

FU 570



MAGYAR ZENE

19 **1** 72

MAGYAR ZENE

XIII. évfolyam 1. szám ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

1972. március

TARTALOM

SOMFAI LÁSZLÓ:	
A budapesti Bartók Archívum második évtizede elé	3
ÚJFALUSSY JÓZSEF:	
Hasznos könyv a zene lélektanáról	7
B. J.:	
A 75 éves Kósa György köszöntése	14
TALLIÁN TIBOR:	
„Orfeo” és „Euridice” II. Prolóógus Firenzében és Mantovában — az énekbeszéd születése	16
SÁROSI BÁLINT:	
Magyar parasztok és cigányzenészek	24
ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA:	
Láng István: Arckép belülről — Balassa Sándor: Requiem Kassák Lajosért op. 15. (Kárpáti János)	38
DOCUMENTA	
Verdi Magyarországon I. 1846—1884. (folytatás). Várnai Péter	49
SZEMLE	
Beszélgetés Bárdos Lajossal a „Magyar Kórus” zenemű- és lapkiadó vállalkozásról (Mátyás János)	62
Bach gordonka-szvitjei fagotton (Pernye András)	70
KÖNYVEKRŐL — KOTTÁKRŐL	
Kroó György: A magyar zeneszerzés 25 éve (Maróthy János)	73
Eősze László: Kodály Zoltán élete képekben és dokumentumokban — Vázsonyi Bálint: Dohnányi Ernő — Arnold Schönberg: A zeneszerzés alapjai — Lakatos István: Zenetörténeti írások (Breuer János)	77
Lendvai Ernő: Bartók költői világa (Wilhelm F. András).	82
Béla Bartók: Slovenské ľudové piesne I., II. — Sztoján Dzsudzsev: Bolgarszka narodna muzika I. (C. Nagy Béla)	85
Grete Busch: Fritz Busch, Dirigent — Richard Wagner: Sämtliche Briefe, II. — Willi Schuh: Umgang mit Musik — Régi magyarországi nyomtatványok 1473—1600 (Bónis Ferenc)	90
A Zeneműkiadó új kottáiról. Durkó Zsolt: Altamira, Episodi sul tema B-A-C-H — Farkas Ferenc: Serenata concertante — Johann Georg Alb-	

rechtsberger: Két partita — Bozay Attila: Formazioni gordonka szó- lóra — Dávid Gyula: Miniature — Kadosa Pál: I. hegedű-zongoraszo- náta, op. 5. — Szelényi István: Trió fuvolára, fagottra és zongorára — Liszt Ferenc: Zongoraművek (Etüdök II. kötet) — Liszt Ferenc orgo- naművei II. kötet — Károlyi Pál: Négy cimbalomdarab — Papp Lajos: Kilenc bagatell cimbalomra — Patachich Iván: Contorni per arpa — Pikéthy Tibor: Toccata per organo — Sári József: 6 pezzi per piano- forte (Meixner Mihály)	93
Párizs, 1530. Francia chansonok és zongoradarabok modern kiadásban (P. A.)	97
FOLYÓIRATOK	99
HANGLEMEZEKRŐL (Juhász Előd)	109

A Magyar Zene legközelebbi száma 1972. júniusában 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: **BREUER 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

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, Budapest, V., József nádor tér 1.) közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215–96 162 pénzforgalmi jelzõszámára. Előfizetési díj félévre 30,— forint, egész évre 60,— forint.

Index: 25.563

72.8890.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

A BUDAPESTI BARTÓK ARCHÍVUM MÁSODIK ÉVTIZEDE ELÉ

A magyar zenetudományi és — szélesebb körben — zenei közvéleményt folyamatosan érdekli és foglalkoztatja a Bartók-kutatás, benne a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete Bartók Archívumának tevékenysége. A Magyar Zene szerkesztősége abban a meggyőződésben közli Somfai Lászlónak, a Bartók Archívum megbízott vezetőjének alábbi tájékoztató összefoglalását, hogy ezzel jó szolgálatot tesz a hazai Bartók-kutatás ügyének.

1961 szeptemberében a Magyar Tudományos Akadémia „Bartók Archivum” elnevezéssel alapította meg a zenetörténeti és elméleti kutatásnak szentelt első magyar tudományos intézetet, mintegy társintézményeként a Kodály Zoltán vezetésével akkor már működő Népzene Kutató Csoportnak. Bár névváltoztatás csak 1969-ben deklarálna a „Zenetudományi Intézet” funkcióit voltaképpen kezdettől kétféle muzikológiai tevékenységet egyesített a Szabolcsi Bence igazgatásával dolgozó intézet: a szűkebben vett múzeum-típusú Bartók Archívumot — és a zenetudományi kutatás több fontos ágának művelését szervező tudományos osztályokat.

Magának a Bartók Archívumnak létrejöttét és első évtizedének működését elhatározóan befolyásolta két körülmény. Az egyik az volt, hogy — a Bartók család itthon élő tagjainak jóvoltából — otthont adhatott annak a hatalmas letéti anyagnak (a „Bartók Hagyaték”-nak), amely a zeneszerző Budapesten maradt kottáinak, iratainak, tárgyi dokumentumainak gerincét alkotva intézményes keretek közötti rendezésre, konzerválásra, feldolgozásra várt. A másik meghatározó körülmény pedig az volt, hogy az archívumi munka vezetésére az Akadémia egy jeles belga Bartók-kutatót nyert meg, Denijs Dillét, az életrajz fehér foltjainak és különösen a zeneszerző fiatalkorának szenvedélyes tanulmányozóját, aki a család még élő tagjainak és a komponista több barátjának bizalmát is élvezte. Az archívum alapítólevele az archivális tevékenységet hangsúlyozta: a Bartók Bélára vonatkozó emlékek (hagyaték) meg-

őrzését, gyűjtés útján tovább bővítését, a tudományos kutatás számára hozzáférhetővé tételét.

Tíz esztendő után az archívum gyűjteménye hatalmas tárrá gazdagodott; értékét és jelentőségét ma még a szűkebb szakma sem ismeri igazán. Az első évtized ugyanis nem minden téren zajolhatott harmonikus körülmények között. Kölcsönös bizalmatlanság, anyagfáltás, feszültség forrásává vált a New York-i intézmény léte és egyes lépései. Azok a kéziratok és dokumentumok, amelyek Bartók halálakor New Yorkban az ottani Bartók-hagyaték [„Estate of Béla Bartók”] trustee-jének, Victor Batornak kezelésében maradtak, 1954 tájára, újabb szerzeményekkel-letétekkel kibővülve, „The Béla Bartók Archives, New York” elnevezésű intézetté formálódtak. Bár a New York-i Bartók-archívum jogi státusza kezdettől vitatott volt (újabban nem is működhet nyilvános archívumként), az érett Bartók-kompozíciók kéziratainak zömével rendelkezvén, s komoly feldolgozó-katalogizáló munkájával, egy időre a Bartók-kutatás egyik központjává vált. Kölcsönös érdekfáltás, a tudományos kutatás szempontjából közömbös copyright-megfontolások, politikai és személyi ellentétek következtében a budapesti és a New York-i archívum között mikrofilmcsere, együttműködés, kölcsönös tájékoztatás nem jöhetett létre.

Más természetű problémák forrása volt az első évtizedben a magyar Bartók-kutatók egy részének illetőleg a budapesti Bartók Archivumnak részleges érdekek- és véleménykülönbsége. D. Dille — mert másfajta kritikai szempontokkal és munka-hipotézisekkel indult — a magyar kutatók némelyikétől, azok anyagfeltáró vagy stíluselemző eredményeitől többé-kevésbé elszakadtan kezdett hozzá a Bartók-dokumentáció új alapjainak megvetéséhez, és természetesen az intézmény-nyújtotta más lehetőségek között. E nagy munka legnagyobb hasznélvezője és értékelője a következő évtized lesz. Mert az archívum, vagy személy szerint a most nyugalomba vonult D. Dille legfontosabb és impozáns publikációi is (pl. Documenta Bartókiana 1—4., Ethnomusikologische Schriften 1—4., fiataalkori kompozíciók első kiadásai) valójában csak a sokágú munka melléktermékei voltak. Az eddigi legalapvetőbb közlés — amelynek megjelenésével nem lesz többé akadálya az ismeretlen fiataalkori opuszok tanulmányozásának — most van sajtó alatt (Dille: Bartók fiataalkori műveinek tematikus jegyzéke).

A koncepciózus gyűjtés, a javarészt egy tudós energiájára építő alapvetés jellemezte tehát az első évtizedet — bár tudnunk kell, hogy az archívum segítségével nyomot hagyott sok külső kutató, köztük számos külföldi író Bartók-munkáin, közvetve kisugárzott a magyar Bartók hanglémez-összkiadásra, vagy kongresszusok-kiállítások-tanácsok-előadások-találkozások révén Bartók szélesebb publikumára is.

*

A második évtized egynémely ponton módosíthatja a Bartók Archivumnak az egyetemes Bartók-kutatásban elfoglalt helyét és jelentőségét. Hogy így legyen, az archívum munkatársai az új évtized küszöbén e programpontokat szeretnék nyilvánosan is hangsúlyozni:

1. A Bartók Archivum (bár nem nyilvános „közgyűjtemény”, közművelődési funkciót-szolgáltatást is csak szerény lehetőségeihez mérten vállalhat)

a tudományos kutatás és a Bartók-interpretáció művelői számára rendelkezésre áll;

1.1. ... a tudományos kutatás számára: mert a Bartók-kutatás továbbfejlesztéséhez, a literatúra közhelyeinek és torzításainak kiigazításához magas színvonalon művelt forrás- és alapkutatásra van most elsősorban szükség, tudományos fegyelemmel és etikával dolgozó kutatók összefogására;

1.2. ... a Bartók-interpretáció művelői számára: mert az eredeti kéziratok, írott és hangzó dokumentumok tanúságainak legnagyobb hasznélvezői, érzékeny gyakorlati tolmácsai ők lehetnek.

2. A Bartók Archívum (számítva eddigi támogatóinak-adományozóinak-barátainak körére, de kitörni kívánva részleges elszigeteltségéből) *kapcsolatot keres és együttműködést ajánl fel* a Bartók-dokumentumokat gyűjtő, vagy a Bartók-kutatás iránt érdeklődő hazai és külföldi intézményeknek, magángyűjtőknek és kutatóknak, mert:

2.1. tudja, hogy a New Yorkban és másutt levő hatalmas forrásanyag nélkül a budapesti gyűjtemény — de megfordítva is — csupán torzó, amelyre átfogó témákban ideiglenes részeredményeknél többet nem alapozhatunk;

2.2. tudja, hogy Bartók etnomuzikológiai hagyatékának gondozása a népzene-tudomány szakemberei nélkül, a más gyűjteményekben őrzött anyagokkal való egybevetés nélkül teljes hitelű munkához nem vezethet;

2.3. tudja, hogy Bartók egykori muzsikáló partnereinek, tanítványainak magángyűjteményei, bejegyzéses kottái, dokumentumokat pótló visszaemlékezései nélkül hiányos az egyes kompozíciók végső alakjáról, hiteles értelmezéséről alkotott képünk, általában az előadóművész-Bartókról formált ismeretanyagunk;

2.4. de azt is vallja, hogy sok érdemes és eredeti egyéni tudományos erőfeszítés, Bartók-könyv, Bartók-analízis jobban szolgálhatná a Bartók-kultusz ügyét, ha kiegészülne, felfrissülne a budapesti archívum forrásaiból, központi dokumentációjából.

3. A Bartók Archívum maga nem a publikációs lehetőségek kisajátítója, a Bartók-irodalom, a Bartók-analízisek megírója akar lenni (e téren inkább csak ösztönözi az egyéni Bartók-kutatást és programot ad a most specializálódó fiataloknak), hanem elsősorban az igényes kutatás kiszolgálója. Ezt a funkciót akkor töltheti be legjobban, ha legfontosabb és legsajátosabb távlati feladatának a *Bartók-oeuvre kritikai összkiadás formájában való közzétételét*, e nagy vállalkozás szerkesztését tartja.

3.1. Ez az eljövendő összkiadás a Bartók-család támogatásával, az anyag zömét őrző intézmények és gyűjtemények aktív közreműködésével, a magángyűjtők önzetlen segítségével, a kritikai kiadások közreadásában gyakorlott nemzetközi tudósgárda munkájával jöhet csak létre.

3.2. Az összkiadásnak fel kell ölelnie Bartók egész oeuvre-jét, vagyis: kompozícióit (és közreadásait), népzene-tudományi munkáit (és egyéb ír-

sait), levelezését (és a biográfia egyéb forrásértékű dokumentumait), — a fontosabb és a forráshelyzet terén teljesebb anyaggal kezdve el a sorozatot.

3.3. Ha átmenetileg egyes tényezők (a jogi helyzet egyes problémái, a forrásanyag megosztottsága) hátráltatják is az összkiadás megjelentetésének megkezdését, az archívum szorgalmazni fogja a tudományos előkészítő munkát, a módszerek metodológiai kidolgozását, a publikálásra kész kötetek megalkotását, — és számít arra, hogy a magángyűjtők támogatják e művelődéstörténeti célú corpus létrehozását.

3.4. A várákozásnak és felkészülésnek ebben az időszakában is — fontos ismeretlen dokumentumok bemutatására, a Bartók-kutatás dokumentáris alapokra épített jelentős részkérdéseinek megtárgyalására — az archívum a Bartók-kutatóknak megjelenési fórumként felajánlja a nézőpontját és tematikáját némiképp kitérítve továbbra is megjelenő „Documenta Bartókiana” köteteit.

1971. december 1.

Somfai László

ÚJFALUSSY JÓZSEF:

HASZNOS KÖNYV A ZENE LÉLEKTANÁRÓL*

Vitányi Iván Zenepszichológiáját mind könyv alakjában (A zene lélektana, Gondolat, 1969), mind kéziratos formájában elolvastam. Utalásaimat, idézeteimet a következőkben a kéziratos változat lapszámaival jelölöm. Érdelemről a pszichológiatudomány nevében természetesen nem nyilatkozhatom illetékesen, de azt, hogy a zenetudománynak, benne kiváltképpen a zeneesztétikának a zenepszichológia szűkebb körét jóval meghaladóan is jelentős szolgálatot tesz, már előjáróban teljes meggyőződéssel állíthatom.

„Megkapta-e tehát a zene az őt megillető helyet a lélektan tudományában?” — kérdezi Vitányi munkája bevezetésében (2. lap), és önmaga kérdésére tagadóan válaszol. Mi pedig visszajáról tehetjük fel a kérdést: megkapta-e hát a lélektan az őt megillető helyet a zene tudományában — és kérdésünkre mi is kénytelenek vagyunk tagadó választ adni. Különösen akkor, ha a zenepszichológia hazai előtörténetére gondolunk.

A század nagy zenei megújulása, Bartók, Kodály és kortársaik mozgalma kezdetben együtt járt a zenetudomány egykorú áramlatainak felújuló magyarországi hatásával. A zenepszichológia sajátos körében nemzetközi szaktekintélyvé vált Révész Géza kívül különösen Kovács Sándor és Molnár Antal, az új zene lelkes elemzői, ismertetői és propagálói, a zenepszichológiában is az akkor legfrissebb nemzetközi tudományos tájékozódás eredményeit használták fel tudományos, publicisztikai és nevelő munkájukhoz. Érdeklődésük egyben a két testvértudományra: a zeneesztétikára és a zeneszociológiára is kiterjedt. Az utóbbira különösen Molnár Antalé.

Zenetudományunk főárama a két háború között mindinkább a folklór és a zenetörténet medrében haladt, s a zenepszichológia testvéreivel együtt mostoha sorsra jutott. Hogy miért és hogyan, annak okait nem itt kell elemeznünk, mint ahogy azt sem kell különösen bizonyítanunk, hogy később, az ötvenes évek elejének tudománypolitikai légköre mennyire nem kedvezett ennek a tudományágnak.

Különösen fájó hiányát éreztük a zenepszichológia támogatásának akkoriban, amikor a zene marxista esztétikájának problémáihoz kezdtünk közeledni. Az érdeklődés ugyan időközben örvedetesen növekszik a zene lélektana, de, a szorongató mindennapi szükség és a zeneéletünkben egyre növekvő didaktikai-metodikai hullám hatására, főként a zenei nevelés lélektana

* E tanulmány Vitányi Iván Zenepszichológia című kandidátusi disszertációjának opponens-véleményként, 1971. október 28-án hangzott el, a Magyar Tudományos Akadémián.

iránt. *Tyeplov* 1960-ban magyarul is megjelent, közismert munkája is a zenei képességek, így inkább a zenei nevelés aspektusából közelít a zene lélektanához. Ezzel a zenepszichológiai irodalomnak ehhez a széles hagyomány-rétegehez csatlakozik.

Ebben a tudománytörténeti helyzetben emelkedik ki igazán Vitányi Iván munkájának jelentősége. Évtizedek mulasztását kellett egy csapásra pótolnia úgy, hogy vállalkozása ott folytassa a megszakadt fonalat, ahol ma kellett folytatnia, marxista elméleti alapozással.

Tanulmánya áttekinti, ismerteti, értelmezi és bírálja a témakör legfontosabb régi és új irodalmát. A hagyatékban gondosan kutat a marxista tudomány számára termékeny gondolatcsírák után. Különös szeretettel és gondnal eleveníti fel a magyar zenepszichológia tradícióit, mintegy ezzel is a tudományszak hazai kontinuitásának igényét hangsúlyozva. A problémátörténeti áttekintés mérete, a nézetek alapos és elvszerű feldolgozása révén a kézikönyv szerepét is vállalhatja. Tárgyának sokoldalú megközelítése, fegyelmezetten elméleti problematikája megóvja a nemegyszer siváran gyakorlatias zenedidaktikai segédtudománykodás nem ritka, vicinális elfogultságaitól.

Marxista alapállásának elvét és módszerét két pontban foglalja össze, illetőleg a marxista pszichológia gyakorlatában kialakult alapelvek közül kettőt emel ki. „Az első az — mondja —, hogy a marxista pszichológia következetesen és szisztematikusan vallja a lelki és az idegfiziológiai folyamatok egységét. A másik, hogy az ember lényegének (tehát az emberi pszichikum legfőbb sajátosságának) társadalmi mivoltát tartja.” (33. lap.) Talán szabad a szerző által kiemelt két alapelvet még kettővel értelemszerűen kiegészíteni. Részint azzal, hogy a marxista pszichológia a lelki élet jelenségeit egymásra vonatkozó egységükben, továbbá, hogy a szubjektumot az objektummal összekapcsoló, asszimiláló funkciójukban vizsgálja. Ezzel a kiegészítéssel azért tartozom éppen Vitányi Ivánnak, mert munkájában az általam említett módszertani elvek alkalmazásának hatása rendkívül plasztikusan és termékenyen nyilvánul meg.

Első alapelvehez híven, a tanulmány szerzője széles körűtekintéssel, alapos tájékozottsággal támaszkodik az idegfiziológia legújabb kutatásaira. Ezek ismeretében vázolhatja fel az emberi idegműködés struktúrájának igen világos és áttekinthető hierarchiáját, annak meggyőző logikával összefogott, kiegészített skémáját (44—55. lap). Meggyőző az a következtetése is, hogy a specifikus rendszer kialakulása, létrejötte sajátosan a társadalmi lét terméke és eszköze. Legfeljebb fogalmazása félreérthető, amikor azt mondja, hogy „a társadalmiság csakis a második »körrel«, tehát a specifikus rendszerrel és az agykéreggel kapcsolatban vetődhet fel” (31. lap). Hiszen a már kialakult specifikus rendszer léte és működése tudvalevőleg visszahat az aspecifikus szféra alkatára és működésére is.

Hasonló gondossággal építi be gondolatmenetébe a hallószerv szerkezetére és működésére vonatkozó legújabb kutatásokat, *Békésy György* és mások eredményeit is, munkájának a hallás pszichológiájára és fiziológiájára vonatkozó fejtegetéseibe. Nem az ő hibája, ha ezek a kutatások a zenei hallás egyes sajátos jelenségeit még mindig nem tárták fel, nem magyarázzák egyértelműen. Mindenesetre helyes irányban halad, amikor a hézagok kitöltését célzó törekvéseiben nem hagyatkozik a hallószerv receptor-mechanizmusának ada-

taira, hanem a magyarázatot a központ tevékenységében, annak megsértésében keresi. Azzal, hogy a zenei struktúrák felfogásának szintjét már itt hozza kapcsolatba az elemek recipiens tevékenységére vonatkozó vizsgálatokhoz, olyan globális, mondhatni, logikai mozzanatot iktat be, amely közvetít egyrészt az alakzat-pszichológia termékeny alkalmazásához, másrészt az önmagukban absztrakt elemek relációjának, konkrét jelentés-hordozó szerepének, ezáltal a zenei egész, mint esztétikum pszichológiájának megértéséhez. Egész gondolkozásmódját a viszonylatok, a közvetítések felkutatásának, nyomkövetésének törekvése jellemzi. Tárgyának kifejtéséhez is szerencsésen centrális pozícióból: az általános művészetpszichológia középpontjából kezd hozzá. Ezzel olyan keresztúton helyezkedik el, ahonnan kitekinthet egyrészt az általános pszichológia tágabb, másrészt a zenepszichológia szűkebb területére. Problémáit éppen abban a csomópontban ragadja meg, ahol a zenepszichológia kulcskérdései egyben az általános pszichológia leglényegesebb problémáival érintkeznek. „*Mi az értelem és érzelem viszonya a művészetben? ... ehhez az kell, hogy eldönthessük: mi a kettő viszonya általában véve*” — exponálja egy helyütt (32. lap) a közös problematikát.

Fejtegetései, feltett kérdései éppen azokat a közvetítéseket feszegetik, amelyek az érzékszervi észleléstől a jelentésig, az empiriától az általánosításig vezetnek. Így kerülnek érdeklődésének középpontjába a pszichológiai kutatás olyan érzékeny témái, mint az érzelmek titokzatos tenyészete, vagy a képzelet és gondolkodás határterületei.

Azzal, hogy az érzelem és értelem hagyományos, gépies szétválasztását kérdőjellel látja el, vagy hogy a képzelet és gondolkodás kettőssége mögötti egységre rásejt, valójában a művészi gondolkodás legsajátosabb vonásainak megértéséhez vezető úton tesz fontos lépést. Elmélyíti azt a felismerésünket és meggyőződésünket, hogy a gondolkodás nem a fogalmak, vagy éppen a nyelvi jelzések monopóliuma, hanem egy különös módja éppen a képzelet és az intellektus sajátos dialektikájából jön létre, teremt új világot. Amikor pedig *James K. Feiblemant* idézve megállapítja, hogy „*a kontrollált képzelet nem annyira képeket teremt, mint relációkat tár fel*” (29. lap), egyben a művészi logika, a művészi elsajátítás leglényegesebb karakterisztikumát, a viszonylatok érzékletes megjelenítését, illetőleg átélését fogalmazza meg.

Ugyanilyen fontosak az érzelmi közvetítés tükröző funkciójára vonatkozó fejtegetései és következtetései, amelyek *Pavlov*, *Vigotszkij* és *Rubinstein* munkáira támaszkodnak. Főként az ő megállapításaik termékeny feldolgozása óvja meg Vitányit attól, hogy egyes újabb érzelem-elméletek fiziológiai, stressz-elméleti egyoldalúságába sodródjék. A művészet emóciói „az értelem emóciói”, idézi *Vigotszkijtől* (73. lap), s ezzel ismét az értelem és érzelem világa közé húzott, hagyományos és káros falat segít elbontani.

Az érzelemvilág tükröző-általánosító, a valóságot létünk tudatára vonatkozó funkciójából csábító kitekintés nyílnék az axiológia, az esztétika és etika szférájába, de Vitányi Ivánnak alighanem igaza van, amikor ezeknek a csábításoknak mértéktartóan ellenáll.

Szemléletmódja így is jellemzően esztétikai vellejítésű, s ez mindjárt meg is kérdezteti velünk: helyes-e a művészet pszichológiáját ennyire esztétikai oldaláról nézni. Könyvének egyik bírálója éppen ezt veti szemére. De vajon lehet-e, szabad-e a pszichológiához marxista módon közeledő kutatónak más-

képpen megközelítenie a művészet pszichológiáját, mint ember és valóságának esztétikai viszonya felől? Talán meghökkentő, hogy vizsgálatának fókuszába olyan prominens esztétikai kategóriát állít, mint a katharzis, de merhetjük-e tagadni, hogy a katharzis esztétikája csak az egyik oldala annak a komplex jelenségnek, amelynek másik oldalát a pszichológia, a katharzis-élményben megvalósuló lélektani folyamat világítja meg? Igazat kell adnunk neki, amikor azt írja, hogy „a lényegét [tudniillik a katharzis lényegét] csak akkor tárhatjuk fel, ha azt is megkérdezzük, hogy a valóság mely jelenségei válthatják ki ezt a sajátos, egymás ellentétébe átcsapó érzelmi kört” (73. lap).

Csak zárójelben jegyzem meg egy éppen esztétikai vonatkozású tévedését. Az egyessé alkotott kutyából ugyanis nem „általában” a kutya, hanem ilyen, vagy olyan kutya áll előttünk: ez a különösség törvénye, az esztétikum alaptörvénye (89. lap).

Hosszú volna felsorolni Vitányi Iván munkájának mindazokat a megállapításait, amelyeknek olvastán helyeslően kell bólogatnunk, örvendeznünk annak, hogy sorra oszlat a köztudatban meggyökeresedett babonákat, kimond evidenssé vált igazságokat, pszichológiai oldalról megerősíti esztétikai gondolkodásunk számos sejtését, vagy bizonyosságát.

Általános pszichológiai-esztétikai gondolatmenetével már csak a mimézis kategóriájának értelmezéséről szállok vitába. Tanulmányának 174., majd később 231. lapján is bevonja fogalmazásába a mimézis kategóriáját. A tükrözés, a művészi újjáalkotás két módját mint mimétikust és mint absztraktot állítja szembe. Egyrészt tisztában vagyok azzal, hogy ez a megkülönböztetés nem tőle magától származik, hanem — mint hivatkozik is forrására — Lukács Györgytől. Másrészt, utóbb említett helyén éppen a zene vonatkozásában, a két típus merev elválasztását fel kell oldania, mert kiderül, hogy a megkülönböztető jegyek nem egyértelműen diszkriminánsak. Én magam inkább a mimézis eredeti, görög jelentése mellett vagyok, ahol mimézisnek a megvalósítás dinamikus folyamatát, nem pedig a tárgyi-statisztikus képmást tekintették. Tehát nem annyira mimétikus és absztrakt, hanem tárgyi és nem tárgyi jellegű tükrözésről beszélhetnénk. A zeneművészet az én osztályozásom szerint sajátosan mimétikus művészet, és éppen a valóság dinamikus relációinak minden másnál finomabb és gazdagabb feltárásában egyáltalán nem absztrakt, hanem nagyon is konkrét lehet.

Lélektani koncepciójának próbája természetesen az, hogy premisszáiból hogyan jut el a zene jelenségeinek az eddiginél teljesebb és meggyőzőbb magyarázatához. Ebben az erőfeszítésében aztán méginkább magára marad, mint az előzmények kimunkálásában. Igaz, sokan és sokat írtak a zene lélektanáról, de a végső számvetés — mint bevezetésében Vitányi maga is megállapítja — mégsem biztató. Hihetetlenül egyetlen ez a hagyaték. Egyetlen és hézagos. Egy-egy részletkérdés néha bőbeszédűen felhalmozott irodalmával szemben lényeges, vagy éppen a leglényegesebb csomópontok kifejtése szinte teljesen hiányzik. Nem várhatjuk egyetlen kutató egyetlen munkájától, hogy az évszázados hiányokat egy csapásra pótolja.

Így továbbra is kielégítő magyarázat nélkül marad a konszonancia—disszonancia kategória-pár, az oktáv hasonlóság, vagy a hangközök és megfordításaik — kvart és kvint, terc és szext, szekund és szeptima — hangzások karakterének hasonlósága.

Formai tekintetben igen tetszetős, tartalmára nézve mégis igen problematikus az úgynevezett „dimenzióknak” az a hármasság, amelyet Vitányi *Molestől* idéz és vesz át (133—134. lap). Rendkívül absztraktak ezek a dimenziók és az általuk meghatározott síkok. Többé-kevésbé egybevágnak a múlt századi iskolás zeneelméleti hagyomány szintelen-szagtalan definícióival, s ezek éppen a lélektan vonatkozásában mondanak csődöt. A dallam ezek szerint szukcesszív, a harmónia szimultán hangmagasság-viszony, a ritmus puszta időtartam-viszony, a színezet pedig csupán a részhangok mennyiségének és minőségének, arányainak függvénye. De vajon kitölthetik-e ezek az elvont kategória-kombinációk a zene hangzó valóságát? Elégségesek lehetnek-e éppen a teljes, komplex zenei élmény lélektani magyarázatához? Ki merné elvonni a konkrét ritmus-élményből az akcentusokat? Hiszen az eredeti görög terminus is az időfolyamat metrikus, tehát az intenzitás fokozataival és periodikus ismétlésükkel tagolt pulzációs formálását jelenti. A színezet — mindannyian jól tudjuk — egyúttal intenzitás, hangfekvés (tehát magasság!) és a keveredő zörejek dolga is. Ki merné a konkrét dallamélményt puszta szukcesszív hangmagassági viszonyok sorává degradálni, ki kísérhetné meg annak éppen pszichológiai vizsgálatát az egészet kitevő színezeti, ritmikus, metrikus-hangsúlyos tényezők kiszűrésével?

Csak helyeselhetünk Vitányi Ivánnak, amikor a későbbiekben több ízben is ellentmondásba kerül, tehát lényegileg vitába száll a „dimenziók” és „síkok” ilyen teoretikus felfogásával. Dolgozatának további részében nemegyszer használja a ritmus fogalmát teljes, konkrét és éppen lélektanilag egyedül helyes értelmében. (148., 197. lap.)

Az egészséges lélektani gondolatmenet zenére vonatkoztatásának tanulmányában éppen azok a legjelentősebb módszerei, amelyek a zenei élmény zenei, tehát esztétikai egészének jelentését segítenek tisztázni. Itt is az érzékszervi impulzusoktól a jelentésig vezető közvetítések gondolati-lélektani vizsgálata látszik a legtermékenyebbeknek. Ebben a tekintetben igen szerencsés a hagyományos „belső hallás” kategóriájának az „endomuzikális tevékenység” fogalmával való helyettesítése. Ez a terminus a zenei gondolkodásnak nemcsak tevékenység-, hanem gondolkodás-jellegét is kifejezi. Hallás és emlékezet Aristoxenos-posztulálta korrelációját és egységét a képzelet és gondolkodás aspektusával egyesíti. Ezzel a zenélélektan hagyományos hallászervi-empirikus és képzeleti-asszociációs vizsgálati pólusait a gondolkodás-lélektan egységébe vonja, annak szintjére emeli. Szervesen folytatja ez a zenei következtetés az általános részben kidolgozott premisszákat, kísérleti dokumentációhoz pedig azokból a vizsgálatokból jut, amelyeket Vitányi Iván és Sági Mária az úgynevezett generatív zenei tevékenység körében folytatott és folytat.

Ebbe a következtetés-lánca illeszkedik az elemi zenei struktúrák, mint logikai sejtek jelentőségének kiemelése Vitányi munkájában. Ez a csomópont igen fontos kérdésekhez vezet utakat nyit meg a szerző, és mindannyiunk előtt. Alkalmat ad a nyelvi és zenei jelzés-rendszer problémáinak akár csak futólagos érintésére, alkalmat ad (erről már ejtettünk szót) a gondolkodás egyoldalú, a fogalmi gondolkozással azonosító felfogásának kiegészítésére, illetőleg cáfolatára.

Ebben a gondolatkörben különösen jelentősnek tartom a tanulmánynak a funkciók logikára vonatkozó fejtegetéseit. A zenei funkciók gondolkodásmód

valóban igen tisztán valósítja meg a gondolkodás alapmechanizmusának, két és három elem kapcsolásának elvét. Ennek felismerése és megfelelő adaptálása bizonyára széles, még fel nem tárt lehetőségeket tartogat más művészeti alkotások logikai-szerkezeti tanulmányozásához, elemzéséhez is. Itt azonban nem hallgathatom el azt a meggyőződésemet, hogy a zenei funkciók zenei lényegének éppen zeneibb megértése és ismerete még más művészetekre, műfajokra való analógiás alkalmazásukat, általánosításukat is terményebbé teheti.

Vitányi a háromfunkciós kapcsolatoknak az egész újkori zene hangrend-szerére érvényes hálózatát a 12 hangú, temperált hangsor viszonylatain kívánja demonstrálni. A benne lehetséges lépések redukált körén a csoportelmélet módszerét alkalmazza úgy, hogy a 12 temperált félhang mindegyikét egyértelműen látja el a három funkció (*T S D*) valamelyikével. A *C* hangtól kezdve, felfelé haladó sorrendben, négy *T S D* csoportot jelöl ki (megfelel ez a funkcióbeosztás egyébként Lendvai Ernő Bartók zenéjén demonstrált tengely-, illetve funkciórendjének).

Nem feladatom ehelyütt a zenei funkciórend tisztázása. Egy néhány megjegyzést mégis hozzá kell fűznöm Vitányi Iván zenei funkcióelméletéhez.

1. A zenei funkciós relációk alapjában a diatonikus hangrendszer melodikus logikájában gyökereznek. Alapjuk a fő- és váltó-, illetőleg átmenő hangoknak az a hierarchiája, hasonlósági és különbözőségi vonzásaiknak, dinamikus viszonylataiknak az a hálózata, amelyet a felhangsor rokonsági fokai határoznak meg.

2. A következetesen temperált 12 hangú hangsorban a főhangok és mellékhangok hierarchiájának, tonális viszonylatainak elvszerű megszüntetésével minden funkciós vonzás megszűnik. Hangközviszonyai nem a diatonikus hangsor hangközviszonyai. Így a hagyományos intervallum-jelölések: szekund, terc, kvart, illetve tiszta, kis és nagy hangközök — itt értelmüket veszítik. Ilyen rendszerben — belső dinamizmusának, mondjuk, ellentmondásainak hiánya következtében — valóban feltételezhetnők az egyes fokok funkciós egyértelműségét, ha a rendszer egyáltalán megengedné a funkciós értelmezést.

3. Amennyiben ilyen rendszerben alkalmi vezetőhangos vonzások, két funkciós párkapcsolatok, esetleg tonális sejtek alakulnak ki, azok a rendszer ellen hatnak, s a maguk körében a 12 fokúság elvét értelmileg megszüntetik. Ilyenkor az egyes temperált félhangok feltételezett funkciós egyértelműsége megszűnik és két vagy több értelmet kapnak, aszerint, hogy milyen páros relációba kerülnek más társaikkal.

4. A temperatura már régóta megadja a diatonikus zenei logikának azt az illúziót, hogy 12 félhang relációival fejezheti ki ennél sokszorosan több reális funkciós kapcsolat árnyalatait. A két rendszer, a diatonikus relációkat rejtő ál-12 fokúság és a valóságos, évszázadok óta egymásban él, de mintegy száz év óta egyre nyíltabban manifesztálja utóbbi, következetesen 12 fokú arculatát, s ezzel a kétértelműséggel nyíltá teszi. De az azonos 12 hangban élő két vonatkozás-rend azért mégis kettő, és kontaminációjuk, a 12 fokú relációk funkciós értelmezése óhatatlanul fogalomzavarhoz, a funkciós kapcsolatok lényegének félreértéséhez vezet.

A munka 255—256. lapján közölt táblázat tehát inkább egy imaginárius határeset virtuális lehetőségeit veszi számba, mintsem az újkori zenében ér-

vényes, eleven zenei funkciós kapcsolatok rendjét. Azok ennél sokszorta bonyolultabbak, mert a szukcesszív komponens pillanatról pillanatra módosítja nemcsak a relációkban résztvevő elemek sorrendjét, hanem jelentésüket is. Ez magának a funkciónak a lényegéből és fogalmából ered.

Úgy gondolom mégis, hogy a zenei háromfunkciós logikából leszűrt alapelv analógiás alkalmazása nagyobb szerkezeti egységek viszonyára — amint ezt Vitányi Iván egy Babits-vers elemzésében tette — helyes alapgondolat, ha az így kirajzolódó szerkezeti viszonyokat nem azonosítjuk egyszerűen a sajátos zenei funkciós kapcsolatokkal. A „lélektani alany” — „lélektani állítmány” ismert kategóriáit sem azonosíthatjuk rövid úton a nyelvi alany—állítmány kategóriákkal.

A funkciórend értelmezésére és általánosítására vonatkozó bíráló megjegyzésemmel nem csökkenteni, inkább kiemelni szerettem volna Vitányi Iván funkciós-logikai gondolatának, mint a maga helyén fontos vizsgálati módszernek jelentőségét.

Záradékol még csak annyit, hogy a tanulmány nagyobb szerkezeti ökonómiával elkerülhette volna hasonló témák ismételt tárgyalását, az egységes gondolatmenetbe szervesen beilleszthető témáknak függelékszerű, utánvetett felsorolását.

Összefoglalásul megismétlem, hogy Vitányi Iván Zenepszichológia című tanulmányát a magyar, egyben a nemzetközi marxista zenelelektani kutatás fontos összefoglaló művének tartom. A rendelkezésre álló irodalom alapos feldolgozásával és termékeny továbbfejlesztésével, a gondolkodás-pszichológia módszereinek alkalmazásával új aspektusokat tár fel a zenei élmény, mint karthartikus esztétikai élmény lélektanának magyarázatához.

A 75 ÉVES KÓSA GYÖRGY KÖSZÖNTÉSE

„A Kósa gyerek dolgát mégis csak magamra vállalom. Remélhetőleg megbirkózom a feladattal.” — Bartók Béla írta e sorokat 1907 novemberében Freund Etelkának, aki az éppen hogy tíz esztendőes Kósa György különleges zenei adottságaira hívta fel a figyelmét. Bartók osztályát évekig látogatta a gyermek Kósa s mestere bizalmának jele volt, hogy 1908-ban ő másolhatta le Bartók 14 Bagatelljének kéziratát s később, 1916—17-ben a zeneszerző kívánságára vett részt A fából faragott királyfi betanításában, mint az Operaház ösztöndíjas korrepetitora. Ekkor már Dohnányi mesteriskoláját látogatta, éppen Bartók javaslatára s zeneszerzés tanulmányokat folytatott Kodály Zoltán és Herzfeld Viktor irányításával.

Első átütő, nemzetközi zeneszerzői sikere a Hat zenekari darab volt, amelyet 1925 márciusában Erich Kleiber Berlinben vitt sikerre. Hugo Leichtentritt, aki pedig számos jelét adta korábban is, későbbben is annak, hogy nem barátja a magyar zenei megújulásnak, e nevezetes bemutatóról az alábbi, igen elismerő kritikát írta a Die Musik 1925 májusi számában: „A budapesti Kósa György, aki abban a kitüntetésben részesült, hogy Kleiber vezesse be Berlinben, Bartók honfitársa és tanítványa. Hat kis zenekari darabja hatásos keresztútját ábrázolja Schönberg zenekari darabjainak, a finommívű francia impresszionizmusnak és a tüzes magyar gesztusoknak. Rendkívül artisztikus mű, igen, de szokatlan tehetségről és kifinomult ízléskultúráról tanúskodik.”

A Hat zenekari darab még ugyanebben az esztendőben elhangzik az Új Zene Nemzetközi Társasága prágai zeneünnepén, amelyen Bartók Tánccsvitéjével képviselte a magyar muzsikát. S ez a siker továbbiak forrása lesz. Az Universal sorra-rendre kiadja Kósa György alkotásait s az idézett folyóirat hol elismeréssel, hol megrovással számol be róluk. Kósa mindenestre, egy csapásra a magyar zene élvonalába került, Adorno, a Die Musik hasábjain ugyanolyan érveléssel száll szembe Kósa György, mint Bartók és Kodály művészetével.

A zeneszerző hangversenyző művész és pedagógus is egyszemélyben. Miközben műhelyét sorra hagyják el új meg új kompozíciók, a 20-as évek derekán, a legjobb kortárs zeneszerzőkkel szövetkezve megalakítja a Modern Magyar Muzsikások Társaságát, amelynek hangversenyein rendszeresen fel is lép. 1927-től — három és fél évtizeden át — tanított a Zeneművészeti Főiskolán. S tanított pianistaként is, elsősorban Bach szeretetére. Rendszeresen megismétlődő hangversenysorozatai hatalmas jelentőségűek a magyarországi Bach-kultusz megeremtésében.

Élete művének Bach interpretálása éppoly szerves része, mint az alkotás. Hatalmas pedig ez az életmű, kilenc szimfónia, hét opera, közel 50 oratorikus alkotás, zenekari- és kamaradarabok, dalok, kórusok sorozatát említve, épp-hogy csak felvázoltuk zeneszerzői tevékenységének kereteit. Fiatalságának drámai és expresszív kifejezésvilágát maga mögött hagyta, stílusa az évek múlásával mind egyszerűbb lett, eszköztelenebb, zenéjének kifejezése bensőségeesebb, s megragadóan költői. Életrajzíróját, Pándi Mariannet idézzük: *„Művészetének távlatai... nem mutatnak egyetlen határozott irányba, ami a kifejezés módját s a formát illeti. De nagyon is határozott a mondanivaló, amit mindenkor kifejez: fél évszázada következetes ebben és soha nem mondott mást, legfeljebb másképpen mondotta. Emberiességet hirdet Kósa muzsikája, békét és a művészet szent áhítatát. S lehet-e nagyobb öröm a művész számára, mint az a felismerés, hogy szavát mindenkor megérti a hallgatóság? A 75. születésnapját április 24-én ünneplő Kósa Györgynek s magunknak kívánjuk, hogy a zeneszerző szavát, új alkotásainak üzenetét sok-sok évig hallgathassuk.*

B. J.

TALLIÁN TIBOR:

„ORFEO” ÉS „EURIDICE” II. PROLÓGUS FIRENZÉBEN ÉS MANTOVÁBAN

AZ ÉNEKBESZÉD SZÜLETÉSE*

A korai firenzei énekbeszéd-elmélet alapvető forrása Vincenzo Galilei Dialogója, annak ellenére, hogy gondolatainak eredetiségét Claude V. Palisca újabban kétségbe vonja. Galilei itt a felfedezés újhíttú szenvedélyével sorolja fel azokat a követeléseket, melyeket az új zenének teljesítenie kell. Ezeket a követeléseket vélték azután zenéjükben a XVI—XVII. század fordulójának firenzei komponistái, Jacopo Peri és Giulio Caccini megvalósítani.

Galilei legfontosabb igénye az új zenével szemben: szólaltassa meg a *tipikus individuumot*. Ez az igény egyben a reneszánsz vokális többszólamúság strukturalista-szenzualista esztétikájának tagadása: „Más a mély hang természete, megint más a magas hangé, a közepes pedig mindkettőtől különbözik. Ugyanígy a gyors mozgásnak megvan a maga sajátossága, a lassúnak és a közepesnek szintén. Ha mármost ez a két elv igaz — és hogy igaz, bizonyos —, akkor, minthogy egy az igazság, az összhangzásnak az a módja, amit a modern komponisták használnak, abszurdum, hiszen mi más az összhangzás, mint mély és magas dallamok keveredése...” Azaz: a karakterisztikus dallam, mely e késői olasz humanista szemében a teljes ember zenei jelképe, amely csak egymaga képes kifejezni a tipikus individuum azonosságát önmagával és különbözőségét másoktól, a többszólamú zenében racionálisan felfoghatatlanná válik. Galilei a zene — realiztikus-affektív értelemben felfogott — tartalmát csak beszédszerű, nyelvi módon egyértelmű, racionális közlés formájában tudja elképzelni: az affektív tartalom és a személyes — egyszólamú — közlés nála elválaszthatatlan. Ezért ellenzi olyan hevesen az úgynevezett madrigalizmusokat is, amelyek közül pedig jónéhány valóságos többszólamú köntösben bujkáló affektus-mag. „A mai komponisták úgy mondják, s ebben szinte biztosak, hogy megfelelő módon kifejezték az elme fogalmait és utánozták a szavakat, ha egy szonett vagy más vers megzenésítésekor egy olyan sort, mint »Aspro core e selvaggio, e cruda voglia« az egyes szólamok között sok szep-timmel, kvarttal, szekunddal és nagy szexttel komponálnak meg s ezzel a hallgatók fülében durva, éles és kellemetlen hangot keltenek... Máskor azt mondják, a szavakat utánozzák, ha — amennyiben a fogalmak között futás, repülés szerepel — a szót a lehető leggyorsabban mondatják el... Ha, mint néha előfordul, a kifejezendő fogalomban dobpergés vagy trombitaszó szere-

* Riccardo Allorto: Il prologo dell „Orfeo”. Note sulla formazione del recitativo monteverdiano c. cikke (in: Congresso internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo Ed. provvisoria, Cremona, 1968), mely jelen dolgozattal részben azonos következtetésekre jut, sajnos csak a kézirat nyomdába adásakor jutott kezembe.

pel, az új komponisták megpróbálják zenében ábrázolni, és nem gondolnak arra: közben soha nem hallott formában torzítják el a szavakat... Ha pedig a sírás, nevetés, éneklés, kiáltás, sikoly szóra, »hamisság«-ra, »durva láncok«-ra... bukkannak... ezeket abszurd és hiábavaló szándékkal úgy deklamálják, ahogyan a legzordabb vidék barbárai sem...» Galilei itt a fürdővízzel együtt a gyereket is kiönti: az önálló zenei mimézisnek éppen a madrigálban, noha sokszor manierisztikus formában jelentkező kezdeményeit.

Ezzel szemben kívánatos a tipikus ember tipikus hangvételének zenei ábrázolása: „Ha tragédiát vagy komédiát néznek meg szórakozásul, színészek előadásában, figyeljék meg, mikor egy nyugodt úriember társalog barátjával: milyen modorban beszél, milyen magasra emelkedik, milyen mélyre ereszkedik a hangja, milyen erővel, hangsúllyal, mozdulattal és milyen gyorsan vagy lassan ejti ki a szavakat. Figyeljék meg, milyen különbség van mindezekben a dolgokban, ha valaki szolgáinak egyikéhez szól, vagy ha ezek egymás közt beszélgetnek. Figyeljék meg a fejedelmet, hogyan tünteti ki megszólításával egyik alattvalóját, mint tárgyal a kérelmezővel, aki kegyeiért könyörög; hogyan beszél a dühös vagy izgatott ember, az asszony, a lány, az együgyű gyermek, a szerelmes, a panaszkodó, a kötekedő, a félénk, az örömtől ujjongó ember. Ha alaposan megfigyelik e különböző körülményeket, meg fogják találni bármely gondolat vagy cselekedet helyes kifejezését.”

A tanács tökéletes tanterv: hogyan sajátítsa el a zene a valóság mimetikus tükrözését. Az ember egyéniségének s az emberek egymás közötti viszonyainak a beszéd-gesztikában való tükröződését, mely éppen színházi formájában, de latin népeknél a mindennapi életben is, a hátsóbb, gondolati-érzelmi szférák kifejezője, a zenének a saját homogén közegében újjá kell teremtenie. Fontos, hogy Galilei nem a hétköznapi sokértelműségébe, hanem a színház tipizált világába küldi a zenészt, ahol olyan gesztus- és jelzőskultúra alakult ki — vagy van kialakulóban a commedia dell'arte színpadán éppen azokban az évtizedekben —, mely közvetítőréteggént szerepelhet a mindennapi valóság s a magasabb absztrakciós szintű művészetek között. A tipikus gesztus- és szövegintonációk színpadon és szónoki emelvényen évezredes mediterrán hagyományában Galilei látnoki szemmel veszi észre mind a jövő operaműfajának, mind magának a nemsokára kialakuló barokk hangszeres idiómarendszernek fő forrását és legfőbb segítségét.

Természetesen Galilei ennek a gesztus- és intonációrendszernek vokális és egyszólamú zenei tükrözésére gondol. De: tükrözésére, zenei homogeneizálására, nem pedig arra, hogy a zene a színházművészetbe betársulva a szöveg, a mimetikus előadás szolgálója legyen anélkül, hogy kísérletet tenne a cselekvő ember egészének zenében történő kifejezésére. Márpedig tudjuk, és a legkorábbi operaprológusok vizsgálata is ezt bizonyítja: a firenzei kísérletezők második generációja nem követte mindenben Galilei útmutatását. A zenei mimézis Galilei-kijelölte útja (a commedia dell'arte megfigyelése) az új zene kialakulásának következő fázisában Rinuccini görögös-klasszicizáló dráma-konceptiójának adta át helyét s ezáltal az a realizisztikus teljességre-törekvés, mely Galilei szeme előtt lebegett, megvalósulásában késlett.

A firenzei favolák — legalábbis szándékuk szerint — nem zenedrámák, hanem elrecitált prózai művek. „A zenében (a drámában) első a szöveg, második a ritmus és csak harmadik a dallam.” Ez a firenzei énekbeszédre a szó

legszorosabb értelmében igaz. A korai recitativo vizsgálata kimutatja, hogy a szövegnek legtöbbször nem konkrét, pillanatnyi helyzete — tehát drámai töltése —, hanem absztrakt metrikai váza az, ami a zenei megformálást irányítja. A metrikai struktúra, azaz a beszédszerülésnek legkülsőbben formai, legkevésbé tipikus-emberi oldala az, ami a legközvetlenebbül és legáltalánosabban affinitást mutat a zenéhez — a jelenség eklatáns példája a strófikus dal, ahol a zene (általában) csak a szöveg külső-formai elemeit, elvontságát ragadhatja meg.

A firenzei operaprológok vizsgálata meggyőzhet arról, hogy Peri és Caccini viszonya a szöveghez elsődlegesen formai, így archaikus-reneszánsz karakterű. Ha a három Firenzéből ismeretes operaprológ dallamát a kottapéldán összevetjük, felismerhetjük egyrészt e recitativo tökéletesen architektonikus formáját, amely a későbbi recitativo-karakternek egészében híjával van; ezen túlmenően pedig, az egyes részletekben felfedezhetjük azokat az örökölt recitáló formulákat, a metrikus formából leszűrődött ösmozdulatokat, melyek csak a leelemibb prozódiai szabályoknak engedelmessé váltnak meg itt-ott, a szöveg pillanatnyi kívánalmai szerint. E formulák dallam-karaktere elhanyagolható, voltaképpen csupán metrikus kötöttségeik vannak. Legfontosabb közülük az (A)-val jelölt első formula, mely Monteverdi Orfeójának prológusában is lényeges szerepet játszik. (Hogy a formula nem firenzei tálmány, hanem általánosan ismert XVI. század végi recitáló-fordulat, azt

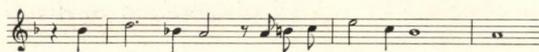
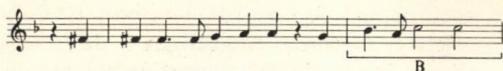
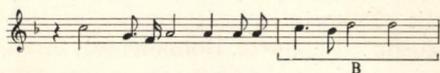
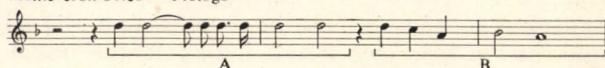
Peri: Euridice — Prologo

The musical notation for Peri's Euridice Prologo consists of four staves. The first staff shows a sequence of notes with a bracket labeled 'A' under the first four notes and a bracket labeled 'B' under the last two notes. The second staff shows a similar sequence with a bracket labeled 'A' under the first four notes and a bracket labeled 'B' under the last two notes. The third staff shows a sequence of notes with a bracket labeled 'A' under the first four notes and a bracket labeled 'B' under the last two notes. The fourth staff shows a sequence of notes with a bracket labeled 'A' under the first four notes and a bracket labeled 'B' under the last two notes.

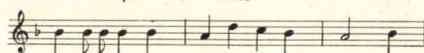
Caccini: Euridice — Prologo

The musical notation for Caccini's Euridice Prologo consists of four staves. The first staff shows a sequence of notes with a bracket labeled 'A' under the first four notes and a bracket labeled 'B var.' under the last two notes. The second staff shows a sequence of notes with a bracket labeled 'A' under the first four notes and a bracket labeled 'B' under the last two notes. The third staff shows a sequence of notes with a bracket labeled 'A' under the first four notes and a bracket labeled 'B' under the last two notes. The fourth staff shows a sequence of notes with a bracket labeled 'A' under the first four notes and a bracket labeled 'B' under the last two notes.

Monteverdi: Orfeo — Prologo



Monteverdi: Se per havermi oimè



igazolja előfordulása a legelső Monteverdi-madrigálkötet egyik darabjának élén. Vö. 1., 2., 3., 4. kottapélda.)

A metrikus floszkulusok felhasználása párhuzamos a sor- és strófaépítés architektonikus szabályosságával. A prologok kezdősorainak összevetésekor kiderül, hogy a négy soros dalszakasz bevezetésére minden esetben ugyanazt a kezdőintonációt, ugyanazt a tartalmilag teljesen különböző metrikus interpretációt használják. Ez az alapsor — mint minden zártritusú dalstrófában — az egész szakasz melodikus és metrikus szerkezetét meghatározza. Az alapsorból épül a Peri-féle Euridice-prológ minden sora, a Dafne-prológ első két sora, a Caccini-prológ első három sora. A négy soros és variálatlan strófikus forma, az egyes szakaszok metrikus kimértsége, egyetlen sormodell változatlan ismétlődése, valamint a zárt, kisívű modulációs út elárulja, hogy

a) a firenzei operaprologok csak látszólag recitativók, valójában szabályos, dalszerű-metrikus képletek a XVI. század udvari muzsikájának szellemében,

b) Peri és Caccini recitativójában a szöveg gesztikus individualizációja, a barokk szubjektum megjelenítése még nem valósul meg,

c) a firenzei recitativo csak lejegyzése egy elő-kultúrának, mely mind az egyes metrikus fordulatok, mind egyes sorok, mind pedig az egész stanza zenei megoldására kialakult, szilárd hagyományokkal rendelkező,

d) a firenzei énekbeszéd nagy jelentősége a rögtönző recitálás metrikusan és magasságilag rögzíthető faktorainak lejegyzésében van, de semmiképp sem vonja a zene közegébe az eredeti rögtönzés, a mimetikus produkció egyéb, nem-zenei elemeit, nem rögzíti akusztikus síkon az eleven előadás testi-mimetikus, és ezen keresztül emocionális elemeit.

A firenzei prológ-recitativók kész formulakészlete bizonyítja, hogy a korai opera kialakulásában döntő szerepet játszott a XVI. század legfontosabb improvizatív zenei praxisa, az ottava-éneklés, eposz-recitálás. A görög tragédiák előadására vonatkozó elképzeléseket egy korabeli, humanista-literátus udvari körökben népszerű gyakorlat, Ariosto és Tasso monodikus, rögtönző

előadása sugallta. Ez a rögtönzés — a prológekban felfedhető erős formula-jelleg és a basszusok rokonsága is mutatja — voltaképp alig-alig volt rögtönzésnek nevezhető, hiszen már igen korán kialakulhatott mind az egyes fordulatok, mind az egész szakasz sztereotip zenei formája. E rögtönző gyakorlat fennmaradt nyomait őrzik (Einstein megállapítása szerint) a különféle XVI. századi variációs-basszusok (Ruggiero, Romanesca). Ezen ottava-strukturák és a firenzei prológek rokonságát a basszusok egyeztetésével bizonyítja William Porter. (Vö. 5. kottapélda.) A basszus azonban (Palisca figyelmeztetéssel) csak másodlagos formáció a rögtönző praxisban a dallami elemekhez képest. A firenzei operaprológek improvizatív formulákból épülő szerkezetének felismerése közelebb vihet a XVI. század rögtönzéses eposzénekklésének terra incognitájához.

Peri: Dafne. Prologo

Ismeretlen szerző: ottava-basszus

Peri: Euridice. Prologo

Caccini: Euridice. Prologo
(Orig.:G)

Nem tudhatjuk, hogy ez az eposzrögtönzés, az opera igazi és tulajdonképeni őse mennyire társult mimetikus-színészi elemekkel: mennyire volt színházi produkció. Hogy az volt, azt az itáliai hagyományok s az olasz ember ismeretében joggal feltételezhetjük. Ilyen körülmények között azonban az eposz-recitálás az operának, mint színpadi műfajnak is közvetlen előzménye, vagy legalábbis rokona lehetett: csak annyi kellett, hogy a dramatikussá jelleget olasz hőseposzok nagy tirádáit más-más „nobil dilettante” tolmácsolja. Így rögtön feloldódik az epikus műfaj belső distanciája s az előadó azonosul a figurával. Később, stilizáltabb és lejegyzett formában így kerül az epikából a dráma Tankréd és Klorinda jelenete Monteverdi megzenésítésében.

A firenzei operarecitativo aszketikus csupaszságát az magyarázza, hogy az eleven és egységes mimetikus produkció egyetlen közegbe, akusztikus síkra történő átvitelének (ami pedig a zenedráma kialakulásának feltétele) ezek a

művek csak közbeeső állomását képviselik: a rögtönzés alapanyaga kiszakad a praxisból és az írásbeliség szférájába kerül, de nem követik egyelőre a rögtönzésnek az alapanyagot élővé varázsoló mimetikus elemei. Ez azonban nem jelenti azt, hogy az élő előadásból is eltűntek a mimetikus elemek. A firenzei művek megértéséhez a zenetörténeti szemlélet alapvető megfordítására van szükség, a fentebb idézett sorrend értelmében. Valóban első a szöveg, második az élő, latin temperamentumú előadás és csak harmadik az ünnepi varázst kölcsönző zene.

A zene egyedül itt még nem képes a világ megelevenítésére, az ember lélegztételének követésére. És ezt nem is szabad elvárunk tőle: a firenzei művek — egy-egy pillanattól eltekintve — azt az érdekes zenetörténeti pillanatot képviselik, mikor egy rendkívül pregnáns forma alakul ki, egy készülődő új tartalom nyomására ugyan, de kialakulásának pillanatában még teljesen a régi tartalom szolgálatában.

A firenzei énekbeszéd funkcionális, nem emocionális, nem expresszív tendenciájú — Peri minden jószándéka ellenére. Így adódik elő az a különös helyzet, hogy a többszölamú strukturalista esztétikájú művek tagadásaként fellépő monódia sokkal „strukturalistább”, formálisabb annál, amit tagad. És ez nem csak, nem elsősorban a kezdet merevsége miatt van. Ez a zenei nyelv az ember zenei életrekltésével, a mozgással, a tragikus individualitással szemben ugyanazt a rezidenciális, semleges ellenállást tanúsítja, mint maga a libretto. Az orfeói életút dinamikájának statikus megmerevedése befolyásolja a zenei megoldás egyes pillanatait is: ahogy a libretto Orfeójának nincs mozgása, mert nincs életútja és életcélja, ugyanúgy nincs zenei síkon feltámasztott hús-vér embersége, nincsenek életfunkciói, lélegztvétele — mert nincs miért élnie, nem is elevenedik meg.

*

A Monteverdi-prológ recitativójának nyelvében tagadhatatlan a firenzei hatás. A zenei szöveg fordulataiban, metrikus skémáiban felismerhetők a Peri-féle Euridicétől nyomon követhető formulák. Ezek, mint a szöveg egy nagyon lényeges elemének, metrikai testének absztrakciói, igen hasznosak Monteverdi számára: erre a *metrikai* alaprétgre építi saját zenéjének *ritmikáját*. Kétségtelen, hogy Firenzében megtalálták a szöveg vázának zenei ekvivalensét. Monteverdi feladata: a váz megelevenítése.

Az Orfeo prólógusát a firenzeiektől tulajdonképpen az különbözteti meg, hogy a rögtönzés zenei vázának lejegyzése helyett a maga mimetikus-időbeli teljességében és differenciáltságában rögzíti zenében az egész produkciót. Ha megfigyeljük az iménti kottapéldán, hogyan variálja a mindenkori szöveg-
testi helyzetnek, a beszélő ember mindenkori pillanatnyi állapotának megfelelően Monteverdi a Firenzéből örökölt alapformulákat, felismerjük: ez a variáció nem más, mint az élő előadás színészi-retorikus változatainak, figuráinak rögzítése. Az alapformulák — a szavak, a szóvázak — Monteverdi szemében egy pszichológiai-testi folyamat részeként állandó változáson mennek át, s az élő egyén organikus léte fiziológiai megnyilvánulásainak kifejezőeszközzé válnak. Vagyis: bekövetkezik a drámai zene kialakulása; a zene kiszorítja a rögtönzést; az előadást, az életrekelést maga vállalja az előadó helyett (esztétikai és nem fizikai értelemben); az írott szövegből emberi mondanivaló lesz.

A szöveg (és főként a metrikus struktúra) nem létezik a drámai műfaj számára önmagában, csak abban az életszerű, szabálytalan és mozgalmal formában, ahogy a beszélő elmondja. Továbbmenve: a drámai szövegnek önmagában nincs is határozott és egyértelmű jelentése, csakis a jellem, a megszólaló ember tükrözésében. Ezt fedezi fel Monteverdi: hogy a drámai szöveget egyéni indítvánnyá kell átértelmezni, hogy zenében meg kell valósítani az élő ember jelenlétét a színpadon.

A szöveg emberi vetületének felfedezése nem firenzei példák alapján s nem csak az Orfeo prólójában megy végbe Monteverdi műhelyében. Ezt a kérdést oldják meg újra meg újra a madrigálok is. Paradox helyzet: az operai nyelv sokkal erőteljesebb kezdeményei találhatók az ötszólamú Monteverdi-madrigálokban, mint akár Peri, akár Caccini zenedrámái alkotásaiban; — a cselekvő egyén zenei nyelvét Monteverdi az alapjában közösségi ellenőrzésű többszólamú madrigálban alakítja ki.

Az Orfeo prólógusa a firenzei variálatlan strófikus szerkezetet a strófikus variáció életszerű formájával cseréli fel. Ez azt jelenti, hogy a szöveg és a szövegben önmagát kifejező ember pillanatnyi helyzete mozgásba lendíti a statikus zenei formát. A szöveg és előadója dialektikus kapcsolatban állnak: a szöveg gondolati tartalma érzelmi-gesztikus közlési formában jelentkezik, s ez az érzelmi kísérővonal színezi, átalakítja a gondolati tartalmat. Ennek eredménye, hogy — először a zenés színpadon — kialakul a recitativo: szabad zenei folyamat, melyet nem szabnak meg a zárt forma mechanikus — stabil érzelmi-gondolati helyzetet tükröző — határai, mely a szubjektum fizikai, gondolati és érzelmi folyamatait a maguk realizitkusságában követni, újjáteremteni tudja. Ez az új zenei szubjektivitás, ez az új izgalom a tragikus világkép-válság és -változás zenei vetülete: ahogy az eleven és céltudatos emberi élet most először jelenik meg egy zenés színpadi mű egészének ívében, ugyanúgy először kapja meg ez a modern, polgári emberszemlélet a létrejöttéhez és igazolásához szükséges anyagi-testi alapot, életszerűséget.

A Monteverdi-recitativo — életfolyamat, alakulását a mindenkori pszichológiai-fizikai helyzet határozza meg. A zene retorikus figurái, anticipációi, ritmusszükítései és bővítései, elíziói, torlasztásai, felsorolásai, szerkezeti crescendói, gondolatpárhuzamai és -szekvenciái; a zenei szövet belső tempójának és metrumának rugalmas változékonysága, a sorhatárok, a mondatok-gon-

dolatok, frázisok szabad egymásbamosódása, bővülése-tágulása egymás rovására, az egyes frázisok teljesen szuverén belső tempógazdálkodása, a legkisebbitől a legnagyobb elemig alkalmazott szinkópáló technika felismerhetően megváltoztatja, életre galvanizálja a firenzei eredetű strófaszervezetet. A kottapéldák bemutatták, a sormodellek Perinél és Caccininál még mechanikus rendje hogyan bomlik fel az Orfeóban, hogy elősegítse egy pszichológiailag-gondolatilag nagyobb és fontosabb egység, a szakasz kialakulását. Monteverdi kezében a szakasz egymásra vonatkozó összetevőkből kialakuló mozgássor, mimetikus-retorikus egység, melynek egybetartozását nem a szöveghez képest *külső* forma, hanem a szövegben kifejeződő külső-belső mozgássor tartalmi tényezői határozzák meg. Ezért, hogy Peri és Caccini kis ambitusú, architektonikus, nem moduláló, líraian zárt és szűk világképet hordozó strófáinak differenciálatlansága helyébe Monteverdinél nagy ambitus, gazdag és bonyolult modulációs építkezés, teljes hangkészlet lép. Különös jelentősége van ezen túlmenően (eltekintve a zenekari ritornell programatikusszerepeltetésétől) a strófák nyitott, d-ből a-ba moduláló szerkezetének: kicsiben, az egész prológ összekovácsolásának eszközeként, ebben ugyanazt a belső átdinamizálódást láthatjuk, amit Orfeo sorsának alakulásában is felfedhettünk.

A nyitott strófaszervezet a prológ nagy formáját funkciójában is dinamikusá teszi: minden egyes szakasz, a meg-megismételt nyitógesztussal ismételten a darabra, a tragédiára mutat: az allegorikus bevezetőfigura így a központi tragédia eleven részese lesz. Az Euridice-prológban közvetlenül megfogalmazódik és újra meg újra látható, hogy e rezidenciális hódolódarab még nem zárt és öntörvényű műalkotás. A Rinuccini-féle prológ jóformán nem kapcsolódik a rákövetkező darabhoz; Monteverdi és Striggio szövegi és zenei eszközökkel viszont már itt megvalósítják az egész mű heroikus Orfeo-centrizmusát. Így, zenéjében és szövegében egyaránt, az Orfeo prológja ugyanarról vall, mint a mű egésze: a zene világszínpadára fellépett új, európai emberről.

SÁROSI BALINT:

MAGYAR PARASZTOK ÉS CIGÁNYZENÉSZEK

Időrendben az első, és egyben utolsó, nagyobb, teljességre törekvő összefoglalás a magyarországi cigányzenészekről, Liszt Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie c. könyve 1859-ben jelent meg először Párizsban.¹ A cigányok iránti romantikus lelkesedéssel és nagy szuggesztív erővel megírt könyv a cigányzenészek megítélésében olyan hagyományt teremtett, mely Magyarországon is, de leginkább külföldön, a mai napig erősen hat: romantikus szemléletmódját, tárgyi tévedéseit gyakran azok is akarva-akaratlanul átveszik, akik a magyar zenetörténeti és népzenei kutatás, valamint a cigánykutatás száz év óta feltárt tényeiről többé-kevésbé értesültek.

Az e témáról Liszt könyve óta napvilágot látott rengeteg hazai és külföldi dilettáns írás között alig akad alapos részlettanulmány;² a többi tudnivalót szétszórtan találjuk magyar zenetörténeti és népzenei munkákban — leginkább Bartók, Kodály, Major Ervin és Szabolcsi Bence írásaiban.³ A modern magyar zenetudomány álláspontját a „cigányzene”-kérdésről legvilágosabban

¹ Német és magyar nyelvű kiadása 1861-ben Pesten, egy másik német nyelvű kiadás 1883-ban Lipcsében jelent meg.

² Ezek között kiemelkedő helyet foglal el Major Ervin *Bihari Jánosról* írt tanulmánya (Magyar Zenei Dolgozatok, Szerk. Kodály Zoltán 2. Budapest, 1928.) és a galántai cigányokról szóló tanulmány (I. Major 1970.), valamint Dincser Két csiki hangszer c. tanulmánya (Dincser 1943.). L. még: Dömötör Sándor: *Mióta muzsikusok Magyarországon a cigányok?* Ethnographia (Budapest) 1934. 156—176. — Molnár Antal: *Magyar-e a cigányzene?* Budapest, 1937. — Prahács Margit: *A cigányzene és a magyar népzene. Napkelet* (Budapest) 1930. 47—52., valamint: *A magyar népzene vitás kérdéseiről* (Prahács, 1930.). — Spur Endre: *A cigányzene. A magyar muzsika könyve. Szerk. dr. Molnár Imre, Budapest, 1936. 112—116.,* valamint Spur egyéb írásai a cigányzenészek kérdéséről: *A supplementary note on the Gipsy orchestras of Hungary. Journal of the Gipsy Lore Society* 1937. 106—110.; *The language and status of the Gipsy orchestras of Hungary, ugyanott* 1938. 46—58.; *Mese és valóság a cigányzene körül. A Dél-amerikai Magyar Hírlap Évkönyve* 1956. 127—137., 1959. 131—146.; *A kvartélycsinálók. Ugyanott* 1959. 157—171. — Sárosi Bálint: *Étterem-monográfia. Magyar Zene* (Budapest) 1966. 387—598.

A cigányzenészekre vonatkozó történeti adatoknak is egy tekintélyes részét a megfelelő helyeken szemelvényesen közli: Legány Dezső: *A magyar zene krónikája*, Budapest, 1962.

³ A bibliográfiában felsoroltakon kívül: I. főleg: Szabolcsi Bence: *A XIX. század magyar romantikus zenéje*. Budapest, 1951. (Új kiadás: Szabolcsi B., *A magyar zene évszázadai II.* Budapest, 1961.)

és leghatározottabban Bartók Béla foglalta össze *Cigányzene? Magyar zene?* c. 1931-ben írt tanulmányában.⁴

A népzenekutatót elsősorban a falusi cigányzenészek repertoárja és játéka érdekli; ez a magyarázata annak, hogy csak napjainkban jutottunk el odáig, hogy a folklórkutatás módszereivel kezdjük városi cigányzenészeink játékát is vizsgálni. (A külföld úgyszólván kizárólag csak ezt a réteget ismeri.) A falusi cigányzenész-együttesek kutatásával előbbre vagyunk, mert azok játékaról a Magyar Tudományos Akadémia Népzenekutató Csoportja és a Néprajzi Múzeum Zenei Osztálya eddig is sok hangfelvételt készített. A falusi együttesek repertoárjának lejegyzésével, az 1950-es évek elejétől kezdve haláláig, leginkább Lajtha László foglalkozott.⁵ Az általa feltárt anyag azonban csak töredéke mindannak a repertoárnak és játéktílusnak, amit a magyarországi cigányzenész-kérdésre adandó kimerítő válasz előtt részletesen meg kell ismernünk. A végleges válaszhoz további magyar zene-történeti és nem utolsósorban nemzetközi népzenei kutatások eredményeire is szükség lesz (cigányzenészek más népeknél, cigány nézene . . .).

Eddigi ismereteink összefoglalására és a további kutatás szempontjainak felsorolására azonban tájékozottságunk jelenlegi fokán is szükség van. Ennek az igénynek igyekszik megfelelni e tanulmány.

Témánkkal kapcsolatban három kérdésre keressük, mai tudásunk szerint, a feleletet:

1. Hogyan honosodtak meg a cigányzenészek a magyar falvakban?
2. Mit kívánt tőlük a hagyományörző parasztság?
3. Hogyan és mivel gyarapították a magyar népzene-t?

1. A meghonosodással kapcsolatban röviden össze kell foglalnunk azt is, hogyan gyökeresedtek meg Magyarországon.

A cigányok a Balkán és a román fejedelemségek területéről 1400 táján indultak meg Nyugatra. Az első rájuk vonatkozó magyarországi írásos dokumentum — Zsigmond császár és király 1423-ban kiadott menlevele — idejére úgyszólván már egész Európán végigmentek. Szokatlan, inkább származás, mint félelmes külsejükkel, viselkedésükkel, szokásaikkal, kóborlásuk okáról és céljáról szóló kitalált meséikkel mindenhol feltűnést keltettek. Megjelenésük után elég hamar sok mindent megírnak róluk; jellemző foglalkozásaikat is felsorolják, a tenyérjóságtól a kovácmesterségig, de ezek között a zenélés nem szerepel.

Mégis, már a 15. században is tudunk cigányzenészekről; ezek azonban valószínűleg már akkor sem tartoztak a vándorló cigányok zöméhez. Maga az egész cigány nép legszívesebben koldulással foglalkozott; a zenész foglalkozású már csak ezért sem élhetett volna meg közöttük. Azoknak tehát, akik közülük zenével foglalkoztak, eleve idegenekhez kellett csatlakozniok (sőt a zenész foglalkozást is idegenek között, azok ízlése szerint kellett megtanulniok . . .).

⁴ Megjelent: *Etnographia* (Budapest) 1931., valamint ugyanakkor különnyomatban is. Német nyelvű kivonatát *1. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1931. 580—582. A legtöbb magyar nyelvű kiadást *1. Bartók összegyűjtött írásai I. Szerk. Szóllósy András. Budapest, 1966. 623—640.*

⁵ *I. Bibliográfia* (1954., 1954/a., 1955., 1962.)

1443-ból Regensburgból, 1460-ból pedig Konstanzból van számadáskönyvi adat cigányzenészeknek adott pénzről (Salmen 1960. 111.). A legkorábbi cigányzenész-adatok Magyarországon is számadáskönyvi bejegyzések. Először 1489-ben a Beatrix királyné birtokában levő Csepel-szigeten bukkannak fel.⁶ 1525-ben II. Lajos király számadáskönyvében van róluk egy bejegyzés.⁷ Ugyan- ebből az évből még egy adatot szoktak emlegetni: a rákosi vagy hatvani országyűlés színhelyére rendelt cigányokat; itt azonban csak cigányokról, nem cigányzenészekről van szó.⁸ Egy 1543-ból fennmaradt levél írója Izabella királyné udvarában csodálja meg „a legkiválóbb egyiptomi hegedűsök, a fáraók ivadécai” zenélését, akik cimbalmon játszanak és énekelnek hozzá (Takáts 1915. 422.). Még egy félreértett adat a 16. századból: a históriás énekszerző Tinódi, Erdéli históriá-jában (1553.) szerepel ez a két sor:

*Sok hegedűs vagyon itt Magyarországba
Kármán Demeternél jobb nincs az rácz módba.*

Szó sincs itt cigányról, mint ahogy egyáltalán a 16. századi magyar hegedűsök — azaz leginkább énekmondók — közé legfeljebb csak ritka kuriózumként vegyülhetett volna cigány. Ilyen érdekesség megemlítését Tinódi nem mulasztotta volna el. Hegedűs, tehát cigány — így szerették elképzelni a 19. századi Magyarországon és külföldön azok, akik magyar zenéről írtak s Kármán Dömötört is mindjárt Kármán „Dömé”-nek becézték, ahogy a cigányprimásokat szokták (pedig nem tudunk többet róla, mint amit Tinódi említ).

Még három adatot sorolhatunk fel a 16. századból. 1584-ben az esztergomi bég az osztrák császári követ tiszteletére díszmenetet rendez; a díszmenet élén három cigányzenész halad. Kettőnek közülük vonós hangszere, egynek pedig lantja van.⁹ 1596-ban magyar végvári vitézek foglyul ejtik a pécsi bég két cigányzenészt, kik közül az egyik vonós hangszeren, a másik psalteriumfélén — kézzel pengetett cimbalmon — játszik (Takáts 1915. 429.). 1599-ben pedig a Gyulafehérvárra bevonuló Mihály, havasalföldi vajda kíséretében szerepel — nem-cigány síposok és dobosok mellett — tíz, vonós hangszeren játszó cigányzenész.¹⁰

⁶ A számadáskönyvben ennyi van róluk: „... datto a zingani, qualli sonono di lauto a lisola di la Maesta di madama duc. I.”; Nyáry Albert: A modenai Hyppolit Codexek, Századok 1874. 81.

⁷ 1525. máj. 3-án: „Eodem die pharahonibus, qui coram Regia Maestate in stadio, ubi equi sue Maestatis et dominorum curreunt, cythara tangere habuerunt, iussu sue Maestatis, pro bibalibus eorum dedi fl. II.”; Fraknói Vilmos, II. Lajos király számadási könyve, 1525. január 12 — július 16. Magyar Történelmi Tár 1877. 163.

⁸ A 19. századi magyar városi ember és a külföldi számára a *cigány* majdnem egyet jelentett a *cigányzenéssel*. Ez az értelmezés azonban nem érvényes a 16. századra. A rákosi országyűlésre vonatkozó szövegben mindössze ennyit találunk a cigányokról: „... hatt man auch Zygainner peschtelt.” I. Engel: Geschichte des Ungarischen Reichs und seiner Nebenländer. II., Halle 1798. 49. E cigányok tehát ugyanúgy lehetek kovácsok, hulladékeltakarítók, árokásók, vagy akár hóhérok (ez is cigányfoglalkozásnak számított abban az időben Magyarországon), mint esetleg zenészek.

⁹ Hans Lawenclaw: Neue Chronica Türkischer Nation von Türcken selbst beschrieben. Frankfurt am Mayn 1595. 118. A hozzátartozó rajzzal együtt, idézi Harasztli Emil: La musique hongroise. Párizs. 1933. 34. és 40.

¹⁰ Szamosközi István Történeti Maradványai 1566—1603. Kiadta Szilágyi Sándor, Budapest, 1877. II. 349.

A kevés 16. századi adat egy része, mint látjuk, a törökökkel közvetlenül kapcsolatos. A törököknek döntő szerepe van a cigányzenészek magyarországi meghonosításában. Úgy látszik, náluk, amikor Magyarországra jöttek, már általános gyakorlat volt az, hogy a szórakoztató zenét cigányzenészek művelik.

A 17. században sem bővelkedünk kimondottan cigányzenészekre vonatkozó adatokban, s ezek is inkább a század végéről valók. Annyi mindenesetre kiderül belőlük, hogy a cigányzenészek többé nem csupán idegen érdekességként fordulnak elő, főurak és fejedelmek körében, hanem bizonyos mértékig már meghonosodtak. Az 1683-ban kiadott *Ungarischer Simplificissimus*-ban¹¹ három helyen is szóba kerülnek. Egyik helyen ezt olvashatjuk róluk: „... sie sind von Natur zur Musik geneiget wie dann fast ein jeder Ungarischer Edelmann einen Ziegainer hält so sein Hegedy [helyesen: hegedű], Geiger oder Lakarosch [helyesen: lakatos] oder Schmied darbey.” Az idézetből az is kiderül, amit némely vidéken még a huszadik században is meg lehetett figyelni, hogy a falusi hegedűs- és kovács-cigány egy és azonos személy. (Czinka Panna, a híres 18. századi cigányprimásné férje — egyben négytagú együttesének bőgőse — is kovács volt.) Maga *Simplificissimus*, a kalandregény főhőse is zenész, sőt éppen trombitás. Egy alkalommal egy magyar úrnak játszott, s mint írja: „Es gefill aber diesem Herrn unter andern dess Simplificissimi Trompeten über die Mass, weil er nur 2. liederliche Ziegeiner zu Trompetern hatte...” Hasonlóan rossz véleménye van a Barsai fejedelem környezetében hallott cigánytrombitásokról is: „... seine 2. mit sich führende Zigeinerische Trompeter gar tapffer schandlich in Deutschen und Polnischen Stücklein hören lassen so dass ich mich höchst verwunderte dass dess Gnädigen Herrns vornehme Hoff-Bedienten solches gefällig gewesen weil sie es hoch rühmeten.”

A székely főúr, Apor Péter is említ *Methamorphosis Transylvaniae* c. emlékiratában (1736, 1739.) cigányhegedűsöket. Ezek a cigányhegedűsök — ugyanúgy, ahogy az *Ungarische Wahrheits-Geige* ... c. politikai röpiratban (1683) bemutatott hegedűsökről is olvashatjuk — dudásokkal játszanak együtt.

A 17—18. századforduló tájára különösen érdemes figyelni, mert ez az a korszak — a kuruc kor — amelyet a 19. századi romantikus fantázia teleálmodott híres cigányzenésszel. A történelmi források pedig a korszak két fő alakja, Thököly Imre és II. Rákóczi Ferenc udvarában együttvéve is egyetlen jelentéktelen cigányhegedűs nevére tudnak — akit Thököly 1683. évi udvartartási jegyzékében 29 egyéb fajta zenész között említenek (Szabolcsi 1928. 8. 1.; 1959. 248.). Kettejük udvarában, valamint a híres kuruc vezérnél, Bercsényi-nél nyugat-európai — főleg francia — minta szerinti zenélés folyt, amihez magyarokon kívül, nagy számban, külföldi zenészeket alkalmaztak (Haraszi 1933. 552., 565.; Esze 1955.).

A felsorolt 16—17. századi emlékek, mint látjuk, urak környezetében forogó cigányzenészekről szólnak. Írásos emlék természetesen csak onnan maradt fenn, ahol ilyeneket készítettek és megőriztek. Mégis hinnünk kell a képnek, ami így, az írásos dokumentumok alapján kialakul, mert a cigány-

¹¹ *Ungarischer Simplificissimus*. Konstanz, Seeverlag 1922. 330., 318., ill. 363. Idézi Barna István: *Ungarischer Simplificissimus*. Zenetudományi Tanulmányok I. Budapest 1953. 505.

zenészek meghonosodásának további — jobban ellenőrizhető — útja is ezt igazolja. Az út „felülről lefelé” vezet: a cigányzenészek alkalmazása uraktól utánozott divatként terjed el a nép között.

Jellemző a 18. században végre egyéni arccal, jelesebb névvel jelentkező két cigányzenész — Barna Mihály és Czinka Panna — esete. Barna Mihály főúrak szolgálatában él és 1737 körül főúri lakodalomban rögtönzött zenei versenyen szerez magának hírnevet. (Nem árt azonban tudnunk, hogy együttetésében, melyben negyedmagával játszott, ő volt egyedül cigány. Ennél sokkal többet nem is tudunk róla. l. Anzeigen . . . 1776. 14.) Czinka Pannát pedig, aki 1772-ben halt meg, egy Gömör megyei, Lányi János nevű földbirtokos patronálta, és már gyermekkorában Rozsnyón a legjobb tanárokkal taníttatta zenére (Anzeigen . . . 1776. 15.).

Csak az 1780-as évektől kezdik a cigányzenészeket falusi — bár nem szegényebb paraszti — környezetben is gyakrabban emlegetni. Ennél korábbi időből egyetlen esetről tudunk, amikor, ugyancsak főúr szolgálatában levő, cigányzenész (bár itt sem derül ki, hogy hegedűvel-e a kezében) az egyszerűbb nép között is elvegyül. A Kolozsvár környéki magyar főúr, Czegei Vass László naplójában 1716. jún. 2-án így panaszkodik: „Ebéd után ismét általmentem Császáriban, mivel bátyám urammal dolgom volt, mert az ő kegyelme udvari cselédi és jobbágyi, sokadalom lévén, az korcsmán megrészegedtek s ugyan ott az korcsmán az bírám kezét az karjában vasvillával általverték, az hegedűsömnek az fejét betörték rútul, más egy cigányomat pedig farban vág-ták . . .”¹² Az idézet, mint látjuk, nem cigánybandáról vagy annak primásáról, hanem csak „az hegedűsöm”-ről szól. Ebben az időben sehol sincsenek még cigánybandák s az átlag nemes embernek ugyanúgy elég volt a mulatásaihoz egy szál hegedűs, mint ahogy századunkban sok helyen még mindig beérték a parasztok egyetlen hangszerrel.

Az első és legtermészetesebb állomása a cigányzenésznek falun, mint idegen jövevénynek, a kocsmá lehetett. Ott bizonyára szívesen is látták, mert — szórakoztató zenélés lévén a hivatása — könnyebben elviselte a duhaj mulatozók szeszélyeit, mint mondjuk egy helybeli félhivatásos zenész (aki fő munkája miatt nem is ért rá minden időben a kocsmai mulatozók rendelkezésére állni). Csaplovics János 1829-ben ezt írja a kocsmai cigányzenész soráról: „Die Zigeunner sind vorzüglich auf ungarischen Dörfern als Landtonkünstler bekannt, haben aber öfters auch tausend Noth zu ertragen. In Schenkhäusern pflegen nemlich die tanzenden Junggesellen dem Primisten ihre Leibliedchen vorzupfeifen oder vorzusingen. Da dies nich abwechselnd, sondern zugleich geschieht, so weiss der schwarze Orpheus wahrhaftig nicht, wem er eigentlich gehorchen, und wessen Note er zuerst aufspielen soll. Die Folge davon ist, dass er darauf gewöhnlich seine Violine und bisweilen auch einen grossen Theil der Haare einbüsst. Als noch klingendes Geld ausschliesslich im Umlaufe war, pflegte man die erstere mit drei Siebenzehnern, die letzteren mit einer Halben Branntwein dem gemisshandelten Schwarzen zu vergüten.” (Csaplovics 1829. I. 321.) A falusiak kocsmai szilajságából, amitől egymást sem kímélik, a kocsmai zenésznek is el kell viselnie a ráeső részt; s

¹² Czegei Vass György és Vass László Naplói 1659—1739. Közli Nagy Gyula, Budapest, 1896. Magyar Történelmi Évkönyvek és Naplók a XVI—XVIII. századból, III. kötet 485.

ezt csak olyanok vállalják, akiknek „tisztelegesebb” munkához nincs kedve vagy lehetősége. Más helyen is olvashatunk a múlt század első feléből arról, hogy „a duhaj legény a hegedűt a hegedűs fején törte össze”¹³ Petőfi elbeszélő költeményében, A helység kalapácsában (1844) is verekedés az oka annak — bár itt éppen nem a zenészt ütik —, hogy: „A kancsal hegedűs, A félszemű cimbalmos, S a bögő sánta húzója Feledte tovább hallatni Hangszere égi zenéjét.”¹⁴

A kocsmák után a nyilvános táncmulatságokon, bálokon való zenélés lehetőségei kínálkoztak a legkönnyebben a cigányzenészek számára. A hagyomány szerint élő falusiak intimebb mulatásában, mint amilyen pl. a lakodalom, csak ezután juthattak mindinkább szerephez.

A 18. század végi falusi cigányzenészekről a népi humorú huszártiszt költemék, Gvadányinak (1725—1801) köszönhetünk néhány találó megfigyelést. 1765-ben írt Badalai dolgok c. elbeszélő költeményében sok egyéb között falusi bált ír le, amit ő rendez a falu előkelősége számára. A bál zenészeit, a „két rongyos cigányok”-at és a bál kezdetét így eleveníti meg:

*Putyu volt a neve, ki elől hegedült,
A karszékre mindig mint a török ugy ült,
Bal szemére vak volt, a háta volt görbült,
Ha vont a danolt is, hegedűjére dült.*

A falusi bál úrhatnám résztvevői számára a rendező „nemes táncot” rendel, mire

*Felállt mindjárt Putyu egy székre gatyába
Egy kis rövid száru pipa volt szájába;
Allig volt húsz szál szőr az ő vonójába,
Kontrahássa¹⁵ vala egy rongyos gubába.*

A nemes tánc — azaz a legelőkelőbb magyar főurak tánca — idegen a falusi előkelőségnek, nehézkesen, ügyetlenül táncolják; érdekes, hogy Putyu, a rongyos cigányzenész már az ehhez való dallamot is tudja — bár elég kontáruul, mert a rendező így panaszkodik:

*Csak kevésbé álltam Putyunak mellette:
Mind fülem, mind fogam s gyomrom fájt felette.*

A folytatásban pedig egy ilyen sor is van: „Putyu meg csikorgott, mint kerék, melly nem kent;”.

¹³ Koós Ferenc: Életem és emlékeim. Brassó 1890. I. 53.

¹⁴ Az „égi zene” természetesen éppen ellenkezőleg értendő. A falusi cigányzenészek egyéb munkára képtelen, nyomorék, alja-nép mivoltát nemcsak Petőfi, hanem a múlt század első felében más költők és írók is ilyenféle állandósult jelzőkkel is kifejezésre juttatták L. Dobóczy Pál: Népies alakok az irodalomban . . . Budapest, 1912. 43. A kép mindenestre nehezen egyeztethető Liszt emelt homlokú, önérzetes, „szabad” cigányaival.

¹⁵ A „kontrahás”, azaz *kontrás* a cigányegyüttesben olyan hegedűs (újabbban inkább brácsás), aki állandóan kettősfogással, sablonos ritmusformula szerint tagolt (harmóniai) kíséretet játszik. (L. Sárosi 1967. 107.)

A széken is törökülésben ülő cigányzenész, aki játékához még énekel is, a már említett 16. századi török díszmenet húros hangszeren játszó és közben éneklő cigányzenészeit juttatja eszünkbe. A magyarországi cigányzenészek a 19. század elejére abba hagyták az éneklést; addig pedig — minden jel arra mutat — nem sikerült átvenniük a magyar énekes hagyományt (a románoknál pl. ma is kitűnő epikusének-előadók). A két hegedűsből álló együttest ebben az időben talán még a kimondottan parasztinál igényesebb szinten sem kell hiányosnak tekintenünk. Kodály 1912-ben módos falusi lakodalomban játszó egy szál cigányhegedűsről tesz említést, majd — bizonyára bőséges század eleji tapasztalatok alapján — kijelenti: „A magános hegedűshöz nagyobb igényű vidéken egy, ritkábban két kontrás szegődött.” (Kodály 1960. 58.) Egy évszázaddal előbb (1808), Bihari Jánosnak, a verbunkosszerző cigányprímásnak a neve alatt Bécsben az Artaria cégnél megjelent „15 Ungarische Tänze für Violinen” c. kiadvány szintén a kéttagú együttes természetes előfordulása mellett szól.

A magyar cigányzenészek történetében kezdettől fogva azt tapasztaljuk — ami foglalkozásukat tekintve egészen természetes dolog —, hogy urak pártfogását keresik s lehetőleg a nagyobb helységek, városok felé törekednek. A cigányegyüttesek városokban hamarabb meghonosodtak, mint a falvakban; de még az is jellemző, hogy Bécsben szereplő cigányegyüttesről korábbi adataink vannak, mint pest-budaiakról. Az első együttes már Mária Terézia idején (1780 előtt) eljutott Bécsbe. Titokban vitte őket oda egy erdélyi magyar főúr (mert a Mária Terézia-féle rendeletek szigorúan helyhez kötötték a cigányokat; Magyar Kurir 1787. jún. 13.). 1787-ben már az első nevezetes magyar falusi együttest, a galántait is Bécsben találjuk. Így emlékezik meg erről a Magyar Kurir idézett száma: „Egy fekete hajú, fehér fogú, öt főből álló muzsika banda érkezék nem régiben Galánta környékéről Bécsbe, kiknek kóta nélkül való muzsikálását mindenek bámulva hallgatják . . . az a vendégfogadó hol ezek muzsikálnak, teli a bámulásra gyűlt néppel, és a vendégfogadónak jó hasznot hajtanak.” Íme tehát az első virtuóz falusi cigányzenész-együttes! Igen ám, de nemrég derült ki, hogy annak idején a Pressburger Zeitung is közölte a galántaiakról tudósítást (1784. márc. 13.) s ebben a következőkről értesülünk: „Die Galanther Zigeuner in Ungarn sind vortrefliche Musikanten und was noch mehr, auch brauchbare Tonkünstler. Sie besetzen öfters herrschaftliche Orchester, und spielen nie ohne Noten. Ausser den Tänzen führen sie auch Concerte und Symphonien auf, sind aber freylich mehr nach Kunst als von Natur gebildete Musici.” (Major 1960.; 1. 1967. 127.) A jól muzsikáló falusi cigányzenészek hátterében tehát ezúttal is főurak vannak. A Galántától nem messze fekvő csallóközi terület valamelyik falujából való az a hattagú cigány együttes is, amely 1790. november 13-án Pozsonyban német muzsikusokkal felváltva játszik egy fejedelmi bálon: „Rendre muzsikálnak vala ezen 2 egymást tsak válhegyről néző Korusok; még pedig úgy, hogy a Német musikások tsak nem musikájokat rágják vala mérgekben.” (Magyar Kurir 1790. 1325.)

Ha romantikusak akarunk lenni, akkor itt felkiáltunk: íme, mit produkál az őstehetség! De a folklórkutatásban szerzett tapasztalatok és a felbukkanó újabb és újabb magyar zenetörténeti adatok századunk „cigányzene”-kutatóját óvatosabbá tették: valahonnan csak meg kellett tanulniok a cigányzené-

ezeknek azt a zenét és zenélési módot, amire nemcsak magyar urak, hanem — mint a legutóbb idézett beszámolóból is kiderül — bécsi császári hercegek és a nápolyi királyné is táncolt... A tanulás körülményét azonban szívesen figyelmen kívül hagyták a múlt századi beszámolók, mert ez nem illett hozzá a cigányzenész romantikus képéhez. A cigányok az említett fejedelmi bálon „olyan borzosan és szennyes rongyosságú formában” jelentek meg, „mint akármelyik Serházban” — ez is az egykorú tudósításból derül ki (mert ez így illik a Liszt által is magasztalt romantikus cigányszabadsághoz...); de arról mélyen hallgat a tudósító — s így ma sem tudhatjuk —, ki volt az a magas rangú személy, aki beprotezsálta őket, mert egészen véletlenül mégsem vetődhetek oda a fejedelmi bála.

Figyelemre méltó, hogy az első híres cigányegyüttesek Pozsony környékiek, ahol rengeteg magyar főúr is élt, s ahonnan Bécs, az európai zene akkori központja, sincs messze. Az első híres cigányprímás és verbunkszerző, Bihari János is e környékről származik.¹⁶

A 18. század végén a cigányzenészek népszerűségének ugrásszerű megnövekedésével kapcsolatban nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt a körülményt, hogy ez idő tájt Mária Teréziának és II. Józsefnek a cigányok letelepítését célzó rendeletei erősen a cigányokra terelték a közfigyelmet. A jóviseletű, munkáját jól végző — pláne valamiben kiváló — cigányt szívesen emlegették már csak a követendő jó példa kedvéért is. A Czinka Pannáról szóló viszonylag rövid értesítésben pl. ezért is hangsúlyozzák olyan lelkesen annak jó magaviseletét, szorgalmát, háztája rendességét, sőt szép — nem cigányos — magyar beszédét (Anzeigen... 1776. 14—20). A konzervatív magyar nemes ugyanakkor szívesen segített a cigánynak a „kalapos király” reform-rendeleteit kijátszani, hiszen maga sem rokonszenvezett a feudális jogokat sértő reformokkal. A rendeletek egyik pontja szerint a zenélés a cigánynak is csak akkor van megengedve, ha már a mezőn semmi dolga...

A múlt századi értesítéseket olvasva, azt hihetnők, hogy a cigányzenészek a század elejétől kezdve minden faluhoz természetesen hozzátartoztak. „Auf dem Lande sind sie bey jeder Hochzeit, und bey jedem Saufgelage die gewöhnlichen Spielleute; auch der gesittete Adel findet an ihrer musikalischen fertigkeit, bey gesellschaftlichen Mahlzeiten, und wo die Umstände National-Tänze und National-Lieder erheischen, Wohlgefallen.” (Schwartner 1809. 152.) Sőt később, Erdélyre vonatkozólag, már ilyen határozott kijelentéssel is találkozunk: „Kein Dorf gibt es, welches nicht seine Zigeuner und sein Repertoire hätte.” (A. de Gerando 1845. 213.) 1854-ben Mátray Gábor szintén meggyőződéssel jelenti ki: „Ritka helység van honunkban, mellynek saját cigányzenészei nem volnának.” Felsorolni azonban csak igen általánosan tud: „A folyó században kitünőbbek voltak Erdélyben, Tiszántúl, Hortobágyon, Debrecen, Gács, Galánta, Kemenesalja, Jászberény, Lócz (Pozsony m.), Pest, Szentgyörgy (Vas m.), Vác stb.” (Mátray 1854. 22.). Mint látjuk, inkább csak vidékeket és néhány nagyobb helységet említ. Igaz, a Vas megyei Szentgyörgy nem tartozott a nagyobb helységek közé; zenészeiről viszont kiderül, hogy

¹⁶ Talán nem egészen fölösleges figyelmeztetni az olvasót arra, hogy a „cigányzene” első nagy korszakának, az ún. verbunkos-korszaknak a híres hegedűvirtuóz és komponista triászából csak az itt említett *Bihari* volt cigány; *Lavotta* magyar nemes volt, *Csermák* talán cseh származású, aki pályafutását bécsi hegedűtanárként kezdte.

nem parasztoknak zenéltek, hanem egy Horváth N. nevű földesúrnak, aki őket 1822 és 30 között „egy zeneművész által taníttatta hangjegyekből. Volt közöttük: fagott, trombita, vadászkürt s klarinett-játszó is” (Mátray 1854. 122.).

Mi, jelen századi népzene kutatók látjuk leginkább, milyen kevés falut ismerhettek — s azt is mennyire futólag — azok, akik a múlt században a falu zenei életéről nyilatkoznak. Napjainkban az országot sokkal intenzívebben járjuk, a modern közlekedési eszközök segítségével mindenhova könnyen és gyorsan eljutunk; mégis, most is érnek bennünket meglepetések; nem mondhatjuk el, hogy maradék nélkül ismerjük a falvak zenei életét — nem tudjuk még megközelítő számmal sem kifejezni a cigányzenészek és a nem-cigányzenészek foglalkoztatási arányát falvainkban.

A már idézett A. de Gerando úgy említi a múlt század első felének cigányzenészeit, mint vándorló művészeket, akik tehetségüket faluról falura viszik („... die Zigeuner, diese wadernden Künstler, welche ihre Talente von Dorf zu Dorf tragen”; A. de Gerando 1845. 212.). A Szatmár megyei Dobra falu lakodalmanak 1850-es évekből származó leírásában azt olvassuk, hogy „a harmadik határból előkerített fekete művészsereg” játssza a lakodalmi tánczenét (Delejtű 1859. 269.). Az előző század végéről származó adatok nagy része is mozgásban mutatja be a cigányzenészeket. Gvadányi Fehérvárról Budára igyekvő cigányokkal találkozik (I. A mostan folyó országgyűlés satyrico critice való leírása, XII. cikkely; 1791), akik útjuk célját így mondják el:

*Fejérvárrul jövünk és megyünk Budára
Muzsikások vagyunk, halljuk diétára
Sok ur öszvegyült ott, akik muzsikára
Vágynak: Talán megjön fáradságunk ára.*

A cigányzenészek még Mária Terézia és II. József szigorú letelepítési rendeletei korszakában is megtalálták a módját az ide-oda mozgásnak. Szegeden pl. 1767 óta kaptak engedélyt a letelepedésre. Ugyanott 1777-ben név szerint összeírták őket: harmincan voltak; a következő évben viszont már csak tizenkilenc volt a létszámuk (Lugosi 1929.).

Az idézett példák nem annyira a cigányok hagyományos vándorló ösztönének megnyilvánulásai, mint inkább a szórakoztató zenészi foglalkozással járó életmódnak, a régebbi Európában a cigányoktól függetlenül is ismert, epizódjai (I. Salmen 1960.). A cigányzenészek oda mentek, ahol valamilyen lehetőség adódott a muzsikával való pénzkeresésre: országgyűlésre, fürdőhelyekre, nagyobb vásárookra, vagy ha néhány faluval arrébb módos parasztlakodalomba hívták, akkor oda. Egy helyben maradva, úri pártfogók nélkül, a múlt század elején még csak a legnagyobb helységekből élhettek meg. Budapestről, 1851-ből a következő híradást olvashatjuk (Hölgyfutár, nov. 3.): „A cigányzene annyira divatba jött fővárosunkban, hogy jelenleg három banda is alig tudja a vendéglősök követeléseit kielégíteni.” (Az 1968. évi statisztika szerint 93 cigányzenész-együttes működött Budapesten...)

„Auf Bauernhochzeiten und im Fasching finden die Zigeuner-Orpheusse ohne vielen Kraftaufwand ihre Ernte” — írja Csaplovics 1829-ben (I. 322.). Hogy milyenféle parasztlakodalmakról lehet szó, arra nézve Liszt könyvének

egyik jegyzete alapján is sejtjük a feleletet: „Le baron de Pronay, président du conservatoire de Pesth, dit, en parlant d'eux, que leur popularité parmi les paysans hongrois est telle, que l'éclat de leurs noces se calcule d'après le nombre de musiciens bohémiens qui y sont invités. Le luxe se déploie dans la plus ou moins grande quantité d'individus composant l'orchestre.” (Liszt 1859. 220.) Vagyis csak olyan parasztokról lehetett szó, akik számára a divat ereje talán nagyobb volt a hagyomány erejénél, s akik a divatnak való hódolást anyagilag is megengedhették maguknak.

A magyar falvakban való térhódításukkal a cigányzenészek elsősorban a dudásokat szorították ki. A dudazenének a magyar népzeneben mély gyökei vannak. Elég, ha most csak megemlítjük, hogy először éppen a duda útján ismerték meg Európában a magyar hangszeres tánczenét. Ennek legkorábbi írott emlékeiben — a 16. században külföldön *Ungarischer Tantz, Hayducky, Ungarescha* stb. címen megjelent kottákban — világosan ráismerünk nemcsak az általánosan jellemző dudakíséretre, hanem olyan közelebbi jellegzetességre is, mint a századunkban még magyar parasztdudások által játszott ún. duda-„apraja”.¹⁷ Tudunk arról, hogy a 16. században divatkedvelő főurak és fejedelmek körében Magyarországon kívül is szívesen látták a magyar dudásokat (Salmen 1957.).

