kompozíciók jelentőségére, mint az előadás kiválóságára. A kompozíciókról külön szólunk, de az együttesről már itt, elöljáróban szót kell ejtenünk.

A Budapesti Kamaraegyüttes összetétele önmagáért beszél. Vonóskara a *Weiner Quartett (Szász József, Sümeghy Zoltán, Székács János, Szász Árpád)*, fúvóskarának gerincét pedig a *Magyar Fúvósötös* alkotja *(Lajos Attila, Pongrácz Péter, Kovács Béla, Fülemile Tibor, Tarjáni Ferenc)*. Ez a két kiváló kamaraegyüttes olyan hivatott művészekkel egészült ki, mint *Lubik Hédi* (hárfa), *Lénárd Andor* (basszusklarinét), *Tibay Zoltán* (gordon) és *Petz Ferenc* (ütőhangszerek). E hangszeres művészekhez a modern művek hazai tolmácsolóinak legkiválóbbjai közül *Szücs Lóránt* és *Sziklay Erika* társult, a Budapesti Kamaraegyüttes élén pedig a sokoldalú, nagy tudású muzsikus, *Mihály András* állt. A kitűnő művészek áldozatkész, gondos munkája meghozta az eredményt: a darabok lenyűgöző tolmácsolásban hangzottak el. Az effajta előadás szárnyakat ad a zeneszerzőknek. Saját műveiket elképzeléseiknek, álmaiknak megfelelően hallhatják viszont, s mindez bizonyára igen értékes ösztönző erőt is jelent számukra, új opuszok megírására inspirálja őket. De ennek a magasszintű megszólaltatásnak még más jelentősége is van. Nevezetesen az, hogy normát ad, arra mutat példát, hogy az effajta bemutatókat így is lehet, vagy még inkább: így kell eljátszani. Ilyen ideális előadás még a legszokatlanabb műveket is közelebb tudja vinni a hallgatókhoz, s feltétlenül hozzásegít ahhoz, hogy a szerzők mondanivalója ne maradjon magánügy, azok megértése ne csak kevesek kiváltsága legyen.

A hét új mű korántsem képvisel egységes stílust. Értékükben, koncentrációban, technikában is eltérnek egymástól, mint ahogy szerzőik között is generációs különbségek vannak. Fenntartás nélkül egyet értünk Mihály Andrásnak azzal a törekvésével, hogy mindezt így és együttesen mutatja be. Mert ilyen a mai magyar zene: nincs uralkodó stílus, valamiféle iskola, hanem a komponisták mindenirányú munkássága jellemzi. Az új technika önmagában sohasem lehet meghatározó erő, alkalmazása nem válhat a kompozíció értékmérőjévé. Mindez csak keretet, formát ad, lehetőséget kínál, hogy a mondanivaló zenei megfogalmazást nyerjen, alkotássá izmosodjék — a nyilvánosság és az idő „próbáján" bizonyíthassa be jogosultságát.

Ilyen értlemben ez a koncert a stílus és a technika változatosságán túl azt a közös törekvést érzékeltette, amely zeneszerzőink többségében őszintén él: hogy önmagunk hangjával együtt a kor hangján, a mi mai világunk nyelvén szóljanak — a ma és a jövő emberéhez.

Általános jellemzésül még talán annyit, hogy egyik bemutatott műben sem hallottunk olyan megoldást, amit évtizedekkel, vagy jó esetben évekkel előbb mások, az avantgard képviselői, le nem írtak volna. Mégsem éreztük lépten nyomon az utánzást, a kopírozást, márcsak azért sem, mert a szerzők az eltanult technikák és stílusok birtokában önmaguk egyéniségét igyekeznek próbára tenni. A „post-weberni", aleatorikus és más elemek felhasználása így javarészt csak az eszközt biztosítja számukra. De — érzésem szerint — mindegyik mű túlmutat a próbálkozás, a kísérletezés, az útkeresés tényén. Nem mindenben, s nem egységesen természetesen, de mindegyikük felcsillant valamit, ami alkotóik eddigi zeneszerzői pályáját, művei sorát nem jellemezte. Szerzőiknek — egy-két kivételtől eltekintve — eddigi legjobb kompozícióit hallhattuk. És még valami: a koncert nagy jelentőségét a már említetteken kívül abban kell látnunk, hogy éppen ezt a mai zenei nyelvet, sőt, nyugodtan írhatom: köznyelvet népszerűsíti. Ezek a megoldások zenehallgató nagyközönségünknek igenis újak, szokatlanok — függetlenül attól, hogy mások, máshol mikor alkalmazták őket. Az élő előadás hőfokát, varázsát semmilyen hanglemez, vagy magnetofon felvétel nem pótolhatja — s ez mindennél jobban vonatkozik a mai zenére. Azt a művet, amelyet az átlagos zenekedvelő nem hallgat meg lemezről, amelytől a gépzene inkább elidegeníti, mintsem vonzaná — nos, az effajta kompozíciót sokkal könnyebben elfogadtathatja a nyilvános előadás. Különösen a Budapesti Kamaraegyüttes bemutatkozó hangversenyéhez mérhető nagyszerű produkciók. Most aligha van helye feltenni a kérdést, hogy miért csak viszonylag későn jött létre az együttes, s az ehhez hasonló koncertműsor. Örüljünk a ténynek, a tettnek, hogy hét új magyar mű méltó tolmácsolásában léphetett a hazai és külföldi publikum elé. Bízunk abban, hogy az együttes még sok bemutatóval fogja gazdagítani ma-születő zeneirodalmunkat, s azt is reméljük, hogy ezek az alkotások is majd megtalálják az utat a nagyobb hallgatósághoz, s a határainkon túli koncertpódiumokhoz.

SZÉKELY ENDRE: MUSICA NOTTURNA

A zongorára, öt vonósra és öt fúvósra komponált darabban bizonyos szerkesztési és hangzási elemek többször visszatérnek. Így a forma a concerto grosso típussal hozható rokonságba. A szólisztikus szerepet jobbára a zongora viszi, míg a kamaraegyüttes ellentétképpen jobbára a tuttikban szerepel. De az ellentétek, a kontraszthatások alkalmazása szinte mindenben jellemző: például álló, nyugodt részek váltakoznak mozgékonyabbakkal, vagy: dinamikailag is nagy távolságokat jár végig a kompozíció. Gyakoriak a hangcsúsztatások, elhangolások, „tétovázó" hangok, glissandók, s nemkülönben a fürtakkordok, amelyeket az ügyes hangszerelés nagymértékben kiaknázza. Viszont az ellentétekkel való gazdálkodás nem mindenhol meggyőzően ökonomikus. A többszörös fokozás így végülis veszít erejéből, pontosan ott, ahol a tetőponton valamennyi hangszer oldott ritmikával játszik.

A művet a Frakfurter Allgemeine Zeitung úgy értékelte, hogy az a legjobb darmstadti hagyományok közvetlen folytatója. Székely többi művéhez viszonyítva

is kedvező a kép, hiszen itt most nem annyira a drámai, mint inkább — ahogy azt a cím is jelzi — a lírai elemek, a lírikus mondanivaló került előtérbe. S a fogalmazásmód is jól összefogott, feltétlenül szerzőjének eszköz- és stílusbővülésről vall.

DARVAS GÁBOR: MEDÁLIA

József Attila versére készült a kompozíció, mely már előadói apparátusával is sok érdekességet igér. A szerző szopránszólót, billentyűs és ütőhangszereket szerepeltet — valamint magnetofont. A magnószalagról ugyanezzel az együttessel készült felvételt hallunk a terem két különböző helyén elhelyezett hangszórók közvetítésével, természetesen az élő muzsikálással egyidőben. Ez a technika mindezideig nem jellemezte Darvas műveit, alkalmazásával — szokatlansága ellenére is — egyetérthetünk, egyszerűen azért, mert meggyőző. Érdemes külön szemügyre vennünk azt a zenei anyagot, amely a magnetofonszalagokról hangzik. Többek között kórushatásokat is megfigyelhetünk, ezek a szopránszóló különböző hangmagasságú hangjainak összekopírozásával jönnek létre. Arra is lehetőség nyílott, hogy a hangszerek játékát mechanikus-elektromos úton felerősítsék, illetőleg halkítsák, hasonlóképpen az előre felvett anyagban hallhatunk lejátszási gyorsításokat-lassításokat, amelyek hangmagasság-differenciákat hoznak létre. Az effajta technika különösen az elektronikus és konkrét zenében ismert, ám Darvas csak a hangszerek és az énekhang adta lehetőségekkel variál. Ilymódon nem válik élesen ketté az egyidejűleg hangzó élő- és holt zene, hanem hatásában összeolvadva egymást erősíti. Tág értelemben használja Darvas az énekhangot: nemcsak énekelteti, hanem az ének és beszéd közötti fokozatokat is végigpróbálja, így az énekbeszédet, suttogást, stb.

A „*Medália*" hangzásvilága érdekes, sokszínű. Leginkább a zúgó, zizegő, csillámló, gomolygó-kavargó, zsongó hatások jellemzik. És ez egyuttal némi veszélyt is jelent, azt, hogy egy idő után ezek az alapjában véve impresszionista hatások veszítenek erejükből. A sok „összezúgatás" visszhangosítás nem mindenhol tűnt a József Attila vers legmeggyőzőbb társának. De egészében véve: Darvas kísérletező fantáziája sikeresen élt a technika nyújtotta adottságokkal, lehetőségekkel, s különösen a színeffektusok bátor alkalmazása enged a zeneszerzői-hangszerelői palettája gazdagodására következtetni.

MAROS RUDOLF: KAMARAZENE TIZENEGY HANGSZERRE

Tételek: Serenata, Rondo, Notturno. Várnai Péternek a művet ismertető szö vegéből idézünk: „A szerző utóbbi években kikísérletezett és egyéni stílusával emelt kompozíciós módszere: az állandóan egyidejűleg megszólaló tizenkét hang, ennek a „Mutterakkord"-nak álló tömbökben vagy mozgásban feloldott jelenléte, ebben a darabban más eszközökkel is bővül, színeződik. Így főként a különböző hangszerek szólisztikus szerepével, mottószerűen visszatérő, szélesen kibontott dallamokkal, valamint a tömbszerű-foltszerű hatásoknak tág ívelésű dallamokkal való szembeállításával," Ha az egyes tételeket külön vizsgáljuk, elsősorban karakter-különbségeket fedezhetünk fel. A Serenata jellegzetesen mai szerenád-zene. A Rondoban izgalmas váltakozások uralkodnak, nekiindulások, visszatorpanások, s persze mindenek előtt a gazdag hangszínek, toronyszerűen felépített hangfürtök. Végül a záró Notturno hangulatát itt is a zsongó effektusok szolgáltatják.