A dudát még a 17. században is kedvelték a magyar főurak; igaz, e században egy időre Nyugat-Európában is újból divatba jött. A 18. századtól kezdve azonban Magyarországon már csak a falusi nép őrzi. Ha a 19. század elején verbuválásnál még itt-ott előfordul, az is csak a falusiak kedvéért, a katonafogás nagyobb sikere érdekében történik. A falvak népe sok helyen századunkig megőrizte erős ragaszkodását e hangszerhez. „Mezőkövesden, Tarczalon a cigány nem él meg” — írja Bartalus (Budapesti Szemle 1879. 185.), mert ott még csak dudászó mellett mulatnak a parasztok. A múlt század végéről Kodály a Garam völgyét és Félégyházát említi olyanként, ahol a duda az uralkodó tánczenei hangszer (Kodály 1960. 57.). Nógrád megyében századunkban szorították ki a cigányzenészek a dudát a lakodalomból; 30—40 évvel ezelőtt ott még nem volt ritka az olyan lakodalom, melyben a vőlegényes háznál ugyan már cigányzenészek játszottak, a lakodalmi mulatás szempontjából kisebb jelentőségű menyasszonyos háznál viszont elég volt a dudás egy-maga (Dincsér 1943. 4.). Szeged környékén szintén — mint Bálint Sándor írja — „sok lakodalmat halasztanak el csupán azért, hogy ne kelljen cigányra ráfanyalodniok”. (Népünk és Nyelvünk 1933. 92.) Ott a dudásokat a századforduló táján egyenesen a magyar parasztszáműzők váltották fel. A nem cigány (paraszt, pásztor stb.) falusi hangszerjátékosokra, és főleg együttesekre, nem hogy a múlt században, de még századunkban is kevés figyelmet fordítottak a kutatók, mert ezek játéka általában kevésbé csiszolt, mint a cigányoké. Pedig a parasztszáműzők, igen sok helyen az országban, ma is egyeduralkodók vagy legalábbis egyenrangúnak számító versenytársai a cigányzenészeknek.

Az erdélyi magyarok között úgy látszik, hamarabb (történelmileg mindenestre zavartalanabban) asszimilálódtak a cigányzenészek a parasztság által őrzött zenei hagyományhoz, s azt ma is nagyobb mértékben képviselik,

¹⁷ Az „apraja” 1—2 ütemes motívum ismételtetéséből alakuló köz- és utójáték (l. Sárosi 1967. 93.).

mint általában a magyarországiak. A székelyéknél az ugyancsak leginkább cigányokból alakult hegedű-gardon kettős korábbi képződmény, mint az általánosan ismert cigánybandák.¹⁸ A fejlődésnek — egyben valószínűleg a történeti múltnak is — korábbi szakaszát képviselik a jellemző összetételben három tagból álló (cimbalom nélküli) mezősegi (Erdély) cigányegyüttesek is.

Az eddig elmondottakat röviden összefoglalva megállapíthatjuk, hogy a cigányzenészek magyarországi meggyökeresedéséhez és általános elterjedéséhez a cigányok Magyarországra jövetele után még évszázadokra volt szükség.¹⁹ A cigányzenészek alkalmazásának szokását leginkább a törökök honosították meg Magyarországon, akik a 16. század első felétől kezdve mintegy másfél évszázadon át az ország nagy részét megszállásuk alatt tartották. A cigányzenészek — legalábbis nagyobb részben — felülről lefelé, a mindenkori divat útján kapcsolódtak bele a magyar zenei hagyomány vérkeringésébe. Térhódításuk a magyar falusi nép között még századunkban sem mondható teljesnek.

2. Mit kívánt a cigányzenészekről a hagyományörző parasztság?

Nem többet, mint amit a hagyomány szerint maga is ismert; sőt ennek is csak a tánchoz való részét, a hangszeres zenét.

A cigányzenészek általában nem tanulták meg, nem vették át a vokális magyar népzenei; abból leginkább csak azt ismerték meg, aminek dallama a hangszerrel kísért tánchoz is kellett. Nem vették át Magyarországon az énekmondás hagyományát sem, — ami pedig a legtöbb helyen a hangszeres specialisták dolga. Holott vannak rá adataink, hogy az énekmondás szokása még magyar uraknál is a 17. század végéig fennmaradt.²⁰ A szomszéd románoknál már a 18. század második feléből is értesülünk daloló, sőt „rímfaragó” cigányzenészekről,²¹ s máig ők őrzik ott a hivatásos énekmondás hagyományát; ugyanakkor a vokális népzene egyéb ágaiban is kitűnő jártasságot szereztek. Magyarországon a történeti adatok is azt igazolják, amit a népzenei gyakorlatban századunk folyamán megfigyelhettünk: a magyar paraszt — ugyanúgy, mint a magyar úri és városi réteg is — csak hangszeren játszott zenét, abból is leginkább csak tánczenét, igényelt a cigányzenésztől.

Amióta csak figyelemmel kísérhetjük a cigányzenészek magyarországi múltját és jelenét, rengeteg adatunk van arra vonatkozólag, hogy tanulniok kellett, idomulniok az urak és városi polgárok gyorsabban cserélődő ízléséhez ugyanúgy, mint a lassan változó paraszti hagyományhoz. Előbb egy idézetben (Csaplovics) arról van szó, hogy a táncoló falusi legények előfűtyülük

¹⁸ A *gardon* esellő formájú húros hangszer, amit nem vonóval, hanem bottal ütve és pengetve szólaltatnak meg.

¹⁹ A számszerű tájékozódáshoz néhány adat: az 1782-ben végzett első cigányösszeírás alkalmával Magyarországon 43 787 cigányt számláltak, ebből 1582 volt zenész foglalkozású. (M. Schwartner, 1809. I. 153.) Az 1901-ben végzett népszámlálás 287 940 cigányról tud az akkori egész Magyarországon; ebből a számból 17 000 volt a cigányzenész. (Zenevilág, 1901/2. II. 450–451; ugyaninnen azt is megtudjuk, hogy Budapesten abban az időben 3000 volt a cigányzenészek száma.) Napjainkban mintegy 150 000 magyarországi cigányból 8–9 ezer foglalkozik hivatásosan vagy félhivatásosan zenével; ebből 1968-ban 3670 volt a főfoglalkozású zenész.

²⁰ Apor Péter említi saját fiatal korából, hogy az uraknak „énekes inasai” voltak, akikkel lakomák idején énekeltek: „Régi magyar dolgok versekben foglalták / Aztat nagy kedvesen minnyáján hallgatták” (Metamorphosis Transsylvaniae 1739.)

²¹ Franz Joseph Sulzer: Geschichte des Transalpinischen Daciens. Wien, 1872. III. 12.

vagy előéneklük a cigányzenésznek a kívánt dallamot. Századunkban is lép-ten-nyomon lehetett még tapasztalni, hogy a falusi ember *megtanítja* a cigányzenésznek — ha az nem tudja — a táncához szükséges zenét; dallam, ritmus és tempó dolgában pontos, hagyományhű előadást kíván a zenésztől. Szerepe tehát a cigányzenész által játszott hangszeres zenében sem passzív — hangsúlyozza Kodály is: „...erre a zenére járja a táncot és nagyon is megérzi, ha nem kedvére való módon játsszák (Kodály 1960. 57.); ugyanitt példát is említ: „1910-ben mondta egy fiatal falusi cigány Erdélyben: legnehezebb az öreg székelynek muzsikálni. Ahogyan ő kívánja, fiatal cigány nem is igen tudja már.”).

Szaporíthatjuk a múlt századból is a falusi cigányzenészek instruálására vonatkozó idézeteket. Mindjárt 1800-ban a magyar nemzeti táncról írott első német nyelvű cikk is említ olyat, hogy ha valakinek nem tetszik a cigányzenészek által játszott darab, odaáll eléjük és eldúdolja, — megtanítja — nekik azt, amit kíván.²² A Liszt könyvére reagálásul írott cikkek egyikében ezt olvashatjuk: „...majd minden összejövetelnél, hol magyarok mulatnak, több egyén akad, ki a cigánnyal a maga nótáját húzatja, melyet, ha a barna zenész még nem tudna, eldanol előtte, betanítja...”; ezután a cikkíró magyar urakat sorol fel, akik a cigányzenészek tanításával, csiszolásával különösen sokat foglalkoztak és felteszi a szónoki kérdést: „...van-e más népnek az a szokása, hogy zenészeit, mint azt nálunk a paraszt is teszi, örökösen tanítsa; zenésztét a dal rosszul kifejezett érzelmeire, árnyéklataira figyelmeztesse?”²³ A nép „ma is beveri öklével a czimbalom oldalát, ha a cigány nem az ő kedvére húzza” — írják ugyanebben az évben egy másik folyóiratban.²⁴

Bartók így ír a falusi cigányzenészekről: „Máramaros szegényes román falvaiban a muzsikálás idők folyamán a parasztdudások kezéből cigány kézbe került. Ezeknek a cigányoknak legtöbbje hamisítatlanul paraszti módon hegedüli a dudásoktól öröklött repertoárt, itt bizony nincs sem bővített szekundlépés, sem ritmustorzítás. Biharban a cigányhegedűsök szakasztott ugyanolyan egyszerűen muzsikálnak, mint román parasztkollégáik, ugyanezt tapasztaljuk a félreeső magyar falvakban is.”²⁵

Lajtha László Sopron megyei öregasszonyt idéz, aki azt mondja: „Igen szerettünk dudára táncolni. Ha cigányt fogadtunk, annak is sebes dudánótát *kell*ett játszani, amire megnőtt a kedvünk.” (Lajtha 1962. X.). Századunk húszas-harmincas éveiben, „a nógrádi palóc községekben a kocsmái mulatozás során, az öregek nem egyszer kényszerítették a cigánybandát, hogy játékaival utánozza a már eltűnt dudát. Ilyenkor a primás elkezdett játszani valamilyen régebbi dudu-figurációt, rendszerint a hegedű középső húrjain, de úgy, hogy a szomszédos, mélyebb, üres húr is állandóan hozzáhúzta. A kontrás, a bőgős a megfelelő üres hurok zúgásával kísérte a primást, s így az egész együttes szinte dudaszerű hangzással szólalt meg.” (Dincser 1943. 4.)

²² [Klein Henrik]: Ueber die Nationaltänze der Ungarn. Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig 1800. máj. 28.

²³ Ujfalu Lajos: Még egy szó Lisztről és a magyar zenéről. Vasárnapi Ujság, Pest, 1859. 476.

²⁴ Nefelejts (Pest) 1859. 333.

²⁵ Cigányzene? Magyar zene c. cikkében, I. 4. sz. jegyzet.

A magyar paraszti hangszeres hagyományról, amit a cigányzenészeknek meg kellett ismerniök, hogy magyar „népzenészekké” is válhassanak, keveset ugyan, de a múlt században is tudtak. Maga Liszt is tudott róla, de nem tartotta elég érdekesnek ahhoz, hogy foglalkozzék vele: „Les chansons hongroises telles qu’elles existent dans nos compagnes et les airs qui y sont familièrement exécutés sur les instruments susnommés,²⁶ pauvres et incomplets, ne sauraient prétendre à l’honneur d’être universellement appréciés . . .” (Liszt, 1859. 274.)

A magyar népdalok nem kívánják a harmóniai alátámasztást, sőt a régi pentaton és modális dallamok nem is túriák azt a harmóniát, amit pl. manapság a harmonizálni tudó cigányzenészek játszanak. A hagyományos magyar paraszti ízlés a hangszertől sem kíván többet a dudaszzerű egyhangú kíséretnél, de ehhez nem ragaszkodik. A következő múlt század eleji idézet tehát nem mond számunkra meglepőt a magyar paraszti ízlésre vonatkozólag, de jellemző a kezdő cigányegyüttesekre: „Der Landmann ist vergnügt und zufrieden, wenn auch nur zwei Violinen, ein Brumm bass und ein Cymbal ihm töne, seyen es auch oft schneidende Dissonanzen, schnarren.” (Csaplovics, 1829. I. 322.)

A kísérő hangszertől nem harmóniát, hanem csak hangzásbeli erősítést és leginkább ritmuskíséretet kívántak. Ilyen célra viszont egyetlen hangszer is elég. Erdélyben, a nagy városok hatásától távoleső Székelyföldön, ennek az igénynek megfelelően kéttagú cigányzenész-együttesek váltak hagyományossá: a hegedű és a gardon együttese. (L. Dincser, 1943.; Sárosi, 1967.) A gardon annyira bevallottan csak ritmushangszer, hogy bár szerkezetében a csellóhoz hasonlít, nem vonós, hanem ütőhangszerként használják. (Húrjait manapság azonos hangra hangolják: *d d d d*, vagy *d D D D* és játékosan az üres húrokat üti, ill. fogólapra csaptatott *pizzicato*-val szólaltatja meg.)

A harmonikus kísérő hangszerek, amilyen a *kontra* néven használt hegedű (vagy brácsa) is, a magyar falvak nagy többségében egészen későn jutottak el jelenlegi harmóniai szerepükhöz. A parasztszervezetekben, melyeknek — ha nem rezesbandáról van szó — ugyanaz az összetétele, mint a cigánybandáké, a másfél évszázaddal ezelőtt megszólalt metsző diszsonanciákat halljuk. A játékosok legfeljebb egy-egy, a dallamban határozottan kihangsúlyozott domináns-tonika váltást éreznek meg, és jeleznek a kíséretben is többkevesebb sikerrel és egyöntetűséggel. Egyébként a cimbalom is (nem harmóniai kíséretet, hanem) legfeljebb figurált dallamokat játszik, a bőgős és a kontrás(ok) mozgatják ugyan bal kezük ujjait, de ezt csak a forma kedvéért teszik, mert a hangszerükön megszólaló hangnak nincs más funkciója, mint hangerősítés, bizonyos hangzásbeli színezés (még ha ez a nyugat-európai harmonizáláshoz szokott fülnek elviselhetetlenül diszsonáns is) és — legfőbbképpen — a tánc ritmus-sablonjának hangsúlyozása.

Előfordult, hogy az említett kéttagú együttes „uraknak” (pl. falusi előkelőségnek) is játszott. Ilyenkor kontrásra is szükség volt. Ez azonban rendszerint nem okozott különösebb problémát, mert erre a célra kezdő hegedűst is igénybe lehetett venni: „. . . a kontrázás sok esetben a tanulás alsó foka

²⁶ *Furulya, kürt, tárogató, dudu*; a dudu kivételével rossz magyarsággal közli e hangszerek neveit a 273. lap végén.

volt" (Dincsér, 1943. 13.). Tehát, ahol nem kényszerültek a harmóniát megtanulni, ott maguk a cigányzenészek sem fogták fel annak jelentőségét.

Nagy általánosságban még ma is elmondhatjuk, amit az 1940-es évek elején Dincseren kívül Járdányi és Lajtha is megállapított: parasztbodyában — prim, kontra, bőgő együttesében — a falusiak „csak a primás játékát ítélik meg . . . , az utóbbi kettő szinte bárki lehet" (Járdányi, 1943. 10.). De a cimbalommal rendelkező nagyobb falusi cigányegyüttesben sem tekintik elsődlegesen fontosnak a harmóniát. „Harmóniáról csak a már városi, jobb cigányzenekarban nevelkedett vagy működött cimbalmos tud." A bőgőnek pedig itt is a ritmusbeli szerepe elsődlegesebb, mint az, hogy a harmónia basszusa legyen. „Különösen, ha tánc alá játszik a banda, hagyja el az egyszerű harmónia-alaphang meghúzását és elkezd a basszust ritmusban ismételni, *mint egy dobol* . . . , olyan hangon is játszhatja formuláit, mely nem is szerepel a harmóniában. Nem zavarja ez sem a bandát, sem a hallgatóságot, illetőleg a táncolókat." (Lajtha, 1953. 172.)

A fentiekhez összehasonlításként, idézzünk három mondatot a XVII. század végéről, a már említett *Ungarische Wahrheitsgeige* . . . c. röpiratból: „Die Ungarn brauchen zu ihrer *Musik* keine Mittel-Stimmen weder andern *Discant*, *Alt*, *Tenor* noch *Bass* . . . Die übrigen Ungrischen Geiger, und solten ihrer 100. beysammen seyn, streichen des ersten *Discants* Stimme oder die *Nota* in gleichem Thon, unten in der *Octav* mit, welches sie *contra* nennen. Es wird zu einer vollständigen Ungrischen *Music* ein Bock oder Sackpfeiffe auch gebrauchet, diese brummet, wie bekandt, immer in einem eingerichten Thon gar stattlich mit, und giebt den Geigern nicht geringen Behülff, damit sie nicht so bald ermieden" (Wahrheitsgeige, 1683.)

Nincs sehol nyoma annak, hogy a hagyomány szerint gondolkodó magyar paraszt a cigányzenésztől érzelmős előadást — s ami ennek fő kelléke: *portamentot* és önkényes ritmuslazítást (*rubato*) — kívánt volna. Zene címen nem csodált meg és a maga számára nem kívánt öncélú virtuózkodást; nem kívánta azt a fajta bonyolultabb heterofoniát sem, ami a városi együtteseket összetevő hangszerek erősen variáló közös játékából adódik. Beérte, és a mai napig is beéri a mértékkel kolorált tiszta dallammal — ami esetleg oktáv (ritkábban kvint) párhuzamban szól — és a világosan követhető egyenletes ritmussal.

(folytatjuk)

ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA

LÁNG ISTVÁN: ARCKÉP BELÜLRŐL

„Monológok és közjátékok a Sarkadi Imre regénye nyomán készült »A gyáva-című operából, alt szólóra és zenekarra» — így szól a cím szerző által megfogalmazott kiegészítése. Műfajilag tehát olyasféle jelenséggel van dolgunk, mint például Alban Berg maga összeállította „Bruchstück”-jei a Wozzeckből, vagy mint a Luluszimfónia; nem „operarészlet”, hanem egy drámai mű önálló, zárt formává alakított töredéke.

A kétfelvonásos opera partitúráját Láng István 1968 januárjában fejezte be, színpadra azonban ez ideig nem került. Az „Arckép belülről” című koncertváltozat 1970-ben keletkezett, nyilvánvalóan azzal a céllal, hogy az opera anyagának legfontosabb és önmagában is megálló emberi portréja a közönség elé kerülhessen és megszólalása ne függjön a színpadi megvalósítás sokféle nehézségétől. Láng István zeneszerzői habitusában erős vonalakkal jelentkezik a drámaírói alkat, miként ez az Operaház által bemutatott „Mario és a varázsló” és a Pécsi Balett részére komponált „Hiperbola” című pantomimokból is kiderült. Sarkadi Imre kisregényét maga alkalmazta operaszínpadra, és ebben az esetben már maga a választás is igen dicséretes; annyi kerülőút, annyi nagy világirodalmi próbálkozás mellett végre egy ízig-vérig mai valóságunkból fakadó téma, életformák és életfonalak drámai ütközése, az emberi bátorság és gyávaság etikai szintre magasított dilemmája. Más kérdés, és tulajdonképpen nem ebbe a beszámolóba tartozik, hogy a színpadra alkalmazás valóban hibátlan-e, hogy vajon Sarkadi Imre regényének *műfaji* transzpozícióját nem kellett volna-e a szerzőnek inkább „profi” íróra bízni.

Az alig negyedóra időtartamú koncerttöredék az opera főszereplőjének (itt nincs megnevezve, de a szöveggönyv ismeretében tudjuk, hogy a jó módú, neves szobrász feleségéről, Éváról van szó) szinte teljes portréját adja, az opera második részének két monológja és az epilógus tömörítésével. Így az arckép a figura végső formáját nyújtja, ahogyan az a cselekmény végére egyértelműen kibontakozik és nem tartalmaz semmit a női alak korábbi, más motívumokkal is átszőtt mivoltából. A szerkezet nagyon világos: rövid zenekari előjáték után az opera anyagából változatlan formában szólal meg az 1. monológ („Mióta férjhez mentem, nem csináltam semmit...”), mely az életforma-változtatástól való félelem nagy beismeréséig halad előre, majd zenekari közjáték vezet át a 2. monológhoz, az előző magasabb szintű, még indulatosabb és még drámaibb megismétléséhez. Az „arcképet” az opera kilátástalan hangulatú, resignált záróképe fejezi be: „Még csak három napja múltam harminc éves, De bezárult minden...”

Anélkül, hogy a műfaj elvi lehetőségét vitatnám, e portré esetében komoly problémát érzek az opera anyagának töredékszerű felhasználásában. A két monológ szövegében ugyanis túl sok az olyan konkrét utalás, mely a teljes opera szövegösszefüggésében információvá áll össze, itt viszont csak kérdéseket vet fel, melyekre nem kapjuk meg a választ. És bizonyos esetekben tévútra, félreértésre vezet. Vegyünk csak egy példát! Az első monológ azzal zárul: „el akarok menni hozzád”,

a második elején pedig „míg idejöttem, számvetést csináltam...” éneki a protagonista. A kettő között elhangzik ugyan a zenekari közjáték, de a hallgató számára az a téves benyomás alakulhat ki, hogy a két monológ így szervesen kapcsolódik egymáshoz, holott az operában a kettő között lényeges cselekményfordulat játszódik le.

Mindezek ellenére az „Arckép belülről” jelentékeny alkotás, mert szövegbeli fogyatékoságait és ellentmondásait nagyon drámai és nagyon szuverén hangú zene ellensúlyozza. Szinte fordított a helyzet, mint több más operai próbálkozás esetében. Amott sokszor előfordul, hogy magas színvonalú, erős és önmagában is ható szöveghez másodlagos, inkább kísérő jellegű zene társul. Itt viszont a „cselekmény” elsősorban a zene síkján halad és igazi magasságokba emelkedik, miközben a szöveg valahol a földön botladozik. (Mégegyszer hangsúlyozom: a *szöveg*, és nem a szövegben kifejeződő, egyébként fontos és sokat mondó drámai koncepció.) A poétikusan színes és igazi drámai erőttől duzzadó zenekari hangzásmatéria veszi át az uralmat a darabban, és ez teszi elhíhetetvé a mű önállóságát, paradox módon épp a mögötte rejlő, de itt elhagyott drámai alapkarakter révén.

A mű drámai jellegét hangsúlyozza egyébként Láng sajátos szerkesztőtechnikája, az ismételt kis motívumokból összeálló osztatató komplexusok gyakori alkalmazása és azok szolisztikus, melodikus közjátékokkal való összefűzése. Ilyen jellegzetes hangzásfüggőnyt találunk például a két monológot összekötő közjátékban is, az ütő és pengető hangszerek csoportján megszólaltatva. A triangulum, a cinelli, a vibrafon, a hárfa és a celesta különböző ritmikájú és melodikájú osztatató-rétegei sajátos csengő-bongó hangzássá összegződnék.

II Calmo
TUTTI *p*

Fl. 1

Cl. Sib. 2

Trg.

Cnelli

Vibr.

Arpa

Ccl.

Fl. 1
Cl. 1
Sib. 2
Trg.
Cnelli
Vibr.
Arpa
Cel.

Ugyanez a technika a mély vonósokra alkalmazva sajátos belső mozgású hangnyalábokat eredményez a darab végén, a rezignált hangú epilógus háttéréként.

Gong
Voce
VI. II
Vlc.
Vlc.
Cb.

so - - - - - ha - - - - - töb - - - - - bé.
5 4 4 4
5 4
5 4
5 4
5 4

5
4
5
4
5
4
5
4

3/4 4/4 rit. 3/4 Più mosso 4/4

Ob. 1 2

Cl. Cl. Sib. 1

Bcl. Sib.

Voce

gyok.

4/4 5/4

Ob. 1 2

Cl. Cl. Sib. 1

Bcl. Sib.

Voce

Vlc. Solo

Ér - zem: te va - lá - mi na - gyon jöt

vibr.

Maga az énekszólam egyébként kevésbé szuverén, mint a zenekari matéria, nagyon deklamatív, nagyon operai jellegű. Ami azonban ott erény, itt, egy önálló koncert-kompozícióban fogyatékoság. Az ember hallgatása közben mindig arra gondol: milyen jó lenne ezt a színpadról hallani!

A mű rádióbemutatóját Erdélyi Miklós vezényelte, magáévá téve a partitúra legapróbb jelzett és olykor még jelezhetetlen, de benne rejlő intencióit. Az alt-szólót Szirmai Márta énekelte pontosan, szép hanggal és a női figura belső átélésével.

Az „Arckép belülről” mint az opera summája jó önálló kompozíciónak is, de még inkább kedvet kelt bennünk az egész drámai alkotás meghallgatásához.

Az 1971. évi „Tribune Internationale des Compositeurs” — múlt években szerzett sorozatos sikereink után — újabb magyar sikert hozott: fiatal zeneszerzőnk, Balassa Sándor *Legenda* című kórusműve harmadik helyezést ért el. Ebben a kompozícióban, mely Dsida Jenő „Hammelni legenda nyomán” című versére készült, már megmutatkozott — és egyben nemzetközileg is elismerést nyert — Balassa Sándor nem mindennapi érzéke a kóruskezelés iránt. Mindent tud a kórusról — mint a régi nagy mesterek, belülről, kórusban énekelve tanulta meg ezt a szakmát —, s miközben elképesztő nehézségekkel terheli meg az emberi hangot és hallást, végül is csak olyat követel, mely, ha a kórusművészet legfelső fokán is, de megvalósítható.

Az a cappella kórusmű után Balassa Sándor nagyszabású karmű komponálásába fogott: Requiemet írt Kassák Lajosért, a magyar irodalmi és képzőművészeti avantgarde sokat vitatott, de vitathatatlanul nagy alakjáért. Kassák 1967. július 22-én halt meg, néhány hónappal azután, hogy betöltötte 80-ik életévét. Az érte írott Requiem természetesen nem a liturgia latin szövegére készült, hanem Kassák verseire, verssoraira, melyeket a zeneszerző maga válogatott össze vagy harminc különböző költeményből.

Nagyon is illendő, hogy zenész is elsirassa Kassákot, aki igazi polihisztor lévén sokkal többet értett meg a XX. századi zenéből és elsősorban Bartók művészetéből, mint író kortársainak legtöbbször. Aki leírta ezeket a sorokat:

„és figyeljetelek

az éjszaka kegyetlen hangjaira melyeket Bartók zenéjéből már ismerünk.”

Úgy látszik, Balassa Sándor jól figyelte, nemcsak arra, amit Bartóktól megtudhatott, hanem arra is, amire Kassák figyelmeztette. Mert a Kassák Lajosért mondott Requiemet épp az „éjszaka rémeivel” való iszonyatos viaskodás alap gondolatára építette.

A nagyszabású, több mint félórás mű komponálását 1968-ban kezdte meg a szerző, és csaknem egy évi munka után 1969 szeptemberében fejezte be. Első tétele a teljes kompozíció ősbemutatója előtt is felcsendült már — magnetofonszalagról — az 1971-ben rendezett linzi Kassák-kiállítás megnyitó ünnepségén.

Négy tételből álló szerkezetében a liturgikus Requiem miseréseit épp úgy fel lehet ismerni, mint a klasszikus szimfónia halvány körvonalait. Az első tétel invokáló jellegű „éjszaka” kórusa és tenorszólója afféle *Kyrie*, mely után a szoprán szólós második tétel lírai megtisztulása a *Benedictus* hangvételével rokon. A leginkább egyértelmű azonban a harmadik tétel apokaliptikus víziókat megelevenítő képe, egy igazi *Dies irae*. És végül a zárótétel bölcs, leszúrt és kiengesztelő hangvétele az *Agnus dei*-k hangulatát idézi.

Szilárd építésű és logikus struktúra ez, mely nemcsak a hagyomány formaelvet követi, de belső, öntörvényű fejlődése is van: a nyitó-tétel problémafelvetés, szembenézés az „éjszakával” és egyúttal a tenor szóló alakjában inkarnálódó küzdő, aktív magatartásforma bemutatása. A második tétel a szoprán-szólóé, a fájdalom, a szenvedést magára vállaló női magatartás reprezentánsa, a feloldódás és megtisztulás *lehetőségének* megpendítése. A harmadik tétel ezek után a drámai kibontakozás, az eddigiekben felvetett és összesűrített feszültség eget-földet megrongató kirobbanása. Az első tételben még csak körvonalalaiban ábrázolt, fenyegető „éjszaka” itt már akcióba lép. A nagy összecsapás után a humanitás győzelméről tanúskodik a bariton-szóló bölcs, sarastroi leszúrtság.

Balassa Sándor műve tehát nem egy vagy több Kassák-költemény megzenésítése, hanem szinte a kassáki életmű summája, világos és egyértelmű dramaturgiai szerkezetbe, elvont, belső cselekménybe ágyazva, és a versek, illetve versrészletek ennek szövegi kifejezésére lettek összeválogatva. „Ez hát az Éj, az én sűrű és nehéz

rémülettel telített, És örökre feloldhatatlan Éjszakám...” — kérdi és mondja a kórustömbök közé ágyazott tenor-szóló az első tételben. Az önfeláldozó, lírai nő-figura a második tételben fokról fokra bontja ki mind nagyobb és nagyobb amplitúdójú megváltó szervedélyét: „Kagyló vagyok, gyöngyök szülője és őrizője... Torony vagyok, harangozok és világítok... Kereszt vagyok, jelképe életnek halálnak... Ne tagadj meg Föld... Boruljatok rám csillagok...” Az apokaliptikus harmadik tételben a szerző még szabadabban kezeli Kassák verssorait. Egy-egy kép először még összefüggésében jelentkeznek: „Borzongó mélység csikordulásai... Megsebzett csend jajkiáltása... Erdők moraja... Szakadékok sikolyai... Kietlen üresség hörgése...” Az egyre fokozódó izgalomban azután a szavak le-letöredeznek eredeti mondatbeli helyükről és szédítő, félelmetes kavalkádban egymásba folynak és tagolatlan jajkiáltással formátlanodva torkollnak bele a tetőpont dramaturgiai kadenciájába: „Irtózatos tenger ez a világ!”

A negyedik tétel bariton-szólójában mintha Kassák maga szólalna meg: „Fiaim és lányaim, akik ismeretlenül bolyongtok a világban... Várjátok meg a hajót... a pirkadat jelével...”, amire a kórus zsolozsmázó hangon válaszol: „Nincs annyi bűnünk, hogy bocsánatot ne nyerhetnénk...” És az utolsó sorok megbocsátó és felemelő kicsengése a „Békesség gyermeke” szavakon visszavezeti a hallgatót a requiemek „Dona nobis pacem” könyörgéséhez. Ez az itt elért béke azonban már nemcsak imában megtestesülő remény, hanem egy élet megharcolt valósága.

Hiába lenne azonban ez a vállalkozás nagyszabású, a szerkezet jól megtervezett és a szöveg jól kiválasztott, ha nem találta volna meg a zeneszerző a vele adekvát zenei megvalósítást. Balassa Sándornak ez sikerült, és eddigi nem hosszú, de eredményes és sikeres zeneszerzői pályájának csaknem minden értékes eszközt felhasználta hozzá. Zenekari apparátusa lenyűgöző, és nem elsősorban azért a kvantitatív gazdagságért, amely megszámlálhatatlan ütőhangszerében nyilvánul meg, de ökonómiaja révén is, amivel ezt az óriási apparátust kezeli. A száraz hangú ütők morajlásától a marimba és a cimbalom sajátos szonoritásáig, a mély vonások clusterjeitől és hangnyalábjaiktól a magas fúvók sikoltó-villódzó futamaiig minden a kifejezés, az ábrázolás, a ráhatás szolgálatában áll, anélkül hogy olcsó program-effektusok teremtenék meg a mű szavakban is kifejezett vizionáló világát.

Balassa legfőbb és leginkább egyéni módon használt eszköze a kórus. Többszörösen megosztott szólamaival, egymásra torlasztott bartóki kvart-modelljeivel, elcsúsztatott szövegeivel mindjárt a mű elején jól exponálta a későbbiekben egyre fontosabbá váló „éjszaka-hangvételt”. (Lásd a 45. lap kottapéldáját.)

Az első tételben még jobbra tömbszerűen mozgatott kórus a harmadik tételben kap igazán sokoldalú feladatot. Félelmetes, földöntúli hatást kelt a szövegtelen glisszandó és a sajátos tremolo, mely az A-ra nyitott ajak tenyérrel való ütögetésével jön létre. (Kottapélda a 46. lapon.)

A meghatározatlan hangmagassággal a szerző nem a suttogó vagy szavaló kórus effektusára törekszik, hanem olyan vokális hangnyalábokra, melyek bizonyos spontaneitást is rejtenek magukban. A tétel apokaliptikus víziójában nagy szerepet kap a szavakban rejlő hangutánzó elemek zenei kiszélesítése és felfokozása. A „csikordulásai”, „moraja”, „sikolyai” szavak megzenésítésében Balassa Sándor olyan mesetereket követ merész tanítvány módjára, mint Schütz, Bach, Kodály. (47. lap két felső kottapéldája.)

És miután a legvégsőig feszíti a kórushangzás megújítását, a kórus technikai terhelését, képes virtuozitását és „modernségét” visszafogva egyszerű és hagyományos hangot megütni, szinte idézni Kodály gyermekkórusainak üde tisztaságát. (Kottapélda a 47. lap alján és a 48. lapon.)

Balassa Sándor Requiem Kassák Lajosért című műve nagy nyeresége a magyar zeneművészetnek, méltán állítható „harmincas” zeneszerző generációnk legjobb alkotásainak sorába. Várjuk, hogy a sikeres rádióbemutatót minél előbb

S
A
Coro
T.
B.

f *f* *f* *f*

* $\text{♩} = 240$

5/8 3/8 6/8 5/8

B $\text{♩} = 240$

Vla 1-4
5-8

fp *fp*

5/8 3/8 6/8 5/8

S
A
Coro
T.
B.

f *f* *f* *f*

5/8 3/8 6/8 5/8

VI. I.
1-4
5-8
9-12

fp *fp* *fp*

tr *tr* *tr*

5/8 3/8 6/8 5/8

* énekelt határozatlan hangmagasság;

** A - ra nyitott ajkat tenyérrrel ütögetni, quasi tremolo.

$\frac{3}{8} + \frac{6}{4}$ Rubato $\frac{3}{4}$

S. *p* A - ki min - den . di - cső - sé - get el - mu - lasz - tot - tál, *mf*

Coro

A. *p* Bé - kes - ség,

S. *p* gyer - me - ke,

Coro

A. Bé - kes - ség gyer - me - ke,

hangversenytermi bemutató is kövesse. Olyan mű ez, melynek szuggesztivitása az élő előadás, a látható együttes „kézzelfoghatóságában” még jobban érvényesül.

A rádióbemutató ragyogó teljesítménye Lehel Györgynek, Sziklai Erikának, Palcsó Sándornak és Útő Endrének köszönhető, akik valóban mindent megtettek annak érdekében, hogy a fiatal zeneszerző műve méltóképpen hangozzék fel először. Külön dicséret illeti a második tétel nehéz cselló-szólójáért Wilhelm Ferencet, és általában az egész Rádiózenekart, különösképpen pedig az ütőkart. Végére hagytam, de épp az elismerés hangsúlyozása érdekében a Sapszon Ferenc betanította Rádiókórust, mely ismét lényegesen kitágította a kóruséneklés lehetőségeinek eddig ismert határait és ezzel szépen valósította meg egy nagy tehetségű fiatal zeneszerző megálmodott hangzásoképeit.

Kárpáti János

DOCUMENTA

VERDI MAGYARORSZÁGON I. 1846—1884

(folytatás)

Két évvel a „Trubadur” után zajlik le az újabb Verdi-premier, a „Szicíliai vécsernye” olasz változatát játssza a Nemzeti Színház, a „Giovanna Gusman”-t. A bemutató igen nagy előkészületeket igényelt, a színház mindent mozgósított, hogy sikerre vigye az „opera-balett”-ként hirdetett darabot. A díszleteket a bécsi operaház tervezőivel készítették el, a színlap ezúttal a jelmezek, a kellékek készítőit is felsorolja, sőt, megnevezi az előadásban felhasznált virágok szállítóját, Jáhn művirágárusnőt is. A balettbetétek koreográfiáját az ekkor már majd tíz éve a Nemzeti Színházban működő, olasz származású balettmester, Frederico Campilli készítette.

Ekkortájt már kettős tengely körül forog a Nemzeti Színház operai műsora: Verdi és Meyerbeer művei alkotják a műsor gerincét. A francia nagyopera díszes külsőségei természetesen Magyarországon is nagy közönségvonzert jelentettek; így hát érthető, hogy a színház igazgatósága kapva kapott az alkalmon, mikor a kritikák ellenére a közönség körében igen népszerű Verdinek francia stílusú operáját mutathatta be. Már a bemutató előtt hetekkel telve vannak a színházi lapok az előkészületek híreivel. Az alábbi „előzetes jelentések” a „Hölgyfutár” 1856. szeptember—októberi számaiból valók.

„A ‚Giovanna Gusman’ operában egy nagy ballet fordul elő, melynek fényes kiállítása igen sokba került. Hír szerint a körülmény miatt több táncosnő, s közöttük Hesz Josefa k. a. is újra szerződtek.” — „A kiállítás fényesebb, mint az ‚Észak csillaga’ kiállítása. Maga az operai ballet 2000 p. firt.-ba került, s benne több, mint ötven egyén vesz részt. A jelmezek egészen újak és fényesek. Három gyönyörű új díszítmény készítettet, kettő Brioszky és Jachimovics cs. k. udv. színfestőktől, s egy nagy terem derék festőnk Montini műve. Mondják, hogy ez opera színrehozatala által az igazgatóság a közönségnek rendkívüli élvezet fog szerezni.” — „Guzmán Johanna, Verdi híres dalművének előadása elnapoltatott. Oka a roppant nagy ballet, melynek allegorikus, mythológiai képleteire nem lehet rövid idő alatt elkészülni, bár reá jelenleg igen nagy buzgalom fordítatik.” — „Két dolog van most Pesten, mit minden ember várva vár. Egyik színházi, másik utcai érdek. Az a Guzmán Johanna, mely ha a sors is így akarja vala, mint az igazgatóság — ma adatik elő, s mely miatt egész nap ostromállapotba volt téve a színházi pénztár. A másik a gázlámpák fölgyújtása...” — „Guzmán Johanna mára ismét ki van tűzve. Előadják é — nem tudjuk, bár az akadályok a gépeknél s a roppant virágkészletek körül már elhárítottak. Egy dalmű színrehozatala mindig rendkívüli bajjal jár. Emlékezzünk az Észak csillagára, mely oly nehezen tudott felvergődni színvilágunk láthatárára. Vigasztalódjunk azonban azon tudatban, hogy ez nemcsak nálunk, de a világon mindenütt így van. — Egy pár heti „Guzmán-láz”-ra bizonyára számíthatunk.”

Ez az utolsó szkeptikus híradás már a bemutató napján jelent meg, 1856. október 7-én. Ugyancsak a „Hölgyfutár” tudósít a premier külsőségeiről. „... ez opera már első pillanatban is sok kedves benyomást okozott és sok szép látvánnyal győ-

nyörködtetett. De van egy nagy hibája — a roppant hosszadalmasság. Körülbelül négy óráig tartott az előadás; s akik végig várták (mint mi), valóban átestek az operadühöncség tűzpróbáján... Láttunk szép díszítményeket, például a Tajo tájképét, mely egy magában is kielégítő látvány volna; s hallottunk mellé a folyamon egy édes barkarolt... Láttunk egy balletet, minő alig ha fordult elő a magyar színpadon.”

Amint várható, az operát a nagy balettbetét vitte sikerre, ámbár, ha meggondoljuk, hogy a darabot mindössze 26-szor adták elő 1856 és 1860 között és öt éves pályafutás után végleg lekerült a műsorról — nem is tekinthető olyan nagynak ez a siker. A legrészletesebb bírálattal ismét a „Pesti Napló” szolgál. „A színház, kivéven a karzatot, egészen megtelt. Hisszük, miként a mű látványos része, a szép ballet a közönség azon részére is vonzó erővel fog bírni, mely kevésbé szokott engedni a zenei rész vonzóerejének. Az opera zenerésze sok szépséggel bír.” Az egyes számok közül a kritikuskiemelt Giovanna első felvonásbeli áriáját és boleróját, a III. felvonás tenor—bariton duettjét és a felvonás fináléját, Pinto áriájának andantejét, a II. felvonás tenor—szoprán duettjét stb. Ebből a kritikából értesülünk egy igen érdekes — de ugyanakkor érthetetlen — momentumról is: „[Johanna és Henrik két-tósét] portugál táncz követi, melynek szép zenéjét, valamint a balletben („Négy évszak”) az „Ősz”-ét *Doppler Ferencz* szerzé.” Vajon miért nem volt jó a Verdi által komponált balettmuzsika? Erre ma már felelni nem tudunk, hacsak a ma még néhány helyen dívó és valamikor eléggé elterjedt koreografikus önkényeskedésekre nem gondolunk. Egyébként Campilli koreográfiáját a közönség külön ünnepelte, csakúgy, mint az ebben a balettbetétben kiugró Aranyvári Emília táncművészetét. A kritikusk persze nem mulasztja el a Verdi-bírálatokban már szinte „kötelezővé váló” „stiláris hatások” felmutatását: a balett utáni összeesküvés jelenet szerinte Auber „Báléj”-ének hasonló jelenetére emlékeztet, a IV. felvonásbeli tenorária allegrója „egészen Weber stíljében íratott”. Aztán felfedezi még Donizetti „Don Sebastiano”-jának, sőt Verdi „Macbeth”-jének reminiszcenciáját is. Véggkövetkeztetése: „Az opera, mindamellett, hogy Páris számára íratott, Verdi ismert stíljét viseli majd minden részén. Kevesebb eredeti eszmékkel bír ugyan, mint „Trovatore”, de hatása nem leendő csekélyebb.”

A szereposztás a következő: Vasconcello: Füredi, Henrik: Ellinger, Pinto: Kőszeghy, Johanna: Kaiser-Ernstné. A „Pesti Napló” szerint Ellinger volt az előadás hőse, aki „a szerep minden nehézségén diadalmasan győzött, hangja mind végig lankadatlanul erős, tiszta volt, s több jelenetben igen jelesül énekelt”. A többi szereplőt is általában dicsérik a különböző bírálók. Természetesen nem hiányzik a gúny sem, ahogy ez már Verdi-bemutatók után megszokott: „... hallottunk zajos, lármás hangszerelést, mi eszünkbe juttatá egy olasz bíráló e mondatát: Verdi meg akarja bosszulni a drágán fizetett énekeseket; ő előbb-utóbb operákat fog írni — énekesek nélkül; s ez operákban a szereplőknek nem lesz más teendőjük, mint szájukat mozgatni, miután a démoni hangriadalban hallhatóan énekelni úgyszólván fáradság lenne.” — „Verdi e dalművében sem törekedett valami megragadó eredetiség s újdonszerű eszmék után, sőt gyakran ismétlé magát régebbi dalművekből. A bájta nála nem egyszer mesterkélt pótolja, s a művészi hatást túlságos erőfeszítésben keresi. — Guzmán Johanna azonban oly sok költői résszel bír, s már magában első felvonása is oly szép, hogy színrehozatalát szerencsés eszmének kell tartanunk. A színház ma is annyira megtelt, hogy eszünkbe juttatá Bernáth Gazsi barátunk jámbor óhajtását egy gutta-percha színház után.”

*

A következő év újabb Verdi-bemutatót hoz: 1857. november 10-én színre kerül a „Traviata”. A színlap természetesen magyarosítva, „Tévedt nő” címmel hirdeti a művet. A három főszerepet Hollósy-Lonovics Kornélia (Violetta), Jekelfalussy Albert (Alfréd) és Fűredi Mihály (George Germont) énekeltek. A színlap külön kiemeli, hogy „az első felvonásbeli bútorzat Rotter Mátyás, cs. k. udv. színházi szertárnok készítményei”.

A sajtóhangok általában igen nagy elismeréssel nyilatkoznak az előadásról. Hollósy Kornélia, aki egyébként is mind a sajtónak, mind a közönségnek első számú kedvence, általános sikert arat. Van olyan lap, amely külön kiemeli, hogy „költői ízléssel öltözött”. „... igen kedves jelenség volt mint mindig, dallamait kiváló szépen énekelte, de miután e szerepben a koloratúra ének kisebb térre van szorítva, a tökéletesen drámai elemű előadás mellett, föladatát nem oldhatta meg a szokott fényes sikerrel.” Jekelfalussy Albert sajnálatosan csak néhány évig működött a Nemzeti Színházban. A nagy jövőt ígérő tenoristát külföldre csábították, ám mielőtt befutott énekes lehetett volna, fülbaj támadta meg. Alfrédját szintén egyöntetűen dicsérik. „Az előadást illetőleg első helyen Jekelfalussy említendő, ki Alfrédet megleg érzéssel és több helyütt meglepő szép művészettel énekelte.” Fűredi a bemutatón ugyan betegen énekelte, de a második előadásra már meggyógyult és ő is nagy tapsokat aratott áriájával. (Jegyezzük még meg, hogy a premier Hollósy Kornélia jutalomjátéka volt, de lemondott honoráriumáról a színház nyugdíjalapja javára.)

Amilyen sikerben részesült az előadás, ugyanolyan egyöntetűséggel támadják a kritikusok a darabot. Kifogásolják a kitűnő dráma operasítását — egy tüdővésztes nő nem énekel! —, erkölcsileg is nehézményezik (bár bíznak abban, hogy a szöveget úgysem érteni). A legnagyobb elmarasztalás azonban a zenét érinti. „... ez opera nagy része tánc-zene, mely mélységgel s jellemzési erővel alig bír. Nem hatja meg szívünket, hanem szeretnénk egyik vagy másik áriáján eljárni egy keringőt.” „... a könnyű zenét kedvelő közönség szívesen fogja hallani.” „Traviata a világon sehol sem tetszett, s mindössze is Verdivel rokonszenvező egypár olasz színház adja kis közönség és gyér tetszés mellett. Mindamellett a mi örökké ‚verdiző’ színházunk sok erőt és költséget fordított rá.” „A zenevilágban jelenleg annyira népszerű Verdinek kétségkívül leggyengébb műve, melyben az annyira hajhászott könnyű francia társalgási hangot nem tudta eltalálni, s a mellett dallamai, melodiai mind elkopotott visszaemlékezések.” A Szépirodalmi Közlemények bírálatát érdemes in extenso közölni: „Most már tudjuk, miért nem akarta a rendezőség a Traviata szót bukott nőre fordítani. Félt a szójátéktól; hátha nem a nőre, hanem az operára vonatkoztatja a közönség; és igaza volt; mert a *Tévedt nő* most már bukott is egyszerűen, és a közönség jóízléséről tesz tanúságot, hogy e dalmű semmi tetszést nem vívott ki magának. A kompositio, vagy akarám mondani, a kompositio, annyira tele van reminiscenciákkal, hogy az ember szinte kétségbe vonja a tulajdonjog érvényét. Majd Robertból, majd Tellből, Foscariából, Macbethből, sőt egy ismeretes sörházi hárfanótából is találunk benne egy-egy darabot úgy, hogy a phantasia valószínűleg orgazda lomtárában lenni képzele magát. Tudjuk ugyan, hogy a rendezőség azért többször fogja ez operát adatni, hogy a jelentékeny költségeket, mibe került, behajtsa; csak azt sajnáljuk, hogy a nemzeti színház igazgatósága olyan zeneművekre fordítja e jelentékeny költségeket, melyek által nem hogy mívelné, de még elrontja a közönség zeneizlését. Avagy miért nem szerzett meg egy jó operát Rossini-tól, a Traviata helyett, mely ahol csak megfordult, megbukott.”

Ez a kritika megy a legmesszebb, még a tényeket is meghamisítja. Ugyanis megint csak az történt, hogy a sajtó támadó hangja ellenére előadásról előadásra zsúfolásig megtelik a Nemzeti Színház nézőtere. Jellemző a „Hölgyfutár” december 1-i glosszája: „Egy bizonyos lap azt mondja a Traviata utóbbi előadására, hogy ‚érdektelen zenéje unalmat okozoti’. Mi Verdiről nem vagyunk ugyan a legmaga-

sabb fogalommal, de azt a körülményt, hogy a Traviata előadásai mindig jobban [és] jobban megtöltik a színházat, legfőleg is csak bárgyúságból tekinthetnők a jelen voltak unatkozási jelének.”

Mint már a Rigolettóval kapcsolatban is megemlítettük, külön kell beszélnünk Brassai Sámuel kritikájáról, az egyetlen a műhöz méltó írásról. A „Magyar Posta” — egy aránylag kis példányszámú és nem túl ismert lap — hasábjain jelent meg a cikk.

„Üres volt tegnap a színház? — hogyné, hisz a Tévedt nőt adták!« — ez ma-holnap stereotyp szóváltás lesz a Váci utcán, s azon salonokban és kávéházakban, hol méltónak tartják színházról s drámaügyről szólani. Jól esik Verdinek! Jehova nemcsak az atyák bűneit látogatja meg a fiakban; hanem ezek bűneit is rováson tartja. Hogy is lehetne másképp? Ernani trombitái, Trovatore kalapácsi s Rigoletto drasticus jelenetei után melyik elfogult ne érezné a Tévedt nő polgári lyráját üres pengettyűnek?” Brassai ezután óva inti a kritikuskokat, nehogy előregyártott elméletek és előítéletek alapján nyilatkozzanak. Majd így folytatja: „A helyett »A Tévedt nő Verdinek leggyengébb műve — úgy kelle vala magát kifejeznie, hogy *leggyöngédebb* műve«. Legalább ez az én hitem és vallomásom.

A Tévedt nő szövegét nincs miért analizálni. Csak Gauthier Margitra kell utalni. Ha valaki ezt nem ismerné, tán ismeri a Camelliás hölgyet, ha ezt sem, tán ismeri Manon Lescaut-t. Aki egyiket sem, azzal szóba sem állok. Hanem bezzeg szóba kell állanom azokkal, kik e szöveget általjában alkalmatlannak nyilvánítják a zenére. Az illető uraknak untalan Gauthier Margit kísérteteskedik a fejkben s midőn Tévedt nőt mondanak, akaratum ellen is amarra gondolnak. A kérdés az, hogy az operaszöveg készítője lelt-e zenére alkalmas motívumokat, azaz érzelmeket és helyzeteket az emlegetett drámában? Ki tudta-e azokat eszélyesen szemelni, s érthető cselekvénybe összefűzni? A mi a két első kérdést illeti, ugyan mi zeneellenes vagy zenére alkalmatlan volna abban, hogy egy víg társaság egy estélyre, tánczra összegyűl, ott fecseg, éljenez és tánczzenére tánczol; hogy ott egy pár fiatal személy összetalálkozik s szerelmi vallomásokat tesz egymásnak? Ez az első felvonás tartalma, s ha ezen zenei szövegmotívumok ellen harminc más operában senki sem tett kifogást, biz én nem tudom, mi joggal tehetne a Tévedt nőben? — De már a második felvonásban nyert pere van ellenfelemnek — kecsegteti ő magát. Itt Alfréd atyja Violetta reáveszi, s fiát reá akarja venni, hogy mondjanak le egymásról. »Hogy lehet okoskodást zenére tenni?« kiáltja diadallal a hibáztató. Csak lassan, édes úr! Ön ismét Gauthier Margitra gondol s én a Tévedt nőről beszélek; Ön okoskodást mond és én azt persuasiónak, reábeszélésnek nevezem. Hogy pedig az igazi persuasiónak az esedezéstől kezdve a hízelgésig menő számtalan árnyalatira a zenének a legalkalmasabb eszközei ne lennének, azt a ki tagadná, annak minden létező opera-partitúráját meg kellene castrálni, hogy tanúbizonyságokat ne lehessünk ellene. Hová lenne a »Próféta«, ha Fides nem akarná reábeszélni fiát, hogy hagyja oda bűnös méltóságát? Hová — de minek hegyre földet hordani? Legyen elég ezer közül az egy felhozott példa.” Brassai ebben a stílusban, ezzel a kérlelhetetlen logikával elemzi végig a „Traviata” dramaturgiáját s nem fukarkodik a gúny fegyverével sem. ”»De a kártyázás!« Ah! ez már más. Meyerbeernek szabad volt egy egész introductiót csinálni kockázásból, Scribe-nek is szabad szöveget bogozni hozzája; de Verdinek vétek, fináléja kis epizodjául használni fel! S Alfrédnak utána következő kitérése; vajon mivel alábbvaló a Donizetti híres és kedvelt »Maledetta«-jánál?” Azt a kifogást, hogy tudóveszes nő nem énekelhet, így hárítja el: „... én általában azt vélem, hogy vagy az operával egészen fel kell hagynunk, vagy megengednünk, hogy minden oly körülményekben, a hol az életben beszélnek, ott énekelhetnek az emberek... Edgar kardjába ereszkedik, halálos sebet kap s utolsó vonaglásáig énekel; de Violetta ne

énekeljen! Bellini a haldokló Romeot váltig énekelte; de Verdinek nem szabad! Ez a kritikai osztó igazság, uraim?" ... „És általában az egész opera oly és annyi melodiai kincsekkel gazdag, hogy akármelyik többi művével versenyezhet a szóbanforgó zeneszerzőnek, úgy hogy nehezemre esnék a legjelesbeket kimutatni, mert azt hinném, hogy igazságtalanságot követnék el az elhallgatottakon. Megjegyzem, hogy a dallami előny éppen nincs a kifejezés rovására megvásárolva ezen daljátékban.”

A cikk további részében megint csak Brassai konzervativizmusa ütközik ki: Wagner-ellenes támadással fejezi be írását. — A többi lapok, a többi kritikusok természetesen nem hagyták válaszolatlanul Brassai tanulmányát. Így például a „Hölgyfutár” így ír: „A kacér Tévedt nő, hivatása szerint újabb meg újabb hódításokat tesz. Közelebb csábjaival jeles zenetudósunkat, Brassait hálózta be, ki azonnal ki is állt a sikra és lándzsát tört mellette.” A ledorongolásban élenjáró Szépirodalmi Közlemények újabb cikkben még jobban nekimegy a darabnak és ismételve kimondja, hogy „a Tévedt nő nem gyöngéd, de gyöngé mű”.

A Nemzeti Színház előadási statisztikájában a Traviata el is marad az Ernani, a Trubadur és a Rigoletto sikerszériája mögött. Ugyan majdnem minden évben előadásra kerül, 1866-ban fel is újítják, a 28 év alatt csak 85 előadást ér meg. Több vendégszereplés fűződik a darabhoz, így pl. Adelina Patti és Desirée Artôt is ebben lép fel. Artôt 1862-ben és 1865-ben is Violetta-t énekl, és óriási, mindent elsöprő sikere sem tudja a kritikusokkal elhallgattatni a darab lepocskondiázását. 1862-ben „jövendőli” az egyik bíráló: „... valamint másutt, úgy nálunk se fogja magát soká feltartani.”

*

A következő Verdi-bemutatóra csak hét év után került sor. S e hét év alatt a zenei szakközvélemény és a Nemzeti Színház igazgatósága, illetve az Erkel közti ellentét szakadékká tárgult. Erkel az operaműsor gerincében továbbra is az eddig bemutatott Verdi-, Meyerbeer- és Gounod-műveket tartotta (a „Faust” a legnagyobb kasszasiker volt talán a színház egész fennállása alatt), s a komoly opera mellé ebben az időben nyomul fel szinte legyőzhetetlen versenytársként a könnyű műfaj, Offenbach daljátékai. A szakma, élén az első magyar zenei szakfolyóirat, a „Zenészeti Lapok” szerkesztőgárdájával, Ábrányi Kornéllal és Mosonyi Mihállyal, viszont óriási harcot vív Wagner érdekében. De hiába folytatnak elkeseredett hírlapi harcot Erkel és műsorpolitikája ellen, hiába érik el, hogy Wagner 1863 júliusában két hangversenyt vezényel a Nemzeti Színházban; az sem ingatja meg Erkel álláspontját, hogy a pesti német színház 1862-ben előadja a „Tannhäuser”-t. Csak Liszt 1865-ös erőteljes közbelépése hozza meg ugyanez évben az első Wagner-bemutatót a Nemzeti Színházban: a „Lohengrin” premierjét. Erkelnek ezt az elzárkózását szinte érthetetlennek kell tartanunk; különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a szintén általa vezényelt és vezetett Filharmóniai Társaság zenekarának élén már 1853-ban elvezényli a „Tannhäuser”-nyitányt. Hivatkozhatnánk Erkel közismerten konzervatív beállítottságára; ugyanakkor joggal merül fel a kérdés: miért nem adta elő éveken keresztül Mozart operáit vagy a „Fidelio”-t. Lehetséges az is, hogy személyi indokai voltak; állítólag volt Wagnernek olyan terve, hogy ünnepi színházát Pesten állítja fel. A találgatások helyett idézzünk néhány részletet az Erkel ellen indított támadásokból. Ha helyenként túlzottak is ezek a hangok, valószínű, hogy igen sok bennük az igazság. A támadások egyrészt a műsorpolitika kritizálásán keresztül, másrészt azonban egyenesen és nyíltan személyében érik a főzeneigazgatót. Ilyen hangok szólnak meg, főleg a „Zenészeti Lapok” hasábjain: „Verdik, Mercadantok, s egyéb copfok, s olasz nagyságos törpék...” „... a fővárosi közönség mást is tud méltányolni, mint mindig csak Ernánit, Rigolettót et compagnie-t”. Wagner pesti hangversenye után néhány nappal követi el Erkel azt a szinte megszállottan ellenzéki és az adott hely-

zetet teljesen figyelmen kívül hagyó, valljuk meg, baklövést, hogy a Wagner-láz tetőpontján felújítja Mercadante „Il giuramento”-ját. Ekkor már a támadás a zeneszerzőt is sújtja: „Örökösen csak Verdi, Mercadante, s legfeljebb Meyerbeer és Erkel?” „Az olaszországi színpadokat kivéve, nem hisszük, hogy valahol inkább túlnyomó s uralkodóbb legyen Verdi műzsája, mint nálunk. Nem fogna ártani egy kissé már az elavultakat újabbakkal felcserélni, vagy mi még kívánatosabb lenne, olyakkal, melyek alkalmasint csak a színpadok megettani anarchia miatt nem juthatnak érvényre.” Nézzük a személyes támadásokat. A „Zenészeti Lapok” éppen az „Álarcosbál” előkészületei alatt írja: „Jelenleg a színház zenészeti ágát illetőleg, Erkel igazgatja azt teljhatalommal, a maga kénykedve, rokon vagy ellenszenve szerint. Hogy ily körülmények között aztán nem mindig a művészeti, de más érdekek győznek, ezt talán mondanunk sem kell. Bár mennyi érdeme legyen is valakinek egy nemzeti intézet körül, azért mégsem megyen, hogy valaki privilégiummal bírjon azt csinálni, ami neki tetszik, s az igazgatóság köpenyége alatt arra felé terelni a művezetést, amerre egyedül az ő belátása ösztönzi. Ismételjük: oly igazgatóra van szükség, ki nemcsak jóakarattal, de egyszersmind szakavatottsággal is bír s ki ha kell, Erkelnek épúgy tudjon s merjen parancsolni, mint bárki másnak a színháznál.” Néhány nappal az „Álarcosbál” bemutatója után éri a legerősebb támadás a Nemzeti Színház egész vezetését, de különösen a zeneit. A „Pesti Napló”-ban egy névtelen cikk „A színházi bajok kútfejei” címen támadja az igazgatóságot, a színház műsorpolitikáját, egész vezetését. Erkelről így ír: „... bármint lelkesüljünk is Hunyadi László nemzeties zenéjén és Bánk bán szép dallamain: nem eshetünk azon tévedésbe, hogy a költő érdemei mellett észrevétlen hagyjuk a karnagy megrögzött hibáit. — Nem akarjuk meghangsúlyozni azon szállongó hírt, mintha ő a szerződéseknel is igen önkényűleg és némi önzéssel járna el; hogy lassúd, és sokat tanítani nem szeret; hogy mindjárt nyugdíjba lépéssel fenyegetődzik, ha egy Wagner-féle dalmű betanítása jó szóba; hogy fő törekvése: saját műveinek színrehozatala; hogy a Dopplerek e miatt mentek el és sok kitűnő művésznő — ő végette — hagyá el színházunkat stb. stb. Elég az hozzá, hogy kezei közt az opera elhanyaglott, és ma már oly kevés buzgóságot fejt ki, hogy közelebb — fájdalom — a városi színház is versenyezni bír vele. [Ez alatt a német színház értendő.] Kétségkívül kitűnő zeneköltőt bírnak benne; de színházunknak erélyes, buzgó, önzetlen és csupán a színház érdekeinek élő karnagy kell. Jutalmazza meg őt a színház, mint zeneköltőt; ildomos eljárással megteheti; s keressen más, eleve nebb vérű karnagyot.”

A színház ugyanakkor állandóan énekesgondokkal is küszködik. Lépten-nyomon külföldi szopránokat és tenorokat szerzöttet, akiket aztán rendszerint a kritika jó alaposan levág. Az egy Anna Carina arat csak sikert közönség és sajtó előtt egyaránt. Egyidejűleg Erkel szerencsétlen személyi politikája miatt megválnak a színházról például Füredi Mihály, már régebben elengedték Boga Rózát stb.

A következőkben tehát, ha egy-egy Verdi-bemutató idején erős sajtótámadások jelennek meg, már nemcsak ízlésbeli vitáról, de zenepolitikai, sőt, személyi harc-ról is szó van.

*

Az „Álarcosbál” bemutatójára 1864 január 16-án került sor. Erkel ekkor már ötödmagával vezényli az előadásokat, úgyhogy az „Álarcosbál” premierjét is egyik segédjére, Huber Károlyra bízta. A darabot Böhm Gusztáv fordította és rendezte. Ettől kezdve szinte minden idegen operát az ő fordításában adnak és a sajtó állandóan — és tegyük hozzá, teljes joggal — támadja Böhm magyartalan és rossz prozódiajú szövegeit. Böhm egyébként komponálással is foglalkozik, teljesen olasz stílusú dalműveket ír. Legjelentősebb területe azonban az operarendezés, melynek során a milánói Scala színpadára is eljut; ő rendezi itt Wagner „Rienzi”-jének bemutatóját, valamint Triesztben a „Lohengrin”-ét.

Ameliát Anna Carina, Riccardót a szintén olasz, 1863-ban szerződötetett Ceresa, Renét Simon Gusztáv, Ulricát a kitűnő új altista, Hofbauer Zsófia, Oszkárt Rabatinszky Mária, Samuelt és Tomot a veterán Kőszeghy, illetve Bodorfy énekelték, míg Silvano szerepében az akkor kezdő, de később jónevű baritonista és fordító, Ormay Ferenc lépett fel.

A sajtóhangok két momentumban megegyeznek: észreveszik, hogy Verdi ebben a műben új utakra tért, de ugyanakkor kifogásolják, hogy egy már sikerrel bemutatott mű — Auber „Báléj”-e — librettóját újra megzenésítette. A legszigorúbb bírálatot természetesen a „Zenészet Lapok” közli, Ábrányi tollából: „... valóságos mixtum composituma mindenféle iránynak ... szeretne valami magasabb s valódibb művészi igazságokat feltüntetni, s az ember már már hajlandó is néha valami elismerési bókon törni a fejét, midőn hirtelen minden indok nélkül ismét beleesik a galoppádok, mazurok s más egyéb triviális motívumú dallamok árájába... még a kankán-féle motívumokból is ensemble-éket gyúrt... Verdi nagyon csatlakozott, midőn azt hitte, hogy e művével ellensúlyozni fogja Auber dalművét... nem jósolunk neki tartós életet...” S természetesen a mottó: „az igazgatóság sokkal jobban tenné, ha a túlságos Verdi-kultusz helyett végre belátná magasabb hivatását s hallgatva a közvélemény szavára, valamely Wagner-opera színrehozatalára határozná el magát...”

A bemutató évében az „Álarcosbál” még tizenkét előadást ért meg, négy év múlva felújították és 1880 kivételével minden évben játszották. Összelőadásszáma a Nemzeti Színházban csak eggyel marad el a százas szériától.

*

1868 március 14-én került sor a „Dos Carlos” bemutatójára. Rendkívüli előadás, felemelt helyérek, új díszletek, a párizsi opera jelmezei szerint készült kosztümök, a színiiskola növendékeinek és külön katonazenekarnak fellépte... tehát igazi nagy előadás a bemutató. A fordítás Ábrányi Kornél és fia, Emil, a későbbi nagyszerű műfordító munkája. A díszleteket — ezek aratták a legnagyobb sikert — Lehmann Mór festette. Az első taps is neki szólt. A karmesteri pulton Huber Károly, a rendező ismét Böhm Gusztáv. Lehmann és Böhm munkája nyilván a darab lényegéből indult ki; a „Don Carlos” nemhiába készült a párizsi Operaház felavatási ünnepségére, igen sok benne a francia nagyopera hatása. A színpadra állítás is ezt használja ki. Idézzük a „Vasárnapi újság” beszámolóját: „Lehmann mester a színpadi festészet meglepő műveit állította elénk. Az első felvonásban egy hóval borított tölgyerdő; a másodikban: egy kolostorcsernák V-ik Károly sírjával, aztán pompás park, pavilonnal, bokrokkal; a harmadikban: árnyas vízesés, majd egy tengerfenék, kagylókkal, melyekből koralljelmezes nymphák jönnek elő, tánczolnak és egy nagy balletképletet csinálnak; aztán a színpad tündérpalotává lesz, nymphákkal és géniusokkal;” s így tovább, részletezve az összes színpadkép. „A Hon”, Jókai Mór lapja szerint: „A fő itt a látvány. A szerfelett ügyes Lehmann egészen háttérbe szorítja a zeneköltőt.” Ebből a beszámolóból tudjuk meg, hogy az első felvonásban lovak jöttek be a színpadra s hogy az utolsó fináléban „mennybeemelkedő fehér csoportozat” jelentette az apotheózist.

A szereposztásban számos új névvel találkozunk. A két női főszerepet fiatal, kezdő énekesek tolmácsolták, Erzsébetet Neszveda Anna, Ebolit Kotsis Irma. Fülöp királyt a még mindig használható öreg Kőszeghy személyesíti meg. Posát Simon Gusztáv, Carlost az új tenor, Ellinger József. Ábrányi Kornél hosszú és alapos bírálata, amelyről még megemlékezünk, a szereplőket így jellemzi: Neszveda Anna szép hang és tehetség, kár, hogy a sok próba kifárasztotta. Kotsis Irma megfelelő szerepének, Ellingernek azonban csak a hangja jó. Simon ellen az általában felhozott kifogásokat emeli ki, minden mozdulata kiszámított, sztereotip. A szenvedélyes és lírai részletek azonban most is megfeleltek tolmácsolásában, Kőszeghy volt az

egyetlen szereplő, aki teljes egyéniséget állított a színpadra. Mind hangjában, mind színészi játékában és maszkjában kiváló Fülöp királyt adott.

A kritikusok mind megállapítják, hogy Verdi ebben a műben a francia nagy-opera felé fordult. (Csak éppen azt nem veszik észre — kevés kivétellel —, hogy ezek a nagyoperai hatások teljesen beleolvadtak Verdi egyéni stílusába.) A legrészletesebb bírálatot a darab fordítója, Ábrányi Kornél írta. A cikk kezdetén az egyik visszatérő vádat ismételteti Verdi ellen: a maestro minden megbízatást elfogad, csak hogy minél több pénze legyen. Ő is megállapítja a stílusváltozást, ám „aki nem tud arabsul, ne beszéljen arabsul.» Verdi arabsul akart beszélni Don Carlosban, s meggyőzte vele a világot, hogy biz ő csak olaszul tud kedvesen és folyékonyan beszélni. Ha egy zeneköltő erőltetve kivetkezik önmagából, s meg akarja tagadni egész élete hitét, az minduntalan oly dolgokat fog beszélni, melyek nem az ő, de a mások meggyőződését fejezik ki. Mondhat sok találót, sőt okosat is; de új vallása igazságáról senkit sem fog meggyőzni. Egyik erősebb érve mellett mindig ott lesz tíz gyöngye, mely inkább a kételyt, mint a meggyőződést fokozza.” Pedig milyen könnyű dolga lett volna Verdinek, hiszen a librettó kitűnő! Ma már valósággal komikus, ahogy a wagneriánus Ábrányi Verdi jellemzőerejéről nyilatkozik: „A jellemi zenefestés el-lentéit nem érti, vagy ha érti, nem tudja kifejezni. Carlos és Erzsébet éppúgy sí-ránkozik, s éppoly frázisokban beszél, midőn szeret, mint midőn kétségbeesik... Ha személyei szájába adott énekbeszédeket és melódiákat absolute s minden sze-mélykijelölés nélkül tekintjük: azok közt jóformán semmi élesebben jellemző kü-lönbséget nem találunk.” Ezek Ábrányi fő szempontjai a „Carlos” megítélésénél. Mindenesetre „elisméri”, hogy a mű a korábbi Verdi-operákkal szemben fejlődést jelent. Kiemeli az első felvonás zárókórusát, a kürtökre írt bevezetőzenét, a mór románcot („de annyi trilla és koloratúrával, hogy kétkedünk: vajon nem Nápoly-ból szakadt-e a mórok hazájába?”), a második felvonás Carlos—Erzsébet kettősét („itt Verdi inspirálni engedé magát, főleg Gounod műzsájától...”). Megállapítja, hogy a „Carlos” általában Gounod nyomán halad, „csakogy természetesen hátrább maradt az eredeténél”. Viszont igen rossznak tartja V. Károly ariosoját, a Szabad-ság-kettőt, sőt, még a Posa—Fülöp duettet is. A ma az operairodalom egyik csúcspontjának elismert szobajelenet szerinte „csak kérdőzése az előbbieknél. Saját s mások reminiscenciáiból táplálkozik, s húzza ki vele azt az időt, melyet a párisi drámai nagyoperák számára szoktak kimérni”. Befejezésül: „A jobb zeneizlés ter-jesztői mindenesetre csak örvendhetnek, látván, hogy Verdi is szakít végre a cha-blon-iránnyal, s valami magasabb, nemesebb után törekszik. Azonban ne higgye valaki, hogy még csak álmaiban is gondolt volna arra az újabb drámai áramlatra, melyben Wagner viszi a kormányos tisztjét; mert ebből ugyan egy csepp sem akadt meg rajta.” Egyébként Ábrányi cikkéből tudjuk, hogy a balettel megint az történt, ami a „Gusman Johanna” esetében volt: Campilli koreográfusnak úgy látszik nem volt elég Verdi zenéje és Böhm Gusztáv belekomponált a balettjelenet muzsikájába. Itt jegyezzük meg, hogy később a „Carlos” balettjét „Peregrina” címmel külön is játszották, sőt oly nagy sikerrel úgy látszik, hogy öt év alatt tizenhétszer került színre.

A „Pesti Napló” kritikusa, Langer Viktor — szalondarabok és magyar nóták szerzője — szintén részletes bírálatot hoz, neki persze egész más tetszik és egész más nem tetszik, mint Ábrányinak. Kritikájára a koronát a Fülöp-ária méltatása teszi fel: „E jelenet, bár elég dallamos, de végre hosszadalmassága által unottá válik s fárasztó is. Nem ártana kissé megrövidíteni.”

A „Carlos” négy évig szerepelt a Nemzeti Színház műsorán, ez alatt 24 elő-adást ért meg. Az utolsó előadások egyikén (1871. április 25-én) olasz társulat ját-szotta.

*

Hétévi szünet után, 1875 április 10-én került sor újabb Verdi-bemutatóra: fényes külsőségek között zajlik le ezen a napon az „Aida” premierje. Az időközben eltelt hét év alatt jelentős változások következtek be a Nemzeti Színház operai tagozatának vezetésében. Az Erkel-ellenes csoport végre eredményt ért el: 1871-ben Hans Richter vette át a főzeneigazgatói tiszteletet. A „Lohengrin”-t már korábban bemutatták, a Wagner-rajongó, a bayreuthi mester szűkebb köréhez tartozó Richter természetesen még fokozza a Wagner-repertoárt. Egyre növekvő hírneve azonban csakhamar elszólítja Pestről; két héttel az „Aida” bemutatója előtt dirigál utoljára Budapesten. Javaslatára Erkel zseniális karmesterfia, Erkel Sándor lesz a fő-zeneigazgató. Az „Aida”-t már az új vezetőkar nagytanítója be, de valószínűleg még Richter köti le a művet.

Az „Aida” bemutató szereposztása a következő volt: a címszerepet az akkor rövid időre Pestre szerződött amerikai szoprán, Minnie Hauck énekelte, Amnerist Tannerné Szabó Rózsa, Radamest Ellinger József, Amonasrót az első magyar Wolfram, Láng Fülöp, Ramfist az akkor már harmincéves énekese jubileumán túllevő Kószeghy Károly, a királyt Tallián énekelte. A karmester Erkel Sándor, a rendező Böhm Gusztáv, a fordító Ormay Ferenc volt.

Az „Aida” egycsapásra meghódította a magyar közönséget, még a sajtóhangok nagyrésze is dicsérőleg nyilatkozik a darabról. A „Pesti Napló” kritikája szerint: „Verdi már Don Carlos-ában kezdte tágítani az olasz opera hagyományos bilincseit. Már akkor meglepte a világot azzal, hogy egy merész hajlást tett s a dallamok köréből kilépve, nem egy jelenetben a következő zenei jellemzéshez folyamodott. A világ érdekesnek találta Verdi kísérletét, de bensőleg mindenki meg volt győződve arról, hogy ennél tovább a maestro nem fog menni. Ayda megcáfolta e hitet. Verdi határozottan áttért az új irány harcához, s Aydában teljesen *modern* dalművet írt; úgy áll előttünk, mint az új iskola egyik elsőrendű képviselője.

Csaknem bámulatot költ, mily mesterileg mozog a cavatina-író a drámai zene birodalmában. Az a nagy következetesség, mely Wagner Richardnál sokszor a zenei szép, a dallamosság rovására érvényesül, nincs meg itt s ez helyes. Verdi mint *olasz*, ennyire sohasem fog mehetni. A cavatinát mellőzheti, de a dallamosság mely ezzel nem áll szoros összefüggésben, nemzete jellemén, kedélye, heves phantasiája sajátágán alapszik s ezt nem vetkőzheti le soha.”

Ugyanez a bírálat általában az egész darabot magasztalja, érdekes az egyes számok részletesebb elemzése. „A bevezetés élénk, hangulatteljes. Szépsége nem veszt az által, hogy első taktusai Liszt Erzsébet-oratóriumára emlékeztetik a hallgatót, s közepe táján Tristánra, majd Tannhäuserre gondolunk. Crescendója megkapó szép... Radames románca csinos, stylusa nemes, Verdi ismétli az utolsó verset, de más zenével; a mi nála nagy reform. Amneris belépte Zampa megjelenésére emlékeztet, különben szép és egész reformirányú melódia. A recitatív sűrű szerepel. Ayda megjelenése a nyitány első ütemével van illusztrálva... Ayda egyedül marad. A megdőbbenés, küzdelem, rettegés, s végre a szerelem (a nyitány hangzataival) költőileg van festve. — A papok éneke az erre következő változásban Liszt egyházi modorára utal. A papnők mysticus tánca eredeti, keleti rhytmus. Radames imáját erőteljes hangszerelés teszi érdekessé... A győzelmi jelenet fokozata a dalmű egyik kiemelkedő része.” A harmadik felvonásról: „A szerző inspirációja itt vet legmagasabb szárnyalást s aligha csalódunk, ha ezt tartjuk a dalmű fénypontjának... A finale megint magasaróptú. Szívre ható contrast fönn a papok éneke s lenn a két hű szerelmes kínosan boldog haldoklása. Az olasz maestro itt valóban magas drámai szintre emelkedett.”

A többi kritika is általában ezt a hangot üti meg, kivételt képez persze Ábrányi Kornél a „Zenészet Lapok” hasábjain. A cselekményt parodizálja, szemére veti a szerzőnek, hogy Lisztől, Wagnertől, Meyerbeertől és saját darabjaiból „szerzett

ihletet”, és amikor dicsér, az sem tövis nélküli: „Verdi az utolsó nagy olasz operaszerző. Külön érdeme, hogy tud változtatni stílusán, az új követelményeknek megfelelően. Ezzel a »csak dallam« olasz modor aktái lezárultak s mint túlszárnyalt álláspontra, a történelemé lett. Hiába minden igyekezet, Wagner alapjaiban rendítette meg az olasz stílust. Verdi már Álarcosbál-jában itt-ott megmutatta, hogy ha akar, tudna egyebet is írni, mint olasz melódiát, Don Carlos-ában pedig még tovább akart menni. Aidájával aztán egyszerre átcsapott az ellenséges táborba, s azóta ott is beválik osztálytábornoknak.”

Az előadás általában szintén dicséretet kap. Gondos előkészületek előzik meg a bemutatót. Schunda budapesti udvari hangszerkészítővel csináltatják meg a színpadi trombitákat, a kiállítás állítólag hatezer forintba került, bár van olyan újsághír is, amely ennek az összegnek a háromszorosát említi. Viszont az állandó telt ház valószínűleg behozta a nagy kiadásokat, sajtóhír közli, hogy két előadás tiszta jövedelme kétezer forint volt.

A bemutatót egyébként az először kitűzött április 3-i dátumról egy héttel el kellett halasztani, Amonasro alakítójának, Láng Fülöpnek betegsége miatt.

Erkel Sándor vezénylését általában magasztalják, bár van olyan bíráló („Pesti Napló”), aki szerint szabatos és pontos Erkel, de száraz és hideg. Lehmann Mór dicsőletei is szépek, „kitett magáért, kivéve az építészeti figurális részeket, melyekben (kivált az arcok festésében) nemigen szerencsés. A holdfénytől ragyogó Nilus vize fölül is elengedett volna az ég vaskos, fekete, mozdulatlan felhőit. Az egyiptomi óépületek, a templom és palota oszlopszatai époly kápráztatólag hatottak a szemre, mint az egyiptomi és ethiop tarka, fényes jelmezek.”

A szereplők közül elsősorban Ellinger Radames-alakítását emelik ki a kritikusok. „Minden erőlködés nélkül nagy hatást tudott elérni, kivált a szenvedélyes helyeknél.” Rajta kívül csak Kőszeghy Ramfisát dicsérik egyöntetűen. Minnie Hauck lírai egyéniségéhez nem illik a drámai szerep és hiába kitűnő a színpadi játék terén, szerepét „sajnálattunkra nem képes a drámaiság színvonalára emelni”. Tannerne Amnerise a fordított eset: hangilag kitűnőt produkál, viszont a szerep színészi oldalát, Amneris egyéniségének megvalósítását teljesen elejti. Láng Amonasrója teljesen elhibázott, hatástalanul „produkálja magát”, fogalma sincs a szerep lényegéről. A kórus is megkapja a magáét: „Pianók, pianissimók, forték nem léteznek, mint ha éji őri tisztet helyettesítenének, úgy énekelnek... A második felvonásban többször kijöttek a kerékvágásból.” A rendezést is egyöntetűen fantáziátlanak, sablonosnak mondják a korabeli sajtóhangok. „Szenteljenek egykevés időt, hogy az előadandó operának scenikai részei ne legyenek ily pongyolák, ízlés- és gond nélküliek.” Valóban különös lehetett Böhm rendezése, ha hinni lehet a „Pesti Napló” állításának, miszerint a diadalmenetben egyetlen katona sem volt a színpadon.

A darab óriási kasszasiker, főleg akkor, amikor még a bemutató évében, szeptemberben Nagyné Benza Ida, a periódus legkiválóbb magyar drámai szopránja veszi át a címszerepet és Erkel Sándor Bécsbe látogat, meghallgatni a szerző által vezényelt előadást. „... az előadás zenészeti, főleg pedig zenekari részén meglátaszott, hogy Erkel Sándor jelen volt Bécsben a Verdi által igazgatott díszelőadáson, Sok tempóváltozást észleltünk, mely csak a mű előnyére vált. Általában a dalmú zenekari része kifogástalanul ment. N. Benza Ida Aidája sok helyt viharos tapsokra ragadta a közönséget.”

Jellemző az „Aida” sikerére, hogy az 1884-ig eltelt kilenc év alatt 69 előadás ért meg. Az első évben 16-szor, 1876-ban 11-szer, aztán egyre fogyó előadásszámban ugyan, de minden évben több ízben megjelenik a Nemzeti Színház színpadán.

*

Még az „Aida” bemutatójának évében, 1875. november 9-én kerül sor a Nemzeti Színház utolsó operai Verdi-premierjére, „A végzet hatalmá”-ra. A mű Erkel Sándor vezényletével és Böhm Gusztáv fordításában és rendezésében zajlik le, a főszereplők: Benza Ida (Leonóra), Ellinger József (Alvaro), Láng Fülöp (Carlos), Tanerné Szabó Róza (Preziosilla), Ódry Lehel (Pater Guardian) és Kőszeghy Károly (Melitone).

A darab nagyon nagyot bukik, mindössze három előadást ér meg. (Elsőpró sikerű felújítására már az Operaházban került sor az 1930-as években.) „A végzet hatalma” Benza Ida javaslatára került színre, a művészno ugyanis olaszországi vendégszereplése idején (1868—70, Milano, Lissabon, Torino) ismerte meg a művet, ámbar nem Leonórára, hanem Preziosillára énekelte*. Amint a „Fővárosi lapok” tudósítanak, „Verdi e művének vezérkönyvét már a boldogult Radnótfáy Sámuel igazgató meghozatta, de az akkori karnagyok mind színrehozatala ellen nyilatkoztak s így a vezérkönyv a könyvtárba került, a honnan Nagyné Benza Ida asszony sürgetésére vették most elő.” Talán felesleges is részletesebben idézni a sajtóvisszhangot, annyira egyöntetű az elutasító vélemény. „Nem is helyezkedünk a Don Carlos, még kevésbé az Aida álláspontjára, ha e műről ítéletet hozunk. Hacsak egy parányi része volna Troubadournak vagy Rigolettonak ebben a »Végzet hatalmában«, igazán nem zúgolódnánk. Egy kis dallamosságért sokat meg lehetne bocsátani. De hiába les, hiába vár a fül 4 hosszú felvonáson keresztül: melódia nem mutatkozik, valamirevaló bevégezett áriáról még álmodni sem lehet. A mint a nyitány banális, az első jelenet kopár és üres, olyan banális, kopár és üres valamennyi felvonás egészen a befejező kórusig. Szinte hihetetlen, hogy ez a dalmű Verdié! Verdi, a kavatának nagy mestere, a genialis, eszmegazdag zeneköltő, ily értéktelen, unalmas kotta-halmazt írhatott!” Ez a hang uralkodik. Csodálatos módon a „Zenészet Lapok” az egyetlen, amely talál dicsérni valót is, kiemeli a kórusjelenetek eredetiségét és a darabot egy kiváló tehetség mindenestre tiszteletre méltó megnyilatkozásának tartja. Igaz ugyan, hogy egy héttel később már fércműként említi „A végzet hatalmát”.

*

1884-ig, a Nemzeti Színház operai tagozatának fennállásáig több Verdi-opera-bemutató nem volt. Azonban előadásra került ebben az 1875-ös „Verdi-évben” még egy Verdi-mű: a Requiem. Már kora nyáron megjelennek a hírek, abban az időben, amikor Verdi Bécsben vezényli Requiemjét. Június 6-án a „Jelenkor” így ír: „Verdi tegnap érkezett meg Bécsbe és elfogadta a nemzeti színház ajánlatát is s requiemjét még e hó folytán vezényelni fogja nálunk is. A magán szerepeket Stolz és Waldmann k. a.-ok s Masini és Medini urak fogják énekelni.” Egy hét múlva a „Figyelő” már a cáfolatot közli: „Verdi nem jó fővárosunkba s így Requiemjét nem fogjuk meghallani. A nemzeti színház meghívására azt felelte, hogy rövid időközben tett hosszabb utazások s a próbák izgalmai annyira gyöngéledővé tették, hogy e miatt nem vállalkozhatik Requiemjének budapesti előadására s az Aida vezényletére. Különben is a bécsi előadások csak e hó 23-án végződnek, július 1-én pedig régiebb szerződésnél fogva már Velencében kell lennie, a közbeeső héten pihenésre van szüksége.” A „Zenészet Lapok” már megtoldja ezt a hírt, szokásához híven némi gúnnyal: „A Nemzeti Színház meghatalmazottja, Böhm Gusztáv operai rendező, eredménytelenül járt Bécsben, mert nem nyerhette meg Verdit, requiemjének a nemzeti színházban való előadására. Verdi ugyanis, mint minden művét, úgy requiemjét is jó áron adta el Ricordi milánói műárusnak, s magának csupán a vezényleteket kötötte ki; Ricordi pedig már előre meghatározta, hol adassék elő a

* Ő volt az átdolgozott „Forza” milánói bemutatójának (1869 február 27.) Preziosillája. Verdi nem volt valami elégedett teljesítményével.

requiem. A nemzeti színház meghívása későn jött, mert a bécsi előadások után, szerződésileg Velencében kell a requiemet előadni, s így fővárosunk az előadási vonalon kívül esik. Még ha így nem állna is a dolog, igen nehéz lett volna előadni a bizonyára érdekes művet, mert Ricordi annak árát igen magasra csigázva szabja meg." Ugyanebben a számban számol be a zenei szaklap a mű hatalmas bécsi sikeréről. Szinte már szemtelenségnek hat a hozzáfűzött glossza: „Az ember szinte hajlandó felét legalábbis mesterséges tüntetésnek venni az újabb zeneiskola hősei ellenében, kiknek pedig nyomdokába lépni, ép Verdi maga is jónak látta a legutóbbi időben.”

Erkel Sándor azonban nem tett le a Requiem bemutatásáról és egy hónappal „A végzet hatalma” bukása után, 1875. december 18-án sor került az előadásra. A szólórészeket Benza Ida és Kvassainé (mindketten a szoprán-szólamban), Tannerne (alt), Pauli Richárd (tenor) és Kőszeghy Károly (basszus) énekelték, a kórusban nemcsak a színház énekkara vett részt, hanem az egyik legrégibb budapesti énekkari egyesület, a Budai Zeneakadémia énekesei is. (Ez az énekkar mutatta be egyébként 1899-ben Verdi utolsó alkotásai közül a „Stabat Mater”-t és a „Laudi alla Vergine Maria”-t.)

Még december folyamán újabb három előadásra került sor, a következő évben kétszer adták elő, az egyik előadáson (1876. IX. 9.) Marie Wilt énekelte a szopránt, és 1877-ben utoljára tűzték műsorra a Nemzeti Színházban Verdi Requiemjét.

A „Pesti Napló” az előadás külsőségeivel is foglalkozik: „A zenekar a requiem előadása alkalmával szokott helyén volt, a színpad érdekes látványt nyújtott. Lépcsőzetes padokon foglaltak helyet azon a műkedvelő urak és hölgyek — száznál több tag. A hölgyek fehér ruhát viseltek, fekete fátyolt a hajban s fekete keresztet a nyakon. Az urak fekete frakkban jelentek meg, fehér nyakkendővel. Ez érdekes distinguált csoport volt.” Ugyancsak a „Pesti Napló” a műről így ír: „Verdi művének nincsenek oly kirívó »fénypontjai«, minők a dalműveiben előfordulók. Az első négyes (Requiem s Lux perpetua) nyájas dallamossága, a Rex tremendae után belépő szelíd Salva me s utána a hízelt, operai Recordare, a bájosan érdekes Offeritorium különbözősége, az Agnus Dei zoltáros hangulata s végén a Libera elhaló fohászos stuttogása — mély, igen mély benyomást gyakorolnak a hallgatóra. Ellenben egyhangúlag kimondá az európai bíráló, hogy a mű leggyengébb helyei a három futányos [fűgás], az utolsót sem véve ki. A Dies Irae-nak a camposantobeli »pokoltűzi falfestményekre« emlékeztető hangzói, a Tuba mirum részletnek Berlioztól kölcsönzött trombita- s harsona effectusai, a Qui Mariam es-dúr szólamának Aida-szerűen, változatos ötödökben mozgó kísérete, finom ízlésű s oly érzélem s szívreható részletek, melyeknek szépségeit a hővérű olaszok jobban értik s érzik, mint a komoly, homlokát ránczbaszedő »germán« zenéjét. Drámai intenzitása tekintetében valóban páratlan, nem akad, s nem is akadhat egyhamar versenytársa.”

A többi bíráló is általában magasztalja a művet, noha átveszik a közös tenort: a mű inkább opera, mint egyházi alkotás és rosszak a fűgák. Ábrányi megint csak ellenvéleményen van: „Szolid munka porhanyós anyagból... maradandó mély benyomást nem képes előidézni, hiányozván belőle az eszmei egység fonala s a kifejezési igazság magaslata.” „Egy oly tekintélyes nemzeti zeneköltő példája, minő Verdi az olaszoknál, nem fog maradni utánzatlanul s talán e részben is fölverendi álmából a szélesen ismert olasz chablon-szerűségét.”

A szólóénekeseket és a kórust, különösen a budai amatőröket, a zenekart és mindenekelőtt Erkel Sándort magasztaló kritikák özöne dicséri.

A Nemzeti Színház igazgatósága háláját is kifejezi a Budai Zeneakadémia irányában, 200 forinttal belép az egyesület pártoló tagjai közé.

A szoprán-szólam kétfelé osztása csak az első két előadásra terjedt ki, a harma-

dik produkciótól kezdve Kvassayné éneklie a teljes szólamot. „Csupán Erkel Sándor udvariasságának tulajdonítható, hogy a két női parthie-ből hármat csinált, hogy így két nő helyett hármat is működtesse.”

*

Ezzel a Verdi-művek magyarországi pályafutásának első szakasza véget is ért. 1884-ben megnyílik az Operaház. Mintegy függelékként ejtsünk néhány szót a Budapesten kívüli előadásokról.

A vidéki vándortársulatok már az 50-es években műsorukra veszik a Verdi-műveket. Gyakran mennek a Nemzeti Színház művészei is vidéki vendégszereplésre, s így a provinciális előadások is időnként magas nívót érnek el. A társulatok természetesen a könnyebb műveket, a kisebb előadói apparátust igénylő darabokat szóltatják meg. Hogy időnként milyen lehetett ez az apparátus, arra a „Rigoletto” Gilda nélküli és négytagú „zenekarral” kísért előadásával kapcsolatban már utaltunk. Ez azonban mégis ritkább eset lehetett, hiszen a vidéki vándortársulatok általában a nagyobb városokban játszottak, ahol nemcsak kőszínház állott rendelkezésükre, de igénybe vehették a helyi garnizon katonazenekarát is. A stagione-k közül a Havi—Szabó-féle együttes tűnt ki. 1847-ben alakult a társulat, amely nemcsak Magyarországon, de Bécsben, Olaszországban, Párizsban és Brüsszelben is járt. Mintegy tíz évig működtek, 1859-ben bukott meg a társulat. Műsorán Verditől az „Ernani”, a „Trubadúr” és . . . „A két Foscari” szerepelt.

A fővárosi művészek vidéki szereplései közül kimagaslik Hollósy-Lonovics Kornélia és Füredi Mihály több turnéja. Hollósy ahol csak tehette, elénekelte a „Traviata” címszerepét és Gildát, Füredi is gyakran szóltatta meg híres Verdi-szerepeit: Rigolettót, Lunát, George Germont-ot.

A vidéki hangversenyek műsorán is gyakran találkozunk egy-egy Verdi-darabbal; hol az „Ernani” áriái, hol a „Nabucco” kórusa díszíti az 50-es, 60-as években ezeket a programokat.

Várnai Péter

SZEMLE

BESZÉLGETÉS BÁRDOS LAJOSSAL

A „MAGYAR KÓRUS” ZENEMŰ- ÉS LAPKIADÓ VÁLLALKOZÁSRÓL

A két világháború közti magyar zeneélet egyes vonatkozásainak tanulmányozása indított arra, hogy fölkeressem Bárdos Lajos professzort és beszélgetést folytassak vele a „Magyar Kórus” zenekiadói vállalkozásról. A téma szélesebb történeti összefüggései indokolják, hogy előzetesen néhány megjegyzést fűzzek hozzá.

A magyar énekkari mozgalom történetének a két világháború közti idő az egyik legmozgalmasabb, nagyon jelentős szakasza. A közelebbi vizsgálódás már az első pillantásra is mutatja, hogy ebben a robbanásig feszült, ellentmondásos és mégis termékeny két évtizedben az énekkari mozgalom sorsdöntő átalakuláson ment keresztül; egyben azt is jelzi, hogy az átalakulás jelentőségét tekintve túlnőtt a karéneklés szűkebb keretein. Zenetörténet-írásunk adóssága, hogy fölmérje ennek a magyar zene történetében betöltött szerepét, meghatározza művészeti és társadalmi jellemzőit, mozgató erőit.

A „Magyar Kórus” zenekiadói vállalkozás lényeges szerepet játszott az átalakulásban; tevékenységének ismerete nélkül aligha lehet helyes képet alkotni erről a folyamatról. A vállalkozásban természetesen maga a kiadói munka volt a legfontosabb, de korántsem szorítkozott pusztán erre. Voltaképpen „hangjegyes egyházzenei folyóiratként” indult, de alig néhány év elteltével sokszorosára kibővült működési területe, befolyása újabb és újabb vonatkozásban jelentkezett. Első kiadásban jelentette meg Kodály sok a cappella karművét — javarészt nem egyházi használatra szánt darabokat —, Bartók huszoneggyedik évi egyetemű kórusát és férfikarainak egy részét, valamint az 1920-as évek közepe táján induló fiatalabb szerzőgeneráció tagjainak csaknem valamennyi kóruskompozícióját, melyek nagyrésze későbbben zenei értéke mellett igen jelentős tömeghatást gyakorolt. A „Magyar Kórus” hazánkban addig el nem képzelhető mennyiségben adott ki karműveket a klasszikus vokálpolyfónia és a madrigálirodalom területéről, valamint a barokk és a romantika kórusművei közül. Ezek nagyrészt először jelentek meg akkor magyar nyelvterületen, magyar közönség számára. A művek terjesztését sem szokványos módszerekkel végezték; ennek eredményeként eljutottak olyan közönségrétegig, amely a korábbi kiadói-kereskedelmi gyakorlat számára „holt víz” volt. Folyóirataik fórumain számottevő propagandisztikus tevékenység zajlott. E téren sokat tettek a két nagy magyar mester és általánosságban az újabb magyar muzsika elismertetéséért, tömegbázisának erősítéséért, valamint a karirodalom klasszikus értékeinek újrafelfedezéséért, népszerűsítéséért, röviden: a zeneművészeti értékek demokratizálásáért. Számottevő volt az énekkari mozgalomban kifejtett szervezői munkájuk is, melyet a zenei népművelés akkor még teljesen új, forradalminak számító gondolata szolgálatába állítottak. (Ismeretes például, hogy a Magyar Kórus köre szervezte az ún. „Éneklő Ifjúság” kóruskoncert-mozgalmat.)

Mindez természetesen nem jelenti, hogy tevékenységüknek ne lettek volna meg társadalmi és eszmei vonatkozásokban a korlátai. A korabeli Magyarországon nem

volt, nem lehetett olyan kulturális mozgalom — sőt irányzat sem —, amely ilyen vagy olyan módon, kisebb-nagyobb mértékben ne hordozta volna magában a tragikusan feszült korszak ellentmondásait. Ezek az ellentmondások természetesen élesen megmutakoztak az énekkari mozgalom helyzetében, problémáiban is. Elemzésük nagy körültekintést és nem kevés időt igényel és a mostani alkalom kereteit meghaladja, ezért más formában, később szeretnék kísérletet tenni rá.

Most a cél csupán annak a beszélgetésnek a közreadása, amelyet a Magyar Kórus kiadvállalat tevékenységéről Bárdos Lajos professzorral folytathattam. Bárdos Lajos zeneszerzői, tanári, tudományos és karnagyi munkássága mellett a M. K. zenemű- és lapkiadó k.f.t. („korlátozott felelősségű társaság”) egyik vezetője és főszerkesztője volt 1931-től 1950-ig, tehát a vállalat működésének egész időtartamában. Születésének 70. évfordulóját nemrégiben köszöntötte a magyar zeneélet; kár, hogy méltatói tevékenységének ezt az oldalát nem említették. Pedig ez az ág nem csak az ő életművének szerves alkotórésze, hanem a kórusmozgalommal összefüggésben megvan a magyar zenetörténeti vonatkozása is. Beszélgetésünk szövegét Bárdos professzor átnézte. Ezúton köszönöm, hogy hozzájárult közreadásához. Azt remélem, hogy ez a dokumentum nemcsak a karénekléshez közelállók, hanem mindazok számára is hasznos forrás lehet, akiket érdekel zenénk történetének ez a szakasza.

Mátyás János

1. kérdés: Tanár Úr megítélése szerint milyen igények hívták létre a „Magyar Kórus” kiadvállalatot? Hogyan született meg a vállalkozás?

Válasz: Azzal kezdődött, hogy 1925-ben, Kodály első zeneszerzés kurzusán tizenhárman végeztünk, s közülük négyen — Ádám Jenő, Kerényi György, Kertész Gyula és jómagam különösebben érdeklődtünk a vokális zene iránt. Mint fiatal tanárok, karvezetők voltunk magunk is; de mit tanítsunk? Nem volt olyan kinyomtatott énekkari irodalom, amely érték, művészi színvonal dolgában kielégített volna bennünket. Egyszerűen a semmiből kellett elindulni. Könyvtárakból másoltunk ki régi mesterek értékes műveit, s ha nagyritkán alkalom adódott rá, külföldről is igyekeztünk hozzájutni kórusművekhez. Természetesen, mint fiatal zeneszerzők, komponáltunk is a magunk énekkara számára. Ezeket a műveket aztán meghallotta hol ez, hol az a kolléga és elkérte. Másolgatás, kínos-keserves vergődés folyt.

1929-ben aztán elmentünk a Rózsavölgyi-kiadóhoz, az akkori Szervita térre és kiadásra ajánlottunk föl egy csokornyit a gyakorlatban is bevált, kis énekkari művekből. Szóba se álltak velünk: „Mit tetszik gondolni, kinek kell ez?” Nagy letörten bandukoltunk hazafelé, amikor azt mondja Kertész: hát ha Rózsavölgyi el tud menni a nyomdába, mi is el tudunk menni! Kockázat, az igaz, de a kollégák biztosan át fogják venni. Még mindég olcsóbb, mint az állandó másolgatás, nem lesz benne annyi másolási hiba... Így nyomtattunk ki először egy kis füzetet, egy tucatnyi könnyű kórusművel. Arra számítottunk, hogy amit a magunk kórusán már kipróbáltunk, s amit a közönség is elfogadott, bizonyára jól jön majd más karvezetőnek is, aki talán — különösen vidéken — nincs olyan helyzetben, hogy könyvtárakban böngésszen. És miért kelljen mindenkinek külön-külön keresgélnie, ha van bevált anyag? Ennek a füzetnek a kollégák körében olyan sikere támadt, hogy fölmerült az ötlet: folytatni kellene. De hogyan? Kertész Gyulának jutott az eszébe, hogy ezt rendszeres, előfizetéses szolgáltatással, egy negyedévenként megjelenő kottás folyóirattal lehetne megoldani. Körlevelet akartunk nyomtatni, hogy előfizetőket gyűjtsünk. Ötezer példány kellett volna, csak az volt a probléma, hogy ez 62 pengőbe került. Hogy hozzuk össze a 62 pengőt? Kezdő, óradíjas tanárok! Fenyként nagy nehezen összekuporgattuk a 16 pengőket és kinyomtattuk a kör-

levelet. Akkoriban a Posta vállalta, hogy minden faluba elviszi a tanítónak, közelebbi címzés nélkül. Bámulatos volt az érdeklődés, özönlöttek a válaszok, pedig a nevünket sem ismerték, csak azt ígértük, hogy jól bevált karműveket fogunk küldeni rendszeresen, negyedévenként, régi klasszikusokat és új magyarokat. 64 oldal kottáért 6 pengőt kértünk egy évre; azt hiszem, még ma is drágább egy kicsit... Ebből lehetett kinyomtatni a „Magyar Kórus” első számát 1931 tavaszán. Az is Kertész kitűnő gondolata volt: nem 800 példányban, ahány előfizetés érkezett, hanem — megint 5000 példányban. És a Posta újból elvitte minden faluba, hogy lássák, miről van szó — egy újabb fölhívással. Erre hetek alatt 2000-re szaporodott az előfizetők száma. Megindulhatott a folyóirat.

Először nem is gondoltunk szövegre, csak 16 oldalas kis kottafüzetre, címlappal, tartalomjegyzékkel. Aztán számról számra alakult ki, hogy rövid ismertetés, karvezetői tanácsadás is kapcsolódott a kottarészhez: később kis hangverseny-beszámolók is... a szövegrész így lassanként fejlődött ki. A végén már 32 oldal volt a szöveg, mert a gyorsan föllendülő kóruséletben volt miről írni. A cél a tanítás, tapasztalatátadás, buzdítás volt, de helyet kapott benne minden, ami összefüggött az anyaggal.

2. kérdés: A folyóirat első száma és az első kiadványok azt mutatják, hogy kezdetben csupán az „egyházi” karirodalom kiadásával foglalkoztak. Mikor és hogyan bővült tevékenységük olyanná, hogy mindent felöleljen, ami akkortájt aktuálissá vált a magyar énekkari irodalomban?

Válasz: Valóban, miután egyházi énekkarokat vezettünk, azzal kezdtük. De a terület összefüggött mert iskolákban is tanítgattunk. Legtöbbszörre ugyanis, akik vasárnap a templomban énekkart vezettek, hétköznap az iskolában tanítottak, vagy a polgári életben volt valamilyen énekkaruk, felnőttekből, esténként. Már az első évben, 1931-ben jelentettünk meg külön, a folyóirattól függetlenül kis gyermekkari füzeteket, kánonokat, népdalfeldolgozásokat. Mondjuk fél év, egy év késéssel, de szinte párhuzamosan, néha szinte elválaszthatatlan módon nőtt, fejlődött ki a két ág. Ki mondja meg, hogy Kodály Pütkösödölője egyházi vagy világi szám-e? Ez az iskolai ág is csakhamar annyira megizmosodott, hogy 1934-ben már a testvérlapot, az „Énekszót” is megindítottuk, hogy az kifejezetten az iskolai problémákkal, iskolai anyaggal foglalkozzon. A folyóirathoz ugyanúgy kottamelléklet, tanító és beszámoló cikkek kapcsolódtak; majdnem minden előfizető mind a két lapot járatta. Később a hangszertanító kollégák is fölfigyeltek arra, hogy itt van lehetőség. Akkor kiadtunk könnyű zongoradarabokat, furulyára, fuvolára, iskolai gyermekhangszerek együttesére írott műveket. Fejlődött minden, ami a közösségi muzsikálást szolgálta énekes vagy hangszeres alapon. Későbbben aztán a harmadik lapot, a „Zenei Szemlét” indítottuk meg a zenetudomány számára. Végül ezt a negyedik lap követte, a „Zenepedagógia”, amely a zeneiskolák, a hangszeres zeneoktatás kérdéseivel foglalkozott. Így kapcsolódtak be egyre újabb érdeklődési körök és kollégák. 1950-re, amikor a vállalkozás az államosítással megszűnt, ez a négy folyóirat forgott. Akkorra már annyi, általunk kiadott zeneszerzői nevünk volt — köztük természetesen nagyon sok régi mester neve is —, hogy azokat nem tudom mind felsorolni: Croce, Debussy, Dowland, Erkel... mindenesetre a megjelentetett szerzők neve több száz, a kiadott művek pedig több mint kétezer.