Külön ki kell emelnünk Maros kompozíciójában a szép-hangzás érvényesülését. Akárcsak az Euphonia-sorozatban, itt is ez kapja a legfontosabb hangsúlyt. De itt, még az Euphoniáknál is egységesebbé, szervezettebbé és határozottabban formálttá vált a zenei matéria. A miniatür formákon belül mindenhol arányos a szerkezet, s ez teszi a mondanivalót még természetesebbé, a zenei nyelvhez simulóvá. Pontosabban, itt már arról beszélhetünk, hogy Maros stílusa feltétlenül érettebbé és a mai zenei megoldások birtoklásával együtt egyénibbé is kovácsolódott.

KADOSA PÁL: SZERENÁD

Hat bagatellből áll a Szerenád, hat különböző karakterképből. Kadosa kompozíciója mindvégig magvas, nemes ízléssel összefogott, s többi művéhez hasonlóan magasrendű mesterségbeli tudása itt is érvényesül. Jól segíti ezt az „érvényesülést" a letisztult hang mellett a könnyedség, vidámság, az üde, játékos jelleg. A hallgató örömmel követhette a bagatellek egymásutánját: az elröppenő dallamtöredékeket, a melodikus — helyenként a nemzeti sajátosságokat is nyíltan bevalló — meglepetésekben bővelkedő kifejezésmódot, a metrumváltásokat, az ironikus hangot. Leginkább a két utolsó bagatell marad emlékezetes: az igen vidám, szinte fricskaszerű Scherzo, és a parlando dallamokból épülő, kikristályosodott harmóniákat alkalmazó utolsó, lassú tempójú darab.

DURKÓ ZSOLT: DARTMOUTH CONCERTO

Maros: Musica da Camera per 11 című kompozíciójához hasonlóan Durkó műve is amerikai megrendelésre született, a Dartmouth-i Hopkins Center zenei vezetője, Mario di Bonaventura felkérésére. Mindkettőt 1966-ban, ugyanott mutatták be. Durkó darabja négy részből áll. Az „Invocation" zenéjében a vonós, és a rézfúvós témák uralkodnak. Mozgalmas, erőteljes kezdet után helyenként szinte nagyzenekari effektusokat hallunk. „Recitative" — a második rész elnevezése, és karaktere, ez a középponti dal zenei anyagát előlegezi. A „Song" John Masefield „The Lemmings" című versének a megzenésítése, strófikus- és kánonformában. Az énekszólam által elindított dallamok sorra vándorolnak a különböző hangszereken mindez együtt hű kifejezőjévé válik a vers sugallta felfokozott érzelemvilágnak. A „Double" elnevezésű zenekari zárószakasz röviden, frappánsan az előzmények zenei anyagát is idézi, és hatásosan kerekíti le Durkó rövidlélegzetű Concertoját.

Durkó műve ezért is igényel gondosabb áttanulmányozást, mert itt az emberi hang felé fordult, s zenekari és kamaraműveinek sora után vállalta a szöveg és zene problémáit. A megoldás feltétlenül a szerző ígényességére vall, formai és tartalmi szempontból egyaránt. Nagyon jól kezeli az énekhangot, takarékosan, és sohasem hivalkodóan. Valószínű, hogy a későbbi vokális kompozíciókban Durkónak eddigi darabjaira jellemző egyéni, sajátos stílusjegyei majd még tovább érlelődnek.

MIHÁLY ANDRÁS: HÁROM TÉTEL

Mindhárom tétel másképpen veti fel a kötött és a „szabad" zenei anyag problematikáját. Az első tételben Mihály az „irányított aleatóriával" él, ami azt jelenti, hogy bizonyos szólamok meghatározott hangokat játszanak ugyan, de az általuk választott tempóban. A többi szólam a „szokásos" kötött módon szólal meg —

vagyis a kötöttség és a szabadság ez alkalommal egyidejűleg szerepel a műben. A középtétel nem él ezekkel a lehetőségekkel, viszont a harmadik darabban ugyanez a problematika nem egyidejűségében, hanem egymásutániságában van jelen, vagyis a kétféle anyag egymást váltja.

Az első tétel mozgékony szerenádhangulatú, de nem nélkülözi a groteszk elemeket és a játékosságot sem. Sokszínű és csillámló hangzású a középtétel, melyben egy újabb zenei anyag különböző kezelésére: transzformálására, fokozására találunk példát. Kifejezetten virtuóz muzsika a harmadik tétel. Kergetőző témái, ellentétes effektusai, flott, elegáns hangja nem téveszthetik hatásukat. Ötletes, természetesen, simán áradó ez a zene, amely a legelőnyösebb formában: aforisztikus tömörségben, sokszínűen, csillogóan nyert kifejezést. Ez a könnyedség, s a fölényes technika jellemzi a kötött és a kötetlen előadásmód alkalmazását is, ami ismét csak arra mutat, hogy zeneszerző egyéniség kezében minden stílus, minden „új" megoldás eszközzé válik, hogy azzal saját érzéseinek korszerűbb kifejezését és elfogadtatását segítse.

KURTÁG GYÖRGY: BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI
CONCERTO SZOPRÁNHANGRA ÉS ZONGORÁRA

A XVI. században élt író, nyomdász, hitvitázó, humanista Bornemisza Pétert aligha jellemezhetnénk Szerb Antalnál találóbban: „Különös, személyes, kalandos vallásosság hatja át Bornemiszát. Az incselkedő ördög állandó jelenvalóságát érzi. Prédikációiban felvonul a humanizmus pletykásan emberi életteljessége. Ezekben... ölt testet magyar földön a kor új emberideálja, a reformáció legmaradandóbb újítása: az autonóm személyiség. Az az embertípus, melyet többé már nem a tekintély tisztelete tart meg hitében, hanem személyes meggyőződése."

Kurtág concertójában különböző részleteket zenésített meg Bornemisza műveiből. Ez a szöveg az emberi lét örök nagy kérdéseit idézi, rendkívül meggyőző vallomás-formában. Hallunk a megkísértésről, a bűn iszonyatáról, a halálról, a megbékélésről. Szöveg és zene együttesen hat. A zeneszerző óriási meggyőzőerővel, expresszivitással kelti életre a 400 évvel ezelőtt írott sorokat, úgy, hogy szinte minden egyes szó külön kifejező ábrázolást nyer az énekszólamban és a vele legalább egyenrangú zongorán. Ez a nagyfokú sűrítés nem mindennapi feszültségeket hordoz és old fel. Kivételes alkotás született, a maga nemében kétségkívül a legutóbbi évek hazai műveinek legjobbika.

Ha Bornemisza szövege az új korszakban való hitet és bizalmat hirdeti — ugyanezt érezhetjük, ha lehet, még fokozottabban a megzenésítésből. Ám új zenei eszközöket, módokat aligha találunk Kurtág darabjában. Semmit sem írt, amit sokan és sokfelé meg nem írtak volna előtte. De itt nem is ez, hanem a „hogyan" kérdése a döntő.

Mindenekelőtt a zongora-letét érdemel figyelmet. Nem túlzunk, ha azt írjuk, hogy a zongora teljes nagyzenekari apparátust pótol. A színeffektusok ilyen bámulatos kiélésére-kiaknázására Bartók óta nem ismer példát zeneirodalmunk.

Kurtág valóban mindent elsajátított és alkalmaz Schütztől napjainkkal bezárólag. Műve összefoglaló teljességével emelkedik ki a hasonlóak sorából. Ami egyéni — az a rendkívül szigorú, érett és koncentrált kifejezési rendszer, amely hűen követi a négy tétel különböző hangulati hullámzásait: az invokációt, az ostorozó prédikátor-hangot, a Halál súlyos tragikumát és a Tavasz felemelkedését:

„És eljő az nagy szép, melegítő, megékesítő, zöldelítő, teremtő és éltető nyári idő, kiben mindanak megújúlnak, megelevenednek..." A négy tétel dramaturgiája határozott, egységes és jól követhető-érthető, mintahogy tökéletesen érthető a zene, mely a legbonyolultabb és a legegyszerűbb elemeket egységesíti, s rendeli-sorolja a kifejzés szolgálatába. Talán elképzelhető a magyar nyelv prozódiailag adekvátabb, korszerű zenébe-öntése, s talán a mű terjedelmét (kb. 40 perc!) sűrítettsége ellenére sem érezheti minden hallgató tökéletesen indokoltnak — de abban egyet kell érteni, hogy az indulatoknak ezt a hőfokát, ezt a gomolyogva formálódó különös formát, ezt a lírikus, máshol jajongó, kiáltó költészetet másképpen és más módon aligha tudnánk elképzelni. És az sem vitás, hogy ez a zene általánosító erővel hat, magával sodor- és felemel.

ÉS MÉG ÖT MAGYAR ÚJDONSÁG

A budapesti zenei heteken a már ismertetett, s a Budapesti Kamaraegyüttes hangversenyén elhangzott új magyar művek mellett még több magyar újdonság került — hasonlóképpen bemutató előadásban — a közönség elé. Az alábbiakban műsorrakerülésük sorrendjében ezekről számolunk be.

SÁRAI: SINFONIA LIRICA

Sárai Tibor Mikis Theodorakisnak az alábbi szavakkal ajánlotta 1967 őszén befejezett művét: con amarezza ma con alterezza, amit „sajnálkozással, de büszkén" — ilyenféleképpen fordíthatnánk magyarra. A szimfónia gondolatvilága a humánum görög harcosát állítja a középpontba, de a program vállalása mégsem éreztet semmiféle programzene illúziót. Egyszerűen azért nem, mert ez az „illúzió" itt mindvégig valóság, s a szavakkal is meghatározott „téma" a zeneszerző legőszintébb, legbensőbb vallomásává forrósodik. Nemcsak külső esemény — Theodorakis meghurcoltatása — ihlette a kompozíciót, hanem a zeneszerző-barát sorsa felett érzett aggódás és büszkeség. Bizonyára ezért tetszik a szimfónia minden líraisága ellenére is alapvetően drámainak, s a szó nemes értelmében: patetikusnak.

A *Sinfonia lirica* stílusjegyei: klasszikus, mindvégig világosan követhető formavilág, a szabadon értelmezett és alkalmazott tizenkéthangú technika — és ami a legdöntőbb, a korszerű hang és eszközök mindig a már vázolt gondolatok kifejezését szolgálják, meggyőzően és koncentráltan. Már a szonátaformájú első tételben (Moderato) feltűnik a tonális nyelvezet mellett a gyakori szeriális hatás. A főtéma érdekessége, hogy két ellentétes karakterből tevődik össze: kitartott, lassú vonósdallam „felett" hallunk egy éles ritmusú, magyaros jelleget idéző gondolatot. A többi téma és a kidolgozási rész is szabályos, de a vissztérésben már sajátos tématranszformációkkal találkozunk: a főtéma helyén és ritmusában a melléktéma, a melléktéma helyén és ritmusában a zárótéma, a zárótéma helyén és ritmusában pedig a főtéma szólal meg. Ez utóbbi megállapítások csak szakmai érdekességűek, ám a tétel érzelmileg fűtött, szinte romantikus ihletése nem téveszti hatását a hallgatóra.

A súlyánál és helyénél fogva egyaránt központi második tétel (Larghetto) karaktere után kapta a szimfónia a „lirica" jelzőt. Egy híján mind a 12 hangot idézi a „függönytéma". Dramaturgiai felfutás és levezetés után ezen az eddig még hiányzó 12. hangon, kürtszólón kezdődik egy újabb, szomorú, tépelődő-világú zenei

folyamat. Ez az anyag sűrűsödik, kiteljesedik, ellenpontozó módszerekkel is feszültebbé válik, s az ellentétek ritmikájával kapcsolódik az őt felváltó, álomszerű, finomabb, kamarajellegű zenéhez. Ezt követően ismét a megnyitó „függönytémá"-ból és a lemondó karakterű anyagból hallunk (kürtszóló). A bensőséges, letisztult, meghitt zene a szimfónia talán legjobban sikerült része. Azzá emeli — a mondanivaló súlya mellett — a színes hangszerelés is, amely később, különösen a harmadik tétel (Allegro) drámai fokozásához segít. Az üstdob kemény ütése indítja a zenei mozgást. Tizenkéthangú „körforgásból" többszörös hajsza fejlődik ki, e mellett energikus kitöréseket és lassú mozgású zenei szöveteket (reminiszcenciák) követhetünk nyomon. A „kitörések" zenéjéből szervesen születik újjá az ismert Zorba-tánc motívuma. A közjátékok gyászos jellegüknél, szomorú karakterüknél fogva még izgalmasabbá feszítik a tételt — egészen az eksztázisig. Ekkor, a befejezésben, a Zorba-téma lassan kíséretté húzódik vissza, miközben korálszerűen jelenik meg a tétel alapjául szolgáló 12-hangú hajsza-motívum. A Theodorakis-melódia stilizált feldolgozása, s apoteózisig való emelése az egyetlen konkrét utalás a *Sinfonia lirica* ajánlására-programjára. Itt nyer kiteljesedést a mű dramaturgiai „íve" is, s egyuttal itt emelkedik a jelzett program az általánosság szintjére. Mindez együtt teszi a szimfóniát Sárai eddigi legjobb alkotásainak egyikévé.

BOZAY: PEZZO SINFONICO

Párizsban, 1967-ben komponálta Bozay a *Pezzo Sinfonicot* (op. 13.). A cím: szimfonikus darab, vagy még inkább: zenekari darab. Így programot — legalábbis bevallott „témát" — hiába is keresnénk, legfeljebb a formaépítkezésben lelnénk meg, hiszen a szimfónia első része három Expositio-t és három Notturno-t foglal egybe. Az expositiók különböző karakterűek, hol dramatikusak, hol líraibb színezetűek. Hasonlóképpen különböznek egymástól a notturnók is. Van közöttük szerenád-hangulatú, a bartóki „éjszaka zenéjé"-t idéző, míg a harmadik állandóan mozgó, változó, rendkívül sűrű szövetű muzsika. Az egytételes műben a lassú tétel funkcióját tölti be a fájdalmas, tragikus, lemondó-hangú Elégia. Ennek ellentéte a rákövetkező negyedik notturno, melyet a szerző nem véletlenül nevezett „Hajnali muzsiká"-nak. Innen töretlen az emelkedés a „Culminatio" fanfár-zenéjéig, majd az expositio variált idézése zárja a művet. Ennyit a nagyformáról. A kisformákon belül is rendkívül szerves, átgondolt, következetes építkezést találunk. És sokszor éppen ez a kis- és nagy szerkezet a fogódzó a zenei nyelv logikus összefüggéseit kevésbé könnyen követő hallgató számára. Márcsak azért is, mert Bozay bevallottan vállalja a múlthoz-tartozást, pontosabban a továbbfejlesztést, a szintézist.

A szerkesztés mellett Bozay zenei nyelve is erőteljesen kötődik a múlthoz. Ez a stílus mindvégig tematikus, pregnáns ritmikájú, változatos, olyan, amelyben az utolsó két-három évtized zenei kísérleteinek eredményei is fellelhetők, ha nem is hangsúlyozottan, de színező, füszerező karakterrel. A hangkészletben is egymás mellett él a múlt és a jelen, Berg és Bartók, a tizenkétfokúság és a pentatónia — sőt, a „Hajnali muzsiká"-ban gyermekdal-motívumokra is ráismerhetünk. A dallamvilágban szűk, kromatikus képletek váltakoznak a tág hangközlépésekből formálódó szélesebb lejtésű melódiákkal.

Vitathatatlan, hogy Bozay *Pezzo sinfonico*ja egy kitűnő zeneszerzőtehetség kultúrált, sőt, helyenként bravuros megnyilatkozása. Teljesen érthető, hogy az

alapjában romantikus lelkületű komponistát helyenként elragadta a nagy szimfonikus zenekar megannyi hangzás-, és színvariációja —, de a zenekari paletta ökonomikusabb kezelését bizonyára meghozzák majd a további művek. Így is azonban, többségében jól hangszerelt, mívesen kimunkált hangszerelést hallottunk. A szimfónia mindvégig leköti a figyelmet, az ötletek egymásutánját seholsem éreztük öncélúnak. És a legfontosabb: a drámai hatásokkal telített líra mindvégig őszinte, mély és szép, s éppen ez az elénk táruló sugárzóan költői világ ragadta leginkább tapsokra az Erkel Színházat zsúfolásig megtöltő közönséget.

JENEY: ARITMIE — RITMICHE

A hazai közönség mostanában kezdi megismerni a fiatal Jeney Zoltán nevét, aki főiskolai tanulmányai befejezése után jelenleg Goffredo Petrassi mesteriskolájának a hallgatója. Az 1967 nyarán befejezett fuvola-brácsa-cselló trio elnevezése sok mindent megmagyaráz. Az *Aritmie — Ritmiche* a nagyformára utal, arra, hogy a darabban teljesen kötetlen anyag váltakozik a hagyományosan kezelt részletekkel. A ritmizált anyag a trio középrészére jellemző, majd a kódában ismét visszatér, míg a szabadon játszandó matéria a triósforma kezdő és visszatérő részét tölti ki.

Jeney sok újszerű hatásra törekszik, amire a szokatlan hangszerkombináció is tág lehetőséget kínál. Gyakori például a vonóshangszerek hátlapjának kézzel való ütögetése, vagy a fuvola billentyűinek kopogtatása — hangadás nélkül. Tetszett a mű határozott kezdése, néhány ügyes, szellemes megoldás, így például a középrész „pizzicato zenéje", majd az ezt követő groteszk tánc-szerű jelenet. De problémát éreztem a terjedelemmel. Az effajta szín-, és effektuszene mélyebb meggyőzőerő híján aligha bírja a 10 perc körüli „hosszú" terjedelmet. Érdekes, hogy az indítást leszámítva Jeney kompozíciójának legsikerültebb részletei a mű második felében sűrűsödnek. Talán a komponista is elsősorban kísérletnek szánta a triót, saját tehetségét és tudását akarta próbára tenni, hogy a vállalt eszközökkel és határokon belül mi mindenre képes. Tény, hogy sok mindenre, és ügyesen, de az is bizonyos, hogy többször elragadták a mai zenében már-már elkoptatott hangszer-„ellenes", „újszerű" megoldások. De hogy Jeney igéretes tehetség, arra a darab második fele az ékes példa.

PETROVICS: ÉVSZAKOK ZENÉJE

Hét szép Áprily verset zenésített meg Petrovics. Ezek mindegyike az évszakok hangulatát, a különböző évszakok kiváltotta gondolatokat önti szavakba — illetőleg hangjegyekbe. A tételcímek az atmoszférára is utalnak: I.. Téli tanács magamnak; II. Március; III. Esőcseppek; IV. Gyilkos Apolló; V. Éjjeli zene; VI. Őszvégi kicsi dal; VII. Epilógus.

Petrovics eddigi műveit is választékos ízlés, kiforrott lírai hang, igényesség jellemezte. Mindez az Áprily kórusciklusra is elmondható, de ki kell egészítenünk azzal, hogy a szerző a kórushangzás mesterévé érett. Régen hallottunk ilyen ragyogóan felrakott kórusműveket. A szólamok szépen vezetettek, hajlékonyak, simán összeolvadók, ha kell, bravúrosak, pasztellszínekben elsimulók, puhán kicsengők, vagy izgalmasan ritmizáltak. De a legfontosabb az, hogy mindez természetes, magától értetődő, tehát meggyőző. Úgy érzem, Petrovics tökéletesen eltalálta az Áprily versek játékos, lírai, mindig emberi világát. A megzenésítés szinte összenőtt a köl-

teményekkel, azokat a legkevésbé sem gyengíti, inkább hangulatukat gazdagítja új színekkel. Az effajta könnyedség, és lágy kórushangzás, harmóniavilág egyenes leszármazottja a századeleji francia zenének. Ám mégsem érzünk utánzást, epigonizmust. Petrovics erős zeneszerző egyénisége itt is mindvégig nyilvánvaló, tehetsége és ihlete ragyogó remek kórusokba öntötte Áprily őszinte poézisét. Az szerző mindvégig a versek érzelmi tágítását tartotta szem előtt, s nem is akart elkápráztatni trükkös megoldásokkal, halmozott sokk-hatásokkal. Eszköztelen egyszerűségével kerít hatalmába — úgy, ahogy arra csak igazi mesterek, költők képesek.

SUGÁR: PARTITA

Sugár Rezső vonós-zenekarra írott, 1967 októberében befejezett *Partitája* bartóki fogantatásra, s nemes, választékos ízlésre vall. Tételei különbözőképpen élnek a vonószenekar hangzási lehetőségeivel. A Prestóban az ostinato-technika és a gyakori kromatika uralkodik. Az Adagio világa is őszinte és szép. Megnyitásául a mélyvonósokat halljuk, majd a brácsa „síratóját". A szólórészek mindig a tömbszerűekkel váltakozva jelennek meg. Élénk, mozgalmasabb, feszültebb középrész után a kezdőtéma nemes pompában szólal meg. Con fuoco — a harmadik tétel elnevezése. Jórészében a fugato-, és a concerto grosso elv váltja egymást, szerkezete az Adagiohoz hasonló, visszatéréses. Ismét lassú tétel következik, az Andante. Jellemzője a vonósok polifon szerepeltetése. A tízszólamú hegedű és brácsakar kettős kánonja után a szólócselló dominál, a drámai középrészt követő visszatéréskor azonban szerepét átveszi az első hegedű. A gyorsiramú zárótétel (Vivace) formájában a fuga- és a szonáta elvet vegyíti.