3. kérdés: A protestáns egyházakkal alakult-e ki valamilyen kapcsolat?

Válasz: Kezdetől fogva. Bachot éppúgy adtunk ki, mint Palestrinát. Persze kisebb mennyiségben, mert a régi protestáns énekkari irodalom mennyiségileg talán valamivel szerényebb, mint a Josquin—Lasso—Palestrina-féle hatalmas anyag. (Bizonyára az is közrejátszott, hogy több volt a katolikus felekezeti iskola, mint a protestáns és más felekezetek körében levő összes pedagógiai intézmény. M. J.) Az „Adventtől adventig” c. gyűjtemény 96 oldalon egyenesen a protestáns énekkarok

számára készült. Függetlenül a mai, örvendetes jelszótól, az ökumenizmustól, Bachot már akkor is énekeltek katolikus felekezeti énekkarok, és Palestrinát protesztánsok.* Nem kerestük azt, ami elválaszt, hanem ami összekapcsol.

4. kérdés: Az eddig elmondottakból kitűnik, hogy a „Magyar Kórus” egy addig meglehetősen elhanyagolt és igen nagyszámú, széles közönségreteget keresett föl és szervezett az értékes zene számára. Emellett a kortárs magyar zeneszerzők fórumává is vált. Kik kapcsolódtak be közülük közvetve ebbe a tevékenységbe? Jelentett-e ez a kapcsolat valamilyen visszahatást is a magyar zeneszerzőkre?

Válasz: Föltétlenül. Az a lehetőség, hogy egy-két hét alatt bármi megjelenhetett, természetesen sokkal serkentőbb volt a szerzőkre, mint az a helyzet, melyet részben ma is érzünk, hogy évekig heverhet a fiókunkban — vagy más fiókjában — egy kézirat, míg nyomdafestékhez jut. Ezért aztán egyre-másra jöttek a kollégák hozzánk: valahol végre megjelenhetnek a műveik — mert a nagy, hivatásos kiadók nem voltak hajlandók bizonytalan üzletekbe belemenni. Farkas Ferenc, Szabó Ferenc, Maros Rudolf, Vásárhelyi Zoltán ... nem is tudom felsorolni, az egész fiatal magyar zeneszerzőgárda. Egyre többen kapcsolódtak be olyan élvonalbeli és kiváló muzsikusok is, akik addig kevésbé érdeklődtek a vokális zene iránt, mint Kadosa Pál és mások; — mert látták, hogy ez is virágzó ága a zenének, amely éppúgy hozzátartozik a muzsika teljességéhez, mint a vonósnégyesek, fúvókvinettek.

5. kérdés: Az előbb említette Tanár Úr, hogy a vállalat a „jól bevált” klasszikusok és a kortársi magyar művek kiadását tekintette fő céljának. Volt-e még más szerkesztési alapelvük?

Válasz: Kétfelől jött össze az anyag. Voltak külső események, amelyeket nyomon követtünk, mint 1936-ban a Liszt-emlékévé — amikor erőteljesen törekedtünk a Liszt-művek kiadására —, ilyen esetekben tehát belülről, a szerkesztőség felől indult el valami. De általában mindig annyi kiadnivalót hoztak a kollégák, hogy nem volt gondunk. Nem volt különösebb irányelv kitűzve; jó muzsikát akartunk adni és azt egyre többen hozták. Az igazi öröm és dicsőség, a legfelsőbb fémjelzés aztán az volt, amikor legnagyobb mestereink, Kodály és Bartók is a Magyar Kórusra bízták karműveik megjelentetését. Bizalommal voltak a vállalathoz, mert tudták, hogy így a legutolsó kis tanyai iskolához is el fognak jutni a műveik. Mi ugyanis a lapokon keresztül propagáltuk ezeket és nem sajnáltuk az utazgatást sem. Később hanglemezekkel is alátámasztottuk ezt, hogy a kórusok mintaelőadást kaphassanak az ismeretlenebb, új stílusból.

6. kérdés: A koncepció tehát nyilvánvalóan az volt, hogy a jó zenét minél nagyobb tömegeknek juttassák el, mégpedig az olyan zenét, amelyet aztán mindenütt meg is tudnak valósítani. Ez egybeesik Kodály törekvéseivel a zenei népművelés felfogásmódjában. Kodálynak ajánlották-e a Magyar Kórus kiadvállalat közreműködését, vagy ő magától közeledett ehhez az intézményhez?

Válasz: 1935-ben egy kis kórusgyűjtemény jelent meg egynemű karok részére; a Magyar Cantuale, egyházi anyag. (Nagyon sok felekezeti iskola volt és általában elég jó énekkarok, amelyek örömmel fogadták az új szellemű énekelni valót, legyen az egy kis Palestrina-tricinium, vagy egy legmodernebb, akkor modernnek számító új magyar mű.) Ennek a részére kért Kertész nagy merészen Kodálytól egy Ave Mariát, azzal, hogy: „... az apácák mindenféle elavult, német Ave Mariákat énekelnek...” Kodály harmadnapra küldte híres Ave Mariájának a kéziratát, tehát azonnal megírta!** Attól kezdve ő kínálta fel a műveket, nem kellett tehát ka-

* Tájékozottságom szerint ezt nem lehet általánosnak mondani az időben. M. J.

** Magyar Cantuale. Bp. 1935. M. K. Szerk.: Bárdos L., Kertész Gy., Koudela G. Az előszó szerint Kodály „három kórust is komponált” a kiadvány számára; az Ave Maria mellett a Harmatozzatok c. korálfeldolgozást és a „Fényességes ez a mai nap” kezdetű „kantátát, amely... nagy terjedelme miatt külön kiadványként jelenik meg”.

pacitálni. Nem is mertük volna. A lapot tiszteleti példányként természetesen megküldtük neki és ő látta — mindent látott, tudott, áttekintett —, hogy mit jelent, ha Nyírcsaholytól Murakeresztúrig mindenhova eljutnak a kották.

7. kérdés: És Bartók?

Válasz: Bartók később kapcsolódott be. Az is Kertész Gyula érdeme. Mikor először elment hozzá, a kérést rendkívül szerényen elhárította. De Kertész szívósan járt a nyakára, már amennyire a nagy Mester elzárkózottságában megközelíthető volt. Végül finom célzásokat is tett arra, hogy a Kodály-kórusok az egész országban milyen ismertté tették a Mester nevét és milyen nagyszerű volna, ha az egyszerű falusi iskolák is és a legjobb énekkarok is énekelhetnének Bartók-műveket. Akkor írta meg Bartók 27, vagy a férfikkal együtt 28 egyneműkarát.

8. kérdés: Igaz, Tanár Úr nem foglalkozott kereskedelmi kérdésekkel közvetlenül. A vállalat munkájának azonban igen fontos vonása volt a rugalmas, gyors, személyes kapcsolatokra is támaszkodó kereskedelmi módszer. Hallhatnánk-e valamit erről is? Mert hiszen Kertész Gyulát már nem kérdezhettük.

Válasz: Pedig éppen ő volt ennek a nagy mestere. Az akkori magyar társadalomban volt egy bizonyos lenéző gesztus: üzlet, kereskedelem... Pedig a gazdag, nagy országok is gyakran azáltal lettek gazdagok és nagyok. Persze más a kapzsi kizsákmányolás és más életre lendíteni, mozgásba hozni a kereskedelemmel egy területet. Igazán mondhatjuk, hogy nem voltunk kizsákmányolók, mert hatod-nyolcadrészt olyan olcsón adtuk a kottát, mint a nagy kiadók. 8 fillérért lehetett egy kórusművet megkapni. A kalkuláció az volt, hogy az előállítási árhoz 40%-ot tettünk hozzá; ebből 20% volt a szerzőé, 20% pedig a vállalaté rezsire, ügyvezetésre és a vállalkozás további felvirágoztatására. A szerző 20%-a úgy értendő, hogy ismeretlen, fiatal szerző az első, kis példányszámú próbakiadás után először 10%-ot kapott. Ha bevált a mű és újabb kiadást ért meg, akkor 15%-ot, a harmadik kiadásért 20-at, a negyedikétől kezdve 25%-ot. Éppen fordítva, mint ahogy ma van a könyvkiadásban, hogy minden következő kiadásért kevesebbet kap a szerző, mert hiszen „már nem volt vele dolga...”. Mi nagyon „elmaradottan” kezeltük ezt a dolgot és a jó művek íróit mindég jobban megjutalmaztuk. A honorárium tekintetében Bartók és Kodály kivétel volt. Nekik mind a 40%-ot odaadtuk, mert büszkék voltunk, hogy a nevüket adták és mi terjeszthettük az ő nagyszerű zenéjüket. Csodálatos érzés volt hallani egy addig néma alföldi városban vagy egy-egy eldugott kis faluban az ő műveiket, Bachok és Händelek mellett.

9. kérdés: Milyen volt a belső munkamegosztás a M. K. kiadóvállalat vezetői közt?

Válasz: Különösebb, papíron rögzített felosztás nem volt; mindenki csinálta, amiben tudott segíteni. Mégis Kertész volt a szervező, a technikai ötletadó, levelező, végrehajtó. Maga mondta nagy szerényen: „hát igen, zeneszerzőből zene-szervezővé váltam”. Kerényi volt az „Énekszó” szerkesztője; zeneszerzői működése mellett mint kitérítő műfordító, költő és cikkíró, nagyon sokoldalúan kapcsolódott a tevékenységbe. (A folyóirat szövegrészeiben egyébként nagyon sokfelé kellett hadakozni, agitálni. Ez a legmerészebben talán a háború alatti években folyt, amikor a német és német szellemű indulókat, s az egyéb „hatalmi muzsikát” támadtuk. Ebben Kerényi volt a legmerészebb. Nemezszer mondtuk is neki: te, ebből baj lehet! Egyszer csak elvisznek bennünket! De azt mondja: valahol egyszer meg kell mondani!) Baráti, teljesen kollegiális alapon ki-ki csinálta, amit éppen tudott, a korrektúráktól kezdve. Új műveinket is először egymásnak adtuk körbe: nézzétek meg, mit szólnak hozzá. Elfogadtuk egymás tanácsát. Aztán következett a kóruson vagy hangszeren történő kipróbálás; az új műveket csak akkor vittük a nyom-

dába, amikor már így körül volt „bástyázva” helytálló véleményekkel, tapasztalatokkal.

10. *kérdés:* Milyen apparátusa volt a M. K. kiadvállalatnak virágkorában, tehát hozzávetőleg a negyvenes évek legelején? Hányan voltak a belső munkatársak?

Válasz: Akkor már hadd mondjam el, hogy kezdetben az itt álló zongorám teteje volt a „szerkesztőség”, itt raktuk szét Kertésszel a kéziratokat... Aztán lassanként ezt már nem lehetett így megoldani, akkor Kertész Gyula a lakásából adott át egy szobát, a dolgozószobáját. Később, valamikor 1935 körül tudtunk egy teljes lakást kibérelni. Itt 3 szoba volt, és a konyhában a „csomagoló szakosztály”, az egy szál János csomagoló mesterrel. Az irodai alkalmazottak száma négy volt (pénztárt, számlát, a kották kiadását kezelték). A „fő” emberek — Ádám Jenő aztán kicsit később visszavonult — Kerényi, Kertész és jómagam, tulajdonképpen hárman vittük az egészet. Negyedikként pedig Huber Frigyes tanár ült ott szombatoként a szerkesztőségi asztalnál; ő a szövegrésszel foglalkozott. 4 plusz 4, és a csomagoló Bognár mester: kilencen voltunk összesen, akik rendszeresen jártunk föl oda a Kiss János altábornagy utcai lakásba.*

11. *kérdés:* A folyóiratok és kottakiadványok mellett a vállalat sok gyűjteményt, antológiát jelentetett meg, főként az énekkarok részére. Melyek voltak a legjelentősebbek?

Válasz: „Éneklő Magyarország” címen sorozattá fejlesztettük ezeket. Az első Nádasdy Kálmán „Társas énekek” című 3 szólamú férfikari gyűjteménye volt. A férfikarokkal kezdtük, ott volt a legégetőbb hiány, ott élt a legjobban begyökerezve az értéktelen Liedertafel-stílus. Ebben a sorozatban jelentettük meg aztán a Kodály- és Bartók-köteteket is. Az „Erdélytől Felvidékig”-ben népdalletétek voltak a magyar népdal egész területéről, az „Adventtől adventig” a protestáns nagymesterek műveit tartalmazta; Kerényi kiváló gyűjteménye volt a „Nyugati kórusok”; Forrai Miklós először „Fallalla” címen két tucat régi madrigált adott ki, majd az „1000 év kórusa” következett. A „Madrigálok könyve” Raics István szerkesztésében az egy-nemű karoknak, a „Hajnalcsillag” a férfikaroknak készült.

— (... és Tanár Úr Népdalkórusok c. sorozata...) — Utólag azt is ide írhatjuk, bár eredetileg azt nem ebbe a sorozatba szántam. Ezek mind úgy készültek, hogy előbb százával az egyes művek jelentek meg, s a legbeváltabbakból állítottuk össze a köteteket. Tehát nem előbb a gyűjtemény és aztán a különlenyomat. Ma néha megjelennek gyűjtemények úgy az asztal mellett összeállítva; nem csoda, ha nem fogynak úgy... Kár megterhelni egy kötetet olyasmikkal, amelyek a gyakorlatban aztán kevésbé tudnak megfogódzni, nem válnak be eléggé. Vannak olyan dolgok, amelyeket az asztal mellett, előre semmilyen szem sem tud eldönteni: az ember kimásol húsz Lasso-madrigált — ugyanattól a nagy mestertől, ugyanabban a stílusban —, és rejtélyes módon abból négy népszerű lesz, a többi tizenhat nem; nem lehet tudni, miért? Holott ugyanúgy terjesztettük és előadogattuk mindet.

12. *kérdés:* Az Önök nevezetes kezdeményezése volt az „Éneklő Ifjúság” mozgalom útjára indítása is. Hogyan került sor ezeknek a hangversenyeknek a megszervezésére és mi volt ennek a mozgalomnak a lényege?

Válasz: 1934 tavaszára már annyi anyag gyűlt össze, hogy eszünkbe jutott a koncertrendezés is — pontosabban drága jó megboldogult feleségemnek jutott az eszébe. Sosem felejttem el, egy este azt mondja: „Most már annyi kottátok van, miért nem mutatjátok be a Zeneakadémián is, egy hangversenyen?” — Ő találta ki az „Éneklő ifjúság” kifejezést is. „Éneklő ifjúság” címen rendeztük meg 1934

* A felszabadulás előtt még Fery Oszkár utca.

áprilisában hét vagy nyolc ifjúsági kórus közreműködésével az első ilyen, emlékezetes hangversenyt, amelynek a végén először hangzott el közös ének, Gebhardi Gloria-kánonja. Az énekkarok a hangversenyterem pódiumán, az oldalerkélyen és a hátsó, 2. emeleti erkélyen helyezkedtek el. A közönség számára frenetikus, teljesen újszerű élmény volt, ahogy a kánonbelépésekkel az egész terem zengeni kezdett. Azóta örvendetes módon ez már mindennapos lett, de akkor még rendkívüli volt. Attól kezdve nekilendült a mozgalom. A régi ízlés falait nem volt könnyű áttörni; aránylag a leggyorsabban az ifjúsági kórusoknál sikerült, mert ott még nem volt régi-kedvenc, beidegzett „pum-pum szerená”, ami az öreg dalosoknak a szívéhez nőtt. Kodálnak volt egy szép mondása egyszer: az új táblára könnyebb rajzolni, mint az összekarcolt, régi táblára. Az új befogadására az ifjúság volt mindig a legalkalmasabb.

Egyre-másra kapcsolódtak be vidéki, nagyobb városok is. Elvünk volt, hogy csak azt szabad „Éneklő ifjúság”-nak nevezni, ahol legalább 4—5 kórus közreműködik és feltétlenül van közös ének is. Tehát van bizonyos nemes vetélkedés: mindenki külön-külön is megmutatja, mit tud. De megmutatja azt is, hogy össze is tud fogni a sajnálatos magyar hagyománnyal, a széthúzással szemben valami olyan nemes munkára, amit egyedül nem tudott volna elvégezni. Még később, 1937-ben aztán már nagy merészen a pódiumról a közönség felé is fordultunk és kezdtük megénekeltetni a hallgatóságot is, ha csak egy-két népdal vagy egy-egy szerény kánon erejéig is. Ha az egész „Éneklő ifjúság” mozgalom legszűkebb meghatározását keresem, a *közösségi muzsikálás* kifejezés jut eszembe.

13. kérdés: Említette Tanár Úr, hogy hanglemezt is készítették. Mikor volt ez, milyen cégnél, s hozzáférhető-e még valahol ezekből a lemezekből néhány archív példány?

Válasz: Sajnos, az ostrom alatt a házi példányok elpusztultak. Nem kellett valamilyen lemezcéghez menni, hanem voltak stúdiók, amelyek megrendelésre gyártottak lemezeket. Az első ilyen hanglemezünk Kodály Székely keserve volt, amelyet a Lónyai utcai Ref. Gimnáziumnak írt és ajánlott. Mi azután a lapjainkban hirdettük, propagáltuk ezeket — sajnos, túl sokra nem jutottunk, mert ez a háború első éveiben volt, s akkor már kezdődött az anyagihiány és az egyéb nehézségek. Bizony nem tudom, hol lehetne megtalálni azt a teljes készletet. Talán 30—35 lemezről lehetett szó.*

14. kérdés: A magyar zenetudománnyal elsősorban a Zenei Szemle folyóirat révén volt beható kapcsolatuk; ez bizonyára visszahatást is jelentett zenei életünknek erre a részére. De a M. K. vezetői közt Bárdos Lajos és Kerényi György dr. személyében volt zenetudós is; hogyan fokozta ez a visszahatást?

Válasz: Magamat nem számíthatom ide, mert az Akadémián ugyan tanítottam zeneelméletet, de írott tanulmányokra akkoriban még nem gondoltam. Mindamellet még akkor is fel-feltűnt egy-két érdekes, sőt fontos tanulmány, cikk a M. K. által kiadott folyóiratokban; az „Énekszó” és a „Magyar Kórus is közölt néhány figyelemre méltó írást. A M. K.-ra Bartha Dénes figyelt föl: itt volna mód megjelentetni. Megint csak a lehetőség; mert egy zenetudományi lap bizony deficités, az nem hozza be a ráfordított összeget. „Szellemi luxus”, de futotta az egyéb, népszerű kiadványok költségtetéséből. Itt jelentek meg Lendvai Ernő első, világraszóló Bartók-elemzései. Írt a folyóiratba Szabolcsi Bence, Tóth Aladár is — élgárdát szervezett erre Bartha Dénes. Sajnos azonban ez is későn, már a háború éveiben indult meg. Ezért nem hiszem, hogy túl széles hatóköre lett volna. Mindenesetre jelentett valamit azok számára,

* Ezúton kérem azokat, akik esetleg rendelkeznek ilyen hangfelvételekkel, szíveskedjenek erről értesítést adni a közreadónak (cím: a Bp-i telefonkönyvben). M. J.

akik publikálni akartak, s azoknak is, akik olvasóként érdeklődtek. De ez jóval szerényebb, szűkebb ág volt a közösségi muzsikálás gyakorlati ágazataihoz képest.

15. kérdés: Arra kérem, hogy a teljesség igénye nélkül sorolja fel azokat, akik a legtöbbit segítettek közvetve, tevékenységükkel a M. K. munkájában.

Válasz: Elsősorban és hálásan a műfordítói gárdáról kell beszélni. A régi vagy a modern műveket olyan nagyszerűen ültették át magyarra, amire azelőtt — állíthatom — nem volt példa. A régi, „László-LÓ-király”-szerű prozódiaikkal szemben elsősorban Nádasy Kálmán volt az, aki a Társas Énekben és más kiadványai által — Kerényi Györggyel együtt — ezt a kiváló műfordítói iskolát megteremtette. Náluk, társaik és követőik szövegeiben a magyar nyelv az idegen dallamon teljes összeolvadottságban, ritmikai, kifejezésbeli, hangsúlyozási egységben áll; mintha együtt született volna azzal. Ez a gárda aztán nagyon kiterelődött. A fiatalabbak közül Raics István, Jankovich Ferenc, Szabó Miklós — az operaénekes, aki olyan kitűnő madrigálfordításokat írt —, később dr. Vargha Károly, Lukin László és mások nevét kell még följegyezni. Ugyanúgy meg kellene becsülnünk a szövegköltőket is, mint a komponistákat. Sajnos, ma az az általános, hogy a szövegíró nevét csaknem mindég elhallgatják. „Marenzio: A hajnal” — hallom és olvasom. Mintha bizony Marenzio olyan jól tudott volna magyarul! Kerényi Györgynek köszönhetjük, hogy ezt a csodálatos madrigált száz meg száz magyar énekkar is tudja énekelni, mert olaszul nem énekelné. Több megbecsülést a szövegíróknak és műfordítóknak! — Az iskolai zenében a már említettek mellett Rajeczky Benjámín volt az egyik legaktívabb tagunk. Kerényivel együtt szerkesztett énektanítási módszertankönyve az egyik első kezdeményezés volt ezen a fontos területen. — Az iskolai hangszeres együttesek irodalmában különösen alig volt található jó muzsika. E téren Gárdonyi Zoltán segítette hatásosan a munkát; egyrészt kitűnő és gyakorlati értelemben is igen jól használható kompozíciókkal, másrészt irodalomkereséssel, sok jó tanáccsal. — Ismeretlen népdalanyagban többek között Pongrácz Zoltának köszönhetünk sokat, aki Csallóközben, érdekes néprajzi területen gyűjtött jóízű, ismeretlen dallamokat s átengedte gyűjteményeink és a feldolgozások számára.

16. kérdés: Mit jelentett Tanár Úr zeneszerzői munkássága szemszögéből az, hogy a M. K. egyik vezetője volt?

Válasz: Egyrészt azt a lehetőséget, hogy bármit hetek alatt ki lehetett adni; s ezt — különösen eleinte — a nagy, hivatásos kiadóknál alig lehetett volna elérni. Másrészt viszont azt jelentette, hogy rengeteg időt kötött le a szerkesztés, a művek kiválogatása, utaztatás és tanítás, a tanfolyamok, alkalmi előadások és vezénylések az ország minden részében. De ha az embernek valami a szívügye, nem fárad el benne. Mi is hobby-szerűen csináltuk, hogy lassan-lassan kiszorítsuk az értéktelen és elavult irodalmat valami jobbal: a régi mestereknek és a mai magyaroknak a hangjával.

17. kérdés: Úgy gondolom, a Magyar Kórus kiadvállalat a zenei életre jelentős hatást gyakorolt működésével és bizonyos tekintetben új szakaszt is nyitott meg zenei életünk fejlődésében. Röviden: véleményem szerint annak a mozgalomnak, amelynek egyik legfőbb szervezője a kiadvállalat tevékenysége volt, a magyar zene történetének vonatkozásában is súlya van. Egyetért-e ezzel Tanár Úr? Hogyan ítéli meg a M. K. működésének eredményeit, jelentőségét?

Válasz: Szerénytelenség lenne, ha mi beszélnénk erről; de nem mi, hanem a legtekintélyesebb kollégák mondták ki, hogy a M. K. működése szinte választóvonalat jelentett. Azt hiszem, objektíve megállapítható, hogy — ha bizonyos szűkebb területen is — valami lényegesen megváltozott. Iskolák és énekkarok százai, zeneiskolák és hangszeres együttesek bármikor, bármilyen mennyiségben juthattak hozzá új, a réginél sokkal értékesebb anyaghoz, s ez a munkájukat nagymértékben befolyásolta. Erre másként nem lett volna mód, mert mint említettem, a hiva-

tásos kiadók nem láttak ebben fantáziát. Akkoriban, a „fölrázás” idejében nagy jelentősége volt, hogy a gyatra Liedertafel- és operettátírat-stílusból áttemeljük Palestrinára, Bachra és a nagy magyar mesterekre az énekkarokat. Nem tudom, bekövetkezett volna-e ez az egész országot behálózó agitálás és propaganda, a folyóiratok cikkei, hirdetései, az előadások, hangversenyek, hanglemezek nélkül? Merjük állítani, hogy a nagy régi mesterek és Kodály, Bartók művei nem jutottak volna el Homokterenyére vagy bármelyik eldugott kis községbe, ha nincs ez a vállalkozás. Amennyire figyelem a mai énekkarok műsorát, azt látom, hogy még most, a befejezés után húsz évvel is szinte alig van énekkar, amely valamikor ne nyúlna vissza a mi régi repertoárunkhoz, ne élne az akkoriban gondosan megszürt és bevált anyaggal.

BACH GORDONKA-SZVITJEI FAGOTTON

Ritkán fordul elő, hogy a Zeneművészeti Főiskola növendékkoncertje olyan általános elvi problémát vessen fel, amellyel zenei szakfolyóiratban kell foglalkoznunk. Ezúttal mégis ezt kell tennünk. Az Akadémia fúvóstanza december 6-án nagyszerű növendékkoncertet tartott, amelynek megnyitószáma J. S. Bach G-dúr szóló cselló-szvitje (BWV 1007) volt. Előadta *Hortobágyi György*, a *fagott-tanzak* IV. éves hallgatója (tanára: Rudas Imre).

Hangsúlyozottan nem zenekritikát kívánunk itt adni. A vállalkozás szokatlansága kényszerít arra, hogy a produkcióról megemlékezzünk — ezen belül a megoldás színvonala másodrangú kérdés. Annyi azonban bizonyos, hogy Hortobágyi György produkciójának egynéhány megoldatlan mozzanata a maga sajátos minőségében mit sem különbözött a csellóelőadások gyakran tapasztalható negatívumaitól — tehát elősorban a preludiumban éreztünk ilyesmit, amely köztudomásúan a darab legnehezebben összefogható tétele. A Courante-tételtől kezdve Hortobágyinak sikerült teljes mértékben meggyőznie közönségét eljárásának jogosultságáról. De az első tétel jó egynéhány gyönyörű mozzanata alapján teljes biztonsággal jelenthetjük ki, hogy a kitűnő fiatal művész a későbbiek során meg fogja oldani ezt a minden tekintetben bonyolult és magas rendű feladatot.

A bachi muzsika világában járatos olvasó már ennyiből is kitalálhatja elvi következtetésünket: Bach anyaga egységes és oszthatatlan, végső soron nem ismer hangszeres megkötöttségeket. A Mester maga is számos művével igazolta ezt — elég, ha itt a közismert g-moll szólóhegedű-sonáta fúgatételére gondolunk, amelyet lényegi változtatások nélkül alkalmazott orgonára és lantra —, de ugyanez a helyzet majd minden egy vagy több zongorára írott versenyénél is. Végzetes hiba lenne ebből a bachi muzsika „absztrakt” minőségére következtetnünk — mint ezt gyakran teszik. Éppen fordítva: a dallam-ritmus-harmónia szentháromságán épülő muzsika végtelen konkrétsága és egyértelmősége teszi lehetővé, hogy a mű önmagában hordozza saját értelmét...

Hortobágyi vállalkozásának azonban nem csupán elvi, hanem konkrét pedagógiai eredményei is vannak, sőt, az utóbbi mozzanat felmérhetetlenül gazdag tanulságok egész sorát jelenti. Éppen manapság lehetünk tanúi a fúvós hangszerek emancipációs törekvéseinek, játéktechnikájuk nagyarányú fejlődésének. Ezt a fejlődést sok vonatkozásban gátolja az egyes hangszerek elsorangú irodalmának hiánya. Minden hangszer rendelkezik a maga standard etűdirodalmával, ami rendkívül fontos és nélkülözhetetlen az igazi hangszeres virtuozitás elsajátításához. Ez az irodalom túlnyomórészt a 19. században, valamint a 20. század eleje körül keletkezett.

Az élvonalbeli mesterek azonban éppen ebben a korban alig, vagy egyáltalán nem bízták lényegi mondanivalójukat fúvós hangszerre. Mondjuk ki kerekén: a romantikus korszak rendkívüli módon leszűkítette és lényegében a hegedűre, valamint a zongorára koncentráta a szólistikus gyakorlatban használatos hangszereket. A modern fuvola-, oboa-, fagott- vagy éppenséggel kürtjátékos tehát csak a zenekari játékban konkretizálhatta tudását és tehetségét, hacsak valamiféle átirattal nem segített magán. (A barokk fúvósirodalom — Vivaldi, Albinoni és kortársaik művei — annak idején éppúgy ismeretlenek voltak, mint ahogyan régi hangszeres zenét általában igen ritkán játszottak!)

Az átiratoktól való irtózásunkat kétségkívül a romantikus átirat gyakorlata váltotta ki. Mivel nagyonis hajlamosak vagyunk a dogmatizmusra, a romantikus átirat-technika elleni averziókat minden közelebbi meggondolás nélkül a barokk korszak alkotásaira is átvittük, jóllehet a 18. század első felében ez az eljárás teljesen természetes és általános volt, szorosan hozzátartozott a zenei tevékenységhez. Itt az ideje, hogy megtanuljunk differenciálni, hogy felismerjük: a *barokk zene remekművei minden hangszeren eljátszhatók*, amely megszólaltatásukra képes. Ma, amikor a zenetudomány hovatovább önálló ága kutatja a múltbeli zene korhű és ugyanakkor valóságos megszólalásának anyagi és szellemi törvényeit, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a barokk kor szabadon és gátlástalanul alkalmazott átirattechnikáját. A hangszeres pedagógia területét ilyen módon mérhetetlenül kiszélesíthetjük és a növendéknek alkalmat adhatunk arra, hogy elsőrangú zenén tökéletesíthesse tudását, gazdagíthassa élményvilágát. A valóban ízig-vérig modern gondolkodás előfeltétele az, hogy felszabaduljunk az antiromantika nyúge alól, tehát olyan szabadon közlekedhessünk a 18. század vagy még annál is régebbi zene világában, ahogyan az adott korszak muzikusai közlekedtek benne.

Hortobágyi vállalkozása azonban nem csupán zenepedagógiai jelentőségű és nem csak elvi következtetések adódnak belőle. Igen konkrét zenei élményt hozott közönségének, különösen a courante, valamint a menüett és a gigue. Az olvasó, aki nem lehetett jelen ezen a koncerten, bizonyára felteszi a kérdést: hogyan oldotta meg az akkordikus részleteket? Természetesen akkordtöréssel, tehát *lényegileg ugyanúgy, mint a csellisták*. Itt nem részletezhető hangszerépítési okok miatt végeredményben a csellóelőadás is valamilyen módon átirat, mivel a 18. század első felének csellóján — de méginkább a gambán! — a húrok elhelyezkedése, a vonó lábabb szőrzete stb. lehetővé tette az akkordikus játékot, a mai csellón viszont ugyanez lehetetlen. A mai cselló végső soron egyszólamú hangszer, a fogalom teljes értelmében vett többszólamúsága lényegileg kétszólamúság — a hármas- és négyesfogások megoldása csakis „csalással” lehetséges. (Közbevetőleg: azt a kétszólamúságot, amire itt gondolunk, tehát a virtuóz kettősfogás-meneteket Bach sohasem használja!) A hosszan kitarított hármas-, illetve négyesfogások viszont — amelyekből a csellón is csak a felső két akkordhang szól valóságosan! — éppen a korabeli díszítőpraxis ismeretében mint díszítésre váró harmóniai vázak lépnek elének. Így pl. Julius Klengel a Breitkopf és Härtelnél napvilágot látott kiadványában a d-moll szvit megnyitó tételének utolsó öt ütemére nézve igen kiváló díszítésjavaslatot ad közre. Egyet kell értenünk Klengel felfogásával: lehetetlen feltételeznünk, hogy egy mozgás-típusú prelúdium éppen az utolsó ütemekben álljon le, tehát éppen a kódában, ahol még Bach is súlyt helyez általában arra, hogy a lehető leghatásosabb zenei anyag szóljon!

Hortobágyi vállalkozása különben is legfeljebb a dogmatikus Bach-felfogás követőivel szemben szorul védelemre. Hiszen a fagott gyönyörű hangszer — ha gyönyörűen játszanak rajta. Hangja szárnyaló és telt, kiválóan alkalmas arra, hogy pedálhangokat adjon a harmóniatörések alá, sőt, még arra is képes, hogy a tört harmónia egyik hangját erőteljesebben, a másikat finomabban intonálja. Fürgesége

vetekszik a csellóéval, tisztasága — azonos tehetségű fagott- és csellójátékost feltételezve — még túl is tesz rajta. A lélegzetvétel sokat emlegetett problémája szintúgy megoldható, ha a játékos felismeri a bachi zene sajátos, belső lélegzetét. (Közbevetőleg: Bach szvitjeit gyakran azért halljuk kevésbé értelmes előadásban, mivel a mechanikusan játszó csellista nem fullad meg — csak a zene.) És különben is: vajon miben más a fuvolaszó-ló-szvit, mint bármelyik hegedűszó-ló-partita? Miféle fakturális különbséget fedezhetünk fel itt? Nyilvánvaló, hogy ilyen különbség nem létezik, legfeljebb annyiban, hogy a fuvoladarab hangterjedelmének alsó határa az egyvonalas *d*, a hegedűé pedig a kis *g*. A fagott és a cselló hangterjedelme — legalábbis Bach idejében — pontosan azonos. Tehát: semmi sem áll ellent...

Hortobágyi György merész vállalkozása mindenestül a barokk muzsika szellemében áll és ezért nagy örömmel üdvözlöm.

Pernye András

KÖNYVEKRŐL – KOTTÁKRŐL

Kroó György:

A MAGYAR ZENESZERZÉS 25 ÉVE

Zeneműkiadó, Budapest, 1971.

Újfalussy József bevezetőjével

A könyv már témájánál fogva is figyelmet kelt: az első átfogó igényű monográfia a felszabadulás utáni magyar zenéről. Előzménye csupán néhány rész-tanulmány és egyes mai magyar zene-szerzőkről szóló, inkább informatív jellegű kiadványok.

Erdeklődésünket fokozza, hogy a szerző a XVIII. századtól a romantikán át Bartókiig terjedő témák úttörő feldolgozásával került a magyar zenetudomány élvonalába, egyben kritikusi és zenei népművelői tevékenységével azt is bizonyította, hogy a tudományos munka termékenyen kapcsolódhat össze a zenei élet és a művelődéspolitikai eleven folyamataival.

A mai magyar tematika és a zenetudományos közelítés ilyen, nálunk ma még ritka találkozása önmagában is üdvözlendő eredmény. A Művelődésügyi Minisztérium helyesen cselekedett, amikor mai zenei életünk egy ilyen „hiánycikkének” létrejöttét felkérésrel ösztönözte.

Kroó György műve így mindenképpen az adott téma nélkülözhetetlen kézikönyve lesz. Azzá teszi már a szerző által feldolgozott nagy tényanyag is, bár én inkább kritikaként említeném, amit Újfalussy József a szerző érdeméül tud be, hogy csupán a művekkel magukkal foglalkozott. „*Feljegyzések, emlékezések, vélekedések, kommentárok útvesztőjébe eleve nem bonyolódott...*” Maga Szabolcsi Bence, akit Kroó itteni előszava is példaképeül jelöl meg, eléggé meggyő-

zően bizonyította, hogy „puritán” és „muzikológushoz méltó”, de mindenképp előtt rendkívül termékeny dolog, ha a kutató a művek alapos ismerete mellett a létrejöttük feltételeit nyújtó környezet beszédes dokumentumait is tanulmányozza. Ezek pedig Kroó témája esetében sem csupán szubjektív emlékezések lehettek volna, hanem pl. a korabeli sajtó, a Zeneművészek Szövetsége jegyzőkönyvei stb., amelyeket Kroó gyakorlatilag teljesen kirekesztett.

Ezt inkább az elv kedvéért jegyzem meg. Enélkül is nagy dolog, hogy Kroó legalább a művek számbavétele és elemzése terén vállalta a maga így is tekintélyes feladatát.

Az önző olvasót persze elsősorban az érdekli, hogy egy Kroó-formátumú kutató milyen önálló megállapításokkal járul hozzá a korszak zenéjében végbe ment és ma is égető aktualitású folyamatok föltáráshoz. A szerzőben a készség is, a bátorság is megvan, hogy általános törvényszerűségeket keresen és következtetéseit ki is mondja, tekintet nélkül arra, hogy választott témájában ahány kimondott szó, annyi lehetőség a személyes érzékenységek fölkelésére. Így a legújabb fejleményeket illetően is figyelmet keltőek megállapításai. Mái közkeletű hiedelmek kritikája pl. az a megállapítása, hogy az 50-es évek neo-avantgarde-jának fölfutásában fontos része volt a burzsoá állam és tömegkommunikációs eszközök politikai célú manipulatív támogatásának (17. l.); hogy ennek az avantgarde-nak a legjobb képviselői ma a progresszív művészi elkötelezettség irányába lépnek tovább (15. l.). Rendkívül érdekes néhány mai zeneszerző alkotói útjának, attitűdjének jellemzése is, így „a Bartók-hagyaték feldolgozásának” fordított kronológiájára Mihály oeuvre-jében” (115. l.), vagy a

Bartók-hagyományból az effektusok kiragadása Maros Rudolfnál (117. l.). Nem hallgatja el Petrovics esetében sem „*a könnyed kéz és szórakoztatás*” veszélyeit (140. l.) A mai magyar zenét összefoglalóan jellemző formulája, az „*újfajta, sajátosan magyar eklekticizmus*” (170. l.) is érzékelteti a probléma árnyoldalát.

Kroó közelítésmódjának eredetisége, alapkoncepcióját illetően, mégis különös ellentmondásban van az előítéleteket és közhelyeket kritika nélkül átvévő „*quod erat demonstrandum*” attitűddel. Az „*erat*” ez esetben polgári közhelyeket jelöl.

Az első ilyen a „modernség”, a „XX. század” globális szemlélete, amely homályban hagyja vagy egyszerűen negligálja a gyűjtőfogalmak tartalmi kérdéseit és ezért persze egyben tér- és időbeli belső ellentmondásait. Ha Kroó e globálisán vett modernség filozófiai-világéleti megfelelőjeként a Nietzsche—Bergson—Spengler—Freud vonalra utal (12. l.), ezzel egyértelműen „az ész trónfosztásának” polgári vonalát jelöli meg, anélkül, hogy erre rámutatna. Kroó sem ezt nem teszi, sem nem vizsgálja világnézeti ellentmondásait. (pl. az Einstein-, Pavlov-, Lukács-típusú közelítéseket, ha már nem akarja is pl. Lenin nevének említésével fejére idézni a mai nyugati áramlatok szolgálai követésének vádját). Ennek folytán ugyanígy elemzés nélkül hagyja az „avantgarde” belső differenciáltságát és fő fejlődési szakaszait (a 20-as évek radikális, a 30-as — 40-es évek rehumanizációs, az 50-es évek beszűkülő, a 60-as évek újra kinyíló periódusait).

Ezzel Kroó valójában, az 50-es évek „zsdanovizmusával” vitázva, egy nemkevésbé 50-es évekbeli és nemkevésbé dogmatikus közhelyet vesz át, nevezetesen a XX. századi zene gyakorlati leegyszerűsítését a Schönberg—Webern vonalra. Kroó Britten, Sosztakovics, Menotti, Milhaud említés nélkül hagyását mentegeti (17. l.). Prokofjevnek, Eislernek, Janáčeknek vagy Ivesnek már mentegetődés sem jut, egy olyan áttekintésben, amely ugyanakkor méltányolja Cowell, Russolo, Forest, Antheil, Theremin, Martenot, Hammond vagy Trautwein érdemeit (16. l.). Igazság szerint Bartók sem jár itt sokkal jobban; nem is járhat, ha végül is a XX. századból a posztwebernianus iskola *kizárólagos korszerűségének* a dogmáját akarjuk kiszűrni.

Kroónál *ennek* a közhelynek az átvételével nyugodtan megfér egy neki ellentmondó, de nemkevésbé leegyszerűsített másik közhely adaptálása: Kodály tételéé, amely szerint a zene fő kérdése a nemzeti jelleg (26—30. l.). A magyar zene XIX. és XX. századi periódusainak Kroó-féle megítélésében végül is az dominál, hogy hol mennyire oldották meg a zenei „nyelv” magyarságának kérdését. (Az „Ázsiai színben fénylik nemes-séged” a XIX. századi verbunkosra vonatkoztatva éppúgy tartalmazott *történelmi illúziókat*, mint később a magyar népdalt illetően. Kroó ebben nem lép tovább Kodálynál.) Leegyszerűsítés az is, hogy Kodály a Horthy-Magyarországon mindvégig ellenzéki volt és a hivatalos politika sohasem állt melléje (34. l.). Kodály mozgalmát valójában már a harmincas években fölkapta a klérus, majd számos jobboldali félkatonai ifjúsági szervezetet is. Édemes lett volna legalább utalni a két világháború közti magyar zenekultúra szociológiai összefüggéseire; akkor nemcsak Bartók és Kodály recepciójának társadalmi rétegek szerinti differenciáltsága és ennek bizonyos visszahatásai derültek volna ki, hanem pl. a munkásmozgalom méhében létrejött kulturális formák önálló produktumaira is fény vetült volna, amelyek az 1945 utáni fejlődés egyik nem mellőzhető vonulatát adták (gondolok pl. Szabó Ferencre, aki nek akkor művészete a munkásmozgalommal való szoros összefonódásával *egyidejűleg* keltett meglepően nagy hazai és nemzetközi visszhangot és ma is az újrafelfedezés erejével hat).

A zenei „anyanyelvvel” kapcsolatos Kodály-féle közhelyek átvétele után némileg meglepő az a gondolat, hogy Kodály iskolája voltaképpen a „zsdanovizmus” magyarországi reprezentánsa volt.

A dolog különös ellentmondása, hogy Zsdanov téziseiben egy kortendencia igazságmagya is adva volt, ha ez a föl ismerés sajnálatosan nem is tükröződött bennük és ezáltal a végtelen szimplifikálás veszélyeit idézték is föl, elidegenítve olyan erőket, amelyek egyébként szövetségesegek lehetek volna. Ismeretes, hogy a fasizmussal szembe forduló humanizmus jegyében hogyan változott meg az avantgarde arculata már a 30-as években, nemcsak Honeggernél, Hindemithnél, de magánál Schönbergnél is. A legszemléletesebb példa persze Bartók utolsó periódusa. 1945 után pedig

egy ideig nemzetközi jelszavá válik, hogy — képletesen — „C-dúrban kell szimfóniát írni”, hogy az izolált avantgarde helyébe „Mit der Menschlichkeit, auf du und du” szülő művészetnek kell lépnie. Ligeti és Kurtág indulása is ennek a jegyében állt! Akkor éppen a „konzervatív modernnek” minősítették „árulásnak” Bartók nálunk először fölcsendülő III. Zongoraversenyét vagy Concerto-ját; a fiatalok viszont fergeteges szenvedéllyel ünnepelték. A Cserépfalvi kiadó „felső- és alsóházában” (ahol akkor, Szabolcsi szellemi vezetésével, Szabótól Szervánszky, Járdányin, Veress Sándoron át a fiatalokig a magyar zenei élet minden jelentős tagja megfordult), az „Európai virradat” és az „aranykor” koncepciói jellemezték a légkört.

A hidegháború ennek a „népek tava” gondolatkörnek, a maga illúzióival együtt, véget vetett. De éppen eleget taglaltuk már az 1949-től induló művelődéspolitikai hibáit, hogy ismét nyugodtan beszélhessünk pozitív mozzanatairól is.

A „divertimentizmust” és a Kodály-epigonizmust annál kevésbé lehet differenciálás nélkül a művelődéspolitikai nyakába varrni, mert a zenei élet akkor Szabó körül csoportosuló pártvezetése a mindennapi munkában éppúgy, mint a zenei plénumok nagy nyilvánossága előtt is, pontosan a *harcot* hirdette meg már az 50-es évek legelején ezek ellen a jelenségek ellen. E harc során Szabó nemcsak a poszt-kodályi neoklasszicizmus és népi romantika konzervatív protagonistáival került vitába, hanem a zenei pártéleten belül is harcot vívott a szimplifikáló tendenciák képviselőivel (akik közül később többen a posztweberniánus avantgarde pozícióira lendültek át). Amikor Mihály András az egyik plénumon Szabót zenéjének „szuper-moll” pesszimizmusa címén kritizálta, e kritika az akkori feszült helyzetben annak kétségbevonására volt alkalmas, hogy Szabó egyáltalán képviselheti-e a párt irányvonalát a zenei életben. (Hasonló irányban hatott akkoriban a nálunk vendégeskedő Novikov kritikája is Szabó zenéjéről.) Kétségtelen, hogy Szabónak ebben az időben nemcsak művészet, de zenepolitikai tevékenysége is antisematikus irányzatot rajzolt ki (komoly része volt a Kroó által pozitívan kiemelt Járdányi- és Sugár-művek létrejöttében is).

Hasonlóan egydimenziós képet ad Kroó a zenei tömegműfajokról, az ún. „kultúrház-zenéről” (52—54. l.). Nem ismeri föl, hogy az adott műfajok, minden egyoldalúság és torzulás ellenére, olyan *funkció* teljesítésére voltak hivatottak, amely a tömegeket a kapitalista szórakoztató ipar rabságából a tényleges emberi emancipáció felé vezeti. Ha ez az eredmény akkor elvetélt is, történelmietlen e folyamat kettősségét a forradalom és a „berendezkedés” kettősségének (39. l.) általános és éppen ezért lapos sémájára visszavezetni. Annál inkább, mert ez mai fogyatékoságok apológiájává válhat, amikor pedig a valóság sürgeti, hogy magasabb szinten újra fölvevünk a tömegműfajoknak a kommercializmussal szemben potenciálisan vagy akár ténylegesen is adott alternatíváit. Arról nem is szólva, hogy a „kultúrház-zene” néhány terméke *konkrét elemzést is*, nem csupán általános jellemzést érdemelt volna (pl. Sárközy vagy Kadosa egyes művei).

Kroó könyvében így belső ellentmondás feszül egyes megállapításainak igazságértéke és prekonceptiói között. Ide sorolom az egész Szabó-problémát. Szabóról többször is nagy elismeréssel nyilatkozik, anélkül, hogy ezt konkrét elemzéssel indokolná. Ahhoz képest, hogy Szabót milyen nagyra becsüli, alig elemzi; amikor pedig ezt megteszi, fontos mozzanatok kiemelését mulasztja el. Az „Emlékeztető” gyászinduló-tételéről csak annyit mond, hogy az verbunkos (két esetben is: 60. és 75. l.), holott bizonyos értelemben a verbunkos halála is: ostinatikus keménysége, politonális feszültségei voltaképpen a verbunkossal kapcsolatos illúziók bukását mondják ki, különösen az adott dramaturgiai összefüggésben (mintha Liszt „Csárdás macabre”-járól csak annyit mondanánk, hogy „csárdás”). Az „Emlékeztető” sarkötételei Kroó szerint „*inkább Szabó ideológiai hitvallását, három belső tételé sajátos egyéni stílusát és zeneszerzői horizontját állítja elénk.*” (76. l.) Ez nem áll: a nyitótétel határozott rokonságot mutat pl. a fiatalkori Vonóstrióval, a zárótétel pedig egy egész sereg fiatalkori művel. A 20-as évekbeli Szabónál érdekes módon *egyszerre* jelenik meg a Kodályhoz közel álló „divertimentista” derű az expresszionisztikus feszültségekkel (már főiskolás kísérleteiben, tehát a „zsdanovizmust” jóval megelőzően, és azután újból és újból, különböző

szinteken). Szabónak így ez esetben sem kellett különválasztania egyrészt „ideológiai hitvallását”, másrészt „sajátos egyéni stílusát”. — A „Föltámadott a tenger” általánosságban nem túl elismerő méltatását követően Kroó föl sorolja azokat a tételeket, amelyek valamilyen okból mégis kiemelendők — ebből viszont az derül ki, hogy a mű csaknem valamennyi tétele kiemelkedik (82. l.). — A korszak legjobb oratóriumának mégsem ezt a művet tartja. Hasonló ellentmondások miatt nem látja az olvasó Kroó konkrét érveit, amelyekkel alátámasztaná állítását, hogy Szabót „tehetsége mellett — és szinte egyedül kortársai közül — éppen lelki szabadsága, töretlen belső meggyőződése ment meg a zsdanovizmus külsőséges béklyóitól és emel a korszak legegységesebb hangú zeneszerzőjévé.” (58. l.) A „Quod erat demonstrandum” elve annyiban itt nem érvényesül.

Végül Szabó valóságos tamburás öregúrrá vált Kroó szemében, mert „még hitt abban”, amitől több kortársa már megvetően elfordult (93. l.). De a késői Erkel, Liszt, Verdi is „még hitt abban”, amitől a forradalom utáni generációk elfordultak. Mégis, ezek az utolsó mohikánok éppen ezért inkább érezték meg, vagy egyenesen készítették elő egy következő kor új forradalmi hullámát, mint a közben volt szalonzenészek. (Mi mást tanít „Szabolcsi Bence estéje” is?)

Kroó általános sémájának gyakran mondanak ellent konkrét elemzéseit. Kiderül, hogy a *jelentős eseteket*, legyen szó nemcsak Szabó, de Ránki, Kadosa, Szervánszky stb. műveiről, nem lehet a „zsdanovizmus” lapos sémájába erőltetni. A posztweberniánus irányzatokról (vagy bármely más irányzatról) nem mondhatnánk-e hasonló negatív általánosságokat (ami a tucattermést illeti) és pozitív konkrétumokat (ami a kiemelkedő alkotásokat illeti)?

Kritériumai sem mindig világosak. Ha Szervánszky a „provincia művésze” — akkor Muszorgszkij is az? *Mert* indulatok feszítették, lett rosszabb, mint az ügyesen lekerekítők, a „világközpont”-tal kapcsolatot tartók? (103—104. l.) Székelylén önmagában pozitív kritérium-e, hogy olyan fejlődésen ment át, „amelyet már Darmstadt is észrevesz és elismer”? (110. l.) Ugyanakkor negatív kritérium-e, hogy Sárközy „vállalja az elszigetelődést”, mert sem a bécsi iskolához, sem Sztravinszkijhoz, sem a

húszas évek Bartókjához nem csatlakozott? (113. l.) A zenetörténet néhány elég nagy alakja vállalta az elszigetelődést. — Lendvay ritmikáját „mániáknak” tartja (146. l.). Korábban Beethoven vagy Bartókot érték hasonló vádak.

Végül a Kurtág-problémához. Teljesen egyetértek Kroóval abban, hogy a mai magyar zenén belül Kurtágot kivételes hely illeti meg. Szerintem viszont ez a tény nem összeköti, hanem *elválasztja* őt attól a Kroó által uralkodónak tekintett irányzattól, amelyet egyébként ő maga is „*újfajta, sajátosan magyar eklekticizmus*”-ként jellemez. Elválasztja továbbá azoktól a nemzetközi neo-avantgarde törekvésektől is, amelyekben a zenei tér *szétrobbantása* ment végbe. Kurtág Bornemisza-kantárijában éppen a zenei tér *újjaszervezése* tesz heroikus erőfeszítést, persze nem a szétrobbantás előtti fázisba való pusztá visszalépés útján, hanem a szétrobbantás minden aspektusával *szembenézve*. Kérdésfeltevések tehát azonosak lehetnek Kurtág és a neo-avantgarde közt; a válasz azonban gyökeresen más. Ezért nem látom indokoltnak, hogy „*újfajta, sajátosan magyar eklekticizmusunk*” Kurtágban, minden eklekticizmus szenvedélyes tagadójában, a maga diadalát ünnepelje.

Csak mellékesen említem, hogy a könyv színvonalát a túlságosan komprehenzív igény egyenetlenné teszi: tartalmasan elemző részek váltakoznak olyan felsorolásokkal, amelyeket még az alkalmazott jelzők sem tudnak élővé tenni. Igaz, hogy az utóbbiak az informatív értéket fokozzák, de a teljesség egy-egy esetben választott fokának kritériumai sem kiegyensúlyozottak.

A könyv mintegy negyedrészt egyébként érdekes függelék teszi ki, amely hat zeneszerző rádióvitáját közli. A vita szervezője és levezetője maga a szerző. Jó kezdeményezés volt: a magyar zeneéletben évek óta nem folytak ilyen nyílt, az alkotás problémáinak mélyére néző eszmecserek. Ez az anyag egyébként már önmagában megkérdőjelezi a könyv egyes prekonceptióit.

*

Túl sok teret foglaltak le polemikus megjegyzéseim. Mégis: szerintem a Kroó könyve által így kiváltott — és remélhetőleg még tovább gyűrűző — vita ép-

pen igazolása a szerző bátor vállalkozásának és a minisztériumi ösztönzésnek. Valahányszor elvben sürgettük az ilyen munkák születését, tisztában kellett lennünk vele, hogy *tényleg termékeny* gyakorlati megvalósulásai okvetlenül vihart kavarnak majd. A kezdeményezők *vállalták* ezt a vihart; nos, vállaljuk mi, többiek is, mert gondolatokat tisztító vihar lehet.

Maróthy János

Eősze László:

KODÁLY ZOLTÁN ÉLETE KÉPEKBE ÉS DOKUMENTUMOKBAN

Zeneműkiadó, Budapest, 1971.

A Bartók-év hazai könyvtermése elszomorítóan sovány volt, csupán egyetlen publikáció, Újfalussy József Bartók-monográfiájának javított, II. kiadása jelent meg időre. A Kodály-esztendő literátus előkészítése a jelek szerint eredményesebb lesz, hiszen az ünnepi év előhírnökeként 1971-ben napvilágot látott a Kodály életútját hiteles dokumentumok tükrében bemutató gyönyörű kiállítású album. A Bartók-év ösztövére könyvanyagáért, a tervbe foglalt publikációk meg nem jelenéséért nem kiadókát bírálók — s kivált nem a Zeneműkiadót, amely a kották publikálásával bebizonyította, mennyire fontosnak tartja Bartók műveinek kiadását —, de hát megjelentetni csak azt lehet, ami előzetesen el is készül, a tervet egyetlen kiadó sem adhatja nyomdába.

A Kodály-dokumentumkötet két kiadó együttműködésének eredményeként látott napvilágot. Idegennyelvű változatait a Corvina gondolzza. Az efféle együttműködést igen szerencsésnek tartom, hiszen ily módon „ketten utazhatnak egy jeggel”, a képek kliséinek jelentős költsége megoszlik. Milyen kár, hogy korábban nem éltek kiadóink ezzel a lehetőséggel. Nagyon fontos lett volna pedig, hogy Somfai László világsikert aratott Haydn-ikonográfiája, vagy László—Mátéka Liszt-képgyűjteménye — mindkettő idegennyelvű Corvina-kiadás — magyarul is megjelenjék.

A Kodály-kötetben sorakozó 248 kép

célja, hogy az élő, tevékeny alkotó ember emlékét őrizze. Az illusztrációs anyag lényegesen gazdagabb, mint Eősze korábbi Kodály-ikonográfiáié volt, s a nyomdai előállítás — a képek kontúrosága, élessége — a legkényesebb igényeket is kielégíti. A dokumentumanyag meggyőzően kalauzol végig Kodály életútján, s megpihen minden lényeges momentumnál. Bemutatja a zeneszerzőt, amint lépésről lépésre meghódította a világot. Képek Toscaninival, Furtwänglerrel, Ansermet-val; képek, amelyek megőrik a világ zenei centrumaiban saját műveit dirigáló Kodályt. Ugyanilyen meggyőzőek a tudóst és a pedagógust munkája közben ábrázoló felvételek. Különösen gazdag a Bartókkal végzett közös munka — és együttlét — dokumentumanyaga. Ilyen sokoldalú publikációban azonban — úgy vélem —, néhány felvétellel reprezentálni lehetett volna a felszabadult Magyarországon közéleti szerepet játszó s a tisztelet és megbecsülés megannyi jelével elhalmozott művészt. Hiszen Kodály nemcsak nyugaton kapott kitüntetett díjakat, hanem hazájában is. Ha már kép rögzíti, amint a bécsi Collegium Hungaricum-ban Klaus egykori osztrák kancellárral beszélget, a 80. születésnap ünnepségeinek anyagában szerepelhetett volna az a remek felvétel, amely Kádár Jánossal ábrázolja. Díszdoktorrá sem csupán az oxfordi egyetem avatta, hanem az NDK-beli Humboldt-Egyetem is. Kodály részt vett békekongresszusokon, Népfőnt-eseményeken; ő vállalta a közéleti szerepet, mi, utókora, miért ne vállalhatnánk.

Technikai, tipográfiai megjegyzésem kettő akadna. A képek egy részénél hiányzik a dátum. A képeket értelmező szövegeknél pedig talán hasznos lett volna betűtípussal elkülöníteni a Kodálytól származó idézeteket a szerző gondolataitól, vagy más forrásokból vett idézetektől — amint azt Somfai teszi a Haydn-ikonográfiában.

A nagy formátumú albumban 21 oldalt tölt be Eősze László tanulmánya Kodály Zoltánról. Már a szűkre szabott terjedelem sem teszi lehetővé, hogy új kutatási eredmények foglalata lehessen a bevezető. Célja inkább az, hogy a hagyományos értelmezésben igazítson el, s így mutassa fel a roppant életművet. Részletes elemzésnyi hely a legnagyobb remekműveknek sen juthatott, éppen ezért virtuóz teljesítmény, amint Eősze,

alig 20 sorban összefoglalja a Psalmus hungaricus jelentőségét. Ilyen tömör megoldásban a szerző természetesen csupán jelezhetette, miben s mi módon jelentett haladást, vagy éppenséggel elzárkózást a kodályi életmű. Természetesen rühen vállalnia kellett a „Bartók és Kodály” koncepciót, bár egy Bartók-idézettel felvillantotta a két mester különbségét. Azt már külön, részletes vizsgálatnak kell kiderítenie, hogy egyrészt milyen történelmi szituáció indokolta egyfelől a 20-as, 30-as években, másfelől a felszabadulás után ezt a kellően ki nem munkált felfogást; elemzéseknek kell fényt derítenie arra, miért hangsúlyozta éppen Kodály az „Utam a zenéhez” beszélgetéseiben ismételt és határozottan mindazt, ami az ő műveit a Bartókéitól elválasztja. Egy ilyen — még csak ezután elvégzendő — vizsgálódás eredménye minden bizonnyal az lesz, hogy Kodály zeneszerző nagysága nem Bartókhoz viszonyított, hozzá viszonyítható *menyiség*, hanem önálló *minőség*. De ezt — hangsúlyozom — nem kérhetjük számon a most megjelent kötet bevezető írásától. Aminthogy az sem az ünnepi kiadvány feladata, hogy élesebb fénybe állítsa az életmű jelentős, kiemelkedő alkotásait, vállalva az ódiúmat annak, hogy homályba borítja a kevésbé jelentékeny kompozíciókat.

Egy dolog azonban még ebben a tömör összefoglalásban is hiányzik, belöldi használatra éppúgy, mint exportra (a Corvina-változatokban). Eősze pontosan leírja, miként bontakozott ki a kórusmozgalomból az a zenepedagógiai koncepció, amely utóbb „Kodály-módszerként” került a nemzetközi köztudatba. Megállapításait teljessé, az a hiányzó — akár egyetlen — mondat tehetne volna, amelyből kitűnik, hogy Kodály elgondolásai a *szocialista* Magyarországon valósulhattak meg, a mi kulturális vezetésünk biztosította az anyagi fedezetet, adott oktatási apparátust — teremtette meg a módszer gyakorlati alkalmazásának valamennyi feltételét.

Számomra nem teljesen meggyőző az a fejtegetés, mely szerint a dodekafónia-folklorizmus régi ellentétét túllépve, összekapcsolja a két irányzatot „... a *kisformák alkalmazása, mely abból ered, hogy ez is, az is, rövidlelegzetű — anyaggal — népdallal, illetve, sor'ral — dolgozik. Közös vonásként érvényesül továbbá itt is, ott is a variációs elv.*”

Végezetül egy apró megjegyzés a fülzöveghez. A kiadó — igen helyesen — hirdeti Kodály műveit, a többi között A magyar népzene. Kedvcsinálónak közlik: „A tanulmány kezelését, használhatóságát nagyban növeli az 1960-as kiadás óta hozzátartozó példatár, Vargyas Lajos összeállításában.” Nos, Vargyas példatárával *1952-ben* jelent meg a könyv s ezen *nincs okunk* szégyenkezni.

Hangsúlyozni szeretném, hogy Eősze László írása méltó nyitánya ennek a gyönyörű kiadványnak — a hozzá fűzött megjegyzések ne homályosítsák el a pozitív benyomásokat! — és azt is hangsúlyozom, milyen örömteli esemény a publikáció idejekorán történt megjelenítése. Az 1972-es Kodály-évben világszerte haszonnal forgathatják majd szakemberek és érdeklődő zenebarátok a kép- és dokumentumgyűjteményt.

Vázsonyi Bálint:

DOHNÁNYI ERNŐ

Zeneműkiadó, Budapest, 1971.

Főlényes tárgyismerettel, olvasmányosan — helyenkint már-már krimibe kívánckozó fordulatokkal — s kritikátlan, rajongó szeretettel írta meg Vázsonyi Bálint, Londonban élő hazánk fia Dohnányi Ernő életútját. Mint ő maga közli előszavában, mielőtt a színre lépett és munkához fogott, Dohnányiról senki nem tudott semmit, sem adatszereűen, sem a lényegét, az értékelést illetően. A könyv írójának szándéka az, hogy bebizonyítsa: Dohnányi Ernő minden tevékenysége egyértelműen pozitív. Dolga a legkönnyebb, amikor eloszlatja a háborús bűnösségről szóló tragikus és nevétségés vádat. Nem élnek már e szomorú vád „ügyészei”, de tudjuk, hogy a felszabadulás után a szocdemek kívántak Dohnányi személyében háborús bűnöst állítani s tudjuk, milyen veszteséget okozott ez a túlbuzgás a magyar zenekultúrának. Vázsonyi hatalmas lendülettel támad neki a koholt vádnak s ha amúgy is nem tudnánk, könyvből teljesen meggyőző, mennyire nem volt fasiszta Dohnányi Ernő s mennyire megőrizte emberi méltóságát és tisztességét nehéz időkben is.

Könnyű sikerrel kecsegtetett ez a bizonyító eljárás, bár az érdekes dokumentumok felsorakoztatása nem volt haszontalan. Nagy kár, hogy némelykor elragadja a fantáziája és színes kis sztorikkal, bizonyíthatatlan történetekkel gyengíti mondanivalójának igazát. Roppanat patetikusan hangzik, hogy 1945-ben Edward Kilényi „... az első amerikai tisztek közt volt, akik Berlint érték és vezető szerepet játszott Hitler főhadiszállásának, búvóhelyének felderítésében.” Csakhogy eddig úgy tudtuk, hogy elsőnek a szovjet csapatok érték el Berlint s foglalták el Hitler főhadiszállását. Így hát Kilényi részéről nem volt említésre méltó teljesítmény a hitlerista csapatoktól megtisztított Berlin városába úriasan besétálni. Ez persze részlet, s Dohnányi szempontjából nem is különösebben fontos, inkább mint szemlélet érdemel figyelmet.

Vázsonyi bizonyító eljárása ott válik meggyőzővé, ahol valóban jelentős zenei tevékenységre hívhatja fel a figyelmet. Így a pianista Dohnányi ragyogó karrierjének alaposan dokumentált ismertetése, vagy a haladó pedagógiai elveket valló professzor koncepciójának feltárása a könyv kimagaslóan jól sikerült része.

A zeneszerző Dohnányi értékelése már kevésbé meggyőző, és jócskán elnagyolt. A biográfus lelkesült felkiáltásai nem helyettesítik a Dohnányi zeneszerzői nagyságát bizonyító érveket. Nem helyettesíti ezt a függelékbe utalt s a szerző által is vázlatnak tekintett fejezet „Dohnányi zenéjéről”. Érdekeltné volna pedig, miként bizonyítja be Vázsonyi, hogy ez a zeneszerzői életmű tartalmában és technikájában a fejlődést — majdnem úgy fogalmaztam: a haladást — szolgálta, bár tartok tőle, hogy igen nehéz lenne ennek igazolása. Nagyon izgalmas viszont az a rövid elemzés, amelyben Vázsonyi felhívja a figyelmünket arra, hogy Dohnányi II. quartettje miként hatott Bartók I. quartettjére. Ez az analízis egyben azt az igényt is táplálja, hogy érdemes, szükséges lenne megvizsgálni, hatott-e — s ha igen, miként — Dohnányi más műveivel magyar, vagy akár külföldi kortársaira.

Vázsonyi Bálint rajongó szeretettel rajzolta meg Dohnányi portréját. A szeretet önmagában véve a szerző privát ügye, könyvbe foglalva azonban már közügy. A könyvnek szinte központi kategóriája annak bebizonyítása, hogy

Dohnányi mennyire jó ember volt, mennyit segített mindenkin, akiben tehetséget látott s akit üldöztek. Kérdés, milyen döntő kritériuma lehet ez egy élet megítélésének. Beethovenhez — azt hiszem — nem írtak annyi hálálkodó levelet, amennyit Dohnányi kapott s Vázsonyi publikált, sőt, Beethoven valószínűleg roppant kellemetlen ember lehetett, zenéjével objektíve mégis forradalmat csinált, s emberi habitusa a harcos citoyen-polgáré volt.

Volt Dohnányi életének is egy ilyen rövid korszaka, amikor citoyen-né válhatott volna: s ez a Tanácsköztársaság, amelynek zenei direktóriumában részt vett. Vázsonyi sajnálatosan keveset foglalkozik ezzel a nekünk, itthon élő magyaroknak oly fontos korszakkal, kevesebbet, mint — teszem — Dohnányi Ernő gimnáziumi tanuló kalkulusaival. Nem tudom, anyag szűkében, vagy más okból siklik-e át Dohnányinak a Tanácsköztársaság idején kifejtett tevékenysége fölött. Mindenesetre, Lukács György, a Tanácsköztársaság zenei politikájára visszaemlékezve, *nagy opportunistának* definiálta Dohnányit, s elhamarkodott, meggondolatlan ítéletet éppen ő aligha mondott ki.

Vázsonyi monográfiája az életút más, sorsdöntő pillanataiban is csődöt mond. Sok irányból magyarázza, mégsem meggyőző, miért is evakuált Dohnányi a háború végén. Ha leendő harmadik felesége félt a bombáktól, értelmetlen volt éppen Bécsbe utazni, ahol még több bomba hullott, mint Budapesten. Az sem meggyőző, hogy Dohnányi attól tartott: a veszített háborút követő „...forradalom... őrségváltást eredményez.” — olyan földcsuszamlást, mely kikezdheti vitathatatlan tekintélyét. Ilyen okból a magyar szellemi élet nagyjai közül egy sem menekült a felszabadulás előtt álló Budapestről a szabadabb később való Bécsbe. Ha itthon marad, soha nem bélyegzik meg háborús bűnösként, de még akkor is bizvást hazatérhetett volna, amikor a vádat hivatalosan, jogilag el ejtették. A demokratikus Magyarországra való hazatérése lett volna az embersége mellett szóló leghatásosabb bizonyíték.

Említettem, a Tanácsköztársaságot a könyv kurtán tárgyalja. Annál részletesebben ábrázolja a szerző Dohnányi meghurcoltatását. Végül azonban mégiscsak azt történt, hogy a kurzus Dohnányit tekintette hivatalos zenei képviselő-

lőjének, partnerének. Hiszen Dohnányi már 1920-ban megzenésítette Papp-Váry Elemérné nevezetes költeményét, a hitvallást. Vázsonyi zeneileg nem tartja ugyan jelentősnek a művet, de értékelése szerint „A Hitvallás annak az érzelmi reakciónak a terméke, melyet akkoriban nagyjából az egész magyar szellemi vezetőréteg magáévá tett, és amelyből például egy Psalmus-méretű mestermű is született.” Ténykérdés, hogy ez a vers — magyarul: a Hiszekegy — a turulisták és egyéb szélsőjobb-oldali szervezetek kedvenc, irredenta töltésű irodalmi alkotása volt. „Nagyjából az egész magyar szellemi vezetőréteg” szerencsére mégsem volt szélsőjobboldali — bár jelentős része az volt, kétségtelen — így például Kodályt és a Psalmust határozottan más mondanivaló élte, mint a Hiszekegyet. Az elemiben, annak idején nem azzal kezdődött a tanítás, hogy a nebulók felállva elmondták „A kevélyeket aláhajjigáld, a szegényeket felmagasztalod”, a Hiszekegy volt a mindennapi tanításhoz az útravaló az egész országban.

Elfogadható, meggyőző magyarázatot nem ad a könyv arra sem, miért egyezett ki oly látványosan Dohnányi a Horthy-Magyarországgal. 50. születésnapján 50 000 pengős blanco-megrendelést kapott az államtól ajándékba. Bartók Béla 50. születésnapjára A csodálatos mandarin betiltását kapta ajándékkul, a Horthy-Magyarországtól. Kodály viszonya a hivatalos Magyarországhoz bonyolultabb, összetettebb kérdés, de sem Bartókra, sem Kodályra nem helytálló Vázsonyi megállapítása, hogy „...szenvtelen, de a körülményekhez képest normális kapcsolatot tartott fenn a hivatalos szervekkel.” Vázsonyi szerint Dohnányinak „Annyi év után amúgyis értelmetlen lett volna egyetlenként továbbra is »duzzogni«...” Értelmetlen? nos, mindenesetre haszontalan, azaz hasznót nem hozó. Miért épp Dohnányi kapott ilyen megrendelést, miért éppen az ő kezében összpontosult — bár csak hét évre — a zenekultúra teljes kontrollja, miért éppen ő kapja a magasabb fokozatú kitüntetést, miért nem Bartók, vagy Kodály. Vázsonyi nem kérdez ilyet, hiszen könyve Dohnányiról szól, de az olvasó mégiscsak feltehet magának efféle kérdéseket.

Aminthogy — úgy vélem — joggal kérdezi meg, volt-e egyáltalán valami

közössége Bartóknak, Dohnányinak és Kodálynak, s ha volt, meddig tartott, mi volt a lényege. Továbbra sem világos — például — mit jelent Bartók 1919-es nyilatkozatának az a kitétele „Amit Dohnányi tervez, azt hajtjuk mi végre szeretettel és megértéssel.”

Végül is megtudjuk, hogy Bartók intette Tóth Aladárt, ne támadja Dohnányit (bár ez az információ — sajnos — ellenőrizhető dokumentummal nincs alátámasztva); megtudjuk, hogy Kodály rendszeresen látogatta Dohnányit. De nem tudjuk meg a három élet és életmű elágazásának okait. Pedig az utak objektíve elváltak. Cantata profana, Psalmus hungaricus, Szegedi mise — íme a három út egy-egy műcímbe tömörítve.

Féltreértés ne essék, nem azért kérdelem mindezt, hogy semmivé tegyem Vázsonyi Bálintnak mindazt az erőfeszítést, amely Dohnányi emberi-művészi habitusának a rágalmaktól való megtisztítására irányul. Inkább az életút elmentmondásaira szeretném felhívni a figyelmet s arra, hogy Vázsonyi szubjektíve teljességgel elfogadható — az ő részéről rendben levő — elfogultságból új mítoszokat terem.

Roppant érdekes és értékes az a tömérdek dokumentum, levél, amelyet téziseinek igazolására tesz közzé. A többi között először olvashatók Bartók és Kodály Dohnányihoz írott levelei s ezáltal a tudományos kutatás vitathatlanul gazdagodott.

Vázsonyi egy helyütt utal Dohnányi diplomáciai képességeire (lehet, hogy Lukács erőteljes jelzőjének ez a finomabb változata?). Sok helyütt utal arra is, miként állt ki igaz ügyek mellett. Mégis, az egész könyvet végigolvasva, s talán nem is egészen a szerző szándéka szerint, igazi magyar úr portréja bontakozik ki, a polgáré, akit Tóth Aladár oly pontosan jellemzett a magyar Zenei Lexikon 1930-as kiadásában, mondván: „D. művészegyenlősége a nyugat-magyarországi zenekedvelő lateiner középosztály intim kultúrkörnyezetéből sarjadt ki, tehát a magyar társadalomnak abból az akkoriban legértékesebb zenekulturális rétegéből, mely, mint kész örökséget, minden küzdelem nélkül, tette magáévá a német zenei géniusz nagy harcainak eredményeit. Az »eredményt« kapta a »harcok« nélkül ez a kulturált polgárság, melyet a mindennapi életben nem tüzelt a tettek, az életküzdelmek vágya, mely a szürke hétköznapok elől

mint valami tökéletesen bebátorozott otthonba vonulhatott vissza álmaival a reászállt zenei tradíciók birodalmába.” Igen, polgár volt Dohnányi, s nem a szó citoyen értelmében, őrzője osztálya egykori humanizmusának, de képviselője korlátjainak is. Vázsonyi nagy szeretettel megírt könyve bizonyára szívesen cáfolná Tóth Aladár oly tömör ítéletét, de objektíve nem teszi, nem teheti, hiszen igazmondást ígér, és igazat is mond, legfeljebb interpretációra szorul gondolatmenete és tényanyaga.

Nyilvánvaló, hogy 26 évvel egy mélyen igazságtalan és hamis ítélet után nem apologizálni kell Dohnányi személyét és tevékenységét, hanem értékelni, vagyis szembebiteni mindazt, amit tett, amit véghez tudott vinni azzal, amit — bármilyen indítékból — nem tudott, nem akart megtenni. Érthető persze, ha a Dohnányiról szóló első, nagyszabású munka a rehabilitáció záróköveként készült s amúgy magyarosan átbillent a ló másik oldalára. Ez a munka azonban egyfelől kiindulásul szolgálhat egy valóban pontos Dohnányi-portréhoz, másfelől máris elsőrendű fontosságú forrása a század első fele magyar zenetörténetének.

Arnold Schönberg:

A ZENESZERZÉS ALAPJAI

Zeneműkiadó, Budapest, 1971.

Meggyőződésesen konzervatív mester tankönyve, a kézműves jótanácsainak gyűjteménye jelent meg magyar fordításban. Lebilincselő olvasmány, rendje, logikája, nem kevésbé kimunkált, mint a dodekafóniáé, amelyről különben egyetlen szó említés nem esik a könyv 224 lapján. Schönberg, a pedagógus éppúgy klasszikus példák, mintákon kívánja nevelni a kezdő komponistát, mint napjainkig minden valamire való professzor. A legtöbbet idézett alkotó Beethoven, elsősorban a 32 zongoraszonáta. Századunk zenéjére már csak kivételként, egy-két helyütt hivatkozik Schönberg. Persze, nem művészképző, nem mesteriskola körvonalait rajzolja meg — arról tankönyvet írni tán nem is lehetne —, a saját szavai szerint, köny-

vének egyik főcélja, hogy „*anyagot biztosítson az egyetemek átlagdiákjai számára, akiknek a zeneszerzéshez, zenéhez nincs különösebb tehetsége.*” Hogy minek az ilyen diáknak zeneszerzésre járnia? Ez már az USA felsőoktatási rendszerének — vagy inkább rendszerelenségének — titka. Az egyetemi hallgató tehetség nélkül is felveheti indexébe a zeneszerzést, ha kedve van hozzá. Nem gyötrik olyan sokágú felvételi vizsgákkal, mint nálunk.

Schönberg az USA-ban írta ezt a könyvét. A munka első tervezetében nem kevés iróniával jegyzi meg az amerikai viszonyokról: „... *a diákok legnagyobb gondja: hogyan komponálhatnak ihlet nélkül. Válaszom természetesen: sehoggy. Minthogy azonban, ha tudnak, ha nem, komponálniuk kell, el kell látni őket jótanácsokkal.*”

A zeneszerzés alapjai nagyrértékű kincsestára ezeknek a jótanácsoknak. Meglehet, hogy Schönberg egyik-másik formatani kategóriáját nálunk másként nevezik, értelmezik, de a módszeresség, amint a zene legkisebb alapegységeitől a legtágasabb formáig eljut, mindenképpen lenyűgöző. Nem kevésbé értékes az a tömörked apró megjegyzés, amely a dallamszerkesztésre, formálásra, variálásra, a harmónia, a ritmus szerepére utal. Mindezekben közös, hogy Schönberg szüntelenül hangsúlyozza az építkezés logikájának és ökonómiájának jelentőségét, az eszközökkel való takarékoskodás fontosságát. A könyvet könnyűszerrel azonosíthatjuk Schönberg saját alkotói módszerével, hiszen mindaz, amit klasszikus példákat elemezve igényel, zenéjére is érvényes. Így hát, figyelmesen olvasva, a zeneszerzés-tankönyv cseppet sem konzervatív, mert az igazi zeneszerző-növendékben éppen azokat a képességeket bontakoztatja ki, amelyekre technikai eljárásoktól függetlenül szükségese lesz az önálló alkotó munkában.

Schönberg könyve tartalmához méltó köntösben, rendkívül izléses kiállításban jelent meg. *Tallián Tibor* pontos, cseppet nem száraz fordítása közel hozza az olvasóhoz e tárgyilagos hangú szakönyv gondolatait.

Lakatos István:

ZENETÖRTÉNETI ÍRÁSOK

Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1971

„Lakatos István, a hazai magyar nyelvű zeneírás nesztora, eredményekben gazdag életre tekinthet vissza. Lankadatlan munkaerővel, fiatalos lelkesedéssel évtizedeken át volt jelen a kolozsvári napisajtóban krónikáival, kritikáival. Gyakran jelentkezett folyóirataink hasábjain is. Ha legelső zenei tudósításainak megjelenését és kamarazenei tevékenységét is figyelembe vesszük, fél évszázadnyi zenei munkássággal dicsekedhetik. Ezalatt együtteseivel számos kamarazeneművet szövegeztet meg, s kilencszáznál több, kisebb-nagyobb zenei írást vetette papírra.” E szavakkal vezet be Benkő András tanulmánykötet függelékében Lakatos István műveinek tiszteletet parancsoló bibliográfiáját.

Az 1895-ben született Lakatos István 75. születésnapjára szánta ajándékkul e kötetet a bukaresti Kriterion kiadó, amely újabban nagyértékű publikációk sorával gazdagítja a magyar nyelvű zenei literatúrát. A kötetbe gyűjtött 17 tanulmány valóban csupán csak ízelítőt adhat századunk eme univerzális érdeklődésű tudósának gazdag munkásságából. Ez a keresztmetszet is ékesen szól azonban arról a roppant krónikás munkáról, amelyet Lakatos István végzett el a történelmi Erdély, Bánát s a mai Románia zenetörténetének értő kutatójaként. Az első írás Girolamo Diruta „Il Transilvano”-jának ismertetése, az utolsó a két Bolyai zenei műveltségéről, érdeklődéséről szól. Akár Moldovai Mihály XVI. századi históriás énekköltőről, akár Erdély s Románia régi, XVI–XVII. századi zenei kapcsolatairól, akár az első erdélyi balettekről ír, egyaránt foglalkoztatja ismeretlen adatok felkutatása, közlése és értelmezése. Lakatos István tanulmányainak hatalmas tudásanyagáé éppen a gondos korrajz, a társadalmi beágyazottság következtében nem válik soha száraz adathalmazzá. Írásaiból egy nagyműtű, eleven zenei hagyomány körvonalai bontakoznak ki.

Megkülönböztetett érdeklődésre tarthat számot az a tíz tanulmány, amelyet Lakatos István „Románia és a zeneművészet nagy mesterei” címmel foglalt össze. Ezekben az írásokban részint

nagy alkotók (Haydn, Mozart, Beethoven, Verdi) műveinek utóéletével, részint zeneszerzők romániai (és a XIX. században, természetesen: erdélyi) kapcsolataival, hangversenyekkel foglalkozik. Ez utóbbi témakörben Brahms és Joachim, Erkel, Liszt, Wieniawski és R. Strauss vendégszerepléseivel — vagy, Erkel esetében éppenséggel a zenei tevékenység kibontakozásával — foglalkozik. E sorozat utolsó, George Enescu budapesti fellépéseivel foglalkozó írása 1965-ben, a MAGYAR ZENE hasábjain látott először napvilágot.

A tíz tanulmány eleven képet ad a kor zenei életéről, az egykori romániai s erdélyi zenei viszonyokról, arról, milyen fogékony társadalmi közege volt Bukarestben csakúgy, mint Kolozsvárott a muzsikának. Nehéz lenne az írások közül bármelyiket is kiemelni, a magyar zenetörténet kutatói azonban különleges haszonnal forgathatják az Erkelről és Lisztről szóló fejezeteket.

Bibliográfiája előtt Benkő András közlésezi Lakatos István hatalmas munkásságának krónikáját. Ebből s a művek jegyzékéből egyaránt kitűnik, mennyit tett Lakatos István a magyar zenetörténet fehér foltjainak eltüntetéséért s a magyar—román zenei kapcsolatok fejlesztéséért. Elégge megbecsüljük-e ezt a nagyszabású életművet? Aligha lehet erre megnyugtató igen a válasz.

Breuer János

Lendvai Ernő:

BARTÓK KÖLTŐI VILÁGA

Szépirodalmi Kiadó, 1971.

Több mint két évtized távlatából szemlélve mindinkább úgy tűnik, hogy a Bartók munkásságával foglalkozó elemző és esztétikai tárgyú szakirodalomban a legjelentősebb fordulatot Lendvai Ernő fellépése jelentette. Az 1947-ig (Lendvai első publikációjáig), sőt akár 1955-ig (Lendvai első könyvének megjelenéséig) írt elemző munkák jószerivel a hagyományos összhangzattani jelenségekben, a megszokott, a romantikus örökségből továbbélő formátípusokban és formálésevekben próbálták a Bartók műveiben felbukkanó

új jelenségek magyarázatát megtalálni (A kivételt talán egyedül Ligeti György cikkei jelentik). Ezzel szemben Lendvai — már főiskolás korában — új logikai rendező elveket keresett és talált az Improvizációkban, Az éjszaka zenéjében, valamint a kézzongorás Szonátában. A Zenei Szemle 1947—48-as évfolyamaiban közölt tanulmányainak eredményeit elsőként a Zenetudományi Tanulmányok III. kötetében (1955) található írása (*Bevezetés a Bartók-művek elemzésébe*, 461—503. l.) foglalta össze; majd hamarosan könyvvé érlelte addigi fáradozásait a kézzongorás Szonáta és a Zene elemzéseivel (*Bartók stílusa*, 1955). Ez a mű szinte bombaként robbant a magyar zenei életben, s a körülötte felszított, szerencsétlen módon lefolytatott vita máig rossz ízű emlékeket hagyott maga után (csak Járdányi, Bárdos és Ligeti pozitív hozzászólását említhetjük). Lendvai hosszú évekig hallgatásba vonult, nem publikált; írásai csak 1960-tól kezdtek újra feltűnedezni különféle lapok hasábjain. 1964-ben azután végre megjelent második kötete, a *Bartók dramaturgiája* (a színpadi művek és a Cantata profana analízise), amely — annak ellenére, hogy az évek során nyilvánvalóvá vált: Lendvai elméleteinek akár kritikus felhasználása nélkül nem képzelhető el magát a legcsekélyebb mértékig is komolynak és tudományosnak tartó elemző munka — szinte teljes visszhangtalansággal találkozott. (Sajtója, egyetlen gúnyos, ostobán meg nem értő fricska, s annak glosszyszerű vizsgálata kivételével, nem volt.) A csendes siker azonban nem maradt el, s ha az elmélet egyes, mindinkább láthatóvá váló vitatható pontjairól magánbeszélgetésekben, tanórákon esett is szó, annyival kedvezőbb volt a helyzet az első könyv eseténél, hogy a nyilvános vita kiprovokálása elmaradt.

A támadások és a hallgatás évei természetesen Lendvai Ernő fölött sem múlhattak el nyom nélkül. Más témákkal is kezdett foglalkozni (ld. a Verdi és a Toscanini-analíziseket); a legfontosabb azonban, hogy egyre rendszerebben jelentkező Bartók-cikkeiben furcsa jelenségnek lehetünk tanúi: Lendvai alapállása a védekezés lett, mindjobban visszahúzódik a saját maga által megteremtett rendszer falai közé, s ha lehet, még szorosabbra húzza maga körül a gyűrűt, mint eddig bármikor, mind kevesebb kitekintést hagyva ez-

által a század zenéjének más műveire, sőt a Bartók-faktológia eredményeire. Lendvai minden kiegészítő kísérletre, helyesbítési próbálkozásokra, vagy akár más szempontú magyarázatokra (ld. Kroó György Bartók színpadi műveivel, Kárpáti Jánosnak a vonósnyegyekkel foglalkozó könyvét vagy Ujjalussy József munkáit) körömszakadtáig tartó védekezéssel reagál, mindenben támadást gyanít. Nem vesz tehát tudomást helyzetének gyökeres változásáról: munkássága ugyanis ma már a bartóki alkotások elemzésének csúcsteljesítményeként él a köztudatban, nem értenek tan többé. S itt engedtessek meg egy személyes kitérő: nekünk, akik legfiatalabbként most ismerkedünk szakmáinként a zenetudománnyal, Lendvai munkái nem csupán a Bartók-művek értelmezésének *egyik* lehetséges útját jelentik. Mi Bartók művészetét Lendvain keresztül próbáljuk meglátni és megérteni, módszerét saját elemzéseinkben alkalmazni. Lendvai írásai tehát nem elméletet, hanem élő valóságot jelentenek számunkra.

Ez a helyzet várta Lendvai Ernő a közelmúltban megjelent harmadik Bartók-könyvét. Fontos kérdések megválaszolását vártuk tőle: mennyiben ad újat a mű az előző könyvekhez képest, vajon túllép-e Lendvai módszerének már-már dogmává merevülő keretein?

A „Bartók költői világa” — a védőborító ajánló szövegének tanúsága szerint — nem a zenetudósok, hanem a művelt hangverseny-látogatók és az előadóművészek számára készült. Furcsa kettősség származik ebből: Lendvai — „közérthető” akarván lenni — a harmóniai és mikroformai analízis jelentős részét mellőzni kénytelen, ám ugyanakkor utalásai, hivatkozásai még a műveket alaposan ismerő és hozzá-olvasó szakembert is gondolkozásra készítenek.

A könyv törzsanyagát Lendvai folyóiratokban már előbb publikált tanulmányai alkotják — a könyv-forma által megkövetelt, illetve lehetővé vált változtatásokkal.

Központi gondolatként a forma problematikája vonul végig az egész könyvön: a hídforma megvalósításának különböző módjaira fordítja Lendvai a legtöbb figyelmet. Ezt egészíti ki Bartók poláris gondolkodásmódjának a nyomon követése (a Két portré, a Két kép, ill. a Hegedűverseny és a Divertimento szélső tételeinek analíziseiben). Ha va-

laki most kezdene el Lendvai módszerével ismerkedni, keresve sem ajánlhatnánk neki jobb tanulmányi anyagot, mint a könyv négy fejezetét: a Kékszakállúról, a Táncszvitről, a húros-ütőhangszeres Zenéről, illetve a kétfonó-rás Szonátáról szólót. A Táncszvit kapcsán kifejtett bartóki természet-szimbólika leírása (tehát az aranymetszés-arány helye és szerepe Bartók művészetében) valósággal remekbe sikerült munka: Lendvai kitűnően összeválogatott példa- és illusztráció-anyaggal nem csupán megérteti, hanem kézzelfoghatóvá teszi, láttatja is gondolatmenetét. A Kékszakállú-analízis a dramaturgiai elemzés mintapéldája: a hangnemi rendnek és a harmóniahasználatnak a cselekménnyel való kölcsönhatását mutatja be. A Zene sztereo-problémáinak taglalása új szín a Bartók-elemzésekben; a jobb és a bal szerepének jelentőségét olyan meggyőző érvelés világítja meg, hogy e szempont figyelembe vétele szinte a bartóki esztétika újragondolását követeli meg.

Noha jól tudjuk, hogy Lendvai Ernő elméleteinek problematikus oldalaival foglalkozni nem egy szűk kereteket nyújtó recenzióban, hanem részletes, megfelelő bizonyító anyagra támaszkodó tanulmányban lenne csak lehetőség, néhány kritikai észrevételünket mégis meg kell itt említenünk.

Első problémánkat Lendvai esztétizáló közelfélmódja, ezen túlmenően pedig különféle intonáció-magyarázatai, karakterjellemzései jelentik. Sok esetben persze ezek a magyarázatok közelebb visznek a zene megértéséhez, de nem is ritkán inkább belemagyarázásnak, sőt félrevezető értelmezésnek tűnnek. A Dante, Thomas Mann, Arany, Vörösmarty (s a névsort még folytathatnánk) műveiből vett idézetek, a már-már erőszakolt párhuzam-keresések nemegyszer indokolatlannak, kétes értékűnek bizonyulnak.

Fontosabb probléma Lendvai furcsa Bartók-kultusza. Számára Bartók nem *egyike* a század legnagyobb zeneszerzőinek, hanem az *egyetlen*, aki a kor égető kérdéseire válaszolni képes volt. Éppen ezért minduntalan igazolni akarja Bartókot a dodekafonistákkal szemben; nem csupán az összefoglaló zseni, a szintézist teremtő géniusz képének állandó előtérbe-állításával, hanem azzal is, hogy igyekszik kimutatni: Bartók *még* szigorúbb, *még* következetesebb, *még*

tudatosabb, mint bármelyik ortodox szerialista (ld. 195—196. l.). (Csak zárójelben jegyezzük meg: a 248. oldalon a Reihé-elv értelmezése téves!) Úgy gondoljuk, hogy a történelmi kitekintés, néhány másik XX. századi nagy életmű figyelembe vétele Lendvai elemzéseinek nagy hasznára válhatna.

A történeti szempontok hiányának másik következménye Bartók stílusának egységes, sőt megbonthatatlan egészként való felfogása. A probléma az, hogy Lendvai számára — éppen a stílus egységes volta miatt — nincsenek kiugróan sikerült, vagy kevésbé tökéletes művek, hiszen szinte minden a kérlelhetetlen logika s a dramaturgia következményeinek nyilvánvaló következménye. Így például nála a Két portré, vagy a Két kép is elsőrangú remekművé mitizálódik, s a nagyforma bizonyos merevségeiről, a „szabályból” adódó kényszerhelyzetek problémáiról sem vesz tudomást (mint például a Hegedűverseny, vagy az V. vonósnégyes szinte erőszakosan megvalósított megfelelései; vagy a legeklatánsabb példa: az I. vonósnégyes kétszer visszaismételt ún. *Páva*-epizódja.)

Itt kell két, az időrend kérdésével kapcsolatos megjegyzést tennünk. 1. A Két arckép 1907-es datálásáról (61. l.), Breuer János sajtó alatt levő tanulmánya (Adatok a „Két arckép” keletkezéséhez) — amelyet Lendvai elemzése írásakor nem ismerhetett —, kimutatja, hogy a mű — mint összefüggő kompozíció — 1911. február—márciusban készült el. Így tehát ez a darab *nem* tartható számon „Bartók dialektikus szemléletének első érett megnyilatkozása”-ként. 2. A 310. lapon Lendvai az I. kvartett *Páva*-epizódjáról úgy ír, hogy akkoriban Bartók ezt a népdalt még nem ismerhette, s „a népdal világába való páratlan beleérzőképesség” tanújaként tartja számon. Holott — miként erre Bárdos Lajos már felhívta a figyelmet (Népi ritmusok Bartók zenéjében, ld. a „Harminc írás” c. kötetben a 17. lapon) — A magyar népdal 21. számaként, 1907-es gyűjtési dátummal a Páva-dallamcsalád egyik variánsa szerepel, „Romlott testem a bokorba” szövegkezzel.

Bartók forma-konceptiójáról is ideje lenne már polémiát kezdeni. Lendvai mindent a híd-forma képletére levezető, a dualitás elvét hangsúlyozó elmélete nem mindenütt meggyőző. Meggon-

dolásra — több más mellett — a III. kvartett elemzése készlet. Felveti ugyanis azt a kérdést, hogy nem lenne-e helyes a III. kvartett nagyformáját önálló, jellegzetes bartóki formamodellnek tekintenünk. Hiszen e szerkezet genezise már évekkel előbből kezdve jól nyomon követhető Bartók műveiben (pl. a Szvit III. tétele, az I. hegedű-zongora szonáta zárótétele, a II. szonáta felépítése), sőt talán még tovább is vihető a Cantata profana, a Zene, sőt a VI. kvartett modelljei felé.

Futó megjegyzéseink természetesen nem csökkenthetik annak a ténynek a jelentőségét, hogy Lendvai Ernő könyve újabb fontos eredménye a hazai Bartók-kutatásnak. Elismerésünk azonban megfogalmazta kételyeinket, s éppígy fogalmaztatja meg kívánságainkat is. Sok mindenre szeretnénk még választ kapni Lendvai Ernőtől, Bartók életművének egyik legkiválóbb ismerőjétől. Mindenekelőtt azt várjuk, hogy a bartóki oeuvre teljességének megvilágítását célzó kutatásait az eddig csak igen kis mértékben figyelembe vett területekre is terjessze ki; például a húszas évek eddig nem elemzett alkotásaira (hegedűszonáták, zongoraművek, majd a zongoraversenyek), a ritmika és a metrika kérdéseire, s térjen ki a Bartók-művek problematikusság megoldásainak értékelésére is. Végül egy metodológiai megjegyzés. Lendvai Ernő részletekbe hatoló analíziseiben mindmáig kísért annak veszélye, hogy a Bartók-művek nem élő organizmusokként, hanem a Lendvai-rendszer illusztrációs anyagaként jelennek meg munkáiban. A megnevezés, a meghatározás kétségkívül fontos fázisát azonban fel kell hogy váltsa magának a folyamatnak, a zenei szöveget sajátos logikájának az ábrázolása, azaz — másként fogalmazva — a „szétszedés” helyett az „összerakás” mozzanatának kell uralkodnia. Lendvai Ernő *Toscanini és Beethoven* című munkájában már sikerrel legyőzte ezt a problémát, s új Bartók-könyvének legjobb lapjai is e szükségszerűség felismeréséről és különböző megoldási módjairól tanúskodnak. Figyelemmel és sürgető kíváncsisággal várjuk újabb munkáit és eredményeit.

A „Bartók költői világa” mintaszerűen gondos, gyönyörű kiállítása a Szépirodalmi Könyvkiadó kollektívájának munkáját dicséri.

Wilhelm F. András

Béla Bartók:

SLOVENSKÉ L'UDOVÉ PIESNE I, II Slovensky Akadémia Vied, Bratislava (1959 és 1970.)

Bartók 1906—18 között gyűjtött több-ezres szlovák népdalanyagának itt közzölt 421, ill. 1047 dallampéldánya négy-soros népdal (A). Az I. kötetben közzétett Előszó szerint a további kötetek három- (B), és kétsoros (C), valamint versszakszerkezet nélküli (gyerek-, játék- és egyéb) dalokat (D), végül hangszeres dallamokat tartalmaznak majd (E). A tárgyalt hangszeres: duda, kanásztü-lök (pásztorkürt), furulya, pásztorsíp.

A négy-, három- és kétsoros dallamok rendszerezése a következő szempontok szerint történik: pontozatlan és pontozott ritmus; ezen belül izometrika és heterometrika (külön csoportban az architektikus formák); további szempont a szótagszám (melyben kiemelt szerepet kapnak a parlandó hatosok, nyolcasok) 5—15-ig, a sorok záróhangja (különös tekintettel a középmetszetre) és az ambitus (kisebbitől nagyobb felé). A D osztályban természetesen csak a hangterjedelem lehet a rendszerezés alapelve. Mindezeket a szempontokat ismerjük Bartók 1924-ben megjelent A magyar népdal-ából, ugyanúgy a nagyobb és kisebb szótagszámú sorok Z-vel és z-vel való jelölését. A dallamok finálisa g¹. A rendszerező elvek nagyszámú táblázatban nyernek összefoglalást. Bartók minden dallam alján közli az általa ismert változatok lelőhelyét, de azt — saját bevallása szerint — nem tartja teljesnek; szomszédnépi kitekintésre egyáltalán nem vállalkozik.

Ha északi szomszédunk itt fekvő ezer dallamáról rövid véleményt kellene mondanunk, főként ritmusgazdagságát kellene kiemelniünk. E dialektusnak nem ütemneme (aminek alapja többnyire a 2/4 és 3/8 kombinálódása), hanem játékosan változatos mozgásvilága jellegzetes. Egyetlen egyszerű 6, vagy 7 szótagot úgy variál daktilusok, anapestusok, spondeusok, pirrichusok és szinkópák segítségével, hogy a belső vagy páros verssorok ütemszáma (de nem szótag-száma) megváltozik, miáltal jellegzetesen döcögő heteropódia keletkezik. Eközben gyakran megjelenik a nálunk alig használt jambikus versláb (61, 863).

Feltűnő vonás az utolsó sor németes rövidülése, általában nem ritkák az 5, 4, vagy 3 szótagból álló verssorok sem (pl. 589, 592, 670). A magyar népzében is tapasztalható *paralellizmus* (a dallam azonosan módosuló két fele között) — mint ezt pl. a „Zörög a kocsi”, vagy „Igyunk itt” dallamában tapasztalhatjuk —, vagy a belső sorok heteropódiája — mint a „Csinálosi erdőn” mutatja — a szlovák népzében találja gyökerét (a fenti dallamok szlovák eredetűek). Gyakori a dallamok két felének ritmusbeli szétválása is, mint a magyar „Hármat tojt a fekete kányá”-ban, vagy a harmadik sor bővülése, mint a „Mégöltek egy legényt” dallamcsaládban. Mindezek magyarázatát gyakran egyszerűen a ritmus-szűkítésben, bővítésben találjuk.

A 8-as szótagszám sohasem áll azonos negyedek felvonultató bipódiából, hanem nyolcadokkal megtűzdelt tri- és tetrapódiákból. A nálunk elbeszélő 11-esként és 12-esként ismert verssorok is hiányoznak (a 11-es pl. olyan ritmusként jelenik meg, mint a „Hol háltál az éjjel cinegemadár”-ban). A kolomejka 13-as és 14-es viszont gyakori (858, 861, 862, 863 stb.).

Bár Bartók nem formák, hanem szótagszámok, ennél fogva azonos ritmusok alapján helyezik egymás mellé dallamait, bennünket mégis a *formák* irányítanak el, amikor összehasonlító adatokat keresünk. (Rövidítéseink: B = Bartók; A magyar népdal, Bpest 1924, K = Kodály; A magyar népzene Bpest 1952. Vargolya L. példatárával; I. É = Kodály; Iskola énekgyűjtemény, Bpest 1943—44).

A szlovák formavilágban a jellegzetesnek ismert ismétlődők (A A B B, A A B C) mellett feltűnnek a „régii” kvintváltó szerkezet és a modern architektonikus forma egyedei. De az A⁵ A⁵ A A (51, 178, 218, 284, 856/d), A⁵ B⁵ A B (156, 670, 675, 685, 745, 890/b), A⁴ B⁴ A B (888/b) formájú dallamoknak nincs köztük a magyar régi stílushoz, inkább valami általános kelet-európai dialektust képviselnek. Ilyenek: „Zörög a kocsi” (670, 675; B: 243), „Igyunk itt” (156; B: 167), „Hcl jártál az éjjel” (856/d; K: 40), „Ugyan édes komámasszony” (670/a mi-xolid zárlattal, 670/b eol zárlattal; I. É.: 150) változatai. Csodálkozással találjuk meg a „Hüccs ki disznó” (864; I. É.: 234), a „Lányok ülnek a toronyban” (890/b; K: 43. old.) ukrán kolomejka dúr variánsát és különösen a „Tűlső soron nyí-

lik a virág” változatát (359; K: 12 old.; Lajtha szerint régi csárdás). Lásd: A kottapélda.

A magyar új stílus architektonikus formáinak szlovák dallami képviselői ugyancsak jobbra idegenek nekünk, világméretű angolszász hatás egyedei. Tiszta A A⁵ B A nem is fordul elő, csupán a szlovákosított A A⁵ B C (330, 341, 531/f, 538, 584, 586); köztük van azonban a „Híres betyár vagyok” (531/f; K: 26. old.) dunántúli-terces példánya és a „Meghalt a béres” (699; K: 29. old.) terc-váltó változata. A terc-váltó A A³ B C (585) az előbbi rokona. Az A B B A mellett (61, 400) a nálunk hiányzó A B C A néhány példányát találjuk (395, 396). A kvintváltó szerkezetek helyett inkább az A³ A³ A válik ki gyakoriságával (222, 242 stb.); ilyen pl. a „Fehérvárra megyek én, megyek én” változata (369, 370; C. Nagy: Magy. népz. 90), ill. az A A³ B A formájú „Nem láttam én molnárcsókot” variánsa (457; B: 262). Ez a forma német eredetű és minden magyar példánya idegen.

Az ismétlődő formák között azután már sok magyar példányra bukkanunk: „Két szál pünkösdrózsa” (141; B: 175), „Akkor járja a medve” (217; C. Nagy: 165, egyébként Pálóczi Horváth lengyel eredetű dallama), „Csicseri borsó” (300/a, 849; B: 201), „Kecske ment a kis kertbe” (250; C. Nagy: 140), „Feleségem olyan tiszta” (313; B: 238), „A csikók, a gulyások” (420/b; B: 259/d), „Hol jártál ruzsicskám” (503, 514, 611; B: 239), „Megy a gőzös” (536, AABA formában), „Hova megy te szőke kislány” (611; B: 241) változatai.