Hangzásban, feldolgozásban, hangszerelésben nem találunk meglepő, újszerűnek ható megoldásokat Sugár *Partitájában*. Feltétlenül a tradíciókat követi, még pontosabban: a nemzeti hagyományokat. Helyenként a népdalhangot is idézi, a „kimunkálásban" pedig a XX. századi fejlesztési eszközök mellett a barokk mesterek technikájára ismerhetünk rá. Noha a vonószenekari kompozíció sok kellemes színt és érdekességet nyújt, több, mint 25 perces terjedelmét tekintve felmerülhet — és itt-ott meg is jelenik — a terjengősség veszélye. Nem azért, mintha bármi kétség férne a mű őszinte hangjához, vonzó formájához — inkább, mert az effajta tradicionálisabb jelleg ma már sűrítettebb megjelenési formát kívánna. Noha az előbb barokkos polifóniát emlegettünk, az ellentmondás csak látszólagos. Azért, mert a mű legsikerültebb részleteiben az említett problémákat feledteti az áradó, szépen hangzó zene, a szerző nem mindennapi felkészültsége, mesterségbeli tudása — és egyénisége.

Juhász Előd

FOLYÓIRATOK

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА

Az idei 7. számban az OSZSZK Zeneművész Szövetségének plénumára való előkészület kap nyilvánosságot. *Sosztakovics* bevezetője után *Balaszjanyán* előadói beszédét olvashatjuk, amelyben áttekinti a szovjet zeneművészet történetét és megállapítja, hogy ez a művészet a hagyományokból táplálkozik, tematikájában patriotikus, társadalmi és legreprezentatívabb formája a kantáta-oratórium (Sosztakovics, Kabalevszkij, Szviridov, Szidelnyikov). A legvitatottabb műfaj az opera. Nem azért, mintha a mai szovjet emberek ezt a műfajt nem kedvelnék. Több mint 100 új szovjet opera született az utóbbi időben. A szovjet opera gyöngesége a melodikában mutatkozik meg. A zeneszerzők, a legtehetségesebbek is, nem a dallamon keresztül vetítik ki a legdrámaibb helyzeteket és azokban a hősök viselkedését és lelkivilágát. Feltűnően nagy szerephez jutnak általában a kórusok, ami arra vall, hogy az operában a kommentáló elem az uralkodó. Mindent egybe véve azonban, a szovjet művészet egy pillanatra sem volt öncélú, esztetizáló művészet, mindig a milliók ügyét szolgálta.

Novikov Új ihletet a kórusművészet hagyományaiba című írásában azt fejtegeti, hogy bár ennek a művészetnek megvannak a maga hagyományai, amit a népművészet és népi kóruséneklés is bizonyít, mindazonáltal korántsem olyan ideális a helyzet, mint például a balti államokban, ahol a kórusművészet és nemzeti-népművészet szinte azonos fogalom. A nagyszerű hagyományokba új életet kell önteni, mert csak úgy lehet továbbhaladni.

Sisakov A népi hangszereknek nemzeti repertoárt kell biztosítani című cikkében azt a kérdést taglalja, hogy az orosz népi hangszerek között egyik-másik rendkívül sikerült, sajátos hangszínű konstrukció. Igazán hatékony művészi hatásokat mégsem lehet rajtuk elérni, mert a játszott darabok más, hatékonyabb hatásfokkal dolgozó hangszerekre íródtak. A zeneszerzőknek arra kellene törekedniök, hogy olyan darabokat is komponáljanak, amelyekkel ki lehetne aknázni az ezekben a népi hangszerekben rejlő nagyszerű művészi lehetőségeket.

Tolsztoj Szibéria muzsikusainál című írásában a kiemelkedőbb szibériai zeneszerzőket mutatja be (Ivanov, Murov, az ifjabbak közül Bljaher, Vajnstajn, Kornakov).

A zenekritikai rovatban *Holopova* A paletta megújulása című cikkében Gubajdulin ifjú zeneszerző munkásságának méltatásáról olvasunk, akinek Zonzoraszonátája és 5 etűdje hárfára, nagybőgőre és ütőkre című szerzeményei kivívták mind a kritika, mind a közönség elismerését.

Smidjar A harmadik doboz című írásában Molcsanov A fekete doboz című vokális kamaraművét elemzi. Mondanivalóját gazdagon illusztrálja kottapéldákkal. Molcsanov Askenázi cseh költő verseit használta fel. A zeneköltő művét a fasizmus elleni pátosz hatja át és azt ki is fejezi, még pedig Hindemith szavai szerint „a tiszteletreméltó tonális zene" segítségével.

Basz A vidám ötlet világában című cikkében Ruzsavszkaja ukrán zeneszerzőnő vígoperáját elemzi, amelynek címe Mese az elveszett időről. Az opera arról szól, hogy Péter az iskolába menve rengeteg időt fecsérel el. Egy gonosz tündér összegyűjti az elveszett időt és annak segítségével Pétert öreg emberré változtatja. Később sikerül neki ismét gyermekké visszaváltoznia, de attól kezdve megbecsüli az időt. A zeneszerzőnő ezt a didaktikus mondanivalót művészileg oldja meg.

Az előadóművészet rovatból említsük meg *Blagoj* A zenei szerkesztőségeknek tudományos alapokra kell támaszkodniok című írását, amelyben Goldenvejzer a kiváló zongoraművész és pedagógus szövegkiadási elveit és gyakorlatát elemzi és állítja a maiak elé példaképül.

A visszaemlékezések sorában *Nahimovszkij* az orosz kórusiskola egyik kiváló képviselőjéről, Danyilinről ír, *Tyulin* pedig Vera Razumovszkaja a nem régiben elhunyt nagyszerű zongoraművésznő és pedagógus életpályáját méltatja.

Nagy haszonnal olvashatjuk *Picsugin* Saljapin lemezfelvételeiről szóló rövidebb írását. Ugyanebben a rovatban olvashatjuk *Kuznyecova* Megelevenedett hangok című recenzióját arról a lemezsorozatról, amely a Múlt kiváló orosz énekesei címen jelent meg.

A Zeneelmélet és zenetörténet rovatból *Livanova* Elsőrendű muzsikus című írása említhető meg, amelyben a 60. születésnapját ünneplő Protapopov zenetudós munkásságát méltatja.

Gazdag és színes anyaggal találkozunk ezúttal is a Zenei nevelés rovatban. A cikkek sorát *Kaljuszte* Fel kell-e fedezni azt, ami már fel van fedezve? című írása nyitja meg és címében is mutatja, hogy polemizáló éllel íródott. Poljakovval vitázik, aki a Szovjetszkaja Muzika régebbi számában írt cikkében nem lát elég erős kapaszkodót a „Magyarországról importált Kodály-szisztémában". Kaljuszte védelmébe veszi a magyar zeneoktatást és bebizonyítja, hogy a balti államokban és nevezetesen az Észt köztársaságban a relatív szolmizálási rendszerrel máris olyan eredményeket értek el, amelyekről korábban álmodni sem mertek. Majd ismerteti e rendszer előnyeit és hivatkozik Szőnyi Erzsébetre, aki 1967-ben a talinni konferencián elemezte az észt zenepedagógia eredményeit és megállapította, hogy a Kodály-féle rendszer sugalmazója lehet nemzeti zeneoktatási rendszerek kialakulásának. *Kovaljov* Nincs-e szükség más támpontokra? című írásában beszámol azokról a pszichikai-fiziológiai kutatásokról, amelyeket a relatív szolmizálással dolgozó zenepedagógia alátámasztására folytatnak a Minszki Pedagógiai Intézetben.

Nyezvanov A reform megérett című írása szintén ehhez a témakörhöz igazodik. Helyesnek tartja Poljakov egykét megállapítását, de leszögezi, hogy azokat a célokat, amelyeket Poljakov akar elérni a zenepedagógiában, csakis a relatív szolmizálási módszerrel lehet elérni. Tisztázni kell a szolmizálási neveket és a fokok sorrendjének kérdését. (Ő a maga részéről gyakorlatilag elfogadja a magyarok rendszerét.) Sürgeti az új rendszer minél gyorsabb általános bevezetését.

Rumer A „relatív" elmélete című cikkében a magyarországi eredményekre támaszkodva beszél e rendszer vitathatatlan előnyeiről. A maga részéről azonban még problematikusnak tartja a szolmizációs elnevezéseket az orosz nyelvben, a relatívról az abszolútra való áttérést pedig hosszadalmasnak és a kellőnél bonyolultabbnak. Elismeri azonban, hogy a hallásnevelésen túlmenően a relatív szolmizálás zeneileg (ritmus, szemléletesség) oly sokat nyújt, hogy lemondani róla nem lehet. És nem utolsó sorban ott van az előnye, amit a magyar zenei nevelési rendszer a napnál világosabban bebizonyított, hogy így lehet a zeneoktatást a népzenéből elindítani.

Magyar vonatkozása miatt hadd említsük meg a Külföld című rovatból a folyóirat munkatársának Mihály Andrással folytatott beszélgetését a magyarországi zeneszerzői irányzatokról, előadóművészetről és Mihály András saját terveiről.

A folyóirat 8. száma nagy helyet szán az Orosz Zeneszerzőszövetség plénumán elhangzott felszólalásoknak.

A Kritikai rovatból említsük meg *Rozskov* Kantelitár című elemző cikkét, amelyben Patelapenko finn-karéliai folklórra támaszkodó szimfónia-kantátáját ismerteti gazdagon illusztrálva kottapéldákkal.

Hatarjanszkaja Feléled a régi költészet című írásában Rehin Francia füzet című vokális ciklusát ismerteti. A fiatal szerzőre kétség kívül hatott Debussy, Ravel és Fauré, mindamellett jól beleélte magát a francia népdal hangulatába.

A többi kritikai írás közül megemlíthetjük *Jakubov*nak Arababov Dalainak újrakiadásáról írt ismertetését, *Efendijeva* Zulfugarov örmény zeneszerző gyermekeknek írt szerzeményeinek méltatását és *Dolgov* két dal-kötetről írt

kritikáját (Babadzsanyan Dalok és Lepin Dalok).

Az opera rovatban *Gyerevenko* Kocobinszkij hősei a színpadon című írása számíthat nagyobb érdeklődésre, amelyben Zsdanov ukrán zeneszerző Kocobinszkij Fata Morgana című elbeszéléséből készült operáját ismerteti zene és előadás szempontjából.

A zenei színpad szakemberei érdeklődésére számíthat a Sztaniszlavszkijra való emlékezés jegyében megjelent cikksorozat. Ezek közül az egyik a Cári menyasszony színpadra vitelének előkészületeiről szól, a másik pedig a Carmen előkészületeiről. A művekkel kapcsolatos Sztaniszlavszkij kijelentések és beszélgetések alapján még finomabbá válik az a színpadi kép, amelyet Sztanyiszlavszkij-módszernek szokás nevezni.

A Zene gyermekeknek rovatban több érdekes híradást és cikket találunk erről a napjainkban igen fontos kérdésről. *Korikalova* a leningrádi zenei hetek keretében bemutatott, gyermekek számára komponált műveket és előadásukat ismerteti. Különösen kiemeli Lebegyev és Banevics gyermekoperáit. A cikk második részében a zenepedagógia elvi kérdéseivel foglalkozik, többször is utalva Bartókra, akinek gyermekek számára komponált műveket és előadásuminden modern zeneszerző számára. *Rahmanova* a grúz gyermekzenei fesztivál eseményeiről számol be. Ő is Bartók mércéjével méri a produkciókat és megállapítja, hogy a grúz zeneszerzők produkciói nem állnak arányban az igyekezettel.

Igen érdekes és a szakemberek számára föltétlenül tanulságos cikket olvasunk *Perelstejnasz-Hajnisz* tollából. A gyermekek kollektív éneklésének pszichikai és fiziológiai feltételeit vizsgálva arra az eredményre jutnak, hogy a fiúk, az általános hiedelmektől eltérően, még inkább szervezhetők kollektív munkára és mozgósíthatók művészi eredmények elérésére, mint a lányok. A hallásnevelésük azonban nagyobb körültekintést igényel. Szintén ebben a rovatban olvasuk még *Goncsarov* Közvetlen feladatunk című írását, amelyben arról ír, hogy a Szovjet Zeneszerzők szövetségének keretén belül öt év óta működik a gyermekzenei szakosztály. Ezen a téren a legjobb eredményeket a balti államokban, s Leningrádban és Grúziában érték el. A gyermekek zenei ízlését korábban, hatékonyabban kellene alakítani. Helyesnek tarja, ha Magyarország példája alapján emelnék a zeneoktatásra szánt időt. Ami pedig a gyermekek zenei repertoárját illeti, az korántsem mondható kielégítőnek. Kevés jót írnak gyermekek számára. A Zenetörténet rovatából *Tagnizjan* David Nyepobegyimij című írását említsük meg. Nyepobegyimij örmény filozófus volt, az V—VI. század fordulóján élt. Filozófiai iskolázottsága Phütagorasz, Arisztotelész és Platon tanításain alapszik. Sokat írt zenei kérdésekről, a harmónia elméletéről és saját dalokat is komponált.

K. P.

Musik
UND GESELLSCHAFT

A *Musik und Gesellschaft* augusztusi és szeptemberi (8., 9.)számában a bel- és külföldi zenei ünnepségek, versenyek olyan mennyiségéről adnak hírt, hogy ezúttal csupán azok felsorolására is csak részben szorítkozhatunk.

A Halleban rendezett X. *Arbeiterfestspiele* eseményei közül kiemelkedett a drezdai Sachsenwerke operai együttesének Lortzing: Das Fischerstechen című operájának bemutatója. A premnitzi kémiai művek munkásai színházában Helmar Beier zenés játékának előadása azonban csupán kísérletnek tekinthető. Annál inkább elismerés illeti Händel utolsó operájának, a „Deidamia"-nak Bad Lauchstädt-ben lezajlott előadását. A gazdag táncprogramról szóló beszámolóban az ott szereplő magyar népi együttesről fényképet is közöl a lap. A drezdai orvosi akadémia kamarazenekara: Ruth Zechlin, Wolfgang Hohensee, Wilhelm Weismann és Horst Irrgang egy-egy új művét mutatta be. A rostocki Nonett mintaszerű koncertje és a Karl Marx matiné voltak a csúcspontjai a rendezvényeknek.

A *III. nemzetközi J. S. Bach versenyen* Lipcsében 20 ország 126 jelöltje vett részt. A versenyből győztesen ezúttal is a Szovjetunió került ki, mert a zongora szakon az 1., 3. és 4. díjat Zak és Oborin professzorok növendékei vit-

ték el, a hegedű szakon pedig, bár az 1. díjat Oleg Kagan (SZU), a 2. Christian Funk (NDK), a 3. Kiss András (Magyarország) nyerték, de mindhárman a Szovjetunióban tanultak.

Immár tizenhetedszer rendezik meg Halleban a *Händel-Festspiel-eket.* Ismert tény, hogy Halle a Händel operakultusz Mekkája, a nemzetközi rangú Händel kutatók találkozóhelye. A rendezvények azonban ezúttal nem voltak mentesek az egyhangúságtól. Mindenesetre elismerést érdemel a művészek és laikusok szoros és termékeny együttműködése. A tudományos program az opera problémáival foglalkozott.

A *11. rostocki „Ostseewoche"* tele volt kulturális attrakciókkal. A népi fúvós zenétől a zenekari hangversenyekig; balett és népi tánc; régi és mai zene, mind helyett kapott az ünnepségeken. Ugyancsak Rostockban rendezték meg azt a kollokviumot, amelynek témája a „Mecklenburgische Musikgeschichte". A referátumok a várossal és környékével kapcsolatos változatos zenei témákat öleltek fel.

Schumann-Festwoche volt a 850 éves Zwickauban. A megnyitó hangversenyen a Drezdai Filharmónia Kurt Masur vezényletével műsorra tűzte Schumann nagyon ritkán hallható Konzertstück-jét (Op. 92.) Elfrun Gabriel fiatal zongoraművésznő közreműködésével. A Stadttheaterben a „Genoveva" került előadásra Hans Stock vezényletével. A kollokviumon az operával kapcsolatos előadások hangzottak el.

A *XII. Greifswalder Bach—Woche* múltját és idei programját ismerteti a lap. A most 59 éves Hans Pflugbei orgonista és kiváló kórusvezető itt rendezte meg az ország első zenei ünnepségét és azóta is ő a lelke a rendezvényeknek. A hangversenyek között felfedezésként hatott Sibylle Suske dalestje, s rendkívüli sikert aratott a schwerini zenekar szólistájaként Amadeus Webersinke is Brahms d-moll koncertjének előadásával.

Potsdam: Parkfestspiele „Sanssouci". A rendezvények a legideálisabb környezetben zajlottak le. Ezúttal a műsoron több mai szerző műve került előadásra az NDK és a többi szocialista államok zeneszerzőinek műveiből. A potsdami rendezvényeknek nagyobb internacionális jelleget adna, ha külföldi szólistákat is meghívnának a hangversenyekre — írja a recenzens.

VII. Maifesttage in Karl-Marx-Stadt. Kiemelkedő események: Garaguly Károly vendégkarmester szereplése és Hindemith: „Mathis der Maler" című operájának első NDK-beli előadása.

Thüringer Musikfeste. Az Erfurt körzetében rendezett ünnepségek eseményei Arnstadt, Eisenach, Erfurt, Gotha, Mühlhausen és Weimar városokban zajlottak le. A weimari nyitóprogram középpontjában Paul Michel előadása állott „Musik und Hörer in unserer Zeit" címmel. Több rendezvénynek Karl Marx 150 és Maxim Gorkij 100 éves születési évfordulói adták meg a tartalmát és a formáját.

Musiktage in Güstrow. Az Ernst-Theater másodszor rendezte meg a zenei napokat. A koncerteken hivatásos művészek, műkedvelők és zeneiskolai növendékek egyaránt szerepeltek. Minden hangversenyen jelentős szerepet kapott a XX. század zenéje.

A fiatal zeneszerzők és zenetudósok *Egerben* megtartott IV. találkozójával kapcsolatban elsősorban a szép környezetről, a kitűnő rendezésről és a magyarok vendégszeretéről olvashatunk elismerő szavakat. A bemutatott művek közül kiemelik a magyar zeneművek magas nívóját.

Johannes Forner a 125 éve fennálló lipcsei Zeneművészeti Főiskola történetéről, eddigi működéséről és további feladatairól írt. Felsorolja azokat az Európa-szerte ismert zeneszerzőket és előadó művészeket, akiket a főiskola nevelt. Az idei jubileumi évben 12 kamara koncertet rendeznek, amelyből négyet kizárólag „házi" szerzőik műveiből állítanak össze. A növendékek részére rendezett Bach-versennyel, kiállítással és számos előadással ünneplik az évfordulót.

Hans Böhm a weimari egykarú zongoraművésznek és főiskolai tanárnak, *Siegfried Rappnak* profilját rajzolja meg. Az 51 éves művész már eddig háromszázszor szerepelt mint szólista és az idén százhuszadszor játszotta el Ravel bal kézre írt zongorakoncertjét.

Az októbei (10.) számban *Walther Siegmund-Schutze*-nek a X. Arbeiterfestspielen elhangzott „Der Bitterfelder Weg und die Musik" című referátumából közöl a folyóirat részletet.

Georg Knepler: „Der Essay als Gattung der Musiktheater" címmel megjegyzéseket fűz Walther Vetter Gluckról szóló tanulmányához.

Anne Köhl cikke arról az értékes kezdeményezésről számol be, amellyel a berlini főiskolák zenetanítását gazdagították. Az osztályokban prominens előadóművészek és a zenetanárok közösen tartanak órát, rendszerint előre meghatározott témakörrel.

A IX. nemzetközi zenei szemináriumról, amelyen Lukács Pál is évek óta, mint professzor részt vesz, *Gerhard Schmidt* számol be.

A jubilánsok között örömmel olvastunk meleg hangú megemlékezést a 65 éves *Kadosa Pálról*.

V. L.



Az Österreichische Musikzeitschrift *augusztusi* számának vezércikke *Szabolcsi Bence* tollából származik, Mozarts faustische Dramaturgie címmel. Egyébként az augusztusi szám túlnyomórészt a salzburgi ünnepi játékokkal, különösképpen pedig Mozart Don Juan című operájával foglalkozik.