Ismétlődés nélküli (A B C D) formát és egyéb dallami érdekességet bőségesen fel tudunk sorakoztatni. Elsőként említjük meg az „Ez a kislány úgy éli világát” (1033; Muskátli: 40) do végű variánsát; világosságot vet a magyar példány eredetére. (B kottapélda)

Megjelenik itt a „Szántcttam gyöpöt” Kodály által voltának tartott aratási dala (6/a és b; K: 261), a „Szivárvány havasán” főtémájára emlékeztető do-re-mi dallamosság (15/a és b; K: 22. old.), a „Lóra csikós, lóra” néhány fordulata (16/e; K: 6,7), mely itt is ötsoros, a „Csak azt számom bánom” aratási dalra emlékeztető mollpentachord példány (21/n; K: 17. old.), melynek dúr variánsát itt is, mint a magyarban, szemléltetjük (B: 156). Feltűnő dallamcsalád képében mutatkozik az „Éva szívem, Éva”

ritmusa (54, 55, 57, 62; K: 21, 22). Külön kiemelés érdemel az „Angoli Borbála” bolgár ritmikájú dallamának jelenléte (61/d; B: 34/a); dúr változatai is vannak. (C kottapélda)

Feltűnik szemünk előtt a Nővérek néven ismert „Kérettek nénémet” (91, 117; B: 33/b), „Béres vagyok, béres” (111; B: 173), „Látom az életem” (131; K: 102), „Nem anyától szültem” (199; K: 242), „Két krajcárom volt nékem”, ill. „Kecske ment” (250, 488; K: 481) dallamcsaládja. Feltűnnek a már régebben is ismert egyedek: „Elmegyek, elmegyek” (193; K: 316), „Debrecenbe kéne menni” (291/a, az egyik variánsa 3/8-adban), „Abécédé”, „Hármat tojtott a fekete kánya” (152; B: 251), „Kispiricsi faluvégen” (648, 884, 890), „Jó estét barna lány” (726, K: 471, jambikus ritmussal), „Szeretnék szántani” (745; K: 110), „Nem láttam én téibe fecskét” (848; B: 197), „Elvesztettem zsebkendőmet” (861, 903), „Megöltek egy legényt” (869; K: 20. old.), az eddig is cseh eredetűnek ismert „Szépen szól a kis pacsirta” (893, 904; B: 259/b), „Elmenék a zöld erdőbe” (893/c; K: 227), a „Sej, Luca, Panna” z Z z Z szótagrendű változatai, a német ugróståncból eredő „A bundának nincs gallérja” (1008/a, b, ide vehető a 713, 748 is), a Tücsöklakodalom néven ismert dallamkörünk (369), a szekveneciázó „Kalamajkó annak neve” (221, 229; B: 250, Bartóknál 8, 8, 7, 7, itt 7, 6, 7, 6 szótagszámmal). Mindezek a típusok nem keltik fel különösebben csodálkozásunkat. De érdekesnek tartjuk az „Elmegyek, elmegyek” (16/t; K: 84) itteni mixolid változatát, ugyanis a magyar la-végű példányon is van szo-pentaton beütés. Ritka lelet a „Két ujjá van, két ujjá van” (936; K: 301) variánsa is. (D kottapélda)

De mindezeknél még érdekesebb a mongoloknál is megtalálni vélt, itt még eredeti 9 szótagos „Ifjúság mint sólyommadár” (364; K: 62) jelenléte (szövege már eddig is gyanússá tette). Lásd: E kottapélda.

Említettem, hogy a dallamanyagban magyar műzenei, ill. kurucos-verbunkos motívumok villannak fel. Magyar csárdás-változatok: 323, 352, 469, 487, 501, 504, 507, 520, 535, 553, 764, 854 (a kérdés szakértője bizonyára még többet is talál). Itt van a Thalynak tulajdonított „Vörösbárony süvegem” (234; dúr-variáns: 235; C. Nagy: 170), a „Hej Rákóczi, Bercsényi” (449), „Kecskemét is ki-

állítja” (554, 641, 642, 625, 824/e, 879; B: 304) és a „Nosza gyertek legények” (650; I. É.: 237) dallama (az utóbbiak a kelet-európai egyházzenevel összeforrott dallamcsalád tagjai), Simonffy dala a „Szomorú fűz ága” (584; C. Nagy: 190), az Erkelnek tulajdonított „Szépen szól a kis pacsirta” (876; B: 285), sőt a Pálóczi-nál talált „Ej, haj, gyöngyvirág” kezd. virágénekek is (688/b). Lásd: F kottapélda.

Hangsori szempontból a két kötet nem kevésbé tanulságos. A háttérben az egykori modálisok nagy gazdagsága sejlik. Dúron és mollon kívül (amit a német és cseh zene szállított) van itt bőséges dór, fríg, lúd, mixolid modus. Az olykori kevert hangsorok mintha a nyugati zenével folytatott küzdelem színterei lennének. Itt van az egyetlen tiszta re-végű magyar „népdal” a „Készülődik a szép szent György vitéz” variánsa (548/d; I. É.: 146); re-végű dór a 452/a is. Tiszta szo-mixolid a 19/a (a valódi mixolidok alsó fa-támasztóhanggal vannak ellátva). Legérdekesebb persze a lúd-kérdés. A szlovák lídben még azokat a pillanatokat leshetjük meg, amikor az ősi líd-ből a tritónus eltüntetésével lassankint dúr keletkezett; főleg olyan darabok bizonyítják ezt a folyamatot, melyekben *fi* és *fa* egyaránt megtalálható (pl. 547, 668/e, 933). Néhány magyar példa variánsa (eredetije) található meg itt: „Fehér lilionszál” (668/i; I. É.: 345) és főleg a „Hol háltál az éjjel cinegemadár?” (523, 545, 602, 628/a; B: 305). Lásd: G kottapélda.

Több hangsori különlegesség is akad. Lúd hangsor kis szeptimmal a 668/e (esetleg összetett). A 14/f-ben egykori do-lúd kombinálódik mollal (változik a terc). A változó ternek más példája is van (pl. 1017/d). A 14/a példa régi hangsori problémára ad választ: a mollban megjelenő alsó kistercre (*fi*) — mint pl. „Elvettem kenderkémet” kezd. gyermekdallunkban (K: 217); ez a hang tulajdonképpen egykori do-pentatónia alsó terce (tehát nem *fi*, hanem *la*); Az amerikai népzene élesen felveti ezt a kérdést, melyben tulajdonképpen a do és la-végű hangsorok vegyüléséről van szó.

A magyar népzében található *hangsori keveredések* minden esete megtalálható itt. A kvintváltó szerkezet ilyen finálisú hangsorösszetételeket teremthet: la^5-la (501/c, 568, 648), $la-la^5-la$ (493, 600, 672/b), szo^5-szo (670/a), mi^5-mi (672/a), $do-do^5-do$ (583). Ezekon kívül

a következő keveredésekre találtam példát: do-la (246/a, 517, 623/c, 650, 661, 1010), do-szo (466/h, 532, 642), szo-la (597, 835/c), szo-mi (466/i, 479/a), mi-la (466/g, 497, 500, 523/b) szo-la-mi (479/b).

Bartók szlovák népdalgyűjtése, amint láthattuk, számos dallami, ritmusi, formai és hangsori problémát vet fel. Több, ismerősnek tűnő dallam magyar forrá-

sának ezúttal nem néztem utána (97/a, 137, 211, 448, 672/c, 675/a, 685, 815). Meggyőződésem, hogy az egyházzene és régi magyar műzene kutatója is sok adatot talál a kötetekben. Megkönnyíti munkáját Bartók példamutató gondossága, melyre a nagy mester halála után 25 évvel is csodálattal tekint a tudományos világ.

Tempo giusto szlovák nd.

Tánc lépés („Túlso soron nyílik a virág”) magyar nd. (Peröcsény)

Tempo giusto, ♩=96 szlovák nd.

Tempo giusto, ♩=100 („Ez a kislány úgy éli világát”) magyar nd. (Tard)

Tempo giusto, ♩=108 szlovák nd.

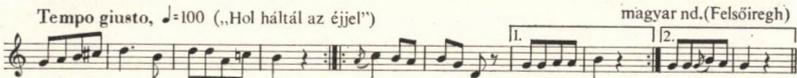
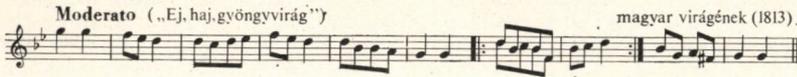
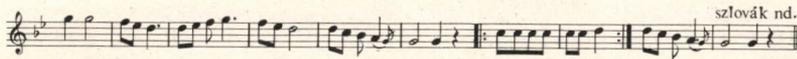
Tempo giusto („Angoli Borbála”) magyar nd. (Vésztő)

szlovák nd.

Tempo giusto („Két uja van”) magyar nd. (Nagyszalonta)

Tempo giusto, ♩=104-130 szlovák nd.

Tempo giusto, ♩=116 („Ifjúság mint...”) magyar nd. (Lédec)



Sztoján Dzsudzsev:

BULGARSZKA NARODNA
MUZIKA (BOLGÁR NÉPZENE), I.
Nauka i Iszkusztvo, Szofia 1970

Manol Todorov — aki különben a könyv lektora — 1966-ban írt hasonló című munkát, amely a szófiai Zenekon-zervatórium tankönyve. Ezt 1970-ben so-ron követte Sztoján Dzsudzsev nagygé-nyű tudományos műve, amely viszont a szófiai Zeneakadémia népzene-tárgyú hallgatóinak tankönyve lett.

A több kötetre tervezett nagyterjedel-mű tudományos munka I. kötete felöleli Bulgária zenei etnográfájának tudniva-lóit, a reá vonatkozó irodalmat, e rend-kívül heterogén néprajzú ország minden területének fő zenei vonatkozásait, meg-ismerésük módszerét; tanácsokat, sőt teszt-lapot nyújt át a gyűjtőmunkát végzőknek (I. fejezet). Részletesen is-merteti a bolgár ritmikát és metrikát (II. fejezet), majd a melódiavilágban, annak ambitusában, hangrendszerében teremt rendet (III. fejezet). Megismerteti a formavilággal (IV. fejezet), végül a táncmozgások szédületesen gazdag meg-jelenésformáival (V. fejezet).

Slovensky Akadémia Vied, Bratislava metrumokat és ritmusokat ismertető és rendszeres II. rész tart számot, amely 150 oldalon át vezet be maximális terv-szerűséggel a szinte megoldhatatlannak vélt „bolgár ritmiká”-ba. A szerző alap-mozdulatokból indul ki, a 2, 3 hangból létrejövő verslábakból, mivel minden to-

vábbi ritmusösszetétel ezek továbbfej-lesztésén alapul. Eszerint két hangból pirrichiust (2 nyolcad), jambust, troche-ust vagy spondeust (2 negyed) kapunk. Ezek az alapmozdulatok Bulgáriában valóban fedik az ókori verslábakat, mi-vel nem pontozottak és 2/8-ot, 3/8-ot, ill. 2/4-et eredményeznek. Három hangból daktilust, anapesztust, a nálunk ritka tri-brachyst (3 nyolcad) és molosszust (3 ne-gyed), amphibrachyst (nyolcad-negyed-nyolcad), amphimacert vagy cretiust (negyed-nyolcad-negyed), bacchiust (nyolcad-2 negyed) és antibacchiust (2 negyed-nyolcad) kapunk. Utóbbiak kö-zül nálunk csak az amphibrachys gya-koribb.

A szerző továbbvezeti a 2 és 3 hangú képleteket a bolgár zene sűrűjébe. Isme-rősként üdvözljük a kettős-spondeust (nálunk ilyen pl. a 8-as „duda” „Pista bácsi, János bácsi”), a kettős-pirrichiust (pl. „Gyere velem Molnár Anna” első üteme), de nem alkalmazzuk a kettős-trocheust és kettős jambust. A choriambus (negyed-nyolcad-nyolcad-negyed) nálunk csak pontozottan képzelhető el. A négy negyed, ill. nyolcad különböző felrakása már elvisz bennünket a spe-ciális bolgár ritmikába; ilyen az anti-pasztosz (nyolcad-negyed-negyed-nyol-cad), amit a görög verslábak között mint zeneietlent tartottak számon, az ionicus major (2 negyed-2 nyolcad) és ionicus minor (2 nyolcad-2 negyed), melyek természetesen 3/4-ben vannak (utóbbi ma-zurka-ritmusként nálunk is él); továb-bá az 5/8 és 7/8 tipikus mozgásai (ne-gyed-3 nyolcad; nyolcad-negyed-2 nyol-cad; 2 nyolcad-negyed-nyolcad; 3 nyol-cad-negyed, illetve 3 negyed-nyolcad; 2

negyed-nyolcad-negyed; negyed-nyolcad-2 negyed és nyolcad-3 negyed).

A négynél több szótágú ritmusfajta száma természetesen még nagyobb. Ismert az adonikus (negyed-2 nyolcad-negyed-nyolcad) és az alkaioszos sokféle fajtája. Egyébként minden további ritmus, ill. ütem a felsorolt alapmozdulatokból vezethető le s így összetétel eredménye, pl. $6/8 = 3 + 3/8$, $5/8 = 2 + 3/8$, ill. $3 + 2/8$; $7/8 = 2 + 2 + 3/8$, $2 + 3 + 2/8$, ill. $3 + 2 + 2/8$, a $8/8$ leggyakrabban $3 + 2 + 3/8$. A $10/8$ zenei képe leggyakrabban: negyed-2 nyolcad / negyed-nyolcad / negyed-nyolcad, ill. ennek változatai. A $11/8$ így áll össze: 2 nyolcad / 2 nyolcad / negyed-nyolcad / 2 nyolcad / 2 nyolcad, a $16/8$ pedig $6 + 4 + 6$ formátumban, stb. Bonyolítja ezt a ritmusvilágot, hogy a fenti képletek ugyanazon dallamban is váltakoznak. Az ütemváltozás ugyanolyan bolgár vonás, mint a speciális ritmika.

A könyv az összes ismertetett ritmus kézmozdulattal kísért vezénylési módját is megadja az alapul felvett $2/4$ -től a számunkra szinte recitációnak tűnő legbonyolultabb, összetett mozgásokig. Egy-egy 11 , 12 , vagy $13/4$ a mozdulatok legkuszább és mégis elsajátítható szövevényével oldható meg. És minden egyes ritmusképlet alatt ott áll egy-egy jellegzetes dallampélda.

A 3. fejezet címe Melodika. A szerző itt is az egyszerűből indul el. Az egyhangúságot a kis- és nagyszekund, a kvart és kisterc követi. Alapképlet a kishangterjedelmű dór és eol, olykor pentaton hiányossággal (l t d r m s l). Külön fejezet foglalkozik a bolgár pentatóniával, mely itt is lá-végű és sokszor csak fordulatokban nyilvánul meg. Felkelti figyelmünket a kvintváltó szerkezet, mely a pentatóniával együtt bizonyára törökös emlék. Mind a ré-, mind a ti-végződést már Bartók is észlelte emlékezetes bulgáriai útjának beszámolójában (s azokat félzárlat-nak nevezte). A frigen kívül szemünkbe tűnik a többszörös bő-másod, mely sohasem tűnt ősi bolgár vonásnak (és éppoly keleti, mint nálunk a cigány-hangsor). Viszont általa olyan ritka sorok keletkeznek, melyeket a könyv különleges makam-okként közöl (van köztük szi-végű is). Az összes közölt dallampéldák száma 300.

A 4. és 5. fejezet, mint említettem, a szótagszám — forma kérdésével és az ugyan-csak bámulatosan gazdag mozgásvilággal foglalkozik. Az I. kötetet követő to-

vábbi könyvek bizonyára a többszólamúságot, a szokásvilágot, a táncot és a hangszereket fogják tárgyalni. Dzsudzsev munkája mindenesetre igen megfontolkozott számunkra. Népzene-tudományunk hiányosága az összefoglaló tudományos munka. E sorok írójának Magyar Népzene című — lehetőség szerint mindent felölelő — főiskolai tankönyve legfeljebb Manol Todorov szakmunkájához hasonlítható (természetesen nem technikai kivitelben), de távol van Sztóján Dzsudzsev tudományos alaposággal készült, mindent magában foglaló nagyszerű könyvétől. Egyáltalában hol tartunk mi még a népzeneinkben megtalálható *valamennyi* hangsorjelenség, vagy ritmusféleség teljes kidolgozásától. Nem hagyhatjuk megemlítés nélkül, hogy népzene-tudományunk hazai hivatott képviselői ráérnének exotikus, vagy zenei stílusunktól teljesen távolosó dialektusok helyszíni vizsgálatára azután is, hogy hazai teendőiket elvégezték: a magyar népzene *egészének* tudományos feldolgozását az érdeklődő világ számára.

C. Nagy Béla

Grete Busch:

FRITZ BUSCH, DIRIGENT

S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1970.

Századunk egyik nagy karmesterének, Fritz Buschnak életrajzát jelentette meg a Fischer-Verlag. Szerzője a karmester özvegye, négy évtizeden át jobban-rosszban hú társa, *Grete Busch*.

Ez a muzsikus-biográfia kortörténet is, századunk első felének vázlatos európai története. Mert Fritz Busch, aki soha mással nem foglalkozott, mint nagy zeneszerzők műveinek életre keltésével, ragyogó intelligenciájából és gyémánttisztaságú, kemény jelleméből fakadóan mindig megértette a kor, az emberség szavát. És mert megértette, mindig tudta: mit kell tennie. Sohasem a legkényelmesebb, mindig a legegyszerűbb utat választotta. 1933-ban — mint drezdai főzeneigazgató — az elsők közt került szembe a „barna pestissel”, a náciizmussal. Otthagyta Németországot és vállalta az emigráncssors bizonytalanságát, de együttműködésre, vagy a „kirakatba

tett nagyember" szerepének eljátszására nem volt hajlandó. Hitlerék azután többször is kísérletet tettek, hogy visszaszerezzék őt náci-Németország számára. Az egyik ilyen tárgyalás, az özvegy emlékezése szerint, éppen Budapesten zajlott le. A tárgyalópartner Hitler bécsi Gauleitere volt. Busch „allergiás” volt a horogkeresztre s míg a Gauleiter le nem vette azt kabátja hajtókájáról, addig nem volt hajlandó tárgyalni vele. Csak a jelvény eltávolítása után közölte megmásíthatatlan döntését: hogy soha nem tér vissza Hitler országába.

Az emigráció éveit korszakalkotó kulturális építőmunkával töltötte. Felvirágoztatta Dánia zenei életét, megteremtette a Glyndebourne-i Fesztivált, majd a Buenos Aires-i Teatro Colon egyik virágkorát s a dél-amerikai oratórium-kultúra alapjait. Az ő nevéhez fűződik a Máté-passió első teljes spanyol nyelvű előadása. A német humanizmus képviselője volt mindenhol, ahol maga a humanizmus teret kaphatott.

A könyvnek két magyar vonatkozása van. Az egyik: rövid, de találó arcképvázlat a felejthetetlen magyar tenoristáról, Pataky Kálmánról. A másik: néhány elismerő szó Budapestről, a magyar zenei életről. „Mindig is szerettem ezt a várost és csodálatos zenei légkört” — idézi a szerző Fritz Busch egyik levelét. „Itt teljes szívvel és teljes hűrral hegedülnek, itt inkább fékezni kell, mint lelkesíteni.” És — bár név nélkül — felbukkan egy Tóth Aladár-idezet is a könyvben: „Fritz Busch valóságos iskolapéldája lehetne a hivatott zenekulturális vezérnek. Világos, tiszta kritikai értelemmel látja meg a magas művészi célokat, és a művészi eszközök fölényes birtokában párját ritkító lelkesedéssel és lendülettel, megalkuvást nem ismerő lelkiismeretességgel és alaposággal törekszik megvalósításukra... Milyen kézenfekvő lett volna... ezt a kiváló művészt bekapcsolni a magyar oratórium-kultúrába!”

Fritz Busch idő előtt: 1951-ben halt meg. A mikrolemeze gyártás még fejlődése kezdetén tartott, így nem állítható méltó emléket Busch életművének. De Grete Busch könyvének diszkográfiája, számos privátfelvétel felsorolásával, mégis sok meglepetést ígér annak a nemzedéknek, amelyik szívesen ismerkednék meg közelebbről a művésznék, embernek egyformán nagy Fritz Busch örökségével.

RICHARD WAGNER SÄMTLICHE BRIEFE

*Herausgegeben im Auftrage des
Richard Wagner-Familien-Archivs
Bayreuth von Gertrud Strobel
und Werner Wolf*

Band II: Briefe der Jahre 1842—1849
VEB Deutscher Verlag für Musik,
Leipzig 1970.

Wagner összes leveleinek második kötete — közel 800 oldalon — hét esztendő fennmaradt levéldokumentumait tartalmazza, 1842 áprilisától — 1849 májusáig.

A drezdai évek tárulnak tehát elének a kötetben, Wagner életének viszonylag legnyugalmasabb évei, 304 levél tükrében. Wagner kiragadja magát a párizsi nyomorúságból, hazamegy — a semmire — Németországba s az első hetek bizonytalansága után végre találkozik az igazi, a régóta várt, nehezen nélkülözött diadallal. A Rieni minden várakozást felülmúló sikert arat Drezdában, a Bolygó hollandi is megértő fogadtásra lel. A tegnap még ismeretlen Wagnert hirtelen felfedezi a közönség és felfedezi a mecénás főúr: a szász király udvari karmesterré nevezi ki. Termékeny esztendők következnek a polgári biztonság révébe jutott Wagner életében: megírja a Tannhäusert s a Lohengrint, felvázolja Nibelung-drámájának szövegét. Új korszakot teremt a drezdai színházi és koncertéletben, diadalra viszi Beethoven IX. szimfóniáját és egyre merészebb vállalkozásokba kezd. Ezekbe azonban rendre belebukik: műveinek saját partitúra-kiadása csak nyomasztó adósságait szaporítja, reformtervei az udvari bürokrácia fövenyén sorra megfeneklenek. Egy új korban bízhat csak — s lelkesen csatlakozik a drezdai forradalmárokhoz. A forradalom leverése után bűnösökként körözik. Menekülnie kell, Liszt segítségével elhagyja a német földet. E ponton végződik a levelek második kötete. S közben, önkéntelenül is, pillanatképek százain, ezrein villantja elének Wagner munkás és küzdelmes hétköznapjait, ritka ünnepeit, megnyerő és taszító emberi vonásait.

(A lipcsei levélgyűjtemény, bőséges jegyzeteivel és regisztereivel, mintaszerű kiadványnak bizonyul. Kezelését

egyetlen szerkesztői elv következetes alkalmazása teszi csak nehézkessé: az első kötetben előfordult személyek esetében a jegyzetek minduntalan visszautalnak az említett kötetre. Ha ehhez az elvhez a szerkesztők a továbbiakban is ragaszkodnak: a tizedik kötet használatához a többi kilencet is a keze ügyében kell tartani az olvasónak!)

Willi Schuh:

UMGANG MIT MUSIK
ÜBER KOMPOSITIONEN,
LIBRETTI UND BILDER

Atlantis Verlag, Zürich 1970.

Willi Schuh nevét mindenekelőtt Richard Strauss-szal kapcsolatos kiadványaiból ismeri a magyar olvasó. A Strauss-kutatás valóban sok dokumentumkötetet, tanulmányt és emlékezést köszönhet Schuhnak. *Willi Schuh* személyében szerencsésen találkozik a nagytudású zenetörténész az általános művelődéstörténet széles látókörű kutatójával és a zenei élet napi eseményeinek harcos krónikásával. Hiszen *Schuh* mintegy négy évtizeden át a tekintélyes svájci napilap, a *Neue Zürcher Zeitung* zenekritikusaként tevékenykedett.

Az az esszé-gyűjtemény, melyet hetvenedik születésnapja tiszteletére a zürichi Atlantis Verlag jelentetett meg, hű keresztmetszetét adja *Willi Schuh* sokrétű munkásságának. „Umgang mit Musik”, „A zenével érintkezve” e kötet címe s valóban: mindegyik fejezete a zenétől indul el, hogy azután az irodalom és a képzőművészet tájaira érkezzék, újat és érdekeset mondva mindenhol.

Négy tanulmány foglalkozik Mozart Varázsfuvolájával: korai szövegkönyvekkel, korai — német és olasznyelvű — előadásával. Őt írásnak a XIX. századi francia festészet nagy mestere, Auguste Renoir a témája — különös tekintettel Renoir öt különböző Wagner-ábrázolására. Ugyancsak Wagner ihlette meg azt a fiatalon elhunyt angol grafikus, aki a századforduló német szecessziós képzőművészetére döntő hatást gyakorolt: Aubrey Beardsley. A kötet legérdekesebb fejezete természetesen a Richard Strauss-szal és Hugo von Hoffmann-

sthallal foglalkozó öt írás. A „Straussontúli” zenéről szóló cikkek — Sztravinszkij kései műveiről, Honegger művészetének egyetemességéről, Hindemith, Britten és Henze egy-egy művéről, a svájci Othmar Schoeckről — pontosan jelzik *Schuh* érdeklődésének határait. Ám amit e *határokon belül* élénk vilant, az mindig érdekes, tanulságos és elgondolkoztató: egy nagyműveltségű esztétikus beszámolója három évszázad európai kultúrájának fontos eseményeiről, mestereiről, összefüggéseiről.

RÉGI MAGYARORSZÁGI
NYOMTATVÁNYOK 1473—1600

Akadémiai Kiadó, Budapest 1971.

Az utóbbi évek magyar művelődéstörténeti kutatásainak egyik csúcsteljesítménye ez a hosszú várakozás után napvilágot látott, mintegy ezer oldalas kötet: ötnegyed század magyar könyvészetének alapvető összefoglalása. E monumentális mű, mely az 1473 és 1600 között Magyarországon megjelent magyar és nem magyar nyelvű, valamint a külföldön kiadott magyar nyelvű nyomtatványoknak teljes bibliográfiáját adja, másfél évtizedes munkája egy öttagú munkaközösségnek. *Borsa Gedeon*, *Hervey Ferenc*, *Holl Béla*, *Káfer István* és *Kelecsényi Ákos* arra vállalkozott, hogy új adatokkal s a legkorszerűbb tudományos szempontok figyelembevételével egyetlen hatalmas kötetben adja közre elődei — Szabó Károly, Sztripszky Hádor, Dézsi Lajos és mások — kutatásainak revideált eredményét, egyesítve és egységesítve mindezt saját leleteikkel.

Munkájuk alapvető fontosságú a magyar zenetörténet szempontjából is. Ez a könyv a XV—XVI. század valamennyi hazai hangjegyes kiadványát is regisztrálja — ugyanakkor a krónikás énekek, széphistóriák, lírai költemények, zsolttárok, drámák és istenes énekek szövegkezdeteinek jegyzékbe foglalásával hatalmasan kiterjeszti a korabeli zeneéletre irányuló kutatások körét. Képet alkothatunk e műből a zene legnépszerűbb műfajairól (hiszen kinyomtatni csak azt volt érdemes, ami iránt kereslet mutatkozott). Bizonyoságot szerezhetünk a zenei kiadványok arányából 128 esztendő magyar nyomdai termékei között. És végre — teljességében most elő-

szór — szemügyre vehetjük az énekes-könyveket és az éneklésre szánt verses műveket „természetes környezetükben”: együtt a kor jogi és természettudományos munkáival, naptárakkal, katekizmusokkal és vallási vitairatokkal, történelmi, bibliai és liturgikus kiadványokkal, postillákkal és hittételekkel, nyelvkönyvekkel, alkalmi költeményekkel, drámákkal, etikai jellegű művekkel, agendákkal, imakönyvekkel, elmélkedésekkel és prédikációkkal — mindazzal, melyet egy és negyed század alatt produkált és nyomtatásban megőrkített a hazai kultúra.

A kötet leírásai, lelőhely- és irodalommutatói mintaszerűen pontosak és körültekintőek. A hozzáférhető összes korabeli nyomtatvány címlapját feltüntető kicsinyített reprodukció-sorozat úttörő metodikai újítás, mely a jövőbeni variáns-kutatásnak felbecsülhetetlen segítséget ad. A kötet végén közölt tízféle mutató, emellett, hogy igen egyszerűvé teszi a könyv használatát: egy-egy önálló értékű tudományos összefoglalás.

A *Régi magyarországi nyomtatványok*: nagy nyeresége a magyar s a nemzetközi tudománynak. Mátyás király és II. Lajos, Tinódi és Balassi, Dózsa és Werbőczy korának szellemi életéről ad sokatmondó, pontos képet.

Bónis Ferenc

A ZENEMŰKIADÓ ÚJ KÖTTÁIRÓL

Durkó Zsolt: Altamira

Durkó zenekari műve, az *Altamira* címe ellenére sem programmuzsika, a híres barlangrajzokat zenei szerkezetével illusztrálja, anélkül, hogy külső ábrázolást keresne, ezekhez a korai mesterművekhez pusztán hangzásvilágának szövésével, és a kóruszólamok őskort idéző intonációjával kapcsolódik. A ketős vonósok arca szemben a rajz, a kontúr zenei ábrázolása vállalkozik. Nagyon érdekes a mű ritmikai világa: a bonyolult, helyenként kötetlen ritmikából vezet át az egyszerűen áttekinthető ritmuskig. Durkó kompozíciója 1968-ban keletkezett, és első előadására Lehel György vezényletével a Magyar Rádió és Televízió szimfonikus zenekara és énekkara közreműködésével egy eszten-

dóvel megírása után került sor. Az *Altamira* formája egy pregnánsabb, és egy inkább elmosódott körvonalú téma ellentétbe állítására épül, és ez az ellentét határozza meg a mű koncepcióját is.

A Zeneműkiadó Vállalat szép kiadásban, dicséretesen tiszta nyomdai kivitelezésben jelentette meg Durkó Zsolt alkotását.

Durkó Zsolt:

Episodi sul tema B-A-C-H

A mű Durkó Zsolt római tanulmányainak befejezésekor készült, 1963-ban, dedikációja olaszországi mesterének, Goffredo Petrassinak szól. Első előadására is Rómában került sor a Santa Cecilia akadémia zenekarának tolmácsolásában. A kompozíció alapjául, mint ahogyan azt már neve is mutatja, a B—A—C—H téma, és ennek széles regiszterekben kitágított különféle változatai szolgáltak. Az egytétéles zenekari mű 11 epizódra tagolódik, és ezek hangulati, valamint szerkezeti ellentétei alkotják a mű formavilágát. A szerző sajtát vallomása szerint a mű megírásakor és hangszerelésekor arra törekedett, hogy az absztrakció ne vezessen kizárólag effektusokra épülő zenéhez, hanem az effektusok szervesen szolgálják a mű architektúráját. A jól hangzó, virtuóz kompozíció példásan szép kottaképvű kiadása méltán számíthat érdeklődésre, hiszen első állomása egy már igen korán kialakult, biztos mesterségbeli tudású zeneszerző életpályájának.

Farkas Ferenc: Serenata concertante fuvolára és vonószekarra

Farkas Ferenc 1967 őszén írta hagyományos építkezésű, háromtétéles, fuvolára és vonósokra komponált *Szerenad*-ját. Az eredeti olasz cím kívánalmainak ez az alkotás teljes mértékben megfelel, a hangszer lehetőségeit alaposan kihasználó, nagyon jól, finoman hangszerelt, invenciózus muzsika, azzal a Farkas Ferencre oly jellemző mediterrán hangvéttel, amelynek legfőbb alkotóeleme a világosság, az áttekinthetőség. Az szinte természetes, hogy Farkas szuveren biztonsággal kezeli a szólófuvolát, minden igen jól fekszik, és az áttetszően alkalmazott vonószekar sohasem fedi a szólóhangszert. Persze ez a mű nem tö-

rekszik arra, hogy új hatásokkal, divatos effektusokkal hasson, a szerző egy pillanatra sem tagadja, hogy minden ilyenféle újdonságvadászat távol áll tőle.

A fuviolaművészek repertoárja egy jól előadható, a közönség számára is vonzó alkotással lett gazdagabb.

Johann Georg Albrechtsberger:

Két partita

Az 1739 és 1809 között élt Albrechtsberger elsősorban mint Beethoven tanára él a köztudatban, holott a termékeny és korában népszerű zeneszerző sok műve megérdemli, hogy feltámadjon csaknem két évszázados tetszhalálából. A hegedűre, viola d'amorera és gordonkára írott két partita — mint annyi más Albrechtsberger-mű — az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött egykori Esterházy-gyűjtemény polcairól került elő, kiadása és sajtó alá rendezése *Gábrly György* értő, gondos munkáját dicséri. A két, négy-négy tételes partita a kor jellegzetes stílusát tükrözi, a 18. század hetvenes éveinek azt a jellegű intonációját mutatja, amelyet Haydn korai divertimentóiban is megtalálhatunk. Szórakoztató karakterű, jól hangzó kis tételből áll a két partita, és hangzásvilágát egyénivé, színessé teszi a viola d'amore szerepeltetése.

Bozay Attila: Formazioni *gordonka szólóra op. 16.*

A Mező Lászlónak ajánlott gordonkadarab 1969-ben keletkezett, és érdekes állomás a kitűnő szerző pályáján. A kompozíció megírásakor érezhetően a hangszer lehetőségeinek minél szélesebb körű kiaknázása volt Bozay célja, és valóban, ami napjainkban zenei eszközökkel az instrumentumon létrehozható, az mind megtalálható az új Bozay darabban. Nem véletlenül hangsúlyoztuk a zenei eszközök kifejezést, hiszen bármennyire is korszerű, a legújabb stílusvívmányok eszközeit felhasználó alkotás ez, mégis megmarad a zene határai között, és céljai is elsődlegesen muzikális fogantatásúak. A szerző előírása szerint a kompozíció tíz, rövid tétele tetszés szerinti sorrendben játszható, és rövidítéseket is lehetségesnek vél, véleményünk szerint azonban a mű formája a

jelenlegi, kottában kinyomtatott sorrendben a legvilágosabb, és a hangulati kontrasztok is így jutnak legjobban érvényre. A rendkívül nehéz, számos technikai buktatót magában rejtő Bozay-mű érdekes nyeresége a szóló gordonka irodalomnak.

Dávid Gyula: Miniature

Dávid Gyula 1968-ban keletkezett műve négy rövid tételből, miniatúrból áll, három trombitára, két harsonára és tubára íródott. Technikailag nem nehéz, hatásos, és hálás előadási darab, ritmikai világa sem okoz problémát az előadónak. A mű jellegzetessége a 3/4-es és 2/4-es ritmus gyakori váltakozó megjelenése a mű harmadik és negyedik tételében. Formailag egy lassú tételt követ a scherzoszerű vivace, majd egy allegretto felírású átvezető tétel után következnek a rövid, pregnáns karakterű záró allegro. A mű érdeme elsődlegesen az, hogy kellemes, jól hangzó muzsikát nyújt egy nálunk nem túlságosan kultivált hangszercsoport részére.

Kadosa Pál:

I. hegedű-zongoraszonáta op. 5.

Az illusztris szerző első alkotóperiódusából származik ez a szonáta, 1925-ben komponálta az akkor huszonkét esztendősen zeneköltő. Érdekes a szonáta formai építkezése; egy Triste felírású, erős érzelmi töltésű tétel után rövid, viharzó sebességű allegrissimo következik, majd rubato karakterű lassú zárja a művet. Ez a tételbeosztás kissé a szonáta hangulati világát is meghatározza: fájdalmas, vagy meditatív hangulatok váltakoznak benne szenvedélyes kitörésekkel. A fiatal komponista már mesterségbeli tudásának teljében áll előttünk. Ebben az egyéni hangú alkotásban természetesen a kor jellegzetes hangvétele, intonációja könnyen felismerhető. A kompozíciót a Zeneműkiadó nagyon világos, tiszta kottaképpel, szép kiadásban jelentette meg.

Szelényi István:

Trió fuviolára, fagottra és zongorára

Szelényi egyik legújabb kompozíciója a Fasang testvérek részére készült, 1969-ben, a mű ősbemutatója is a fiatal mű-

vészek nevéhez fűződik. A szokatlan hangszerösszeállítást is az adottságok indokolták, mindenestre Szelényi triója meglehetősen egyedül áll a zeneirodalomban, — különösen a modern irodalomban — ezzel az instrumentáriummal. A mű különben négyteteles, hagyományos formai eszközökkel írt alkotás: allegro moderato felírású nyitótételt igen gyors scherzo-jellegű muzsika, majd meditatív andante követ, végül vivacissimo felírású virtuóz tétel zárja a sort. Szelényi István ebben a művében sem tagadja meg alapjában véve zongorista neveltetését, a hangszer szólama hálás, ha nem is túlságosan nehéz, és a két fúvóshangszer megszólaltatása sem okoz rendkívüli problémákat az előadóknak. A világos formálású kompozíció jó alkalmat szolgáltat kamaramuzsikát tanuló fúvósok számára az együtt-muzsikáláshoz.

*Liszt Ferenc: Zongoraművek
(Etűdök, II. kötet)*

Két nemzetközi hírű Liszt-kutatónk, dr. Gárdonyi Zoltán és Szelényi István rendezte sajtó alá az etűdök második kötetét és nevük szavatolja a kiadás messzemenő hitelességét. Erre a kiadásra igen nagy szükség volt, két oknál fogva is. Egyrészt, a Liszt-művek első kiadásai napjainkban gyakorlatilag hozzáférhetetlenek az átlagos muzsikusszámára, az újabb kiadások pedig igen gyakran mutatták idegen beavatkozások többé-kevésbé erős nyomait. Másrészt, az 1907-ben, a Liszt-alapítvány által megkezdett összkiadás befejezetlen maradt, és a nagy vállalkozást illető minden elismerés mellett is meg kell mondanunk, hogy e sorozat egy része már nem mindenben felel meg a modern szempontoknak. Korunk zenetudománya egyre világosabban bizonyítja, hogy milyen döntő hatással voltak és vannak Liszt Ferenc zongoraművei a műfaj fejlődésére — gondoljunk csak a kései kompozícióik megdöbbentő harmóniai merészeire! A Zeneműkiadó új kiadása a zongoradarabok végleges formáját publikálja — forrásként a kéziratok és a még Liszt életében megjelent kiadások szolgálták —, a zeneköltő korrektúrában talált javításait és megjegyzéseit az új kiadás figyelembe vette.

Dr. Gárdonyi Zoltán és Szelényi István munkáiát tehát a legnagyobb el-

ismerés illeti és zongoraművészeink csak hálásak lehetnek a két fáradságtalan kutatónak, hogy valóban véglegesnek mondható textust adott a kezükbe. A kötet nyomdatechnikailag kifogástalan, szép kiállításban jelent meg.

Liszt Ferenc orgonaművei, II. kötet

Ez a kötet hézagpótló feladatot lát el és megjelenését különös örömmel üdvözljük. A kiadványban — hála Margitay Sándor hosszú és lelkiismeretes kutatómunkájának — több olyan alkotással ismerkedhetünk meg, amely eddig hozzáférhetetlen volt az orgonisták számára.

A gyűjtemény szerkesztését, felépítését is csak dicsérhetjük: hosszú, alapos bevezető tanulmány (különösen érdekes a Liszt-korabeli orgonákkal foglalkozó passzus), majd az összes orgonára írott alkotás felsorolása után következnek az egyes darabok (szám szerint tíz). Mindegyik orgonamű előtt rövid, lényegre mutató analízis olvasható. A kötet egyik különleges érdekessége a B—A—C—H fantázia és fuga első verziójának közreadása. Ez az első változat 1855-ben, a merseburgi dóm új orgonájának felavatására készült. Liszt másfél évtizeddel később alaposan átdolgozta művét és napjainkban szinte kizárólag ez a második verzió kerül előadásra. Az ósváltozat elsősorban szerkesztésmódjával kelt érdeklődést, formai megoldásai merészek és helyenként szokatlanok.

A többi kompozíció keletkezési idejét és formáját tekintve is az életpálya legkülönbözőbb szakaszait világítja meg — az 1884-ben komponált Introitus rendkívül színes modulációival, merész akkordfűzéseivel ragadja meg a hallgatót, az 1862-ben keletkezett Evocation pedig a Sixtusi kápolna emlékét idézi fel Allegri Miserere-jének és Mozart Ave verum című motettájának feldolgozásával. Érdekes az ismerkedés a Dante-szimfónia második és harmadik tételének zenei anyagából szőtt nagyszabású, három teteles „Dante” című alkotással (egyes részeinek címe: Bevezetés, Fuga, Magnificat).

Ez a Liszt-kiadás ismét csak rámutat arra, hogy milyen fontos — márcsak hangversenyrepertoárunk kiszélesítése szempontjából is — az ismeretlen Liszt-művekkel való minél jobb és alaposabb megismerkedés. A velük való foglalko-

zás megéri a ráfordított időt és sok örömmel forgathatjuk a revelációként ható darabokat tartalmazó kötetet!

Károlyi Pál: Négy cimbalomdarab

Az 1934-ben született Károlyi Pál nem tartozik a villámgyorsan és óriási mennyiségben alkotó muzsikuskok közé, műveit gondos cizellálás és műhelymunka után bocsátja útjukra. Talán éppen ezért nem találkozunk oly gyakran a nevével, bár már külföldi zeneszerzői pályázatokon is szép sikerrel szerepeltek alkotásai. 1966-ban, miniatúrtechnikával készült az 1971-ben megjelent Négy cimbalomdarab. Az első darab, a hangszer karakterének megfelelően, rubato karakterű vázlat. A második tétel alaptempója presto, csak befejezőként nyugszik meg a hangulat rövid adagióban. Rövid, átkötő jellegű, lírai alaptónusú lento után viharos száguldású, 7/4-es ritmusú, virtuóz tétel zárja a ciklust. Károlyi Pál műve komoly feladatot ró az előadóra, a hangszer lehetőségeit, a modern technikának megfelelően, a végletekig kiaknázza. A rendkívül tiszta nyomású kiadvány érdekes színfolttal gyarapítja az instrumentális irodalmat.

Papp Lajos: Kilenc bagatell cimbalomra

Rác Aladár minden bizonnyal kétkedve csóválta volna a fejét, ha valaki annak idején azt jósolja neki, hogy egy hónapon belül két, cimbalomra írt új magyar mű jelenik meg nyomtatásban! Az imént Károlyi Pál kompozíciójáról szólunk, most pedig az ugyancsak fiatal, 1935-ben született Papp Lajos bagatelljeinek megjelenését üdvözölhetjük. A kilenc kis darab érdekes újítást tartalmaz: a szerző a legmodernebb eszközökkel idéz fel egy régi műfajt, a karakterképek sorozatát. Erre utalnak az egyes tételek címei: a falióra, a törpe, a cserebogár, a harangok, a bolondok dala. A cím nélküli tételek hangulatukban nem térnek el különösebben a többtől, formailag ezek is rövid, aforisztikus gondolatokkal operálnak. Papp Lajos ugyancsak kemény munkára készletti előadóját, a darabok sok technikai problémát tartalmaznak, de elsősorban han-

gulati változatosságuk, invenciójuk tűnik fel, és csak azután észleljük a technikai problémákat.

Patachich Iván: Contorni per arpa

Amikor nemrégén nálunk járt korunk legnagyobb hárfaművésze, Nicanor Zabaleta, szó esett arról, milyen szívesen írnak újabban a zeneszerzők hárfaműveket. Zabaleta legalább két tucat olyan új kompozíciót sorolt fel, amelyet számára irtak a legkülönbözőbb nemzetek legkülönbözőbb stílusirányzatokat követő alkotói. Nálunk a hárfa irodalma még mindig elég szerény és új művek mindmáig ritkán születnek. Patachich Iván 1968-ban írott „Contorni” című alkotása tehát komoly hiányt pótol. A háromtételű kompozíció egyes részeinek címe — magyar zeneszerzőnél újabban már-már hagyománnyá vált az olasz jelölés — Grafica, Tempera, Incisione, karakterjelzés. A mű tempóbeosztásával is a klasszikus építkezés elemeit követi: két gyors tétel fogja közre a merész ritmikai elemekkel megkomponált lassú részt. Patachich zenei nyelvezete nem kapcsolódik az avantgarde-hoz, a modernséget ő főként a zene erős ritmizálásával érzékelteti. Hálás előadási darabok, biztos kézzel felvázolva — ezzel az érzéssel tesszük le az új kiadványt.

Pikéthy Tibor: Toccata per organo op. 101.

A magyar muzikusvilág egyik tiszteltre méltó, csendesen alkotó és lassan a bibliai életkorba lépő mestere, a Vácutt élő Pikéthy Tibor már eddig is számos értékes darabmal gyarapította az orgonairódmalmat. Pikéthy egész élete a hangszer bővületében zajlott le, kompozícióin érezzük az instrumentum alapos ismeretét, a nagy mesterségbeli tudást, és azt is, hogy alkotójuk milyen biztonsággal kezeli a matériát. Ostobaság volna azt kívánnunk, hogy ez az idősebb mester a mai technikát, az avantgarde hangvételt kövesse. Toccataja klasszikus ideálok jegyében fogant, színes, szépen hangzó harmóniáit szolidan megalapozott invenció hordozza. Igen hálás, hatásos előadási darabot ismerhetünk meg Pikéthy Tibor művében, orgonistáink minden bizonnyal szívesen tűzik majd műsorukra.

Sári József: 6 pezzi per pianoforte

Örvedetesen szaporodnak napjainkban a modern hangvételű, invenciózus zongoradarabok, amelyek a mai zenével szívesen foglalkozó néhány pianistánk repertoárját gazdagítják. Ezek közé tartozik a fiatal Sári színesen megformált, technikailag nem túlságosan nehéz sorozata. Ez a kompozíció is karakterdarabok füzére. Az egyes tételek hangulati, formai és harmóniai összetétele szerencsés, nem érzünk üresjáratokat és a tételek sorrendje, a gyors és lassú részek váltakozása is elkerüli azt a veszélyt, amely sok mai alkotás buktatója. Zeneszerzőink az utóbbi időben szívesen írnak hosszú egymásutánban adagio és lento felírású tételeket és ez sajnos, elkerülhetetlenül bizonyos monotóniához vezet. Az első darab *Burlesca* — s a tartalom jól megfelel a címnek. Briliáns *Toccat*a, majd gyengéd színekkel felváltott *Elégia* következik ezután. A sorozat ritmikailag legszínesebb tétele az ezt követő *Rondó*. Intermezso és miniatűr *Scherzo* zárja Sári József őszinte invencióval megírt, jól hangzó, tehetséges sorozatát.

Meixner Mihály

PÁRIZS, 1530.

Francia chansonok és zongoradarabok modern kiadásban

Pierre Attaingnant:

TRANSCRIPTIONS OF CHANSONS FOR KEYBOARD

Edited by Albert Seay

„Corpus Mensurabilis Musicae” No. 20

Az „American Institute of Musicology” immár közel két évtizede indította be a „Corpus Mensurabilis Musicae” („CMM”) című sorozatot, amely már eddig jóval több, mint másfélszáz megjelent kötetet tartalmaz. A „CMM” 1969 szeptemberében kiadott katalógusa szerint a sorozat az 51. számnál tart — ám egy-egy szám gyakran tíz-húsz kötetet jelent, pl. a „CMM” 1. Guillaume Dufay összes műveit, a „CMM” 4. Jacobus Clemens non Papa összkiadását jelzi.

E monumentális vállalkozáson belül is különös érdeklődésre tarthat számot

Pierre Attaingnant (15. sz. vége — 1553) 1530 januárjában és februárjában napvilágot látott három tabulatúrás könyve, a francia billentyűs muzsika első nyomtatott emlékeinek összkiadása.

A vaskos — több mint kétszáz oldalas — kötet összevéve 69 chansont közöl, olyan módon, hogy a partitúra alatt olvasható a gazdagon kidíszített billentyűs szólam. Utóbbi a renaissance értelemben vett „zongorakivonat”. Ennek elkészítésénél az ismeretlen korabeli mester, vagy mesterek (esetleg maga Attaingnant?) alaposan érvényre juttatta mindazt a virtuozitási-lehetőséget, melyet a hangszer sajátos természetéből eredően magáénak mondhat. A renaissance zongorakivonat tehát végeredményben gazdagabb hangzás- és mozgásképet mutat, mint az alapul szolgáló kórusdal.

A kórusok közel 50%-a Claude de Sermisy műve, egy Clément Janequin-é, egy Adrian Willaert-é, a többi részen olyan kismesterek osztoznak, mint pl. Matthaeus Pipelare, Pierre Moulu, Jacotin, Vermont, Duboys — mintegy harminc kórus szerzője pedig ismeretlen, illetve kétséges.

Annál közismertebbek a szövegek, illetve a chansondallamok, melyekre a kórusok készültek. Gondoljuk csak meg: a kiváló párizsi kiadó, Pierre Attaingnant már csak üzleti szempontból is azokat az ismert dallamokat dolgozta (vagy dolgoztatta?) át billentyűs tabulatúrába, melyeket a vásárló valahonnan már ismer és ezért szívesen játszogat otthon, saját hangszerén! Az eredeti, 1530-as három tabulatúrás könyv természetesen nem tartalmazza az átdolgozás alapjául szolgáló kórusokat, ezeket a szóban forgó modern kiadvány számára *Albert Seay* gyűjtötte össze és azonosította Attaingnant számos kóruskiadványának anyagából. Széleskörű érdeklődésre csakis közismert dallam, illetve kórus hangszeres feldolgozása tarthatott igényt.

A „CMM” No. 20. tehát egyben arra is alaposan rávilágít: melyek voltak a legnépszerűbb chansondallamok és chansonszövegek. Sermisy lebírhataltan népszerűségét mi sem jellemzi jobban, mint hogy a „CMM” No. 20. 41. lapján közölt „Il me suffit” kezdetű kórus szoprán-szólama a 16. század folyamán német népdal, illetve protestáns népének lett „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit” szövegkezdettel (Böhme, Alt-

deutsches Liederbuch, No. 640; Johannes Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, No. 7563.), a 17. század közepén bekerül a katolikus népénekbe „Merck auff du Gotts vergessne Welt” kezdettel (Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, II. No. 349.) és mindmáig éneklik a többi között hazánk protestáns templomaiban is „Mint Isten akarja, legyen, Szent az ő végezése” szövegre. Ami pedig a cantus firmusokat illeti: a „Fors seulement” kezdetű dalmot, amelyet a „CMM” No. 20. 43. lapján láthatunk Pipelare négyszólamú kórusfeldolgozásában — a 15. és 16. század fordulóján táján nem kisebb mesterek dolgozták fel, mint Johannes Ockeghem (két különböző háromszólamú feldolgozás), Jacob Obrecht (négyszólamú), Josquin Desprez (egy-egy három-, négy és hatszólamú), Antoine Brumel és Alexander Agricola (egy-egy négyszólamú feld.) stb.

Tehát: vagy a szerző, vagy a chanson-dallam közismert — gyakran mindkettő.

Az utóbbi idők intavolációs kiadványaiban elterjedt közlési módszer az eredeti kórus és a tabulatúra egymás alá helyezése. Egyelőre még a gyakorlati muzsikusok nem is tudják felfogni e közlésmód valódi jelentőségét, hiszen a renaissance zene — azon belül is a 16. század első felének zenéje — még csak mostanában teszi első lépéseit a feltámadás útján. Az ilyesfajta modern kiadványok fogják egyengetni ezt az utat.

Sokat és sokan beszélnek arról, hogy a renaissance kóruskultúra virágkorában az énekkari szólamokat rögtönözve díszítették. Nos: ha e rögtönzött díszítés-gyakorlatban létrejött valóságos hang-

zásokép mindörökké elveszett is — a zongoraátírat díszítőhangjai mintegy vezérfonalat nyújtanak az elveszett díszítés-gyakorlatra nézve. Ha csak egy kissé alaposabban szemügyre vesszük a billentyűs hangszer díszítéstechnikáját, észre fogjuk venni, hogy a zárlati forgódíszítől eltekintve általában énekes-dalamos ihletésű átmenőhangokból áll, továbbmenőleg: többnyire a szopránra és a basszusra vonatkozik, azok nyugvó hangjait mozgatja meg eleveőbb menetekkel. Ha merésznek tűnik, akkor is ki kell jelentenünk, hogy a billentyűs szólam díszít ki lehet emelni és be lehet illeszteni a kóruspartitúra megfelelő helyeire! Feltehető ugyanis, hogy a billentyűs átírat végeredményben a rögtönzött kóruséneklést, tehát a valóságos hangzásoképet rögzítette. Egyszerűbben szólva: ez a billentyűs hangszeres szólam nem is átírat és nem is feldolgozás, hanem *ez az eredeti hangzásokép, tehát ez az eredeti mű* és a chansonok partitúrája, amelyet mi „eredeti”-nek mondunk, csupán vázlatos jelzés. Adrianus Petit Coclico 1552-ben megjelent „Compendium musices”-e is „simplex”-nek nevezi azt a letevési módszert, ahogyan a 16. századi kórusokat rögzítették és meghagyja, hogy azt „elegans”-an adják elő, tehát alaposan díszítsék ki. Coclico leírt díszítésjavaslatai egy tőről fakadnak Attaingnant tabulatúrák könyveinek díszítésrendszerével. Akármint van is: a „CMM” No. 20. gazdag anyaga a 16. század első feléről kialakult zene-történeti képünket számos vonatkozásban motiválja, sőt túlzás nélkül állíthatjuk: új alapokra helyezi.

P. A.

СОВЕТСКАЯ Музыка

A Szovjetszkaja Muzika 7. számában nagy érdeklődésre számíthat Kogan Gondolatok Saljapinról c. írása. Kogan azt elemzi, hogy vannak olyan művészek, akik egyedülálló maradéktalan élményt tudnak kiváltani a nézőkben illetve hallgatókban. Ezt az élményt azonban a technikai rögzítés nem tudja maradéktalanul átmenteni. Sajnos, ez az eset Saljapinnal is. Mi hát Saljapin művészetének titka, mi tette őt a világ legnagyobb énekesévé, annak ellenére, hogy hangminőség és abszolút szépség tekintetében számos riválisa volt, akikkel szemben alul is maradhatott volna. Saljapin művészetének egyik forrása a képzőművészet. Nemcsak szerette, hanem művelte is a művészetnek ezt az ágát; képzőművész barátai nagy elismeréssel adóztak tehetségének, ahogyan a helyzeteket lényeges jegyeiben, nem mindennapi kifejezőerővel rögzíteni tudta. A képzőművészet így előtanulmánnyá vált színpadi alakjainak megformálásában. A színpadi alakról változatokat, rajzokat készített, szobrot formált, és a színpadon ezeket a rajzban és szoborban megformált alakokat ruházta fel mozgással, gesztusokkal, oly módon, hogy a gesztusok és mozgások törvényszerűen és organikusan folytak az absztrahált alaphelyzetből. A klasszikus orosz opera történeti alakjainak megformálásában gyakran orosz képzőművészek, pl. Rubljov alakjait vette mintának. Mások az élet szolgáltatva számára azt a tipikus alakzatot, amelyet színpadi figurává tudott formálni

Don Basilio alakját egy francia jegyzőről leste el, akivel egyszer együtt utazott a vonaton. Saljapinnak ez az alapállása a szerepek megformálásában teljesen indokolttá teszi számunkra, mért saját maga maszkírozza magát, sőt a Don Quijote-ban még a lovát is saját maga sminkelte, hogy megfeleljen az ő elképzelésének. Természetesen a maszk, a smink nála csupán eszköz volt a pszichológiai valóság kiteljesítése céljából. Saját maga helyét talán ő jelölte ki, amikor azt írta lányának egyik levelében: „Kezdem hinni, bár ez szerénytelenségnek hat és maradjon is köztünk, hogy a saját művészetemben én Rembrandt vagyok”. Sajnos az énekművészet Rembrandtjáról a lemezfelvételek nem adnak már az utókornak teljes és hűséges képet, mert lemarad az énekkel kifejezett mondanivaló és a gesztus közötti összhang, amely Párizsban az egyik próbán arra készítette a hallgatóságot, hogy amikor Saljapin a Boriszban azt énekelte: „Mi van ott” és a színpad sarka felé mutatott, a közönség tényleg elhitte, hogy ott van valami és székeire állva nézte és kutatta a színpad sarkát.

Noha nem szerkesztőségi sarkításról van szó, de valahogy akarva-akaratlanul párhuzamot látunk Korihaszova Zenei művek és realizálásuk c. írása és az imént ismertetett Kogan-cikk közt. Korihaszova azt a kérdést elemzi, főleg külföldi elméletek (Parenti, Gatti, Ingarden, Brélet) alapján, hogy a szerzői szöveg milyen mértékben és meddig irányadó. Illetve a kottában rögzített anyag-e az elérendő művészi hatás fokmérője vagy pedig annak előadóművész által megszólaltatott realitása, illetve realizálása, és ha igen, a sok realizált formában van-e valamilyen törvényszerű összefüggés, illetve mi a biztosítéka annak, hogy az előadóművész szubjek-

tivizmusa nem bontja-e meg a potenciális-reális viszony optimális alakulását. A kérdés tulajdonképpen az előadóművészet filozófiai megalapozása szempontjából érdekes, annál is inkább, mert az előadóművészek számának folytonos növekedésével tényleg előtérbe lép annak tisztázása, hogy meddig szabad elmennie az előadónak a mű értelmezésében, mennyiben kell, hogy kösse őt az előadói tradíció, amelynek a közönség is a letéteményese.

A 8. számban Stejnberg és Bersadzkaja cikke ragadja meg figyelmünket. *Stejnberg* Az orosz zenei gondolkodás forrásai c. cikkében igen fontos körülményre hívja fel figyelmünket, nevezetesen a Mozart-kultusz kialakulására, illetve Mozart hatásának beáramlására az orosz zeneművészetbe. *Bersadzkaja* cikke más problémát érint: a hangnemek kérdését. Amikor vitába száll a hangnemeknek olyan osztályozásával, hogy van dúr, moll és népi hangnem, illetve hangrendszer, tulajdonképpen filozófiailag keresi az alapot az új zene létjogosultságának elfogadtatásához.

Meg kell említenünk e számból *Barenbojm* A XX. sz. zenepedagógiájának fő irányzatai című cikkét, amelyben a Moszkvában rendezett ISME tanácskozásairól szűri le a tanulságokat. Cikkében kivonatossan ismerteti az egyes hozzászólásokat, köztük a magyarokét is (Sárai Tibor, Nemesszeghy Márta, Forrai Katalin). Megállapítja, hogy a nézetek különbözősége ellenére egy alap gondolat állapítható meg, az, amit ma már nemcsak a muzsikusok és zenepedagógusok vallanak, hanem az úgynevezett természettudományos beállítású szakemberek is. Ma, amikor a tudomány egyre inkább vonzza a fiatalságot, el kell kerülni azt a veszélyt, hogy az ifjúság elforduljon a művészettől és abban legföljebb olyasvalamit lásson, aminek az a szerepe, hogy az életet széppé tegye. A művészet nemcsak szép, művészet révén nemcsak szépézzükünkkel éljük ki, a művészet élvezése révén az ember kiteljesedik, továbbá válik.

A 10. számból két cikk ragadta meg figyelmemet, mindkettő Muszorgszkij-ről szól. Érdekesekek és tanulságosak ezek a cikkek, mert tovább gazdagítják az orosz zene páratlan erejű zsenijéről az ismereteinket. Tanulságosak nemcsak a zenetudósok számára, hanem az előadók számára is. Az első cikk szerzője *Bumisztröv* és Muszorgszkij ifjú éveiről és

tanulmányairól közöl eddig ismeretlen adatokat, a másik cikké pedig *Szokol-szkij*, aki a Bolhadal megírásának történetét elemzi. Szokol-szkij cikkéből megtudjuk, hogy a Bolhadal Muszorgszkij-nak szükségszerűen meg kellett írnia és ilyen formában kellett megírnia, hiszen gondolkodása, forradalmi nézeteket valló ismerősei is ilyen irányban befolyásolták. Ismeretes, hogy a Bolhadal azon a turnén hangzott fel először, amelyet Muszorgszkij Leonova társaságában tett Ukrajnában 1879-ben. Leonova, a Marinszkij színház primadonnája, akit Sztaszov a cigány Pattinag hívott, az Iszkra, tehát az akkor legforradalmibb orosz napilap tudósítója volt. Leonova férje, Gridnyiv, egy balerina törvénytelen fia, aki különben kitűnő képzettséget kapott és Heidelbergben tanult, rajongott Goethéért. Innen kapta Muszorgszkij az ötletet. A Bolhadal egyébként, amint azt a cikk írója bebizonyítja, korábbi művészetének összefoglalása és az új kiindulása volt⁺ Érdekes, mennyire színházszerűen sűrít még a dal szigorú és zárt formája és keretei között is a mondanivalót. A Bolhadal ilyenképpen egyszereplőjű kamaraoperává válik, amelyben Mefisztó, hol a színpad előterében maszkban játssza meg a bolha metamorfózisait, hol a háttérből kommentál. Tulajdonképpen ez az a plusz, amivel minden énekesnek, aki ezt a művet előadni kívánja, tisztában kell lennie. Ezzel a színpadban való gondolkodással válik a mondanivaló és mese végtelenül aktuálissá és az orosz valóság maró kritikájává.

Végül a 11. számból emeljük ki magyar vonatkozásai miatt is *Grabovszkij* Kitűnő és vonzó anyag tengere c. könyvismertetését. A könyv szerzője Nyesztyev, címe pedig Bartók Béla. Grabovszkij nagy elismeréssel szól Nyesztyev könyvéről, amely valóban a legkomolyabb és legátfogóbb kísérlet orosz nyelven Bartók alakjának és művészetének bemutatására. Érdekes módon, főleg azokat a részeket kifogásolja Nyesztyev művében, ahol az utóbbi nem egészen érthetően, illetve félreérthetően elemzi Bartók kapcsolatát a zeneellenes és mágiikus irányzatokkal. Azt javasolja, hogy újrakiadás esetén ezeket a félreérthető megállapításokat pontosabbá kellene tenni, mert akkor kapna Bartók adekvát értelmezést.

K. P.

Musik

UND GESELLSCHAFT

A Musik und Gesellschaft 1971. augusztusi (8) számának vezércikkében *Hansjürgen Schaefer* a Német Szocialista Egységpárt VIII. kongresszusa alkalmából megemlékezik arról, hogy a párt milyen nagy jelentőséget tulajdonít a zenei alkotók munkásságának és hogy a művészeket milyen bizalom veszi körül. Utal arra, hogy a társadalmi megrendelők és a zeneszerzők jó kapcsolatának eredménye az új művek növekedésének emelkedése, majd néhány további feladatról szól.

„A zenei nevelés felelőssége a jövő zenei kultúrájáért” a témája *Paul Michel* összefoglaló előadásának, amelyet a III. Zenei Biennálén a zenetanárok kollokviúmán mondott el. Bevezetesként ismerteti a zene fontos szerepét, majd hat pontban tárgyalja a következő témaköröket: 1. A zenei nevelés helye és fontossága az esztétikai nevelésben és a szocialista személyiség kialakításában. 2. Az 5—6 évesek óvodai és otthoni zenei nevelése, illetőleg a szükséges dalanyag szisztematikus összeállítás. 3. A zenei nevelők feladatai az új művek ismertetésével kapcsolatban. 4. Miért van szükség — a közvetlen zenei élményen kívül — az alkotók eszmei világának, a kor társadalmi hátterének megvilágítására. 5. Az iskolai nevelés és a kívülről jövő zenei benyomások kölcsönhatása. 6. Az iskolán kívül nyújtott zenei nevelés lehetőségei és a hangszer-tanulás fontossága.

Több referens foglalkozik az ez évi „Arbeiterfestspiele” eseményeivel, amelyet Lipcse körzetében tartottak meg. Az előkészítésben hat város vett részt (Leipzig, Wurzen, Borna, Eilenburg, Altenburg és Döbeln). A Karl Marx téren megtartott megnyitó ünnepségen a *Horst Neumann* által vezetett egyesített kórus produkcióját 80 000-en hallgatták meg. A továbbiakban a következő rendezvényekről olvashatunk: kantáták, a cappella-kórusok, szimfonikus- és kamarazenekarok, katonadalok, ifjúsági balett, táncsztrád és az énekes klubok műsorairól.

A 16. Potsdami szabadtéri játékokról (Sanssouci kastély parkjában) *Hans-Peter Müller* ír elismerő kritikát, példa-

ként említve meg, hogy sok mai zene is elhangzott a rendezvényeken.

A freibergeri Dóm „Silbermann” orgonáját és Hans Ottót a Dóm orgonistáját *Hans Böhm* mutatja be. Karl Laux 75. születésnapjáról *Hansjürgen Schaefer* emlékezik meg.

Az idei Prágai Tavaszról ugyancsak *Hansjürgen Schaefer* számol be. Mint írja, erre a fesztiválra jellemző, hogy sok nemzetközi híró előadóművész szerepel, akiknek azonban kevésbé fontos a „mit”, mint az, hogy ők „hogyan” játszanak. A sokrétű programot nem lehet egyenként értékelni, azonban néhány kiemelkedő eseményt felsorol a beszámoló. Ilyenek: Jindrich Feld 1967-ben komponált I. szimfóniája, Vladimir Sommer „Antigone” című előjátéka és kiemeli a recenzor az amerikai Edward Auer csodálatos technikával és magas szellemiséggel előadott Bartók 2. Zongoraversenyét. Különleges jelentőségű volt a „Musica antiqua” hangversenye. Programjukat a 13—16. század zenéjéből állították össze, amelyeket az eredetihez hasonlóan épített hangszereken adtak elő. Jelentősek voltak az operaelőadások is. Ezúttal Smetana: Eladott menyasszonya új betanulásban és a ritkán hallható drámai operája a „Libuse” a Nemzeti Színházban, majd ezt követően Zdenek Fibich: „Sárka” c. operája a Tyl-színházban került előadásra. Mozart: Don Giovanni-ja az 1787-i bemutató óta a 14. felújításban került színpadra. Ezzel az új betanítással Prága bármelyik nemzetközi előadással felveheti a versenyt.

A folyóirat szeptemberi (9) számában *Hans-Peter Müller* a 65 éves Sosztakovicsról írt tanulmányának középpontjába az Op. 43. IV. c-moll szimfóniát állítja, mint amely mű fontos kiindulópont volt Sosztakovics szimfonikus alkotásainak további fejlődéséhez. Itt érte el azt a gazdag stílust, amelynek jellegzetességei: a téma anyagának koncentrálttsága, a polifónia, a ciklikus forma, a zárórész tipikus kialakítása ugyanúgy, mint az egész zenekari hangzás különlegessége.

Fritz Geissler 50. születésnapjáról *Liesel Markowski* emlékezik meg és átfogó képet ad a komponista egész szimfonikus munkásságáról. Bár Geissler többször hangsúlyozta, hogy hangszeres műveinek nem ad konkrét programot, művei mégis emberi és társadalmi prob-

lémákat, égető mai kérdéseket tükröznek.

A III. Musik-Biennale alkalmával felkérték a fiatalokat, hogy írjanak kritikát a hangversenyekről. A sok válasz közül a folyóirat ezúttal Christine Schulz-Witten figyelemreméltó, temperamentumos írását közli.

A 20. Händel-Festspiele eseményeiről *Hansjürgen Schaefer* számol be. Ezúttal 17 országból, több mint 100 vendég jött el Halléba. Hogy a rendezőségnek sikerült Händel zenéjét szélesebb körben megszerettetni, azt nemcsak a népszerű zárókoncert, hanem a többi rendezvény is bizonyította. A programot két jól választott szempont szerint állították össze. Az egyik Händel történelmi hatásának aktuális kommentálása, a másik Händel forradalmi zenéje. A továbbiakban a cikk írója az elhangzott hangversenyeket és az operaelőadásokat ismerteti, majd külön szól az „Ariodanté”-ről, amely különleges helyet foglal el Händel operái között. A tudományos üléseken a következő témákkal foglalkoztak: 1. a népi hősök megjelenítése Händelnél és 2. az újabb kutatások alapján felvetették a művek előadásának problémáit, a helyes frazeálás és artikuláció kérdéseit. Az ünnepség sokoldalú és jelentős példája volt kulturális örökségünknek.

Erich Brüll nagyobb tanulmányt írt Jan Sibeliusról, amelyben szempontokat ad a „klasszikus” Sibelius portréjának kialakításához.

Több opera és daljáték előadásáról olvashatunk ismertetéseket.

Az októberi (10) számban *Hans-Joachim Kynass* arról a konferenciáról számol be, amelyet Drezdában zeneszerzők, zenetudósok, előadóművészek és művelődéspolitikusok részvételével tartottak meg. A vita középpontjában az új zenei alkotásokkal kapcsolatos feladatok és problémák állottak. A főreferátumot Prof. dr. *Siegfried Köhler*, a drezdai „Carl-Maria von Weber” főiskola rektora tartotta, aki a feladatokat végül 4 pontban foglalta össze: 1. Minden alkotásnak tiszta szocialista világgép legyen az alapja. 2. Szoros együttműködés szükséges a dolgozó emberekkel és a szocialista kollektívákkal. 3. Kritikai állásfoglalásra van szükség a késő polgári zenei alkotásoknál és erős elhatárolás minden modernista jelenséggel szemben. 4. A széles alapokon nyugvó szocialista zenekultúra megkívánja a sokféle ki-

fejezési forma és zeneszerzői módszer kialakítását.

A 80. születésnapját ünneplő *Fidelio F. Finke* zeneszerzőt *Dieter Härtwig* köszönti és méltatja alkotásait.

Rainer Kunard zongorakoncertjét *Eberhard Kneipel* elemzi.

Érdekes cikkben számol be *Helmut Zeraschi* annak a portrénak a sorsáról, amelyet a Breitkopf és Härtel cég megbízásából F. G. Waldmüller 1823-ban Beethovenról festett. Végigkíséri a festményről készült lenyomatok útját is. A festmény 1943. dec. 4-én Lipcsében egy bombázás alkalmával a forróasztól úgy tönkrement, hogy restaurálása nem volt többé lehetséges.

Peter Gülke kottapéldákkal is bizonyítja tanulmányában, hogy a francia forradalom zenei motívumai miként épültek be Beethoven V. szimfóniájába.

A nyári tanfolyamok közül *Hans Böhm* ismerteti a drezdai „Palucca Schule” művészitanfolyamát, amely ezúttal is nagy népszerűségnek örvendett.

A XII. Nemzetközi Zenei Szemináriumról *Gerhard Schmidt* számol be. Ez évben 22 ország fiatal szolista, zenepedagógusa és növendéke gyűlt össze Weimarban. Magyar részről Máthé Klára tanárnőt hívták meg tanfolyam vezetésére. A cikk felsorolja a kurzusokat vezető tanárokat, majd hosszasan foglalkozik Máthé tanárnő munkájával, aki az ez évi célkitűzésnek megfelelően a pedagógiai továbbképzés gyakorlati részéhez is segítséget nyújtott. Több alkalommal tartott bemutató tanítást 2 magyar és 4 német növendékkel. Tanításai demonstrációival, világos magyarázataival, valamint nevelési elveinek és tapasztalatainak átadásával járult hozzá a részvevő tanárok továbbképzéséhez. A cikk írója kiemeli, hogy Máthé tanárnő tanítási eredményeit elősegítette, hogy nevelésében a belső hallás és az önkontroll fejlesztése; a zenei értelmezés és izlés képzése egyaránt fontos szerepet kap. Dr. Paul Michel professzor a Weimari Módszertani és Pedagógiai Intézet vezetője, érdekes beszélgető partner volt, aki saját pedagógiai ismeretelméletével támasztotta alá a hallottakat. Ez a zenepedagógiai demonstráció minden részvevőben nagy visszhangot keltett. A záróhangversenyen Arvid Jansons karmester-kurzusának két részvevője Hans Peter Franck Weimarból és Gunde Péter Budapestről

vezényelte a zenekart, amelynek szólistái a moszkvai gordonkás Natalja Sahovszkaja és a szófiai hegedűs Emil Kamilarov voltak.

Liselotte Ebert a berlini X. kórusvezetői szemináriumot ismerteti. Ennek a szemináriumnak is volt meghívott magyar vendége: dr. Csányi László, aki a magyar iskolai énektanulást ismertette és csoportjában magyar gyermekdalokat is feldolgozott.

Az új könyvek rovatában *Peter Gülke* hosszasan foglalkozik a „Bence Szabolcsi Septuagenario” című, Bartha Dénes szerkesztésében megjelent tanulmánykötettel. *Jürgen Elsner* pedig Sárosi Bálint könyvét ismerteti. „Die Volksmusikinstrumente Ungars” amely Lipcsében a Deutscher Verlag für Musik kiadásában jelent meg.

V. L.

MELOS

A *Melos* 1971. 7/8. száma egy sor érdekes cikket tartalmaz. A lap élén *Hans Moldenhauer* tanulmánya áll „Webern utolsó gondolatai” címmel. Az Egyesült Államokban (Seattle) élő szerző — aki nemrégén a tulajdonában lévő Webern-vázlatkönyvek anyagának egy részét publikálta — ebben a cikkében azt mutatja be, hogy mi foglalkoztatta Webernt élete utolsó néhány hónapjában. Tanulmányának bázisa elsősorban a vázlatkönyvek, jegyzetfüzetek, valamint néhány egyéb dokumentum.

Webern jegyzetfüzeteiben mindenekeelőtt számos Rilke- és Hölderlin-idézet található. Ezek kétségtelenül a lét nagy kérdéseivel foglalkoznak. Az utolsó bejegyzés a jegyzetfüzetben például egy Rilke-idézet: „Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles.” (Ki beszél győzelmekről? Kibírni — ez minden.)

Moldenhauer idézi Cesar Bresgen visszaemlékezéseit is Webern mittersilli tartózkodásáról. A sokszor idézett és sokféleképpen magyarázott sorok Webern utolsó, kizárólag grafikusán elkészített művéről (amelyet Webern egy asztallapra rajzolt föl geometriai ábrák, vonalak és jelek formájában) vezetnek át Webern utolsó alkotóperiódusának részletesebb elemzéséhez.

Egészen jelentős *Josef Rufer* cikke

„Schönberg ‚Grundgestalt’-jának fogalma és funkciója” címmel. A „Grundgestalt” — amelyet felületesen egy-egy mű alapsorával szoktak összetéveszteni — egészen mást jelent. Magyarul a csúnya „alapalakzat” szóval fordíthatnánk; Schönberg definíciója szerint „a Grundgestalt a tizenkét hangú sornak egyfajta tagolódást kölcsönöz; ritmikusan egyforma tagoltságát differenciálja és sorrendjét rendezi”. Rufer, aki Schönberg tanítványa volt, részletesen elemzi ezt a fogalmat; egyben rámutat a motívum, frázis (Gestalt) és téma schönbergi definícióira. „A Reihe első ötletének mindig tematikus karaktere van” — írta Schönberg Rufernek; s ez a mondat jól alkalmazható a Grundgestalt fogalmának tisztázásához. A tematikus karakterben ugyanis éppen úgy van benne a Reihe, mint régebben a tonalitás.

Luca Lombardi cikke társadalomtudományi és esztétikai alapokon tekint az olvasót meggyőzni a „kollektív komponálás” szükségességéről.

Heinrich Steinhardt „Varése — egy kozmikus hangzásvilág meg nem értett prófétája” címmel ír Edgard Varèséről, a modern zene egyik úttörőjéről (1883—1965). Bevezetőben szembeállít egy-egy szuperpozitív és szupernegatív véleményt Varèséről (H. H. Stuckenschmidt, ill. Ansermet), majd Adorno „arany középút” jellegű szavait idézi. Ezek után magát Varès-t szólaltatja meg — önmagáról.

Varése zeneszerzői koncepciója végső soron csak akkor valósulhatott meg, amikor (túl a hetvenesztendős koron) elektronikus zenével kísérletezhetett. Ekkor érte csak el az oly hön óhajtott „szabadságot”, ekkor tudta — eredeti elképzeléseinek megfelelően — a „teret” is belekomponálni műveibe. Ezt a folyamatot vizsgálja Steinhardt tanulmánya.

A könyvismertetések rovatában B. Billeter Frank Martinról szóló művét, valamint Debussy most először a maga teljességében kiadott „összes írásait” bírálja H. H. Stuckenschmidt.

A beszámoló a Witteni Kamarazenei Napok négy hangversenyének ismertetésével kezdődnek. Érdekeségük volt, hogy azokon NDK-beli komponisták művei is megszólaltak. — A freiburgi operában bemutatták Peter Sandloff „Traum unter den Galgen” c. művét, amelyet a recenzen banálisnak és eklektikusnak tart.

A kieli operastúdió eredményes munkájának ismertetése után rövid beszámoló olvasható a nyugat-berlini zenei életéről. Valamivel több mint egy oldalt szentel a lap a dortmundi zenei napokra, amelyen — első ízben a szocialista országokból — ezúttal Magyarországi zenei életéről kaphattak képet a hallgatók. Az előadások csúcspontjának az Allami Operaház előadásait tartja a kritikus, különösen a Bartók-balettek „minterszerű interpretációit”. Különösen nagyra értékeli Seregi László koreográfiáit. Szokolay operájának, a „Vérnász”-nak elsősorban azt veti szemére, hogy nem a lorcai nyelvművészetet igyekezett zenei formákba önteni, hanem elsősorban a darab társadalmi mondanivalóját ragadta meg. „Szokolay nem stilisztá, hanem inkább dramaturg, aki darabját szinte neoverisztikus színpadi készséggel építi fel.” — Felhangzott Bartók Kékszakállú-ja is, amelyet a kritikus „autentikus realizációnak” tart. — Maros új balettje — amely dortmundi megrendelésre készült — egyáltalán nem tetszett a kritikuskak, elsősorban a koreográfia miatt. — Felhangzott Bartók kétzongorás szonátája is (helyi művészek előadásában); valamint Székely Endre Musica notturna-ja, amelyet a recenzens a bartóki „szorongás-zenék” továbbfejlesztésének érez; Mihály András Három tétel-ét „haladóbb”-nak tartja. Lendvay Kamilló Concerto da camera-jában azt kifogásolja, hogy a rövid formához túl sokféle zenei anyagot használ fel. — Néhány egyéb „belföldi” beszámoló után a külföldi zenei eseményekről szóló tájékoztatás következik. A leglényegesebb ezek közül az az ismertetés, amely Britten új televíziós-operájának, az „Owen Wingrave”-nek londoni bemutatójáról szól. A művet a recenzens kiválóan tartja. — Beszámolót olvashattunk a bázeli IGNM-szekció aktív munkájáról, egy New York-i college operastúdiójának előadásairól, londoni zenei kísérletekről stb. — A kottaismertetésben hasábos recenzió található Durkó Altamira-járól. — Lemezkritika és kis híryanag egészíti ki a szám tartalmát.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

A *Neue Zeitschrift für Musik* 1971. augusztusi száma Hans Hollander „Zene és Jugendstil” c. cikkével kezdődik,

amelyben a szerző a századforduló idején virágzó művészeti irányzat, a Jugendstil szerepét vizsgálja a zene életében. Érdekes párhuzamokra világít rá pl. R. Strauss, a fiatal Debussy, sőt még Schönberg művészetében is. Elsősorban persze a szöveg-választások vallanak ezeknél a komponistáknál a Jugendstillel való szorosabb kapcsolatra; de helyenként egész Jugendstil-atmoszféra hatja át zenéjüket is.

Hellmut Schmidt-Garre Edgar Allan Poe zeneesztétikáját veszi szemügyre. A nagy költő és elbeszélő (akinek tulajdonképpen nemcsak a „short story”, hanem a „detektívregény” műfaját is köszönhetjük), számos elméleti írást is hagyott hátra. Ezekben a zenét tekinti minden művészet előképének és többek között így fogalmaz: „A zene a lélek beteljesedése”. — A cikk szerzője Poe „Philosophy of Composition” c. esszéjét vizsgálja alaposabban, majd arra hívja fel a figyelmet, hogy Poe kompozíciós módszere — amely nemcsak háttorzongató történeteiben, hanem még olyan versekben is, mint pl. „A holló” is jól érvényesül — precíz, szigorúan következő, kiszámított, — tehát a mai zene legismertebb irányzataihoz hasonló.

Günther von Noé cikkének címe: „A Leitmotív Richard Straussnál, az „Elektra” példáján ábrázolva”. Az öt oldalas cikk számos kottapéldával illusztrálja a vezérmotívumos építkezés szerepét Strauss művészetében.

A beszámoló-rovat ismerteti a Nyugat-Berlinben megrendezett „Európán-kívüli zene heté”-t, amelyen többek között török, vietnami, arab és indiai szitárzene stb. hangzott el. Hosszú ismertetés számol be az ugyancsak Nyugat-Berlinben bemutatott új Stockhausen-kompozícióról, a „Sternklang”-ról, amelyet egy parkban öt muzikus-csoport adott elő. További beszámolók: München (Messiaen új oratóriuma: „La Transfiguration de notre Seigneur Jésus Christ”) Kiel (Isang Yun új operája, a „Geisterliebe”); Freiburg (Argyris Kounadis „Az elvárásolt kottaállványok” c. „zenés színház”-ának botrányba fulladt bemutatója); Bécs (a Wiener Festwochen két fő eseménye: a Schubert-ciklus és Boulez éjfélig tartó ún. „open house”-koncertje, amelyen nem csupán modern zene hangzott fel órákon keresztül, hanem a közönség beszélgetett is Boulezzel); Göttingen (Händel-ünnepségek); Cheltenham (a szokásos évi fesztí-

vál, ezúttal mai angol szerzők mellett skandináv komponisták műveivel); Würzburg (Mozart-ünnepek); Nürnberg (avantgarde „musica sacra”); Strasbourg és Párizs (mai zene; közöttük egy Franciaországban élő magyar szerző, Kómvics János „Catéchisme de nuit” c. kompozíciója) stb.

Bennünket különösen érdeklő beszámoló olvasható a dortmundi „magyar napokról”. A recenzens szóvá teszi, hogy a dortmundi színházat erre az alkalomra igen gyéren látogatták; Bartók Kék-szakállújának rendezését konvencionálisnak tartja, a színpadkép és Kórodi András vezénylete viszont megnyerte tetszését. Maros „Reflexionen” c. balettjének koreográfiája nem tetszik neki, és szerinte a zene sem eléggé meggyőző.

A kis hírekben megemlékeznek Louis Armstrongról és a június 24-én elhunyt neves zenetudósról, Hans Mersmann professzorról.

Lemezkritika, könyvismertetés található még ebben a számban.

A szeptemberi számban első helyen Werner Diez cikkét olvashatjuk Engelbert Humperdinckről, a komponista halálának 50. évfordulója alkalmából. A cikkíró a „Jancsi és Juliska” szerzőjének életét ismerteti és művészetét méltatja.

Günther Baum tanulmánya áttekintést ad a szóló-ének dramaturgiai szerepéről Wagner színpadi műveiben. A szóló-énekes részeket dramaturgiai funkciók szerint különböző csoportokba osztja: „szózatok” (Ansprache), mint pl. a királyé a Lohengrinben; „dalok”, amelyeknek a szüzsé szerint van funkciójuk, pl. a „versenydal” a Mesterdalnokban; „elbeszélések”, mint pl. Kundryé a Parsifal II. felvonásában; s végül a „monológok”, amelyek rendszerint dramaturgiaiailag kitöltik az időt a két jelenet között, mint pl. Siegmundé a Walkür I. felvonásában, vagy pedig visszapillantások, mint Sachs „Fliedermonolog”-ja a Mesterdalnokban.

Két tudomány képzeteit igyekszik összeegyeztetni Hans-Jürgen Möller tanulmánya, amely a felvilágosodás korának traktátusaival foglalkozik a zene ún. „gyógyító hatásával” kapcsolatban. Vizsgálatának konkrét tárgya a felvilágosodás korának zeneelmélete és orvosi képzetei közötti kapcsolat. A rendkívül tömören megfogalmazott, rendszerezett és pontokba foglalt cikk először a felvilágosodás korának filozófiai alaptenden-

ciáit ismerteti, majd azokat az orvosi szisztémákat veszi szemügyre, amelyek mechanisztikus bázison alapulnak. Ezután a mechanisztikus szemlélet hatását mutatja ki a zenei affektus-elméletben, majd a tanulmány középpontjába a zene gyógyító hatásának felvilágosodás-korabeli szemléletét állítja.

Heinz Winfried Sabaist, Darmstadt főpolgármesterét választották meg a Német Színházok Egyesülete új elnökévé. Ebből az alkalomból Sabais a nürnbergi évi közgyűlésen beszédet mondott, amelynek teljes szövegét közli a lap. A beszéd témája: a színház megvédelmezése az ideológiák ellen. („Ideológiák” alatt ebben az esetben azok az ideológiák értendők, amelyek a színház létjogosultságát tagadják, illetve a színház létét, mint olyant támadják.)

Hosszú beszámoló-sorozat olvasható a lapban az 1971. évi müncheni operafesztiválról (Strauss: Die schweigsame Frau, Paisiello: Il Re Teodoro; Simone Boccanegra Abbado vezénylete alatt; Mozart: Titus). — Aix-en-Provence-ban bemutatták Jacques Charpentier „Béatrix de Planissolas” c. egyfelvonásos operáját, amely hatalmas sikert aratott. A 25. avignoni fesztivál nagy sikere a Franciaországban élő, jugoszláv származású Ivo Malec „Egy mindenki ellen” c., Victor Hugo szövegére írt oratóriuma volt. — A salzburgi ünnepi játékokról szóló beszámoló (Monteverdi: Orfeo, Mozart: Mitridate, Berg: Wozzeck) után a karintiai Ossiachersee 3. nemzetközi Zenei Fórumáról, továbbá Vajc zenei életéről (Zürich, Nyugat-Svájc, Chur), stb. tájékoztat a rovat.

Ö

M

Z

Az *Österreichische Musikzeitschrift* 1971. augusztusi száma a salzburgi Ünnepi Játékok jegyében Salzburg zenei emlékeit ismerteti. (Nem csupán a városét, hanem Salzburg tartományét is.) Prof. Gerhard Kroll és munkatársai lelkiismeretes, alapos munkával készültek fel erre a feladatra. Közös munkájuk

eredménye egy több, mint 20 oldalas tanulmány, amely — a tájékoztatás szert — voltaképpen csupán vázlata egy később kiadásra kerülő terjedelmes könyvnek, amely Salzburg város és tartomány zenetörténetét foglalja majd össze. A tanulmány kronológikus sorrendben ismerteti mindazokat az épületeket és egyéb emlékeket, amelyek Salzburgban élő és működő muzsikussal kapcsolatosak. A sorozat a 14. században működő „Mönch von Salzburg”-gal, ezzel a névtelen muzikus-szerzetessel kezdődik és Anton Webernre vonatkozó emlékek ismertetésével fejeződik be. Említsünk meg néhány neves salzburgi muzsikust, akinek szülőháza, lakóháza, sírja, vagy esetleg más, reá vonatkozó tárgyi emléke mindmáig áll és megtekinthető: Paul Hofhaimer, Heinrich Biber, természetesen Mozart és Michael Haydn, Weber, Diabelli, Schubert, Cornelius, Hugo Wolf, R. Strauss, Pfitzner és Webern.

Rudolph Angermüller a salzburgi Mozart-emlékmű keletkezésének történetét ismerteti; G. Kroll cikkének címe: Julius André, Constanze Mozart és a frankfurti Mozart-alapítvány. *Robert Münster* Michael Haydn egy sajátkezű graduál-jegyzékéről ír, felsorolva a benne található adatokat.

Idén töltötte volna be 85. életévét Casimir von Paszthory, a nálunk alig ismert, de Ausztriában népszerű osztrák-magyar komponista. Ebből az alkalomból *Sibylle Dahms* ismerteti Rilke egyik Paszthoryhoz intézett levelét, abból az időből, amikor a zeneszerző a Cornet-verseket megzenésítette.

A bécsi Staatsoper deznált új igazgatója, *Rudolf Gamsjäger* ismerteti reformtervét és az 1972/73-as évad premier-terveit. Ezek között találjuk „A csodálatos mandarin” 1972. november 5-re tervezett bemutatóját, Millos Aurél ko-reográfijával.

A Bécsi Ünnepi Hetek koncertjeiről szóló kritikák, könyvismertetések mellett ott találjuk ebben a számban is a szokásos rovatot az osztrák zenei fős-kolák eseményeiről. — A hanglemez-rovat fő érdekessége egy Monteverdi-disz-kográfia, amelyet W. Hagg állított ösz-sze.

A szeptemberi szám központi témája: Burgenland zenéje. A mai Ausztriának ez a tartománya ugyanis 50 éve jött lét-re, a trianoni békeszerződés nyomán. A cikkek nagyobbik része Burgenland

népzenéjével és népi táncaival foglalkozik. (L. Schmidt: A burgenlandi népdal-kutatás helyzete 1971-ben; Christina Csenar: A burgenlandi horvátok eskü-vői dalai; W. Deutsch: Adalékok Bur-genland népzenejéhez; K. Horak: A né-pi tánc Burgenlandban; — magyar nép-zene már egyáltalán nem él ezen a vidé-ken).

R. Klein egész oldalas megemlékezés-sel búcsúzik Bernhard Paumgartnertől, a Salzburgi Ünnepi Játékok elnökétől, a neves karmestertől és zenedudóstól, aki július 27-én hunyt el.

A konceréletről szóló beszámolók kö-zött (Salzburg, München stb.) meleg-hangú, több mint féloldalas cikk van a „Thamos” szombathelyi előadásáról, — ugyancsak R. Klein tollából.

B. I.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG REVUE MUSICALE SUISSE

A *Schweizerische Musikzeitung* 1971/4 számában Jan Racek elmélyült és sok új gondolatot tartalmazó tanulmányát olvashatjuk Janačekről, a 20. század egyik legjelentősebb zeneszerzőjéről, akinek alkotómunkássága nemcsak a cseh, hanem az egyetemleges zenekultúra fejlődése szempontjából is lényegesnek mondható. (Leos Janaček und die musikalische Avant-garde des 20. Jahrhunderts.)

Bevezetéként Jan Racek rámutat arra, hogy a 19. és 20. század első felének cseh zenéje, miközben szorosan kapcsolódott a nemzeti tradíciókhoz, így a népzenehez is, nem zárkózott el az európai és európankízüli új zenei irányzatok befogadásától sem. Leos Janaček (1854—1928) korának ellentmondásos stílus-áramlatai közepette mindenkor meg tudta őrizni egyéni hangját s a zseniális alkotók biztonságával járta a maga útját. S ez már csak azért is figyelemreméltó, mert jól ismerte kortársainak kísérletezéseit, részben a prágai Verein für moderne Musik hangversenyeiről, részben az IGMN fesztiváljairól, melyeknek hosszú éveken át rendszeres látogatója volt. Hallott úgyszólván minden jelentős új művet, s amellett a fesztiválokon személyes kapcsolatba került jóformán minden jelentékeny zeneszer-

zövel, többek között Bartókkal, Hindemith-tel, Schönberggel is.

Janaček nem ítélte el a szélsőséges irányzatokat, kritikusan s ugyanakkor megértéssel szemlélte a kísérletezéseket, s felhasználta, alkalmazta amit jónak látott.

Voltaképpen elgondolkozott, hogy Janačeket, aki koránál fogva a Dvorak-Fibich generációhoz tartozott, s aki lényegében nem csatlakozott egyik divatos áramlathoz sem, mégis a mai korszak úttörő zeneszerzői közé sorolják a zeneesztéták. Erre főként utolsó alkotóperiodusa ad okot. Kései műveiben (Concertino — 1925, Capriccio — 1926, A Makropoulos-ügy 1923—28) sikeresen olvasztja egybe a cseh zene hagyományos elemeit a 20. század stílusnyelvezetével, hasonlóan Bartókhoz vagy Sztravinszkij-hez. Számára az új kifejezési forma sohasem jelentett öncélúságot, eszköznek tekintette ahhoz, hogy drámai elképzeléseit megvalósítsa.

Sajátosan egyéni stílusának kialakítása folyamán műveiben nyomon követhetjük a neo-romantika hatását, impresszionista korszakában Debussyt tekintette példaképének, s bár mindvégig hű volt a tonális alaphoz, utolsó kompozícióiban kétségtelenül közeledett Schönberg és Sztravinszkij avantgarde törekvéseihez. Janaček stílusának átütő ereje — ha úgy tetszik modernsége — elsősorban ritmikus gondolkodásában mutatkozik meg. Dallamvilágát jellegzetessé teszi a beszéd-dallam (Sprechmelodie) alkalmazása. Az emberi beszéd intonációjának alapos tanulmányozása zeneszerzői stílusának metroritmikus tényezőire hatott mindenekelőtt. Zenéje a műveire oly jellemző feszes ritmusok, a gazdag ritmika és poliritmika által vált sajátosan kifejezővé.

Ritmikus-melodikus gondolkodásmódja közel viszi a 20. század avantgarde törekvéseihez, a tonalitáshoz való kötődése viszont, amelyet mindhárom alkotóperiodusában megőrzött, a tradíciókhoz való ragaszkodását jelzi. A tonalitás helyenkénti fellazítása és modulációs technikájának egyéni jellege eredetiségre vall.

Kompozíciós technikája a zenei anyag újszerű formálását is maga után vonja. Kedveli a rondó formát, amely kis, aszimmetrikus motívikus egységekből áll össze. E tekintetben ugyancsak az akkori avantgarde-hoz áll közel. Zenei építkezésének megvan a szigorú belső

logikája, amely inkább intuitív és emocionális, mintsem intellektuális és racionális.

Hangszerelése különbözik mind a klasszikus, mind a neo-romantikus gyakorlattól. Egyéni színezetet ad minden zenekari hangszernek, mivel zenei elképzelései szorosan összefüggnek az egyes hangszerek „Klangfarbe”-jával. E tekintetben is a Sztravinszkij-generációhoz való közeledését figyelhetjük meg.

A Janačekre oly jellemző újszerű, eredeti hangzásvilág főként utolsó kamaraműveiben — 2. Vonósnyegyes, (Intim levelek), Ifjúság-szextett — mutatkozik meg. Világhírnevét főként operáinak, színpadi alkotásainak köszönheti. Kiváló drámai érzékkel megkomponált művei erőteljesen tükrözik a 20. század emberének dinamizmusát.

Összefoglalva az elmondottakat — állapítja meg Jan Racek — Janačeknek, aki megőrizte egyéniségét és mégis hozzá tartozott a 20. század úttörőihez, mind a cseh zenei élet, mind az európai zene-kultúra sokat köszönhet.

A folyóiratban a további jelentősebb cikkek, tanulmányok jelentek meg:

Hommages à Igor Stravinsky — Kurt von Fischer, Hermann Haller, Klaus Huber, Paul Sacher, Constantin Regamey, Julien Francois-Zbinden visszaemlékezései Sztravinszkij-jel való személyes kapcsolataikra, találkozásaikra.

Peter Wettstein: Die Gehörbildung, Kernfach der Musikalischen Erziehung. — Roland Machamul és Monika Quistorp nemrég megjelent hallásképzéssel foglalkozó tankönyveinek részletes ismertetése.

Pierre Hugli: Kitsch et musique — A zenei giccs rövid történeti áttekintése és megjelenése a modern zenei fesztiválokon.

Courier Musical de France

A *Courier Musical de France* a francia Zenei Tanács negyedévenként megjelenő folyóirata fő feladatának azt tekintti, hogy népszerűsítse a mai francia zeneszerzőket és hogy hírt adjon a francia zeneélet legjelentősebb eseményeiről. Emellett részletes tájékoztatást nyújt a jelenkori francia zeneszerzők

műveinek bemutatásairól, illetve előadásairól, pontos jegyzéket közöl az újonnan megjelent kiadványokról, lemezekről, s végül minden számban néhány oldalt szentel egy-egy francia zeneszerzőnek oly módon, hogy közli a szerző életrajzát, fényképét, műveinek keletkezési évét, rövid ismertetését, az esetleges kiadás vagy előadás évét. Mindez a szerzők nevének alfabetikus sorrendjében történik, az említett oldalak a folyóiratból laponként kiemelhetők és így az olvasó könnyűszerrel házilag összeállíthat egy kis lexikont.

Mivel a folyóirat jellegénél fogva újszólván kizárólag a francia zeneéletről foglalkozik, kétszerezsen megbecsülendő, ha magyar vonatkozású anyagot is felfedezünk benne.

Így az 1971/35 szám hanglemeztrombitájában a Qualiton 590 017 lemezéről (François Couperin: Pièces pour clavecin, 1^e livre, Jozsef Gát clavecinista) a következőket olvashatjuk: „... hála a néhány évvel ezelőtt elhunyt nagy magyar művésznek Gát Józsefnek, ez a lemez kiválóan örökíti meg Fr. Couperin clavicembalóra írt darabjainak első kötetét. Kár, hogy nagy klasszikusunk további műveinek hangmezefelvételére a művész korai halála miatt már nem kerülhetett sor...”

A Crescendo-Hungaroton-distribution Discodis SLPX 11 453 lemezről — (J. Ph. Rameau: Pièces de clavecin en concert — Lorant Kovács-flúte, Laszlo Mezo — violoncelle, Janos Sebestyen — clavecin) szintén kedvezően ír a recenzor. „A magyar trió rendkívül nagy gondossággal és jó ízléssel állította össze és adta elő a Suites de clavecin en concert sorozatból vett darabokat. A felvétel is nagyon jó...”

A Jacques Thibaud-verseny díjnyertesei között Rásonyi Leila nevével találkozunk, akit a zsűri külön díjjal jutalmazott.

A folyóirat legérdekesebb, állandó rovata egy-egy zeneszerző interjú formájában történő bemutatása. Ezúttal *Jean-Yves Bosseur*-rel ismerkedhetünk meg, aki 1947-ben született Párisban, Stockhausen és Henri Pousseur tanítványa volt a Rheinische Musikschulében, s filozófiát tanult a Nanterrese-i egyetemen. Íme rövid, vázlatos felsorolás mű-

veinek kronológikus sorrendben összeállított jegyzékéből: 1968—69 — Dieu tenté par les mathématiques — „pánik-opera”; 1970 — kísérezene Ionesco „jeux de massacre” c. darabjához; 1971 — self-service-zenekarra; 1971 — „comment devenir un Rolling-Stone” stb.

Arra a kérdésre, hogy miként határozná meg helyét a mai zene területén, Jean-Yves Bosseur azt válaszolja, hogy szereti a függetlenséget, nem híve az ún. zeneszerzői iskolákba való besorolásnak, ugyanakkor szívesen részt vesz egy fiatal zeneszerzőkből, előadóművészekből álló csoport munkájában, mert jól érzi magát közöttük. Ez a csoport — Groupe d'Etudes et de Réalisations Musicales — amelyet Pierre Mariétan alapított, sokoldalú tevékenységet fejt ki. Zenei bemutatásokat, kísérleti hangversenyeket, vitákat rendeznek, emellett feladatuknak érzik a zenei ismeretek terjesztését középiskolákban és kultúrházakban.

Különösen sok új impulzust adnak valamennyiünknek a vidéki nagy és kisvárosok zenekedvelőivel való beszélgetések — mondja J. Y. Bosseur —, aki úgy érzi, valósággal „beszűkülne”, ha csupán a sznob párizsi zeneéletben forogódná.

Az interjú további folyamán az olvasó előtt világosan kirajzolódik Bosseur portréja. Ez a fiatal zeneszerző szenvedélyesen keresi az újat, a szokatlant. Sokoldalúságára jellemző, hogy közben grafikus barátaival egy olyan újfajta írásmód kialakításán fáradozik, amelyet az előadóművészek könnyűszerrel megérthetnek, egyidejűleg diszsertációt ír a szavak jelentőségéről a partitúrában, vagy Jávába utazik a keleti zene tanulmányozására. Híve a collage-nak, lelkesedik az aleatorikus zenéért, foglalkozik a mai embert körülvevő és mindent elárasztó hangzónnival, ha úgy tetszik hangzavarral. S ez az ízig-vérig avant-garde zeneszerző egyre nagyobb jelentőséget tulajdonít a klasszikus és neoklasszikus formavilágnak. Mint mondja — évekig elutasított minden tradíciót, jelenleg Bartókhoz és Sztravinszkijhez vonzódik, sokkal inkább mint az új bécsi iskola mestereihez. Így ismerkedünk meg az interjú alapján egy rendkívül sokoldalú, széles érdeklődésű, kereső-kutató művésszel.

Sz. M.

HANGLEMEZEKRŐL

Bartók Béla: A kékszakállú herceg vára — opera egy felvonásban, szövegét írta Balázs Béla, op. 11. — Előadók: A kékszakállú herceg: Melis György, Judit; Kasza Katalin, a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarát Ferencsik János vezényli. — Hungaroton LPX 11 486.

— A Bartók-összkiadás keretében jelentették meg A kékszakállú herceg várá-t új szereplőkkel, új felvételen. „Új” szereplők alatt ez esetben az Operaház legutóbbi Kékszakállú-felújításának szereplőgárdáját kell értenünk. Mindazt, amit a szakkritika az operaelőadásokon kifogásolt, a lemezfelvétel sem tudja feledtetni. Vita sem férhet Melis György nagyszerű kvalitásaihoz, vagy Kasza Katalin tehetségéhez, de egyikük sem nyújt teljesen meggyőző alakítást a Bartók-operában. Melis ugyan mindenkit elbűvöl csodálatos szépségű, hajlékony hangjával, de a Kékszakállú szerepének „mélységével”, sötétebb színeivel, drámai megrázó erejével ő is adósunk marad. Kasza Katalin még nem azonosult Judit szólamával-szerepével, de ez a lemezfelvétel is sejteti: minden adottsága megvan, hogy később valóban eszményi Judit legyen. Mindezt azért kell szóvá tennünk, mert még élénken élnek emlékezetünkben a korábbi, jobb Kékszakállú-előadások, akár a Székely—Pálankay, akár a Faragó—Szőnyi „párosításra” gondolunk. Utóbbiak világszerte elismerést arattak ebben a szerepben, ezért sajnáljuk, hogy nem az ő átéltébb és meggyőzőbb produkciójukat rögzítették az összkiadás részére.

Mindezt előrebocsátva mégis azt kell hangsúlyoznunk, hogy értékes a felvétele. Azzá teszi mindenek előtt Ferencsik János vezénylése és a Budapesti Filharmonikusok rangos játéka. Ferencsik már

évtizedek óta azonosult a Kékszakállú partitúrájával, nála hivatottabb tolmácsolót aligha találtak volna. Ez esetben különösen a 7. ajtó előtti nagyfeszültségű jelenet marad emlékezetes, de megrázó a mű befejezése is. Máshol is pontos, precíz az előadás, de ezt a forróságot, szuggesztivitást nem mindenhol éreztetni a produkció.

Külön meg kell említenünk a felvétel érthetőségét: mindkét szereplő mindvégig világosan, érthetően deklamál, a szöveg követése-megértése így seholsem okoz problémát a hallgatónak — ami alighanem a felvétel zenei rendezője, Beck László munkáját is dicséri.

Összkiadásról lévén szó, el tudtuk volna képzelni a Prológ szövegét is a lemezfelvétel kezdetén, nemcsak azért, mert Bartók szándékát nem szabad figyelmen kívül hagyni ilyen hitelességre törekvő lemezfelvételek esetében, hanem — ha szabad úgy fogalmazni — didaktikai szándékból: ha külföldi előadásokra készülnek valahol, bizonyára ezt a hiteles magyar felvételt is meghallgatják, s akkor ízelítőt kaptak volna a prologus általunk megfelelőnek tartott hanghordozásáról, szerepéről.

Az átlagosnál több pattogást hallunk a felvételen, ez különösen a mű kezdetén és befejező részében zavaró. Vitatható a lemezváltás helye is. Nagyon jó, találó és tömör az ismertetőszöveg (Kroó György), s az is feltétlen helyes, hogy a darab teljes szövegkönyvét — négy nyelven — olvashatja a hallgató. Még jobb lett volna azonban, ha a megfelelő sorokat pontosan egymással egy vonalban nyomtatták volna mindenhova. És kár, hogy a magyar szövegbe egy csúnya kettős sorcsere is belecsúszott, a 30. oldal legelső soraiban. Ilyennek nem lenne szabad előfordulni az összkiadásban! Még szerencse, hogy az angol—né-

met és az orosz fordítás ezt a részt helyes sorbeosztással közli. Ha már ennyi munkát fektetnek az összkiadásba — s nem kevés pénzt, fáradságot — jobban kellene ügyelni a szereplők legmegfelelőbb kiválasztására, s a hasonló mellékletek gondosabb kiadására. Mert ugyanennyi energiával minden szempontból megnyugtatóbb új Kékszakállú-felvétel is készülhetett volna.

Bartók Béla: Kossuth — szimfóniai költemény — Scherzo az Esz-dúr szimfóniából — Scherzo zongorára és zenekarra, op. 2. Előadók: Tusa Erzsébet (zongora), a Budapesti Szimfonikusok, vezényel Lehel György. — Hungaroton LPX 11 517.

A Bartók összkiadás részeként zene-történeti érdekességű fiatalkori művekkel ismerkedhet meg a hallgató. Mindhárom kompozíció 1903—04-ben keletkezett, s évtizedek múltán csak 1961-ben szólalt meg újra Denijs Dille rekonstrukciójának köszönhetően. Opuszámot Bartók csak a zongorás scherzónak adott, s ez aligha véletlen. De a másik két darab is figyelemreméltó: Bartók pályaindulásáról, kezdeti stílusorientációjáról kapunk képet. Ezeknek a műveknek az ismeretében még döbbenetesebb az a változás, amit a népdalok felfedezése-átélése hozott Bartók zeneszerzői stílusában!

Művészileg-technikailag egyaránt jók a felvételek. Tusa Erzsébet ihletetten, a stílus biztos ismeretében adja elő az op. 2-es Scherzót, s szokott rangos teljesítményt nyújt a Budapesti Szimfonikusok névvel játszó Rádiózenekar is Lehel György vezényletével. Különösen jól sikerült a „Kossuth” VIII. részének, az ízig-vérig romantikus ihletettséggű csatajelenetnek plasztikus érzékeltetése. Anál szembetűnőbbek azonban a IX—X. részt csúfító lemezpattogások, melyek hasonlóképpen zavarják a zongorás scherzo elejét és végét is, sőt itt a kódában az alapzajszt is meglehetősen magas. Sajnálatos, hogy a lemezfelvételen más sorrendben hallhatók a művek, mint ahogy a lemeztasak-ismertető azt közli, s az sem megnyugtató indok, hogy végül egy mondatban jelzik: a sorrend „technikai okokból tér el a kronológiától”. A tájékoztatlanabb hallgatót ez még akkor is bosszantja, ha néhány ütem után kétséget kizáróan rá is jön, melyik kompozíciót adják elő. És még egy apróság: a lemezborítón a felvétel hely-

színeinek és munkatársainak felsorolásánál miért spórolták el a magyar szövegben a „Kossuth” műfajmegjelölését (szimfóniai költemény)? Így meglehetősen pongyolán hangzik, hogy „A Kossuth felvétele a Budavári Mátyás-tempóban...” Még szerencse, hogy nem ezek az „apróságok” határozzák meg végül is ennek a ritka kuriózumot kínáló felvételnek az értékét.

Bartók Béla: Quintett vonósnégyesre és zongorára (1903—04). Előadja: Szabó Csilla (zongora) és a Tátrai vonósnégyes (Tátrai Vilmos, Szűcs Mihály, Konrád György, Banda Ede). — Hungaroton LPX 11 518.

Bartók posztumusz művei között fontos hely illeti meg a Zongoraötöst. Noha nem adott opuszámot e darabjának, mégis több alkalommal a 10-es, 20-as években ő maga is közreműködött a Kvintett előadásában. Való igaz, hogy nem sokkal a kompozíció keletkezése után Bartók zeneszerzői stílus gyökeresen megváltozott, de már itt, ebben a Zongoraötösben is találunk olyan megoldásokat, effektusokat, ötleteket, melyek később, a nagyobb művekben nyerték el végleges formájukat. Sokkal több ez a kompozíció, mint fiatalkori kísérlet — a művet tömören és világosan ismerető Bónis Ferenc szavaival: „Folyamatos szavú, rendkívül kifejező, elbűvölő alkotás: méltó kezdete egy szédítő ívű pályának”.

Nem tudom, miért nem egységes mindenhol a darab elnevezése? A lemezen ezt olvashatjuk: Quintett 2 hegedűre, mélyhegedűre, gordonkára és zongorára; az ismertetőben: Quintett vonósnégyesre és zongorára; ugyanakkor közlik Bartók eredeti kéziratának első partitúraoldalát, ahol egyszerűen csak ennyi áll: Zongora-ötös, és ugyanezt látjuk a mű 1921-es előadásának műsorlapján, a fotokópián.

A Tátrai vonósnégyes és Szabó Csilla kedvvel és lelkesedéssel adják elő a darabot. Különösen a negyedik tétel változó hangulatainak érzékeltetése sikerült kitűnően, a produkció itt különösen magával ragadó. A líraibb pillanatok teljes költőiségükben bontakoznak ki. Mással is összefogott és pontos az előadás, csak az átélésnek ezt a fokát hiányoljuk. Kár, hogy elég sok a pattogás, s a lemezzaj — ezek nélkül még hatásosabb lenne a felvétel. De meggyőződésem, hogy így is sikerült ráirányítani

a figyelmet Bartóknak erre a csaknem teljesen elfeledett, s a későbbiek szempontjából korántsem jelentéktelen művére.

Kodály Zoltán: Kórusművek 5. — Biciniumok. Előadja: a Budapesti „Kodály Zoltán” Leánykórus, vezényel: Andor Ilona. — Hungaroton LPX 11 469.

Andor Ilona leánykórusa méltán vívott ki magának európai hírnevet. Ez a lemezük is ragyogóan sikerült! Tökéletesen, anyanyelvként éneklük a Kodály-stílust, érezhető, hogy ezen a muzsikán nevelkedtek, ebben a legothonosabbak. Ezen a felvételen a Biciniumokból kínálnak bőséges válogatást. Ha bárkinek kétsége lenne, hogy e miniatűr művek messze túlnőnek a pedagógiai gyakorlatokon — hallgassa meg ezt a lemezt. Igazat kell adnunk a lemeztasak ismeretetőjének, Mátyás Jánosnak, (aki egyben a felvétel zenei rendezője is volt); szerinte a biciniumok „egy nagy mester leisztult lírájának és ragyogó humorának bizonyosságai. Jellegzetesen egyéni, halhatlan tömörséggel és biztonsággal fogalmazott apró mesterművek, melyeket a nagy alkotásoktól csak időtartamuk, nem értékük különböztet meg.”

Technikai szempontból is átlagon felüli színvonalú a lemez. Az alapzaj minimális, s pattogások is csak nagyon ritkán hallhatók. Egy-egy erősebb hangzásnál ugyan érzünk néhol kisebb torzulásokat, de a felvétel egészére a plasztikus, világos, kristálytisza hangzás, kitűnően eltalált arányok és hangszínek jellemzőek. Az esetek többségében a két-szólamú gyakorlatoknak a szövegét is jól értjük, ami azért fontos, mert így pontosan követhetjük a különböző hangulatmódosulásokat. Nehéz lenne bármit is kiemelni a jóval több, mint fél-száz bicinium, ill. népdal közül — hiszen az egységes, átgondolt és ihletett tolmácsolás jellemzi mindegyiket. Mégis, ha feltétlen választani kellene, a b-oldal utolsó néhány biciniumát említeném elsősorban. Andor Ilona ügyszeretete, lelkesedése érezhetően átragadt az egész kórusra, így együttesen tudják elhiteni a miniatűrökben rejlő ezernyi szépséget, humort és költőiséget — a Kodály-kórusművek kimeríthetetlen gazdagságát.

Esterházy Pál: Harmonia Caelestis. Közreadja: Breuer János. Előadók: Laky Krisztina, Ádám Anna (szoprán), Ko-

csis Katalin (kontraalt), Fülöp Attila (tenor), Supala Kolos (basszus), a Zene-művészeti Főiskola Kamarakórusa (karigazgató: Párkay István), a Győri leánykar (karigazgató: Szabó Miklós), a Liszt Ferenc Kamarazenekar, vezényel: Sándor Frigyes. — Hungaroton LPX 11 433—35.

Csak dicséret illetheti a Magyar Hang-lemezgyártó Vállalatot ezért a pompás kiállítású és művészileg is rangos produkcióért, és még inkább: a régi magyar muzsika sokáig lappangó értékeinek népszerűsítéséért! A magyar zenetörténet nem sok olyan, ma is élő-ható „emlékkel” dicsekedhet, mint Esterházy Pál kantátasorozata. És különösen kevés érték maradt fenn a 17. századból, s a 18. század kezdetéről. Ha csak abban rejlene a sorozat érdekessége, hogy az a korabeli műzenének „egyetlen olyan emléke, amelynek szerzőjét ismerjük, s az a mű, amelyben kompozitorikus tendenciák érvényesülnek”, akkor is érdeklődésre tartana számot a felvétel. De mivel a művek nem csupán muzeális értékűek, fokozottabban ajánlhatjuk minden zenekedvelő figyelmébe a három lemezt.

Először néhány megjegyzés a lemezekhez mellékelt füzetéről. Igen tartalmas az ismertetőszöveg (a közreadó Breuer János írása), a kép- és kottamelléletek is rendkívül ízlésesek, gondosan, jól válogatottak. A fényképfelvételek azonban ezen a kicsit durvább papíron nem érvényesülnek teljesen, elmosódtak, pedig a pannonhalmi Boldogasszony kápolnában készült hangfelvételtől jó és hatásos pillanatokot kapott el a fotóriporter, Szalay Zoltán.

Technikailag általában igen jó a felvétel. A lemezeken nagyon kevés az alapzaj (gyakorlatilag elhanyagolható), pattogás is ritka (pl. a 18. kantátában van). Plasztikusan érvényesülnek a zenekari és énekszólamok, különösen kiválóan sikerült például a 2. kantáta ragyogó színeinek, a 14-es kantáta echo-hatásainak és a 26. kantáta kontrasztáló hangszeres effektusainak az érzékeltetése. (Zenei rendező: Székely András)

Szóvá teszek még néhány technikai negatívumot, noha lehetséges, hogy nem mindegyik lemezen tapasztalhatók-hallhatók egyformán ezek a fogyatékoságok. Viszonylag sok a kis, sokszor alig észrevehető betorzulás. Így pl. már az 1. kantátában, vagy a 9., 20. és a 23. kan-

tátában. A 18. kantátában a legmélyebb orgonabasszus nemcsak betorzul, hanem kissé hamis is. A 6. lemezoldal (46.—55. kantátáig) hangzásszintje nem olyan egyenletes, mint a többié, sőt az utolsó kantáta végén „nyávogást” is hallunk. Hangsúlyozni szeretném, hogy ezek a kisebb „mellékszöveg” a csaknem háromórás mű előadásában számukat és „súlyukat” tekintve is csaknem elhanyagolhatók, mégis azért emlitem meg ezeket, mert egy kicsit több energiával, figyelemmel alighanem teljesen kiküszöbölhetőek lettek volna.

Az előadásról és az előadókról — kisebb fenntartásaink ellenére is — jókat írhatunk. Sándor Frigyes értője és kiváló ismerője ennek a muzsikának. Elképzeléseit pontosan követik az előadók. Ez a „követés” átélést, a stílussal való teljes azonosulást jelent az énekeseknél, zenekarnál egyaránt. (Kivétel talán kis szerepében Kocsis Katalin). Sándor Frigyes mindvégig atmoszférát teremt, él, szinte „lélegzik” pálcaja nyomán ez a zene, melyet — érezhető a felvételtől — öröm előadni, s öröm hallgatni. Különösen kiemelkedő a 3. kantáta színes, tempós előadása, a 12., és a 26. kantáta lendületes tolmácsolása, a 31. és az 53. kantáta friss, örömteli hangjának érzékeltetése, vagy a 37. kantáta bensőséges szép lassú zenéjének életre keltése. Sorolhatnám tovább a példákat, de ehelyett ismét az összbenyomást rögzíteném egy mondatban: költőien szép, őszinte muzsikálásban gyönyörködhetünk. (Ezt az összhatást nem rontják le a kissé fáradtabban előadott kantáták — pl. a 30. kantáta, melyet éppen a 31. kantáta igen jó, lendületes interpretálása feledtet).

A szólisták közül különösen a két szoprán, Laky Krisztinát és Ádám Annát kell dicsérni. Sallang nélkül, tisztán és meggyőzően énekelnek. A férfiszólistáknak, Fülöp Attilának és Supala Kolosnak sokkal kisebb szerep jutott, mindketten jól állnak helyt. Remekel a két kórus is, közülük a Győri Leánykar tűnik ki hajlékony és puha, egységes hangszínével. Ihletetten muzsikál a Liszt Ferenc Kamarazenekar, s itt kell megemlítenünk — ugyancsak a dicséret hangján — a feladatuknak pontosan megfelelő hangszeres szólistákat is: Frank Máriát (cello continuo), Pertis Zsuzsát (cembalo), Som Lászlót (nagybőgő) és Lehotka Gábort (orgona).

Ilyen felvételeket szeretnénk látni-

hallani minél többet a Hungaroton Musica Rinata sorozatában! A felvétel kezdeményezőinek, létrehozóinak őszinte köszönettel tartozunk.

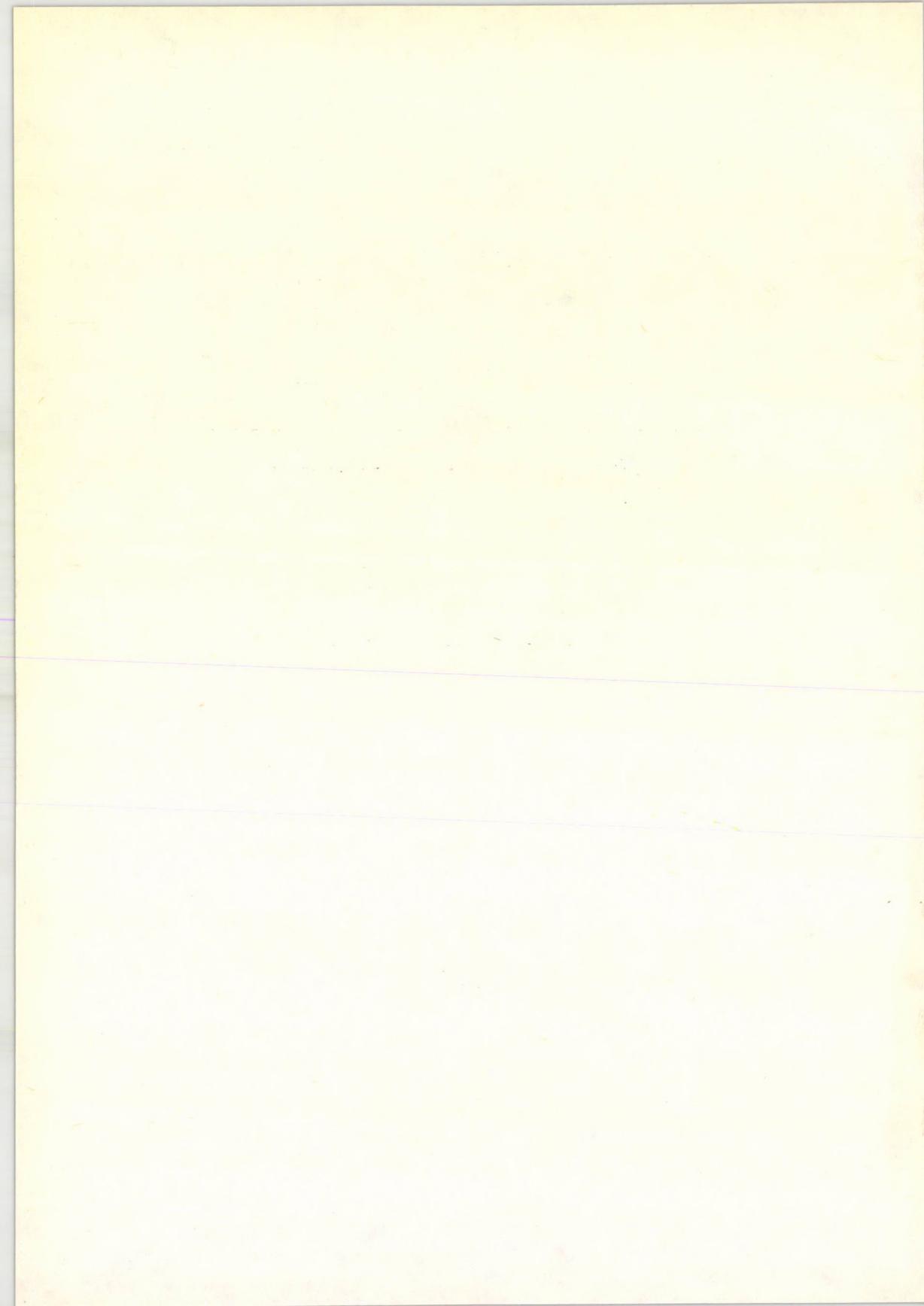
Beethoven: G-dúr zongoraverseny, Nr. 4, op. 58. — Esz-dúr szonáta („Les Adieux”), op. 81/a. Előadja Kocsis Zoltán, a versenymű felvételén közreműködik a Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara Lukács Ervin vezényletével. — Hungaroton LPX 11 496.

Kocsis Zoltán első lemezfelvétele joggal tarthat igényt nemzetközi feltűnésre. A kiváló fiatal művész ritkaságú tolmácsolásában gyönyörködhetünk! Szerencsés választás volt azt a két Beethoven-művet lemezre venni, melyekkel az emlékezetes 1970-ben tartott Beethoven-zongoraversenyen, a rádióban, a legnagyobb elismerést aratta.

A lemez technikai kivitelezése sajnos nem kifogástalan. Vitatható, hogy a Les Adieux szonáta az egyik oldal közepén kezdődik, s ami még nagyobb baj, a lemezváltás megtöri a zongoraverseny második-harmadik tételének átmeneti folyamatosságát. Meglehetősen sok a pattogás pl. a versenymű harmadik tételében. Azt is szövé kell tennünk, hogy a Hungaroton felvételek szokott precizitásától eltérően nincs kellő összhang a szólista és a kísérő zenekar között. A zenekari belépések pontatlanok, egyes részletek „slamposak”, sőt rontják is a hatást, mint pl. az I. tétel zongoracandenciája utáni zenekari belépésnél. Nem lett volna szabad ilyen „elnézőnek” lenni! Mindez azért feltűnő, mert Kocsis zongorázása pregnáns, kidolgozott, színeiben is költőien szép, s emellett feltűnik minden, ami csak némiképp is zavarja a produkciót.

Szép és ízléses a tasakterv (Molnár Szilárd munkája), lényegre talál az ismertetőszöveg is, csak szembetűnő, hogy az idegennyelvű fordítások miért térnek el ettől, nem is lényegtelen kérdésekben (pl. nem mindegy, hogy Kocsisról, mint „az utóbbi években pódiumra került rendkívül tehetséges magyar pianistanegyedik legjelentősebb tagjáról”, vagy „*egyik* legjelentősebb tagjáról” beszélünk!). És egy tipográfiai észrevétel: miért nem egységes a magyar szövegben a kompozíciók címének kiemelése? (vagy kurzív, vagy fett legyen!).

Juhász Előd



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XIII. évfolyam 2. szám

1972. június

TARTALOM

INTERJÚ DR. BARNA ANDRÁSNÉVAL, A MŰVELŐDÉSÜGYI MINISZTERIUM ZENE- ÉS TÁNCMŰVÉSZETI FŐOSZTÁLYA VEZETŐJÉVEL . . .	115
SZELÉNYI ISTVÁN	122
SZELÉNYI ISTVÁN: Kodály és az új zongorastílus	124
UJFALUSSY JÓZSEF: Kókai Rezső emlékezete	127
ULRICH DIBELIUS: A törvényen kívül helyezett mű	129
A 61 ÉVES RAICS ISTVÁN KÖSZÖNTÉSE	143
SÁROSI BALINT: Magyar parasztlak és cigányzenészek (folytatás)	144
VIRÁNY GÁBOR: Egy klasszikus forma utóélete	164
DR. SZIGETI KILIÁN: Az aquincumi orgona zenei problémái	170
ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA: Láng István: Három mondat a Rómeó és Júliából — Sárközy István: Concerto grosso — Kocsár Miklós: Repliche (Kárpáti János)	180
DOCUMENTA Verdi Magyarországon II. 1884—1919 (Várnai Péter)	195
KÖNYVEKRŐL—KOTTÁKRŐL Kroó György: Bartók-Kalauz — Pongrácz Zoltán: Mai zene, mai hang- jegyzírás — Nathan Notowicz: Wir reden hier nicht von Napoleon, wir re- den von Ihnen. Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhard Eisler (Breuer János)	206
Billentyűs muzsika — anno 1588 (Pernye András)	211
FOLYÓIRATOK	213
HANGLEMEZEKRŐL (Juhász Előd)	220

A Magyar Zene legközelebbi száma 1972. szeptemberében jelenik meg.

M A G Y A R Z E N E

Zenetudományi folyóirat

A Magyar Zeneművészek Szövetségének lapja

Megjelenik évenként négyszer

A szerkesztő bizottság 'agjal:

SZABOLCSI Bence, UJFALUSSY József és MARÓTHY János

Szerkesztő: BREUER 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

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, Budapest, V., József nádor tér 1.) közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215–96 162 pénzforgalmi jelzõszámára. Előfizetési díj félévre 30,— forint, egész évre 60,— forint.

Index: 25.563

72.9345.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

INTERJÚ DR. BARNA ANDRÁSNÉVAL,
A MŰVELŐDÉSÜGYI MINISZTERIUM ZENE- ÉS TÁNCMŰVÉSZETI
FŐOSZTÁLYÁNAK VEZETŐJÉVEL

A magyar zenekultúra az elmúlt évtizedben nagyobb megrázkódtatások nélkül, harmonikusan fejlődött. A zenei élet fölötti teljes áttekintés birtokában Ön mivel magyarázza ezt a fejlődést?

— Az utóbbi években a magyar zeneszerzők, előadóművészek és zene-tudósok egyaránt kitekintettek a világba, megismerhették a nemzetközi zene-élet áramlatait, és kulturáltan, igényesen, a legjobb tradíciókra támaszkodva kezdtek eddigi munkásságukon tovább gondolkodni. A hazánkban folyó egészséges társadalmi fejlődés is természetesen befolyásolta a művészeti közgondolkozást. Az utóbbi időkben a zenei nevelésről folytatott szenvedélyes viták sem tagadják az eredményeket, de elégedettek magunk sem vagyunk. Például a fiatalság és a zene kapcsolatát még mi sem látjuk olyan szorosra fonódottnak, hogy ne lenne szükség szervezésben, propagandában, színvonalas produkciókban még sok finomításra. Őszintén szólva a fiatalok nem mindig kapják a leggondosabban előkészített produkciókat.

Az elmúlt esztendő legfőbb eredményeinek egyike, hogy sikerült — ha megszüntetni nem is —, lényegesen csökkenteni a főváros és a vidék zenei élete közötti színvonalkülönbséget. Hallhatnánk valamit a Zene- és Táncművészeti Főosztálynak azokról a sikeres erőfeszítéseiről, amelyek eredményeképpen oly sokat javult a vidék zenei ellátottsága?

— Nagyobb vidéki városainkban az új zenekarok szervezésének komoly előmunkálataiért az elismerés a helyi és megyei tanácsokat, s az Országos Filharmóniát illeti. Igen, igaz, hogy mecénás is szükséges. Mivel a kezdeményezéseket nemcsak jónak, hanem már halaszthatatlannak tartottuk, főosztályunk a megvalósításhoz támogatást adott azzal, hogy a társulatok működési és bérköltéseit rövidebb-hosszabb időre vállalta. A Pénzügyminisztérium ezután a tanácsok költségvetésében biztosította a fedezetet.

Az újonnan szervezett zenekarok színvonalának állandó emelkedését a fővárosi és külföldi vendégművészek rendszeres szereplése is elősegíti. Az Országos Filharmónia a nagyobb városok bérleti rendszerében gondosan ügyel arra, hogy az igényes közönséget helyben is kielégíthesse. De egyéb támogatást is nyújtunk a vidéki zene- és táncművészeti élet színvonalának emeléséhez: például a szegedi és szombathelyi szabadtéri színpadok, a kecskeméti Kodály-szeminárium, a pécsi Jeunesses Musicales tábor és egyéb rendezvények is anyagi támogatást kapnak.

A gazdaságirányítás új rendszerének bevezetése az Ön megítélése szerint milyen új lehetőségeket adott zenekultúránknak?

— A jelenlegi gazdaságirányítás bevezetésének újdonságaként említhetjük a kulturális alap működését. A zenei-szakmai kulturális alap különböző forrásokból táplálkozik. Szívesen megemlítem a Hanglemezgyártó Vállalattól befolyt összegeket, amelyeket a könnyűzenei lemezek után — a közönség támogatásával — fizetnek be. Ez az összeg nagyon jó célt szolgál, mert majdnem teljes egészében visszajuttatjuk a Hanglemezgyártó Vállalathoz: fiatal zeneművészek, új magyar zeneművek és fontos komolyzenei alkotások felvételeit biztosítjuk belőle. Az így felhasznált összeg 4—5 millió forint, amely, úgy gondoljuk — a Hanglemezgyártó Vállalat kultúrpolitikai tevékenységét rendkívül komolyan támogatja. Nemzetközi díjakat nyert hanglemezeik egy része szintén ebből az összegből készült.

A hozzánk befolyt kulturális járulékokból ezenkívül jelentősen támogatjuk az Országos Filharmónia és az Állami Operaház ifjúsági előadásait is. Az Országos Filharmónia hangverseny-látogatóinak 48 százaléka az ifjúsági hangversenyek közönsége, s az ifjúság mind az Országos Filharmónia rendezvényeire, mind az Opera előadásaira 40—50 százalékos, kedvezményes helyárral kapja a jegyeket. Ezeket a bevételi kieséseket a kulturális alapból fedezzük.

Ugyancsak a kulturális alapból járulunk hozzá a fontos komolyzenei intézmények propagandaköltségeihez, és ebből a fedezetből születik számos olyan megrendelésünk és megbízásunk is, amely a magyar zenetudomány fejlődését, új magyar zene- és táncművek keletkezését biztosítja. Jelentősebb vidéki szabadtéri színpadaink komolyzenei produkciói is innen nyernek támogatást.

A magyar zenei élet színességét az is jelzi, hogy egyre több kamarazene-ekar és -együttes vesz részt a programokban. Ilyenek például a nem függetlenített kamarazeneekarok, mint a Liszt Ferenc Kamarazeneekar, vagy a Mihály András vezette Budapesti Kamaraegyüttes; hozzájuk csatlakozik még az Operaház zenekarának tagjaiból alakult Budapesti Filharmóniai Társaság — valamennyiük összes programját igen komoly szubvencióval támogatjuk az Országos Filharmóniánál, lehetőséget adva arra, hogy ne csak budapesti, hanem vidéki előadásokon is jelentkezzenek ezek a nagyon értékes együttesek.

Milyen módszerekkel irányítja és koordinálja a Zene- és Táncművészeti Főosztálya a főhatósága alá tartozó intézmények — Budapesti Zenei Versenyek és Fesztiválok Irodája, Magyar Állami Operaház, Magyar Hanglemezgyártó Vállalat, Magyar Zeneművészek Szövetsége, Nemzetközi Koncertigazgatóság, Országos Filharmónia, Országos Rendező Iroda, Szerzői Jogvédő Hivatal — tevékenységét?

— Az állami felügyelet feladata lenne a különböző intézmények okos és jó együttműködésének biztosítása. A kérdésekre válaszolva szokás elmondani a pozitívumokat — de még hasznosabb beszélni azokról a negatívumokról, amelyek az örökös fejlődés igényéből fakadóan már-már a fejlődés gátját jelentik.

Nézzük az eredményeket! A Budapesti Zenei Versenyek és Fesztiválok Irodája például nagyszerűen együtt dolgozik az Országos Filharmóniával. Ez

az intézmény a versenyek legjobbjainak alkalmat nyújt fellépésekre, sőt ebben az évben a Liszt—Bartók zongoraverseny győzteseinek bérletben biztosított koncerteket.

Az Opera igyekszik együttműködni az egész magyar zeneélettel — de lehetséges-e évente 500 hazai előadást és 3—4 külföldi vendégszereplést úgy lebonyolítani, hogy közben a zenekar, tánckar és az énekesek foglalkoztatását örökké a kikérések igényeihez kell mérni? Rendkívül ellentmondásos ez az egész folyamat. A opera előadásait gyakran bírálják, a bírálatokra pedig nem lehet azt a választ adni, hogy az együttes legjobb művészei más hazai és külföldi pódiumokon találhatók, és nem az anyaszínházban.

Figyelembe kell venni, hogy a művészek ambíciói túllépnek az Operaház keretein — nem kívánom itt felsorolni azokat az értékes művészegyütteseket, amelyek például az Operaház zenekarának tagjaiból alakultak —, de a pódiumokon kívül ott van még a rádió, a televízió, a hanglemezgyár és egyéb fellépés is. Sajnos, még Koncertigazgatóságunk sem alkalmazkodik megfelelően és nem veszi számításba a hazai érdekeket. Mi magunk vagyunk a leghangsabb szószólói annak, hogy művészeinket el kell juttatni a nemzetközi pódiumokra — de ha arról beszélünk, hogy a zene- és táncművészet legelső hivatása hazánkban terjeszteni a kultúrát, akkor nem lehetünk kiszolgálói minden váratlan és tervszerűtlen igénynek.

És még tovább a hibákról: a Szerzői Jogvédő Hivatal feladata az új magyar művek külföldi propagálása — nos, hogy rövid legyek, csupán annyit kívánok itt megjegyezni, hogy a magyar előadóművészet ehhez jóformán semmiféle segítséget nem nyújt.

A Magyar Zeneművészek Szövetsége jó kapcsolatot tart a hazai zeneélet képviselőivel és igyekszik befolyását biztosítani. Ennek eredménye — többek között — az új magyar művek elég jelentős játszottsága hazai pódiumainkon.

Miként tudja befolyásolni a Zene- és Táncművészeti Főosztály országosan, átfogó módon, művelődéspolitikánk szellemében a — végeredményben mégiscsak egységes és oszthatatlan — magyar zenekultúra helyes irányú fejlődését?

— Az Országos Filharmónia nevében viseli hatáskörét; ez azt jelenti, hogy átfogóan tervezik a vidéki tanácsokkal együtt a városok és megyék hangversenyprogramjait, ami művelődéspolitikailag is egységes magatartást biztosít. Talán túlságosan is egységest. Gondolok itt arra, hogy egyöntetűen hiányoznak műsorainkról a XX. század legjobb — és a nemzetközi életben is gyakorta jelenlevő — művei.

Az utóbbi hetekben sokat beszéltek arról, hogy Sztravinszkij alkotásai közül is csak a legnépszerűbbeket ismeri a magyar közönség. Ez igaz, de emellett még sorolhatnánk Prokofjevától Janačeken, Hindemithen és Honeggeren keresztül Sosztakovicsig azokat a mestereket, akiknek sok-sok értékes kompozíciója hiányzik műsorainkról. Nagyon sok a mulasztásunk a 30-as évektől kezdődően; hozzá kell látnunk e mulasztások pótlásához.

A zenekultúra népszerűsítésében rendkívül fontos szerepe van a telekommunikációs csatornáknak. Van-e együttműködés egyfelől a Zene- és Táncmű-

vészeti Főosztály, másfelől a Magyar Rádió és Televízió zenei vezetői között? Hogyan hangolják össze tevékenységüket országos célok érdekében?

— A rádió és televízió az utóbbi években a lehetőségekhez képest keresi az együttműködést: például megismerjük műsorterveiket, időnként kéri véleményüket és részt vesznek egyes rendezvényeink — versenyek, koncertek — közvetítésében. Jelentős akció volt a Nemzetközi Koncertigazgatóság és a televízió fertői koncertsorozatának együttes kidolgozása. A legnagyobb közönséget magáénak mondható rádió és televízió külön programokban, színvonalas módon adott hírt Bartók zenei nagyságáról, ismertette műveit, közölt adatokat életéről, tudományos munkásságáról, csatlakozva mindezzel ahhoz a társadalmi és állami szervek által megtervezett széles körű programhoz, amely országszerte felkeltette az érdeklődést. Talán legkiemelkedőbb eseményként a fiatalság körében végzett munkájukat említhetném: a Bartók műveltségi verseny kitűnő eredményeit.

Letagadhatatlan tény, hogy a zenehallgatók tábora nálunk megfiatalodott: hangversenyeken, operaelőadásokon mind több a fiatal arc. Mégis, éppen a közelmúltban került heves viták keresztútjébe a magyar zenei nevelés kérdése. Mi az Ön véleménye zenei nevelésünk egészének hatékonyságáról, miben látja a fejlődés útját?

— Már utaltam a szenvedélyes vitákra. Értékelésükre most nem kívánok kitérni, de amennyiben résztvevői a zeneoktatás egészétől azt várják, hogy a zene mélységeinek megértéséhez, élvezéséhez vezessen és szinte életreszólóan meghatározza — más művészeti ágakkal karöltve — a fiatalok érdeklődési körét, úgy egyetérttek a vitákkal, s bízom abban, hogy nem a „csendes víz” korszaka követi majd hullámain, hanem az igényelt fejlődés tanúi lehetünk. Ennek a reménységnek feltétele a nevelőgárda helyes magatartása.

A magyar zenekultúra nemzetközi kapcsolatainak erősítése, a zenei export fokozása olyan téma, amely évek óta állandóan napirenden van. Hallhatnánk-e azokról a módszerekről, elképzelésekről, amelyekkel a Zene- Táncművészeti Főosztály a zenei exporttevékenységet serkenti, illetve koordinálja?

— A nemzetközi pódiumokon egyre több tehetséges magyar előadóművész jelenik meg; zenei versenyeken, turnékon való részvételünk és általában az élet minden területén bővülő nemzetközi kapcsolataink magukban hordozzák a zene- és tánckultúránk iránti széles körű érdeklődést.

Magunk is látjuk, hogy sokkal többet kell tennünk annak érdekében, hogy zene- és tánckultúránk képviselőinek külföldi fellépéseiről a hazai közönség is az eddigieknél bővebben tájékozódjék. Szocialista és kapitalista országokban egyaránt sok lehetőségünk van — szinte több is, mint amennyit ki tudunk elégíteni. Mindezen igények kielégítéséhez meg kellene találnunk az új anyagi eszközöket is, a meglévők okos felhasználása mellett.

Több éve megoldatlan gond egy központi propaganda-iroda szervezése, amely összefogná intézményeink hasonló jellegű tevékenységét, de nemcsak koordinálna, hanem magasabb szintre emelné és kiterjesztené a propagandát is. Céltudatosságon, tapasztalaton, kultúrpolitikai indítékon kívül — sajnos — személyi és pénzügyi feltételei is vannak egy propagandacentrum létrehozásá-

nak, megszervezésének. Meg kell mondanom: megítélésem szerint a mi hibánk, hogy még csak ennek hiányáról számolhatunk be.

A szovjet—magyar kapcsolatok zenekultúránk külkapcsolatai között kiemelkedő jelentőségűek. E kapcsolatokban — az elmúlt évek eseményeit áttekintve — minőségi változás feltételei érlelődtek. Az Ön megítélése szerint milyen lehetőségeink vannak, illetve várnak kiaknázásra a szovjet zenekultúra komplex propagálása terén? Mit tehetünk annak érdekében, hogy e rendkívül értékes zenei kapcsolatok a mi részünkről még fejlődjenek?

— Nos, már szóltam arról, hogy egész hangversenyrepertoárunk legszegényebb vonása a XX. század műveinek hiánya. Javasolom, hogy a sokféle bérletrendszerben tervezzenek olyan bérleteket is, amelyekben a különböző korosztályokat képviselő szovjet szerzők legjobb művei is műsorra kerülnek. Javasolnék ezenkívül olyan hanglezemimportot is, amely mai szovjet szerzők alkotásait ismertetné meg a nagyközönséggel.

1970/71-ben a Szovjetunióban és Magyarországon, a Magyar, illetve Szovjet Kulturális Hetek alkalmából a legjobb módon, a legkiválóbb előadóművészek tolmácsolásában kerültek bemutatásra új magyar, illetve szovjet művek. Ilyen értékű találkozások rendezését jó lenne szövetségeken, intézményeken és állami szerveken keresztül a jövőben is biztosítani.

De azért — szeretném megjegyezni — valami mozgás máris van: az Opera 1972/73-as évadában műsorra tűzi a leningrádi Kirov Operában megismert Világ teremtése című Petrov-balettet. Köztudott az is, hogy Hacsaturján Spartacus című balettje hazai és külföldi előadásainkon is nagy sikert aratott; mindez azonban nem mond ellent annak az ismert problémának, hogy lényegében a legfontosabb mai szovjet művek hiányzanak műsorainkról.

Az elmúlt év tavaszán a Szovjetunióban megrendezett Magyar Zenei Fesztivál rendkívül élesen vetette fel a hazai közvélemény tájékoztatásának hiányait; sajtónk erről a roppant jelentőségű ünnepi sorozatról jóformán semminemű tájékoztatást nem adott. A tömegkommunikációs fórumok zenei tevékenysége — mondjuk ki: a sajtó zenei propagandája — immár több, mint két évtizede megoldatlan nálunk. Várható-e javulás sajtónk zenei érdeklődésének felkeltése és orientálása ügyében, elérhetjük-e, hogy a lapok foglalkozzanak a szocialista zenekultúra valóban fontos kérdéseivel?

— Simó Jenő miniszterhelyettes elvtársnak a Népszabadságban megjelent cikke helyreigazította és élesen megrótt a sajtót tájékoztatók rövidlátását. Föltehető a kérdés, hogy közügy-e a zene Magyarországon, ha a sajtó nem tartja közügynek? Nos, remélem, hogy az igazmondás nem sértés, s akkor megmondhatom: a magyar sajtó — tisztelet az igen kevés kivételnek — nemcsak nem folytatója a tekintélyes hagyományoknak, hanem egyszerűen nem vesz tudomást arról, hogy a magyar zene- és táncművészet (mint a mai magyar kulturális élet egyik jelentős ága) nagy nemzetközi tekintélynek is örvend. Azt sem veszi tudomásul, hogy zenéről szólni a közönségnek egyet jelent a humánról, szépről, érzelemgazdagságról hírt adó tájékoztatással.

Azt már sokszor elmondottuk, hogy a nemzetközi sajtóból több ismeretet szerezhetünk hazai zene- és tánckultúránkról, mint a magyar sajtó egészéből. Mit lehet tenni? Meg kell próbálni behatolni a szerkesztőségekbe, és lebon-

tani azt a gátat, amit ma — talán nem is szándékosan — az egészséges, színvonalas zenepropaganda útjába állítanak.

Társadalmunk adott művelődési szintje s országunk meghatározott gazdasági helyzete szolgáltatja a keretét annak a jelentős fejlődésnek, amely zenekultúránkban az elmúlt években végbement. Az elért eredmények továbbfejlesztésére készülnek-e átfogó távlati tervek; hallhatnánk-e búcsúzóul ezekből néhányat?

— Rendkívül lelkesen készítünk távlati terveket abban a reményben, hogy a jövő még a jelenleginél is többet nyújt a magyar zenekultúra számára. Bár hozzá kell rögtön fűznöm, hogy nagyon sok eredményről beszélhetünk ma is.

Nos, az állami igények szerint 15 éves tervek készültek. Mi nem a meglévő intézményrendszerünket kívánjuk bővíteni, hanem a közönség körét szélesíteni. Ehhez új hangversenytermekre van szükség, amelyek lehetnek akár kultúrotthonok is, de **akkor** olyan igénnyel kell építeni őket, hogy megfeleljenek hangversenyterem és színházterem céljaira is, tehát akusztikailag és kulturáltságukat illetően minden tekintetben elfogadhatók legyenek.

(Sajnos, máris tudunk olyan épülőfélben levő művelődési központokról, amelyek modern és korszerű tervek alapján készülnek ugyan, de — talán a költségek csökkentése céljából — eleve nélkülözik a hangverseny-, illetve színháztermet. Értesült-e ezekről a Zene- és Táncművészeti Főosztály?)

— Húsz éve ismerem ezt a témát. Oláh Gusztáv az Állami Operaházban följánlotta a SZOT akkori vezetőinek, hogy tudásával és ismereteivel boldogan részt vesz, társadalmi munkában, minden kultúrház tervezésében — köztudott, hogy kiváló építész is volt —, hogy megfelelő színház- és hangversenytermek épüljenek. Nagyon megköszönték a följánlást — és soha, egyetlen kultúrház tervezéséhez nem hívták meg. Ezek a kultúrházak mind helyi érdekeltségek, s tervezésükkor nem is a jóindulat hiányzik, hanem — sajnos — a hozzáértés. Úgy látszik, még ma sincsenek olyan helybeli emberek az építkezések közelében, akik jótékonyan, helyesen befolyásolnák egy ilyen költséges létesítmény tervezését, s elmondanák kellő hangsúllyal, hogy mi szükséges a kultúrházban az eszpresszón és a drinkbáron kívül. Ugyanakkor örömmel értesülünk Kazincbarcika, Szekszárd és más városok nagyszerű építkezéseiről.

A hangversenytermek felépítése lehetőséget teremtene az új közönség befogadására. A vidéki nagyvárosokon kívül azonban Budapestnek is szüksége van erre a korszerű és a főváros rangját megillető hangversenyteremre, amelynek létesítésére — az elmúlt években nem nyílt lehetőség.

A hangversenytermek felépítése mellett szükségesnek látjuk új függetlenített zenekarok szervezését és a már megszervezett együttesek bővítését abból a célból, hogy teljes értékű zenekarokká váljanak. Itt említem meg, hogy a Pécsi Opera zenekarának nemrégiben még mindössze 29 szerződöttagja volt, s most már 45 taggal rendelkezik. Reméljük, hogy a következő 15 év során Pécsen is tovább fejlődik az együttes létszám.

A már említetteken kívül része a 15 éves tervnek az Állami Kórus létrehozása, ami szintén régi szándékunk és gondolom, a magyar kóruskultúrának rendkívül jogos igénye. Debrecenben már megalakult a függetlenített kórus, amit utólag is örömmel üdvözlünk — létrejötte talán segíti, sürgeti majd a Budapesti Állami Kórus megszületését is.

Végül: ha nagyon bátran gondolkodunk, a következő 15 évben tervezhetünk egy friss zenei hetilapot és egy táncművészeti lapot is, amely, remélem megváltoztatja majd a jelenlegi helyzetet és betölti a napilapok érdektelensége okozta valamennyi űrt.

(Az interjút készítette: *Breuer János* és *Kerényi Mária*)

SZELÉNYI ISTVÁN

1904—1972

Néha csak akkor döbbenünk rá, milyen értékkel rendelkezünk, amikor elveszítjük.

Pedig századunk bőven termelte az értékeket: olyan embereket, akik egy teljesebb, igazibb emberség jegyében üzentek hadat az uralkodó viszonyoknak és nézeteknek, akár a politika, akár a művészet vagy tudomány területén. A dolgok logikája volt, hogy éppen az ilyen embereket tizedelték meg a börtönök, koncentrációs táborok, vagy a vállalt könyörtelen életből fakadó súlyos betegségek.

Szelényi István egyike volt azoknak, akiknek élete és munkássága beszédesen példázza, hogy az újért vívott harc a politikában és a művészetben ugyanannak a dolognak két oldala. Egyszerű párhuzamos adatfelsorolás is bizonyítja ezt.

A Zeneművészeti Főiskolán 1925-ben Kodály tanítványaként végzett zeneszerzést; egy évre rá a zongoratanári oklevelet is megszerezte. Ilyen teljes vértetű muzsikusként azonnal a magyar zenei avantgarde egyik vezéralakja lett. 1926-ban Kadosa Pállal, Kósa Györggyel, Kelen Hugóval és Szabó Ferencsel együtt alapította a Modern Magyar Muzsikuskok Szabad Egyesületét. A később létrejött Új Magyar Zeneegyesületnek is választmányi tagja lett. Zeneszerzőként, előadóművészként, pedagógusként és szervezőként hazánkban és nemzetközileg is a bátran újító zenei irányzatok képviselőjeként tette ismertté nevét. Elméleti munkásságát ugyanilyen korán kezdte: ennek íve az 1927-ben kiadott „Rendszeres moduláció”-tól, szenvedélyes vitacikkeken és tanulmányokon át, már a felszabadulás előtt „A zenetörténet és bölcsellettörténet párhuzama” című úttörő filozófiai-esztétikai munkáig terjed.

Ez a sokoldalú, kiváló képzettségű muzsikusk, éppen, mert a szó igazi értelmében volt újító, nem érte be a szűkebb szakmai sikerekkel, bár azok nyilván zökkenőmentesebb pályafutást biztosíthattak volna számára. De: „Költő vagyok, mit érdekelne engem a költészet maga?” Szinte gyermekkorában eljegyezte magát a munkásmozgalommal. 15 éves korában már diákbizalmiként vett részt a Tanácsköztársaság politikai küzdelmeiben. Ettől fogva, 1927-es keltű párttagságán át egészen haláláig, megszakítatlan volt a kapcsolata a munkásmozgalommal.

Muzsikusk- és munkásmozgalmi tevékenysége nem két különálló pályán futott. Vezető szerepe volt azokban a törekvésekben, amelyek a munkás kulturális mozgalom új formái útján, mint a „100%” vagy a munkás kórusmoz-

galom, létesítettek kapcsolatot a munkásosztály és a hivatásos zenekultúra között.

A felszabadulás után kiteljesedő tevékenysége is a világnézeti, tudományos és alkotói program *egységének* talajáról fakadt. Amikor tudósként fedezte föl „Liszt Ferenc hajnalát”, vagy a romantika harmóniafüzési törvényszerűségeit, éppúgy a zene *forradalmi lehetőségeit* kutatta, mint amikor nagyszabású oratóriumait, vagy akár kamaraműveit komponálta.

Talán véletlen, hogy a Magyar Zeneművészek Szövetségében tömörült muzsikuskollégáit, a Szövetség pártszervezetéhez tartozó elvtársait és a munkásmozgalmi múltjának adózó VI. kerületi Pártbizottságot egyszerre képviselem, amikor most búcsút veszek tőle. De semmiképpen nem véletlen, hogy ő maga egy személyben képviselte az ember fejlődési távlatainak *egyszerre* politikai és zenei nézőpontjait.

Nem kevés az a tanulság, amelyet az ilyen emberek életművéből ma is és a magunk számára is levonhatunk. Jelentőségük fölismerésével nem nekik, hanem önmagunknak tartozunk.

Szelényi István azzal a tudattal szállhatott sírba, hogy emberként és muzsikusként magas szinten teljesítette kor-szabta feladatát. Ha mi, élők nem mondhatnók el ugyanolyan nyugodtan, hogy minden tekintetben levontuk ennek az életműnek számunkra nyújtott tanulságait, nyitva az út, hogy már ma hozzákezdjünk. Erre figyelmeztetett kollégánk, barátunk, elvtársunk élete, és erre figyelmeztet most halála is.

Maróthy János

SZELÉNYI ISTVÁN:

KODÁLY ÉS AZ ÚJ ZONGORASTÍLUS*

Többen és több ízben is meghúzták már a vészharangot a zongorairodalom további fejlődése fölött és joggal, mert a régi zongorastílus annyira függvénye a romanticizmusnak, hogy ennek eltűnésével még csak kísérletet sem tett az önálló fennmaradásra, hanem levonván a konzekvenciákat, elfoglalta a helyét a zenetörténet egyéb rekvizitumai között. Ámde magának a zongoraszerűségnek eddigi fogalmazása is oly gyökeres ellentétben van korunk zenéjének alapelveivel, hogy egy átmeneti kísérletezési idő után mind pianista, mind komponista oldaláról felmerült az a nézet, hogy zongoraszerűség csak a régi zongorastílusban lehetséges, ennél fogva használjuk a zongorát semlegesén, vagy pedig mondjunk le róla. Ez a probléma tudattalanul is jelentkezik a zongorakompozíciók számarányának a többiekkel szemben való hirtelesen és aránytalan megcsappanásában, valamint abban is, hogy az új zongorastílust kereső művek még annyira se tudtak polgárjogot nyerni a koncertprogramokban, mint egyéb instrumentumokra írt társaik. A zongora jelentőségének ezt az új zenében tagadhatatlanul fennálló hanyatlását általában a Liszt-féle zongoratechnika bűnéül róják fel, okul adván a virtuóz elemeknek a zeneiek fölötti túltengését, a formaépítésnek a variáció, dekoráció és passage-os építéssel való helyettesítését, a zongorahang méreteinek bombasztikus fokozását, a különböző, csupán külső célokat szolgáló kettőzéseket, amik a hangzásbeli nüanszok érvényesülését pianóban is lehetetlenné teszik, a nem igazi gyorstempókat, amikben a hangok karakterüktől megfosztva egy származására nézve éppen nem zenei szempont szolgáltatásban sínylődnek, egy szóval mindezen tényezők által létrehozott eldurvulását a zongorastílusnak, valamint a régi házimuzsika megsemmisülését, amit a virtuóz iskola csak egy, a mutatványos bódék színvonalán álló koncertmuzsikával tudott pótolni. Hogy ennek a technikának a romanticizmus lényegéből folyóan ki kellett fejlődnie és hogy Liszt évtizedekkel gyorsította meg a fejlődést, azt természetesen könnyű elfelejteni. Csak röviden utalhatunk arra, hogy későbbi műveiben maga Liszt is foglalkozott egy a „Liszt-stílus”-sal ellenkező zongorastílus lehetőségével, de ezek elterjedés hiánya miatt folytatás nélküli, elszigetelt jelenségek maradtak. Mert van ugyan Liszt-kultusz, de nincs Liszt-kultúra, lévén sokkal kényelmesebb kegyeletet mímelni egy holt művészet iránt, mint jogaihoz juttatni egy élni akarót.

* A tanulmány a dr. Gombosi Ottó szerkesztette *Crescendo* I. évfolyamának 3. számában, 1926. novemberben jelent meg. (Szerk.)

A Liszt-technikát némely tekintetben túlszárnyalja Debussy zongorakezelési módja (accord-passage-ok), némely tekintetben pedig másra használja fel annak előnyeit és vívmányait, de semmi lényeges újat nem hoz. A romantika teljes csődjének kellett jönnie, hogy új lehetőségek után kezdjenek kutatni azok, akik még egyáltalán hozzá mertek nyúlni a zongorához. De ha végigszemléljük a zongoraliteratúrát, azt kell tapasztalnunk, hogy a zongorastílus reneszánszára irányuló törekvések mind külsőlegesek, minthogy nem a zongora belső szelleméből, hanem idegen elemekből nyert ideál mintájára akarják átalakítani. Ezek közül felemlítésre formálhatnak igényt: Szymanowski zongorakezelése, aki a Debussy-zenekar hanghatásait igyekszik újratemetni a zongorából, polifonikusan szembeállított mozgó hanghatástömegekkel; Schönbergé, aki új stílusában írt két zongorafüzetjében (op. 23 és op. 25) egy lehetőleg anyagtalan zongorajátékra utalja az előadót a hang kvalitásaira való tekintet nélkül lefektetett abszolút vonalaival (op. 11-ének a letétje még erősen Brahmsra emlékeztet; míg op. 19-ében ott, ahol nem vonóeffektusokra törekszik, néhány egészen poétikus zongoraexpressziót nyújt). Strawinsky zongoraszonátájában és koncertjében a régi olaszok kétszólamú és preludizáló stílusát igyekszik feleleveníteni, míg Křenek és az újnómetek közül többen Bach előtti és bachi szvittek nyelvezetét igyeksenek a mai követelményeknek megfelelővé tenni. Milhaud, Hindemith, Gruenberg, W. Grosz, E. Schulhoff és még sok más zeneszerző pedig a jazzband hatásainak zongorára való átültetésével kísérletezik. Nagyon jellemző a pianisztika csődjére Hindemith „1922” című szvitjének felirata: „Felejts el mindent, amit a zongoraórákon tanultál, ne sokat törd a fejed, hogy egy hangot a negyedik, vagy a hatodik ujjaddal játsszál-e, kezeld a zongorát érdekes ü t ő h a n g s z e r k é n t .” Ebből is láthatjuk, mi mindenné kellett a zongorának válnia, hogy valódi szellemét megtalálhassa, miután feltárult az üresség, ami csillogó álműve és hamis ékszerei alatt rejtett.

Mindezeknek a vitathatatlanul ezoterikus jellegű kísérleteknek a csődje után ismét előttünk áll a kérdés, ha a régi pianisztika fegyvertárával szemben a teljes tagadás álláspontjára helyezkedünk, írhatunk-e még egyáltalán zongoraszerűen? Világos, hogy a szónak eddig használt értelmében, amely szerint zongoraszerű az, ami a kéznek jól fekszik s a fül számára összenyomást nyújt, e b b e n az értelemben nincs más zongoraszerűség, mint a romantikáé és ha más értelmezését nem találjuk, úgy az új muzsikának meg kell elégednie a harmóniai, kontrapunktikai vagy hangszerelési gyakorlatok jól-rosszul sikerült zongorakivonatával, amint azt eddig láttuk. Van-e hát más zongoraszerűség is?

A zenei iparos nem lát és nem hall semmit, a közönség tájékozatlan, az esztéta siratja a régi jó idöket, a denevér-lélek fűhöz-fához kapkod segítségért, a tudós nem talál kivezető utat — a művész alkot. Elöttünk fekszik Kodály op. 11 zongoramuzsikája s mindezek a problémák egy varázsütésre tűnnek el. Itt minden zongoraszerű, mert ezeknek a zongoraálmoknak a legkisebb rezdülése is teljes egészében jut el az előadóhoz a közvetítő anyagréteg nélküli továbbítódás folytán és mert az interpretátor lelki átéléseinek legkisebb momentumai is minden anyagbeli megoldásra való szükségesség nélkül közvetítődik a hallgatóval. Itt nem uralkodik a zongora senki és sem-

mi fölött és nem szolgál senkinek és semminek, itt csak egyet akar: spontán muzsikálni. Vagy, hogy paradoxonnal fejezzük ki magunkat, itt minden azért zongoraszerű, mert a zongoratechnika megszűnt egyrészt a komponista és a kotta, másrészt az előadó és a hang közé válaszfalakat emelni, vagyis, mert semmi sem „zongoraszerű”. Tekintsük meg mindjárt az első darabot a füzetben. Egy hangnak először talán véletlennek tetsző akcentusából szölam születik, majd akkord, azután megint összeolvadnak, ellentétesen induló vonalak egymásba fonódnak, majd ismét szétválnak, a melódia a legváratlanabb helyekről bukkan elő s ha mindezt figyelemmel kísértük, egymásután vagyunk kénytelenek megállapítani, hogy ez sem az, az sem az, ami az egészet oly csodálatos hangzásúvá teszi. Mi hát ennek a hangzásnak a titka? Ez a zongora minden egyes regisztere, minden egyes hangja szonoritásbeli valójának pontos felismerése és ezeknek a valőröknek soha nem tévedő művészi érzékkel való felrakása és keverése. Látszólag még egyszerűbb eszközökkel még hatványozottabb zongorahatást ér el az ötödik (Tranquillo), mely sokban rokon az előbb említettel, de abban lényegesen jelentősebb, hogy a színezés és a dinamika sokkal nagyobb skáláját foglalja magában. Aki ennek a darabnak a csillogó fortissimóját csak egyszer is hallotta, nem igen fog nosztalgiát érezni sem a brahmsi, sem a liszti hangzások iránt. S ebben a darabban is a zongoratechnika, az alaptónus, háttér tökéletes hiánya az, ami megmagyarázza a hangzás eddig nem ismert plaszticitását. S amint nem állapíthatunk meg külön témát és zongorafelrakási eljárást, ugyanúgy szétválaszthatatlan az anyag és a megjelenési forma is és ez az, ami egyúttal ennek a zongorastílusnak a klasszicitására is mutat, ti. a forma maradéktalan beleolvadása az anyagba és az anyag maradéktalan feloldódása e formában. Ugyanezt a tökéletes valőrbeli kiegyensúlyozottságot mutatja a „Sír felirat” (4.) utolsó oldala is, valamint a „Rubato” (7.), amelyben mindezekon kívül az akkordok regiszterbeli elosztása, akkordok és vonalak kontrasztja és a pedál hatásai azok, amik e darab rendkívüli szonoritásának integráns részét teszik. A „Székely népdal” (6.) Kodálynak a népi muzsika őselementumaiból leszűrt teljesen egyéni instrumentális ornamentikáját mutatja, amely ornamentika már azért sem mondható homológnak a régi kis kottával jelzett figuratív játékmóddal, mert minden egyes hangja formaképző jelentőségű. Az „Il pleut dans la ville” (3.) impresszionista ostinato technikáját természetesen nem sorozhatjuk a többi darabéhoz, amelyeknek mindegyike egy-egy alapkö egy eljövendő zongorastílushoz.

Mi adta meg Kodálynak a lehetőséget arra, hogy a zongorahang belső törvényszerűségéből kiindulva egy új zongorastílus alapelveit fektesse le? A muzsikálás fogalmának helyes megértése. Annak a belátása, hogy, mint minden alkotás, úgy a zenei is egy ember legszentebb magánügye, amely szólhat másokhoz, akár az egész emberiséghez is, de csak belső szükségletből, sohasem a bámulatkeltés céljából. Ezáltal sikerült neki, mint minden egyéb muzsikáját, úgy zongoramuzsikáját is nemcsak távortartani a romantikus koncert-középkor káros hatású elemeitől, de egyúttal fel is emelni az igazi klasszicizmus magaslatára, további gazdag fejlődés lehetőségét nyitván meg a zongoramuzsika kamarastílusának a megalapításával.

UJFALUSSY JÓZSEF:

KÓKAI REZSŐ EMLÉKEZETE

Halálának tizedik évfordulója alkalmából Kókai Rezsőre emlékezünk. Zeneszerző volt, zongoraművész és zenetudós, 33 évig a Zeneművészeti Főiskola tanára. A Magyar Rádióhoz szoros szálak fűzték, 1945-től 1948-ig zenei vezetője volt. Nem hagyott maga után könyvtárnyi életművet, nem szívesen és nem sokat forgolódott a zenepolitikai közélet fórumain. Nem volt harásány, parancsoló személyiség. Halk szavú, végtelenül tartózkodó lénye mégis különös, utánozhatatlan légkört sugárzott, azóta is inkább élénkülő, mint halványuló emléket hagyott maga után.

Tanártársaiban, muzsikuskollégáiban és hallgatóiban egyaránt lenyűgöző szak tudásával, olvasottságával, választékos műveltségével keltett tiszteletet. Zeneszerzői alkotásai a fölényes kultúra és lelkiismeretes műgond, a szüntelenül kontrolláló ízlés és arányérzék bélyegét viselik, olyan fokig, amikor az intellektuális ellenőrzés már-már magamutogatásnak ítéli és szemérmesen titkolná az alkotó véna spontán megnyilatkozását. Rádiójátékai, filmzenéi, kamarazenei alkotásai ilyen szűrőn át tükröztetik árnyalt benső világát.

Művészi és stílustörténeti figyelmének, szeretetének javát a 19. és 20. század zenetörténetének összefüggő láncá vonta magára. Doktori értekezését Liszt Ferenc korai zongoraműveiről írta, esztétikai tankönyve ugyanennek a koraknak, a kor zenetudományi és filozófiai szakirodalmának alapos ismeretéről tanúskodik. A 19. századi hagyományunk iránti féltő szeretet és a tudós komponista hozzáértése vezette utolsó nagy munkájában, amikor Erkel Ferenc sokáig nem játszott operáját, a *Brankovics Györgyöt* felújította és ismét színpadra segítette. Ő maga már nem lehetett jelen az előadáson.

Tanítványai máig meghatottan és lelkesen emlékeznek vissza azokra a felejthetetlen órákra, amikor Kókai Rezső legendás zongorajátékával a kései romantika nagy alkotásait, Liszt, Wagner, vagy Richard Strauss műveit keltette életre. Alighanem itt találjuk meg a kulcsot nehezen kitaruló emberi lényének, személyes varázsának, egyben zenetörténeti jelentőségének megfejtéséhez. Úgy volt Ő a huszadik századi zene nagy mestereinek, Sztravinszkijnek, Bartóknak, a bécsi triásznak vagy Prokofjevnek kortársa, hogy zenei neveltetése még közvetlenül gyökerezett a tizenkilencedik századi tradícióban. Koessler Jánosnak, Dohnányi, Bartók, Kodály mesterének volt utolsó és nagyrabecsült tanítványa, abban az időben, amikor Bartók már 1920 utáni műveivel haladt a világhír felé, Sztravinszkij új korszakot nyitott művészetében, a bécsi mesterek legérettebb alkotásaikat írták.

Életútja, pályája és tanári működése olyan korban őrizte és továbbította élő hagyományként a késő 19. század és a korai 20. század zenéjét, amikor az egyébként éppen nem volt divatos. Páratlan tudományos elmélyedése, meggyőződéses szeretete és művészi megjelenítő készsége eleven élménnyé tette a Bartók utáni magyar zenész és főként muzikológus nemzedékek számára a zenetörténet folyamatosságát. Boulez és Stockhausen kortársának visszapillantó hozzáértésével, de teljes művészi és emberi hitelességgel idézte fel azt a léggört, amelyből az ifjú Bartók művészete egy fél évszázaddal azelőtt megszületett.

A magyar zenetörténet és egyben a Zeneművészeti Főiskola hagyományának megszakíthatatlanságát, művészi és emberi mértékét őrizte számunkra személyében Kókai Rezső. Ezért van, hogy az elmúlt tíz év alatt alig akadt hét, amikor rá ne szorultunk volna tudására, tapasztalataira, pedagógiai és emberi tapintatára, s ez még sokáig így lesz.

Ha élne, idén lett volna 66 éves.

ULRICH DIBELIUS:

A TÖRVÉNYEN KÍVÜL HELYEZETT MŰ*

A MŰ-FOGALOM PROBLEMATIKÁJA KORUNK MŰVÉSZETÉBEN

Az, hogy a műalkotás, mint rögzített tárgy, mint objektum problematikus lett, egyrészt történelmileg is nyomom követhető és már a század kezdetének irányzataiból is levezethető, másrészt az utóbbi évek művészetében párhuzamos jelenségek tömegével támasztható alá és világítható meg közelebbről. Azt hiszem, hogy bár mindkét vizsgálati módszer, mind a történelmi-deduktív, mind a másik, amely a jelen művészi sokrétűségében próbál tájékozódni, a további vizsgálódások előfeltételeként elengedhetetlenül fontos adatokkal szolgál ugyan, egyikük sem jut bizonyos sorsszerű fejlődési vonalak kimutatásánál messzebb — e látszólag sorsszerű vonalak azt sugallják, hogy minden szükségszerűen történt úgy, ahogy történt és nem is történhetett volna másként. Így tehát ahhoz, hogy a ma műalkotásának problematikáját ne csak felvázoljuk, hanem a mélyére világítsunk, bátran és kritikus szemmel meg kell vizsgálnunk mindent, ami napjainkban a művészet címszáva mögött meghúzódik. Magukat a művészeti jelenségeket kell vizsgálat tárgyává tennünk, és pedig két szemszögből: a termelőből, vagyis esetünkben a zeneszerzőből, és a közönségből. Hiszen mindkét oldalnak sajátos elképzelései, elvárásai, reakciói és döntései vannak: közös csupán az őket körülvevő társadalmi szituáció. És természetesen ez utóbbi ránk is vonatkozik, bármennyire is szeretnénk magunkat a kritikus reflexió pillanatában különállónak tudni s bármennyire valóban független is lehet a modern művészi megnyilatkozásokkal szemben a várakozásteljes vagy elutasító magatartású egyén. S a problémakör, amiről beszámolok, itt sajátunkká válik, akár akarjuk, akár nem.

Pontosan a fent vázolt szempontból kívánok a témával foglalkozni; először megvizsgálni, hogyan is lett a műalkotás, mint tárgy és fogalom, problematikus; majd felmérni a jelenlegi helyzetet; azután megvizsgálni, hogyan gondolkodnak e helyzetről a zeneszerzők és a zenészek, mit tesznek érte vagy ellene; végezetül mit gondol, mit ért és hasznosít ebből a közönség. A négy szempont tehát kívülről befelé, az inkább objektívtól a hangsúlyozottan szubjektív felé, a perifériáról az ideggócok felé halad.

* Ulrich Dibelius a Bajor Rádió vezető zenei munkatársa. Tanulmánya eredetileg előadás formájában hangzott el az 1971. évi Kasseli Zenei Napokon s teljes terjedelmében első ízben ehelyütt jelenik meg.

Egyáltalán nem a kérdés perifériáján járunk persze, ha az egyedül hiteles kiindulási pontról, Schönberg 1908-as kitöréséről beszélünk az atonalitás felé. Hiszen ettől az eseménytől kezdve az általa szinte kényszerítően kiváltott következményekből hat évtizedes vonal szerkeszthető meg, amely a mai problematika kellős közepébe vezet és — úgy tűnik — végeredményben a mű-fogalom lassankénti kiürülését, kimerülését idézi elő. Amint a tonális harmónia, mint vonatkozási rendszer, használaton kívül került, alig volt már szükség a téma és a felső szólam hierarchiájának felszámolására, a konvencionális metrikus modellek és kiegyensúlyozott arányok felbontására is — az egész tonális formarendszer amúgyis elvesztette bázisát. S lényegében már csak idő kérdése volt, a zeneszerzők mikor merészelik a mű-fogalmat, ahelyett, hogy mindenféle pótformákkal megtámasszák, egyszerűen, mint valami nagyigényű ésszerűtlenséget, ad acta tenni. Mert műveket alkotni csak addig ésszerű, amíg azoknak olyan formát lehet adni, melyben a rész az egészszel határozott és kimutatható arányban áll, vagyis rész és egész egymást kölcsönösen tagolja. Ha azonban hiányoznak az eleve adott arányító méretek és mértékek, bizonyára helyesebb az adott zenei idő-pillanatot a szorongató formális arbronsokból kiszabadítani, saját sorsának eldöntését rábízni s a továbbiakban továbbfejleszteni.

Hogy végül is olyan sokáig tartott, míg a művek helyére folyamatok, a zárt formák helyére nyílt formák léptek, a fejlődés olyan késleltető mozzanataira utal, amely a zenére, anyagának különleges természeténél fogva, amúgy is jellemző. Schönberg, aki megtette az első lépést egy már ugyan törekeny, de még jól védett biztonságból az atonalitás senkiföldjére, magától értetődően távol állott attól, hogy a zenei műalkotás felfüggesztésének konzekvenciáit, melyeket fentebb levezettem, átlássa, nem beszélve arról, hogy meg is valósítsa. Ehhez természetesen nem bátorsága, spekulatív intelligenciája és határozottsága hiányzott. De bőségesen foglalkoztatták egyéb, kézenfekvő kérdések, bizonyos metafizikai értelemben zeneszerzői feladatai, melyeket nagyszerűen meg is oldott. Hogy milyen önkínzó erőfeszítést jelentett számára már ez az egy határátlépés is, ma már aligha mérhetjük fel, legfeljebb műveiből sejthetjük, abból, ahogyan a *Kammersymphonie*-ban a tonalitást robbantó kvartok visszatalálnak még E-dúrba, hogy a 2. Vonósnyegyesben George verse végül is megadja az indíttatást, a „Más planéták levegőjé”-nek zenei megfelelőjét megtalálni s a líra védelme alatt önmagát a zenei kifejezés új birodalma vonzásának átengedni.

Tény, hogy Schönberg számára a tonális középpont feladása először új, specifikus kifejezési terület meghódítását, jellegzetes irreálisan lebegő, expresszív gesztikája kiélezését jelentette. És ha ezt az eseményt, Schönberg kitörését, következményeinek ismeretében, ma inkább csak zenetörténeti tényként becsüljük, kezdeményező, elhatározó erejét, forradalmi szándékát a kísérő tradicionális jelenségek — tematika, feldolgozási és variációs technika, iskolás formaépítés és buzgó ellenpont, általában a jócskán továbbélő utóromantikus esztétika — között alig észleljük, e zene sejtelmes újszerűsége mégis éppen a 2. Vonósnyegyes vagy az Op. 11-es Zongoradarabok expresszív

gesztikájában nyilvánul meg. Ez nem toporzékoló felszabadulás, mint Sztravinszkij „Sacre”-jában, nem kalapáló hajthatatlanság, mint Bartók „Allegro barbaro”-jában, — Schönberg kitörése kevésbé látványos, kvalitásai rejtettebbek, minde talán leginkább a Klangfarbe trónra ültetéséhez hasonlítható Debussy „Jeux”-jében. Az új terület felfedezése a zeneszerző számára is szinte felfoghatatlan, úgy, hogy további kutatásokra s nem a felfedezés hangzatos közhírré tételére gondol. Csak a túlfokozásra hajló expresszionista érzelmi klíma idézi elő olykor Schönbergnél — például az „Erwartung” monodramában — a formaalkotás bizonyos fellazulását, töredezettségét, s ezzel, legalább virtuálisan, néha megvalósul a hagyományos mű-fogalom disszociációja.

Egész más a helyzet Webernnél. Törekvése a zenei dimenziók rendkívüli tömörítésére — mind apparátus, mind időtartam terén — határozottan romantikaellenes, mindenesetre jóval ellenzékibb és modernebb irányzat, mint Schönbergé. Ennek ellenére a valóban forradalmi, konvenciókat robbantó vonások e törekvéstől meglepően távol állnak. Ellenkezőleg: a lényegre törő koncentráció feltételez valami eleve adottat, ami koncentrálnak: tehát adott anyaggal és modellekkel dolgozik, amelyeket elvileg többé az alkotó folyamat nem von kétségbe. Webern kezdeményezése legalábbis forradalom utáni, akármennyire konzekvensen is jár el azután a részletekben; és a fegyelem és önmérséklés szándéka kifejezetten klasszicista jelenség (ezzel persze nem kívánjuk Webernt a neoklasszicizmus iskolájához sorolni). Tömörített formái azonban a fogalmazás tartós végérvényességének eszméjét sugallják. És műveiből éppen ez hallható ki — legalábbis mai perspektívából. A kortársaknak először is a hallatlan rövidség tűnt fel; s mivel meggyőződésük szerint formákat a bruckneri terjedelmű tematikus képletekkel lehet alkotni, ebből formátlanságra következtettek, „bomlási folyamat”-ról, „amorfi” hangkapcsolatokról, „kaotikus összefüggéstelenség”-ről beszéltek és a zene sokat emlegetett végét jövendölték. Nem ismerték fel ezzel szemben, hogy e zeneileg differenciált mikrogesztusokból, még Webern 1910—14-es Bagatell-darabjaiból is, komplementer megfelelések és vonatkozások, értelemszerűen lerövidített folyamatok bonthatók ki, hangzó organizmusok, melyek a későbbi Webern matematikai szerkezeteiben éppenséggel példászerűen mutatják az áttekinthetőség, áttetszőség és belső logika, klasszikus kvalitásait. Ez a szemléleti örökség még az első 1945 utáni Webern-előadásokat is súlyosan megterhelte. Minél többet játszották azonban zenéjét, az öröklött félreértések annál gyorsabban tűntek el, és a zene arányossága, sőt szabályszerűsége világosan előtérbe lépett.

Schönberg szerzeményei az appercepció hasonló magyarázó tisztázásainak folyamatával szemben több nehézséget és ellenállást támasztottak. Expresszionista heveségük, a hajlíthatatlanság, amellyel az előre megtervezett koncepciót követik, a bennük sokszor fellelhető polemikus alapállás — például a Hegedűversenyben vagy a Vonóstrióban, amelyeket Schönberg különösen szeretett — kihívóan engesztelhetetlen, nehezen megszelídíthető engedetlenséget tár fel bennük. És a háború utáni nemzedék éppen ezzel nem tudott mit kezdeni: nem annyira a szerkesztés-technikai vagy megértési nehézségek, hanem sokkal inkább az akkor már távolba vesző korszellem és

stílus benne rejlő jegyei és érzelmi maradványai miatt. Webern kiszámított szerkezettervei ezért alkalmasabbnak és hasznosabbnak tűntek a csatlakozásra. Koncentrált józanságuk ráadásul sokkal jobban és közvetlenebbül felelt meg egy olyan nemzedék várakozásainak, amely előtt a nagy szavak gyűlöletesek, amely számára azonban a neoklasszicizmus és neobarokk sápadt tárgyilagosságához való visszafordulás szörnyűségnek tűnt. 1950 fiatal zeneszerzői nem ostromoltak csúcsokat, s nem voltak forradalmiak: olyan alkotói légkört kívántak, amely lehetővé teszi az intellektuális ellenőrzést; megbízhatóságot kívántak a fogalmazásban és tiszta tárgyilagosságot a kivitelben; mindenekelőtt azonban, makacsul, inkább a kevés mellett akartak megmaradni, mint a készen találtat kérdezés nélkül átvenni. Így Webern zenéjének volt a legnagyobb esélye arra, hogy példát mutasson számukra.

A műhöz mint fogalomhoz és alkotói szándékhoz való viszonyban ez természetesen inkább merevedést, mint lazulást jelentett, mert a keresztszülők az új zene létrejötténél nem Webern aforisztikus zenei gondolatai voltak, melyekkel a zenei pillanat megragadására tört, s e gondolatok érzékeny törékenységet — amiben mindenesetre szintén a mű-idea és mű-valóság elválásának egy mozzanata jut kifejezésre — már egyáltalán nem vették figyelembe. Ehelyett az analitikus kutatás és ennek konzekvens átültetése a gyakorlatba Webernnek a kompakt, önmagában zárt és reiheszerű szervezés terén elért eredményeire koncentrálnak. A mű-alakzattal szemben először semmiféle szkepszis nem jelentkezett, ez sokkal inkább; mint kétségbe nem vont adottság, pontosan kiszabott időtartamú konstitutív egység szerepelt, amelyen belül szeriális módszerekkel szakaszokat, részeket, tehát arányos osztásokat kell képezni. Ambiciózus melléklöngéjük miatt csupán a „mű” és „alkotás” kifejezések szelídültek „darabbá” és „munkává”, a darab azonban sokáig nem mutatott hajlandóságot arra, hogy formai kapocsfunkciójáról lemondjon, hogy valóban mintegy egy nagyobb egész befejezetlen, korlátozottságában variábilis darabjaként legyen felfogható. És mégis: az ötvenes és a kezdődő hatvanas évek kompozícióinak zártságában van valami fiktív. Mert hagyományos értelemben vett formák nem léteztek többé. És amikor a zeneszerző a szeriális partitúra megalkotásakor formáról beszélt, akkor ezalatt csak az egyes elemek, részek, szakaszok elrendezésének általa választott módját értette, azaz saját döntését bizonyos számú, önmagukban felcserélhető szerkezeti egység végleges sorrendjére vonatkozóan, nem pedig olyan végeredményt, amelynek sajátos összefüggésrendszeréből általános érvényű formakategóriák lennének leolvashatók. A szeriális darabok belülről nőttek kifelé, a kicsiben elrendezett sortól az egész felé. És időbeli kiterjedésük elég gyakran nem állt másból, mint a megtervezett permutációs program lebonyolításából. A befejezés kényszerítő szükségyszerűsége ily módon nem jöhetett létre, éppen ezért kellett a finálé-hatás érdekében erősen külsőséges tényezőkhöz folyamodni. Éppúgy lehetne a darabot a választott reihe-kombináció másodszori végigjátszásával még egy ideig folytatni. A zárt forma és definitív időtartam alkalmazása tehát önkéntelen térdhajlás volt a konvenció előtt. És ezzel újból bebizonyosodott, hogy a radikalitás a zenében — és a szeriális módszer szigorúságában nagyon radikálisnak érezték magukat a zeneszerzők — legtöbbször csak szándék, igen korlátozott eredménnyel.

Előbb-utóbb azonban nyilvánvalóvá vált, hogy a zárt műről vagy darabról makacsul őrzött elképzelés napvilágánál nézve, önkényes fixáció; legjobb esetben olyan munka-hipotézis, amely egy probléma elodázására szolgál, mivel mások kézenfekvőbbnek és fontosabbnak látszanak. Mindenesetre az ötvenes évek második felében az addig szigorú formatervek, amelyek az előadóktól is szolgálai engedelmességet követeltek, lazábbak, tehát változtathatóbbak, mozgékonyabbak, tágíthatóbbak lettek, bennük szabadon előadható részletek jelentek meg. A véletlen, irányítva, kormányozva, vagy szabadjára engedve, bekerült a zenébe. Az így mobillá vált szerzeményekre, amelyek egyébként bizonytalanná vált egzisztenciájuknak ezt az új szakaszt többnyire nem lehetett észrevenni, még rátapadt az öröklött forma kényszere, a mű-fogalom tojásbéja. Az egyes fejlődési szakaszok a bebocsátott véletlentől a szabad improvizációig csak lassanként és tétovázva követték egymást. És sok komponista, — hajlama, gyakorlati tapasztalatai vagy elméleti meggyőződése szerint — megállt a közbenső fokozatok egyikén, nem annyira a haladó szellem hiánya miatt, hanem inkább annak mértéke szerint, hogy zeneszerzői illetékesség- és felelősségérzetük az improvizatív szabadságnak milyen mértékét érezte még megengedhetőnek. Más szerzők számára viszont az egyetlen levonható konzekvencia: fel kell adni az alkotó egyén priviligiumát és be kell állni az egyenjogúsított, együtt játszó és együtt komponáló zenészek csoportjába.

Azt a fejlődést, mely a szeriális koncepció szigorúsága után a zenét az improvizáció révén a váratlannal hozta érintkezésbe, egész más szemszögből is nézhetjük. Nem úgy, mint lassú felismerését a helyzetnek, hogy az, amihez a komponisták megszokásból vagy gyakorlati okokból ragaszkodnak, már valójában régóta alá van ásva és titokban értéktelenné vált, hanem mint elkerülhetetlen antitézist, mint ellenmozgást, melynek a régi fogalmak, begyakorlott módszerek kétségbevonásában megnyilvánuló ereje éppoly eruptív volt, mint amilyen koncentrált a szigorúsága és engesztelhetetlenül át-racionalizált a strukturális kontrollja az előző korszaknak. Kétségkívül lehetőségessé teszi ez utóbbi magyarázatot az új irányzat kitárulkozása, tendenciája a gondolkodási kategóriák és az egyes művészetek közötti határok átlépésére, mert ugyanakkor a szerializmus virágzása mint kisszerű, könyvelőiesen görcsös kényszerhelyzet jelent meg az emlékezetben és ezzel egyszerű történelem-filozófiai indokokat szolgáltatott a minden irányba történő minden kitöréshez. Tényszerűen és minden utólagos önstilizálás nélkül, a kiváltó mozzanat nem az érlelődő felismerés s nem az antitézisbe való átfordulás volt, hanem John Cage első fellépése Európában. Erre 1954-ben került sor Donaueschingenben. És a játékosan kezelt irracionalitás, a véletlenbe vetett mosolygó bizalom betörése, amennyiben eléggé komolyan vesszük, minden éppen időszerű tervvel és vállalkozással szembeni nyilvánvaló eltérése miatt úgy hatott, mint a váratlannal való szembetalálkozás; Schönbergre emlékezve, azt mondhatnánk: mint a „Más planéta levegő”-jének beáramlása. Bizonyos, hogy az időpont kedvező volt, az új utak keresése teljes erővel folyt és a spekulatív gondolkodási mód egyáltalán nem volt még használaton kívül. Előbb azonban valaminek történnie kellett ahhoz, hogy mindez mozgásba lendüljön, ki kellett provokálni, hogy a zeneszerzők a fáradságosan meg-

szerzett biztonságot a bizonytalan kísérlet kedvéért odavessék s ezt még hasznosnak is kellett feltüntetni. És Cage fellépése — négy évvel később, 1958-ban Darmstadtban, Kölnben és Milánóban újból — a maga helyén elérte ezt a hatást. Ettől kezdve a mű-fogalom a maga elkötelező erejével már kiszolgált és csak tagadásának különböző válfajai révén volt jelentősége.

II.

Az alapvető kérdés, mi lehetséges most már egyáltalán, amikor nincs többé mű, vagy legalábbis a mégis megjelenő mű már nem szükségszerű, tulajdonképpen feltételezi azt, hogy objektíve tudjuk és nem csak empirikusan következtetjük ki, mi a zenei mű. A zenetörténet számára a mű: kottákkal teleírt papír, a szerzői kézirat; a hallgató számára a hangzó történnel kitöltött időszakasz; a szerző számára pedig egyedül saját elképzelése a műről, ez a platóni idea, amelyhez nem ér fel az írásbeli rögzítés, még kevésbé az élő előadás. És ez a külsőleg meghatározható megjelenési formáról a belső hangulatra, ezzel a feltételezett vagy elfogadott értékre, és végezetül a kiváltott hatásra helyezi a hangsúlyt. Tehát csak a kiváltott és maradandó hallási benyomás, az érzékelőkben kialakuló pszichikai képmás lenne a mű legitim létezési formájának nevezhető? Vagy talán csupán a történelmileg meghatározható hatás mértéke dönti el, hogy ami elhangzik, műnek nevezhető, vagy sem? Nem implikál-e tehát a mű-fogalom azzal az igényével, hogy a művészi megformálásnak felismerhetőnek kell lennie, értékítéletet, ezzel olyan történelmi, szociológiai és esztétikai kritériumok egyezésén alapulva, amelyeket egyenként már majdnem lehetetlen meghatározni?

Röviden, a meghatározás megkísérlése a parttalan felé sodor. Ezzel ellenében egyenesen megváltásként hat, amikor John Cage néhány mondatban megállapítja, milyen premisszáknak kell annak a zenének megfelelnie, amely nem akart fejet hajtani a mű-fogalom előtt, amely nem támaszt igényt arra, hogy egészként szerepeljen, hanem belenyugszik saját megjelenésének, időbeli terjedelmének és kimenetelének bizonytalanságába. „Az ilyen kompozíció”, mondta Cage, „szükségszerűen kísérletező. Kísérletező az az akció, amelynek eredményét nem lehet előre látni. Mivel az akció nem látható előre be, nem törődik önnön indoklásával. Mint a földnek, levegőnek: nincs szüksége erre. Az olyan kompozíció, amelynek előadása nincs rögzítve, egyszeri. Nem ismételhető. Ha másodszor is előadják, az eredmény más, mint korábban. Ilyen előadással tehát semmi sem érhető el, mivel az előadás nem fogható fel időbeli tárgyként. És egy ilyen előadás magnetofonfelvétele nem ér többet, mint egy garasos levelezőlap; olyasvalamiről tudósít, ami megtörtént, ezzel szemben az akció olyanvalaminek a nemtudása volt, ami még nem történt meg.”

Cage e mondataiban három dolog elgondolkoztató, mert nemcsak saját alkotói munkájára vonatkozóan nyújt felvilágosítást, hanem olyan indeterminált zene egészen általános jellegzetességét érinti, amely már nem törekszik művek alkotására. Először: az ilyen zenei vállalkozások kísérletező jellege. Végére is mindenkinek, aki műveket ír, minden új mű kísérlet. Ha nem az, akkor a mű nem új, csak a már meglévő, a már megfogalmazott és ismert ismétlése. Így tehát ott is előre nem látható helyzeteknek kell előfordulniuk,

olyanoknak, amelyekre nincsenek kész megoldások. A szerző szándéka csak az, hogy olyan megoldásokat keressen, amelyek ízlésének, várakozásainak és szándékainak lehetőleg pontosan megfeleljenek. Ami létrejön, az részletekig kidolgozott egész. És a hallgató, ha figyelmes, a kialakult formáról leolvashatja azokat a döntéseket, amelyek a sokszoros lehetőségek között éppen ezt az egy kiválasztottat részesítették előnyben. Természetesen meglehet, hogy a ma talált megoldás holnap vagy holnapután már nem elégíti ki magát a komponistát. A mű tárgy lett és létét már a komponista további hatóerején kívül folytatja. A kísérletező kompozíció kerüli ezt a fajta stabilizációt, ezt a megkövesedést, meg akarja szüntetni a mű tárgy-funkcióját, amely azt a benyomást kelti, mintha a komponista és hallgató között egy harmadik faktor is szerepelne. Így a kísérleti kompozíció a társadalomra vonatkoztatott és nyitva áll felhangzásának tetszőleges pillanatával szemben. Mi több: nem eredményeket kíván bemutatni, hanem a hallgatót a genezisben való részvételre akarja bevonni, egy beláthatatlan kimenetelű folyamatnak részesévé akarja tenni.

A kérdés, lehetséges-e ez, mindjárt a második ponthoz, Cagenak ahhoz a mondatához vezet, hogy az ilyen, a pillanatból keletkező zene úgy éli életét, mint a föld, a levegő; igénytelen, és nem törődik önindoklással. Ez nem is távolról emlékeztet a dadaista programra, ahogyan azt Hans Arp megfogalmazta: „A Dada értelmetlen mint a Természet. A Dada a Természetért és a művészet ellen van. A Dada közvetlen, mint a Természet és megkísérli, hogy minden dolognak a maga lényegi helyét adja meg.” Ez pedig — az indeterminált zene értelmében magyarázva és alkalmazva — azt jelenti, hogy mindennek, ami a pillanatban véletlenszerűen történik, megvan a maga jogosultsága; anélkül, hogy ezzel elsődlegesen bármily művészi szándék párosulna és mivel a zörejjel, szünettel és akcióval feldúsított hangzásnak, mint olyannak tiszta egzisztenciája felfüggeszti az idő értelmét, a határozott fejlődési irány iránti érzéket, e folyamatot nem is lehet határozott kezdettel és előrelátható befejezéssel rendelkező időbeli objektumként érzékelni. Ez a zene-folyamat a hallgató számára egyrészt szemlélődő, elmélyülő magatartást posztulál vagy ajánl, másrészt feltételezi polemikus viszonyulását a művészethez és annak minden erőszakos formulázó és szublimáló tendenciájához. Természetes, hogy annak a zenének, amely kívánság- és igények nélküli szemlélődésre hív fel, nem lehet egyúttal olyan folyamatszerű jellege, amely részvételre szólít fel. Itt az indeterminált zene különböző fajtái valóban differenciálódnak. Cage zeneszerzői vállalkozásai a kelet-ázsiai filozófia gondolati és magatartási auráját kívánják sugározni, affelé törekszenek tehát, hogy az időt, mint hatóelemet felfüggeszék és a mindenkori jelen pillanat mintegy statikus átélését közvetítsék. Más zeneszerzők, akik kezdeményezéseit követték, az improvizációs magatartási formák kidolgozásánál mégis az azelőtt és azután, akció és reakció szemléleténél maradtak, amikor is egy esemény, a következő közvetített előfeltétele lesz, tehát folyamatok, átmenetek és szabálytalan következmények jelentkeznek.

Cage-nak a kísérletező zenére vonatkozó meghatározó programjában a harmadik pont látszik a legfontosabbnak: az akció kiemelése. A zenét a szó nagyon szoros értelmében el kell játszani. Gesztusok, mozdulatok, akaratlan zajok, az eddig zavaró melléktényezők, vagy külsőségek, most már a lényeg-

hez tartoznak; az egész pantomim-jellegű előadás a pódiumon a zenei össz-cselekvés integrált alkotóeleme. Ez megint, a magasztos zene szolgálatában, a hangversenyteremben zajló rituálé hazug nagyképűsködése elleni tiltakozás. Ennek az elhatározásnak az alapján azután, amely mítoszokat számúzva, szabadságot teremt, sokoldalú kombinációs lehetőségek nyílnak a zene számára, színpadi vagy színházi elemek, a fény, a színhatás, vetítés, film és térképző környezet multimediális igénybevételéig. A zene sokszorozhatja önmagát és egyszerre egy vagy több helyiségben bonyolódó történésé bomolhat, amikor is a közönséget állandó helyzetváltoztatásra hívják fel, körbevándorlásra, hogy majd ezt, majd azt kísérelje közelebbről figyelemmel. Vagy a zene kilép az öröklött helyiségekből, utcai hangversennyé lesz, megint csak optikai, képszerű és az akciószínházról kölcsönzött ábrázolási formák segítségével; parkzene lesz — mint legutóbb Stockhausennél Berlinben — lehetőleg egymástól távoli hangszercsoportokkal és hangforrásokkal, amelyek a fák, bokrok és rétek természetadta környezetében egészen új akusztikai lehetőségeket nyerne; vagy egy város vezérkarilag kitervezett zenei inváziója lesz — mint legutóbb Kupkovičnál — amikor kisebb-nagyobb muzsikáló zenészalakulatok vonulnak át az emberekkel teli utcákon, középületeken és forgalmi csomópontokon.

Az utóbbi időben éppen ez a hajlam erősödött meg nagyon: a zene megsokszorozása, idegen környezetbe helyezése és szertelenségei. A zenei happeninggel 1960 körül folytatott kísérletek ehhez képest időközben szelíd kezdeményezésekké halványultak. Ezek a barátok és hozzáértők kis körében rendezett események alig tudtak kilépni a művészi elit zárkózottságából. Közben azonban az Underground-kultúra sokféle következménye s az új, demokratikusabb, gazdaságilag független művészeti ipar módszerei előkészítették a talajt s megélnkítették a különböző művészetek közötti fluktuációt. A zene megszólalási formái ebből jelentős hasznót húztak: a zene új utakat talált a közönséghez és olyanokhoz is eljutott, akik a régi feltételek mellett messzire elkerülték. Hogy az ilyen találkozások további érdeklődést váltanak-e ki, vagyis van-e utóhatásuk és ezzel eleget tesznek-e egy tágan értelmezett pedagógiai elképzelésnek, ez kérdéses marad. Méginkább kérdéses, vajon a komponista és a zenészek művészeti és társadalomkritikai szándéka, ha ez a szándék egyáltalán fennáll, nem reked-e meg a talán indirekt, tréfás popularizálásnál, nem nyeli-e el a tarka, multimediális ékesítés és játékos látványosság. A tudatélésítő effektus — ezt már a pop-art is megmutatta — a mindennapiság, a triviálszituációk s a konzum-világ hatáskörébe kerülve, különben is rendkívüli szegényes és hamarosan elhasználdik.

Ezzel egyúttal megszűnne minden „nyílt” zenei rendezvény jogosultsága, s nem maradna más, csak a mellékes öröm, amit közben az előadók éreznek. Mert az, ami itt kompozícióként szerepel, csak zenei járulék a sokoldalú, mobil, közös történéshez és inkább csak funkcionális, mint abszolút értéke van. Ha például egy kidolgozott elektronikus kompozíciót, ami magában is megállhatna, utcai hangversenyen vagy más szabadtéri produkció alkalmával hangszóróval szólaltatnak meg, teljesen a zavaró akusztikai mellékkörülmények áldozata lesz, versenyeznie kell más, figyelmet elterelő elemekkel, akár megkomponált vizuális és szcenikus eseményekkel, akár a környezetül szolgáló külvilág véletlenszerű életjelenségeivel: erre pedig ez a zene aligha képes.

A probléma nem oldható meg a hangszórók felerősítésével: a zene belső dimenzióit kellene megnövelni és felduzzasztani, hogy megint elérje az önközlés alsó határát. Az ilyen „nyílt”, multimediális rendezvényeknél rendszerint azonban az a helyzet, hogy az egyik művészi médiumban hiányzó megmunkálási intenzitást a résztvevő többi művészet összességének sokfélesége helyettesíti. S a szerzők ezzel rendszerint meg is elégednek. A cél — a közönség mozgósítása — szentesíti az eszközöket. Ugyanez érvényes egyébként a „Do it yourself”-eljárásra, a publikum felszabadítására irányuló kísérletekre is, melyek részvételre hívják fel a közönséget: hogy játékkedvet és reaktivitást váltsanak ki, a közönségnek nyújtott modelleknek olyan primitíveknek kell lenniök, hogy az eredmény — még a legideálisabb feltételek mellett is — előre kimondja magára az ítéletet. Mindazon tevékenység számbavétele, amely hivatott lenne a zene elszigeteltségéből való kiszabadításra, tehát alig szolgáltat új kritériumokat annak megítélésére, mi legyen, vagy milyen legyen a mű vagy „nem mű”. A társadalmi hatások homályosak és nem nyújtanak fogódzót. A művészetek összjátéka sokkal inkább kölcsönös támaszakció, sem hogy a teamwork-konstellációból valami lényegi bontakozhatna ki. És a teret, színt, hangot, fényt és mozgást összekapcsoló szinesztéziás érzetek modern kultusza, amelynek az egyes művészeteken belüli jelentkezését a 19. században oly zokon vették, sem tartalmaz olyan felvilágosító mozzanatokat, amelyek továbbsegíthetnék.

III.

A további vizsgálódás és kritikai ellenőrzés konkrét példáiként tehát a kísérletező zene azon formái maradnak hátra, amelyeknek lényege a hangzó produkció. Ezeket metodikájukon át közelebbről meg lehet határozni, róluk nyilatkoztak a zeneszerzők is leggyakrabban és bizonyos elméleti igényvel. Ha ez a pillanatból születő, improvizált zene nem akar művé rögződni, hogy megtartsa kontaktusát a közönséggel, a kiszámíthatatlanság kvalitásának fontosabbnak kell lennie, mint az éretten megfontolt és teljes nyugalomban végrehajtott kompozíciós elhatározásnak. A spontaneitás csak aktuális cselekvésként, nem pedig gesztusok, mozgás, folyamatosság és megszakítás kiegyensúlyozott viszonyaként valósítható meg. Ebben egyrészt az előadók tehetségével szembeni mélységes kétely nyilvánul meg, képesek-e az előre megformált jelenvalóvá, és az elhatározási lehetőségeket utólag mégegyszer átélhetővé tenni. Egészen véve, ha jól fizetett zeneiparunk galád hanyagságát éppen ennél a pontnál vizsgáljuk, ez a kétely teljesen indokolt. Másrészt azonban ebből mégis a misztikus pillanatnyi ötlet fetiszizálása születik. Hatalmas jelentőséget kap, hogy a zenei pillanatot hallgató és előadó közösen élje át. És jellemző, hogy például Stockhausen kifejezési módja, amely egyébként a tények racionális tárgyalásához hajlott, már az első igazán meghatározatlan és meszesemenően kötetlen darabjai kommentálásánál, a hatvanas évek közepéről származó Mikrofonie I. és II-nél az irracionálissal kacérkodik. Ezt írja: „a hangkompozíció új módszerének sok — szavakkal alig meghatározható — oka között az egyik az lehet, hogy szerző és hallgató eddig ismeretlen és meg nem formált zenei folyamatok átélésében önmagukat és világukat újabb módon megismerjék — és, legjobb esetben, egy pillanatra szótlanná váljanak.”

És öt évvel később ebből Stockhausennél már program és magatartás lett. „A gondolkodói abszolútizmus kora lejárt”, — szólal meg most már történelem-filozófiai attitűdben — „és ezzel azon művészi alkotások kora is, amelyek — növekvő mértékben — az emberi gondolkodói képesség elsődleges termékeit jelentették. Ebben az értelemben az „Aus den sieben Tagen” szövegeinek előadása sokkal többet jelent, mint régebbi művek bármilyen előadásai. Ezek valóban a vizsgálódás, az önkítárukkozás pillanatai, amelyekben ott vibrál a zenészek szándéka, hogy lehetőleg „tisztán hangolt hagszerei” lehessenek az intuíciónak, hogy „AZ” megtörténhessék, „AZ”, a Kimondhatatlan, a Mélyen megrázó a Kétségbevonhatatlan. — S hogy ez mit jelent a közönséghez való viszunkunkban, az kézenfekvő: ha az ilyen előadáson a jelenlevők nem ugyanilyen szellemben várják, hogy AZ megtörténjék, ha nem sugároznak „jó hullámokat”, amelyek a hanghullámokkal egyesülnek, azokat hordozzák, megtartják, ha lélekben nem társak, akkor zátonyra futunk. Ez az igazi „részvétel”, amit ma néhányan sejtenek és sokan félreértenek: nem az együttes ordítás — kornyikálás — üvöltés — beszéd — gesztikulálás, nem a fizikai, sportos, társasjátékszerű részvétel..., hanem a szellemi közreműködés, az eredeti értelemben vett „szimpatikus” hullámok koncentrált elektromos kisugárzása, amelyek a látszólag lehetetlent lehetővé teszik; rezgések, amelyek felidéznek az intuitív erőket és annak megértését jelzik, hogy mi, zenészek az univerzális, kozmikus szellem szócsövei lehetünk, ha nem zárkózunk be és ha a „közönség” ezt a szellemet meg akarja hallani. A zenei meditáció nem érzelmes ábrándozás, hanem túlfokozott figyelem és — a legvilágosabb pillanatokban — alkotói extázis.” Szükség van az ilyen szövegek részletesebb idézésére, mert csak így lesz nyilvánvaló a szellemidézés majdnem szektás ereje, olyan szellemidézése, amely a pillanat-intuíció istenített „AZ”-át megkísérli rögzíteni. És ha vitathatatlan is, hogy kedvező előfeltételek mellett, az „alkotói ekstázisnak legvilágosabb pillanataiban”, amelyekről Stockhausen beszél, létrejöhetnek pillanatnyi ötletek, amelyek harmonizáló komplexitásban mindent felülmúlnak, amit hangjegyekkel rögzíteni lehet, mégis kérdéses, mi történik a többi, nem ennyire kedvező pillanatban. Vagy az élmény akarása ilyenkor már mellékessé teszi az érzékelhető realitást? Hol a biztosíték a banálissal vagy teljesen rosszul sikerülttel szemben? Természetes, hogy a hódolatra szoktatott hallgatóság még ezt is élvezni fogja. A dolog azonban ekkor már széansz-jelleget ölt, s a beavatottak közti, félig kultikus szertartás lesz és fokozatosan eltávolodik attól a szférától, ahol a zenei kritériumok még érvényesek és mérvadók. Józanul megítélve, annak a közönségnek a helyzete, amely részt vesz az ilyen nem-mű keletkezési folyamatában — Stockhausen csak néhány szóbeli ösztönzést vagy plusz-mínusz vagy egyenlőségjellel adott globális útmutatásokat közöl — nem sokban tér el annak az érdeklődő járóelőnek a helyzetétől, aki figyelni az utcai festőt, amint képén dolgozik. Ez is abban az élvezetben részesül, hogy megfigyelheti az alkotás folyamatát és éppen ez kártalanítja a már kész és ezért vonatkozás nélküli táblaképpel szembeni minőségi kisebbségért. A készítés általában érdekesebb és tanulságosabb, mint az, ami már elkészült.