Prof. *Otto Schneider* három tanulmányát is olvashatjuk az operával kapcsolatban. Címük: Mozarts „Don Giovanni" im Wandel der Zeit; Mozarts „Don Giovanni" in der Literatur, végül Mozarts „Don Giovanni" und Salzburg. Ugyancsak három cikket olvashatunk a lapban *Rudolf Klein*-től, az ismert osztrák muzikológustól: az első, Alte und neue Musik címmel, az Alpbachban rendezett főiskolai vita főtémájáról szól. Egy másik tanulmány „MGG bei »ZY« angelangt" címmel a Die Musik in Geschichte und Gegenwart című, valóban monumentális enciklopédiát méltatja, melynek kiadója hosszú évek munkája után most küldte szét az utolsó kötetet. A harmadik tanulmány pedig Österreichische Chormusik in Debrecen címmel az idén harmadízben megrendezett debreceni nemzetközi kórusfesztivált méltatja, külön megemlékezve a debreceni énekkar és vezetője, Gulyás György gesztusáról: a fesztivál során egy matinét adtak, — kizárólag osztrák kórusművekből. Sajnálattal állapítja meg a szerző, hogy a Debrecenbe várt osztrák kórus az utolsó pillanatban lemondta részvételét; felhívja az olvasók, különösen a zeneszerzők és előadók figyelmét Debrecen magasrendű kórus- és zenei kultúrájára.

A *szeptemberi* számnak — mint évek óta mindig — két fő-témája van: az osztrák népdalkutatás és beszámolók a nyáron lezajlott zenei fesztiválokról. Az első téma cikkei a bécsi Zeneakadémia október 7—12. között rendezett népdalkutató szemináriumának témáihoz kapcsolódnak, hangsúlyozva a tudományos népdalkutatás és a folklórismertetés gyakran elhanyagolt, de valójában lényeges különbségét. A szeminárium programjának részletes bemutatásán kívül *Walter Deutsch*, a Népdalkutató Intézet vezetőjének vezércikkét olvashatjuk Lied und Volksmusik in Wien címmel; ugyanezzel a témakörrel foglalkozik *Dr. L. Schmidt* Wien im Volkslied című, gazdagon illusztrált, igényesen megírt tanulmánya. Rendkívül érdekes *G. Hofer* Musikleben im barocken Wien nach Zeugnissen des Johann Valentin Neiner című, sok idézettel tarkított cikke is. Neinert, aki prédikátor és szatirikus író volt a XVII. és XVIII. század fordulóján, a cikk szerzője a barokk Bécs népszokásai legjobb ismerőjének, „koronatanújának" nevezi. Alapos elmélyedésről tanúskodik *E. Zoder* Vom Tanz im alten Wien című, értékes illusztrációkkal ellátott tanulmánya és ez utóbbi témához kapcsolódik *F. Eibner* cikke is, melynek címe: Die Kulmination der Form im Wiener Walzer. Az első témához tartozó záró-tanulmányt *F. Vogl* írta, címe: Das Arbeiterlied im Wandel der Zeit. A munkásdalt szinte keletkezésétől napjainkig kíséri végig a szerző, hangsúlyozva e műfajnak nemcsak kulturális, hanem politikai jelentőségét is.

A lap további részében a salzburgi, bayreuthi és a bregenzi ünnepi játékokról olvashatunk beszámolókat. Utóbbinak szerzője, *O. Lutz* nagy elismeréssel emlékezik meg a Tátrai Vilmos vezette Magyar Kamarazenekar hangversenyéről.

Az *októberi* szám anyaga három évforduló köré csoportosul: *F. Grasberger:* Zur österreichischen Bundeshymne című, kottapéldákkal illusztrált vezércikket ír, az Osztrák Köztársaság fennállásának 50. évfordulója alkalmából. G. Rossini halálának 100. évfordulójáról emlékezik a lap *Prof. O. Schneider:* Rossini in Wien című rövid tanulmányának közlésével. Végül a harmadik évforduló, a Wiener Männergesang-Verein 125. éves fennállása alkalmából *K. Etti*, a kórus művészeti vezetőjének méltatását olvashatjuk.

A lap további részében sok hangversenykritikát közöl és folytatja a nyári ünnepi játékokról szóló beszámolókat. Cikkeket olvashatunk a velencei, a luzerni, a touraine-i, a glyndebourne-i, a sienai, valamint az USA-ban rendezett IV. nemzetközi Webern-fesztiválról.

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DES MUSIKLEBENS

A *Musica július—augusztusi* számának vezércikkét *H. H. Stuckenschmidt* írta, címe: Sinn und Unsinn des Melodramas. A rövid tanulmány zene és szöveg összefüggéseit elemzi, az énekelve elmondott imádságtól az operáig, megállapítva gondolatmenete végén, hogy a különböző faita művészetek egyesítéséből — adott esetben költészet és zene egyesítéséből — akkor születik új remekmű, ha a két művészeti ágat igazi művész hozza összhangba egymással. *K. H. Wörner* Das Phänomen Stockhausen című írása az augusztus 22-én 40-ik születésnapját ünneplő zeneszerzőt méltatja.

A gazdag hírrovatban megemlékezik a lap az 1949 óta hetedízben megrendezett nyugat-németországi iskolai zenei hétről, melynek programján nagy sikerrel szerepelt a Budapesti Egyetemi Énekkar is, Tóth Béla vezényletével.

A PHOMOPRISMA részben két ízben olvashatunk a magyar QUALITON gyár kiadványairól: dicsérő kritika jelent meg a Kodály Zoltán két vonósnégyesét tartalmazó lemezről a Tátrai vonósnégyes előadásában, másutt pedig felhívja a lap olvasóinak figyelmét a Qualiton gyár „Hungaroton" márkával megjelenő Bartók-összkiadására, melynek lemezeit ez év végéig lehet előjegyeztetni, illetve megrendelni.

A *szeptember—októberi* szám első tanulmánya *R. U. Ringger* tollából származik. Címe: Das Element der Musik in Musils „Mann ohne Eigenschaften". A cikk szerzője az idézett regényt abból a szempontból elemzi, hogy a benne előforduló zenei vonatkozások mennyiben tartoznak a mű szerves felépítéséhez és mennyiben esetlegesek. *W Oehlmann* Erneuerte Tonalität című rövid írása R. Schwarz-Schilling zeneszerzői életművével foglalkozik. *R. Bause* Impressionen vom amerikanischen Musikleben című riportja kanadai és amerikai koncert-élményekről számol be.

A híranyagban a Konstanz-ban rendezett nemzetközi zenei napokról szóló tudósítás úgy emlékezik meg a budapesti Bartók vonósnégyes szerepléséről, mint a hangversenyek csúcspontjáról. Bartók II. vonósnégyesét játszották. Magyarország zenei életéről olvashatunk beszámolót *Raics István* tollából, Musikland Ungarn címmel.

A könyvszemle-rész többek között *Sárosi Bálint* Die Volksmusikinstrumente Ungarns és *Szabolcsi Bence:* Bartók — Sa vie et son oeuvre című műveit hirdeti. A rövid hírek között olvashatjuk, hogy Szokolay Sándor Hamlet című operáját újabban Berlin, Párizs, Moszkva és Prága is lekötötte.

A PHONOPRISMA részben az új magyar Liszt-lemezről (Les Préludes stb.), továbbá az „Öt évszázad magyar dalai" és a „Cigánydalok" című lemezekről olvashatunk elismerő kritikákat.

K. Gy.

NZ

NEUE ZEITSCHRIFT

FÜR MUSIK

A *Neue Zeitschrift für Musik szeptemberi* számában *Helmut Schmidt-Garre* Mallarmé balletesztétikáját ismerteti. A költő a cselekmény nélküli balett híve volt, szerinte a tánc semmiféle tartalmat nem fejezhet ki, csak a mozdulatok absztrakt kifejezését közvetítheti. Mallarmé elítélte a panto-

mim-elemeknek a táncba való bekapcsolását, mert ez szerinte gyengítette az absztrakció hatását.

Wolf Rosenberg „Hűség a műhöz, vagy a hangjegyekhez avagy az előadók önkényéről" című figyelmet érdemlő írásában néhány példán szemlélteti, mennyire hibás, ha az előadó valamilyen purista felfogástól vezettetve, a kottát csak olvassa, de nem értelmezi. Schumann hírhedt tempójelzéséből — So rasch, wie möglich; schneller; noch schneller — kiindulva, Rosenberg arra hívja fel a figyelmet, hogy a zeneszerző utasításait nem hajthatja mechanikusan végre az előadóművész. A barokk zene kapcsán a rögtönzés jelentőségéről szól, különös tekintettel a kontinuo szólam mozgalmas kidolgozására, majd a bécsi klasszikusok kadenzának szabadon hagyott mű-részleteit ismerteti és hibáztatja, hogy manapság hangszeresek-énekesek nem mernek rögtönözni. A mozarti előkék értelmének ismertetése után a cikkíró az úgynevezett appoggiatúra — ki nem írt átmenőhangok — fontosságát hangsúlyozza.

Harald Kaufmann A zenei epigonizmus értékelése témájáról ír. Megállapítja, hogy epigonizmusról akkor beszélhetünk, ha a zenei nyelvet eleve bebiztosított tartalmak és ismeretek hordozó eszközéül használják. Debussy zenéjéből kiindulva egy sor francia zeneszerző (Louis Aubert, Roger-Ducasse, Henri Busser) műveiben mutatja ki a kiüresedett Debussy-epigonizmust.

Karl Grebe, a hamburgi zenei könyvtár vezetője igen érdekes beszélgetést folytat egy fiatal olvasójával a legújabb zenéről. Grebe, aki átélte az 1920-as évek avantgard mozgalmait, a mai avantgard legfőbb bajának azt tartja, hogy intézményes. Annyi felől segítik, hogy eleve nem állhat meg a lábán. Hibának tartja azt is, hogy az egyirányú támogatás következtében a mégoly figyelemre méltó, mérsékelten modern törekvésű művek sem tudnak érvényesülni.

A könyvszemle rovatban *Marius Schneider* meleghangú recenziót írt Bartók „Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar" című publikációjának új kiadásáról (Editio Musica, Budapest és Schott, Mainz).

Az *októberi számban* kezdte meg *Max See* „A tragikus operavég" című nagyszabású tanulmányának közlését. Ismertetésére a teljes írás megjelenése után, legközelebb térünk ki.

Rolf Urs Ringger Az expresszionizmus zenekari darabjai címmel Schönberg Öt zenekari darabjáról, Webern Hat zenekari darabjáról és Berg Három zenekari darabjáról ír. Mindhárom mű 1909 és 1914 között született és sok közös stiláris vonása van (impresszionista hatás, hangszínek stb.). *Tibor Kneiff* zeneszociológiai tárgyú munkájában a nemzeti himnuszok által közvetített tartalmakról ír.

Igen érdekes *Peter Benary* írása Beethoven Hegedűversenyének előadásáról. A szerző az első tételt elemzi s megállapítja, hogy a tematikus anyagnak a zenekar szinte egyedüli hordozója, a szólóhangszer eredeti és változatlan alakjában csak pillanatokra intonálja a témákat, A hegedű szólama inkább kommentál, amit az előadók általában nem vesznek figyelembe.

Heinrich v. Lüttwitz Henze Boulevard Solitude-jának gelsenkircheni, *G. A. Trumpff* Lutoslawski II. szimfóniájának baden-badeni bemutatójáról ír. Figyelemre méltó *E. Limmert* írása a Hannoveri Opera Aida-felújításáról. A rendezés — Reinhard Lehmann munkája — mindenáron modernségre törekedett, s valósággal kiforgatta a művet eredeti mivoltából.

A *novemberi* számban *Helmut Schmidt-Garre* a Rossini centenáriumról emlékezik meg. Igen érdekes *Rudolf Lück* és a nagynevű ütőhangszerjátékos *Christoph Caskel* beszélgetése a modern ütőhangszerekről és használatukról. Caskel szerint a zeneszerzők jó része nem ismeri eléggé az ütőhangszereket. Igen gyakori, hogy túlzott játékosgárdát követelnek, holott némi ésszerűsítéssel, kevesebb ütős is elérhetné ugyanazt a hatást. Gondot okoz az is, hogy a szerzők nem jelölik elég pontosan, mit kívánnak az ütőjátékostól és azt sem, hogyan kívánják a hatást elérni. Végül, nem kevés zavart okoz az is, hogy az ütőhangszerek standardizálása csak néhány esztendeje ment végbe, azelőtt minden cég más méretű, hangterjedelmű xilofont, marimbafont, vagy vibrafont gyártott és a szerző természetesen soha nem tudhatta, melyik városban, milyen hangszerkészlet áll rendelkezésre.

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

A *Melos* szeptemberi száma *Igor Sztravinszkij*nak a Times Literary Suplement 1968. január 11. számában közzétett nyilatkozatát tartalmazza. A beszélgetés első részében a zeneszerző nemrég lezajlott súlyos betegségéről szól. Elmondja, erős szkepszissel viseltetik az orvostudomány iránt. A zene legújabb fejlődése kapcsán Sztravinszkij kifejti, hogy szerinte korunk a karmester-túltengés ideje. Virtuóz hangszeres produkcióval nem lehet olyan feltűnést kelteni manapság, mint vezényléssel és a karmester látványos külsőségeinek sokszor nincs közük a zenéhez. A karmestertechnika tökéletesedése nem járt a zenei tartalmak ugyanilyen mértékben növekvő közvetítésével. (Sztravinszkij negatív példaként Zubin Mehtát említi, aki mindent tud, csak épp stílus- és tempóérzéke nincs, artikulációhoz és dinamikához nem ért.)

A zenekritikával kapcsolatban megjegyzi, hogy meglepetéssel tapasztalja: korunk zenei életében gyakran nem a zeneszerző, vagy előadó a központi személyiség, hanem a kritikus, akinek a képét a lapok is közlik. Sajnálatosnak tartja, hogy a zene-, tánc- és színikritika ma is sokhelyütt olyan munkanélkül lézengő „allround"-zsurnaliszták vadászterülete, akik valójában semmihez nem értenek.

Debussy azt jósolta, hogy Sztravinszkij öregségére semmiféle zenét nem fog többé tolerálni. A zeneszerző ezzel kapcsolatban megjegyzi, hogy soha nem szerette a zenét annyira, mint most. Újra tanulmányoz olyan műveket, amelyeket 50 éve nem vett kézbe. Schubert dalait, Beethoven vonósnégyeseit és kivált Schumann műveit játssza rendszeresen.

A zeneakadémiákról kikerülő fiatal zeneszerzők többségéről igen rossz a véleménye. Szerinte két hibás irányzat áll szemben, az egyik tudományos, a másik tudományellenes. Mérhetetlenül megnőtt a számítógépek bálványozása, amibe nem tud beletörődni. Mit sem tud kezdeni azzal a zenével, amely sem énekel, sem táncol, sem érthető közléseket nem tartalmaz, hanem csak mechanikus folyamatokat ád vissza. Akkor sem elégedett, ha a mű logikus folyamatait magyarázzák. Csak a tartalom érdekli, ami talán magas korának is következménye. A postwebernián zene kifejezési lehetőségei igen korlátozottak és monotonabbak a XVIII. század legunalmasabb négy-negyedes művénél. A zene logikai tényezőit Sztravinszkij nem a computer logikájában keresi. Tiltakozik a hagyomány tagadása ellen, lehetetlennek tartja a zenetörténet eltörlésének igényét.

Az értelmiségről szólva Sztravinszkij Gramscit idézi, aki szerint az számít értelmiséginek, aki morális magatartásával hozzájárul az új gondolatok születéséhez.

Saját műveinek utóéletével kapcsolatban Sztravinszkij elmondta, hogy részben már megélte művei utóéletét is. Műveinél azonban ma is jobban érdekli a komponálás maga. Jövő terveivel kapcsolatban megjegyzi, az eddiginél többet fog otthonában tartózkodni, és most már csak a legfontosabb dolgokkal kíván foglalkozni.

Az *októberi* szám élén nyelvészeti cikk áll, *Hans G. Helms* „A beszéd fejlődéséről a XX. században" című írása. *Dieter Schnebel* az avantgard irányzatoknak az egyházi zenébe való behatolásáról ír, s egyházi zenének minősíti mindazt, ami templomban előadható, Mauricio Kagel Improvisation ajoutée címet viselő orgonadarabjától Ligeti Volumina-jáig. *Ulrich Dibelius* John Cage műveiről és irányzatának európai hatásáról ír.

B. J.

HUDEBNÍ ROZHLEDY

A Csehszlovák Zeneszerzők Szövetsége cseh folyóiratának idei 15. száma *Miloslav Kabeláč* Hetedik Szimfóniájának ismertetésével és zenei elemzésével indul. Ez a zenekarra és recitációra írt háromtételes mű a szerző 52. ópusza. Szövegében a szerző az evangéliumból merít, de megváltoztatva annak eredeti értelmét, a mai ember meggyőződéséért való szenvedéseiről énekel — szóban és zenében.

Ezt interjú követi *Dušan Pandulával*, a neves *Novák Kvartett* művészeti ve-

zetőjével. Ez a cseh művészegyüttes évek hosszú sora óta propagátora főleg korunk zenéjének.

Josef Bek bemutatja a két világháború között működött cseh Zenepedagógiai Társaságot.

Vilém Pospíšil arról számol be, hogy a kassai állami színház bemutatta *Karel Hába* születésének 70. évfordulója alkalmából a neves szerző „Kaliba bűntette" című operáját. Ez a zeneszerző negyedik, s egyúttal utolsó operája, melyen az 1956—60. években dolgozott, s amely azóta fiókban hevert. Bár a mű jelentős alkotás, még sem megy felfedezés vagy maradandó újítás számba. Bemutatása azonban így is jelentős kulturális esemény volt — írja V. Pospíšil.

A továbbiakban képet kapunk az idei, *IV. Pozsonyi Zenei Fesztivál* eseményeiről.

A Cseh Zeneszerzők Szövetségében megünnepelték *Alois Hába* 75. születésnapját, házi hangversenyt rendezve műveiből. Ez alkalommal a szerző félhang-rendszerű zenéjéből mutattak be műveket, bár neve a zenei közvéleményben elsősorban negyedhang- és hatodhang-rendszerű zenei kísérleteihez fűződik.

Raymond Lyon a francia zeneművészet születőben levő reformjáról ad képet. *Otmar Mácha* és *Vladimír Šolín* a Wiener Festwochen 1968 zenei eseményeit értékelik.

A 16. számban folytatódik a régen tartó vita a hitleri megszállás alatti cseh zenei életről.

Ratibor Budiš ismerteti a cseh *Petr Eben Apologia* Sokratus c. oratóriumát, melyet a szerző Platón szövege alapján 1967-ben fejezett be és bariton és szoprán szólamra, gyermek- és vegyeskarra, valamint zenekarra komponált.

Osvald Chlubna folytatja vitáját *Jiří Fukač*-csal a janáčeki kontinuitás meglétéről vagy hiányáról.

Dušan Pandula, a Novák Kvartett vezetője nyílt levélben fordul a Csehszlovák Szocialista Köztársaság elnökéhez a 75 éves *Alois Hába* nemzeti művésszé való kitüntetése és egész életművének megfelelő méltánylása érdekében; nemzeti szégyennek és már alig jóvátehető múlasztásnak nevezve a világszerte ismert és megbecsült cseh alkotóművész hazai mellőzését.

A továbbiakban az *Olomouci Zenei Tavasz* koncertjeiről olvashatunk.

Ivan Poledňák az ISME (Nemzetközi Zenei Nevelésügyi Társaság) idei dijon-i kongresszusáról ír.

A *Nemzetközi Zeneszerzői Tribűn* idei párizsi döntőjében titkos szavazással a következő művek érték el az első tíz helyezést: *Witold Lutoslawski* (Lengyelország): II. szimfónia (106 pont — a lehetséges 260 pontból); *Jan Kapr* (Csehszlovákia): Gyakorlat Gydla számára (83 pont); *Ligeti György* (Ausztria): Lux aeterna vegyeskarra (64 pont); *Yannis Xenakis* (Franciaország): Nuits 12 vegyes hangra (56 pont); *Gerald Hummel — Erhard Grosskapf — Karl Heinz Wahren — Wilhelm Dieter Siebert* (NSZK): Konzertante Aspekte I—IV. (47 pont); *Tohru Takemicsu* (Japán): November Steps No. 2. (47 pont); *Ilhan Usmanbas* (Törökország): Mouvement zenekarra (47 pont); *Enrique Raxach* (Spanyolország): Estrofas zenekarra (42 pont); *John Taverner* (Anglia): The Whale, drámai kantáta szopránra, baritonra, karra, zenekarra, magnetofonraa és recitációra (37 pont); *Bengt Enryd* (Svédország): Introspection (37 pont). A Tribűn minden tagrádióállomása évenként legalább hatot köteles megszólaltatni a nyertes művekből.

Jan Rey az idei budapesti balett-fesztiválról számol be elismerő szavakkal.

Bohumír Štědroň összehasonlítja *Janáček* Jenufa című operájának különböző felfogásait az 1903., 1908. és 1916/17. évi előadások alapján.