Bizonyára lehet az ilyen improvizáló csoportokon belüli kölcsönös reakciókat (közben egész sor ilyen csoport alakult) úgy iskolázni és trenírozni, hogy az eredmények már magától a funkcionáló összjátéktól ne essenek soha

bizonyos nívó alá. Nagy különbség azonban, hogyha a folyamatot önmagáért és ritka ideális esélyei miatt becsüljük magasra, úgy, hogy valami más és hagyományos emellett már alig számít, — vagy hogy egyszerűen a meglevő jó lehetőségeket és a hozzájuk vezető tapasztalatokat nem akarjuk nélkülözni. Mert amikor az improvizáló zenészek mintegy a kedvező belépési esélyre várakoznak, az ilyenkor keletkező összpontosított feszültség olyan érték, amit a leírt zene nem ismer és ami közvetlenül érzékelhető. Vinko Globokar, aki maga is instrumentalista, és nem, mint Stockhausen, a keverőasztal vezetője, aki csak változtatja azt, amit mások bejátszanak, ilyen értelemben véve a valósághoz hívebben és ezért óvatosabban nyilatkozott az improvizálásról: „Kísérletek révén már gyakran megállapítható volt: minél inkább átengedjük az előadónak a szerzői felelősséget, annál nagyobb lesz a veszélye annak, hogy olyan zenei helyzetek alakulnak ki, amelyek nem felelnek meg többé esztétikai elképzeléseinknek. E veszély elkerülésére különböző kompozíciós technikákat keresünk, amelyek egyrészt az előadók végletesen lekötözött részvételét stimulálják, ugyanakkor azonban banális klisék alkalmazását (ilyeneket ajánl azonnal az előadó, ha az ember naivul találatkonyságára hivatkozik) lehetővé teszik.” És Globokar különböző reakció-irányító módszereket javasol, amelyek az előadó számára ugyan szabadságot engedélyeznek, ugyanakkor azonban az éppen hallottak folytatására és irányított átalakítására ösztönöznek. Globokar itt az improvizálás nagy vonalakban felvázolt szintaktikus szabályainak a saját gyakorlati tapasztalataiból való levezetésével foglalkozik.

Hogy Stockhausen, Globokar, Evangelisti, Kagel, Rzewski, Cardew, Riedl, Becker és mások milyen metódusokat dolgoztak ki a kibővített aleatorika és a teljesen szabad improvizálás között, hogy a szélsőségek között milyen közbelső állomásokon telepedtek le az improvizáló csoportok vagy az egyes zeneszerzők; a metódusok részletkérdései, és a személyes csoportosítás itt figyelmen kívül maradhat. Fontos csak az, hogy a határvonal azok között, akik még a mű-fogalomhoz kötődnek és akik azt már csak feltételesen ismerik el, azt elutasítják, vagy tagadják, a fokozottan szabad mozgás e területén halad. S vannak olyan határesetek is, akik helyüket elvből, vagy esetről esetre, megváltoztatják. Vitathatatlan csak az, hogy a szabad elhatározási övezetek bevonása olykor hasznos lehetőségeket ad a hangszóvet kialakítására, amelynek szabálytalanságával semmi lejegyzés nem ér fel. Ezt még az olyan óvatosan ítélkező és cselekvő komponista, mint Lutoslawski is elismeri és ezért időnként darabjaiban a szólamok heterofóniába hajló önállóságát is alkalmazza, amit „aleatorikus ellentpont”-nak nevez.

Boulez 1957-es híres tanulmányában, az „Alea”-ban már a véletlen hasonló, ellenőrzött felhasználását említi: „elágazási terekkel” és „legkülönbözőbb mozgatható elemekkel” építkező nyitott folyamatot akar bizonyos „formaképzők” révén szavatolt elvi strukturális identitás mellett. Szigorúan véve, az irányított aleatorika ilyen eseteiben a mű-fogalom már szakadozott. A zeneszerző, amikor számára két vagy több megoldás is egyenrangúnak tűnt, a végleges döntést az előadónak engedte át és arról lemondott. A választási esélyek növekvő változathatóságával és a rögzített pontok vagy szakaszok visszavonulásával fokozódik ez a folyamat s tovább halad, mikor a formát már csak elnagyoltan raszterezik, vagy szóval, vagy grafikusán közölt, a le-

bonyolításra vonatkozó átlagos utasításokkal irányítják — addig a pontig, ahol már a legvégső körvonalat sem adják meg. S a zeneszerző a kísérletező elrendezés megtervezésére szorítkozik és minden továbbit az interpretátor tetszésére bíz.

A pontosan lejegyzett előadási változatok, melyeket a legtöbb előadó használ, hogy ne szolgáltatssa ki magát a pillanat homályos véletlenszerűségének, nem lehetségesek többé; úgy, hogy az előadó tartalmilag teljesen át kényszerül vállalni a szerző feladatát, amit ez, valamilyen oknál fogva, megtakarított, és a maga saját darabját írja meg, ami még ezenfelül — a komponista nagyvonalú erkölcsi kódexének megfelelően — másvalaki nevét viseli. Az ilyen kísérletező elrendezések azonban rendszerint szabad, nem megkötött csoportos improvizálói előadásra készülnek. És a lehetséges kidolgozási formák egyikét már előre rögzíteni, bizonyára a zeneszerző (amennyiben ilyen még egyáltalán van) és a darab szelleme ellenére volna. Mert az előre meg nem határozottnak az alkalmazása melletti főérvek egyike nem a történelmi helyzet, amely szerint a tételtechnikai lehetőségek totalizálása megkövetelné a játékosok esélyeinek totalizálását is, sem pedig a komponálói reflexió, hogy csak a hangszerrel létesült közvetlen kapcsolat menthet meg az önmaga okozta kényszerhelyzet elszigeteltségétől; sokkal inkább társadalomkritikai és politikai motívum. Arról van szó, hogy a műalkotást, mint manipulálható tárgyat, súlyos gazdasági érdekek vagy államfenntartó pressziók átlátszó ürügyét is ki kell vonni a forgalomból; vissza kell adni önkormányzati jogát, autonómiáját. Ne áruként, ne reprezentációs tárgyként, s főleg ne politikai cégtáblaként szolgáljon, hanem szabad szólásjogát mindenkivel szemben őrizze meg. A csoportos munkának — a türelem és a megértés igényével együtt — ezenfelül szociális modell-jellege is van.

Ez a bizonyára tiszteletre méltó program mindenesetre sok egyenlőtlen-séget takar. Éppen, amikor a lehangosabban hirdetik, akkor a legerősebb a dilettantizmus gyanúja; és az X-változóval való elhamarkodott handabandázás itt kapja meg a hamis jelszavakkal átmázolt választási- és kontroll-nélküliségbe való menekvés fatális mellékizét. Még a „leghelyesebb” politikai beállítottság sem menti az alapállások feladását a magában véve zenei problémában. Az improvizálás, vagy minden más mód a meghatározatlan zenei megrendezésére, csak akkor nem lesz illetéktelenek vagy kontárok menlevele, ha elég szigorúak és kérlelhetetlenek önmagukkal szemben azok, akiknek tulajdonképpen tudniok kellene, mi is az igazi szándék. Minden modern művészet végzete, hogy az elkötelezett antiesztétika példáit látszólag olyan könnyen lehet utánozni és hogy másrészt, a művészi szériaprodukció elharapódzó kényszere — éppen a beérkezetteknél — ugyanannak csak kis mértékben módosított ismétlésére csábít, a zenei szubsztancia és újító erő egyidejű fogyatkozása mellett.

IV.

A közönség minderre várakozás, élénk figyelem vagy unott elutasítás, divatos érdeklődés, ódivatú művészetkonzervatizmus és továbbelő előítéletek keverékével válaszol. Néha meglepő ösztönt mutat a megkülönböztetés-

ben. Végül is azonban mégis csak egész kevesen akartak valaha is valóban megtudni és megismerni valamit a komponálás előkészítésének problémáiról, arról, ami az előadást megelőzi és annak létrejöttéhez vezet. A legtöbbnek ezzel szemben teljesen közönyös volt, hogy a mű, ami külső jegyei szerint műként jelenik meg, aleatorikus szabadság alapján sok-sok más lehetséges változatának csak egy esete, vagy egyetlen, elvileg megváltoztathatatlan zenemű-e. A hallgató alapos okok miatt sokkal szívesebben találkozik valami meghatározottal, és ami elé kerül, azt az egyszerűség kedvéért annak is tekinti, még ha a műsorfüzet a megszólaló zene kérdéses, bizonytalan és változtatható egzisztenciájáról ki is oktatja.

A közönség véleményét, amely bizonyára konvenciókon és beidegződött gondolkodásbeli szokásokon nyugszik, magasabb indokokkal is lehet igazolni. Bármennyire is szeretnének az írók, festők, szobrászok, mozgásművészek, pop-, land-, conceptual- vagy destruktív-művészet-gyártók, zeneszerzők, improvizátorok vagy elkötelezett zenészek a művészet tárgyi jellegével vitába szállni, azt elátkozni, s mint a birtoklási vágy és kizsákmányolás jelét megbélyegezni — ami elkészül és a felvevőnek felkínálkozik, talán torz, értelmétől megfosztott, sérült, vagy önmagát leromboló, de mégis csak művészi tárgy, olyan dolog, amelynek realitása minden mással szemben, ami nem művészi tárgy, szükségszerűen elkülönül. — Stockhausen „Kurzwellen”-je ezen legáltalánosabb kritériumok szerint tehát kamarazenei darab, Kagel „Staatstheater”-je opera — és e daraboknak már időbeli terjedelme is felismerteti, hogy a mű-szerepre igényt tartanak; — igen, maga a műalkotás teljes tagadása is, amint megformálódik és így másokkal közölhető, azonnal az, amit éppen tagadni igyekeznek: műalkotás. Titokban vagy félig tudat alatt mindazok, akik „nem művek”-et fabrikálnak, osztognak abban a dicsőségben, amit a polgári társadalom a műveknek megszavaz.

És ennek, a művészet renoméja továbbélésének, a tiszteletet parancsoló „der Dichter spricht” időnként egész hasznos utóhatásának is megvan a maga magasabb indoklása. Mert mindig is létezett egyfajta figyelemre méltó időbeli diszkrépancia a művészetben: az erőszakoltan új és a tudat alatt továbbélő régi egymás mellett éltek — gyakran feloldatlan ellenmondásban — és egymást korlátozták. Így tartotta meg Haydn szimfóniájában a szvit és divertimentó hagyatékát, a menüettet, Beethoven minden felszított dialektika ellenére a pontosan kimért periódusszerkezetet és a folyamat megszüntetését vagy megállítását a reprízben, Wagner az istenek ledöntése és kromatizált pusztulássejtés ellenére az operaszerűen felfokozott záróapoteózist, Mahler kamarazenei áttörtsége ellenére a nagyzenekari felrakást és a nagy méreteket, Schönberg a tizenkétfokúság ellenére a témauralmat, Webern vázszerű takarékoskossága ellenére a lírai vokális vonalat — és a példák sorát még tetszés szerint lehetne bővíteni, vagy a klasszika előtti századokig visszavezetni. Mindenütt kimutatható lenne az egyesíthetetlen harmonizálásának ez az elve. És éppen ebben nem változott máig semmi. — Ezt talán Herbert Marcuse tételének bizonyítására szolgáló szimptomaként lehetne értékelni, mely szerint a művészet egyszerre ellenzéki és igenlő. Azonban azt gondolom, egész egyszerűen szükségszerűség is, hogy a művészileg új, kommunikációs okok miatt legalább egy vonatkozásban a már jobban ismertre támaszkodik, vagy a megszokott halvány nyoma köré csoportosul. Különben

nem is volna lehetőség a megértésre vagy éppen arra a kritikus hatásra, amit minden művész remél és kíván.

És így kap a meghatározatlanság művészete társadalmi értelmet. Ha jól értik, minden oldalról meghatározott, szabványosított, szabályozott világunkba ellenvilágot építhet, meghonosíthat egy darab célszerűtlenséget, az önmagát szabadon meghatározó fantázia zónáját. Vagy — mint ez a dadaisták célja is volt — egy darab burjánzó, terheletlen természetet hozhat életünkbe, amely mind jobban igazgatott, tervezett, toldott, civilizációval megszorított és csoportjoggal kiegyenlített. Ezzel a zene szörnyen elhasznált andalító szerepét semmi esetre sem keltjük új életre; ellenkezőleg, a zene virtuális vagy gyakorlati tevékenység szigeteként jelenhet meg, amelynek szabadságával szemben a mozgásterület hiánya a mindennapban annál élesebben, tudatossá válik. Ez — ha az ember ezt az utópiát végig gondolja — kényszerűen igen hatásos impulzust jelentene a kritikai felismerésekre és konzekvensőbb kritikai cselekvésekre. Minden esetre már felismerhetők egy ilyen szigetbeli ellenvilág országhatárai; minden egyéb még olyan homályos, mint az a zene, amely ki akarja magát vonni a hagyományos osztályozás alól, hogy ideális esetben megint jobban magára találjon.

(fordította: Tallián Tibor)

A 60 ÉVES RAICS ISTVÁN KÖSZÖNTÉSE

Íme, a bőség zavara: milyen minőségben köszöntjük Raics Istvánt, aki május 25-én ünnepelte 60. születésnapját? Köszöntenünk kell az eredeti tehetségű, egyéni hangú, versesköteteket is publikáló lírai költőt; a jeles zongoraművészt, aki a háború alatt, a szellemi ellenállásban részt véve, munkáshangversenyeken szerepelt, Bartók-esteket adott; a közéleti férfit, aki — idén múlt éppen harminc esztendeje — a magyar szellemi élet legjobbjai-val aláírta a Történelmi Emlékbizottság kiáltványát. Köszöntenünk illik a kiváló műfordítót, olasz madrigálok és orosz népdalok közreadóját, a cappel-la kórusok, tömegdalok, kantáták és oratóriumok költői társszerzőjét s megannyi énekkari mű zenéjének alkotóját. A születésnapjok jókívánságok megfogalmazásakor hogy is maradhatna említetlen a ragyogó tollú publicista s a biztos ítéletű zenekritikus tevékenysége, s az ünnepeltnak a rádióban és a televízióban kifejtett nagy értékű zenei mukássága. Raics István személyében a MAGYAR ZENE alapító szerkesztőjét köszönti s egyúttal alapító szerkesztőjét a Kórusok Országos Tanácsa folyóiratának, a KOTÁ-nak.

Raics István oly sokoldalú munkásságának teljességét a vázlatos felsorolás aligha foglalta össze. E hiányos összefoglalás után is jogos tén a kérdés: egyazon személy végezhet-e jól, alaposan ennyi féle munkát. Akárkinek nem sikerülhet, annyi bizonyos. Rendkívüli képességek szükségeltetnek ahhoz, hogy egyetlen ember zene és kultúra ennyi féle területén eredményesen tevékenykedjék. Született adottságok és tudás kérdése ez. Raics István a kultúra és tudomány oly sok ágában járatos, hogy már-már a reneszánsz emberideált juttatja eszünkbe.

Aki ennyi sok területen tevékeny, szabály szerint sok ellenséget gyűjt évtizedek elteltével. Raics István minden bizonnyal a szabályt erősítő kivételek közé tartozik. Egész egyénisége humanizmust sugároz, sokak barátja, segítője, és sokan láthatnak benne barátot, segítőtársat. Pontosan tudja, mi jó, s mi nem az, de kritikai munkásságának lényege mégis az értékek, pozitívumok hangsúlyozása s egyúttal különleges tapintat, amely a magyar zenekultúra értékeinek megbecsüléséből, védelmének szándékából fakad. Raics Istvánt persze nem csak szűkebben vett pályatársai, muzsikuskollégái tisztelik és szeretik. Rádióelőadásainak ifjú vagy korosabb közönsége, televíziós műsorainak nézőserege bizonyára százezres nagyságrendű számmal mérhető. S talán nem szerénytelenség, ha mindazok nevében kívánunk Raics Istvánnak jó egészséget és töretlen munkakedvet, akikkel tudását, humanista eszményeit szóban és írásban naponta megosztja.

(B.)

SÁROSI BÁLINT:

MAGYAR PARASZTOK ÉS CIGÁNYZENÉSZEK

(Folytatás)

3. Hogyan és mivel gyarapították a cigányzenészek a magyar népzeneét?

Nézzük meg előbb a sokat emlegetett keleti hozományt: miben nyilvánul meg és hová vezetnek gyökerei? Liszt óta sok szó esik róla — mindig kotta-példa nélkül. Az eddigiiek során alig sikerült belőle többet konkrétan megjelölni, mint a bővített szekundos hangsort.

Jellegzetesen cigány elemeket nem a cigányzenészek között kell keresnünk — akik zenéjükkel mindig idegenek igényeihez alkalmazkodtak —, hanem a cigányság zömének, a nem-zenész cigányoknak a zenéjében: a cigány népzeneiben.

„Hazulról” hozott közös zenei örökséget mindeddig nem sikerült kimutatni a cigányság zenéjében. Az viszont az idevonatkozó hézagos ismereteink alapján is nyilvánvalóvá vált, hogy a különböző területeken lakó cigányok olyan zenét éreznek magukénak, amely az őket hosszabb idő óta környező népek zenéjével áll szoros rokonságban. Bulgáriában pl. az *aksak* ritmus ugyanúgy jellemző a cigány népzeneire, mint a bolgárra, az oroszoknál átvették az orosz népi többszólamúságot és a népi hangszeresek egy részét, Magyarországon dalaik a magyar népdalhoz és népies műdalhoz hasonlítanak.

Magyarországi nem-zenész cigányoknál az első, ami feltűnik az, hogy saját céljaikra hangszert nem, vagy csak alkalmyszerűen használnak.²⁷ Táncdalaikat úgy adják elő, hogy azokban a cigány- és magyarnyelvű szöveggel énekelt részletek hangszeres figurációszerű szövegtelen részletekkel váltakoznak. Ezt a szövegtelen, értelmetlen szótagokra történő éneklésmódot a cigányok *pergetésnek* nevezik. A ritmuskíséret tapsból (negyedenként) és szájjal képzett meghatározatlan magasságú hangokból (indulatszavak, trombitafúvásszerű ajakrezegetéssel képzett zörejek) áll, melyek a cigánybandák által is leggyakrabban használt ún. *esztam* formula szerint, a hangsúlytalan nyolcadokon szólalnak meg.²⁸

A magyarországi cigány népzeneiben a bővített szekundos hangsor ugyanolyan ritka, mint a magyar népdalokban, a cigányzenészekre jellemző változatról (bővített hangköz a 3—4. és 6—7. fok között; l. hátrább) a cigány népdalokban ugyanúgy, mint a magyar népdalokban, nem is tudunk.

²⁷ Az alkalmi hangszer többnyire improvizált ritmus-eszköz: ütő-hangszerként használt edény, bútordarab, két evőkanál (az evőkanálról l. Sárosi 1967. 12., valamint F. Hoerburger cikkét: *Revista de Folclor*, București 1959. 256.)

²⁸ Az *esztam*-ról l. Sárosi 1967. 107.

Az ornamentika a cigányok lassú népdalaiban is meglehetősen kevés, s nincs bennük a magyarok vagy a szomszédos népek népdalaitól figyelemre méltóan eltérő eredetiség.²⁹

A cigány népdaloktól a többszólamúság ugyanolyan idegen, mint általában a magyar népzene-től, s csak újabban, városi hatásra (rádió, cigányzenekarok stb.) lehet hagyományörző cigányoktól itt-ott tercelést hallani. Jellemző — a tercelésből is látszik —, hogy a cigányok hamarabb elsajátítják zenében az újat, mint a helyi lakosság egyéb népelemei.³⁰

Nem tánchoz, hanem csupán éneklésre szánt lassú dalaik nem annyira a parasztdalokhoz, mint inkább a XIX. század jellegzetes magyar népies műdalterméséhez hasonlítanak. Ez a hasonlóság leginkább az előadásmódban nyilvánul meg. A népies dalok szerzői — mint köztudott — túlnyomórészt magyar dilettánsok, a dalok hivatásos hangszeres előadói viszont csaknem kizárólag a cigánybandák, akik e dalok nem táncrea, hanem csupán dalolásra és meghallgatásra szánt fajtáját — a „hallgatókat” — a szöveg követelményeire is kevés figyelmet fordító, teljesen önkényesnek látszó tempóban és ritmusban játsszák. Ezt, a cigányzenészekről „cigányos”-nak nevezett, ritmus-torzító előadásmódot a lassú cigány népdaloknál is tapasztaljuk. Az érzelmes, túlfűtött, egyenlőtlen tempójú előadás a cigánytemperamentumnak, úgy látszik, olyan megnyilvánulása, amelyet nem csak a cigányzenészek által előadott lassú magyar nótában és a nem-zenész cigányok által énekelt lassú cigány népdalban figyelhetünk meg. Ugyanígy jellemző az oroszországi cigány-énekesek stílusára és a nagy részben szintén cigányok által előadott *cante flamencora*.³¹

Nagyjából ennyi az — a cigány temperamentumnak az előadás módjában való megnyilvánulása —, amit a magyarországi cigány népzeneben eredendően cigánynak érzünk.³²

A bővített szekundos hangsort sem kellett a cigányoknak Indiából hozniok. Vándorlásuk során Indián innen — perzsáktól, araboktól — is felszedhették. A bővített szekund a törökök útján eljutott Délkelet-Európába és Magyarországra is; itt is megtanulhatták.

Magyarországon kétféle bővített hangsor előfordulásáról tudunk. A 6—7. fokon kívül az egyikben a 2—3., a másikban a 3—4. fok között van bővített szekund (pl. 1.: *e f gis a h c dis e* és 2. *a h c dis e f gis á*). Az első változat nem jellemző a cigányzenészekre, hanem a magyar népdalok egy bizonyos

²⁹ Erdemes, mint jellemző apróságot, megjegyeznünk, hogy a lassú cigány népdalokban az énekesek hosszan kitartott díszítetlen hangot énekelnek. Hasonló helyeket pl. a cigánybanda hagyományos stílusa nem tűr meg kitöltetlenül.

³⁰ Manol Todorov, szófiai népzene-kutató kollégám szíves közléséből tudom, hogy a bulgáriai cigányok sem a bolgár népi többszólamúságot utánozzák, hanem a „modernebb”, nyugat-európai jellegű tercelést.

³¹ „Es macht ihm Freude, taurig zu sein” — jegyzi meg a cigányról W. Starkie (1957.80.). Mellétehetjük a cigányzenészek hangjai mellett mulató úri magyarról szóló közmondást is: Sírva vigad a magyar. Az ilyen magatartásnak jó kifejezője az eltűzött *rubato*-előadás.

³² A cigányok népzenejéről l. Csenki Imre és Csenki Sándor: Népdalgyűjtés a magyarországi cigányok között, Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára. Szerk. Gunda Béla, Budapest, 1943. 348—362. — André Hajdu, Les Tsiganes de Hongrie et leur musique. Etudes Tsiganes 4e année No I. 1958. André Hajdu, La loki djilli des Tsiganes Kélderaš Arts et Traditions populaires. Année XII. No 2. Paris 1964. 139—177.

(XVII—XVIII. századi gyökerű) rétegében fordul elő szórványosan. A Balkánon és Romániában viszont régebbi múltja van — valószínű, hogy már a törökök és cigányok odaérkezése előtt is ismerték, hiszen a keleti egyház hangnemei között is szerepel (Ciobanu, 1959. 125., valamint 1966.).

Ami a cigányzenészekre jellemző, az a második változat. Ez a hangsor — az 1. és 5. foka előtti vezérhanggal — kitűnően egyeztethető a harmonikus mollal, s egyben a funkciós harmonizálás elveivel. A legtöbb moll-hangnemű magyar nóta dallamát simán lehet hozzáigazítani; lehet zenei fűszerként használni ott is, ahol eredetileg nem voltak bővített szekundok a dallamban. A XVIII—XIX. században vált általánosabban népszerűvé a törökök által közvetített perzsa—arab zenei ízlésnek is hódoló főúri körök útján.³³ De nem terjedt el a nép között, nem terjedt el a cigányok között, sőt a városi hatásnak kevésbé kitett falusi cigányzenészek között sem.

A legjobb cigányzenészek virtuozitását Lisztől Debussyig az európai zene-történet nagyjai is megcsodálták. E virtuozitás leginkább az ornamentikában jut kifejezésre.

A cigányzenészek játékában az ornamentika jelentőségét kezdettől fogva kiemelik, akik róluk írnak. A lipcsei Allgemeine Musikalische Zeitung pozsonyi tudósítója 1800-ban a magyar táncok zenéjéről írva megállapítja, hogy maguk a dallamok a kezdetlegességig egyszerűek. Tetszetős formájukat csupán az előadó zenészek virtuozitásának köszönhetik, ennek következtében viszont jellemző a magyar nemzeti tánczenében az egyformaság (Klein, 1800). Az egyformaság nyilván az előadás sablonos elemeinek, nem utolsósorban az azonos díszítőformuláknak köszönhető — amikből, úgy látszik, a cigányzenészeknek ebben az időben már megfelelő készletük volt.

„Si la forme de la mélodie est assez simple, l'art réside dans la manière de jouer . . .” — olvashatjuk a perzsa zenéről is.³⁴ Nemcsak a *makam* és *raga* területeiről, hanem bárholonnan, máshonnan is, ahol íratlan zenét játszanak, érvényes ez a megállapítás. Jelenleg csupán az a kérdés, el kell-e nekünk Perzsiáig, vagy Indiáig menni ahhoz, hogy a cigányzenészek díszítőformuláit — de még akár csak díszítőkészségét is — megmagyarázzuk, amikor a XVIII. századi Európa kottában rögzített zenéjében is megtaláljuk mindazt, ami e magyarázathoz szükséges?³⁵

A hangszeres ornamentika jellegét erősen meghatározza maga a hangszer is, amin előadják, s a magyarországi cigányegyüttes hangszerei, mai formájukban, európai hangszerek (még a perzsa eredetű cimbalom is, melynek kromatikus hangolású, hangtompító-pedálos, nagyobb méretű változatát Magyarországon hozták létre a XIX. század második felében). Az akkordjátészó technika — pl. a felbontott akkordok, amiket a cigányzenészek oly hatásosan tudnak alkalmazni a cimbalmón (sőt a klarinéton is) —, a hangszerek lehetősé-

³³ A magyaroknál körülbelül a 18. század elejére vált általánosabban érezhetővé a török zenei hatás. A Balkánon és a románoknál hamarabb bekövetkezett, intenzívebben és hosszabb ideig érvényesült ugyanez a hatás. A román fejedelemségek udvartartásában pl. a török zene — a mehterhane — egészen 1830-ig volt érvényben. (Ciobanu, 1959, 134.)

³⁴ Nelly Caron-Dariouche Safvate, Iran, Les traditions musicales, Berlin, 1966, 19.

³⁵ Leginkább a díszítőelemek felhasználásának módja (keverésének aránya stb.) az, amiben a cigányzenészek eredetiséget mutatnak. Ezt azonban számszerű adatokkal kellene kimutatnunk, amire a kutatás jelenlegi szakaszában még nincs lehetőség.

geivel összefüggésben, ugyancsak a XIX. században fejlődött ki, párhuzamosan a harmonizálás megtanulásával.

Ritmusjátékukban — a lassú dallamok „cigányos”-kötetlen előadásán kívül — ugyancsak nincs semmi Európán kívüli.

Végeredményben tehát ma sem mondhatunk többet, mint amit a kérdés objektív szemlélői eddig is megállapítottak: egyéb jellegzetesen cigány hozományt nem tudunk a cigányzenészek játékában kimutatni, mint temperamentumukat, kétségtelen — de a jó európai átlagnál nem nagyobb — zenei rátermettségüket, és mindenekelőtt azt a képességet, hogy idegen zenei kultúrákhoz és igényekhez viszonylag gyorsan tudnak alkalmazkodni.

Mégis sok mindennel gyarapították a magyar nép zenei hagyományát: nem saját keleti hozományból, hanem leginkább felülről és kívülről: a műveltebb zenei rétegekből és idegen népek zenéjéből.

A modern közlekedés, valamint a rádió és televízió korszaka előtt elsősorban a cigányzenészek voltak a magyar falvak zenei divatszállítói. Rájuk nézve, akik nem tartoztak szorosan a falu társadalmához, a hagyománynak nem volt olyan kötelező ereje, mint a falu többi lakójára. Ők egy szakma hivatásos művelői, akiknek ennél fogva egyebet is szabadott — sőt illet — tudni, mint amit a falu hagyományos igénye megkövetel. Ezt az egyebet megcsillantották vevőik előtt, mint a házaló árus a szokatlan csecsebecsét, s előbb csak kevesek, mint kuriózumot, később mind többen és mindinkább mint megszokott dolgot fogadták el és kérték azt tőlük. Ma is állandóan tapasztalható, hogy a cigányzenész többet, egyebet is tud, mint amit közvetlen környezete tőle megkíván. Falusi cigányzenészek is ismernek pl. olyan darabokat is — operett- vagy operarészlettől a legújabb táncdalig —, amit nem kér tőlük az átlag falusi. Ők, mint szakmájuknál és hajlamuknál fogva is sok helyen megforduló emberek, gyorsabban hozzájutottak az újdonsághoz. Közönségük is — éppen e közlekedés miatt — változatosabb volt; többféle ízléshez kellett igazodniuk.

A falusi cigányzenészek nagy része nem tekintette a falut élete végállomásának. A cigányzenészek eddigi története folyamán a krónikák csak azokról emlékeztek meg, akik városokban játszottak, urak között mozogtak, külföldet jártak.³⁶ A fényes karrier lehetősége minden tehetséges cigányzenész előtt nyitva állt, csak természetes, hogy igyekeztek sokan megpróbálkozni vele. A falusi cigányzenész már külsejével sem a parasztokat igyekezett utánozni — népviseletes cigányzenészt régen is ritkán lehetett látni! —, hanem arra törekedett, hogy ha rongyos is, de városi jellegű legyen a ruha rajta. Ezért szerették olyan nagyon a múlt század első felében a magyar nemesek, s a legfényesebb katonák, a huszárok, színes, zsinóros viseletét,³⁷ s ezért vigyáznak ma is gondosan arra, hogy lehetőleg a legfrissebb divat szerint öltözzenek.

³⁶ A cigányzenész karrierekről szóló nagy, fényképes gyűjtemény — Markó Miklós könyve — először 1896-ban jelent meg Cigányzenészek Albuma címmel, majd 1927-ben A régi mulató Magyarország címmel, bővített változatban újból kiadták.

³⁷ Gálaviseletként későbbre is megőrizték. A külföld mint jellegzetes cigányviseletet vette tudomásul a színes, zsinóros, csizmás magyar nemesi viseletet. Erről jegyzi meg Debussy 1910-ben: "... vétus avec élégance barbare...". (Lettres de Claude Debussy à sa femme Emma présentées par Pasteur Vallery-Radot de l'Académie Française, Paris 1957. 89.)

Öntudatos cigányzenész sohasem vett a kezébe olyan hangszert, amit már csak parasztok és pásztorok használtak: furulyát, dudát, citerát, tekerőt.

Manapság már Liszt is kevesebbet gyönyörködhetne a jobb cigányegyüttesek „bizarr” hangzásában, mert azóta sokat fejlesztették magukat a harmonizálás tudományában. Ma már a dallammal párhuzamosan haladó „cigánybasszust” és ehhez hasonló ügyetlenségeket közepes képességű együttesektől is mind ritkábban lehet hallani.³⁸

A cigányzenészek által képviselt zenére fokozattan érvényes az, amit Bartók általában a népzeneről mond: „As I believe, a far greater part than commonly presumed of texts — and of melodies as well — derive in the long run from urban sources.”³⁹ Felülről — az uraktól és a városból — pedig a cigányegyüttesek, mint az eddig mondottakból is kiviláglik, mindenek fölött nyugat-európai zenei elemekkel gyarapították a szélesebb néprétegek zenéjét.

Közvetítettek és megőriztek zenével kapcsolatos szokásokat.

Ők azok, akik leginkább számontartják, melyik dal kinek a kedvenc nótája. A XVII. századi Kájoni-kódexben találunk már ilyen dallammegjelölést: *Apor Lázár tánca*, *Mikes Kelemen tánca* (l. Szabolcsi, 1959. 315., 316.). Gvadányi már a táncdarabokat játszó cigányzenészekről írja, 1787-ben (Pöstyéni főrődés):

*Egy táncot elvonván megmondák, hogy kié
Uram! Im ez a táncz, Fiscariusunké
Esz a más pediglen, mi Kasznár urunké*

A székelyek között népzeneét gyűjtve, ma is találkozunk ilyen dallammegjelöléssel: *Gábor Ignácé* (Gyergyóditró), *Szabó Anti nótája* (Csíkrákos). Manapság így mondják a műveltebb cigányzenészek: „A-dúr csárdás”, vagy „az a c-mollos”. Régen a szövegkezdettel nem jelölhető, vagyis hangszeres dallamokat egy-egy olyan nevezetes személyről nevezték el, akinek az a bizonyos darab kedvence volt. (Ma is van sokmindenkinek *nótája*, amit a cigányzenészek ismerőseikről gondosan számon is tartanak; ez esetben azonban általában közismert szöveges dalokról van szó.)

A cigányzenészek századunkban már a magyar parasztlakodalom szer-tartásainak is kitűnő ismerői, sőt a hagyományos lakodalmi zenének sok helyen őrzői, ápolói. A. de Gerando cigányzenészei talán még idegenül, a felülről divatba jött fényűzés eszközeként mozognak a parasztlakodalomban: „... sie gehen an der Spitze des Zuges, wenn eine Hochzeit gefeiert wird und werden hochwichtige Personen.” (A. de Gerando, 1845. I. 131.)

Száz évvel később viszont már nemcsak parasztlakodalomban, hanem paraszttemetésen is részt vesznek. A gyimesi öregasszony így rendelkezik erről:

³⁸ A harmonizálásról l. Sárosi 1967. 110. A múlt század ötvenes éveitől kezdve gyakran értesülünk arról, hogy cigányzenészek iskolázott zenész — katonakarmester, színházi karnagy, falusi kántor stb. — segítségét veszik igénybe, aki őket pénzért kottaolvasára tanítja; harmonizál, aranzsíroz és új darabokat kottából betanít nekik; (l. pl. Mátray 1854. 123., Bartalus 1865. 70., Prahács 1930. 509.). Századunkban is — a mai napig — léteztek és léteznek ún. *cigánykarmesterek* (most már többnyire maguk is, kellő iskolázottsággal rendelkező, cigányzenészek), akik az együttesek betanítását végzik. Az utóbbi évtizedekben a legnevezetesebb közülük a nemrég elhunyt Rigó Gábor, idős budapesti cigányzenész volt.

³⁹ B. Bartók, *Rumanian Folk Music* 1967. III. LXXXVII.

„Hátrahagyom Cándura Jánosnak, hogy én, amikor meghalok, az én nótámmal késérjen el a síromig, negyedmagával . . . hátrahagyom, hogy fizetésül a mozsikásoknak adjanak egy veres csergét, temetés után a torba ültessék le, adjanak ennek s egy jó tiszteletet (azaz lássák el őket bőségesen itallal). Gyimesbükk, 1922. okt. 27.” (Dincser, 1943. 66.) Ha csak zenés temetőbekísérésről tudnánk, azt mondhatnók, hogy talán velük együtt meghonosodott újabb divatról van szó. Gyimesben azonban nem gyászindulót játszanak a temetésen részt vevő (cigány-)zenészek, hanem „keservest” — a magyar népzene legrégebbi rétegéhez tartozó *parlando*-ritmusú dalok dallamát. S nemcsak a temetőbe kísérik ki a zenészek a halottat, hanem zenészként az ősi halotti tor szokásában is részt vesznek, amiben nemcsak evés-ivás folyik, hanem legény, vagy leány temetése esetén 2—3 óra hosszúig tartó tánc is. (Dincser. 1943. 66.)

A cigányzenészek révén kerülhetett az uraktól a nép közé az a szokás, hogy pohárköszöntőre, vagy a lakodalom egy-egy ünnepélyesebb mozzanatára *tust* húznak, hogy lakodalom után a vendégeket — legalábbis azok módosabbját — hangos zeneszóval hazakísérik.⁴⁰

Azonos időben vagy bizonyos történelmi korszakon belül, nemcsak urak és parasztok, város és falu között közvetítették a zenei hatást, hanem különböző népek között is. A cigánykézben levő hegedű az, amely másfél-két évszázad óta a Kárpát-medencén belül különböző népek — magyarok, románok, szlávok — között talán a legnagyobb mértékben szolgálja a zenei közlekedést; ugyanúgy, ahogy az ugyancsak cigányok által használt *tapan* (nagydob)—*zurna* ketős a Kaukázus vidékétől Jugoszláviáig és Észak-Afrikáig sokféle nép zenei igényét szolgálja — gyakran úgy is, hogy azonos együttes kétféle népnek is játszik (Hoerburger, 1954. 24—23., 1966. 74.). „A cigányok kezén sok minden összekeveredhetett. Hisz néhol, mint Bukovinában, 4—5 különböző népnek muzsikálnak.” (Kodály, 1960. 63.) Erdély vegyes lakosságú területein nem ritka, hogy ugyanarra a dallamra magyarok magyar táncot, románok román táncot táncolnak. Ugyanott van egy sajátos gazdag — túlnyomó részben cigányzenészek által játszott — hangszeres repertoár — amiről „... eltekintve a szélső helyre tehető határozottan román és határozottan magyar táncoktól, bizony nem tudnám megmondani a dallamok egy, úgy látom, éppen nem jelentéktelen csoportjáról, hogy . . . melyik a magyaré és melyik a románé” — jelenti ki Lajtha László (1954. I. 6.). Ennek az „egyelőre ismeretlen eredetű” tánczenének „a cigány az egyetlen forrása” (Kodály, 1960. 57.) és az ő szerepének alapos nemzetközi felmérése nélkül nem is fogjuk tudni az eredetet tisztázni. A „felülről” kapott zenei hatásnak itt is bizonyára ugyanolyan döntő szerepe van, mint a XVIII—XIX. század fordulóján úri körökben is országos divattá vált verbunkos zene születésében; de itt erősebb, többoldalú és hosszabb ideig tartó volt a népi asszimilálás. A zártabb népi közösségben jobban átitatódott hagyománnyal ez a hangszeres zene, mint a túlságosan is hamar szalonzenévé vált városi verbunk. A felülről jövő erős hatás kétségtelen jele az erdélyi falusi cigányzenészek által képviselt hangszeres tánczenében az is, hogy bizo-

⁴⁰ Sőt tréfásabb kísérések is előfordulnak, mint pl. a vendég W. C.-re kísérése lakodalom, vagy egyéb mulatás közben. A mulató-kedvű férfi vendéget zenélve kísérik az udvar sarkában lévő deszkaépitményig, s miközben az ott benntartózkodik, *tust* húznak, majd visszakísérik a mulatók közé. (Mihálka György, Szegedi népi hangszeres. Néprajz és Nyelvtudomány, Szeged 1962. 91.)

nyos vidékeken (pl. Közép-Erdély) a dallamok nyugat-európai értelemben vett harmóniával párosulnak; bár ez a harmonizálás fejletlenebb fokot mutat, mint a városi cigányzenészeké (l. Avasi, 1954., valamint a mellékelt kottapéldákat).

Mindabból, amit cigányzenészek a nép hagyományából átvettek, s amit e hagyományhoz a magas kultúrából és más népektől szállítottak, az idők folyamán a magyar nyelvterület különböző részein *stílusok* fejlődtek ki. E stílusok közül csak egy az, amit máig „magyar cigányzene” néven világszerte ismernek — s ami a rádió korszaka óta mindinkább uralkodóvá válik a falvakban is: a városi cigányzenészek stílusa. Egyszerűség kedvéért azért nevezük így, mert úri környezetben, ill. a nagyobb városokban fejlődött ki, állandóan igazodva a nyugat-európai zenei ízléshez. A többi stílust ehhez és az eredeti parasztnéléshez viszonyítva legkönnyebben aszerint osztályozhatjuk, hogy a kettő között milyen fokon kristályosodott hagyománnyá. A kéttagú székelyföldi együttes pl. a tisztán paraszti hagyományhoz áll egészen közel, míg a közép-erdélyi, régiesen harmonizáló háromtagú együttes körülbelül félúton van a két szélső pont között. Ha legalább 30—40 évvel hamarabb kezdtük volna a falusi cigányzenész-együttesek alaposabb vizsgálatát, akkor még világosan meg tudnánk határozni egy-két közbeeső fokozatot, dialektusterületet. (Ilyennek a nyomait sejtjük az ország északi területén, egy másiknak a körvonalai pedig Lajtha László Sopron környéki gyűjtése nyomán kezdtek kibontakozni, de Lajtha váratlan elhunyna miatt csak egy félbemaradt adatgyűjtemény lett belőle. L. Lajtha, 1962.)

Ha minőség szempontjából nézzük a cigányzenészeket, akkor természetesen városon is, falun is találunk közöttük a kimondottan rossztól a megközelítően tökéletesig minden árnyalatra példát — minden stílusban.

A budapesti cigányzenészeket a magyar zenei hagyomány hívei részéről szinte szakadatlanul érte a szemrehányás amiatt, hogy idegen elemekkel hígítják a hagyományos zenét.⁴¹ Nagy általánosságban a falusi cigányzenészek a maguk lehetőségei szerint ugyanezt tették: egy-két lépéssel mindig előbb voltak, mint amit közönségük megkívánt tőlük; idegen elemekkel hígították a paraszti hagyományt. Ebben a hagyományhoz jobban ragaszkodó környezetben azonban a hígító folyamat sokkal lassúbb volt; maradt idő arra is, hogy az új elemek java hagyománnyá érjen.

A hagyományok megőrzésében éppen azért, hogy cigányzenészeknél rendszerint apáról fiúra öröklődik a mesterség, jelentős szerepet tudtak vállalni. Ebben a gyarapítva őrzött hagyományban játéku az utóbbi két évszázad alatt művészileg is figyelemre méltó értékke csiszolódott. Ennek az értéknek a részletes felméréséről azonban egyelőre csak annyit mondhatunk: alig hogy elkezdődött.

⁴¹ 1850 körül már azért szidják őket, mert idegen (főleg német, cseh) zeneoktatókkal képezetik magukat, s azok ízlése erősen befolyásolja játékuat. Idegen darabokat, operett- és operarészleteket tanulnak (Mátray 1854. 123.; l. még Patay József, Igénytelen jegyzetek... Magyar- és Erdélyország képekben, Pest 1854. IV. 126.). Az 1860-as években az egyik nevezetes pesti primás, Sárközi Ferenc, már Wagner-operarészleteket is játszik bandájával (Mósonyi Mihály, Egy jóslat. Zenészetűi Lapok, Pest 1864. 29.).

1. AP 7497/d (a hangfelvétel lemezszáma a MTA Népzene kutató Csoportban). *Lassú csárdás* — „Gábor Ignác”. Hegedűn és gardonon csíkszentdomosi (Sîndominic, Hargita megye, Románia) fiatal cigányzenész házaspár adta elő. A gyűjtés és lejegyzés éve 1971.

A gardon három húrja *d*-re van hangolva. A normális hangjegyek az egyikben fekvő három húr bottal történt megütését, a kisebbek pedig a jobb szélső húrnak a fogólapra csapott pizzicato-ját jelentik.

A közölt kotta csak részlete az eredeti felvételnek. Az elején bemutatott alapdallam után az *A* betűnél kötetlenebb szerkezetű második téma kezdődik: a darab „figurá”-ja. Ilyen *figurá*ját ma még többfélét játszanak Erdély-szerte a zenészek. Van, ahol „cifrázat”-nak, sőt „aprózás”-nak, „apritás”-nak is nevezik — ezzel is sejtetve összefüggését a hajdani duda-közjátékkal, amit Bartók nagymenyeri (Komárom m.) dudás adatközlői „aprája” névvel jelöltek. E figurákra jellemző, hogy kis ambitusúak, valóban erősen figurált szerkezetűek és általában a falusi hegedűsök által használt hangterjedelem legmagasabb hangjain szólnak meg (*h*—*fis*” között). Kivételes eset, hogy ebben a darabban (*C* betűtől) a mély húrokon játszott változata is van. Ugyancsak ritkább jelenség a *B* betűnél kezdődő *második* (ezúttal zárótéma-szerű) *közjáték*.

Nincs megszabott rendje annak, hogy az alapdallam elhangzása után a közjáték hányszor szólaljon meg, s közben mikor térjen vissza újból és újból a fő dallam. Annak sincs egyöntetűen megszabott törvénye, hogy a hangszeres táncdarabot fő dallam zárja-e le vagy „figurája”. (A múlt századiak *coda*-nak is nevezték ezt a fajta közjátékot.)

♩ = cca 144

Hegedű

Gardon

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of eight systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Three specific sections are labeled with boxes: 'A' at the top, 'B' in the middle, and 'C' at the bottom. The piece is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The first system shows a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. The second system features a section labeled 'A' with a five-fingered scale in the treble clef. The third system continues the melodic and rhythmic patterns. The fourth system includes a section with a three-fingered scale in the treble clef. The fifth system features a section labeled 'B' with a five-fingered scale in the treble clef. The sixth system continues the melodic and rhythmic patterns. The seventh system includes a section with a five-fingered scale in the treble clef. The eighth system features a section labeled 'C' with a three-fingered scale in the treble clef.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a complex melodic line with many sixteenth notes, including a trill (tr) and a quintuplet (5). The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line with various ornaments and a trill. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with a trill and a quintuplet. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff includes a triplet (3) and a trill. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with a triplet (3) and a trill. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with a triplet (3) and a trill. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Seventh system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with a trill and a quintuplet (5). The bass staff continues with eighth-note accompaniment. The system concludes with the text "Folytatódik" (Continues).

2. AP 7500/j. „Féloláhos”. Hegedűn, brácsán és bőgőn királyfalvi (Crăieni; Mezőség, Románia) fiatalabb (29—40 é.) cigányzenészek adták elő. Az ének-szólamot — amit bál alkalmával a táncos párok énekelnek — ezúttal a brácsás és a bőgős énekelte. A gyűjtés és lejegyzés éve 1971.

A brácsán *g d' a* (nem *a'!*) hangolású három húr van, melyek egyenesre faragott tetejű lábón, egy síkban fekszenek; így a brácsás egy időben tudja megszólaltatni a három húr-t. A kíséret a harmóniak egymáshoz viszonyított rendjére (funkciós kötésre) kevés figyelmet fordít; nagyjából csak arra ügyel, hogy az akkord a dallam megfelelő szakaszával ne kerüljön ellentmondásba. Az ebből adódó modális jellegén kívül nem kis részben a zenészek szándékától független, de a hagyomány által is jóváhagyott disszonanciáktól válik érdekessé az együttes hangzása. Maga a dallamjátszó hegedűs is sok esetben hamisan intonálja a hangokat; a brácsa hármashogásaiban még gyakoribbak az apró tisztátalanságok (annyira, hogy a lejegyzésben alig érdemes ezeket jelezni, mert a legtöbb kottafej mellé mindjárt nyilat is rajzolhatnak — ami azonban még mindig tökéletlen megoldás, mert a tisztának ítélt hangtól való eltérések igen különböző mértékűek); a bőgőnek pedig — ez esetben — úgy szólván minden hangja „bántóan” hamis. Odáig terjed ez a hamisság, hogy a bőgő szólam *h* hangjainak egy része — mint a brácsa azonos idejű *c*-dúr akkordjaiból is kiderül — *c* akar lenni (a kíséret hangja ezeken a helyeken olyanféle benyomást kelt, mint egy erőteljes ugatás.) Más eset az, amikor pl. a bőgő *d* hangjai fölött a brácsában *a*-dúr akkord szól. Ilyen helyeken a két kísérőzenész harmóniai szándéka nem egyezik vagy pedig egyszerűen csak pontatlanságból eredő, „egymásracsúszás”-ról van szó.

Ilyenfajta, a szöveges sorok közé ékelt hangszeres közjátékokkal tűzdelt dallamra egyelőre nem tudunk több példát az erdélyi népzeneben. A férfiak magas hangfekvése viszont a Mezőség területén hangszerkíséret nélkül is jellemző.

Tempo: ♩ = 76-80

Ének

Király - fal - vi nagy hegy a - latt

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole rest followed by a melodic phrase with triplet and quintuplet markings. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Király - fal - vi nagy hegy a - latt

The second system continues the musical score with the same three-staff layout. The vocal line repeats the melodic phrase with similar triplet and quintuplet markings. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

Folyik a sze - re - lem - pa - ták

The third system of the musical score features the vocal line with the lyrics 'Folyik a sze - re - lem - pa - ták'. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note bass line and chords.

Fo - lyik a sze - re - lem - pa - ták A - ki ab - ből

The fourth system concludes the page with the vocal line singing 'Fo - lyik a sze - re - lem - pa - ták A - ki ab - ből'. The piano accompaniment remains consistent throughout.

vi - zet i - szik, A - ki ab - ből vi - zot i - szik,

Ba - bá - já - tól el - bú - csú - zik,

Babá - já - tól el - bú - csú - zik.

Úgy el - búcsú - zom sze - gény - től, Úgy el - búcsú - zom sze - gény - től,

The image shows two systems of a musical score for a piece titled 'Lassú magyar'. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with lyrics in Hungarian: 'Mint egy szál - fa le - ve - lé - től,'. The piano accompaniment is written in three staves (treble, middle, and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Above the vocal line, there are markings for fingerings: '5' and '10'. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and chordal textures. The second system continues the piece, with the vocal line ending in a final note and the piano accompaniment concluding with a series of chords.

3. AP 4162/b. „Lassú magyar”. Ugyanilyen nevű tánchoz játszotta 1961-ben Kolozsvár környéki cigányzenész hegedűs és kontrás. Gyűjtötte Kallós Zoltán. A lejegyzés éve 1971.

A keleties ízű dallam az erdélyi hangszeres zene egyik legszebb képviselője.

A kontrás kettősfogásaiban ugyanazok a harmonizálási elvek érvényesülnek, amiket a Közép-Erdélyben jellemzőbb kísérorhangszertől, a brácsától ismerünk. E kíséretben úgyszólván mindarra a harmonizálási eljárásra találunk példát, amit Avasi Béla a széki banda harmonizálásáról szóló kitűnő elemzésében megállapít (1. Bibliográfia).

Tanulságos példája e darab a nagyobb népi hangszeres forma rögtönző-variálós felépítésének is. A 36. ütemig elhangzó alapidallam az 54. ütemig a lényegre (megismételetlen két tagjára) szűkítve megismétlődik. Az 54. ütemtől zárótéma-szerű új motívum jelentkezik. Ez egyben a közjáték („figurája”) kezdete. De az igazi közjáték-motívum csak a 62. ütemben indul és szerepel a 73. ütemig. Ezután ismét az alapidallam szólal meg — terjedelemben és átlagos szerkezetében úgy, ahogy az elején elhangzott, részleteiben azonban sok apró változtatással. A 108. ütem végétől mintha még a szonátaépítkezés reminiscenciája is megcsillanna: az alapidallam második tagjának (melléktéma; 1. először a 16. ütemtől) jellemző motívuma szólal meg, kvinttel lejjebb transzponált változatban. A darab végét (a 128. ütemtől) a fentebb zárótéma-szerűnek nevezett motívum zárja be.

♩ = cca 132

Hegedű („prim“)

Hegedű („kontra“)

5

10

15

20

25

Musical notation system 1, measures 25-29. Includes trills (tr) and a measure number box containing 30.

Musical notation system 2, measures 30-34. Includes a five-measure rest (5) and a first ending bracket (1).

Musical notation system 3, measures 35-39. Includes a five-measure rest (5) and a triplet (3).

Musical notation system 4, measures 40-44. Includes a measure number box containing 40, a triplet (3), and a sharp sign (#).

Musical notation system 5, measures 45-49. Includes a measure number box containing 45.

Musical notation system 6, measures 50-54. Includes a five-measure rest (5), a triplet (3), and a measure number box containing 50.

Musical notation system 7, measures 55-59. Includes a triplet (3).

This musical score consists of six systems of two staves each, representing measures 55 through 80. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The right hand (treble clef) features complex melodic lines with frequent sixteenth and thirty-second notes, often grouped with slurs and accents. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment of chords and eighth-note patterns. Measure numbers 55, 60, 65, 70, 75, and 80 are clearly marked at the beginning of their respective systems. Various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (e.g., 3, 5, 6) are used throughout the piece.

85

90

95

100

105

110

Musical notation for measures 110-114. The right hand features a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes. The left hand provides a steady accompaniment of chords with accents.

115

Musical notation for measures 115-119. The right hand continues the melodic line with slurs. The left hand accompaniment remains consistent with chords and accents.

120

p

Musical notation for measures 120-124. A piano dynamic marking *p* is present. The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand accompaniment continues.

125

Musical notation for measures 125-129. The right hand melodic line continues with slurs. The left hand accompaniment is consistent.

Musical notation for measures 130-134. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand accompaniment continues.

130

Musical notation for measures 130-134. The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand accompaniment continues.

135

Musical notation for measures 135-139. The right hand melodic line continues. The left hand accompaniment continues.

BIBLIOGRÁFIA

- Anzeigen aus sämtlich-kaiserlich-königlichen Erbländern. Wien 1776. (VI. évf.)
 Avasi Béla: A széki banda harmonizálása. A Népr. Múz. Értesítője (Budapest) 1954. 25—45.
 Bartalus István: A cigány és viszonya zenénkhez. Budapesti Szemle 1865. 107—109, 290—308; 1866. 35—73.
 Ciobanu, Gh.: Despre așa numita gamă țigănească. Revista de Folclor (București) 1959. 123—146.
 Ciobanu, Gh.: Modurile cromatice in muzica populară românească. Revista de Etnografie și Folclor (București) 1966. 309—318.
 Csaplovics, Johann von: Gemälde von Ungern I—II. Pesth 1829.
 Dincser Oszkár: Két csiki hangszer, mozsika és gardon. Budapest 1943.
 Esze Tamás: Zenetörténeti adataink II. Rákóczi Ferenc szabadságharcának idejéből. Zenetudományi Tanulmányok. IV. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest, 1955. 59—97.
 Gerando, A. de: Siebenbürgen und seine Bewohner I—II. Leipzig, 1845.
 Haraszti Emil: Barokk zene és kuruc nóta. Századok 1933. 546—610.
 Hoerburger, F.: Der Tanz mit der Trommel. Regensburg, 1954.
 Hoerburger, F.: Musica vulgaris. Erlangen, 1966.
 Járdányi Pál: A kidei magyarság világi zenéje. Kolozsvár 1943.
 [Klein, H.]: Ueber die Nationaltänze der Ungarn. Allgemeine Musikalische Zeitung (Leipzig). 1800. máj. 28.
 Kodály Zoltán: A magyar népzene. Budapest, 1960. (3. kiadás)
 Lajtha László: Egy „hamis” zenekar. Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest, 1953. 169—
 Lajtha László: Széki gyűjtés. Budapest, 1954.
 Lajtha László: Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés. Budapest 1954.
 Lajtha László: Kőrispataki gyűjtés. Budapest, 1955.
 Latha László: Dunántúli táncok és dallamok. Budapest, 1962.
 Iáiszt Ferenc: Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie. Paris, 1859.
 Lugosi Döme: A szegedi zenekultúra története. Muzsika, 1929. 10—51.
 Major Ervin: Fejezetek a magyar zene történetéből. Budapest, 1967.
 Mátray Gábor: A magyar zene és a magyar cigányok zenéje. Magyar- és Erdélyország képekben IV. Pest, 1854. 118—124.
 Prahács Margit: A magyar zene vitás kérdéseiről. Napkelet, 1930. 509—515.
 Salmen, W.: A középkori magyar vándorénekesek külföldi útjai. Zenetudományi Tanulmányok Kodály Zoltán 75. születésnapjára. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest, 1957. 159—165.
 Salmen, W.: Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter. Kassel, 1960.
 Sárosi Bálint: Die Volksmusikinstrumente Ungarns. Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente I. 1. Szerk. Ernst Emsheimer és Erich Stockmann. Leipzig, 1967.
 Schwartner, Martin v.: Statistik des Königreichs Ungern (2. kiad.) I. Ofen
 Szabolcsi Bence: A magyar zene évszázadai I. Budapest, 1959.
 Takáts Sándor: Rajzok a török világból. I. Budapest, 1915. (I. A török-magyar énekesek és muzsikások, 416—438.)
 Ungarische Wahrheits-Geige . . . Freyburg, 1683.

VIRÁNY GÁBOR:

EGY KLASSZIKUS FORMA UTÓÉLETE

A klasszikus századfordulóról Solyom György zenetudós megállapítja, hogy az „zömében és lényegében Haydn műve” (Zenetudományi tanulmányok Haydn emlékére, Budapest, 1960. 279. lap). De a bécsi klasszikus formák, a polgári zenélési módok kibontakozó tudatformái tulajdonképpen már korábban is főként az elsőnek született és leghosszabb életkort megélt nagy klasszikus mester életművében fejlődnek ki. Az ő formaalkotó kohójában izzik ki olyan tökéletessé a zárt háromtagúság, akár mikron, akár makron értelmezésben élünk ezzel a kifejezéssel (a nem egészen szerencsés „háromtagú dalforma” néven ismert „kis”-háromtagúságra, valamint az olyan triós formára kell gondolnunk, amikor a középrész, bármilyen jelentékeny mondanivalót is tartalmaz, „alacsonyabb rendűvé” degradálódik, mint a barokk táncpárok második tagja); de itt fejlődik tökéletessé a rondó és a szonátaforma is. Sokan azt hitték, hogy az a zenei forma, amelyet ez a tanulmány részben ismertet, szinte „kiváltságosan” haydni, mert más komponistáknak többé-kevésbé ekképpen formált műveit és tételeit — néhány kivételtől eltekintve — ritkán lehet hangversenyteremben, vagy rádió-, illetőleg lemezfelvételen hallani.

Ez a forma pedig nem más, mint az olyan variációsorozat, amelynek alapja nem egyetlen egészről álló téma, hanem *témapár*. Ezeknek második fele legalább funkciójában, de nagyon gyakran motivikus anyagában is az elsőként megszólaló témának változata, de a haydni példákban majdnem mindig, az öt megelőzőekben pedig kivétel nélkül a kiinduló hangnemhez képest „egyenévű”, vagy más néven „variáns” hangnemben. Az ilyen formájú tételek legtöbbször öt részre oszlanak: $M - m - Mv_1 - mv_1 - Mv_2$; de mivel a duális dūr-moll-rendszerben a dūrskála az elsődleges, az is előfordul, hogy a minortémával induló forma egyensúlya a maggiore-változat javára dől el, így egy hatodik szerves formarészlettel bővül a képlet. Ilyenkor a formaváz nagyvonalakban így módosul: $m - M - mv_1 - Mv_1 - mv_2 - Mv_2$, mint pl. Haydn op. 55 No. 2-es (Hob. III. 61.), „Rasiermesser” melléknéven is ismert f-moll vonósnégyesének első tételében.

Mindenekelőtt az a kérdés merül fel, miként nevezzük ezt a formát? A témakettősség miatt sokan — helytelenül — kettősvariációnak nevezik. Ez a terminológia azért nem megfelelő erre a formamodellre, mert ezt a kifejezést azokra a példákra tartjuk fenn, amikor az ismétlőjellel két részre osztott forma (amely zárt két- vagy háromtagú forma, vagy szonátaforma is lehet) — jelen esetben valamely témának egy vagy több variációja — nem szó szerinti, kettősvonalal is jelölhető ismétléssel, hanem a Carl Philipp Emanuel Bach ál-

tal meghonosított „veränderte Reprise” technikát felhasználva figuráltan variálva jelenik meg a zárt forma keretein belül. Éppen az előbb említett vonósnégyes-tételben találunk erre is példát. A „kéttémás variáció” elnevezés nagyjában helyes, de egyrészt kissé hosszadalmas, azonkívül nem derül ki belőle, hogy a témapár két fele legalábbis funkciójában, de nagyon gyakran melódikájában is kiegészíti egymást. Így két elnevezés közül választhatunk: Vagy a Nowak-féle Haydn-monográfiában szereplő Zwilling-Variation kifejezést fordítjuk le magyarra, hiszen ennek a formának létrejöttét többek között a Couperintól reánk maradt *nem-visszatérő* formájú *maggiore-minore*, vagy még inkább *minore-maggiore*-formájú kéttagú darabok variatív továbbfejlesztésének is felfoghatjuk. A magyar szakirodalom azonban nem az „iker-variáció”, hanem a „párvariáció” kifejezést használja. Ebben a tanulmányban is általában ez a terminológia szerepel majd.

Amióta a magyarországi tudományos munka csaknem minden területre dialektikus szemlélettel átítatva folyik, nem szokás semmiféle formai megnyilvánulást egyetlen személy működése köré „fétiszálva” regisztrálni, hanem különösképpen igyekeznek a kikristályosodást megelőző és követő példák nyomára jutni. A „párvariációt” általában tipikusan haydni formának tekintik, mert a legtökéletesebb klasszikus példáit az ő művészetében találjuk. E megoldásnak eddig két korábbi előfordulását sikerült megismernem. Mindkét esetben feltűnő, hogy a párvariációs forma nagyobb szabású ciklus legvégén található, a szerzők részéről talán nem is primer jelentőségűnek szánt alkotásban. (Önkéntelenül az a párhuzam kínálkozik ide, hogy Haydn féltucatnyi vonósnégyest csoportosító opuszaiban a két szélső mű a viszonylag kevésbé jelentékeny s ezek közé kerültek a legtökéletesebbek, mint ahogy Bartha Dénes is felhívta erre a figyelmet előadásaiában.) A legkorábbi haydni vonósnégyes-példa is az op. 33-as no. 6., D-dúr darab (Hob. III. 42.) fináléja. A két korábbi példa közül az első 1741-ben jelent meg. Ez Padre Martini 12. *Sonate d'intavolatura d'organo o il cembalo* című ciklusában az utolsó, C-dúr szonáta fináléja, amely cikornyássá átdolgozott orgonaátiratban nagyritkán hangversenyteremben is hallható.

Csaknem két évtizeddel később, 1760-ban jelent meg a másik idevágó példa, Carl Philipp Emanuel Bach „*Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen*” c. kötetének utolsó, egyetlen tételből álló c-moll darabja. Ez a mű, amelyet egyes tanulmányok, nem éppen szerencsésen rondóformaként ismertetnek, az előbb említett itáliai alkotáshoz hasonlóan, szintén nyolctaktusos, szigorúan periodizált elemekből összeállított kompozíció. Itt már több ízben találkozunk a variált formarész-ismétlések révén a párvariáció-technikán belül a kettős-variáció elvével, míg az olasz mű mindvégig szó szerint ismételteti a zárt forma két részét. Szinte szimbolikus, hogy ez a Berlinben készült mű a két korábban született bécsi klasszikus szerző legérettebb alkotóperiódusa felé nyit kaput: ennek a c-moll szonátának témaindítása Belmonét előlegezi, mégpedig első áriájának *minore-változatát*, mint ahogy Mozart *Szöktetés a szerájból* című operájának nyitányában is megjelenik a téma *mollváltozata*; Ph. E. Bach formai megoldása — mint ismeretes — Haydn kezén tökéletesedik.

Konkréten ez az önálló c-moll példa (Wq. VII. No. 6) derít fényt arra, miért nevezte Haydn az egyetlen önálló, nem-ciklikus mű tételként reánk

maradt párvariációs darabját szonátának a kéziraton. Ez az alkotás, melynek manuskriptuma több mint másfél évszázadon át lappangott, az aránylag eléggé ismert és a leggyakrabban „f-moll variációk” néven számontartott mű (Hob. V. XVII. 6). A zeneszerző ez esetben az ötrészes sablont hétrészesé bővíti, sőt, az utolsó minore-ban nagyszabású fantáziálással is megtöri a figuratív témaismétlések sorát, majd a végén gyönyörű kódával rekeszti be ezt a „kis divertimentót” (az Elssler-féle másolaton ez a név szerepel).

De mind az előbb említett Haydn-műben, mind a korábbi alkotásokban csak funkciójában tekinthető a kezdőtéma változatának az „egynevű” hangnemben megszólaló verzió, amely legalább kétszer — az „Un piccolo divertimento”-ban pedig három ízben — hangzik el. Már Haydn érdeme az a tovább koncentráló megoldás, amikor valóban ugyanannak a dallamnak „variáns-hangnemű” változatát szólatatja meg az első témabemutató után. Némelykor rendkívül szoros a két dallamverzió kapcsolata (például az e-moll zongoraszonáta, Hob. V. XVI. 34 fináléjában), míg máskor a témapár második fele a középponton áll a *funkciójában* alternatív és a *melodikailag is szigorúan* alternatív párvariációk között (ilyen a 82. sz. C-dúr „Medve” szimfónia lassú tétele). Míg azonban Haydn egyfelől tovább koncentrálna az alternatív mintaképeket, másfelől létrehozza az „epizodikus” változatot is, amennyiben az első „variáns-hangnemben” levő változatot nem ebben a tonalitásban, hanem egy fokkal „távolabbi” hangnemben levő variáció követi, a kiindulóhangnemben elhangzó második megszólalás után, tehát a negyedik helyen. Ez a hangnem lehet a domináns (a Hob. V. XVI. 19-es számú D-dúr szonáta fináléjában), a szubdomináns (a Hob. V. XVI. 37-es számú D-dúr szonáta fináléjában, amikor azonban ez a forma a rondóforma elemeivel is egyesül, mert a maggiore-rész első visszatérése szó szerinti, a G-dúr változatot pedig visszavezetés kapcsolja az utolsó formarészlethez), de találunk példát a párhuzamos mollra is a magyaros rondó-fináléjáról híres G-dúr zongorás trió (Hob. XV. 25) és a terokon-dúr-ra (esz-moll zongorás trió. Hob. XV. 31) első tételében.

Minden haydni példa rendkívül jelentékeny. Bár a billentyűs szólódarabokról ismerjük Ujfalussy József elemzését (Egy különös formacsoport Haydn zongoraműveiben; Zenetudományi tanulmányok Haydn emlékére, 283—293. lap), mégis előbb-utóbb szükséges az az analízis-sorozat, amely a zeneszerző valamennyi ilyen formájú tételét feldolgozza. E sorok írója tervbe is vette ezt a munkát, de úgy érzi, ez a monográfia mindaddig nem születhetik meg, amíg az új összkiadás megfelelő kötetei nem jelennek meg. Ezért is kerül most inkább annak ismertetésére sor, mi történik ezzel a látszólag izoláltan haydni formával a mester működésével párhuzamosan, valamint halála után?

Mozarttól ilyen formájú tétel nem ismerünk. A fiatalon elhunyt másik klasszikus mester szonátarondóiban gyakran fordul ahhoz a „redukált” változathoz, amelyben a középső epizódot előbb a *második témacsoport* (mellék- és zárótéma) főhangnemben levő repríze követi s csak utána halljuk ismét a tulajdonképpeni rondótémát. Tehát a harmadik helyen levő témavisszatérést elhagyja (például a K. V. 466-os számú d-moll zongoraverseny fináléjában). De az olyan zárt formájú finálé-tételeiben, amelyek hangvétele a divertimento-finálé jellegű Haydn-tételekkel rokon, Mozart másképpen biztosítja a témák egyensúlyi helyzetét. A haydni példákkal ellentétben, kódaként, rende-

sen visszaidézi gyakran mindkét, de legalább az egyik „epizódtéma” anyagát (mint pl. a K. V. 570-es számú B-dúr zongoraszonáta fináléjában).

Haydn még él, amikor Beethoven harmadízben mutatkozik be a császárváros közönségének új szimfóniával. Első négytétéles zenekari művének formája erősen követi elődeit, de még a második is csak részben szakad el a korábbi mintaképektől. Annál jelentékenyebb eltávolodás a konvencionális klasszikus modelltől az Eroica, amelynek utolsó tételében rendkívül érdekesen alakítja át a Haydn-nél kikristályosodott mintát. Ez a tétel ugyanis variációs forma, amelynek témája részben a négy évvel korábban bemutatott Prometheus-balettel, részben pedig az egy évvel később elkészült zongoravariációkat idézi. Nevezzük az egyszerűség kedvéért a rendkívül markáns basszus-témát Eroica-témának, mivel ennek nyolcad- majd triolamozgású változata vezeti be a variációk sorát — a szimfóniában és a zongoradarabban még egy „a’ quattro” változat is kapcsolódik ezekhez — a kecses dallamot pedig nevezzük Prometheus-témának.

A bevezető futam után a basszustéma előbb említett figuratív variációi egységet alkotnak, ezután következik a Prometheus-téma bemutatása. Ezt átvezetőrész követi (ehelyütt — ne feledjük — általában át- és visszavezetésekkel kiegészített rondótételek szoktak elhangzani!), hogy az után az Eroica-témára komponált fúga bontakozzék ki. Ezt szétroppantva (Beethoven az op. 110-es Asz-dúr szonáta fináléjának híres enharmóniáját előlegezi), romantikusan harmonizált Prometheus-változatot hallunk, majd a verbunkos-dallammal párhuzamosan elementáris erővel szól a mélyvonósokon a basszustéma. A nyitvamaradó változatot újabb polifon feldolgozásba torkolló Prometheus-variáció követi, melynek második részében előbb inverziójában, majd eredeti alakjában ismét az Eroica-téma dominál. Ez a részlet terjedelmében is kétszer akkora, mint az előbbi változatok, igaz, hogy az indító variációkhoz képest a himnikus „Poco andante” részlet is nagyon felduzzadt. Úgy hiszem, eléggé nyilvánvaló, hogy ennek az egyedülálló formálásnak egyik gyökere a témapárra épülő variációs forma, bár Beethoven szakít az előzményekből már ismert hangnemi kötöttségekkel, sőt fokozatosan a szolgálai kötött strófikus periodizálással is. Kétségtelen, hogy ezzel párhuzamosan az egytémás variációsorozat és az átvezetőrészek révén a rondóformálás elemei is szerepet játszanak, de legyen szabad megismételnem, az előbbi vázlatos elemzésből remélhetőleg kitűnik a párvariációs forma befolyásoló szerepe is.

Ahhoz, hogy újból jelentékeny párvariáció szülessék, több mint másfél évszázadnak kell elteltnie. A XIX. század, melyet az idős Haydn utolsó remekműveivel még elindít, humanista plebejus-hangjával Beethoven negyedszázadon át megalapoz, majdnem teljesen — és itt a legfőbb kivétel a Bartók útját egyengető Liszt kompozícióinak sora — a tonális-tonikális műveké. Ha a romantikus mesterek az örökölt harmónia- és formavilágot fel is lazítják, rendkívül sok szál fűzi őket a triász által kikristályosított aranykorhoz. Az a romantikus mester, aki ciklikus műveiben több ízben visszatért a főként Haydntól megtanulható formamodellhez (melynek ütem-építkezését azért sem taglaljuk, mert a két- és háromtagú kisformák széles skálája külön tanulmányt kívánna), a század végének az a komponistája, aki az európai formamodelleket igen sikeresen ötvözte egybe a népi-nemzeti melodikával: Dvořák. Instrumentális műveinek formáját a sok-sok klasszikus-romantikus remekmű

elemzésekor többnyire nem tanítják, de a párvariációhoz való visszatérése és a forma újraértelmezése kapcsán legalább néhány példát ismertetnünk kell.

Dvořák programzenei ihletésű alkotásai közül talán a legkedveltebb a 90-es opuszjelzésű Dumky-trió. A mű első tételében él a cseh zeneszerző a most tárgyalt klasszikus formamoddal. A bővített periodizálású e-moll Lento maestoso témát ellentétes karakterű téma egészíti ki: a tonalitás E-dúr-ra világosodik, a tempó Allegro quasi doppio movimentora gyorsul. A záradék és a periodizálás belső lazítása folytán 38 ütemnyire bővül ez a részlet, majd ugyanez a folyamat figuratívan variálva megismétlődik. A változatosság kedvéért ugyanennek ismétlése helyett egy másik, hasonló építkezésű négyrészes folyamat kapcsolódik hozzá. Itt mind a négy rész hangnemileg egységes (cisz-mollban), de a tempóváltozások (Poco adagio és Vivace), a formai építkezés és az ütemszám azonossága nyilvánvalóvá teszik a párvariációs építkezést.

Az említett trió végig cseh népballadák gondolatvilágát kívánta magasrendű műzenei formába önteni. De Dvořák műveinek sorában a legszebb idevonatkozó példát az elsődlegesen Haydn által megalapozott műfajban, vonós-négyesben találjuk meg. A Dumkához hasonlóan itt is nyilvánvaló a lírikusan elbeszélő jelleg; a balladaszerűség mellett — mint a legtöbb példában eddig is — a románcszerűség kerül előtérbe. Ne felejtjük el, hogy a zenei románcforma is lényegében ötrészes: a kezdőtéma háromszor hangzik el, másodízben rendszerint rövidítve, csak jelzésként, a két epizód közül pedig a második a jelentékenyebb. — Nem tartom véletlennek, hogy ez a példa éppen legutolsó kvartettjében szerepel. Majdnem minden nagy zeneszerző, aki egyazon műfajban több kompozíciót alkot, egyre súlyosabb, érettebb, jelentékenyebb nyelvezettel tölti meg a nagyjában kötött azonos formai modellt. Ez a tétel, mint az egész kvartett, Dvořák végleges hazatérése után, már a XX. században készült és a 106-os opusz-számot viseli. A súlyviszonyok itt olyan értelemben alakulnak másként, hogy két alaphangnembeli (már amennyire ezt a kifejezést ez esetben megengedhetjük, mivel a téma állandóan Esz-dúr és eszmoll között lebeg) változatot egy modulációkban gazdag karaktervariáció követ. Itt tehát 2 + 1-es alapegység variálódik figuratíve és jellegében egyaránt. Minden szabadsága ellenére úgy érzem, Dvořák ebben a művében tette leginkább „alkotó módon” magáévá azt a haydni modellt, amelyet a klasszikus zeneszerző egyik késői kvartettjében (Op. 71. No. 2. Esz-dúr Hob. III. 71.) alkalmazott. A klasszikus mű második tételében is találunk olyan lezáratlan attacca formarészlet-kapcsolást, amely ezen a tételen végigvonul. Sokkal jelentékenyebbnek tekintem azt a példát, mint Dvořák utolsó előtti szimfóniájának, az op. 88-as G-dúr műnek zárótételét. Ebben a szimfóniában ugyanis csak annyiban beszélhetünk témapárról, amennyiben a trombitákon megszólaló bevezetést követő zárt formaegység a „mollosított” verzió előtt előbb kétféle hangszerelésben, majd karaktervariációként szólal meg; a c-moll középső epizód után pedig az indítóváltozat *négyízben* hangzik el az első megszólalás nyomán, tehát dupla annyiszor, mint a tétel elején. Dvořák, ebben a tételben azt a variáció-rondó kombinációt „ültette volna át” a párvariáció formamodelljébe, amelyet Mozart a Haydnnek dedikált első vonós-négyesével párhuzamosan komponált fúvósoktettjének, 388-as Köchel-számú c-moll szerenádjának fináléjában alkalmazott.

Az utolsónak ismertetett mű formamoddalje minimumra redukált képletben

(Témapár — középső epizód — témapár variációja) Henri Dutilleux 1946-ban komponált zongoraszonátájának fináléjában (Chorale et variations) is megtalálható.

Kereken másfél évszázad példáiból ismertettünk néhányat. Sokféleképpen módosult a klasszikus modell, amely már a haydni oeuvre-ben sem mindig szigorúan kötött sablon. Addig is, amíg a haydni példák tudományos feldolgozásának előfeltételei létrejönnek, úgy éreztem, helyénvaló a ritkaságszámba menő klasszikus forma későbbi kibontakozásának további útját követni; olyan formáét, amelyben párhuzamosan él a fény és az árnyék, vígság és szomorúság (mint ahogy Beethoven egy zenei miniatűrparjának a Lustig-Traurig nevet adta), amely egyazon képnek, ha úgy tetszik, „Ideális” és „Torz” változata s minden variációs kibontakoztatásában a minimumra redukálva is élhet. Szép példákkal szolgál számos európai népdal, dúr és moll, vagyis mixolid és dór változatában, Couperin ikerformájú miniatűrjeiben, vagy alig néhány évvel Dvořák halála után, egyetlen gondolatnak más tempóban, más hangszerelésben, más karakterben való megvilágításával Bartók „Két arckép” című tételpárjában. De a párhuzamos gondolatok variatív továbbfejlesztése is él századunk nem-tonális-tonikális zenéjében, például Maros Rudolf Eufónia 1963 c. művének Notturmo-Scherzo-váltakozásaiban, de még inkább Durkó Zsolt 1964-ben komponált Organismi című hegedűversenyében, ahol a Psicogramma-Organismo-váltakozás az ebben a tanulmányban ismertetett variációs mozgás XX. századi metamorfózisa.

DR. SZIGETI KILIÁN:

AZ AQUINCUMI ORGONA ZENEI PROBLÉMÁI

Az egykori hatalmas római birodalom ránk maradt kulturális emlékei között egyetlen orgonát ismerünk a III. századból, amely Pannonia tartomány területén Aquincumban tűzvész következtében egy római ház pincéjébe zuhant és ott lappangott 17 évszázadon keresztül. 1931-ben került újra napvilágra egy építkezéssel kapcsolatos ásatás alkalmával.¹

A felfedezést követően Nagy Lajos irányította az archeológiai munkákat, majd a talált anyagot „Az aquincumi orgona” című könyvében részletesen és alaposan ismertette.²

Nagy Lajos archeológiai könyvéhez fogható színvonalas zenei feldolgozás — sajnó — nem jelent meg Magyarországon. Sugár Viktor írt ugyan a lelet zenei vonatkozásairól a „Katholikus Kántor” 1932. évfolyamában, amit olasz nyelven az olasz „Note d’Archivio” folyóiratban is közzétett,³ de ez inkább csak riportszerű híradás volt a talált hangszerről.

Tovább ment Pécsi Sebestyén, amikor a budapesti Zeneművészeti Főiskolán előadott és publikált organológiai jegyzetében⁴ az aquincumi orgonát beleállította az orgonaépítészeti történeti fejlődésébe és ezzel kellő hangsúlyt adott a leletnek. A mű didaktikus célja azonban nem engedte, hogy részletesen foglalkozzék az orgona megoldandó és megoldhatatlan problémáival, s így a dokumentált szakszerű zenei feldolgozás tovább váratott magára.

Nem történhetett meg ez abban a kis ismertető füzetben sem, amelyet Pécsi Dr. Kaba Melindával állított össze az aquincumi múzeum számára.⁵ Kaba Melinda archeológiai, Pécsi zenei vonatkozásban tárgyalja az orgonát, egybevetve Heron és Vitruvius leírásával; majd az Aquincumban őrzött rekonstrukcióról szól részletesebben.

Mindezek a rövid leírások nem voltak elegendőek a rendkívül értékes és egyetlen római orgona-leletnek tudományos megvilágításához, problémáinak megvitatásához.

Mivel így nem alakulhatott ki tudományosan dokumentált zenei közvé-

¹ Minthogy tanulmányunkban az aquincumi orgona zenei kérdéseivel foglalkozunk, így a lelet külső, archeológiai leírását, valamint a hangszer megállapítható történetét mellőzzük. Az ezek iránt érdeklődő olvasót az alább említendő irodalomhoz, főleg Nagy Lajos könyvéhez utaljuk.

² Bp. 1934. (Az Aquincumi Múzeum Kiadványa II.)

³ Katholikus Kántor 1932. jan.-febr. szám 7. lap, ill. Note d’Archivio 1932. 2. füzet

⁴ Az orgona. Budapest, 1965. ill. 1967. 123—125. 1.

⁵ Kaba—Pécsi: Az aquincumi orgona.

lemény, érthető, hogy a *Sugár Viktor* és *Geyer József* irányítása mellett a Rieger Orgonagyár akkori budapesti vezetője, *Gonda Nándor* által 1932-ben készített rekonstrukció⁶ nem mindenben felel meg az azóta nyilvánvalóvá vált elveknek, s így a rekonstrukciót ma nem tartjuk zeneileg elfogadhatónak.

A szakszerű rekonstrukció építésének megtisztelő feladata a ludwigsburgi német orgonaépítőnek, *Werner Walcker-Mayer*nek jutott osztályrészül. Walcker saját orgonaműhelyében különböző gyakorlati kísérletek után, a régi görög zeneelmélet tekintetbevételével építette meg az aquincumi orgona mását. Elért eredményeit és az általa készített modellt „*Die römische Orgel von Aquincum*” című könyvében publikálta.⁷ Ezzel elévülhetetlen érdemeket szerzett az aquincumi orgona történetében.

Hogy a kérdést mégis újra felvetjük és Walcker eredményeit revideáljuk, azt az teszi indokolttá, hogy az aquincumi leletet 1970-ben rendkívül gondos és szakszerű archeológiai restaurálásnak vetették alá, aminek következtében Nagy Lajos bizonyos megállapításait némiképp módosítani kellett.⁸ Walcker viszont kísérleteit még Nagy Lajos közölt adataira építette.

De az archeológiai restauráláson kívül is vannak okaink, amelyek alapján Walckernek egyes részletmegállapításait szükségesnek tartjuk másképpen értelmezni, illetve módosítani. Mind gyakorlati kísérletezése, mind az alkalmazott görög zeneelmélet ugyanis megengednek bizonyos elhajlást Walcker következtetéseitől.

Hogy az olvasónak világos képet adhassunk az aquincumi orgonával kapcsolatos kérdésekről, felsoroljuk a fennmaradt alkatrészeket és utalunk azokra, amelyek nem maradtak fenn.

I. Fennmaradt. 1. a szelláda, minden alkatrészével: a regiszterszélcsatornák a regiszterhúzókkal, az összes hangok csúszkaszerkezete a rugókkal;

2. a sípanyag túlnyomó része, bár töredékesen és hiányosan;

3. az orgona ajándékozását elmondó tábla, különböző díszítőelemek és más apró darabok. Mindez bronzból.

II. Nem maradt fenn. 1. a fúvóberendezésből semmi,

2. hasonlóképpen a billentyűzetből sem.

Ezek alapján az aquincumi orgonával kapcsolatos problémákat a megoldás bizonyosságának fokozatai szerint öt csoportra osztjuk.

I. *Teljes bizonyossággal* meg tudjuk állapítani, hogy az aquincumi orgonának négy regisztere volt, mindegyik 13—13 hanggal, illetve síppal. Közülük egy sípsor nyitott volt, a másik három fedett.

Minden sípsorhoz egy-egy regiszterszélcsatorna tartozott nyitószerkezettel, amit fogantyú segítségével működtettek.

Az egyes hangok alatt csúszkaszerkezet volt. A csúszka kihúzásakor egymás fölé kerültek a csúszka, a síptartó bronzlap és a szelláda nyílásai és meg-

⁶ Kaba—Pécsi i. m. 23. l.

⁷ Walcker-Mayer, W.: *Die römische Orgel von Aquincum*. Stuttgart, 1970.

⁸ Az 1970-i archeológiai restaurálást részletesen ismertette az orgona jelenlegi legkiválóbb archeológiai ismerője és szakértője, Kaba Melinda: „*Die restaurierte Orgel von Aquincum*” címmel. (*Studia Musicologica* Bp. 1970. Tom. XII. Fasc. 1—4. 323—325. l.) — Az ő szíves engedélyével és közreműködésével tanulmányozhattuk magunk is a restaurált leletet, aminek alapján a szükséges zenei megállapításokat elvégezhattuk. Szíves köszönetünket és hálánkat ezúton is kifejezzük Kaba Melindának.

szólalt annak a regiszternek a megfelelő sípja, amely regiszter ki volt nyitva. A kihúzott csúszkát az elengedés után rugószerkezet nyomta vissza eredeti helyzetébe, s ezzel elzárta a levegőt a síptól, mire az elnémult.

Bár a III. századi tűzvész alkalmával az orgona bronzszerkezetének forrasztásai megolvadtak, s így az orgonát szétesett állapotban fedezték föl, a forrasztások nyoma azonban kétséget kizáróan mutatja az eredeti állapotot, mint azt fentebb vázoltuk. Az orgona szelládarendszere tehát tökéletesen rekonstruálható.⁹

II. *Igen nagy valószínűséggel*, csaknem bizonyossággal megállapíthatjuk az aquincumi orgona legfontosabb zenei problémáját, a hangszeren megszólalt hangok magasságát, a hangok skáláját. Ebben mi lényegesen eltérünk az eddigi véleményektől, beleértve Walcker megállapításait is.

A Sugár Viktortól feltételezett és a jelenlegi aquincumi rekonstrukción megvalósított kromatikus oktávskála a 13 hanggal biztosan téves és messzemenő anakronizmus.¹⁰

Ha a sípanyag olyan épségben maradt volna ránk, mint a szelláda szerkeze, akkor a hangok magasságának és a hangsornak megállapítása ugyanúgy problémamentes lenne. De mivel a sípok túlnyomó többsége sérült és hiányos, sőt egyesek elvesztek, így az eredeti hangmagasság és az eredeti hangsor megállapítása nagy körültekintést igényel. Itt mutatkozik meg legfőképpen Walcker gyakorlati kísérleteinek fontossága. Ő ugyanis az orgona eredeti sípjainak méretei szerint elkészítette mind az 52 (4-szer 13) síp másolatát. Majd kikísérletezte ezeknek legjobb intonálási lehetőségét (Klangoptimum) és ennek alapján megközelítőleg meg tudta állapítani a hangmagasságukat. Így rájött arra, amit magunk részéről elméleti alapon már korábban is vallottunk, hogy tudniillik az aquincumi orgona sípjain a diatonikus skála szólalt meg.¹¹

Azt azonban, hogy a diatónián belül milyen ősi görög skálák voltak játszhatók az aquincumi orgonán, az optimális intonálás elve (Klangoptimum) csak megközelítően tudja eldönteni. Minden intonátor tudja, hogy a legjobb intonálás is megtűr legalább fél- vagy egészhang-ingadozást fel- és lefelé. Így a sípok hangmagasságát ezen alapon abszolút bizonyossággal megállapítani nem lehet. Ez Walcker írásából is következik, mert az intonálási elv mellett ő is kénytelen volt a görög zeneelméleti írókhoz fordulni tanácsért. Walcker a pythagorasi tetrachord-beosztást vette alapul és ahhoz igazította rekonstrukciójának hangolását.¹² Ezek alapján orgonáján a következő hangsor játszható:

c' d' esz' f' g' asz' a' b' c'' d'' esz'' f'' g''

⁹ Az egyes alkatrészek pontos leírását, fényképét és rajzát az olvasó megtalálhatja Nagy Lajos és Werner Walcker-Mayer idézett műveiben, valamint Kaba Melindának megjelenés előtt álló részletes archeológiai feldolgozásában.

¹⁰ Lásd Sugár i. m., valamint Kaba-Pécsi i. m. 23–25. l. A kiváló orgonatörténész, Gottleld Frotscher ugyancsak kromatikusnak gondolja a római víziorgonák skáláját, tévesen értelmezve a Bellermannál 1841-ben Anonymus néven kiadott szerző szövegét. — L. Frotscher, G.: Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. Berlin, I. Bd. 2. Aufl. 1959. 10. lap.

¹¹ I. m. 55–57. l.

¹² I. m. 58. l. — Az optimális intonálás ill. Klangoptimum hangbeli ingadozására, toleranciájára vonatkozóan a Magyar Áll. Orgonauzem üzemvezetője, Szeidl János volt szíves hosszú tapasztalata és gyakorlata alapján szakszerű felvilágosítást adni. Ezúton is hálásan megköszönjük szíves segítségét.

Ugyanez szolfézsszótagokkal:

re, mi, fa, szo, la, ta, ti, do, re, mi, fa, szo, la

Ha elfogadnánk Walckernek ezt a megállapítását, akkor az azt jelentené, hogy az aquincumi orgonán nem lehetett a *do*-tól *do*-ig terjedő ősi líd skálát és líd dallamot játszani.¹³ Hogy játszható legyen, szükség volna még Walcker skáláján az alsó *do*-ra, illetve abszolút hangmagasságban a *b*-re. Ez azonban nála hiányzik.

Hogy a kérdésnek horderejét érzékeltessük, kis kitérést kell tennünk.

Samosi Pythagorasszal (582—496) egyidőben élt a VI. században *Zakynthosi Pythagoras*. Az előbbi inkább elméleti, matematikai alapon mélyedt el a zenetudományban, az utóbbi valódi muzsikus volt. Neki tulajdonítják a „*tripos*”-nak nevezett *kythara* feltalálását. (NB. Orgona akkor még nem létezett!) Ezt a *kythara*t a három ősi skála, a *dór*, *frig* és *líd* szerint hangolták. A három skála mai vonalrendszerünkön a következőképpen helyezkedik el:



Erről a három, a görög kultúra egész időszakában közkedvelt hangsorról írja *Ptolemaios* mintegy 50 évvel az aquincumi orgona ajándékozásának időpontja (228) előtt: „... tres illos antiquissimos qui vocantur Dorius, Phrygius et Lydius a Gentium nominibus quae illis sunt usae ... tono inter se deinceps distantes ... propterea fortasse tonos eos nominarint.”¹⁴ Vagyis *Ptolemaios* 160—180 körül tudta, hogy ez a három skála ősi öröksége a görögöknek, nevüket a *dór*, *frig*, *líd* néptörzsektől nyerték, és egészhang (tonus) távolságban viszonylanak egymáshoz.

Ezekután hihetetlennek tartjuk, hogy a líd skálát, illetve a líd dallamokat az aquincumi orgonán ne lehetett volna játszani.

Walcker orgonájának hangskáláját nem lehet egyszerűen úgy módosítani, hogy a líd skála érdekében hozzáadjuk a mély fekvésben a *b*-t, s helyette elhagyjuk a legmagasabb hangot. Az említett három skála mindegyikének ugyanis volt egy mellékváltozata, amelyet „*hypo*” melléknévvvel jelöltek.¹⁵ Ez részben azonos volt a törzsskálával, részben eltért tőle, de mindenképpen szervesen összefüggött vele. Ezek névszerint a hüpodór, hüpofrig és hüpolíd skálák. A három ősi törzsskála és a három mellékskála terjedelme együttesen 13

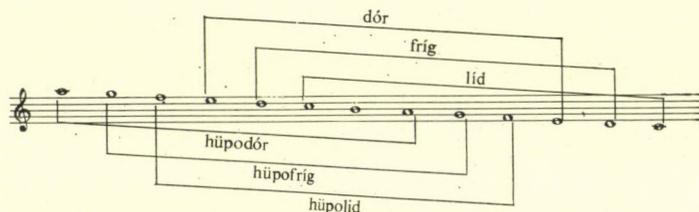
¹³ Igaz ugyan, hogy mai temperált skáláinkon a *b* segítségével és felhasználásával (Walcker ui. skálájában felvette a *b*-t is!) eljátszhatjuk *fa*-tól *fa*-ig ugyanezt a líd skálát, de a nem temperált aquincumi orgonán a két skála mégsem lett volna azonos hangzású hangsor.

¹⁴ A görög zene elméletét a görög és latin auctorok alapján igen alaposan és részletesen ismerteti Paolo Ferretti, a római Pontificio Istituto di Musica Sacra volt igazgatója könyvματος jegyzetében: *Appunti di teoria superiore Gregoriana*. (Első része a görög zenéről szól.) Sajnos, korai halála megakadályozta jegyzeteinek kinyomtatásában. — Az általunk tőle idézett szöveg a 34. lapon található.

¹⁵ A görög „*hypo*” szócska a latin „*sub*”-nak felel meg. Szoros értelemben alatta levő, alsóbb dologra vonatkozik. De szerepel „helyettes”, „kisegítő” értelemben is, mint „al”-megbízott. Ilyen szerepben használjuk pl. egyes hivataloknál, mint „*prior*” — „*subprior*” (perjel, — *alperjel*) „*cantor*” — „*subcantor*” = „*succantor*” stb.

hangot tesz ki, pontosan annyit, amennyi az aquincumi orgona egy-egy regiszterében volt.

A mai vonalrendszeren a hat skála így helyezkedik el (egyelőre eltekintve az abszolút hangmagasságtól):



Az ősi skálák hármasszáma és mindvégig kiváltságos volta akusztikai törvényen alapszik, amit már a görögök észrevettek. Számukra a legkisebb akusztikai egység a tetrachord, ill. a kvart volt. *Syllabának* is nevezték, mint ahogy a beszéd legkisebb egységét, a szótagot is *syllabának* mondták. A tetrachord a diatónia keretén belül két egész- és egy félhangot foglal magába. Ezek elosztása háromféle változatot mutathat:

egészhang + egészhang + félhang (do-re-mi-fa)
 egészhang + félhang + egészhang (re-mi-fa-szo)
 félhang + egészhang + egészhang (mi-fa-szo-la)

Más változat nem lehetséges. A dór, fríg, líd skála viszont nem más, mint ennek a három változatnak megkettőzése, egymás alá helyezése, más szóval két egyforma összetételű, négy hangból álló tetrachord összefűzése nyolchangú skálává.

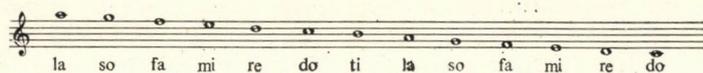
A három törzs- és három mellék-skálából adódó 13 hangot számláló, általunk vázolt diatonikus hangrendszerben nem szerepel *b*. Bár a *b* már Samosi Pythagorasnál előfordul, majd kialakul a görög kromatikának bizonyos fajtája, sőt később az enharmónia, de a kromatika csak a húros hangszereken terjedt el, az enharmónia pedig a fuvola különböző fajtáin, míg az ének, a népdének és karének mindvégig a diatónia keretein belül maradt. A nem-temperált skálák kromatikája és enharmóniája egyébként sem azonosítható a mai értelemben vett azonos kifejezésekkel. Pythagoras *b*-je sem kromatikus, hanem modulációs célokat szolgált.¹⁶

Gaudentios az aquincumi orgona idejében (II–III. század) már csak a diatóniáról értekezik, mivel — mint írja — a másik két módozat (ti. a kromatika és enharmónia) sincs már gyakorlatban. „*Hoc enim solum ex tribus illis*

¹⁶ Pythagorasnak tulajdonítják az ún. „kis hangrendszer” (systema elatton) bevezetését a görög zenébe. Ez a hangrendszer tartalmazza (tudomásunk szerint elsőnek!) a *b*-t. A *b*-vel fölépített tetrachord, a tetrachord synemmenon a kis hangrendszer sajátos alkotó része. — Tudnunk kell azonban, hogy ebben a hangrendszerben viszont nem fordul elő a *h*. Vagyis a *b* és *h* ebben a korban nem szerepel egyazon hangrendszerben, hanem, mint említettük, modulációs célokat szolgál, s vele át lehet lépni egyik hangrendszerből a másikba. — A *b* és *h* gyakori ingadozása a középkori gregoriánumban nem vetíthető vissza az ókori görög zenére. (NB. Az ezekkel kapcsolatos fogalmakat lásd Szigeti K. *Jubilate: A gregorián ének kézikönyve*. Bp. 1948. 28. skk. 1.)

generibus est quod frequentissime canitur. Reliquorum dourum usus parum adest quin obsoleverit."¹⁷

Az elmondottak alapján meggyőződésünk szerint az aquincumi orgona egyes regisztereinek hangsora a tárgyalt hat skálának megfelelően a következő volt (egyelőre eltekintve az abszolút hangmagasságtól):



Az aquincumi orgona négy regiszterének, sípsorának hangközelosztása, vagyis belső szerkezete véleményünk és Walcker megállapításai szerint is, egymás közt azonos volt, csak más-más abszolút hangmagasságban szólalt meg. Walcker szerint a nyitott sípsor legmélyebb hangja *c'*, amihez a három fődött sípsor legmélyebb hangja alsó terc, kvart és kvint hangtávolságban viszonylik, tehát legmélyebb hangjuk: *a*, *g* és *f*.

Bár az optimális intonálás (Klangoptimum) alapján gyakorlatilag megállapított ezen abszolút hangmagasság nem tekinthető szükségképpen bizonyítottnak, mégis okunk rá, hogy Walcker állításától eltérjünk. Annál is kevésbé, mivel a kérdés gyakorlatilag nem lényeges. Az aquincumi orgona négy változata ugyanis nem együttjátszásra (regisztrálásra) szolgált, aminthogy Walcker regisztereit sem lehet mind együttesen használni, hisz az *a g f* szekundtávolsága disszonanciát adna, — hanem a négy változat célja az volt, hogy egy dallamot különböző hangmagasságban lehessen rajta játszani, illetve az énekest különböző hangmagasságban lehessen rajta kíséreni. A négy változat tehát a transzponálást tette lehetővé, ami a diatonikus skálán egyébként megvalósíthatatlan lett volna, és amit ma egyetlen temperált kromatikus billentyűsoron könnyűszerrel megoldunk. (NB. A monochord egyetlen húrjának két, három, ill. több húrral való helyettesítése ugyancsak transzponálási célt szolgált!)

III. *Csak föltételezés* alapján tudunk választ adni az aquincumi orgona billentyűzetének, klaviatúrájának kérdésére.

Tény az, hogy az aquincumi leletben klaviatúrának nyoma sincs. Nagy Lajos, aki elsődrendű archeológus volt, de nem zenetörténész, az orgonák mai gyakorlatából és a Heronnál és Vitruviusnál olvasott billentyűszerkezetből kiindulva kereste a feltárt anyagban a billentyűket. A töredékek között néhány égett fadarabról megpróbálta kimutatni, hogy a billentyűzet része. Szerinte a billentyűk bronzlemezzel bevont fából voltak.¹⁸

Számunkra azonban hihetetlennek és érthetetlennek látszik, hogy egy minden részletében bronzból épült orgonának éppen a billentyűi lettek volna fából, amit bronzral fedtek. Ha volt billentyűzet, akkor annak bizonyos erőt kellett kifejtenie, hogy az egyes hangcsúszkákat kihúzza a sípok megszólaltatásához. Egy miniatűr bronzorgonának éppen ezeket az erőt kifejtő billentyűit fából kifaragni teljesen ésszerűtlen lett volna. Az Angster-féle rekonst-

¹⁷ Ferretti i. m. 49. 1.

¹⁸ I. m. 20—21. 1.

rukció billentyűi derékszögben hajló kétágú villák. Walckeréi lényegében ugyanúgy. Ezeket sokkal természetesebb bronzból megönteni, mint fából elkészíteni és bronzal bevonni. — Ha viszont a billentyűk bronzból lettek volna, azok a tűzvészben ugyanúgy nem pusztultak volna el nyomtalanul, mint a többi bronzalkatrészek.

Vitruvius megemlíti, Heron részletesen leírja a római orgonák billentyűszerkezetét.¹⁹ Ha ezeket figyelmesen tanulmányozzuk, látni fogjuk, hogy Heronnál a billentyűzet éppen fordítva működött, mint Angster és Walcker rekonstrukcióján. Heronnál a hangcsúszkák kihúzva voltak nyugalmi állapotban. A megszólaltatáshoz a csúszkát be kellett nyomni. A billentyű elengedésekor a rugószerkezet a csúszkát újra kihúzta.

Aquincumban — mint láttuk — éppen fordítva volt. Nyugalmi helyzetben a csúszkák be voltak tolvá. A sípok megszólaltatásához a csúszkát ki kellett húzni. Mi sem természetesebb, mint kis fogantyúk segítségével elvégezni ezt a csekélyke húzást. Az elengedés után a rugószerkezet visszanyomta a csúszkát nyugalmi helyzetébe, s ezzel elnémította a sípot. Ismerünk ábrázolásokat a középkorból, amelyeken a mi elméletünknek megfelelően kis fogantyúk, linguetták segítségével húzza ki az orgonista az egyes hangok csúszkáját. (Lásd az 1. ábrát.)

Kétségtelen, hogy a csúszkáknak fogantyúval való húzása nehezkesebb, mint a mai klaviatúrán való játék, de éppen Walcker bizonyította be, hogy az általa billentyűzettel ellátott rekonstrukción sem lehet a mai könnyedséggel játszani. Sőt, egyáltalán, lehetetlen rajta a gyorsabb játék. Egyrészt mivel nincs meg a billentyűk megszokott nyomási ellenállása (Druckpunkt), másrészt a bronzcsúszkák súrlódása is csak lassabb játékot tesz lehetővé.²⁰

Mi tehát föltételezzük, hogy az aquincumi orgonának nem volt klaviatúrája, hanem az orgonista fogantyúk, linguetták segítségével működtette a hangcsúszkákat.

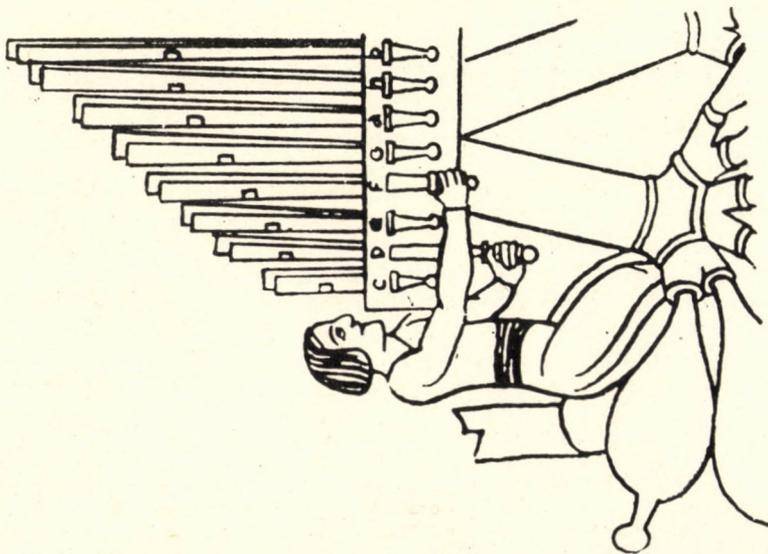
IV. *Teljesen bizonytalan* és eldönthetetlen kérdés, hogy az aquincumi orgonán a játékos felől nézve balról jobbra emelkedett-e a hangmagasság, vagyis bal felől voltak-e a hosszabb sípok, jobbra a rövidebbek, mint ma szokásos, vagy fordítva. A régi orgonák ábrázolásán ui. mindkettőre találunk példákat. Nagy Lajos könyvében 29 ókori orgonaábrázolást közöl. Ezek közül 5 esetben biztosan megállapítható, hogy a sípok a maihoz viszonyítva fordítva voltak elhelyezve. Több esetben a mai rend szerint látjuk a sípokot, és sok esetben nem lehet a képen eldönteni a sípok viszonyát a klaviatúrához.

A fordított sípelhelyezésre két középkori példát közlünk. Az 1. ábrán egy XI. századi francia Biblia orgonaábrázolását látjuk, a 2. ábrán a Zsigmond magyar király Sárkányrendjének dísznyergén megörökített orgonaképet mutatjuk be.²¹ Ennyi esetben nem tételezhetünk fel téves ábrázolást, hanem

¹⁹ Ismerteti Nagy Lajos i. m. 54—67. 1. — Közli Frotscher i. m. 9—11. 1. valamint Apel, W.: Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. Kassel, 1967. 11—13. 1.

²⁰ I. m. 58. 1.

²¹ A csontnyereg, amelynek orgonaábrázolását a 2. ábrán közöljük, a budapesti Magyar Nemzeti Múzeum tulajdonában van. A Zsigmond királyunktól 1408-ban alapított Sárkányrend dísznyerge volt. A fényképfelvételt róla Holics Gyula készítette, amit a Nemzeti Múzeum Főigazgatóságának szíves engedélyével közlünk. Hálás köszönetünket mindkét részről ezúton is kifejezzük.



1. ábra. A dijoni könyvtár XI. századi bibliája



2. ábra. Zsigmond korabeli csontnyereg

megállapíthatjuk, hogy a kétféle sípelrendezés az ókortól a későközépkorig gyakorlatban volt.

Az aquincumi szélládán és tőkén minden sípnak egyforma méretű helye van, tehát rajta bármelyik elgondolás szerint állhattak a sípok. Mivel azonban a görögök fölülről lefelé számolták a hangsor hangjait, tehát éppen fordítva, mint ma tesszük, így némiképpen nagyobbnak látszik annak valószínűsége, hogy az orgonán is a sípsort a magasabb hangokkal, tehát a rövidebb sípokkal kezdjük. Ezt vetíti papírra a 3. kottapéldánk is, amely a görög zeneelmélet írók gyakorlatának megfelelően felülről lefelé számolja a skála hangjait.²²

V. *Mindenkorra megoldhatatlan marad* az aquincumi orgona fúvóberendezésének kérdése. Az ajándékozást elmondó bronztablán a hangszer neve: *Hydra*. Ez valójában víziorgonát jelentene, olyat, amelyben a sípokba áramló levegő egyenletes nyomását víz biztosította volna. Ebben az esetben azonban Vitruvius szerint bronz víztartályra lett volna szükség, bronz pumpára, bronzburára stb. De akkor is fennáll a kérdés: hogyan lehetséges, hogy ezekből a bronzalkatrészekből egyetlen részecske sem maradt fenn, míg a kényesebb részeket szinte sértetlenül találták meg Aquincumban.

Mi ezért valószínűbbnek tartjuk, hogy a hydra név ellenére nem víziorgonával van dolgunk, hanem légtartályos megoldással. De mivel sem a vízi-, sem a légtartályos fúvómegoldásra nincsenek a talált leletek között bizonyítékaink, így a kérdést nem tartjuk eldönthetőnek. Eldöntését Walckerrel mi is lényegtelennek valljuk, mert hisz a hangszer lényegét egyáltalában nem érintő, tisztán mechanikai kérdésről van szó, amelynek ismerése kívánatos volna ugyan, de mégsem lényeges.²³

Még kevésbé fontos számunkra annak ismerete, milyen célt szolgáltak és hol voltak elhelyezve a talált díszítőelemek. Mivel az orgona szekrényének pontos alakját sem ismerjük, így a díszítőelemek helyének találgatása illuzórikus lenne.

Az elmondottak alapján az aquincumi orgonáról összefoglalóan a következőket mondhatjuk:

Bizonyos, hogy négy regiszteres, egy nyitott és három fődött sípsoros, változatokint 13 hangból álló, hangcsúszkák, regiszter szélcsatornákkal rendelkező, bronzból készült hangszer volt, amely igen nagy valószínűség szerint a *b* nélküli diatonikus skála felső *la*-tól lefelé a második *do*-ig terjedő, 13 hangját szólaltatta meg. A nyitott sípsor abszolút hangmagassága kb. az *a''—c'* között mozgott. A hangcsúszkákat feltehetően kis fogantyúk (lingueták) segítségével működtették. Valószínűnek látszik, hogy a skála menete a

²² A görög zene elméleti és gyakorlati ismerete megszakadt a római birodalom hódításával. Amikor a VI. század elején Boethius újra kézbe vette a görög zene tudósainak iratanyagát, az már holt elméleti anyag volt. Boethius sajnálatos módon tévesen értette a görög fogalmakat, és a görög skálarendszert megfordította, a lefelé haladó irányt felcserélte az alulról felfelé haladó, ma is szokásos zenei gondolkodásmóddal. Ezt a tévedést átvette tőle Alkuin és az aacheni Schola Palatina, majd alkalmazva a gregoriánnumra, a görög zenei fogalmaknak teljes zűrzavarát idézték elő. Évszázadokra volt szükség, míg az új, egységes zenei gondolkodás kialakult és Európa-szerte általánossá vált. Így érthető 1. ábránkon a kettősség, hogy míg a sípok balról jobbra növekednek, addig a hangok elnevezése foraitott sorrendet mutat.

²³ I. m. 41. 1.

mai gyakorlattal ellenkező irányú volt, vagyis balról jobbra mélyült a skála hangmagassága. Nem lehet eldönteni, hogy a levegőszolgáltatás egyenletességét víz vagy légtartály biztosította-e, vagyis hogy vízi-, ill. légtartályos (pneumatikus) orgonáról van-e szó? Nem ismerjük az orgona külső szekrényzetét, sem a fennmaradt díszek pontos elhelyezését.

ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA

LÁNG ISTVÁN: HÁROM MONDAT A RÓMEÓ ÉS JÜLIÁBÓL

A Sándor Frigyes vezette Liszt Ferenc Kamarazenekar részére készült Láng István vonószenei kompozíciója. A mű keletkezésének történetéhez tartozik, hogy harmadik tétele Alberto Alonso kubai koreográfus „Veronai szerelmesek mártírui-ma” című táncjátékának volt a zárórésze. A két első tétel tehát csak később keletkezett, ám az említett „gyászzene” szerves előzményévé vált. A jelenlegi koncepciót a szerző 1969-ben alakította ki és művét 1970 elején fejezte be. Bemutatására mégis csak 1971 januárjában került sor, amikor a Liszt Ferenc Kamarazenekar a Hannoveri Fesztiválon lépett fel vendégként. A budapesti hangversenybemutató 1971. október 28-án volt a Zeneakadémia Kistermében, természetesen ugyanennek az együttesnek a programján.

Nem lehet figyelmen kívül hagyni: milyen szoros összefüggés van a megszólaltató együttes és a mű sajátos kifejezésrendszere között. Láng kompozíciója ugyanis nem egyszerűen vonószeneikarra íródott, hanem olyan vonós kamaragyüttesre, melyben minden egyes játékos elé szóló feladatot lehet állítani. A szerző által pontosan meghatározott előadó apparátus 5 első-, 4 második hegedűből, 3–3 mélyhegedűből, illetve csellóból és 1 bőgőből áll, vagyis összesen 16 játékost igényel. A tizenhárom-tizenöt szólóstát foglalkoztató kamaragyüttes hagyományát olyan kompozíciók éltetik, mint Schönberg I. Kamaraszimfóniája vagy Berg Kamarakoncertje. Ugyanezzel az igénnyel lép fel azután Láng művének egyik közvetlen elődje: Szöllősy András III. Concertója, mely ugyancsak Sándor Frigyes együttese számára készült. Szó sincs persze arról, hogy akár Szöllősy, akár Láng műve kifejezetten szóló produkciót kívánna az együttes valamennyi tagjától, csupán arról, hogy minden játékosnak *egymás mellé rendelt*, azonos fontosságú önálló szólam jut. Ez tehát maga után von egy további hangzásbeli jellegzetességet: a szólamok nem erősítik, kopulázzák egymást, nem haladnak párhuzamosan, hanem effektív számban megnövekedve alkotják a hangzást.

A mű háromtétéles struktúráját sajátos aszimmetria jellemzi: a később készült két első tétel szorosabban kapcsolódik egymáshoz, mint a harmadikhoz, ez azonban nem jelenti, hogy nincs a szerkezetnek belső kohéziója. Míg az első két tétel egymás szabad változatának tekinthető, vagy más szavakkal: variált ismétlésnek, a harmadik tétel ezekkel kontrasztáló jellege lezár, összefoglal. Gondoljuk csak meg — történelmi viszonylatban is —, hogy a lekerekítő, visszatérő befejezés nem az egyetlen szilárd formaelv, hiszen a „Bar-elv”, az előzményektől teljesen idegen zárórész is nagy hagyománnyal rendelkezik. Ez utóbbinak viszont a két első formatag azonossága vagy hasonlósága a feltétele. Láng kompozíciójának háromrészessége mögött is ezt a „Bar-elvet” fedezzük fel, mégpedig nemcsak szerkesztésben, hanem a benne rejlő hangulati tartalomban is.

A mű címe így hangzik: Három mondat a Rómeó és Júliából. A három idézett sor mottóként áll a tételek fejeinél, és irodalmi-hangulati alaphangot ad hozzájuk — anélkül, hogy bármiféle konkrét programjelentése lenne. Az első két tétel mottó-

ja a II. felvonásból való; az egyik Rómeó szerelmét invokálja, a második Júliáét, megtoldva a kettejüket elválasztó sors elleni lázadás felhangjával. Az első: „*Nap-
kelte az és napja: Júlia*” (It is the east and Juliet is the sun!), a másodiké: „*Ó, Ró-
meó, mért vagy te Rómeó*” (O, Romeo, Romeo! Wherefore art thou Romeo?). A két
mondat közel egymáshoz hangzik el a drámában és tulajdonképpen egymásra utal.
A szerző kitűnő formaérzékére vall, hogy a Stollen-Stollen-Abgesang struktúrát
dialektikus tézis-antitézis-szintézis sorba és értelemben rendezi, és így magától érte-
tődő, hogy Rómeó és Júlia találkozása, eggyéválása a halál jegyében történik.
A mottóként szolgáló harmadik mondat már nem a szerelmesek vallomása, hanem
a külvilág reflexiója: „*A gyászoló nap fönt ki sem tekint*”, (The sun for sorrow will
not show his head). Megrendült, felemelő mondat, de emocionális feszültsége mesz-
sze alatta van az előző tétel egeket ostromló vad lázadásának. Itt érti meg az ember,
hogy a tragédia nem a halálban van, hanem az életben, s hogy a gyász már
nem a tragédia emóciója, hanem a túlélőké, az utókoré.

Bármilyen jól legyen is kiválasztva a „három mondat”, a mű autenticitását és
igazi belső „dramaturgiáját” végül is a zenei struktúra adja meg. És most már nem-
csak a „nagy-struktúrára” utalunk, hanem a tételek belső szerkezetére is, mely a
„nagy-struktúrával” szoros összefüggésben bontakozik ki. Mert a makro- és mikro-
struktúra hasonló elvek alapján nyugszik; miként a három tétel folyamatából, úgy
az egyes tételekből is hiányzik a lekerekítő formaelv, a szimmetrikus építettség.
Mindhárom tétel aszimmetrikus, „egyirányú”, irreverzibilis. Ehhez tartozik, hogy a
tételeken belüli formaegységek is megtervezetten különböző méretűek s méretezésük-
két sajátos arányok befolyásolják.

A tételek belső formáját nem tematikus, hanem fakturális szervezethez jellem-
zi, vagyis nem témák, illetve témacsoportok állnak szemben egymással, hanem fak-
túrátípusok. Tulajdonképpen két alapvető faktúrára lehet visszavezetni őket: egy-
részt foltszerű, zsongó hangfürtökre vagy hangnyalábokra, másrészt éles kontúrok-
kal, vonalszerűen megrajzolt „quasi melodikus” szakaszokra. Váltakozásuk, egymás-
hoz való kapcsolódásuk adja a formát, s ebbe értendő az is, hogy nem egyszerű
mechanikai összegezésről van szó, hanem organikus kapcsolatok megteremtéséről.
Mielőtt azonban ennek mélyrehatóbb elemzésébe kezdenénk, nézzük először magát
a zene anyagát!

Az első tétel *a*-tól *esz*-ig terjedő, tehát pontosan fél oktávnyi sávot kitöltő hang-
nyalábbal kezdődik. Sűrű félhangos rétegződése, lépcsőzetesen belépő szólamai Bar-
tók IV. vonósnégyesétől kezdve jól ismert eszközei századunk zenéjének. Ebbe a
meglehetősen statikus anyagba csak kis belső ritmikus rezdülések visznek dinamiz-
must. A 3 próbaszám előtt egy ütemmel kezdődő második folt összetettebb szer-
kezetű; míg az első hegedűk folytatják a fekvő hangok technikáját, csak épp tá-
gabb rétegződésben, a többi szólam mozgalmasabb anyaggal járul hozzá (l. 182. l.).

Nem lehet kétséges, hogy ez a második folt funkciójában, jellegében az első
megismétlése, de magasabb szinten, több feszültséggel, nagyobb emocionális ampli-
tudóval. Utóbbival persze az is együttjár, hogy magának a sávnak is nagyobb a
szélessége. A tendenciából tulajdonképpen már kiolvasható a tétel dramaturgiája
is, vagy legalábbis annak egyik komponense: a kibontás, a szélesítés, a fokozás.
Vessünk most egy pillantást a másik „tematikus” faktorra, a kontúros, rajzos, melo-
dikus elemre! Első megszólalásakor (2-es próbaszám) vékony, érzékeny dallam
képviseli az egyesült első hegedűk szólamában, míg a mélyhegedűk egyszerű ellen-
szólammal kísérik. A második megjelenés nagyobb dimenziójú, most már nemcsak
egyetlen szólamban, hanem három szólam kettős oktáv-párhuzamában, s a hozzá-
kapcsolódó „kísérőanyag” nem hasonlóképpen melodikus, mint az imént, hanem kis
motívumokból szőtt indulatok közbeavatkozás, drámai nekifeszülés (l. 183. l.).

Itt is megmutatkozik tehát a zenei fejlesztés sajátos tendenciája, mégpedig pár-
huzamosan a foltszerű anyaggal. Nehezebb és egyedibb vállalkozás ez, mint ami-

VI. I.
 VI. II.
 VI. E.
 VI. C.
 CB.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, mf, f), articulation (acc), and performance instructions (rit, rall, glia. cantabile).

4 Poco più vivo (subito)

VI. I.

Violin I part of the score. It features a melodic line with dynamic markings *f* and *p*, and articulation marks like *acc.* and *mp poco espr.*. The music is in a 4/4 time signature and includes a triplet of eighth notes.

VI. II.

Violin II part of the score. It features a melodic line with dynamic markings *f* and *p*, and articulation marks like *acc.* and *mp poco espr.*. The music is in a 4/4 time signature and includes a triplet of eighth notes.

46 Poco più vivo (subito)

VLE

Viola part of the score. It features a melodic line with dynamic markings *f* and *p*, and articulation marks like *acc.* and *mp poco espr.*. The music is in a 4/4 time signature and includes a triplet of eighth notes.

VLC.

Violoncello part of the score. It features a melodic line with dynamic markings *f* and *p*, and articulation marks like *acc.* and *mp poco espr.*. The music is in a 4/4 time signature and includes a triplet of eighth notes.

CB.

Contrabasso part of the score. It features a melodic line with dynamic markings *f* and *p*, and articulation marks like *acc.* and *mp poco espr.*. The music is in a 4/4 time signature and includes a triplet of eighth notes.

lyen az ellentétes kibontás lenne, vagyis a két elem egyikének vagy másikának előtérbe hozása.

Es így jutunk el a tétel sajátos „egyirányú” szerkezetének mélyebb megértéséhez: az egymással váltakozó két komponens önmagán belüli fejlődése, térhódítása nem megy a másik rovására, hanem az egymásba való átcsapáshoz vezet, a tisztán foltszerű és tisztán rajzos részek autonómiája felbomlik. Szó sincs azonban egyszerű egyesítésről, a két komponens egyszerű szinkronba való vetítéséről. Maga a foltszerű anyag bomlik részekre, kisebb kontúrosabb felületekre, miközben az eredetileg melodikus, rajzos anyag a kontrabasszus szólamában minden dallamosságától megfosztott „dallammá” alakul, pizzicato megszólaltatásban.

A második tétel „dramaturgiáját” is ugyanez az elv jellemzi, itt azonban minden legalább egy, de inkább több emocionális színttel magasabbra van transzponálva. Az első tétel megnyitó hangnyalábjának megfelelően itt is alakatlan, foltszerű tömeg indítja a zenei folyamatot, ám ezúttal „eget ostromló” lázadás hevíti. Az amott pontosan kimért, félhangokba rétegzett hangnyaláb helyett valamennyi szólam legmagasabb fekvésű szabad improvizációja és poliritmikus repetíciója áll össze egyetlen hatalmas hangtömbbé. Most már nem nehéz logikus rendbe szedni Láng kompozíciójában a hangnyalábok és foltok típusait; a legegyszerűbb közöttük — az első tétel nyitásakor hallottuk — a fekvő szólamok kötegbe rendezése. Ennél összetettebb és magasabb feszültségi tényezőt képvisel az azonos vagy hasonló melodikus elemekből összeálló, de ritmikusan áttört, végtelenen komplementer hangtömb. Erre is az első tételben találunk számos példát. Utóbbi típus átmeneti jellegű és számtalan fokozatot képviselhet, attól függően, mennyire szélesre szánja a szerző a „köteget”, és mennyire bontja meg azt belső melodikus és ritmikus mozgásokkal. A harmadik típus már a vázolt folyamat végpontja, ugyanolyan szélsőséges, mint az egyszerű hangnyaláb, csak épp a másik oldalon. A köteg alkotórészei, az egyes szólamok oly végtelenen dinamikusak, hogy a szerző le sem írja őket, bizonyos megadott motívumok keretei között a játékosok fantáziájára, egyéni megoldására bízta. Vagyis a szólamok előre megtervezett, de végül is véletlenszerűen — aleatorikusan — alakuló együtthangzása — mondhatjuk így is: manipulált „hangzavara” hozza létre a szerző megkívánta hangfoltokat.

Ennek a harmadik típusnak a megjelenése emeli magasabb emocionális síkra a második tételt. A folyamat itt ugyanolyan „egyirányú”, mint volt az elsőben, de vannak kitérők, fordulatok. Így, minthogy a tétel igen magas pontról indul, a fejlesztés először fordított irányú, vagyis ereszkedő, egyszerűsítő. A zeneszerzői mesterség egyik egyszerű megnyilvánulása, ahogyan itt a végtelenen differenciált, aleatorikus szólamok fokozatosan leereszkednek „térbeli” és emocionális tetőpontjukról és egyszerűbb faktúrába rendeződnek; a széthúzott és szétzilált köteg szorosran tartó marokban egyesül, és lehetővé válik, hogy a folyamatban más komponensek is megjelenhessenek.

Ez a másik komponens ismét az élesebben rajzolt dallam. Tekintve azonban, hogy itt minden magasabb szinten játszódik, mint az első tételben, ennek is nagyobb az amplitúdója. Jó példa a 16. próbaszámnál megjelenő „melódia”, mely nemcsak önmagában jár be hatalmas teret, de a szólam-párhuzam is négy oktáv szélességben halad (l. 185. l.).

A tétel új emelkedési görbéje a 25-ös próbajel aleatorikus hangtömbjében éri el valóságos csúcspontját. Itt merül fel azonban az emberben a kérdés: vajon érdemes-e ilyen különböző anyagot adni a játékosoknak improvizálásra, illetve ismétlésre, vajon mindez megszólal-e, érvényesül-e? Mindenesetre, e nagy apokaliptikus „zürzavar” után nagyon jóleső a szólamok „engedelmes” rendeződése a *d*-hangon, amelyről azután óriási lassú glissando vezet a tétel átszellemült záradékához.

A harmadik tétel szerkezeti és dramaturgiai funkciójáról már szóltunk. Mind-

ez a tempóban és a faktúrában is megnyilvánul. Az eddigi gyors tempókkal szemben (Allegro, Impetuoso) most lassú jelenik meg (Largo assai), természetes módon kapcsolódva a „gyász” atmoszférájához. A faktúrában is döntő a fordulat: az eddigi 16 különböző szólamra osztott együttes vonóskvintetté alakul és csak az utolsó ütemben oszlik meg ismét az öt első hegedű.

A gyásznak szentelt tétel dinamikus alapélményét lassú, monoton, osztinátószerűen szervezett mozgás adja; ne gondoljunk azonban valamiféle gyászindulóra! Ez a mozgás inkább lassú vonszolódás, iszonyattól összekuporodó testek eszelős sirmalma, mely háttérként, alapként szolgál az együttérzés melodikus szárnyalásához. Schönberg Öt zenekari darabjáig nyúlik vissza az a sajátos osztinató-technika, melynek meglehetősen átalakított formáját alkalmazza itt Láng „háttérzene” gyanánt; míg Schönbergnél ez jobbra fényesen csillogó háttér volt, itt a mély vonások regiszterében jelenik meg. Az osztinató két különböző tartalmú és hosszúságú motívumból szövődik össze, és bár átalakul, fejlődik, a tétel egész első formatagján végigvonul.

The image shows a page of a musical score for a string quintet. At the top, it is marked "Largo assai". The score includes staves for Violin I (VL. I.), Violin II (VL. II.), Viola (VLE.), Violoncello (VIC.), and Contrabasso (CB.). The music is written in a key with one flat and a 4/4 time signature. Various dynamics such as *p*, *mf*, and *f* are indicated throughout the score. The notation includes complex rhythmic patterns and phrasing marks.

Lázadó, sikoltó csúcspont katarzisa után egyenletes, lassú negyed-lüktetés fogja egybe a tétel utolsó szerkezeti egységét. Ez sem gyászinduló, de lassú fensége megnyugvást hirdet, eltávolít és felold.

Láng Istvánnak ez a kompozíciója az utóbbi évek vonósirodalmának Szóllósy III. Concertója mellé állítható kiemelkedő alkotása. Hitelesen vall szerzőjének mély drámai érzékéről és gazdag instrumentális kifejezőképességéről. Ösztönzésének és megszólaltatásának érdeme a Liszt Ferenc Kamarazenekaré. A rádiófelvétel sajnos nem nagyon sikerült, a hangversenytermi bemutató azonban 1971. október 28-án a művet teljes szépségében mutatta meg.

SÁRKÖZY ISTVÁN: CONCERTO GROSSO

Az alcím — Ricordanze I. — utal rá, hogy Sárközy Istvánnak ez a kompozíciója visszaemlékezés: egy régi kompozíció újjáformálása. A Concerto grossót ugyanis 1943/44-ben fogalmazta meg először a szerző. Az sem lehet véletlen azonban, hogy nem kevesebb, mint huszonöt évvel később Sárközy elővette az akkori anyagot és 1969-es énjével szembesítve is érdekesnek, értékesnek, feltámasztásra alkalmasnak találta.

Miként a történelemnek van bizonyos belső mozgási görbéje, úgy az egyén fejlődésében is gyakori jelenség a körmozgás, a régebbi problémák később magasabb szinten való újrafogalmazásának vágya. Sárközy esetében különösen indokolt ez a visszafordulás, hiszen ifjúságának nem egy ideálját, művészi kibontakozásának nem egy tervét a háború utáni időszak új eszméinek hatása háttérbe szorította. Amikor tehát egy 1943/44-es kompozícióhoz tér vissza, nemcsak saját fiatalságát és az akkori vészterhes idők tanúságát keresi, hanem az akkori ideálokat is: mindenekelőtt Bartókot — akit 1945-től 1955-ig senki sem tekintett példaképnek, azután pedig már túl sokan —, valamint a neobarokk vonzását, mely Sztravinszkijon és Hindemithen keresztül érezte szuggesztív erejét.

A kompozíció átütően és leplezetlenül neobarokk — a címtől kezdve, az egyes tételek feliratain keresztül (I.: Preludio, II.: Adagio, III.: Fúga) a tematikus anyagig és annak kezeléséig. Sárközynél azonban ez ma sem stílusjáték, ahogyan nem volt az annak idején Bartók számára; inkább reverencia a nagy mesterek hagyományára előtt, s azzal együtt a mesterségbeli tudás fontosságának deklarációja. Meg talán egy kicsit védekezés is a naponta változó és születő új technikák, módszerek, stílusok mindent elborító támadásával szemben. Fanyar, szúrós, keményen ellenálló zene ez, szigorú ítélet és csökönyös tiltakozás a könnyebb felé hajló divatok korában.

Érdeemes megfigyelni, milyen következetesen meríti ki az első tétel főtémája a kromatikus hangsort, miközben ritmikája a barokk concertók rugalmas motorizmusát idézi fel. Mindjárt ebben megmutatkozik, hogy Sárközy a barokk karaktert huszadik századi nyelvvvel kombinálja, s így az egyértelműen barokk elemek mintegy idézőjelbe kerülnek.



Bár csak az utolsó tétel hirdeti címében is a kontrapunktikus szerkesztést, az első tétel is fúgaszerűen indul, mégpedig az első három szólam teljesen hagyományos diszpozíció alapján *a—a—d* kezdőhangokkal. Az ezután következő belépések viszont rendhagyóvá teszik a struktúrát, mert az első hegedű *h-n*, vagyis az alaphang felső nagy szekstjén, a kontrabasszus pedig *fisz-en*, vagyis az alaphang alsó kis szekstjén lép be.

Ugyancsak a barokk jelleget hangsúlyozza a műben a tutti-szólo váltakozás, ami egyébként a concerto grosso címet is indokolja. A hangszerelés viszont tágabbra vonja a concerto eredeti értelmét, mert a teljes szimfonikus zenekart igénybe veszi és nagy szerepet juttat a fúvókák is. Így a középső, kidolgozásszerű formarészben, nagy drámai csúcspont után egy időre kizárólag a fúvók szólamaiban megy végbe egy nagy arányú kontrapunktikus feldolgozás, melyet a fagottok kezdenek és fokozatosan társulnak hozzá a többi fúvók, a témafordítások és variációk megannyi szellemes fordulatót bemutatva.

A második tételben lép elő az eddiginél hangsúlyozottabb formában a bartóki örökség hatása. Tematikus szempontból a tétel két különböző anyagra épül; az

egyik mindjárt a tétel bevezetésében jelentkeznek, a fuvola szólójában, a magyar népdal és a bartóki nyelv jellegzetes hangsúlyos jambusaival. A négy taktusnyi bevezetés után fúgaszerű diszpozícióban indul a tétel másik anyaga: egy fekvő tengely körül folyondárszerűen kúszó-csavarodó kromatikus melódia.

1. Solo
p molto espr.

Fl. 1.

Timp.
pp
tr

VI. 2.
Solo pizz.

Cb.
p

Tutti con sord.

p espr.
arco
pp

A későbbi fejlesztésben ez a két anyag egymásra épül: miközben a vonószólókban a folyondár-dallam egyre gazdagabb tenyészetben szövődik, a népi hangvételű első téma különböző fúvós szólóhangszereken jelenik meg. A felvetett anyag és fejlesztés természetéből fakadóan a tétel megközelítően szimmetrikus felépítésű; a kiszélesedő mozdulat egy ponton megfordul, a faktúra vékonyodni kezd és a népdal-lírájú bevezető dallam mint epilógus zárja a tételt.

A harmadik tétel, nyolc ütemnyi ritmikus bevezető után, egészhangú pentachordra feszített fúgatémával indul. A dallamvonal és a ritmika karakterisztikus vonásai az egészhangú skála és a kromatizmus külső burkán is átütnek és látni engednek a klasszikus forrásokat. A csapongó muzsikálókévd, a játékos hangszerezés meglehetősen belső ellentmondásban, feszültségben van a téma torz fordulataival, fintoraival, csökönys „hamisságával”. (L. a 189. l. első kottapéldáját.)

A témabelépések rendszere is hasonló kettősséget árul el: az első és a második, illetve a harmadik és a negyedik egymáshoz képest tiszta kvint-viszonyban indul. A második és harmadik belépés — vagyis a comes és a dux — között azonban szűkített kvint „szakadéka” tátong. (L. a 189. l. második kottapéldáját.)

Mindez együtt arra mutat, hogy nemcsak a témában, de az egész tételben van valami tonális kétértelműség, régi és új hangzásnak tudatosan előidézett fénytörése. Egyértelmű bizonyítékot szolgáltat erre a Coda előtti humoros „intermezzo”, amikor a már ismert fúgatéma diatonikus-tonális keretbe ágyazva jelenik meg, vonósnégyes hangszerelésben. Itt derül ki egyébként minden eddiginél egyértel-

Fl. 1.

VI. 1. Solo

VI. 1.

VI. 2.

Vle

Vlc.

műben, hogy a fúgatéma *ennek a diatonikus* témának az elhangolt, eltorzított változata. A Coda előtti intermezzo tehát ugyanolyan funkciót tölt be, mint Bartók V. vonósnyegyesének Allegretto con indifferenza feliratú epizódja: a szerző mintegy leleplezi a kromatizált, XX. századi téma eredetét.

VI. 2. Solo

p giocoso

Bár a jelenség ugyanolyan, a mögötte rejlő szerzői magatartás különböző. Amikor Bartók „leleplezi”, hogy a téma mögött tulajdonképpen egy banális diatonikus dallamocska rejlik, azonnal ironikusan kommentálja, majd haraggal utasítja el a maga személyes, kromatikus témájának visszahozásával. Sárközy intermezzójának is van tréfás vonása, nála azonban — úgy tűnik — a kromatikához való visszatérés kissé kényszerű, mert ő a legszívesebben beleringatná magát a kis vonósnyegyes-betét Christian Bach-i vagy fiatal Haydn-i világába.

A gúnyos—ironikus—játékos világ másik ellenlábasként jelentkezik a tételben a második tétel népdalos karakterű anyagának visszaidézése — korálszerű, augmentált ritmusértékekben. A két anyag szembeállításában azonban ezúttal inkább csak szándék marad, mert a kontrapunktikusan mozgatott, gazdagon és szélesen „felrakott” szövegből — legalábbis ebben az előadásban — alig hallatszik ki a humanumot képviselő koráldallam. Vagy talán ezt is akarta a szerző?

Az 1971. október 18-i hangversenytermi bemutató a Zeneakadémián nem volt egyszerismind ősbemutató: a mű előbb is megszólalt már a Magyar Rádióban, vala-

mint a Szovjetunióban rendezett magyar zenei hét műsorán. A Zeneakadémia Nagytermének közönsége most a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának tolmácsolásában hallhatta, Kórody András kitűnő vezényletével.

KOCSÁR MIKLÓS: REPLICHE

Különös, hogy a cimbalom új értelmű felhasználását nem Rác Aladár ösztönözte a magyar zenében; az ő csodálatos és egyszerűaló művészete a cigányzenekarok megszokott hangszerét csak a barokk muzsika irányában aknáztta ki. Tanítványaiból azonban iskola született, s nekik köszönhető, meg fiatalabb zeneszerzőink nemzedékének, hogy az elhanyagolt s olykor „lenézet” hangszer a mai kamarazene megbecsült médiumává emelkedett. A hangszer nagy áttörése tulajdonképpen Kurtág Györgynek köszönhető, aki hegedűre és cimbalomra írt duóinak sorozatával nemcsak e hangszer, de a mai magyar kamarazene egyik legnagyobb szerűbb kompozícióját alkotta meg.

Mindez az előzmény aligha kisebbíti Kocsár Miklós érdemét fuvolára és cimbalomra írt művének komponálásában. Miként Kurtág, ő is önálló kamarahangszernek tekinti a cimbalmot és még annyi „couleur locale”-t sem akar vele teremteni, mint Durkó Zsolt a Rapsodia Ungherese-ben. Sőt, miként a partitúra mutatja, helyettesíthetőnek tekinti csembalóval. Hadd mondjuk ki azonban már itt, hogy a csembalós verziót a magunk részéről kompromisszumnak érezzük, melyet a szerző nyilvánvalóan a mű előadhatóságának érdekében javasol; sem a hangszer, sem a rajta való játék még nem terjedt el annyira Európában, hogy bárhol különösebb előkészítés nélkül műsorra tűzhessék. Ám ahogyan Rác Aladár művészetében a barokk cembalo vagy clavichord csak megközelíthetően volt utánozható a cimbalmon — és tulajdonképpen csakis az ő egyénisége tette elfogadhatóvá a cserét —, úgy itt a szerző megkívánta sajátos cimbalom-színt sem lehet egyenértékűen helyettesíteni csembalóval. Hol tudja produkálni a csembaló például azt a kemény, kissé fémesen zengő hangszínt, mely a cimbalom húrjain a jó magasból lecsapódó verők nyomán szólal meg?

Talán nem ilyen rendhagyó, de nem kevésbé figyelemre méltó a fuvola szerepe a mai zenében. Közismert, hogy milyen ösztönző hatással van a zeneszerzőkre egy-egy kiváló előadóművész, aki a maga hangszerének korlátlan uralma által olyasmit is megvalósíthatóvá emel, amit a korátlag még játszhatatlannak, hangszereszerűtlennek ítélt. Ez volt Severino Gazzelloni szerepe a mai fuvolairodalomban, ám az ő arany fuvolájának egy új nemzedék közönséges ezüst fuvolán is nyomába tudott szegődni; így például a mi rendkívüli képességű Matuz Istvánunk, aki ugyancsak nagy szerepet játszott Kocsár művének ösztönzésében. Ezért nem elhanyagolható a kotta első oldalán álló ajánlás: „Matuz Istvánnak és Fábíán Mártá-nak”.

A fagottra és zongorára komponált „Dialoghi” után Kocsár nyilvánvalóan nem „visszavágások”, „válaszok” értelmében használja a „Repliche” címet, hanem ezzel a zenei struktúra ismétlődő elemeire, többszörös „hajtogatottságára” kíván utalni. A két hangszer itt nem folytat párbeszédet, nem csap össze drámai módon, hanem egymáshoz simul, egymást kiegészíti — a kamarazene legnemesebb hagyományainak szellemében.

Mielőtt a mű struktúráját kissé közelebről is megvizsgálánk, vessünk egy pillantást magára a zene anyagára! Mindvégig ametrikus jellege azonnal szemünkbe tűnik; az ütemvonalak hiányoznak, a ritmusképletek pedig páratlan és aszimmetrikus csoportba összegződnek. Mindazonáltal igen fontos jellemvonása a darabnak — és ez már a struktúra visszatéréses elemeibe is beleszövődik —, hogy az ametrikus szövetből bizonyos jól meghatározott ritmusfigurák rajzolódnak ki. A ritmusfigura például egy állandó melodikus képlettel társulva motívummá lép elő:

Poco più scorrevole

Fiauto

Zimbalo ungherese

Ez a motívum az adott ritmus, a tágas melódia-gesztus és a dallamvonal irányának hármaskomponenséből tevődik össze, ezek a komponensek azonban egyúttal az egész kompozíció egyik zenei mozgásformáját is többé-kevésbé meghatározzák. Ugyanakkor a mű „extra-tonális” jellege is ebbe a motívumba sűrűsödik, nevezetesen az a technika, mely távol áll ugyan az ortodox tizenkétfokúságtól, ám továbbra is annak feszült hangközértékeit használja. Szinte tankönyvbe illő mintapélda lehet e motívum, mely két nagy dallamugrásával az oktávot mindkét oldalról „körülrajzolja”: először kishóna lefelé, majd nagy szeptim felfelé. Ugyancsak ide tartozik a bécsi iskolának néhány olyan túl nem haladott — éppen mert hagyományba gyökerező — eszköze, mint a megfordítás. Ha az imént idézett motívum továbbszövéését is megvizsgáljuk, megtaláljuk a rák-mozgás nyújtotta belső szimmetria megvalósulását.

Ez a tág mozgású melódika tulajdonképpen kromatikát takar; kiderül ez az imént idézett motívumból is, melyet könnyen sűrűsíthetnénk kromatikus skálatörédekbe. Nagyon lényeges eleme azonban Kocsár kompozíciójának, hogy a *reális* melódiának nagy, mondhatnánk formaalkotó szerepe van. Ezért áll szemben az előbb elemzett kis motívum melódiai koncepciójával egy másik melódiai koncepció: a folyamatosan szőtt, sűrű kromatika. Ez először a harmadik tételben (Più mosso) jelenik meg.

3. Più mosso, tenebroso

A két koncepció: az „ugráló” tágas és a „skálaszerűen” kromatikus nemcsak szembenáll egymással, de összegződik is az olyan alakzatokban, melyekben a kromatikus folyamatosságot egy-egy fel- és leugró nagyobb hangköz szakítja meg. Ez már a harmadik tételben is felbukkan, kiemelkedő szerepet azonban végül a hetedik tétel cimbalom-osztinatójában kap.

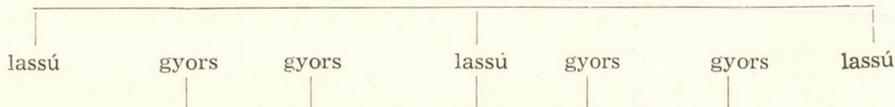
7. Libero, quasi cadenza

The image shows a musical score for a piece titled "7. Libero, quasi cadenza". It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It begins with a dynamic marking of *f* and ends with *mf espr.*. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a dynamic marking of *f* and includes a section marked *(presto)*. The piece concludes with a dynamic marking of *quasi mf* and a *repet. ad lib.* instruction.

A két alapvető melódiai koncepció — vagy mozgásforma — mellett van a darabnak egy hangzási elvű — mondhatnánk „szonórus” — koncepciója is. Ebben nem a mozgás dominál, hanem a sztatikus hanghalmaz. „Pesante” felirat is mutatja ennek a másféle zenei anyagnak a megjelenését.

Most, hogy már nagyjából előttünk áll a kompozíció anyaga, illetve annak differenciáltsága, szembenézhetünk a struktúra kérdéseivel. A művet egyvégtében kell játszani, a hallgató számára tehát nincsen külső tételtagolódás. A kotta azonban hét tételt különböztet meg, melyek, bár belsőleg is differenciáltak, lényegében egy-egy mozgásformát és egy-egy tempót képviselnek. A tempók alakulását tekintve a hét tétel szimmetrikus bartóki rendet, sajátos híd-formát mutat.

- | | | | | | | |
|-----------|---------|-----------|-------|------------|--------|-------------|
| 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. |
| Sostenuto | Allegro | Più mosso | Lento | Allegretto | Presto | Libero |
| | | | | | | (Sostenuto) |



Ezt a tökéletes szimmetriát azonban átszővi egy másféle rend is, melynek nem a szimmetria a legfőbb paramétere. Anyagát tekintve ugyanis az első három tétel tulajdonképpen egyetlen nagyobb tétellel áll össze, ahol a harmadik rész végén, nem tételként elkülönítve, de egyértelműen az indító Sostenuto anyaga tér vissza. Szkeematikusan ezt A—B—C—A formának nevezhetnénk. Az utolsó három tétel viszont tulajdonképpen nem egyéb, mint az első három variációja, illetve szintézise. Betűjelekkel ábrázolva B_{var} —C_{var} —A.

Mindkét rendből centrumként emelkedik ki a lassú tempójú negyedik tétel. Ez ugyanis nemcsak Lento karakterénél fogva különül el a környező tételektől, hanem anyagában is. Sajátos, egyedülálló szintézise ez a két jellegzetes mozgásformának: részben követi a nagy ugrások szisztémáját, de többnyire „vízszintes”

melodikai tengelyre fektetve. Ugyanakkor magába foglalja a sűrű kromatikus skálamozgást is, de komplementer egymásba csúsztatásokkal, hasonlóképpen fekvő melodikai tengelyen mozogva, anélkül, hogy határozottan kitérne egyik vagy másik — emelkedő vagy ereszkedő — irányba. A tétel belső struktúráját tehát fekvő tengelyek jellemzik, melyek egymáshoz képest teraszokat alkotnak. Alábbi kottapéldánkból világosan látható a kétféle mozgás fekvő tengelyekre való koncentrációja, a teraszos szerkezet egy darabja és a hangszerek szerepének felcserélődése.

4. Lento, ma non troppo

mp > pp < p > pp < p > mp >

pp < p > mp < mf > p < mp > mf <

mp < mf > poco f <

mf <

mf legato, cant.

Ha a középső tétel a kétféle mozgásforma mintegy sztatikus szintézisét tartalmazza, a zárótétel a zárótétel a dinamikus szintézist hajtja végre. A kromatikus skálamozgásból alakított osztinató (ld. a kottapéldát!) felett a tágas dallamkonceptióhoz tartozó alapmotívum tér vissza, majd a harmadik anyag, a Pesante akkordtömbjeinek visszaidézése után a Codában a kétféle mozgásforma a két hangszer legsajátabb karakteréhez idomulva alapvető formájára polarizálódik: a fuvola szólama simán gördülő kromatizált futamban felemelkedik, a cimbalomé pedig tágas, szögletes ugrásokban haladva leszáll.

Molto sostenuto **Allegro vivace**

The musical score consists of two systems. The first system features a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a *pp* dynamic marking and includes a slur over a series of notes. The bass clef staff below it has a *p* dynamic marking and includes a *mp* marking. The second system continues the piece, with the treble clef staff showing a *cresc. molto* and *ff* dynamic marking, and the bass clef staff showing a *mp* and *cresc. molto* marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Kocsár Miklós művének nagy sikere volt az 1971. október 22-i bemutatón a Zeneakadémia Kistermében. A közönség méltán ünnepelte ezt az ízig-vérig mai ihletésű, ám minden szélsőségtől mentes, szilárd keretekbe ágyazott s ugyanakkor költői szépségű kompozíciót. A sikerben természetesen nagy része volt a két interpretáló művésznek is, akiknek a mű ajánlása szól.

Kárpáti János

DOCUMENTA

VERDI MAGYARORSZÁGON II. 1884—1919

Krónikánk első része a Verdi-művek magyarországi pályafutásának azt a szakaszát tárgyalta, amelynek színhelye a budapesti régi Nemzeti Színház épülete volt. A következőkben az 1884-ben megnyílt Operaház Verdi-előadásait vesszük sorra.

Gustav Mahler alatt operaházunk első fénykorát élte. Nemcsak a bemutatók, de a Mahler-vezette köznapi előadások is mintaszerűek voltak; ekkor mondta Brahms, hogy aki igazán jó Don Juan-előadást akar látni, az Pestre menjen.

Tárgyunkkal kapcsolatban egyetlen esetről emlékezhetünk meg, hiszen a testes-től-lelkestől wagneriánus Mahler nem nagyon foglalkozott Verdi műveivel. Ez különben is kényes ügy lett volna Pesten, mivel a Verdi-előadások ekkortájt Mahler igazgatóelődje és karmestertársa, Erkel Sándor kezében voltak. Az említett egy alkalom az Álarcosbál 1890. október 16-i felújítása volt, Mahler vezetése alatt. A Mahler-felújítás új szereposztást hoz, legalábbis részben. A kritikák ekkor már teljes erővel támadják Mahlert, minden lehető és lehetetlen alkalommal; így felróják, hogy „kiragadta Erkel Sándor kezéből a vezénylőpálcát”, noha röviddel azelőtt még arról cikkeztek a lapok, hogy Mahlernek tehermentesítenie kellene a repertoár nagy részét kezében tartó Erkelt. A Pesti Hírlap szerint „...ezúttal cserbenhagyta Mahler igazgatót a siker, mert oly térre lépett, mely az ő művészi egyéniségére nézve teljesen idegen. Ő minden ízében annyira német zenész, hogy nem bírja magát beletalálni az olasz stílibe. Az a finom detail-festés, mely az ő legerősebb oldala és amelynek segítségével gyakran nagy hatásokat ért el, nem alkalmazható Verdi zenéjénél, mely erőteljesebb színezést és egészben véve nyersebb kezelést (!) igényel. Mahler vezénylete alatt az Álarcosbál úgy hangzott, mintha telefonon át hallgattuk volna. A túlságosan diszkrét kísérlet nagyon kényelmes lehetett ugyan az énekesekre és énekesnőkre nézve, de kivetkőztette az egész művet jellegéből.”

A tisztelt kritikus úr szaktudására és hozzáértésére az előbbieken túl mi sem jellemzőbb, mint amikor kifogásolja az előadás egyes részleteit. „Csak Ulrica szellemidéző áriájára utalunk. Ennél az áriánál Erkel Sándor vezénylete alatt a zenekar úgy tombolt, mintha a pokol valamennyi ördöge kiszabadult volna; Mahler alatt ennek a pokoli zenének csak halvány visszhangja hallatszott és ennek következtében a hatás elveszett.” Elég megnézni felületesen az említett állást: léptenyomon pianókkal és pianissimókkal találkozunk a kíséretben. Mahler tehát, mint mindig, úgy látszik, ezúttal is a szerző akaratának lehető leghívebb tolmácsolását tűzte ki célul. Ugyanezen a területen még nagyobb bakot ló a „derék” Ábrányi Kornél, Mahler egyik legnagyobb és legrosszabb indulatú ellenfele: „A karok a kaczagó chorum új stíliben énekeltek; de a régit jobbnak tartjuk. Az egész jelenet énekgondolata a *hangos és nem a halk kaczagásra* van építve. Összeesküvők, a kik gyilkolni mennek, s Renét szembe kaczagják ki, nem kacagnak a gentleman szabályok szerint.” Si tacuisses ...

Mahler csak Henri Prévost-t hagyta meg szerepében (Riccardo), a többi szerepet ujjonnan osztotta ki. Egyik felfedezettje, a nagyszerű Wagner-hősnő, Szilá-

gyi Arabella éneklí Améliát, jól, noha helyenként punktíroznia kell a magas fekvéseket. A későbbi idők kiváló altistája — szintén Mahler felfedezettje —, Hilgermann Laura éneklí Ulricát. A sajtó a legkegyetlenebbül Manheit Jakabot, Renato megszemélyesítőjét gúnyolja ki. (Ennek megvan a maga külön oka, függetlenül attól, hogy az énekes hogyan szerepelt: Mahler őt a közkedvelt Ódry Lehel és Takács Mihály helyére állította, s emellett Manheit még... hitsorsosa is Mahlernek.) Ennek ellenére a sajtóviasszhangokból tudjuk, hogy Manheit egy ízben nyíltszíni tapsot is kapott.

Több előadásra már nem került sor és Mahler nem is sokáig maradhatott Pesten. Az akkori magyar uralkodó osztyálynak az Operával foglalkozó körei nem sokáig túrték a német beszédű, igen szigorúan működő és amellet zsidó Mahler igazgatóságát. Intrikákkal, a művész fokozatos lehetetlenné tételével elérték, hogy 1891-ben Mahler felbontotta szerződését és elment Budapestről. Nikisch igazgatóságát még az „aranykor” folytatásának tekinthetjük, de utána végképp lehanyatlí a budapesti Operaház színvonala, gyakran gondolnak az intézet ideiglenes bezárására vagy az állami kezelésből való kivételére. Így fog ez tartani 1912-ig. Közben azonban jelentős Verdi-esemény színhelye az Operaház: 1887. december 8-án kerül bemutatásra az *Otello*. 6-án volt a főpróba, 7-én a jelmezes főpróba. Hosszú ideig veszély fenyegeti a premiert: a terv az volt ugyanis, hogy Desdemona szerepére az olasz Adalgisa Gabbit szerződtek, ő énekelte volna háromszor a női főszerepet, s utána Gemma Bellincioni vette volna át. Azonban „Desdemona szerepét Bellincioni Gemma kisasszony énekelte Gabbi Adalgisa asszony helyett, a kinek torokbaja oly makacs, hogy egyhamar nem léphet fel, sőt, alkalmasint el is utazik innen a nélkül, hogy még egyszer hallanók.”

Így tehát a bemutató szereposztása a következőképpen alakult: *Otello* — Perrotti, Jago — Ódry Lehel, Cassio — Pauli Richard, Desdemona — Bellincioni, Emilia — Saxlehner Emma. Erkel Sándor, a főzeneigazgató vezényelt, a díszleteket Spannraft Ágost és Hirsch Gyula, a jelmezeket Csepreghy Ferencné és Caffi Péter tervezték. Az előadás természetesen felemelt helyárrakkal zajlott le.

Egy szempontból, az *Otello* nemzetközi pályafutásának szempontjából, igen fontos a pesti előadás: „*Otello* tudvalevőleg f. évi február 5-én adatot először a milanoi Scala színházban. Azóta színrekerült Rómában, Velencében és Bresciában. A szerző azonban nem engedte meg, hogy műve ez idő szerint Olaszországon kívül bárhol is előadassék, csak Budapesttel szemben tett kivételt.” Így tehát a magyar Opera büszkélkedhet azzal a ténnyel, hogy Olaszországon kívül először hozta színre a remekművet.

A bemutató előadás társadalmi esemény, hatalmas közönségsiker és az újságok mindegyike hosszú beszámolókbán méltatja a darabot és az előadást. Érdekes módon egy kivételével egy kritika sem támadja Verdit azzal, hogy Wagner nyomdokaiba lépett, hogy Wagner epigonja lett. „A határozottabb drámai akcentuáció és a gyakran előforduló zenekari festés még nem teszi Verdi zenéjét wagnerivá, mert ezzel nemcsak Wagner óta találkozunk az operairodalomban.” „Érdekes megfigyelni, miként küzd Verdi *Othello*ban a modern zene-dráma áramlatával, elfogadva abból sok mindent és kiszakítva magát sok tekintetben az olasz tradíció bilincseiből. Megnemesedett ízlését és lelke sugallatát követve, oly művet alkotott, mely hivatva van reformálni az új olasz operát. Verdiből egy olasz Wagner lett, az olaszok jövő zenéjének apostola. Tőle honfitársai majd készségesen elfogadják azt, mit Wagnernél még bizalmatlanul néztek: a zenei dramatizálás szigorúbb elveit. Útja és eszközei ugyan mások, de a cél ugyanaz. Ez az új irány az olasz művészet talajából hajtott ki s ebben rejlik nemzeti missziója.” A legérdekesebb megjegyzést a korszak legnevesebb, híres színházi kritikusánál, Keszler Józsefnél olvashatjuk: „Ez az opera egészen az új ízlés szellemében van concipiálva; de téved, ki azt hiszi, hogy benne Verdi genieje megtagadta magát. E mű korántsem Wagner-opera,

hanem teljesen a mester művészi egyéniségének jellegét viseli. Az „Othello” Verdi-opera, új művészeti formulában. *A történetírás alaki minőségét a „Verdi harmadik modorá”-nak kitételével fogja jelölni.*” (Kiemelés tőlem, V. P.) S a továbbiakban: „A mű (...) dallamai részben a zenei declamatio törvényeit követik, a mennyiben bennük a zene a párbeszéd természeti követelményeinek hódol és a szöveget magyarázólag, értelmesezőleg kíséri; másrészt pedig az arioso formáját öltik, közepén maradván a cantilena és a recitatív között. Nem habozunk kimondani, hogy Verdinek összes művei között az „Othello”-t véljük a legjelesebbnek, a legtökéletesebbnek. (...) Nézetünk szerint Verdinek legújabb műve az által emelkedik magasán a többiek fölé, hogy egyikük zenéjében sincs annyi hatalmas drámai erő, mint ebben.”

Keszler József bírálata meglehetősen egyedül álló a dicséretben, illetve a minden eddigi Verdi-opera fölé való emelésben. A legtöbb kritikus megegyezik abban, hogy az Aida Verdi életművének tetőpontja és az Othello elmarad mögötte. Általában az utolsó felvonásbeli Desdemona-jelenetet emelik ki, ezenkívül a nyitókórusokat, a második felvonás üdvözlő kórusát és a harmadik felvonás nagy concertatóját. Szinte valamennyien megegyeznek abban a ma már komikusnak tűnő megállapításban, hogy a darab leggyengébben jellemzett, legérdektelenebb figurája Jago. „Mondják, hogy Boito Jágót képzelte az opera igazi hőségének s ennek alakját mintázta meg legdomborúbban. Verdinek viszont ép ez alakhoz volt legkevesebb színe, hogy megélessze. Ha jól emlékezem, az olasz és francia szakértők, a kiknek kedvezett a szerencse, hogy a milánói előadást láthassák, Jágót találták a mű kincsei között a legdrágább boglárnak. Nekem nem adatott, hogy csillogását lássam, sőt még formái sem tűntek szemembe geometriai szabályozással. Boito egy halandó Mefisztotelesnek képzelte Jágót s ezt a felfogást szuggerálta az öreg mesterbe, aki különben is, úgy látszik, nagyon sokat hallgatott az olasz jövő-zene apostolára. Verdi démoninak színezi Jágót, de legtöbbször érthetetlen. Határozottsága, súlya nincs ennek a karakternek ...”

Jago figuráján kívül általában kifogás alá esik még a gyilkosság jelenete, ami sok kritikus szerint már nem is zene, hanem fültépő naturalizmus. „Ennél a jelenetnél a zene egészen háttérbe szorul és a figyelmet teljesen absorbeálja a rémes cselekmény. A közönség visszafojtott lélekzettel nézte ezt a jelenetet és voltak, a kiknek idegeire annyira hatott, hogy kénytelenek voltak az opera befejezése előtt távozni.”

Az előadásról is megoszlanak a vélemények. Erkel Sándor vezényletét egyhangú elismeréssel illetik, a díszleteket szintén. A rendezés (Káldy Gyula munkája) már sokkal kevésbé tetszik. „Kifogás alá csak a csoportozatok rendezése eshetik. Szerencsére Othellóban erre kevés alkalom nyílik és így Káldy rendező úr nem sokat ronthatott, de alaposan.”

A szereplők közül kiemelkedik Perotti a címszerepben. Csak az első felvonást záró kettős nem sikerül neki — Bellincioninak sem —, egyébként briliroz mind hangban, mind játékban. „Az előadók közül Perotti dominált miként a címszerep az egész operában. Kedvelt tenoristáknak, ki olasz szöveggel énekelt, ritkán volt ily szerencsés estéje. Ezúttal mint ábrázoló színészről is teljes elismeréssel szólhatunk róla, mert játékát a zenéhez kellett alkalmaznia, a ritmus szerint beosztania. S e korlátok közt is oly Othellót láttunk tőle, melyről mint színészi alakításról lehet beszélni. A féltékenység gyanakodására, tettettet nyájasságára éppúgy megtalálta a kellő kifejezést, mint az indulat kitörésére, a tomboló mór vadságának jellemzésére. Éneke nem szenvedt a játék sokat absorbeáló szenvedélyessége által. Birta hanggal mindvégig, a második felvonás nagy duettjében megvolt az ádáz indulat kifejezése is. Egyetlen egy gyöngébb mozzanatot találtunk énekében. Ő nem bírt a szerelem édes hangjaival, éppúgy, mint Bellincioni k.a. sem, s így az első felvonást záró hosszabb szerelmi duót elejtették. A felhangzott tapsok és kihívások

legnagyobb részét ez este joggal vindikálhatta Perotti magának. Látszott, hogy ambícióval tanulta és mutatta be szerepét.”

Gemma Bellincioni a kritika egyöntetű véleménye szerint csak az utolsó felvonásban nőtt fel a szerephez. A fűzfa-dalt és az Ave Mariát egyöntetűen a legnagyobb elismeréssel fogadják és sajnálják, hogy a szerelmi duettben disztonál és általában az első három felvonásban gyengébb produkciót nyújt. Ódry Lehel Jagóját nagy általánosságban rossznak tartják, kivéve az álom-elbeszélést. (Ezt többen kiemelik, mint kitűnő zenei és színészi produkciót; néhány kritikus ezt a jelenetet tartja a zene egyik csúcspontjának is.) Alakítására nézve nehézményezik, hogy jól bevált Gounod-i Mefisztó-tolmácsolását ismétli meg.

A bemutató beszámolóinak ismertetését fejezzük be Keszler cikkének zárómondataival, amelyek megvilágítják az Otello-premier színházon belüli jelentőségét: „Nagy és föltétlen dicséret illeti Erkel Sándort, az igazgatót, ki az Operaház válságos helyzetében a legnagyobb buzgalommal, a legszorgosabb munkával mindent megtesz, mi az intézetet a közönség szemében emelheti.”

Es függetlenül egy kuriózum, egy sajnálatos hang, amely oly jellemző a századforduló idején annyira ostromozott magyar provincializmusra. Az Ország-Világ című képes hetilapban jelenik meg ez a cikk, amelynek kezdete valóságos telitalálat; ám konklúziója teljesen félremegy és az alig egy éve halott Liszt Ferencet támadja: „Verdi nemzetének lelkéhez szólott; majdnem minden a mit írt, népszerűvé lett Olaszországban, mert megfelelt az olasz nép kedélyvilágának. Oh, ti bölcs német zene-eszthetikuskok, a kik oly hatalmas „ellenpont”-tudományai fitymáljátok a Verdi „kintorna”-zenéjét: ti úgy látszik nem sejtitek, hogy a legnagyobb művész az, a ki legjobban kifejezte korát; ti úgy látszik nem sejtitek, mit jelent egy nemzetet nagy időkben kitartásra, tette buzdítani a művészet mindent megbíró erejével! Mi, magyarok, tudjuk. Mert nekünk is voltak ilyen nagy idők, és nekünk is volt e nagy időkben egy nagy muzsikuskunk. Csakhogy az a nagy muzsikuskunk meglepődött azzal, hogy egy pár rhapsodiával bizonyította magyarságát, és hogy mikor mi már sok szenvedés után végre rendbejöttünk, kegyeskedett elfogadni tőlünk egy 5—6000 pengős sinecurát...”

A bemutató utáni egy hónap alatt az Otello nyolcszor kerül színre, ez is jelzi a nagy sikert. A második előadás alkalmából írja a Pesti Hírlap: „A műsort a legközelebbi hetekben Verdi Othellója fogja uralni, mely mai második előadása alkalmával talán a múltkorinál is nagyobb hatást keltett.” A harmadik előadást megnézi Otto Jahn, a bécsi Opera akkori igazgatója is. A bécsi sajtó egyébként is nagy dicsérettel emlékszik meg a budapesti előadásról és ez a kettős monarchia viszonyait nézve igen nagy szó! A sikersorozat tovább tart: „Az opera úgy látszik, kedvenc darabjává válik közönségünknek.”

*

1897 márciusában Pécs zenei együttese szólaltatják meg Verdi *Requiemjét*. A mű, amióta Erkel Sándor vezényletével 1875-ben a Nemzeti Színházban előadásra került, Magyarországon nem hangzott fel. A pécsi előadásra a város hivatásos és műkedvelő muzsikusi kivétel nélkül vállalkoztak. Három énekkar, valamint műkedvelők adják a kórust, a „Zenekedvelők Együttese” és a pécsi garnizon katonazenekara kísér, ugyancsak műkedvelők sorából kerülnek ki a szólisták. (A szólórészeket három szoprán-énekesnő, két altista és egy-egy tenor illetve basszus énekli.) A próbákat nyilvánosság előtt tartják, hogy az együttes megszokja a közönséget. Oly nagy társadalmi megmozdulás az esemény, hogy az összes jegyeket előre eladják, a nézőtér nemcsak pécsiek, de a környező megyékből származó hallgatók is ülnek, sőt a fővárosból is utaznak le — főleg szakemberek — az előadásra. Két ízben szólal meg a Requiem, egymás utáni napokon és a harmadik előadást csak azért kell lemondani, mert a Ricordi által kitűzött kölcsönzési határidő lejárt, és a szín-

házban játszó társulat most már igényt tart a színpadra. Összesen 170 szereplő vesz részt az előadásban; az Ausztriából Pécsre származott Löhr Vilmos vezényli a Requiemet, „s az övé az érdem, hogy a nagyobbára dilettánsokból álló közreműködők oly fényesen oldották meg nehéz feladatukat.” A pécsi újságok joggal írják a hangverseny másnapján: „Csinálja ezt utánunk más vidéki város!”

A Requiem 1875-ös bemutatójakor emlékeztünk meg arról a derék budapesti énekkar-egyesületről, amely akkor a Messa da Requiem énekkari részét megszólaltatta, a Budai Zeneakadémia kórusáról. Ez az együttes igen sok oratoriális jellegű művet mutatott be sok évtizedes fennállása alatt és az ő nevékhöz fűződik a *Quattro Pezzi Sacri* két darabjának, a Stabat Maternek és a Laudi alla Vergine Maria-nak magyarországi bemutatója. Budapest ismét az elsők között van: néhány nap híján pont egy évvel a párizsi ősbemutató után, 1899. április 21-én hangzik fel a pesti Vigadóban a két mű. A kutató kissé megrökönyödve vett tudomást arról, hogy erről a jelentős hangversenyről mindössze *egyetlen* sajtóbeszámoló található; a kritikus urak úgy látszik, fontosabbnak tartották, hogy az Operaházban üljenek és mérgeledjenek Louise Pagin francia énekesnő igen rossz szereplésén, a Hugonották-ban. Csak a pesti polgárság németnyelvű lapjának, a Pester Lloydnak kritikusa, dr. Beer Ágoston van jelen a koncerten, s ő a következőkben számol be a bemutatóról: „Verdi war mit zwei Nummern vertreten. Sein ‚Stabat Mater‘ athmet so wenig streng-kirlichen Geist, wie das Requiem. Dramatischer Puls klopft sehr vernehmlich durch die einzelnen Theile, die von edler Melodik und üppigem Wohllaut erfüllt sind. Viel näher dem Gotteshause steht das Marienlied für Frauenchor mit seiner schönen Andacht und dem vertrauensvollen Aufblick zum Himmel. Durch den Chor schweben zuweilen Harmonien von sphärenhafter Zartheit. (...) Sänger und Orchester unter Leitung des Vereinsdirigenten Sigmund Szautner entledigten sich ihrer Aufgabe in tüchtiger Weise.”

*

A budapesti Operaház művészi nívója a század első éveiben, első évtizedében egyre inkább süllyedt. A kultuskormányzat végülis úgy próbál segíteni az állami kezelésben levő intézményen, hogy kormánybiztost küld ki a színház élére 1912-ben. A választás végre egyszer szerencsés, mert az új kormánybiztos, *Gróf Bánffy Miklós* egyike volt a kor legjobb akaratú alkotóművészeinek. Az ősi erdélyi családból származó Bánffy író és rajzolóművész, de rendelkezik azzal a nyitott szemmel és világos felismerő képességgel, de ugyanakkor erős akarattal is, amely egy színház vezetéséhez szükséges. Amikor pedig a vezetése alatt álló színház élére igazgatót javasol, az ő választása még szerencsésebb. Az új igazgató és egyben vezető főrendező a korszak legjelentősebb színházi szakembere, *Hevesi Sándor*. Az opera műfajával már 1907-ben ismeretséget köt, az akkor alakult második budapesti operaháznak, a Népoparának volt rendezője. Itt inszenálta többek között a *Carment*, valamint *Domenico Monleone* *Parasztbecsület-jét*. Az Operában nemcsak briliáns Verdi-rendezéseivel tűnt ki, de ő volt a kezdeményezője a magyar Mozart-renaissance-nak is, a Hevesi által rendezett *Varázsfuvola* és *Szöktetés* hosszú ideig maradt színen, példát mutatva a későbbi Mozart-inszenálásoknak. Hevesi vízi színre Debussy *Tékozló fiú-ját*, Muszorgszkij *Godunov-ját*, Nicolai *Windsori víg nők-jét*, ő rendezte a Hoffmann meséit, a Puccini *Bohémélet* felújítását, a Nürnbergi *Mesterdalnokokat* stb. Törődik a balettel is, bemutatásra kerül rendezősege alatt *Beethoven Prometheus-a*. Még olyan elavultnak tartott operákat is mer sorba állítani, mint *Weber Oberon-ját*. Amikor megválnak az Operaháztól, az utána következő igazgatók is időnként meghívják vendégrendezésre; a hosszú évekig műsoron maradó Hevesi-féle *Don Juan*-beállítás talán a legkitűnőbb valamennyi operarendezése között. Operai munkássága során egyetlen esetben támadták, amikor *Mozart La finta giardiniera-ját* rendezte. Az volt az elgondolása ugyanis, hogy

a darab szövegekönyve teljesen színpadképtelen, s ezért eldobván az eredeti librettót, Mozart zenéjére adaptálta Goldoni „La locandiera” című vígjátékát, „Mirandolina” címen (1924).

Bánffy szerencsés kezéhez egy másik „jó fogás” is kapcsolódik: vendégszereplés után főzeneigazgatónak szerződött *Egisto Tango*-t. Tango (1876—1951) Rómában született, a nápolyi konzervatórium növendéke volt. Pályája olasz színházaknál kezdődött, többek között ő vezényelte először Rómában a Rózsalovag-ot. Majd Amerikában és Németországban működött, Budapestre a genovai opera karmesteri székéből került. A magyar Operánál 1912-től 1919-ig működött. E tanulmány kerekein belül csak Verdi-tolmácsolásaival foglalkozunk, de Tango azzal írta be nevét a magyar zenetörténet aranykönyvébe, hogy ő mutatta be Bartók két színpadi művét, a Kékszakállú herceg várát és a Fából faragott királyfit. Az új magyar zenének egyébként is lelkes híve és propagátora volt. 1924-ben a bécsi Volksoper élére került, Felix Weingartner utódként. 1933-tól haláláig pedig Koppenhágában tevékenykedett. Bemutatkozó vendégszereplésére 1912-ben került sor, a Toscát és az Aidát dirigálja. Első estéjéről az egyik napilap így számol be: „Olasz temperamentummal és lüktető elevenséggel vezette az Operaház kitűnő zenekarát, melynek kiválóságát csak akkor vesszük észre, amikor ilyen nagy kvalitású művészember áll az élén. Mitsem törődve a primadonna szeszélyével, a helyes tempókat kérlelhetetlen módon oly helyen is követelte, ahol már megszoktuk a helytelen tempóváltoztatásokat és rubatókat.” Amint majd a Verdi-felújítások recenzióiból is kiténik, meg a még élő, Tango alatt működött énekesek visszaemlékezéseiből tudjuk, Tango a Toscanini-típusú karmester-egyéniségek közé tartozott. Ő is minden erővel azon volt, hogy a partitúrák utasításait, a szerző elképzeléseit az előadás — tempói, temperamentuma és az a jellegzetes vonása, hogy a zenekart sohasem emelte a színpad fölé, mindig vigyázott arra, hogy az énekeseket a kíséret ne „fedje”.

Háromjuk — Bánffy, Hevesi és Tango — nevéhez fűződik az Operaház „második aranykora”. (Az első a Mahler—Nikisch-korszak volt.) Hozzájuk csatlakozott később negyediként egy kiváló tehetségű scenikus, Kémény Jenő, aki Bánffyval felváltva tervezte a bemutatók és felújítások díszleteit. E vezetés alatt érlelődött meg az a most már színmagyar előadói gárda, amely képes volt a legnehezebb darabok megszólaltatására is. Minden hangfajban találunk már az Opera együttesében kiváló tehetségeket, akik közül nem egy később a világ legnagyobb operaszínpadain is sikerrel tudta helyét megállni.

Az 1913-as esztendő, Verdi születésének századik évfordulója körül zajlik le a Bánffy—Hevesi—Tango-rezsim öt Verdi-felújítása. A magyar operatörténet büszke lehet rá, hogy ezzel a Verdi-kultusszal az európai nagy Verdi-rennaissance-ot megelőzte. Amint az előadások részletes ismertetéséből kiténik majd, ezek a produkciók valóban új szellemben, modern eszközökkel és mai szemlélettel kerültek színpadra, méltóan Verdihez.

Ez a magyar Verdi-rennaissance a *Trubadur* felújításával veszi kezdetét 1912. november 15-én. A bemutató napján megjelent műsorújságban Hevesi így vezeti be a produkciót: „Valamikor a premieren bizonyosan mindenki értette, mert a darab szövege vad, szilaj, hátborzongató, romantikus, de egyáltalán nem zavaros. Hugo Viktor sem írt ennél sokkal jobb darabokat, bár nagy költő volt és nagy író. Az a spanyol drámaíró, akitől az olasz átdolgozó egyszerűen elhalászta a Troubadour szövegét, Hugo Viktort utánozta és nem sikertelenül. (...) Az igaz, hogy a félszázados operai tradíció mindent kiölt és kiküszöbölt a darabból, a mi drámai és hatásos volt. Az évtizedek folyamán a Troubadour áriák, duettek, tercettek és ensemblék dallamos gyűjteményévé degradálódott, úgy, hogy ma már alig lehet megérteni, miért nevezte a fiatal Verdi ezt az operát „dramma liciro”-nak, tehát ze-

nés drámának. (...) Az Operaház Troubadour reprise utat akar vágni az olasz opera renaissance felé, abban az irányban, amelyet Wagner is sejtett, amikor azt írta az olasz operák mise en scène-jéről, hogy egy drámai rendező sok olyat hozhat ki belőlük, amire a zeneszerzők egyáltalán nem is gondoltak. Verdire nézve ez a felfogás csak részben állhat meg, mert ez a zseniális drámai muzsikus úgyszólván mindenre gondolt. Hogy az akkori színpad inkább a koncertszerűségnek kedvezett, s nem tudta kihasználni a zene összes drámai lehetőségeit, ez nem állíthat meg bennünket abban a törekvésben, hogy 1912-ben, tehát majdnem harminc esztendővel Wagner Richard halála után, észre ne vegyük és ki ne használjuk a színpadon Verdinek ama nagyszerű zenei gondolatait és kifejezéseit, amelyek eddig a partitúrában maradtak és nem tudtak fölhatolni a színpadra.

Verdi zenéjét mindig a színpadi akció fűti, — már a Troubadour-ban is — e zenét folytonos színpadi akcióval aláfesteni és akcentuálni a mai operarendezés legszebb és leghálásabb feladatai közül való, mert a Verdi gazdagságához és bőségéhez fogható színpadi zene nem sok van az egész operairodalomban.

A Troubadour új reprise ennélfogva quantité négligeablenak tekintti az operaházi hagyományt, s úgy állítja be az operát, mintha csak tegnap írták volna, s mintha Puccini volna a szerzője. Igaz, hogy Verdinél — különösen ebben az operában — nem beszél minden instrumentum a maga külön nyelvén, ellenben az is bizonyos, hogy minden egyes áriának és melódiának megvan a maga különös, sajátos karaktere, mely teljesen összevág a helyzettel és az akcióval és a mai repriz zenének és szövegnek, énekeknek és akciónak ezt a teljes, organikus összekapcsolását keresi, olyan mértékben, ahogy a régi olasz operára nézve még eddig nem próbálták. (...)

Nem is annyira a teljesség, mint inkább a színházi pszichológia szempontjából a repriz visszahelyezi a Troubadourba azt a balettet is, melyet Verdi a párizsi premierre írt. A táborjelenetben, amellyel a harmadik felvonás kezdődik, nemcsak szcenikailag igazolt ez a balett, de indokolja a szöveg sötét drámaisága is, melyet ez a vidámabb epizód igen hatásosan színez.”

A repriz fogadtatása valószínűs döbbenetet vált ki. A tudósítók felfedezik, hogy a Trubadur — zenedráma. És mindezt elsősorban Hevesi javára írják. Kern Aurél, kit már több ízben idéztünk, ezt írja: „A Trubadúr, mint — drámai opera. Ugyebár különös? Az elégetett gyermek, az elveszettek hitt gyermek, a rejtelmes cigányasszony, a bosszúért lihegő gróf, az ide-oda suhanó szerelmes nő, a fekete sisakos trubadúr, a börtön, a máglya: mindez ugyebár mint az értelmetlenség kibogozhatatlan csomója kóvályog emlékezetünkben? Mintha csak remekbe készült karikatúrája volna az operaszövegnek. Őszhajú öreg urak ülnek a zsöllyében, akik évtizedek során lassan beletörődtek a gondolatba, hogy életükben soha többé fel nem libben a fátyol a rettenetes Azucenának, ennek az operai mater semper incertának s a két grófi sarjadéknak a misztériumáról. Mi pedig, valamivel fiatalabbak, valljuk be őszintén, már bizonyos kétkedő büszkeséggel nem értettük meg a Trubadurt. Lenéztük volna azt a strébert, aki egyszerre szabatosan, értelmesen elkezdí mondani Cammarano Salvatore titokzatos librettóját.

És ekkor Bánffy Miklós grófnak és Hevesi Sándornak az az ötlete támad, hogy a Trubadur-t, mint drámai operát, mint énekelt drámát mutatja be nekünk... Azonnal ki kell mondanunk és hangsúlyoznunk: az ötlet kitűnő, minden dicséretre érdemes. Hosszú időök óta az Operaház első igazi művészi tette. Verdi hatalmas drámaiságában nem kételkedik senki. De a muzsikában lüktető dráma mögött egy hamis tradíció, egy élettelen sablon árnyékká, sőt torzképpé zsugorította össze az akció, melynek ez a muzsika, bármily önálló és önmagáért való is, végelemzésben mégis csak létét köszöni. Ne kicsinyeljük le annyira Pieve és Cammarano urakat. És ne tegyük föl Verdiről, hogy vaktában mindenféle badarságokat megkomponált. Mindezeket a régi Verdiket föl lehet támasztani „a dráma szellemében”. Sőt kell is.

A modern operai színjátszás kötelessége és gyönyörű feladata, hogy ezeket az operákat a maga gazdag művészi eszközeivel átformálja, a modern ember érzéséhez közelebb vigye, a bennük rejlő drámai értékeket felfedje. Ezek az értékek bizonyára éltek Verdi tudatában." Kern ezután hosszabb kitérőt tesz az olasz operajátszás és az akkori olasz drámai színészet összefüggéséről, kiemeli azokat a nagy operanékeseket, akik színészi produkcióikkal is nagyszerűt nyújtanak. Majd így folytatja: „Hevesi nagyon helyes érzéssel a szöveg fordításán kezdte. Az ósdi lehetlenségek helyébe énekelhető, magyaros verssorokat tett. Fölmegy a függöny, kopár, szürke órszoba a gróf palotájában. Az asztalon lámpa ég. Csak ez világítja meg éles sziluettekben a marcona alakokat. Ferrando elmeséli nekik a szomorú históriát, mely átokként nyomja a házat.” (Következik az opera előzményeinek elmondása.) „Ezekből az adatokból most már talán a Trubadur minden régi ismerőse megkonstruálhatja a darab meséjét. Ha nem sikerülne, nem vállalunk felelősséget. Elvégre a dolog még most sem olyan nagyon egyszerű...” Kern a következőkben végigmegy az előadáson, főleg a Bánffy tervezte díszleteket elemzi, de mindig a cselekménnyel összefüggésben. A beszámolóból kitűnik, hogy a díszletek *játszanak*. Ilyen például a IV. felvonás első képe, melyben a díszlet „egy hatalmas kötömb, szembeállítva a tehetetlenül vergődő Leonórával”.

Egy másik bíráló, a szöveget mindig fején találó, szinte mai értelemben mindig a helyes Verdi-értékelést képviselő Jeszenszky Sándor tollából: „A fő érdem Hevesi Sándoré, a ki a rendezés munkáját végezte. Nagyon helyesen mindig a zenéből indul ki s mindig megtalálja a legkisebb színpadi instrukcióra is a zene megfelelő helyét. Verdi zenéje bámulatosan színszerű s ezt az óriási kvalitását nemcsak a saját maga számára aknázza ki, de rögtön a közönséggel is megérteti. Logikus és értelmes volt, a mint a darab cselekményét kihozta, viszont az egyes képek beállítása artisztikus érzékről tett tanúságot. Az eddig kihúzott részek beiktatása, többek között a táborjelenetbeli nagy balett és a képek gyors egymásutánja, a felvonások szigorú tagolása nagyban növelték a hatást.”

Az Újság ezt írja: „Ma kibontakozott előttünk az egész dráma, s nemcsak a zenében gyönyörködtünk, de a szöveg is érdekelt és izgatott. Azonkívül, éppen a drámai rész plasztikus beállítása folytán, a muzsikában is megláttuk a nagy jellemző erőt, az erős drámaiságot. Észrevettük, hogy a sokszor hallott dallamok mennyire egybeforrnak a szöveggel, s a maga egyszerű eszközeivel mily csodás találékonyasággal érzékíti meg Verdi a színpadon történeteket.”

A Pesti Hírlap: „... ezúttal igazán jártak-keltek, ésszerűen mozogtak a szereplők, nem álltak csak úgy oda a sűgőlyuk elé, mint a dalárdisták, ha előadnak valamit.”

A Hét: „Az enormis művészi potencia hőstette ez az opera. Wagner ezerkarú zenekarával sosem írt jelenetet, amely a szenvedély ősi erejében mérkőzhetnék a Sztrettával. Óriásai és mitikus hősei finomkodó kultúrlegények Luna és Manrico mellett. (...) Hevesi Sándor a Trubadurban a zene romantikáját kivetítette a színpadra.”

A rendezés tehát feltárta a cselekmény és a muzsika összefüggését, minden kis nüanszra ügyelt, mindig szem előtt tartotta a drámai lebonyolódás menetét. (Így például a Stretta alatt a színpadon tartotta Leonórárt, hiszen ebben az áriában Manrico neki mondja el az anyjával történeteket; gondja van arra is, hogy a kolostorjelenetben Manrico csapata nagyobb létszámú legyen, mint Lunáé, s így érthetővé válják, miért kénytelen a gróf átengedni vetélytársának Leonórárt stb.) Hevesinek azonban van még egy inszenázási szempontja, s ez az artisztikum. Itt jön segítségére a rendezőnek a festőművész-intendáns, Bánffy gróf. Díszleteit minden kritika egyöntetűen dicséri, s látszik, hogy nem az intendáns személye, hanem a művészi eredmény miatt. Az artisztikumhoz tartoznak a színpompás felvonulá-

sok — így például a hatvan tagú apácakórus gyertyafényes menete a kolostorképpen, vagy a balett.

Tango még nem tagja a színháznak, a Trubadur reprizét Ábrányi Emil vezényli. Produkciója szintén elnyeri a bírálók tetszését: „A zenekarban pár olyan pianót hallottunk, a milyenre eddig nem volt képes a zenekar. Meglepő volt az is, hogy mennyire uralkodott a szereplők hangja, s a zenekar nem vágott elénk, mint máskor szokott. A tempók is életteljesekek, temperamentumosak, tüzesek voltak.”

Az énekesek egytől egyig magyarok, a színháznak már van olyan gárdája, hogy nem kell egy ilyen reprezentatív előadásra külföldi erőket igénybe venni. Külön kiemelik ezt a tényt, hiszen az első eset, hogy a darab végig magyarul szólal meg. (Egyébként Hevesi szerint „tulajdonképpen a nagy nehézség nem az új szöveg megtanulása, hanem a réginek elfelejtése volt.”) „A szereplők között az első hely *Medek* Annát illeti, aki Leonórában igazán kitűnőt produkált. Hangja biztosan, szépen és kifejezően csengett. Megérezett művészi énekelődásán az egészséges olasz iskola, a bel canto szépségei. Játéka hatásos, a művésznőnél még eddig nem tapasztalt drámai izgalommal volt telítve. Azucenát *Fodor Aranka* énekelte, szintén nagyon jól. Úgy hangban, mint játékbán egységes és drámai erejű volt alakítása. Luna gróf szerepében *Rózsa* erős baritonjának kellő tér nyílt. A fiatal énekes ebben a szerepben nagyon jó irányú haladást mutat. Még ugyan nem kész művésze a bel cantónak, s gyakran többet csinál, mint amennyit a hatás megkíván, azért mai alakítása nemcsak figyelemre méltó, hanem az együttes egyik erőssége is.” Jeszenszkynek ez az értékelése nagyjából visszatükrözi a bírálatok általános hangját. Csak az új *Manrico*, az első magyar *Manrico*, *Környei Béla* megítélésében térnek el a vélemények. Általában dicsérik csodálatos hanganyagát, a melodikus formálás és a színészi játék tekintetében azonban sokan elmarasztalják.

Medek, *Környei* és *Rózsa Lajos* egyébként ennek az új gárdának legkitűnőbb tagjai. *Környei* később évekig állandó vendége volt a bécsi Staatsopernek, *Rózsa* karrierje pedig a Metropolitanban ért véget; a fiatal baritonista igen korán, egy tragikus betegségből kifolyólag New Yorkban is halt meg.

A következő repriz 1913. március 17-én a *Rigoletto* volt. Idézzük ezúttal ismét Jeszenszky Sándort, akinek hosszabb feuilletonja a repriz minden lényegesebb vonására kitér: „Az Operaház idei művészi eseményszámba menő reprizei során *Verdi* Trubadurját teljesen új keretben adta elő, azaz megtisztítva a félszázados hamis tradícióktól, teljességében és eredetiségében állította műsorába. Ma este a felfrisített, új betanulásos *Rigolettót* mutatta be. A mai előadás szenzációja, hogy hitelesen olasz, tehát zeneileg is teljesen hű képét kaptuk ennek a nagyszerű alkotásnak, a mennyiben az Operaház új olasz karmestere, *Tango Egisto* első munkája volt annak zenei betanítása.

A dalmú, eltekintve pár rövid húzástól, teljességében került ma színre. A herczeg szerepe ezzel nemcsak terjedelmében, hanem jelentőségében is sokat nyert. Az első kép elején levő ballata s a második felvonás elején eddig mellőzött recitativo és ária kinyújtása a dalmú meséjét kerekítette ki s tette érthetőbbé. *Rigoletto* szövegének volt egy pár homályos részlete. A bevezető báli kép felett eddig keresztülsiklottak, pedig ez a cselekmény, valamint a zene szempontjából is nagyon fontos. A leányrablás jeleneténél, az első fináléban is megfejthetetlen rendezési probléma volt a bekötött szemű *Rigoletto*, a ki maga tartja azt a létrát, melyen házába hatolnak leánya elrablói.

Hevesi Sándor főrendező finom találékonysággal simította el ezeket a hibákat. Legnehezebb munkája az első képben volt. Ebben nagy tömegekkel kellett dolgoznia s egy jókedvvel teli bálteremben, hol kavargó a sok ember, kellett megindítani a cselekményt. Két síkra osztotta a báli termet. A háttérben a magasabb részen folyik a bál, s elől van a herczeg és bizalmasai. A hátrább nyüzsgő báli vendégek nem zavarják a szereplőket s csak a végjelenetben vesznek közvetlenül részt

az akcióban, mikor Monterone megjelenik. Biztos érzékkel hozta egyensúlyba az egymásra következő jeleneteket és az egész kép annyira természetes volt, mintha magától történt volna. A Ceprano-jelenet csak kis incidens volt, míg Monterone jelenete a kínos botrány erejével hatott. Az első felvonás második képe hasonlóan gondosan kidolgozott. Finom részlete volt a rendezésnek az a jelenet, mikor Rigoletto egyedül marad Sparafucile távozása után. Ezt mindig távol a kertajtótól szokták énekelni. Most Rigoletto pár pillanatra felnyitja az ajtót s majd becsapja. Ezalatt a zenekarban pár taktuson át teljesen más hangulat lesz urrá, mintha Gilda otthonának üde, tiszta levegője áradna ki. A leányrablás jelenetében Rigoletto szerepe most érthető. Házával szemben Ceprano gróf palotája van. Ő azt hiszi, annak feleségét akarják megszökktetni. Rigolettóra vak álarczot adnak, s a sötétben a tömeg úgy körülveszi, hogy nem tudja: voltaképp mi történik. A második felvonás terme hátul egy nagy folyosóra nyílik. Azon vezetik el Monteronét s nem a szobán keresztül, mint eddig s a minek nem volt magyarázata. [A] Sparafucile házában lejátszódó jelenetek rendezése is újszerű. Gilda megöletése hatásosabb és artisztikusabb.

A mű zenei kidolgozása igazán kiváló volt. *Tango* várakozáson felülit produkált. Nagyszerű ritmikája van és abszolút biztos kezű karmester. Nemcsak a zenekar, de a színpad is teljesen a hatalmában volt s nem kísért, hanem vezetett. Egyetlen akarat uralkodott, az övé. Az egyes áriák és duettek csak annyiban voltak hatásosan kiemelve, a mennyiben az a mű egységes hatásának megfelelt. Hatásvadászó tempóváltozások, vagy dinamikai önkényességek hiányoztak ezúttal és mindenki egyformán engedelmes alárendeltje volt a karmester művészi intenczióinak.

Az első kép igazi allegro con brio tempója, könnyedsége bámulatraméltó. Ennek a képnek zenei fontosságát tulajdonképpen csak most ismertük meg. Zsongó bálteremben röppent el a herceg ballatája s az udvaroncok pletykái. Impozáns volt a végső együttes. A holdas est, a Sparafucile-jelenet borzalmas volt, valamint hatalmas az átoktól üldözött Rigoletto vergődése. A Gilda-jelenetek alatt mintha más hangszereken játszott volna a zenekar és a szerelmi duett alatt jázminillattal terhes meleg éjszaka hangulata kélt a zenekarból. A kar bámulatosan finom volt. A második felvonásban gyönyörű emelkedést vitt keresztül. Meglepő biztonsággal fokozta a végső duettet mindig tüzezebb és gyorsabb tempóba. Az utolsó felvonás különböző hangulatait nagy koncepcziójú művész készséggel rakta egymás mellé, művészi és nem riktó hatásokat érve el. (...)

Az Operaház együttesére alig ismertünk rá. Annyira megérzett mindenki munkáján az új karmester egyénisége és stílusa. Az olasz operákban nálunk eddig szokatlan precizitás, gondosság és zenei szigor nálunk nagyon előnyös és eredményes volt."

Szólaltassuk még meg Kern Aurélt, aki kiemeli, hogy „Tango működésének didaktikus értéke a mi Operaházunkra megbecsülhetetlen. Legnagyobb baja volt a színháznak a naturalizmus, a lomposság, a zenei értékek elhanyagolása, a harsogó kiabáló énekmód. S íme jött egy ember, a ki pedáns, aprólékos, intranzigens és szép, puha, halk, artisztikus énekre tanít. (...) nekünk ez idő szerint erre az emberre van szükségünk."

A repríznek igen nagy sikere volt, s ebben nem kis része van a magánszereplőknek. A címszerepben ismét Rózsa Lajos lép színpadra, a herceget ugyancsak először éneklő Székelyhidy Ferenc. A legnagyobb sikert, a legnagyobb elismerést azonban a Gilda szerepében színpadra lépő Sándor Erzsji aratja. Sparafucile szerepében pedig először szerepelt az Operaházban egy új tag, a 20-as évek egyik legjelesebb basszbaritonja, Szende Ferenc.

A repríznek nagy sikere volt, mint mondtuk. S ezt annál is inkább ki kell emelni, mert a bemutató idején a Népopera ugyancsak adták a Rigolettót, s a címszerepet nem kisebb művész énekelte, mint Titta Ruffo... S néhány hónappal

előbb egy olasz stagione járt ugyancsak a Népoperában, melynek előadásait Vigna dirigálta.

(Kommentár nélkül hadd említsünk itt meg egy esetet, amely éppen a Rigoletto-repríz másnapján zajlott le. Mintha a risorgimento idején lennénk, bármelyik osztrák uralom alatt álló olasz városban... „A magyar kormánynak az a szándéka, hogy Fiumében határrendőrséget állít fel, nagy izgalmat keltett a kikötővárosban. Ennek az izgalomnak jele volt az a zajos tüntetés, mely tegnap este a Comunale-színházban lezajlott.

A fiumei olaszság Verdinek, a nagy olasz zeneköltőnek, születésnapja századik évfordulója alkalmából ünnepélyt rendezett a városi színházban. Az ünnepély műsorán csupa Verdi-művek szerepeltek, köztük az Ernani harmadik felvonásának nagy áriája és a Nabucco, melyeket monarchiaellenes tendenciájuk miatt Fiumében nem szabad játszani. A rendőrség intézkedésére le is vették a műsorról ezeket a Verdi-dalokat és az előadás programszerűen nyugodtan véget ért. Mikor azonban a műsor utolsó száma is elhangzott, olasz fiatalemberek röpiratokat szórtak a közönség közé és ezzel a kiáltással: *Evviva Verdi!* követelték, hogy a zenekar játssza el az Ernani és a Nabuccot. Néhány pillanat alatt zajos tüntetés hangzott fel. A közönség felállott, énekelni kezdte Verdi kitiltott dalait. Már a zenekar is bele akart kezdeni a dalba, de Dorcich József rendőrkapitány a zenészeket kiharcolta a színházból. Ekkor a tüntetők eloltották a lámpákat, mire a tumultus még nagyobb lett és a közönség a lépcsőházban és az előcsarnokban is énekelte az Ernani-t.”)

Várnai Péter

(folytatjuk)

KÖNYVEKRŐL — KOTTÁKRŐL

Kroó György:

BARTÓK-KALAUZ

Zeneműkiadó, Budapest, 1971.

„Ezt az útmutatót az író is, a kiadó is a hangverseny-látogató közönség kezébe szánja. Bartók zenekari, színpadi és kamaraműveihez igyekszik bevezetéssel szolgálni.” — a szándék az előszóból világossá válik s végére jutva a kötetnek, az ismertetések, elemzések sorozata fényesen igazolja szerző és kiadó törekvését. Nemcsak a tartalom, hanem már a viszonylag magas példányszám (8700) is jelzi, hogy ez a kötet tágasabb érdeklődési kört van hivatva kielégíteni s a Bartók-életmű gerincét képező 39 kompozíció analízise tanúsítja, hogy a népszerűségi törekvés helyütt nem reklámfogás, „fülszöveg”, hanem megvalósított szándék.

Szabolcsi Bence, Tóth Aladár zenei népművelő munkája példaképe és mintája Kroó Györgynek, aki két évtized alatt megteremtett s magas színvonalra emelt egy nálunk korábban ismeretlen műfajt: a rádiós zenei ismeretterjesztést. Mintha az itt szerzett tömérdek tapasztalatát sűrítene Bartók-kalauzának lapjaira. Nem szándéka, hogy a hangzó zene élményét teljes egészében szavakkal pótolja. A kötet végén ott a hanglemmez, amely legalább egy-egy jellemző részlettel idézi fel a remekművek hangját, atmoszféráját.

A művek tükrében megírt Bartók-életrajz ez a publikáció. Kroó zenetudóshoz méltó módon, nem éri be a partitúrák vattatásával, korekpet ad s Bartók életének fordulóirol is eligazít. Kalauza a muzsikának csakúgy, mint a teljes életútnak. Igen gazdag a felhasznált dokumentumanyag, a szövegben számos,

mindeddig nem publikált levélrészlet is olvasható. A szöveg folyamatosságát Kroó — népszerűsítő szándékú publikációról lévén szó — az idézetek forrásának közlésével nem terheli s igaza van, hogy így tesz. Talán nem ártott volna az olvasmányosságnak, ha a szedés valamilyen módon megkülönbözteti az idézeteket a szerző saját szövegétől. S ha már a tipográfiánál tartunk: kissé szokatlan megoldás, hogy a szedés nem sorkizárásos módszerrel készült, vagyis az egyes sorok hosszúsága különböző. Kis időbe telik, amíg a szem ezt az ugráló, vibráló olvasást megszokja. Meglepő az is, hogy a nyomás nem egyenletes világosabb-sötétebb sorok, sorkomplexusok váltják egymást.

Példamutatóak az elemzések arányai. Kroó annyit adagol életrajzból, korrajzból, amennyi a művek igaz megértéséhez valóban szükséges s a művek ismertetésében szüntelen jelen van ugyan a szakmai, tudományos hitel, a közlés módja azonban nem a könyv szerzőjének nyomasztó zenei és analízáló fölényét kívánja az olvasóba sulykolni, az alkotások mondanivalóját Kroó valóban népszerű formában interpretálja.

Az előszó pontosan körülhatárolja, mit vállal a kiadvány. Zenekari-, színpadi- és kamaraművek magas színvonalú ismertetését. Vállalt témakörében teljességre is törekszik, legfeljebb az egészen korai kamaraművek, ezek az előadói praxisban gyökeret mindmáig nem vert darabok „hiányoznak”. Kérdés azonban, hogy érdemes, szükséges volt-e a kötet tartalmát ekként lehatárolni. Vajjon a Magyar képek — „*Ez mármostan egy kis zenekari suite, amit a pénz miatt állítottam össze...*” írta róla Bartók —, az Erdélyi táncok, a Román népi táncok, amelyek átiratok egy szálig, fontosabb állomásai az életműnek, mint a Bagatellek,

a Szabadban-ciklus, a Szvit op. 14, vagy az Allegro barbaro? Természetesen Kroó György sem állítja ezt, ám kötete diszpozíciójához híven eltekint a szülőzongorára írott művek ismertetésétől.

Mivel a kötet vállalt — és magasrendűen megoldott — feladata az ismeretek terjesztése, különösen sajnálatosnak tartom a Mikrokozmosz és az Egnemű kórusok kimaradását, hiszen az előbbi a zenét tanuló ifjúság, az utóbbi az ifjúsági és felnőtt énekkarok repertoárjának szerves része. Mennyire hasznos lett volna ezeknek a Bartókkal ismerkedő amatőr muzsikuskoknak a figyelmét arra felhívni, hogy a Mikrokozmosz s a kórusok anyaga a legnagyobb Bartók-művekével nemegyszer azonos s a kis formák mondanivalója mennyire rokon a nagy formákéval.

Meglehet, hálátlanság és méltánytalanság annak számonkérése, hogy a Bartókkalauz témája műfajok szerint lehatárolt. Mindenesetre szívesen venném kezembe e kalauz második, a zongoraművekkel, kórusokkal, dalokkal foglalkozó kötetét, amelyben mindezek a kompozíciók nem az életrajz folyamatában, utalásként, hanem elemzések tárgyaiként szerepelnének.

Pongrácz Zoltán:

MAI ZENE —
MAI HANGJEGYÍRÁS
Zeneműkiadó, Budapest, 1971.

Valójában három — sőt négy — könyvet sűrített Pongrácz Zoltán ebbe a nem túlságosan vastag kiadványba. Vázlatai közül kettő jócskán elnagyolt, a többi meg határozottan kártékony. A kiadó dolga lett volna, hogy a legpontosabban körülhatárolja e publikáció célját, érdeklődési körét és ezzel összefüggésben tartalmát. Nem lett volna szabad lehetőséget adnia arra, hogy a notációval foglalkozó — mint látni fogjuk: rop-pant felületes — fejezetek közé a szerző minden avantgarde jelenséggel szemben kritikátlan, s — finoman szólva — félrevezető esztétikai fejtegetéseket csempeísszen.

Könyvének „Zene és információ” című megnyitó fejezetében alaposan megkeveri a valóság megismerésének tudományos és művészi lehetőségeit, a kettő közé

majdhogynem egyenlőségjelet tesz. A bizonyítás apparátusa persze elmarad, Pongrácz téziseket — a zene szélsőségesen irracionális felfogására alkalmas teteleket — deklarál ebben az előljáró szakaszban. Nyilván haladónak véli magát a technikai haladás apostolának szerepében tetszelegve. Minő véletlen koincidencia, hogy a „Posztszerializmus, aleatória, szcenikus zene” — hogy kerül össze e három fogalom? — fejezetében századunk legreakciósabb esztétikát képviselő zeneszerzőjére, Hans Pfitznerre hivatkozik az ihlet és a művészi tudatosság értelmezésekor.

Attól tartok, hogy mindaz, amit a hangjegyírás címén a szerző a zeneszerzéstől tudat, teljesen használhatatlan lesz a gyakorlatban. E könyvből kiindulva senki nem fog tudni — teszem — elektronikusk zenét létrehozni, mert amit Pongrácz erről a témáról közöl, az rendkívül hiányos. E tárgykörnek sokkal teljesebb feldolgozást adta *Andrzej Dobrowolski* „Az elektronikus és a konkrét zene műhelytitkaiból” című tanulmánya (MAGYAR ZENE 1963. 2. szám, amely nemcsak a technikai eljárásokat ismertette gondosan, de arra is kitért, hogyan lehet drága berendezéseket barkácsolással „házilagosan” helyettesíteni. Az irodalomjegyzékben ennek a tanulmány-nak nyoma sincs.

Századunk zenéjéről írva kisebb-nagyobb pontatlanságok sorával örvendeztetni meg az olvasót. Az atonalitás elnevezést (36. l.) *Kurt Westphal*nak tulajdonítja „aki a századforduló táján *Palestrina műveinek elemzése során alkalmazta először ezt a fogalmat bizonyos jelenségek jelölésére*”. Pongrácz kedvelt kibernetikája vajon hová sorolná ezt az információt, hiszen Westphal egyrészt nem élt még a századforduló idején, mivel csupán 1904-ben született, másfelől soha nem foglalkozott *Palestrina* zenéjével.

Teljesen félrevezető, amit az aleatóriáról ír, illetve a bizonyítás apparátusa éppen azt cáfolja, amit pedig Pongrácz állítana. Íme, kiindulása: „Az, hogy a teljesen aleatorikus művek bárhol elkezdhetők és bárhol befejezhetők, nem jelent formátlanságot, csupán azt, hogy formájuk nem zárt, nem egyszer s mindenkorra meghatározott, hanem nyitott.” (56. l.) A szerző szerint a *commedia dell'arte* aleatorikus forma. Példának ő maga improvizálja az alábbi párbeszédet (57. l.):

„*Jancsi*: Megkérdezi Juliskát, szereti-e?

Juliska: Kitérő választ ad.

Jancsi: Emiatt dühöng.

Juliska: Kacéran gúnyolódik. (stb.)”

Ez a szöveg lehet egy jelenet váza — azaz formája — de nem aleatorikus, még ha rögtönzéssel töltik is ki. A fenti négy információ vajon értelmes közlést tartalmazna-e, ha az alábbi sorrendben írom fel:

Jancsi: Emiatt dühöng.

Juliska: Kitérő választ ad.

Juliska: Kacéran gúnyolódik.

Jancsi: Megkérdezi Juliskát, szereti-e?

A commedia dell'arte az információk illetően tetszőleges cserélgetését nem teszi lehetővé, váza — azaz világos formája — azért tölthető ki rögtönzött részletelemekkel, mert maga a váz szilárd. A cinéma verítéke sem aleatoria, mint Pongrácz írja, a rendező előre el nem tervezett jeleneteket, képsorokat szilárd koncepcióba illeszt, előre elhatározott szándék által vezérelve vesz fel s a film, mint végeredmény, vágás és összeállítás után megformált, végleges művészi közlésnek számít, tekerceit nem lehetne tetszőleges sorrendben vetíteni.

Rossz zeneszerzőkönyv ez — pontról pontra igazolhatók — s nemcsak mert roppant vázlatos, hanem mert a gépies, kibernetikus objektivitás jegyében Pongrácz kritikátlanul ismertet és igazol mindennemű zeneszerzői eljárást. S ha már mindez megtörtént, nem maradhat el a tömör esztétikai summázás sem. Az „*Új zene és a közönség*” című fejezet deklarálja: „*A második világháború befejezése óta egyre nyilvánvalóbb, hogy a nemzeti kultúrák egyre inkább feloldódnak és beolvadnak valamiféle, jelenleg kialakulófélben levő, egységes világkultúrába.*” Ezt a zenébe csomagolt konvergencia-elméletet a zeneszerzés gyakorlata még egy-egy társadalmi rendszeren belül sem igazolja. Az olasz Nono, vagy Berio, a francia Boulez, a magyar születésű Ligeti zenéje bármilyen nyelven, bármiféle technika alkalmazásával készült, mindmáig magán viseli nemzeti jegyeit, konvergenciáról a nyugati világban is legfeljebb a közepes és gyenge művek áradata vall. Pongrácz hiányos Marx—Engels idézettel erősíti igazát:

„*megszűnik: »a művész alárendelése a lokális és nacionális korlátoknak.«*”

A szerző elrejtí idezetének forrását. Ballassa Péternek köszönöm, hogy e forrásnak nyomára vezetett. A Német ideológiában a következő olvasható: „*A társadalom kommunista megszervezésénél mindenestre elesik a művész besoroltsága a helyi és nemzeti korlátoltság alá, amely tisztán a munka megosztásából fakad...*” Gondolom, védtelen szerzők műveiből erkölcsileg tilos akként idézni, hogy éppen a gondolat leglényegesebb eleme elsikkadjon. Marx és Engels a kommunista társadalom megszervezésének említésével aligha gondolhatott arra, hogy ezt a feladatot maga az imperializmus végzi majd el. A kiadói lektor helyében — őszintén szólva — nem fogadok el olyan idézetet, amelynek hitelességéről a publikáló szerző nem győzött meg.

Használható része lehetett volna Pongrácz Zoltán könyvének a kottairás történeti áttekintése, ha kidolgozására nagyobb terjedelmet szán. 23 oldal erre a hatalmas témára nem elegendő s voltaképp nem is tudom, kinek szól e vázlat. Zeneszerzőnek nincs szüksége erre, zenetudósnak ösztövére, ismeretterjesztő funkciója pedig ennek a kiadványnak eleve nincsen. Például, a tabulatura írás ismertetésére mindössze másfél oldal jut. Mit ér az olvasó azzal, hogy a „*különméretű típusú lanttabulaturák*” (27. l.) éppohy csak megemlíttetnek, de még arról sem esik szó, hogy miben tér el az olasz, francia vagy német lantírás. E kötet kauluzolásával — sajnos — semmiféle régi notációt nem lehet megfejteni, legfeljebb valami felületes benyomás alakulhat ki az olvasóban a hangjegyírás fejlődéséről.