Igor Vajda a 60 éves szlovák *Eugen Suchoň* alkotói életművét méltatja.

Zděnka Pílková méltatja a múlt század hatvanas éveiben létrehozott, „Umělecká beseda" (Művészeti Társaság) nevű cseh kulturális intézményt, mely százéves fennállása alatt rendkívüli szerepet töltött be a cseh zenei életben is.

Jaroslav Zich magasra értékeli *Jarmil Burghauser* és *Antonín Špelda* „A hangszerelés akusztikai alapjai" (Akustické základy orchestrace) c. közös könyvét (Panton, Edice hudebni vědy 1967, 202 pp., német rezümével).

Vilém Pospíšil a Prágai Tavasz-szal kapcsolatos bíráló levelekkel polemizál, kiemelve megszívlelendő javaslataikat.

Antonín Novotný folytatja az énekművészetről korábban megindított vitát.

Ivan Stadtrucker beszámol az elektronikus zenei központok munkatársainak idei firenzei találkozójáról. Ez alkalommal 22 előadás hangzott el az elektronikus zene sok ismert képviselője részéről (Olaszországból, Franciaországból, Svédországból, az USA-ból, a Szovjetunióból, Szlovákiából, Lengyelországból, Finnországból, Kanadából, Belgiumból). Nagy figyelmet keltett a többi között különösen *M. Eaton* (Kansas City) „A biopotenciálok és a spontán zene" c. előadása. Ebben a szerző az „elektroencefalografikus zene" gondolatával lépett fel. Ennek a gondolatnak a megvalósítása azt jelenti, hogy a „zeneszerző" a testére erősített elektródák csupán akarati befolyásolásával irányítja az elektronikusan generált hangok egyes paramétereit, akarata szerint uralkodva rajtuk és alakítva őket. Ennek eredményét — a közvetlen akarati „zenét" — hallgatók fejhallgatóval vagy hangszórón át hallgathatják, közvetlenül, minden előadó zenész közbejötte nélkül.

A továbbiakban ismertetést olvashatunk az idei Aix-en-Provence-i zenei fesztivál — a második Salzburg — zenei eseményeiről. *Sz. P.*

SCHWEITZERISCHE MUSIKZEITUNG REVUE MUSICALE SUISSE

A Schweizerische Musikzeitung — Revue Musicale Suisse 1968. 5. számában a tanulmányok és cikkek javarésze a régi és mai svájci zenével foglalkozik. Xaver Schnyder von Wartenseenek — halála 100. évfordulója alkalmából — *Peter Otto Schneider* állít szép emléket. (Romantischer Kontrapunkt). Az 1868-ban elhunyt zeneszerző, akit Spitta kora egyik legjobb kontrapunktistájának tartott barátaihoz és kiadóihoz írt leveleiben — a tanulmány bőségesen közöl idézeteket — gyakran felveti az ellenponttal kapcsolatos problémáit. P. O. Schneider kifejezetten csak a kontrapunkt alkalmazását vizsgálja Schnyder műveiben — az 1823-ban komponált Die vier Temperamente című operarészletben, a B-dúr szimfóniában, az 1816-ból származó zongoraszonátában, az egy évvel később keletkezett Uhlandsche Liederben, zongora invenciókban, a német Sängerfestre készült oratóriumban és egy sorozat Novalis dalban. — A tanulmány alapján egy rendkívül rokonszenves, emberileg és művészileg jelentős zeneszerzőhöz jutunk közelebb.

Ugyancsak a múltba tekint vissza *Martin Staehelin*, aki Gaspard Fritz, XVIII. századi svájci hegedűművész és zeneszerző művészi pályafutását mutatja be egy mecénás-kortárs, Achilles Thyner-Delon feljegyzései alapján. (Gaspard Fritz im Urteil eines Zeitgenossen).

A folyóirat 3. számában Jürg Stenzl nem túlságosan hízelgő kritikát írt két lemezről — Schweizer Musik des Mittelalters und der Renaissance — s kifogásolta az előadók játékát mind hangzás, mind stílushűség szempontjából. *Silvia* és *Walter Frei* most megjelent válaszukban visszautasítják a kritikát. Többek között arra is hivatkoznak, hogy Prof. Breim, a St. Galleni iskola leghívatottabb szakértője volt a tanácsadójuk. Egyebekben a zenetudomány szigorú dogmáihoz való ragaszkodásnál előbbre valónak vélik azt, hogy a mai hallgató számára élvezhető és érthető formában közvetítsék a régi zenét

Tudós, jogász, matematikus, sokoldalúan művelt ember volt egyszemélyben az aacheni születésű Albert von Thimus, a száz évvel ezelőtt megjelent „Die harmonikale Symbolik des Alterthums" szerzője. Számításai, táblázatai erős hatással voltak Hans Kayser-re, akinek tanai — Kaysersche Harmonik — az utóbbi évtizedekben mind nagyobb jelentőségre tettek szert. Ez késztette *Rudolf Haase-t* arra, hogy Albert von Thimus munkásságát ismertesse.

A folyóirat közli *Suzanne Schuller* André François Marescotti zeneszerzői útját elemző hosszabb tanulmányának második részét. A genfi konzervatórium kiváló professzora újabban szeriális szerkesztéssel kísérletezik. Művei közül egy vígopera nyitányt, két zenekari darabot és három zongoraversenyt analizál a cikkíró, különös tekintettel Marescotti zenei nyelvezetére és harmóniavilágára.

Werner Kruse „Zwölftonreihe und Tonalität" c. vitaírása, *Edgar Willems* „La Mélothérapie" c. tanulmánya, *Louis de Marval* francianyelvű, *Willi Schuh* és *Willi Reich* németnyelvű beszámolói

a Schweizerisches Tonkünstlerfest hangversenyeiről, *Albert Müry* ismertetője a bazeli Sztravinszkij ünnepségekről, *Klaus Wolters* összefoglalása a svájci, osztrák és nyugatnémet zenepedagógusszervezetek vezetőinek tapasztalatcsere-tanácskozásáról egészítik ki a folyóirat anyagát (ez utóbbi cikkben a magyar iskolákban folyó zenei nevelést állítják példaként mindenki elé).

A hírrovatból a következő magyarvonatkozású anyagot emeljük ki: Frauenfeldben a Sängervereinigung kórus és kamarazene hangversenyén Bartók és Kodály műveket adtak elő; az asconai zenei heteken sikerrel szerepelt a MRT szimfonikus zenekara, Lehel György vezényletével és Kovács Dénes közreműködésével; a Suisse-Romande 1968—69 programjában fellép Réti József és Faragó András; a budapesti svájci nagykövet által rendezett házihangversenyen a Sebestyén vonósnégyes Haydn, Kodály és a svájci Konrad Beck egy-egy kvartettjét adta elő. — A folyóirat belső címlapján a Schott-cég a Brodszky Ferenc gondozásában megjelent Ungarische Weisen für Guitarre című gyűjteményét hirdeti.

A Schweizerische Musikzeitung 1968. 8. számának híranyagában a szokásosnál is több magyar zeneszerző, előadó, ill. zenetudós nevével találkozunk. A Luzernben alapított Schweizerisches Festspielorchester 25 éves működését összefoglaló írás megemlíti, hogy Kodály Zoltán az egyesület felkérésére írta C-dúr szimfóniáját. — Az 1968—69-es hangversenyévadban műsorra tűzött jelenkori művek sorában a következőket találjuk: Zürich: Bartók IV. Vonósnégyes; Kodály Galántai táncok. Winterthur: Kodály Marosszéki táncok; Bartók Divertimento; IV. Vonósnégyes; Hegedűduók, St. Gallen: Bartók Concerto; Divertimento; Román népi táncok: Bern: Kodály Háry szvit; Bartók Concerto; Két portré. A külföldi hírrovatban Jeney Zoltánról olvasunk, akinek egy műve a hollandiai Gaudemaus alapítvány által rendezett nemzetközi zenei héten került bemutatásra. Itt olvasunk arról is, hogy a debreceni Bartók-kórusverseny zsürijében résztvett Paul-André Gaillard.

A Schott-cég új kiadványai között szerepel Albrechtsberger oboa-concertinója Kalmár László, illetőleg Vécsey Jenő gondozásában, továbbá egy-egy Bartók album zongorára, hegedűre. — Végül a folyóiratszemlében Szabolcsi Bence (Mozarts Faustische Dramaturgie — Österrechische Musikzeitschrift) és Vikár László (Les types mélodiques tchérémisses — Yournal of the International Folk Music Council — Cambridge) egy-egy tanulmánya szerepel.

Willy Burkhard, 1955-ben elhunyt svájci zeneszerző, a berni és zürichi konzervatóriumok neves professzora alkotó munkásságát elemzi egy hét fejezetből álló tanulmány, amelyet a szerzőről elnevezett társaság ösztönzésére írtak barátai és tanítványai. Minden fejezetnek más a szerzője. *Simon Burkhard* a zongorműveket, *Hansheinz Schneeberger* a hegedű, *Walter Kägi* a brácsa, *Rolf Looser* a csellódarabokat, *André Jaurat* a fuvolára, *Theodor Käser* az orgonára írt műveket, *Felix Loeffel* pedig a dalokat elemzi részletesen. (Die Werke Willy Burkhards im Unterricht).

Erich F. W. Altwein fizikai, pszichológiai, és fiziológiai kutatások eredményeinek felhasználásával és a zeneirodalomból vett példákra való hivatkozással támasztja alá zene és idő összefüggéseiről szóló tanulmányát (Zeit und Musik). Karmester és zenekar kapcsolatáról, a dirigens vezető szerepéről, a szólamvezetők és tuttistákhoz való viszonyáról ír *Geerhard Silwedel* (Über das soziale Verhältnis von Dirigent und Orchester). Christian Vöchting-ről, a fiatalon elhunyt kiváló karmesterről rajzol szép művészi portrét *Jean Michel Hayoz* (Portrait d'un chef d'orchestre); *Suzanne Schuller* André François Marescotti zeneszerző munkásságát elemző tanulmányának befejező részében összefoglalja a komponistának a modern zenei elemek alkalmazásával kapcsolatos elméletét.

Th. W. Adorno a harmincas évek végén „Versuch über Wagner" címen megjelent könyvét nemrég adta ki az NRF francia fordításban. *Jean Matter* elismeri Adorno kritikai munkájának sokoldalúságát és alaposságát, mégis úgy véli, hogy az esztéta a tudományos, szociológiai, filozófiai és ideológiai szempontokat túlságosan előtérbe helyezte magával Wagner zenéjével szemben. Ez készteti arra, hogy sok kérdésben vitába szálljon Adornóval (Adorno et Wagner).

Sz. M.