A könyv címe a „*Mai hangjegyírás*” ismertetését ígéri. Szakmai szempontból — már ami a zenei „kézművességet” illeti —, ez okozza a legnagyobb csalódást. Hogy a végén kezdjem, könyvének anyagát Pongrácz csak tiszta forrásból nem meríti. A 138—139. lapon ismerteteti információinak eredetét, de gondosan ügyel arra, hogy hivatkozásai ellenőrizhetetlenek maradjanak. Meg sem említi a Magyarországon is hozzáférhető alapvető szakirodalmat, a *Darmstädter Beiträge* sorozat új notációval foglalkozó kötetét, *Kotonski* magyarul is közzétett könyvét az ütőhangszerekről, sem *Erhard Karkoschka* „*Az új zene írásképe*” című, 1966-ban megjelent átfogó monográfiáját. (Ismertetését lásd: MAGYAR ZENE

1967/3.) Karkoschka művével összevetve Pongrácz anyaga roppant szegényes: amott több mint 700 notációs jelzésről kapunk tájékoztatást, emitt mindössze ha 150-ról. Karkoschka publikációja logikusan felépített munka, amelyben az egyes szimbólumok visszakereshetők az idézett partitúraszemelvényekből s valamennyi jelzőmódról kitűnik, hogy a partitúra-példatár melyik oldalán szerepel és persze az is, hogy ki alkalmazza. Pongrácz a jeleket elszigetelten, önmagukban ismerteti. Az anyag izoláltságát még szerkesztésbeli ügyetlenség is aláhúzza: a 113—129. lapon található a modern partitúrarészleteket tartalmazó példatár s a 130—137. lapon az egyes műidézetekhez fűzött magyarázat. Karkoschka notációs könyvének fölénye nemcsak rendszerességében és gazdagságában érzékelhető, hanem abban is, hogy Pongrácznál sokkal gondosabban fogalmazza meg a használható új kottafírás alapelveit s alaposan bírálja a félreérthető, problematikus megoldásokat. Így hát a hazai szakkönyv megjelenése után is a külföldi kiadványt ajánlhatom azok figyelmébe, akik még nem ismerik.

Nathan Notowicz:

WIR REDEN HIER NICHT VON
NAPOLEON, WIR REDEN VON
IHNEN!

Gespräche mit Hanns Eisler
und Gerhard Eisler
Übtragen und herausgegeben
von Jürgen Elsner
Verlag Neue Musik Berlin, 1971.

A kötet rendhagyó címe teljesen megfelel rendhagyó tartalmának. Hanns Eisler hivatkozott Napóleonra a II. világháború után, amikor az Amerikaiellenes Bizottság elé idézték s fejére olvasták egyik tanulmányának gondolatát: a zene az osztályharcot kell hogy szolgálja. A vizsgálatot vezető bíró kiáltotta Hanns Eislerre: nem Napóleonról beszélünk, hanem Önről!

Kis epizód ez, de mennyire jellemző a zenében, zene által politizáló Hanns Eislerre. A nemrég megjelent kötet kétszeresen posztumusz kiadvány, hiszen a beszélgetést készítő, inspiráló Notowicz

professzor és az eszméit, gondolatait elmondó zeneszerző egyaránt halott már. Notowicz két évtizedig készült Eisler-monográfiája megírására. Közéleti tevékenysége azonban nem hagyott számára elegendő szabad időt e nagyszabású mű megalkotására. Haláláig főtítkára volt a Német Zeneszerzők és Zenetudósok Szövetségének s ebben a minőségében nemcsak hazája, az NDK zenekultúrájáért tett sokat, hanem az egész világ zenekultúrájáért is. Nálunk kevesen tudják, hogy az új Bach-összkiadás Notowicz professzor kezdeményezésére született meg, kevesen tudják, hogy ő alapította a lipcsei Bach-archívumot részint az új összkiadás munkálatainak elvégzése, részint az egyetemes Bach-kutatás ügyének előmozdítása érdekében.

Csupán egy dolgot ragadtam ki Notowicz alkotói életművéből, talán önkényesen is, hogy érzékeltessem sokoldalú tevékenységének igazi jelentőségét. Tömerdek munkája közepette, az illegális antifasiszta harcokban megrokkant egészséggel, nem tudta megírni olyan nyira szeretett témáját. Hanns Eislerről írott számtalan tanulmánya mindmennyi előkészület, erőfeszítés a szocialista zenekultúra eme roppant alakjának tudományos ábrázolására.

A nemrég megjelent interjúsorozat az Eisler-monográfia anyaggyűjtő munkájának egyik igen fontos állomása. Notowicz 1958 első felében öt terjedelmes — és szerencsére magnetofonra vett — beszélgetést folytatott Hanns Eislerrel. A zeneszerző 1962-ben bekövetkezett halála után e beszélgetések átfésülését, kiadását tervezte, de már nem maradt elegendő ideje erre a munkára, hisz 1968-ban őt is elragadta a halál. A Német Művészeti Akadémia Hanns Eisler-archívumában őrzött felvételek alapján Jürgen Elsner készítette el a publikálható változatot. Mint előszavában írja, maximális szöveghűsége és pontosságra törekedett s csupán a kötetlen beszélgetés értelemzavaró nyelvi pongyolaságait igazította ki tapintatos kézzel. Eisler különben ragyogó, szellemes író s vitapartner volt, aki gondolatait rendkívül érzékletesen tudta kifejezni, humorral, igen találó hasonlatokkal.

Az öt beszélgetés — amelyhez a zeneszerző bátyjával, Gerhart Eislerrel 1965-ben készített interjú csatlakozik — töredékességében is hallatlanul színes és sokoldalú képet ad nemcsak Hanns Eislerrel, hanem századunk első felének

egész zenei, kulturális és politikai életéről. Középpontjában egyetlen monumentális elemzés áll, Beethoven 32 zongoravariációjának analízise. A zene legrejtettebb zugait is átvilágító, ennyire mély és részletes műanalízist egyetlen egyet ismernek, Bárdos Lajos — sajnos — megíratlan, csupán tanítványainak szájhangyománya útján terjedő Bach Chaconnevizsgálatát. Eisler elemzésének különleges jelentőséget ad, hogy miközben ízekerre szedi s újra meg újra egyesíti a kompozíció elemeit, voltaképpen egy sok évtizeddel korábbi analízist idéz fel, Schönberg tanítását, akinek osztályában sok más művel egyetemben Beethoven variációit is rendkívül alaposan elemezte. Több mint 300 kottapélda illusztrálja az analízist s ebből 35 kotta csupán a téma ismertetésére szolgál, arra, hogy Eisler Schönberget követve bebizonyítsa, mennyire magában hordozza már a mű első nyolc üteme a variatív kibontás megannyi lehetőségét.

Ez a nagyszabású elemzés nem öncélú a beszélgetésekben. Részint azt bizonyítja, milyen forradalmian új eszközökkel gazdagította Beethoven a zenét technikai s tartalmi vonatkozásban egyaránt, részint azt, hogy ez a variációs technika végül Schönberg zenéjében teljesedett ki. Eisler idézi is mesterének azt a megállapítását, mi szerint aki variációt tud írni, az vérbeli, mesterségében felkészült zeneszerző.

A centrum tehát az analízisé. Az első beszélgetés témája az ifjú Eisler zenei s világnézeti tájékozódásának kialakulásáról szól, arról, miként vált az I. világháború alatt szocialistává s arról, miért éppen Schönberget választotta mesterül. Elmondja, mennyire lelkesedett Schönberg műveiért — például az I. Kamaraszimfóniáért — és azt is, hogy Schönbergnél sokkal jobban lehetett el lenpontot s más ismereteket elsajátítani, mint a konzervatóriumban. S miközben tisztelettel és szeretettel szól tanáráról, azt is szüntelen hangsúlyozza, ami ízlésben, felfogásban, világnézetben Schönbergtől elválasztotta. Eisler soha nem osztotta mestere lelkesedését Wagner vagy Mahler iránt, de Schönberg rajongása Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms alkotásaiért életre szóló útravalója a tanítványoknak.

Világnézetük persze nem találkozott, Schönberg soha nem fogadta el a marxizmust. „*Tudja, Eisler, én nem tudom leszoktatni a szocializmusról, de az idő majd leszoktatja. Amint életében először naponta két tisztességes étkezéshez jut, három jó öltönye lesz s némi zsebpénze is, akkor a szocializmusról is leszokik majd. Maga egyszerűen szegény fickó és ez az alapja azoknak az eszméinek, amelyeket teljességgel elutasítok.*” (41. l.) A jóslat — tudjuk — nem vált be.

Rendkívül érdekes Eisler visszaemlékezése Schönberg tanító-nevelő módszerére. A klasszikus hagyomány képezte a tananyag alapját. „*Szabadságot nem tudok tanítani.*” (49. l.) — volt Schönberg szavajárása és semmiféle kísérletező művet nem fogadott el növendékeitől, amíg azok a teljes alkotói fegyverzetet el nem sajátították. Figyelemre méltó részlet, mennyire becsülte Schönberg a súlyos, nagy remekművek mellett Johann Strauss keringőit, s az egész népies bécsi muzsikát, a Heuriger-dalokat és a többi hasonló „könnyű” zenét.

Nem kevésbé szuggesztív annak elbeszélése, miként vált Eisler a munkásmozgalom harcoss zeneszerzőjévé. Hozzátartozik ehhez a 20-as évek egész berlini szellemi-politikai körképe: megismerkedése és együttműködése Brechtel, Ernst Busch-sal, Majakovszkijjal, későbbi megismerkedése Gorkijjal, majd az amerikai emigrációban Chaplinnel. Érzékletesen beszéli el Eisler az Amerikaelenes Bizottság ellene indított vizsgálatát s azt a hatalmas megmozdulást, amely az egész világ haladó művészeit mellé állította, meghátrálásra készítetvén a hírhedt bizottságot.

A beszélgetések befejezése a tömegdalszerző Eisler tevékenységének néhány érdekes epizódját eleveníti fel, azt, miként váltak dalai valósággal népdalokká, terjedtek szerzőjük nevével elszakadva, variánsokban, szabad fordításokkal Európa-szerte.

Ez az öt beszélgetés századunk zene-történetének nagy értékű dokumentuma s egy minálunk méltatlanul mellőzött zeneszerző töredékes, változatos voltában is lebilincselően izgalmas portréját adja az olvasónak.

Breuer János

BILLENTYŰS MUZSIKA —
ANNO 1588

Corpus of Early Keyboard Music Vol. 2.

Marco Facoli, *Collected Works*

Edited by Willi Apel
American Institute of Musicology, 1963

A „Corpus... etc.”-sorozatról — amelyet a nemzetközi szakirodalom CEKM rövidítéssel említ — már ejtettünk szót e rovatban, mégis, újból hangsúlyoznunk kell fontosságát. A billentyűs muzsika történetének dokumentumai látnak napvilágot a CEKM-ben, a kezdetektől 1700-ig terjedő időszak eddig kiadatlan termése.

Az anyag túlnyomó része kevéssé ismert mesterektől származik, ez azonban a 16. század végéig semmiképpen sem értékmérő, hanem inkább a hangszeres muzsika helyzetéből eredő tény. A század élvonalbeli zeneszerzői viszonylag ritkán komponálnak specifikus hangszeres zenét — az ő kompozícióikat viszont annál gyakrabban teszik át a billentyűs hangszer sajátos követelményeinek megfelelő módon a különféle udvarok vagy templomok muzsikusai. A közismert intavolációs eljárásról van itt szó — az így készült tabulatúrák könyvek pedig tisztán mutatják meg: mely szerző művei és milyen zenefajták voltak annak idején a legnépszerűbbek?

Marco Facoli nevét sem a „Die Musik in Geschichte und Gegenwart” enciklopédiában, sem a legújabb kiadású Riemann-lexikonban nem találjuk. A rá vonatkozó szakirodalom kizárólag Willi Apeltól származik: „Tänze und Arien für Klavier aus dem Jahre 1588” (Archiv für Musik-Wissenschaft, 1960, 51. lap.); továbbá „Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700” (Bärenreiter, Kassel, 1967. 237. lap és köv.).

Apel a CEKM 2.-ként Facoli második intavolaturás könyvét tette közzé, természetesen modern átíratban. Ez 1588-ban jelent meg Velencében, Angelo Gardano kiadásában. Az első könyvről semmit sem tudunk azon kívül, hogy Apel a „Geschichte... etc.” (lásd fent) 237. lapján a 188. jegyzetben két zongoraművet említ: egy „Passamezzo antico”-t, valamint egy „Pavane la Paganina”-t —

amelyek abból származnak, és amelyeket a CEKM 2. nem tartalmaz, s mindmáig kiadatlanok. (A két darab kézíratos másolatban maradt ránk, az első kötet összes példányai elvesztek.)

Óriási méretű „Pass'e mezzo Moderno” — tehát dūr jellegű variációs forma — nyitja meg a kötetet, a hozzá tartozó „Saltarello”-val, majd négy „Padoana” következik. A gyűjtemény legérdekesebb — és kétségkívül legtitokzatosabb — darabjai a 7—19. számúak. Ezek külön címeket viselnek, például: „Aria della Signora Livia” (= 7.). Származásukra vonatkozólag Apel csupán hipotézisre támaszkodik. Abból kiindulva, hogy a 8. számú darab az „Aria della Comedia” címet viseli és hasonlóan, a 15. számú „Aria della comedia nova” című — a különböző „Aria”-kat többstrófás színpadi dalok kísérezőenének tekintti, a legfelső szólamot pedig a dallamnak. Annál is jogosabb ez a feltételezés, mivel e kisméretű darabok utolsó harmadában többnyire „Riprese” vagy „Le Riprese” felirat található, amely a darabokat fakturális tekintetben szembeötölően osztja két részre. Az utolsó harmad általában virtuóz passázsokat tartalmaz, szemben az első rész melodikus konstrukciójával. Apel tehát ebből arra következtet, hogy a „Le Riprese”-szakasz azt a színpadi táncot kíséri, amely — a modern operethez hasonlóan — az egyes versszakokat követte és amely élénkítette-színesítette a szereplő áriáját. Könnyen lehet, hogy ha a későbbiek során a kutatásba a színház történések is bekapcsolódnak, azonosítani lehet az ilyesféle darabokat: „Aria della Signora Ortensia”, vagy „Aria della Signora Morretta” stb.

Az áriákat két „Napolitana”, azaz háromszólamú villanella követi (20. és 21. szám). Ezekben éppúgy nem fedezhető fel semmi hangszeres specifikum, mint ahogy az áriák által közrefogott 16. számú darab is érezhetően kórusmű — utóbbinál erre utal a „Hor ch'io son gionto quivi”-cím is. A recenzor véleménye szerint mind a 16., mind pedig a 20. és 21. darab ismeretlen színpadi mű kórustetele.

Facoli gyűjteménye két „tedesca”-val zárul: „Tedesca dita la Proficia” (22. sz.) és „Tedesca dita l'Austria” (23. sz.). E darabok stiláris tekintetben gyökeresen elütnek a gyűjtemény többi részétől — viszont annál erőteljesebb összefüggések mutatkoznak a velencei Gardano-

cégnél megjelent egyéb kiadványok és Facoli két tedesca-ja között.

Apel a kiadvány előszavában éppúgy, mint említett könyvében a jelek szerint nem tartja feladatának a konkordanciák felkutatását. Ezt e recenzió keretében nem pótolhatjuk, csupán egyetlen, szembeötlő egyezésre hívjuk fel a figyelmet.

1960-ban készítette el Manfred Schuler az egyik — magyar szempontból is igen fontos — Gardano-kiadvány. Giorgio Mainerio „Il primo libro de balli” (1578) új kiadását. (Megjelent 1961-ben a Schott-kiadó Musikalische Denkmälersorozatának ötödik köteteként.) Csupán mellékesen jegyezzük meg, hogy Mainerio négyzólamú táncgyűjteményének 14. darabja a híres „Ungaresca”. A források és konkordanciák tekintetében mérhetetlenül alapos Schuler kiadványának 13*. lapján, a 61. sz. jegyzetben érintőlegesen hivatkozik ugyan Marco Facoli szóban forgó kiadványára, ám azt a jelek szerint csakis Apel említett tanulmányából ismeri. Ezért nem vehette észre, hogy Mainerio „Il primo libro de balli”-jának 20. darabja („Tedescha”) azonos Facoli

most tárgyalt gyűjteményének 23. darabjával, a „Tedesca dita l’Austria”-val. (Csupán a harmadik sorában különbözik némileg a két variáns.) Schuler viszont nagyonis jól ismeri Phalese 1583-as antwerpeni kiadását, a „Chorearum Mollitorum Collectanea”-t, amely utóbbi Mainerio 21 darabjából 18-at — természetesen forrásmegnevezés nélkül — átvett. A mi darabunk itt „Almande Pousinghe” (?) elnevezést nyert. Ez a vitathatalanul német eredetű tánc tehát a következő utat járta be: Mainerio (Vence, 1578) — Phalese (Antwerpen, 1583) — Facoli, 1588). Hogyan és milyen úton került Mainerióhoz — ezt nem tudjuk.

Facoli további darabjainak egyeztetése azért lenne fontos, mivel ilyen módon nyerhetünk csupán képet a hangszeres — közelebről a billentyűs — muzsika fejlődésének szakaszairól, melyek során az énekes zene fokozatosan felszívódik és megtermékenyíti, előrelendíti a zeneszerzők hangszeres invencióját.

Pernye András

СОВЕТСКАЯ Музыка

A *Szovjetszkaja Muzika* 1971. 12. számának első érdeklődésre számító cikke kétségteljesen *Kuznyecov* Einstein és Mozart c. írása. A cikk szerzője fizikus, filozófus, tudománytörténész és a Nemzetközi Einstein-bizottság tagja. Einsteinnek a zenéhez és a tudományhoz való viszonyának vizsgálatakor a szerző megállapítja, hogy a zene és a fizika területén végzett kutató munka eredetét illetően eltér egymástól, a cél egysége azonban összeköti őket: mindkettő az ismeretlent igyekszik kifejezni. A reakció más és más, de egymást kiegészíti. A párhuzam Einstein és Mozart között ott vonható meg, hogy alapvetően egyezik emberi magatartásuk: ahogyan Mozart minden pillanatban a motívum mögött és körül hallotta az egész művet, ugyanúgy Einstein minden egyes dedukcióba belehallotta a világmindenség zenéjét, a lét nagy harmóniáját. Zeneileg először Mozart élte át a harmónia és diszharmónia egységét, ezért áll Mozart zenéje közel Einsteinhez, aki pl. a wagneri zenét éppen tiszta logikája, emberi emocionális tartalom-nélkülisége miatt érzi önmagától távolállónak.

Szintén filozófiai és pszichológiai nézőpontú *D. Tolsztoj*nak Zene és idő c. kisebb tanulmánya. *D. Tolsztoj* Tyeplov kutatásait próbálja továbbfolytatni a zenei képességek pszichológiai mérésének modernebb és pontosabb végrehajtása érdekében. Álláspontja az, hogy a természeti jelenségeket, így a pszichológiai természetűeket is, akkor ismerhetjük meg igazán, ha azokat mérni tudjuk.

Eszmefuttatásának középpontjában a gyorsuló és lassuló zenei idő, illetve a földi idő viszonyának vizsgálata, valamint ennek a ritmusra és szerkesztésre, továbbá a zenei formákra levonható tanulsága áll.

A zenetudományi cikkek sorából meg kell említenünk *Slifstein* Honnan származik a Hajnal c. írását, amely a Hajnal a Moszkva folyó felett c. zenekari előjátékkal kapcsolatos vitákban igyekszik állást foglalni. Ismeretes, hogy Muszorgszkij műveinek felújítása újból és újból elindítja a vitákat, milyen lett volna a Hovanscsina, ha Muszorgszkij adta volna meg végleges színpadi formáját. Egyes zeneesztéták és kritikusok éppen a Hajnal-részt érzik anorganikusnak és az opera dramaturgiai koncepciójával ellentétben állónak. *Slifstein* azt bizonyítja, hogy ez a rész mind tematikailag, mind dramaturgiailag kapcsolódik az opera más részeihez: Muszorgszkij töretlen hitét fejezi ki népe iránt; mivel azonban becsületes művész, csakis úgy fejezheti be az operát, ahogy annak cselekménye a múltban és Muszorgszkij korában is lezáródott: az önkény diadalával a néppel szemben.

Az 1972. 1. sz.-ban a Nemzetközi Zenei Tanács 7. kongresszusáról kapunk beszámolót. Figyelemreméltó *Kabalevszkij* előadói beszéde: Zeneszerző-képzés és modern zene. *Kabalevszkij* megállapítja, hogy a zenepedagógia manapság komoly nehézségeket él át. Két irányzat polarizálódik: az egyik teljesen elveti a hagyományokat és népzeneét és figyelmét teljes egészében a modern zenére irányítja, a másik pedig azt vallja, hogy csak a múlt hagyományainak és a népzenenek ismeretében lehet eljutni modern művek komponálásához. Ő maga a realista pedagógia híve. Nézetének alátámasztására hivatkozik Hindemith és Schönberg nyi-

latkozataira és gyakorlatára, akik megkövetelték a múlt zenéjének ismeretét és a mesterségbeli tudás elsajátítását. A művészetet ember teremti, emberről, ember számára — mondja Kabalevskij. Ez a kiindulópont, ehhez kell igazodnia mind az alkotó művésznek, mind a zene-pedagógusnak.

A hozzászólások közül megemlítem *Sárai Tibor* Nemzeti és modern zene című eszmefuttatását. *Sárai* megállapítja, hogy mind a nemzeti, mind a modern önmagában üres szó, ha azokat nem térbeli és időbeli összefüggésükben nézzük és vizsgáljuk. Lengyel példákra hivatkozik leginkább, ahol a legkülönbözőbb stíluselemek és irányzatok végső fokon nemzeti és modern formába öltöznek. De túl a nemzetin megvan a nemzeti sajátosságok összességét hordozó európai jelleg, mely visszaszármazik az egyes nemzetekre. Napjainkban a főveszély éppen abban rejlik, hogy vannak olyan áramlatok, amelyek ezt az európai igényeket diszkreditálni és lerombolni.

Magyar vonatkozása miatt hadd említsük meg ebből a számból még *Akszjuk*nak a Budapesti Operaház vendégszerepléséről írt beszámolóját. Mint ismeretes, a budapesti Operaház három operával vendégszerepelt a múlt év őszén Moszkvában: Szokolaj Várnászával, Puccini Manon Lescaut-jával és Monteverdi *Poppea* megkoronázásával. A beszámoló szerzője elismerően szól Szokolaj művéről. Hivatkozik a zeneszerző nyilatkozatára, magyar zeneíróknak az operáról szóló kritikájára. Különösen kiemeli az énekesek közül Házy Erzsébet és Szecsődy Irén produkcióját. Nagyon nagy elismeréssel szól Puccini Manon Lescaut-jának előadásáról is, amelyben szintén Házy Erzsébet produkcióját találja a legragyogóbbnak. Szerinte az énekesnő maradéktalanul valósította meg a zeneszerző elgondolását, aki egy helyen azt mondta: Manon én vagyok. Az elragadtatás hangján szól az utolsó felvonásról, amely ritkán látott és hallott élmény volt a budapestiek előadásában. Monteverdi *Poppea* megkoronázása c. operájának előadása nem nyerte meg maradéktalanul a tetszését. A cikkíró kifogásolta egyes epizódok naturalizmusát és hiányolta Monteverdi etikai mondanivalójának kidomborítását.

Fel kell hívnunk még a figyelmet arra a cikksorozatra, amely Szkrjabin születésének százéves fordulóját hivatott megünnepelni. *Danilovics* Szkrjabin har-

móniavilágát elemzi, amely nem az impresszionisták kolorit-effektusaiból indul ki, hanem sajátos út a harmóniavilág gazdagításának keresésében. *Javorszkij*, *Bobrovszkij* és *Morozova* írásai következnek ezután, hogy teljes legyen a képünk a XX. sz. elejének eme igen érdekes orosz zeneszerzőjéről, aki Ady módján ösztönösen érezte meg, hogy mi van Európában és a maga életművével nagyban hozzájárult az új modern orosz zene kialakulásához.

A 3. számból említsük meg *Prokofjev* Önéletrajzát. Önéletrajzi részletek már korábban is megjelentek a Szovjetszka-ja Muzika hasábjain. A jelenlegi közlemény részben új anyagot tartalmaz, részben pedig tele van dokumentumokkal, levelekkel, recenziókkal, művekkel kapcsolatos megjegyzésekkel, úgyhogy páratlan értékű Prokofjev műveinek interpretálásának szempontjából.

A Muszorgszkij-magyarzatok keretében igen érdekes írást olvashatunk *Cukertől*, *Alázatos nép*, *forrongó nép* címen. *Cuker* azt taglalja, hogy Muszorgszkij operáinak értelmezésében azért van olyan nagy nézeteltérés, mert vagy a forradalmi demokraták vagy pedig a narodnyik és vallási szekták filozófiájából igyekeznek elvonni Muszorgszkij történelemszemléletét. Igen meggyőzően bizonyítja történelmi dátumokkal, hogyan reagált Muszorgszkij kora politikai eseményeire. Tény, hogy az opera (*Borisz Godunov*) írása közben Muszorgszkij rájött arra, hogy az orosz parasztság forradalmi úton való felszabadulása lehetetlen. A kromi jelenet lát szöveg nem illik bele az opera egészének történelemszemléletébe. A Kromi jelenettel egyidejűleg kezdett azonban bele a Hovanscsina megkomponálásába, így a Kromi jelenetet átmenetnek kell tekintenünk a *Borisz* és a *Hovanscsina* történelemszemlélete között.

Végül pedig említsük meg *Weisz Pál* beszámolóját a múlt évi győri magyar ISME-konferenciáról, melynek címe *Viva la Musica*. Az úgynevezett Kodály-módszerre 1964-ben figyelt fel a világ, amikor az ISME budapesti konferenciáján a világ sok-sok országából érkezett küldöttek a helyszínen tapasztalhatták, milyen eredményeket lehet elérni a Kodály által filozófiailag és pszichológiaiilag megindokolt módszerrel. *Weisz* nemcsak a zenedagógiai eredményekről ír nagy elismeréssel, hanem a magyar pedagógusok határtalan lelkesedéséről is,

akik — noha fizetniök kellett a konferencián való részvételért — mintegy 600-an gyűltek össze Győr városában, és ragyogó megrendezéssel tette felejtetlenné a konferencián való részvételt.

K. P.

Musik

UND GESELLSCHAFT

A folyóirat 1971/11. számában *Hans-Jürgen Schaefer* a tánczene és a sláger kompozíciókat veszi vizsgálat alá. Elemzi azokat a műveket, amelyeket jóknak ítélt és rámutat a gyenge művek hibáira. Végső következtetése, hogy tánczenéjük jó úton halad.

A „Musiktheater” rovatban *Nykolényi István* a szegedi szabadtéri játékokat ismerteti. Az ünnepi hetek különböző rendezvényei között természetesen a szabadtéri színház előadásai állanak a középpontban; évenként 4-5 premierrel, 16—20 előadással, amelyeket mintegy nyolcvanezren hallgatnak meg. Az utóbbi években a szabadtéri játékoknak legfontosabb alapelvei már kikristályosodtak. A program speciális karaktere a nagy tér és a nagy statisztéria lehetőségeinek kihasználásában csúcsoadik ki. Ezért például a Hamlet előadását, kamara karaktere helyett, látványos, nagy-szabású Shakespeare-drámává rendezték. Ezután a cikk ismerteti az 1971. évi műsort és annak szereplőit.

Herbert Schulze ismerteti Szabolcsi Bence: „Tanzmusik aus Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert” című könyvét, amely az Akadémiai kiadónál jelent meg.

A folyóirat decemberi (12.) számában *Walther Siegmund-Schultze* tanulmányában a marxista esztétikában fontos szerepet játszó visszatükrözés elméletével, illetőleg a valóságnak a zenében történő ábrázolásával foglalkozik. Az ismeretelmélet, amely a legmagasabb szervezetségű anyaggal, az emberi tudattal foglalkozik, úgy határozza meg az ún. „Abbildtheorie”-t, hogy az az objektív valóság visszatükrözése az emberi tudatban. A tanulmány ezúttal a zenesztétikával kapcsolatban foglalkozik a probléma vizsgálatával, új definíciókat is kutatva, mert az eddigi meghatározások

vagy nem voltak elég pontosak, vagy túlságosan elszigeteltek, vagy túlságosan az irodalomtól függőek voltak.

A cikk írója utal Engelsnek a szocialista művészet és a realizmus kérdésében írt ismert definíciójára, majd Bertolt Brecht szavait idézi, amely szerint: a szocialista realizmus az emberek együttélésének a szocialista nézőpontról történő valósághú ábrázolása, a művészet közvetítésével.

Kitér arra is, hogy a feladatot a különböző művészetek miként valósítják meg. Milyen módon befolyásolja a formálással, alakítással járó nagyon komplikált és komplex alkotói folyamat a visszatükrözés sajátos alakulását.

A zenei ábrázolás lehetőségeit a következőkben határozza meg: a zene képes az emberi életet és érzést hangokban és ritmusban, mozgásban és motivikus energiában, feszültségben és oldásban, ismétlésben és variálásban visszatükrözni. A zenei ábrázolás speciális formája abból a lehetőségből adódik, hogy az ember lelkiállapota, érzékelése, érzése, gondolata mintegy megindítja az öntudatos tevékenységet, és ezt a folyamatot azután hangzásban és ritmusban reprodukálni képes. Ez a közvetlen, vagy közvetett kapcsolat a valósággal, játssza a főszerepet a zenei visszatükrözésben.

A zene egyedül nem képes cselekményt, eseményt, vagy eszmét ábrázolni; tehát a valóság egy része mint téma és mint tárgy ki van zárva a zenei ábrázolásból. A szöveggel, vagy képpel összehangoltan azonban a zene már nem csak kommentálni tudja a jelenségeket, hanem korrigálni és céltudatosan rendezni is képes azokat.

A cikk írója azután a következő zene-műveken mutatja be, hogy a tárgy és a tartalom miként ábrázolható zenei eszközökkel: Beethoven: Egmont nyitány, Mozart: Zongoraverseny C-dúr Kv 467, Kochan: Koncert für Orchester (1962), Hermann Meyer: Serenata pensierosa (1965).

Végül, összehangolva az elméletet a gyakorlattal, a zenei ábrázolást a következő tézisekkel világítja meg:

1. Ideológiailag a speciális zenei ábrázolás tükrözi az ábrázolandó helyzetét a valósághoz. Az a kérdés, hogy a zeneileg ábrázolandó mennyiben választható eredeti, hamisítatlan emberképnek, mennyiben lehet eleme a hangzásnak, ritmusnak, az ismétlés elvének, a variációnak, a feszültség és oldás tendenciá-

jának, ad-e lehetőséget a sztatikus és a dinamikus, a térbeli és időbeli, a vertikális és horizontális aspektusnak, nem torzít-e, hanem a valóságnak és az emberi magatartásnak megfelelő-e?

2. A zenei ábrázolásnak konkrét lehetősége van a fejlődést, a változást, a megoldást hallhatóvá tenni, meggyőző hang- és színhatással, ritmussal, mely a sajátos szabály közvetítésével mindig a valósághoz kapcsolódik.

3. A zenei kifejezés gyakran szoros összefüggésben konkretizálódik a szavakkal, a szöveggel, a költészettel. Ez annyit jelent, hogy a zenei ábrázolás gazdagodik különféle új érzelmekkel és ingerekkel, amelyek bizonyos meghatározott cselekvésszerű, karakterleíró helyzetekre visszahatnak. Kategóriák, mint pártosság, szabadságharc, szerelem, gyűlölet ily módon egyértelmű művészi profilt kapnak, de ugyanakkor a további fejlődést korlátozzák is.

A zenében tehát olyan problémák adódnak, amelyeknek más művészetben nincs fontosságuk, de talán lappangva ott is léteznek. A zenei ábrázolás azonban, csak az alkotásban, a hasznos viták dialektikus folyamatával kiegészítve, az anyaggal legszorosabb kapcsolatban vezet el a végeredményhez.

Sopronban tizennegyedszer rendezték meg az ünnepi heteket. Szendrey Jutka az év legnagyobb eseményéről — az újjáépített impozáns 800 személyt befogadó fertőrákosi barlangszínházban bemutatott Fidelio előadásáról írt beszámolót, amelynek a kőbánya különösen alkalmas hátteret adott.

A hírek között a 3. Nemzetközi Liszt—Bartók zongoraverseny eredményét és a győztesek névsorát olvashajuk.

A folyóirat megemlékezik Komor Vilmosról, a Németországban is nagyrabecsült karmesterről, aki a berlini, lipcsei és drezdai operaházaknak 15 éven át volt szívesen látott vendége. Életrajzi adatai után, többek között, a következőkben jellemzik Komor Vilmos egyéniségét. A magyar zenei alkotások természetesen a legközelebb álltak Komor szívéhez. A szláv zenéhez őszinte együttérzés, az olasz zenéhez (elsősorban Verdihez) a déliekhez hasonló temperamentum fűzte. Egyéniségét Németországon kívül ismerte Moszkva és Párizs, Prága és Varsó és egyaránt értékelték sugárzó erejét és humanisztikus zenei gondolkodását.

Az 1972/1. számban a színházi esemé-

nyek között Lehár Ferenc 1924-ben komponált — majd rövidesen feledésbe merült — „Cloclo” című operettjének drezdai bemutatójáról olvashatunk. A szöveget Hans Hermann Krug dolgozta át. Érdekes volt, hogy az idősebb korosztályú közönség a dallamokat már a nyilvános főpróbán dúdolta, anélkül, hogy a darabot előzőleg ismerte volna. Ennek magyarázata, hogy aki évtizedekkel ezelőtt a Lehár-operetteket hallotta, amelyben a komponista megmutatta, hogy miként képes kis ritmikai és dallami változtatással újat teremteni, az birtokában van annak a kulcsnak, amely ennek az operettnak a zenéjéhez is elvezet. A darab kellemes szórakozást nyújt, hogy meddig, azt majd a jövő mutatja meg.

A könyvismertetések között *Dietheim Müller-Nilsson* Neuhaus professzornak 1969-ben német nyelven is megjelent: „Die Kunst des Klavierspiels” című könyvének néhány félreérthető meghatározására és ellentmondására mutat rá. Így pl. a szerző általában használhatatlanoknak tartja a filmfelvételeket és nem helyesli Gát József könyvében közölt felvételeket sem, — majd később ő is javasolja (tapasztalt zongoristáknak) egy-egy mozgás kontrollálásához a felnagyított felvételt. Tévesnek minősíti a cikk írója a Zongoratechnika elemei című fejezetben a Neuhaus által felsorolt 8 alapelemet. Indokolásul hivatkozik Varró Margitnak az 5 mozgástípus szerinti beosztására, amelynek kiindulópontja a zongorázó természetes játékmozgása. Ezek a fejtegetések példák kívánnak lenni arra, hogy milyen fontos a „dolgokat nevénevezni” és minden bizonnyal hasznos lenne, ha a zongoratanárok további és más dolgokat is, közösen „néven neveznének”.

Johannes Winkler, Paul Hindemith: *Unterweisung im Tonsatz c.* könyvét részletesen ismerteti. Ez a háromszólamúsággal foglalkozó könyv átdolgozása az 1945-ben megjelent első megfogalmazásnak. Az előszóban utalás van arra, hogy a második kötetben a négyzólamú szerkesztéssel fog foglalkozni. Az egyes fejezetek 3 részre oszlanak: tanulmányi anyag, munkafolyamat és mintapéldák. A könyv betekintést enged egy komponista alkotói módszerébe is.

H. Böhm megemlékezik Nikisch Arthur karmester halálának 50. évfordulójáról. A Lébény Szent Miklóson született Nikisch Bécsben végezte tanulmá-

nyait, majd 1878-tól mint karmester Németségben működött, amelyet csupán bostoni (1889) és budapesti (1893) operaházi szerződésai szakítottak meg.

V. L.

Schweizerische Musikzeitung Revue Musicale Suisse

A *Schweizerische Musikzeitung*—*Revue Musicale Suisse* 1971/6 számában megkezdte azoknak az előadásoknak a közlését, amelyek egy rendkívül érdekes témának szentelt szemináriumon hangzottak el (Musik und Öffentlichkeit). A megnyitó referátumot Prof. *Franz Oesch* tartotta „Das Musikleben zwischen Gestern und Morgen” címen. Az általa felvetett problémákat igyekszünk az alábbiakban röviden kivonatolni.

Milyen kapcsolatban áll a zene egy adott korszak társadalmi és gazdasági rendszerével, mi volt a zene funkciója a múltban, milyen szerepe lesz a jövőben — íme kérdések, melyek a zenetörténet folyamán mindig az érdeklődés előtérben álltak és jelenleg különösen aktuálisak.

Hans Oesch szerint, ha ma megkérdeznénk egy átlagos zenehallgatót, hogyan vélekedik a zene funkciójáról, körülbelül ilyesféle választ kapnánk: a zene társadalom feletti jelenség, függ ugyan bizonyos mértékig az adott társadalmi rendszertől, mégis önálló, megvannak a saját törvényei, amelyek társadalmon kívül hatnak és érvényesülnek. Az, hogy egy műalkotás mennyire közelíti meg a tökéletességet, elemzés útján vagy érzelmi alapon állapítható meg. Az értékelés módszerei általánosak, vagyis bármely társadalmi réteg tagjai által alkalmazhatók.

Ez a fajta l'art pour l'art gondolkodásmód — mondja a szerző — sajnos nem csak az átlagemberre, hanem korunk néhány elismert zenefilozófusára és szociológusára is jellemző. Adorno például Schönberg elszigeteltségét a regresszív társadalomra vezeti vissza, amely zenéjének újszerűségével nem tudott lépést tartani. Egyes nézetek szerint a társadalom és a zene fejlődése századunkban egyre élesebben szétválik s ez a zenekultúra megsemmisüléséhez vezethet. Ezt a vonalat képviseli H. Marcuse, aki szerint a technológia korszakában a művészet elhal.

A bevezetésben felvetett problémák után a tanulmányíró rátér a zene társadalmi funkciójának elemzésére. — Kétségtelen, hogy a zene kötődik az adott társadalomhoz, az határozza meg funkcióját. A történelem folyamán a zene és az azt hordozó szervezetek közötti kölcsönhatás többek között a formák fejlődésében, új műfajok születésében és a régiéik elhalásában is megmutatkozott.

Az egyházi zene és az opera fejlődése menetének áttekintése után a szerző hosszasan foglalkozik a szimfóniával, amely szintén végigjárta a társadalmi fejlődés különböző szakaszait, s tetőpontját a 19. század utolsó harmadában érte el, amikor a polgári ideológia felépítménye gyengülni kezdett, s a nagy tradíciókhoz való kötődés a feltörekvő kispolgárságot zenei szempontból izoláltságba kergette. Ez a kispolgárság értetlenül fogadta Schönberg zenéjét, távoltartotta magát a bécsi Vereint für Musikalische Privataufführungen által rendezett hangversenyektől. Az újító Schönberg maga is egyre jobban elszigetelődött.

Az ő példájára utalva a tanulmányíró hivatkozik arra a nézetre, miszerint az úgynevezett haladó zene mindig megelőzte korát. A gyakorlat ezzel szemben azt mutatja — mondja —, hogy az az új stílusú zene, amely nem az általánosságban már elfogadott zenei anyagot és struktúrát tartalmazza, voltaképpen nem annyira haladó, mint inkább a társadalmi ellentmondásokból származó állásfoglalás következménye. A következőkben felvetett kérdés az alkotóművész szubjektivitásának a jelentősége s ezzel kapcsolatban az a probléma, vajon az esztétika nem olyan dimenzió-e, amely a társadalmi tényezők mellett az új zene alkotásában döntő szerepet játszik.

A művészi alkotófolyamat lényegében a társadalmi kötöttségektől függetlenül megy végbe. A zeneszerző, miközben művének formálásával küszködik, aligha kaphat segítséget attól a társadalomtól, amelynek azt szánta. Bármennyire is igyekszik megőrizni alkotói szabadságát, mindig gondolnia kell arra, vajon zenéje megtalálja-e a társadalomhoz vezető utat, műve hol kerül előadásra, milyen hallgatóság előtt, kik lesznek az előadók.

Korunk zeneéletére két fontos tényező nyomja rá bélyegét: a zene árujellege és a zene, mint kulturális iparcikk. Nem kétséges, hogy a jövőben mindkét tényező jelentősége még jobban előtérbe ke-

rül. Az áru, mint a kapitalizmus egyik meghatározó tényezője, a 19. század óta a zenében is egyre jobban érvényre jut. A komponista a század eleje óta szerzői jogvédelemben részesül, a művekért járó jogdíj pedig — ha viszonylag kevés esetben is — megteremtette a független zeneszerzők kategóriáját, Sztravinszkij minden bizonnyal elsőként ismerte fel zenéjének áru-jellegét, ezt a körülményt a maga javára tudta fordítani, s ezzel utat mutatott másoknak is.

A zene árujellegének meghonosodása hozzájárult a kultúra iparosodásához. Az áru eladásának tipikus formája pl. a hangverseny. A jegyeket, kottákat, lemezeket, s magát a művészi teljesítményt lényegében mindenki megveheti. A nyilvános hangversenyek látszólag demokratikus formája mögött azonban meghúzódnak az eladók érdekei, hiszen főként a finanszírozók döntenek az új zene bemutatásáról, vagy a művészek szerepeltetéséről. Ugyancsak lényeges probléma a közönség kérdése, azé a vékony rétegé, amelynek a múltban előjoga volt a hangversenylátogatás. Sajnos sokhelyütt még az ma is. Hogyan is várható el a munkásosztálytól, hogy kellő előképzettség hiányában érdeklődést tanúsítson a komoly zene iránt?

Igaz, munkáskórusok már a 19. század közepe táján alakultak, de a zene társadalmi funkciójának megváltoztatásához ez kevésnek bizonyult. Amikor a burzsoázia és a munkásosztály közötti ellentétek kiéleződtek, a zene területén élesen kettévált a komoly és a könnyű műfaj. Fokozottan előtérbe került a zenét megvásárló közönség problémája. A koncertrepartóárok standard darabokból való összeállításuk kifizetődőbbnek bizonyult, mint pl. az új zene műsorra tűzése. Az avantgarde híveinek erőfeszítései — századunk első felében — állandóan nehézségekbe ütköztek, mivel zenéjüket a közönség évtizedek múltán sem „vette be”.

1930 táján néhány haladó művész arra a felismerésre jutott, hogy az új zenének új közönségre van szüksége. Eisler és Brecht fellépésének köszönhető, hogy a munkásosztály zenei képzése terén sok minden történt, s ők próbálkoztak meg a hagyományos hangversenykeretek megváltoztatásával is. Olyan szimfonikus koncerteket rendeztek munkásoknak, melyek egyben politikai találkozási céljaul is szolgáltak. Úttörő törekvéseik nem jártak komoly eredménnyel, a mun-

kásközönség zenei műveltsége még elégtelennek bizonyult, s hiába írtak közösen — kifejezetten e koncertek számára — új darabokat, kísérletezéseik a munkásság érdektelensége miatt kudarcba fulladtak.

Sajnálatos — mondja Hans Oesch —, hogy ez a probléma még ma sem tekinthető megoldottnak, holott itt volna az ideje, hogy a zene kiszabaduljon abból a gettóból, amelybe a polgári társadalom taszította. Sajnos — folytatja — a zene kufárai elárassztják a még ma sem eléggé kiművelt rétegeket ún. népszerű zenével, kommerszmuzsikával s itt a mennyiség nem jelent egyben minőséget is.

Súlyosbítja a helyzetet a mai ifjúság hozzáállása. A fiatalok szembefordulnak a bevett formákkal, a megszokott koncerttermekkel, s a zene előadói gondosan alkalmazkodnak hozzájuk.

További problémát jelent az elektronikus zene terjedése, amelynek előadásához nincs kifejezetten szükség koncertteremre, s amely ugyancsak elvonja a közönség egy részét a hagyományos hangversenyektől.

Előadásának összefoglalásaként Hans Oesch azt hangoztatja, hogy bármilyen szempontból vizsgáljuk a zene helyzetét a jelenkorban, bárhogy értelmezzük a múltat, nem kétséges, hogy a jövő zenei életének alakulása sok nyugtalanító kérdést vet fel.

Le Courier Musical de France

A *Le Courier Musical de France* c. folyóirat 36. számában „La Société Nationale de Musique a 100 ans” címen *André Gaillard* röviden összefoglalja a francia zenészeket tömörítő száz éves szervezet történetét.

A társaság megalakulását annak idején két tényező segítette elő: egyrészt a fiatal francia zeneszerzők legjobbjai úgy érezték, hogy erőik egyesítése hozzájárulhat egy francia nemzeti iskola kialakulásához, másrészt a katonai vereség folytán fellobbant nacionalizmus következtében a művészi célkitűzésekhez politikai színezetű hazafias vonások is társultak, s ezek érvényesülést kerestek.

A társaság alakuló üléséről készült feljegyzések szerint 1871. február 21-én

C. Franck, Camille Saint-Saens, Gabriel Fauré s még sokan mások összejöttek s megalapítottak egy olyan társaságot, melynek céljául a kortárs francia zeneszerzők műveinek bemutatását tűzték ki. A társaság évente tíz hangversenyt rendezett, s műsorok keretében — irányzatokra, kísérletezésekre való tekintet nélkül — a tehetséges szerzők többsége bemutatkozott a közönségnek.

Ugyanakkor lassankén kialakult a társaság hangadói körül egy írókból, művészekből álló baráti kör, amely szívesen részt vett a gyakori házi muzsikálásokon. A vasárnapokat az újdonságoknak szentelték. Ilyenkor valamennyien körülültek a zongorát, beszéltek, vitatkoztak, majd szavaztak: javasolják-e a szerző által játszott művet nyilvános előadásra vagy sem.

A sokféle irányzatot képviselő zeneszerzők között nem volt ritka a véleményeltérés, például abban is, adjanak-e elő külföldi kortárs műveket. Ezt a javaslatot d'Indy tette, a többség meg is szavazta, és így tizenöt évi működés után új korszaka kezdődött a társaság tevékenységének. Ez idő tájt csatlakozott hozzájuk Chausson, Ravel és Debussy is, akinek számos műve a társaság hangversenyein hangzott el első alkalommal.

A század elején mégis a krízis jelei mutatkoztak. Romain Rolland 1908-ban a társaság konzervativizmusát bírálta, s

a hangversenyműsorok valóban egyre konvencionálisabbak, érdektelenebbek lettek. Mindez hozzájárult a belső ellentétek kiéleződéséhez, s így 1909-ben Florent Schmitt, Fauré, Ravel és Charles Koechlin megalapítottak egy ellentársaságot, a Societé Musicale Indépendante-ot. Ez idő tájt a francia zeneélet egyre kozmopolitább jelleget öltött, s Sztravinszky, Enescu, De Falla sikerei a függetlenek társaságának kedveztek. Az első világháború után a két tábor egyesült. A fő cél továbbra is a francia zene propagálása volt, de szóhoz jutott a hangversenyeken Bartók, Harsányi Tibor, Sibelius, Josef Suk és még sok más külföldi szerző. Schönberg 3. vonósnygyese és Alban Berg Lírikus szvitje is ebben a keretben hangzott el először Franciaországban, 1939-ben.

A második világháború után Marcel Lalay, majd Henri Martelli ismét felelevenítették a régi tradíciókat. Ma is rendeznek hangversenyeket, amelyeken az új zene bemutatása mellett elhangzanak feledésbe merült vagy mellőzött zeneszerzők művei is.

Ha valaki áttanulmányozza a Bibliothèque Nationale-ban őrzött műsorokat, leveleket, ülésekről készült feljegyzéseket, sok érdekes adatot tudhat meg egy évszázad francia zenei életéről.

Sz. M.

HANGLEMEZEKRŐL

Bartók: Hegedűverseny, — I. rapszódia hegedűre és zenekarra, — II. rapszódia hegedűre és zenekarra. Előadja: Kovács Dénes (hegedű) és a Budapesti Szimfonikusok, vezényel: Lukács Ervin (Hegedűverseny) és Ferencsik János (rapszódia). — Hungaroton, LPX 11350.

A Bartók-összkiadás részeként megjelent lemez nagyon jó tolmácsolásokat rögzített. Kovács Dénes Bartók egyik leghivatottabb hazai előadója, hegedűverseny-produkcióját igen sok koncerten érlelhette-formálhatta. Hegedűjátékáról nemcsak a hazai, de a külföldi sajtó is csaknem mindig elismerően nyilatkozott. Nemcsak érti, de érzi, sőt átéli Bartók zenéjét, interpretációja ezért oly őszinte és hatásos. Remekül érzékelteti a Hegedűverseny és a rapszódiaik gyakran változó hangulatait is, és ami a legfontosabb: éppen biztos stílusismerete segíti azokhoz a kis, alig észlelhető agogikai megoldásokhoz (visszatartásokhoz, leke-rekítésekhez), amelyek produkcióját oly sajátosan — és a nem ilyen zenei hagyományokon nevelkedőknek alighanem utánozhatatlanul — egyénivé teszik.

Kovács Dénes a Hegedűverseny egészét mintaszerűen adja elő, néhány részlettel azonban még többet: varázsos pillanatokot nyújt. Ilyen remekbeszabott pl. az első tétel kadenciája és befejezése, a második tétel variációs témájának a bemutatása és utolsó visszatérése. Ihletetten játssza a rapszódiaikat is, kiemelkedő pl. az I. rapszódia feszesen tartott ritmusú indítása, de a feszültség a későbbiekben sem csökken. Kiváló segítőre talált Ferencsik János személyében, aki a precíz és stílusos kíséresen túl messze többet segít, valósággal összeforr, együtt lélegzik a szólistával. Lukács Ervin a Hegedűverseny kíséretével szerencsésen járul hozzá, hogy nemzetközi ran-

gú produkció szülessen meg. A rapszódiaik kíséretével összevetve Lukács Ervin ritmusai kevésbé kiélezettek, feszesek, de a Budapesti Szimfonikusok névvel szereplő Rádiózenekar hasonlóképpen tudása javát adja az ő irányításával is.

Technikailag lehetne valamivel jobb a lemez: pl. sajnálatos, hogy a Hegedűverseny lassú tételét pattogások zavarják. Kár, mert különben szépen, plasztikusan szól a felvétel. Bántó hatású viszont az I. rapszódia befejezése, ahol a kicsengést túl hamar vágják le. Az sem helyeslelhető, hogy más sorrendet közül az ismeretöfűzet, mint amit a lemez. Jelzik ugyan, hogy mindez „technikai okból” történik, de ilyen nagy igényű vállalkozásnál, összkiadásnál ez aligha engedhető meg.

Dicsérhetjük viszont a műsorpárosítást: nagyon szerencsés, hogy a „nagy” Hegedűverseny mellett éppen a két rapszódiait hallhatjuk, hiszen különösen a második erősen rokon a Hegedűkoncerttel, ami természetes, mert a felvételen a II. rapszódia 1944. évi revideált változata szólal meg. Kovács János ismertetőszövege pontos, s jól érzékelteti (részben kottapéldák segítségével) a versenymű szélső tétéleinek témaösszefüggéseit.

Dávid Gyula: Hegedűverseny. — Szonáta hegedűre és zongorára. — IV. szimfónia. — Sinfonia. Előadók: Kovács Dénes (hegedű), Szűcs Lóránt (zongora), a Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara, vezényel: Lukács Ervin, illetve Breitner Tamás. — Hungaroton, LPX 11411.

Dávid Gyula négy műve 1960 és 1970. között keletkezett, így ez a lemez az elmúlt évek terméséből jól válogatva kínálja Dávid kompozícióinak javát. Vonzó és értékes a „Mai magyar zene” soro-

zat keretében kiadott lemez, azzá teszi a megbízható, jó előadás, s a felvétel technikaileg alig kifogásolható minősége. (Kár, hogy a Sinfonietta második tételében — éppen a halk Andanteban — pattogások hallhatók.)

A Hegedűverseny és a Hegedűszonáta szólistája Kovács Dénes. Szép, telt hangon játszik, hatásosan oldja meg a virtuóz feladatokat is, nem is szólván a már sokszor dicsért karakterizálásairól. Különösen a Szonáta III., Allegro tételében remekel, de a partitúrával való teljes azonosulásról írhatunk a Hegedűversennyel kapcsolatban is. Lukács Ervin vezényletével pontosan, rangosan kísér a Rádiózenekar, s megbízhatóan alkalmazkodó kíséret jellemezte a szonáta-partner, Szűcs Lóránt produkcióját is.

Két művet préselték a lemez másik oldalára, a IV. szimfóniát és a Sinfoniettát. A IV. szimfónia Dávid zeneszerzői oeuvre-jének egyik legjobbjá, tömör, őszinte ihletésű, meggyőző darab. Intenzív az előadás, sőt, a második tétel bensőséges siratózenéje talán az egész lemez legihletettebb produkciója. Nem értem viszont, hogy az angol, német és orosz szöveggel ellentétben a magyar ismertetőben miért nem olvashatjuk, hogy a darab Buda felszabadulásának 25. évfordulójára készült 1970-ben?

A Sinfoniettát összehasonlítással is érdemes meghallgatni, hiszen ez volt 1960-ban a szerző első, következetesen dodekafon kompozíciója. Az azóta elmúlt 12 év elég ahhoz, hogy az akkor még merész hangzások és hatások „megszelidüljenek”, s ma már a zenehallgató nagyközönségnek sem okozhat problémát a mű követése. Breitner Tamás vezényletével a Sinfonietta értékei maradéktalanul érvényesülnek.

J. S. Bach: A fűga művészete. Előadja a Liszt Ferenc Kamarazenekar. Szólisták: Rolla János, Kostyál Kálmán (hegedű), Pongrácz Gábor, Nagy Vidor (brácsa), Frank Mária (gordonka), Lehotka Gábor (orgona), Sebestyén János, Pertis Zsuzsa (csembalo), vezényel: Sándor Frigyes. — Hungaroton LPX 11445-46.

Méltán büszke lehet a Hanglezemgyártó Vállalat erre a felvételre! Kitűnő előadás — kivételes kivitelezés jellemzi a magyar Kunst der Fuge lemezt. Először szóljunk a kivitelezésről. Példamutatóan ízléses, vonzó a borító és a kísérőfüzet. Papp Oszkár absztrakt illusztrációi re-

mekül illenek Bach művéhez, különösen kiemelkedő az utolsó kép, amely képzőművészeti eszközeivel szinte sugallja a fűgaszerkezetet! Ilyennek szeretnénk látni (ízlésben, átgondoltságban) a többi Hungaroton-ismertető ábráinak, rajzainak elhelyezését, s tipográfiáját (*Kálmánchey Zoltán* munkája). Mindezek aligha érvényesülnének ily töretlenül, ha nem *Gárdonyi Zoltán* kitűnő szövegét „kísérnék”. S ugyanilyen lelkesen, csak szuperlatívuszokban írhatunk a lemez technikai kivitelezéséről, hiszen a zörejek és pattogások elhanyagolhatóak. Valóban, technikaileg is világszínvonalú a felvétel. De legfőbb értéke mégis a produkció: a lenyűgözően szép és hiteles előadás.

Két alapvető problémával kellett az előadóművészeknek szembenézniük. Bach nem jelölte meg egyértelműen, hogy a 19 tételes sorozatot milyen sorrendben kívánja előadni, s azt sem írta elő, hogy a művet milyen hangszeres együttes szólaltassa meg. Az elmúlt évtizedek alatt igen sok rekonstrukció született (ezek száma egyes kimutatások szerint 15–20 között van). Nehéz azon vitatkozni, melyik közülük a legszerencsésebb, mert a választás igazáról minden esetben csakis a produkció művészi értéke győzhet meg. Azon viszont már kevésbé lehet vitatkozni, hogy a fúvós-hangszeres nélküli magyar felvétel megfelelő-e, mert Sándor Frigyes zenekara — úgy hiszem — a fúvós-hangszeres nélküli is a színek és effektusok gazdagságával, differenciáltságával tűnik ki. A hangzás változatosságát az orgonás, illetve csembalós tételek is elősegítik. S ha már a problémáknál tartunk, az előadóknak el kellett dönteniük, hogy a művet végtelékig „letisztultan”, szinte absztrakt módon szólaltassák-e meg, vagy válasszák az élő, ízlésünknek megfelelő, minden szempontból mai tolmácsolást.

Sándor Frigyes ez utóbbit, vagyis az „élő” előadást választotta. Saját szavai-
val így fogalmazott: „*Lichtenberg Emil útmutatásai nyomán... életre szóló inspirációt őrzök a mű monumentális arányairól, megrázó, mélyen emberi drámaiságáról... E lemezfelvétel sok elemlyült kísérletezés, számos részleges és teljes hangverseny-előadás előzte meg. A fűgák előadói felépítése, tempója és karakterizálása, a frazeálás, a vonótechnikai megoldások időközben sokszor változtak — de változatlan maradt a*

művészi megközelítés alapelve: a drámai tartalom kifejezésének elsődlegessége a fúgaszerkezet hangzásképpen belül; a szubjektív zenei tartalom dinamikus kibontása — a szerkezeti rend feszült keretei között."

S mindazt, amit Sándor Frigyes elképzelt, sikerült megvalósítania. Nagyszerrűen érzékelteti a 19 tétel összeforrottságát, azt, hogy így, csonkán is egységes kompozícióvá áll össze a Kunst der Fuge. Mert elválaszthatatlannak hat a fúgák és kánonok füzére, még akkor is, ha a négy lemezoldalt nem feltétlenül ajánlanánk egyváltéban való meghallgatásra. Ha az összetartozás „titkát” szeretnénk megfejteni, alighanem abban találánánk meg leginkább, hogy az egyes tételek igazi karaktereket mutatnak, sokszor ezek teljesen ellentétesek, csak a téma-mag közös.

Gyönyörű tónussal szólal meg a lemez legelején a Contrapunctus I. Ezt a hangot, s a „tőle” elválaszthatatlan szügesztivitást a további tételek is őrzik, jó példa erre az erőtől-élettől valósággal duzzadó Contrapunctus II. A zene, ez a fúgaszerkezettel többszörösen bonyolított matéria szinte hallhatóan „lélegzik”, tehát a legkevésbé sem kísért a hideg-agyú, csupán a szerkezetre, formára ügyelő előadásmód. Élő, hús-vér előadás ez, pompázatos színekkel, dallamvonalakkal, izgalmas effektusokkal. Milyen jóleső változatosságot hoz pl. a Contrapunctus V. így, vonósnergves „letétben”! Vagy szinte tanítani kellene a lassításoknak azt a technikáját, melyet a Contrapunctus VII-ben hallhatunk. Vagy milyen friss hatást, valósággal a felfedezés élményét hozza a XIX. Contrapunctus az újból megszólaló vonóshangszerekkel... Sorolhatnánk tovább, hiszen mindegyik tétel önmagában is remeklés!

Ilyen ragyogó produkció azonban aligha lehet részleteiben is tökéletesen egyenlő intenzitású. A „többiek” szomszédságában pl. kissé halványabbnak tűnik a Contrapunctus III. interpretálása. Nem éreztem teljesen meggyőzőnek a Contrapunctus IX. tempóválasztását. Így is rendkívül virtuóznak hatott, de ugyanakkor kissé túlajtottnak. Az utolsó tételben (Contrapunctus XIX.) többszöri meghallgatás után sem tűnt teljesen világosnak a Grave-ból való váltás, a nyolcadlúktetésbe való átmenet. Ugyanakkor az egész produkció egyik legnagyobb élményét is ugyancsak ez a fúga nyújtja: szinte el-

mondhatatlanul szép a befejezetlenség érzékeltetése!

S ha már az elenyésző apró, kevésbé sikerült momentumok felsorolásánál tartunk, egy-két technikai „mellékzöngére” is emlékeztethetünk: kár pl., hogy a Contrapunctus VI. kicsengését túl hamar levágták. Vagy: kissé „távolinak” hatott helyenként a cembalo beállítása-hangzása (Contrapunctus XVI.). A Contrapunctus XV-ben pedig az orgona mechanikáját, a hangszerzörejt éreztem túl hangosnak, ami azért feltűnő, mert később, a Contrapunctus XVI-ben már alig zavar a hangszer „mechanikus zaja”.

Mindegyik hangszeres szólítárol csak a legnagyobb elismeréssel írhatunk, nemkevésbé *Székely András* zenei rendezőrol és *Csintalan László* hangmérnökről. Mindannyiuknak együttes erőfeszítését, tehetségét dicséri az utóbbi hónapok talán legsikerültebb magyar hanglemezfelvétele.

Liszt: Krisztus — oratórium a Szentírás és a katolikus liturgia szövegeire, szólóhangokra, kórusra, orgonára és nagyzenekarra. Előadók: Nagy Sándor (bariton), Andor Éva (szoprán), Németh Zsuzsa (mezzoszoprán), Réti József (tenor), Gregor József (basszus), Básti Lajos (szövegmondó), Margittay Sándor (orgona), a Budapesti Kórus (karigazgató: Kerecsényi László), a Budapesti Kodály Zoltán Leánykar (karigazgató: Andor Ilona) és az Állami Hangversenyzenekar, vezényel: Forrai Miklós.

Latin nyelvű felvétel. — Hungaroton SLPX 11506—11508.

Hanglemezgyártásunk eddigi egyik legnagyobb nemzetközi sikerét hozta ez a felvétel. Párizsban elnyerte a vokális művészlemezek hanglemez-akadémiájának tavalyi nagydíját, az Arany Orfeuszt, s csakhamar a párizsi Charles Cross Akadémia díját. A többségében dicsérő külföldi hanglemezkritikáknak őszintén örülünk, nemkülönben annak a ténynek — úgy is mondhatjuk: tetteknek, — hogy a nagyszabású Liszt-mű első ízben kerül teljes egészében hanglemezre. Elismerés illeti tehát a felvétel sugalmazóit, előkészítőit és létrehozóit. Az oratórium feltétlenül az újrafelfedezés erejével hat, hiszen Liszt legnagyobb vállalkozása hangverseny-

pódiumokon és templomokban is csak igen ritkán — és többnyire erős rövidítésekkel — kelt életre. Nemcsak hiányt pótol a lemezfelvétel, hanem feltétlenül hozzásegíti Liszt teljesebb művészi portréja megrajzolásához.

Ismerkedjünk meg közelebbről a felvétellel!

Szerencsés ötlet a dobozon és a kísérő füzetben látható Munkácsy-részlet (Krisztus Pilátus előtt) és jól átgondolt az ismertető füzet beosztása, szerkesztése is. (Mindezt azonban jobb papírra is nyomhatták volna, mert így a belső képek meglehetősen elmosódtak.) *Mátyás János* bevezetője, „Liszt-sorozatunk és a Krisztus oratórium” arra keres és talál választ, miért nem szerepel koncertműsorokon a „Krisztus”? Arra is itt kapunk magyarázatot, hogy miért alkalmaztak narrátort. Egyetértünk az okfejtéssel, valóban helyes, hogy az eredetileg a partitúrába jegyzett bibliai idézetek ily módon jutnak el a hallgatóhoz, hiszen ezek nemcsak a karmester számára adnak útbaigazítást, értelmezési utasítást, hanem az oratórium megismerését is segítik.

A darab keletkezéstörténetével és egyes részleteivel *Forrai Miklós* ismerteti meg az olvasót. Kétségtől ismeri a művet és a szükséges irodalmat, mondatait-gondolatait érezhető szeretet és lelkesedés fűti. Szívesebben olvastunk volna azonban még részletesebben a mű alakulásáról és tudományosanabb, sokkal bővebben az egyes jelenekekről. Mivel ilyen, világviszonylatban is úttörő vállalkozásról van szó, talán helyesebb lett volna ez alkalommal valamelyik Liszt-szakértő zenetörténésünket felkérni az ismertető megírására. Márcsak azért is, mert ez a felvétel legalább annyira felkelti a nemzetközi szakmai érdeklődést, mint a zenekedvelőket — márpedig ez az ismertetés inkább ez utóbbiak „testére szabott”. Hogy milyennek szeretnénk a „megközelítést”? Példaképpen a Bartók-összkiadás szinte bármelyik tanulmányát említhetném.

Zeneileg alig akad kifogásolható, ami már önmagában is rangossá teszi a több mint két és félórás produkciót. Forrai Miklós vezénylése mindvégig atmoszférát teremt. Ebben az előadásban a részletszépségek és a nagyszabású romantikus tablók érzékeltetésével sem maradtak adósak. A tolmácsolás mind-

végig stílusos, szenvedélyesen romantikus, de sohasem túlfokozott, hamis pátoszú, vagy bombasztikus. Különösen a kórusrészletek sikerültek, jól összefogottak és kidolgozottak, ezek környezetében a zenekari jelenetek némileg halványabbnak hatnak. A legszebb részletek közül is kiemelkedik a *Stabat Mater* poetikus világa, az ötödik „tétel” markáns indulóhangja (A három királyok vonulása), a hatodik rész (A nyolc boldogság) baritonszóló-kórus váltakozása, „A csoda” izgalmas, drámai megoldása, a „Bevonulás Jeruzsálembe” ragyogó ujjongása stb. A legtöbb jelenetben tehát igazi Liszt-tolmácsolásban gyönyörködhetünk, s valószínűleg a felvétel éppen ezekkel a részekkel nyerte meg leginkább a párizsi zsűri tetszését is.

Még teljesebb élményt adnának a lemezek, ha technikailag is tökéletesebbek lennének. Előrebocsátva: ezekkel a megjegyzésekkel nem ünneprontók kívánunk lenni — hiszen a lemez értékét feltétlenül el kell ismerni; — sokkal inkább azt szeretnénk érzékelteni, hogy még az adott körülmények között is születhetett volna minden szempontból kifogástalanabb felvétel. Pl. miért van olyan sok pattogás a lemezen (lásd: 1., 2., 12. és 14. „tétel”), hiszen már csaknem teljesen zörejt- és pattogásmentes lemezek is napvilágot láttak Hungaroton jelzéssel? Egy-két helyen beállítási és „keverési” problémát is érzünk: pl. vitatható az *Angelus* ily erős visszhangosítása, vagy: kár, hogy egy-egy forténaj torzulás is került a lemezre (*Pater Noster*), s a technikai „beavatkozás” sem mindenhol szerencsés: pl. a „Bevonulás Jeruzsálembe” záróakkordjainál túlzottan érezhető a mesterséges dinamikai fokozás. S hogy ellenkező előjellel is idézzünk egy példát, a legszebbet az összes közül: a „Húsvéti himnusz” beállítása-felvétele több, mint példaszzerű, a leánykar valóban „láthatatlan” benyomást kelt. Azért is dicséret illeti a felvétel zenei rendezőjét, *Mátyás Jánost*, és hangmérnökét, *Csintalan Lászlót*, mert egészében jól oldották meg a kontrasztokat: a lehetni szőlőktől a *Mátyás* templom falait szinte szétrepesztő tuttigig mindent híven visszaad a lemez.

Kisebb fenntartásainkat feledteti a Krisztus oratórium zenéjének kifoghatatlan gazdagsága és ereje. Mert a

lemezfelvétel végül is teljes élményt ad, s ezt kell megköszönnünk a kiváló szólistáknak, közreműködőknek, a két kórusnak és az Állami Hangversenyzenekarnak, valamint Forrai Miklós személyében a mű felvételét szorgalmazó-irányító karmesternek.

Berlioz: *Fantasztikus szimfónia*, op. 14. Előadja a Postás Szimfonikus Zenekar, vezényel: Vasady-Balogh Lajos. — Hungaroton HLX 90052.

Népszerű zeneművet hallhatunk a Postás Szimfonikusok első lemezén, a romantikus zeneirodalom egyik remekét, a Fantasztikus szimfóniát. A felvétel technikai minősége az átlagosnál jobb, csak az ötödik jelenetben (*Boszorkányszombat*) van egy-két pattogás. Az előadás csaknem mindvégig stílusos, rendkívül kidolgozott, ami a zenekar művészi munkájának és felkészültségének bizonyítéka. Hiszen Berlioz, a nagyszerű hangszereelő, igen sok helyen állítja nehéz feladat elé a muzsikusokat, így a darab lejátszása már önmagában komoly vállalkozás.

Néhány sikerültebb részletre külön is felhívnom a figyelmet. Ilyen pl. a *Bál* hangulatos kezdete, vagy a *Jelenet a mezőkön* plasztikusan finom megszólaltatása. Sajnáltam, hogy éppen itt kellett lemezt váltani. Kevésbé tetszett viszont a *Menet a vesztőhelyre* jellegzetes dobpergésének a hangszíne. És általában: élő előadásban ugyanez a mű lelkesültebben, hatásosabban szólal meg a Postás Szimfonikus Zenekar által, igaz ugyan, hogy kevésbé pontosan. A lemezen a kottakép lehetőség szerinti leghívebb visszaadása némileg csökkent a drámaiságot.

Az ismertetőszöveg fordítása most sem teljesen szöveghű. Berlioz idézve pl. a magyar „eredetiben” ezt olvashatjuk: „Nagyméretű, újfajta hangszeres kompozíciót készíték...” Ugyanez az angol fordításban: „Terjedelmes kompozíciót készíték, újfajta hangszerelés-

sel...”. Mindez persze csak apróság, a szépkivitelezésű (tasakterv: Bánó Endre) lemez értékét lényegében nem rontja. A „Zene mindenkinek” sorozat tehát újabb vonzó felvétellel gyarapodott.

J. S. Bach: *A-dúr szonáta hegedűre és cembalóra*, BWV. 1015 — *Bartók Béla: Első rapszódia hegedűre és zongorára* — *Brahms: d-moll szonáta hegedűre és zongorára*, op. 108. Előadja: Kocsis Albert (hegedű), Szabó Csilla (zongora). — Hungaroton LPX 11 484.

A három mű felvétele közül kétségkívül a Bartók rapszodiáé a legkiforrottabb, legátéltebb. Érezhető, hogy ezt a művet a művészpáraspár igen gyakran játssza, s mindketten teljesen otthonosak a bartóki zene világában. Jó a Brahms szonáta előadása is, legkevésbé a Bach-mű tolmácsolása ragad meg. Nemcsak azért, mert az eredetileg elképzelt cembalót semmiképpen sem pótolhatja a még oly precíz zongorajáték, s nem is az egyes részek — pl. a II. tétel — kevésbé sikerült hangfelvételi beállítása miatt (túlzottan előtérbe került a zongora!), hanem azért, mert ez a produkció hat a három közül a legkevésbé meggyőzőnek. Persze Kocsis Albert és Szabó Csilla itt is rangosan muzsikálnak, csak legjobb interpretációik szuggesztív hangulatával marad adós ez a Bach-felvétel.

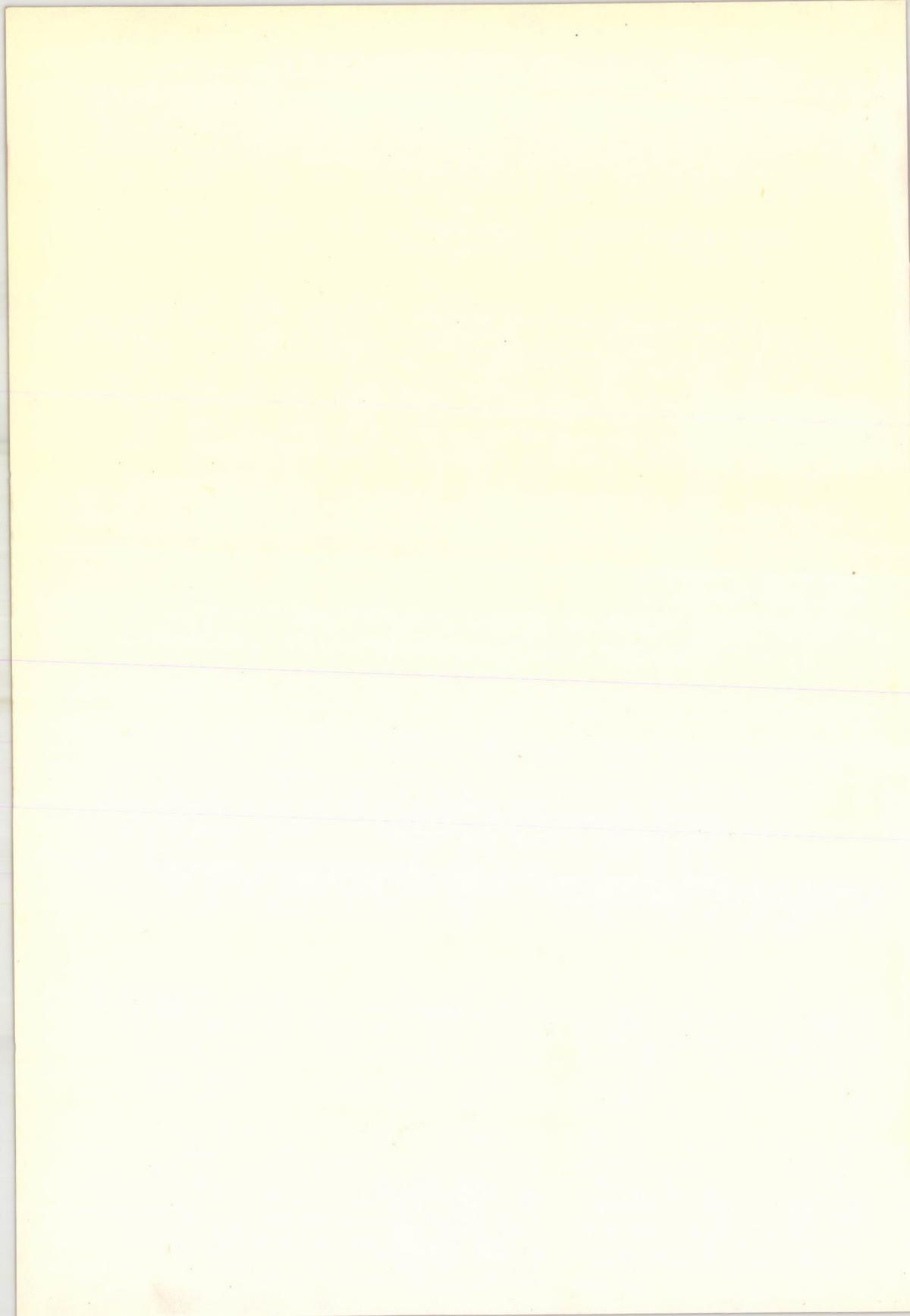
Technikailag csaknem teljesen jó a lemez, néhány pattogás csak a Brahms-szonáta II. tételében hallható, kár, mert az Adagiók élvezetét hatványozottan rontja mindennemű hasonló hiba. Tetszik a tasakterv is (Bánó Endre munkája). Ha további felvételeket tervezne a Hungaroton a művészekkel, elsősorban Bartók-produkcióik „rögzítését” ajánlanám. A mostani lemez változatos programjával (csaknem egy teljes hangversenyműsor) nemcsak a hazai hangversenykedvelők érdeklődésére számíthat, hanem külföldön is öregbítheti a művészek, s nem utolsósorban a nemzetközi rangú felvételeket készítő Hungaroton jóhírét.

Juhász Előd

40 J+

MAGYAR ZENE

19 (3) 72



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XIII. évfolyam 3. szám

1972. szeptember

TARTALOM

HANNS EISLER:	
Egy új zenekultúra építői (Soltész Gáspár fordítása)	227
KÁRPÁTI JÁNOS:	
Európán kívüli hatások a nyugati zenében	241
LAMPERT VERA:	
Vázlat Bartók II. vonósnégyesének utolsó tételéhez	252
FODOR GÉZA:	
A Mozart-opera genezise. I. Az álruhás kertészlány	264
GYÖNGY PÁL 70 ÉVES	279
DOKUMENTA	
Petőfi javainak lefoglalása és elárverezése (1849—1851). Szendrey Júlia kottái. (Dr. Gerő József)	281
Adalékok Bartók Béláról. (Murányi Róbert Árpád)	288
Verdi Magyarországon II. 1884—1919. Befejező közlemény. (Várnai Péter)	292
SZEMLE	
Leningrádi zeneszerzők Magyarországon (Kerényi Mária)	299
Ifjú Zenebarátok. Egy fiatal kulturális szervezetről. (Klenjánszky Tamás)	301
Holland fesztivál 1972 (Breuer János)	303
KÖNYVEKRŐL	
Gárdonyi Zoltán dr.: J. S. Bach kánon- és fúgaszerkesztő művészete — Hans Klotz: Az orgonáról (Molnár Antal)	308
L. Vikár—G. Bereczki: Cheremis Folksongs (C. Nagy Béla)	310
Vladimir Čížik: Bartóks Briefe in der Slovakei — Benjamin Suchoff: Guide to Bartóks Mikrokozmosz — Ernst Roth: Zene és üzlet — Bruno Walter levelei — Feuer Mária: 88 muzsikus műhelyében — Szerk.: Blum Tamás: A karmester — Homolya István: Zathureczky Ede (B. J.)	313

FOLYÓIRATOK	326
HANGLEMEZEKRŐL	332

A Magyar Zene legközelebbi száma 1972. decemberében jelenik meg.

M A G Y A R Z E N E

Zenetudományi folyóirat

A Magyar Zeneművészek Szövetségének lapja

Megjelenik évenként négyszer

A szerkesztő bizottság tagjai:

SZABOLCSI Bence, UJFALUSSY József és MARÓTHY János

Szerkesztő: BREUER János

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

Szerkesztőségi órák: kedden 10—12-ig

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

Felelős kiadó: SALA Sándor igazgató

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, Budapest, V., József nádor tér 1.) közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj félévre 30,— forint, egész évre 60,— forint.

Index: 25.563

72.9717.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

HANNIS EISLER

EGY ÚJ ZENEKULTÚRA ÉPÍTŐI*

A jelenségek sokasága közepette az újdonság ismertetése csak akkor lehetséges, ha nem csupán elemezzük a zene helyzetét, hanem mindenekelőtt kritikai vizsgálat tárgyává is tesszük. Az ilyenféle vizsgálat fölöttébb komoly nehézségekbe ütközik. A munkamegosztás, amin a kapitalizmus termelési módszere alapszik, a művészetben a szakember és a laikus sajtóságos különválásához vezetett el. Ezért nehéz tudományosan szólni a zenéről, mert nem csak a művészi termeléshez szükséges a tudományos módszerek bevezetése, hanem a művészet szemléletéhez is, ha úgy akarunk szólni a zenéről, hogy ne csak ismertessük, hanem hogy az ismertetésből a gyakorlatban is használható eredményeket kapjunk. A zene területén a tudomány bevezetése még egyfajta speciális nehézségbe is ütközik. E műfaj ismertetése csak olyan segédfogalmakkal lehetséges, amelyek a zenei technikából valók, és a laikus számára nem éppen egykönnyen érthetők.

Ha napjainkban kérdést intéznénk az átlag-polgári zenefogyasztóhoz a művészetre vonatkozó felfogása felől, a következő felvilágosítást lehetne tőle kapnunk: Zene mindig is volt és mindig is lesz. Társadalom feletti jelenség, és bár részben bizonyára értelmezhető a társadalmi helyzetek segítségével is, mindazonáltal önálló jellege van. A művészeti stílusok változatosságát az ízlés változására vezetik vissza. Létezik a zenei tökéletességnek olyan foka, mely az emberen kívül áll, s amely — ha előre nem is észlelik általánosan — egykor még érvényesülni fog. Mert az, ami igazán nagy, az egyszer mindenképpen felülkerekedik. Ha az emberek el is pusztulnának — a zene nagy értékei akkor is fennmaradnának, az emberi társadalmon kívül, az emberi társadalommal szemben, engedelmeskedve szabadon lebegő őseredeti törvényeknek.

A zenéről mint társadalom feletti jelenségről alkotott elképzelés a következő esztétikához vezet:

Létezik egy társadalom feletti, független, elképzelt harmónia, vagyis olyan zenei tökély, amelyet az egyes konkrét műalkotások esetről esetre elérnek vagy nem érnek el. Annak mértékét, hogy a műalkotás a harmóniának ezt a tökéletességét mennyire közelíti meg, meg lehet állapítani. Az értékfoko-

* 1931-ben, Düsseldorfban tartott előadás, Hannis Eisler *Die Massnahme — A tennivaló* című kantatájának ottani bemutatója alkalmából. A tanulmány közreadásával Hannis Eisler halálának 10. évfordulójára emlékezünk.

zat megállapításának módszerei részben technikaiak, részben érzelmiak, de mégis közkeletűek ezek a módszerek, tehát bárki élhet velük, nem számít, hogy az illető milyen társadalmi osztályhoz tartozik.

Ezek azok a zenére és a zenedarabok értékére vonatkozó elképzelések, amelyekkel napjainkban — alig-alig variáltan — lépten-nyomon találkozunk. Kérdés, miféle visszahatásuk volt ezeknek a nézeteknek — amelyekre éppenséggel a zenei gyakorlatból következtek — magára a zenei gyakorlatra? Meg kell állapítanunk, hogy ezek a nézetek egyre növekvő zavart keltettek, mert egyazon műre ugyanúgy alkalmazott módszer más és más értékelést eredményez. Egyes-egyedül az individuális ízlésnek kell döntenie, csakhogy az képtelen arra, hogy esetenkénti döntését technikailag vagy ideológiailag valamiképpen is alátámassza. Ez a módfelett nagy és egyre növekvő zavar arra mutat, hogy ama bizonyos módszerek immár gyakorlatilag hasznavehetetlenek. Anarchikus jellegük a polgári zene egyik leginkább szembeötlő válságtünete. Anarchikus a zenei módszerek váltakozása, anarchikus a hangversenyüzem, de anarchikus még önmagában az is, ahogyan a hangverseny válságára reagálnak. A hangversenyzene válsága, ami az utóbbi esztendőkhöz különösképpen kiéleződött, alighanem egyike a fenyegető összeomlás leginkább feltűnő formáinak, ami a rendezett polgári-zenei viszonyokból egyféle barbárság állapotába való átmenetet jelez. A hangversenyválság legvalószínűbb magyarázata társadalmi jellegű. A középosztálynak az infláció során következett kiszáradása, a kispolgárság széles rétegeinek növekvő proletarizálódása folytán tarthatatlanná vált a háború előtti műveltségszínvonal és a zenei műveltség színvonal is, ami stabilizálta a hangversenyek gyakorlatát. A kisburzsoázia, az állandó alkalmazottak, de még a polgárság nagyobb tömegei is, kevésbé nehézkes, súlyos és ingadozó gazdasági helyzetükhöz illőbb zene fogyasztására szorulnak. Hiszen mi magunk is mindannyian megéltük a korábban komolytalannak számító, úgynevezett könnyű- vagy vidám zene érvényesülését. Még az olyan privilegizált helyeken is, mint amilyen a hangverseny meg az opera, érvényesült a zenei élvezet legkényelmesebbike, a jazz, ami messzemenőleg lehetővé teszi, hogy a hallgatóság a legvitálisabb módon, kötelezettség nélkül szórakozzék, mert az már semminemű kötelezettséget sem támaszt a hallgatóval szemben. Ámde a tisztán zenei élvezet funkciója, úgy ahogy azt a polgári zene funkcióján ábrázoljuk, nem csak a jazz esetében válik pusztán izgatószerre. A világnézet élvezeti cikk jellege, ahogy ezt a polgári zene nagy korszakában látjuk, elsorvadt. A funkció egyoldalúan vált át a pillanatnyi izgalom célkitűzésébe. Csupán ezzel magyarázhatók az elmúlt tizenöt évtized sokszor változó zenélési divatjai. Az izgatószerke fölöttebb gyorsan közönyösekké válnak, innen van, hogy a polgári zene utolsó szakaszában — a funkció változatlansága mellett — mindegyre újabb módszerek igényével találkozunk a zenében, amelyek azonban nem a funkció társadalmon belüli generális változásának tényéből fakadnak, hanem a változás utáni vágy kényszeréből; a funkció változatlansága mellett: szórakozási kedvből. Ha százötven esztendővel ezelőtt a szórakoztatásnak volt is még valamiféle kötelező, például heroikus jellege, most már kötelezettség nélküli eszköze az időöltésnek. Arra való, hogy munkaerőt reprodukáljon kapitalista értelemben. Ez a folyamat, amely barbár formák között megy végbe, a dialektikus materialista szemében mindazonáltal haladó jellegű. Ez érthetetlennek hangzik, bővebben kell hát

megmagyaráznunk. Az elmúlt tizenöt év zenei fejlődése a polgári művészetnek a művész személyiségéről, a műalkotás függetlenségéről alkotott, korábban stabil fogalmait végérvényesen likvidálta. A polgári zeneszolgáltatás totalitás-fogalmát felbomlasztotta és végérvényesen likvidálta. E zenekultúra romjain kapott helyet a munkásság harca azért az osztályhelyzetének megfelelő új zenekultúráért, amely ma már szemmel láthatólag kialakulóban van.

A ZENEI TEVÉKENYSÉG GYAKORLATA ÉS A
ZENEFOGYASZTÓ A KAPITALIZMUSBAN

A munkának és a pihenésnek a kapitalista termelési módra jellemző ellentéte különbséget tesz minden szellemi tevékenység között; vannak olyanok, amelyek a munka, s olyanok, amelyek a pihenés szolgálatába állnak. Csak-hogy a pihenés a munkaerő reprodukálására szolgáló szisztéma. A pihenésnek nem szabad azt tartalmaznia, amit a munka tartalmaz. A pihenés a produkció érdekében álló improduktivitásra való. Ezek a zenei tevékenység sajátos társadalmi, gazdasági alapjai a kapitalizmusban.

Ahhoz, hogy a feudalizmus zenei módszerei és a burzsoázia módszerei közt mutatkozó ellentétet meg tudjam érteni Önökkel, előbb röviden ismertetnem kell a feudalizmus zenei szemléletét és a zenei gyakorlatát. A feudalizmus korszakában a zene következő formáival találkozunk: udvari zenével, ami az uralkodó legfelső réteg előjoga; egyházi zenével, ami a leigázott osztály nevelésének és oktatásának eszköze; zenével a munka folyamata során és a köznapi életben, mint amilyenek a munkások énekei, szerelmes énekek és a többi. De nem szabad ezeket éles határvonallal elválasztani egymástól. A társadalmi fejlődés egy bizonyos pontján az egyházi zene átvesz népdalokat és feldolgozza őket, és az udvaroknál az uralkodó osztály privilégiumaként jelentkező zene szerkesztési módszereit az egyházi zene határozta meg. Egy új fogalmat kell itt bevezetnünk eszmefuttatásunkba, nevezetesen a zene funkciójának fogalmát, amin mostantól kezdve a zenélés társadalmi célját fogjuk érteni. A zene funkciója a feudalizmusban az előjogokat élvező vékony felső réteg élvezete, szórakoztatása volt; az elnyomott rétegeknél fegyvelmező funkciója volt. Itt ismét óva kell intenünk a szemlélet merevségétől. Zenével való fegyvelmezésre — például a katonazene esetében — élvezeti momentumok segítségével is kerülhet sor. Ámde az előjogélvező rétegeknél az élvezet a végeredmény volt, vagyis döntő fontosságú társadalmi mozzanat.

Az egyházatyák szemében a zene csak akkor létjogosult, ha összeegyeztethető a keresztényi kegyelem tanával és az istentiszteletnek javára szolgál. Ítéletüket merőben gyakorlati szempontokra építik, és mindenkor a saját koruk templomának zenei tevékenységét tartják szem előtt. Az öncélú művészet és a tisztán esztétikai műélvezetet kereken elutasítják. Elsősorban erre az utóbbi megállapításra kell a figyelmüket felhívnom, mert ebben a megállapításban ott van a mai polgári zeneszemlélet valamennyi pozíciója. Ha az egyházatyák már a korai feudalizmusban is küzdöttek e szemlélet ellen, az azt jelenti, hogy már a feudalizmus korai formájának idejében is voltak társadalmi ellentétek a városi polgárság és a földesúri rétegek között. Az egyházatyák elsősorban azért helyezkednek zeneesztétikai kérdésekben ilyen radikális ál-

lászpontra, hogy félreérthetetlenül elválasszák az egyházi zenét a pogány zenétől, amelyben első helyen a kromatikát ítélték elutasítandónak, mint ami elpuhulásra vezet és károkozó. A feudalizmusban a zenének csak akkor van létjogosultsága, ha az egyház szolgálatában áll, és ott is csak alárendelt a szöveghez mért a jelentősége. Az egyházatyák a következőképpen fogalmazzák meg ezt: „A zenét Isten azért adta az embernek, hogy megkönnyítse számára a zsoltárok tanulását.” A zene érzéki csábítását nem sikerült likvidálni, de azon voltak, hogy az egyház számára ártalmatlanná tegyék, oly módon, hogy ennek engedelmes szolgálójává tették, és csupán a szövegnek tulajdonítottak fontosságot, meg az énekesek, de nem ám a hallgatóság lelkiállapotának. Az iménti idézet — valamint a következők némelyike is — Abert professzornak „A középkor zeneszemlélete” című könyvéből való. A továbbiakban Abert professzor megállapítja, hogy szigorúan tilalmas volt mindennemű melodikus éneklés és mindennemű ékítmény: „A jámbor emberhez éppoly kevésbé illő mint az aggastyánhoz, hogy az éneklést ékesítse vagy metsző hangokat hallasson benne, inkább magasztalják ők Istent fojtott hangon, hogy nem annyira muzsikálás, mint inkább sóhajtás benyomását keltsék vele.” A zsoltártanulás megkönnyítésén és a szöveg érzelmi felerősítésén kívül a zenének az a további funkciója, hogy a gyülekezetet megrendítse, és felkeltse és erősítse a töredelmes bűnbánatot. A feudalizmusban uralkodó osztály érdekeiből kiindulva formálódott az a sajátos esztétika, amely a gyakorlatba átültetve megint csak a feudalizmus stabilizálására szolgált. Ezt mondja Hieronymus egyházatyája — és valljuk be, hogy sajátos egy esztétika ez: „Lehet valakinek a hangja még oly rossz is, ámde ha jól éneklő műveit, mégis Istennek tetsző énekes ő. Krisztus szolgálója énekeljen. Az énekesnek ne a hangja, hanem szövege legyen tetszetős.” Szent Agoston nagy nyomatékkal óva int a hangzás túlzott szépségétől, mert az elvontja a figyelmet Isten szavától és akkor ezáltal mindig fennáll a súlyos bűnbeesés veszedelem. A gyakorlatias egyházatyák mindannyian figyelmeztetik énekeseiket, hogy érzésviláguk és magatartásuk legyen összhangban énekeik tartalmával, mert egyébként teljességgel értéktelenné válik az ének a maguk és a hallgatóság számára is. A zenetermelésnek is sajátos előfeltételei voltak a korai feudalizmusban. A zenének semmi köze a tehetségtől függő tudáshoz, hanem tantételeknek olyan summája, amelyet bárki elsajátíthat és — ha kívánják tőle — tartozik is elsajátítani. Végül ott van még magának a zeneszerzőnek az a gyakorlatias magatartása is, ami merőben elmentés a burzsoázianak a művészről alkotott fogalmával. Johannes Gottenius, a teoretikus, azt mondja: „A művész a komponálás során ama közönség jellegét, amelyre hatni akar, mindenkor tartsa szeme előtt.”

Az egyházi zene funkcióinak néhány mondatban való összefoglalása következőképpen hangozhat: A templomban megszólaló zene nem az egyénhez fordul, nem annak egyéni sorsa felé, hanem az a feladata, hogy a jelenlevők összességét egyfajta vallásos magatartásra készítse. Végül azáltal, hogy később magának a hallgatónak is osztoznia kellett a muzsikálásban, minthogy a többivel együtt énekelte a korált, egyféle gyakorlat részese lett s ezáltal, még nyomatékosabban és még erőteljesebben, bizonyos magatartásra kényszerítették. A zene élvezete alárendelt alkatelem itt. A zenélésnek ez a formája megfelel a földbirtokos, a hűbérúr osztályérdekeinek. Lehetővé teszi és — a gyakorlatban alkalmazva — újra meg újra megszilárdítja a feudaliz-

must. E társadalmi célkitűzésből elindulva keletkezett a hangokkal való szerkesztésnek egy bizonyos módszere, amit nevezhetnénk éppenséggel zenei technikának.

A középkor komponálási technikája következőképpen alakult: A zenei gondolatok kifejezőmódja polifon volt. A preklasszikus polifónia nem ismer ellentéteket, sem a tempók, sem a formai diszpozíciók vonatkozásában. Egyik specifikus sajátossága ennek a technikának, hogy nem ismeri a variációt, és — pedig a motivikus variációt, ami egy téma motivikus kifejlesztését teszi lehetővé. A zenei témát nem módosítja taglalva, ismételve vagy folytatva, oly módon kibontakoztatva, mint azt a tizenkilencedik század klasszikus zeneirodalmában találjuk, hanem a muzikális kifejlesztés a többi szólam toldalékai segítségével következik. Általánosan fogalmazva: ez a polifon kifejezőmód lényege, mert hiszen a kánon és az imitáció nem egyéb, mint egy merev gondolat kifejlesztése azáltal, hogy különböző síkokon, különböző hangmagasságokban és különböző időpontokban játsszák el.

A hangszerelés nem azonos a polgári értelemben vett hangszereléssel. Nem más, mint szólamok feltöltése színezés nélkül és effektusok nélkül. Maga az előadás meghatározott, egyenletes hangerővel megy végbe. Nincsenek crescendo és decrescendo. Hiányzik az árnyalás. Azt látjuk itt, hogyan vezet el egy bizonyos társadalmi szituáció egy bizonyos zenei technikához, amely — ha a gyakorlatban alkalmazzák — megint csak azt a bizonyos társadalmi szituációt teszi lehetővé.

A burzsoázia a feudalizmus kebelében szembehelyezkedik a feudálisztikus termelési módszerekkel. Mindenekelőtt eme társadalmi ellentét gazdasági bizonyításával kell szolgálnom, hogy érthetővé váljék számunkra olyan kétnyes területen, mint a zene területe. Az ilyen ellentétek egyike a manufaktúra és a földjáradék közötti ellentét volt. A feudális földjáradék profitja egyféle sajátságos szociális tagozódás, nevezetesen a jobbágyrendszer révén keletkezik. De hát hogyan is állunk a tőke keletkezésének történelmi előfeltételeivel? Idézem Marxot: „A tőke keletkezésének előfeltétele először bizonyos pénzüsszeg akkumulációja egyes személyek kezén az árutermelésnek viszonylag magas színvonal mellett általában, másodszer egy kétféle értelemben véve „szabad” munkás jelenléte.” Olyané ugyanis, aki munkaerejét mindennemű akadályoztatástól és korlátozástól szabadon bocsáthatja áruba, és aki szabad, mert nincs földbirtoka s általában: termelési eszköze; más szóval — mint Marx ironikusan nevezi — olyan munkás, aki „szabad mint a madár”. Ez a gazdasági ellentét vezet a fiatal burzsoáziának a jobbágyság ellen vívott harcához. Elvezet az emberi jogok felfedezéséhez.

További gazdasági ellentmondás volt a feudalizmusban példának okáért a szabad kereskedelem és a földbirtokhoz való feudálisztikus előjog közt fennálló ellentét. Idézném itt Kautsky egyik korai írását, amely még érdemes ifjúkorából való — hiszen ő napjainkban ugyancsak megváltozott! — legalább is futólag érinteném. A híressé lett példázat egy boroshordó útjáról, mikor Amiensből Párizsba adják el. Ama boroshordó ára Amiensben — mondjuk — húsz frankra rúg. De ötven frankra rúg Párizsban, mert a hordókat szállító kocsinak sok olyan úton kell haladnia, ahol a hűbérurak úgynevezett útjogot élveztek. A hűbérúr befektetés nélkül szerezhették tőkét, profitot, pusztán osztályának öröklött előjoga, merőben csak az utak megadóztatása révén. Ezek

a feudális előjogok a feudális szemlélet szerint Isten akaratából valók voltak. Szembe helyezkedett velük a fiatal vállalkozó szabadságról alkotott fogalma. Csakhogy a szabadság e gazdasági fogalmának megfelel egy politikai elképzelés is a szabadságról, ahogy az megtalálható a francia forradalom emberi jogai között: minden társadalmi rend célja a három természetes és íratlan emberi jog fenntartása. E három jog: a Szabadság, a Tulajdon és a Biztonság, és a Szembeszegülés az elnyomással. Itt a klasszikus példája annak, ahogy a gazdasági érdekek politikai formát és a politikai formák végül is hajlíthatatlan világnézeti jelleget öltenek. Kérdés, miként alkalmazták a gyakorlatban ezeket az általános tételeket, amelyek csupán annyiban általánosak, hogy általánosan lehetővé teszik a kapitalista termelési módszert? Az elnyomással szembeni ellenállás joga igen hamar elmaradt. Már csak a tulajdon joga van meg, és pedig a magántulajdoné, polgári értelemben. A vállalkozói szabadság e gazdasági fogalmának még ma is, tehát 1931-ben is, egy a szabadságról alkotott politikai elképzelés felel meg, mint ahogy az megtalálható például a weimari alkotmányban. Ez áll ott például: „Minden német lakása menedék és sérthetetlen.” Ehhez azonban meg kell jegyeznünk: előbb egy lakás kell és azt ki kell fizetni ahhoz, hogy menedékké és sérthetlenné váljék, és nem szabad megelőzőleg olyan politikai vétségeket elkövetni, amelyek házkutatást tesznek lehetővé. Végül még ez is ott áll a weimari alkotmányban: „Minden németnek joga van ahhoz, hogy földbirtokot szerezzen.” Amihez meg kell jegyeznem, hogy a német nép kilencvenkilenc százaléka ezt a sajtáságos jogot a ligha fordíthatja hasznára, mert nincs meg az arra való szükséges aprópénze, hogy ezt a jogát gyakorolhassa. Ez a szabadságfogalom, amelyet gazdasági érdekek hoztak létre, s amely a gyakorlatban alkalmazva megint csak bizonyos gazdasági körülményeket tesz lehetővé, ez az alapja a polgári művészi tevékenységnek és egyszersmind természetesen a polgári zenének is. A feudalizmus nagy zenei harcai, amelyek a „Küzdelem az igazi zenéért” jelszavával indultak el, a burzsoázának a feudalizmus ellen vívott nagy küzdelmeit tükrözik vissza. E harc kezdetén a polgárság éles ellentétben áll az egyházzal, s így annak feudálisztikus funkciójával is a zene területén. Ha a zene feudális funkciója lehetővé teszi azt a gazdasági célkitűzést, hogy a gyülekezetet megrendítse és a töredelmes bűnbánat állapotát megerősítse — akkor a polgári társadalom új funkciója, az egyes személyiségek harmonikus kialakítása, éles ellentétben áll a feudális funkcióval. Hogy a polgári zenét minél érthetőbben ismertethessük, ki kell mondanunk, hogy az áru fogalma, ami döntő tényező a kapitalizmusban, a zene területén is érvényre jut. A hangversenyforma az áruviszonylat bevezetését jelenti a zenére alkalmazva. Ismertetőjegyei: a hangversenyjegyek megvásárlása, a kották eladása, a zenespecialista fogalma, hiszen ő a zenei áru előállítója.

A burzsoázia klasszikusainak hangversenyzenéje a zenei áru fogyasztójához folyamodik és azon van, hogy szórakoztassa őt. Nyilvánvaló, hogy abban a társadalmi szituációban, amely követelményként proklamálja az egyén szabadságát, más szóval: a vállalkozó szabadságát, az erők szabad játékát a gazdaságban — olyan zenének, mint a feudalizmusé, nincs többé természetes funkciója. Hanem ez a hangversenyforma, amely látszólag szöges ellentétben áll a szórakoztató zene feudális előjogával, közelebbről szemlélve csupán a tulajdonra vonatkozó előjog egyféle demokratizálódásának bizonyul. Mert míg a feudális

hallgató mindenképpen meghallgatott egy templomi hangversenyt, addig a burzsoázia hangversenyformájában a zene élvezésének egy sajátos előjoga jelent meg. A műveltség és a zenei előképzettség fogalma az. Mert a polgári zene sem mindenki zenéje, hanem szintén csak egy uralkodó osztály művésze. Minél nagyobb lesz az ellentét a burzsoázia és a proletariátus között, annál nagyobb lesz a zenében is az a sajátos ellentét, amelynek teljességgel kifejlett alakját a kapitalizmusban találjuk meg. Ezt az ellentétet közönségesen a könnyű- és a nehéz zene ellentétéként szokás jellemezni. Úgy is mondják, hogy létezik egy tisztes és egy nemtisztes, avagy komoly és vidám zene. Ámde ezeknek a megjelöléseknek egyike sem képes elkendőzni azt, hogy ez az ellentét a társadalmi ellentétekből eredt. Az egyházi zene — hajdan az egész zenei fejlődés hordozója — háttérbe szorul. Immár nem döntő társadalmi tényező. Technikai fejlődését a hangversenyzenéből meríti és ezáltal megváltoztatja a saját feudális funkcióját is. A templomban is helyet foglal a polgár, aki régen feladta az egyház elleni harcot, mert most a munkássággal szemben kihasználja az egyház ideológiáját, csakúgy, mint hajdan a feudalizmus tette a burzsoázia ellenében. Az élvezetnek, az egyes személyiség harmonikus kialakításának és fenntartásának ez a polgári funkciója vezet el a tizenkilencedik században a homofon zene nagy kibontakozásához. A polgári zenei fejlődés kezdeteiben — a tizennyolcadik század közepe táján, a „Mannheimi Iskola” tekinthető annak — a korai forradalmár-individuum tükröződik vissza. Legmagasabb csúcseit a polgári zene Beethoven szimfóniáiban érte el, nála az élvezet egyfajta világnézetté funkcionálódott át. Ha forradalmi korszakok során a polgári zene a feudalizmus ellen vívott harcaiban a nagy forradalmár-individuumot tükrözi is vissza, viszont a tizenkilencedik század közepe felé a csalódott, tulajdonát őrző nyárspolgárt is visszatükrözi. A nagy érzések szegényesebbé lettek, kisebbek, intimebbek már. A polgári osztály hanyatlásával, a feltörekvő proletariátus ellen vívott harca során, az élvezet mindinkább öncélúvá lett, egyre inkább kérdéses és egyre hamisabb. Végül is az újkor polgári művésze óhatatlan korlátlanul egocentrikussá vált előretolt pozícióiban; a leginkább szélsőséges esetekben azért, mert éppenséggel szórakoztató ennek az árunak az előállítására. A polgári zene e sajátos funkciójának sajátos komponálási technika a megfelelője: a homofónia. Ez az ábrázolásmódja a polgári klasszikus muzsika zenei gondolatainak. Főleg az ellentéteség elvén alapszik. Ez az elv fölöttébb nagy mértékben biztosítja a változatosságot és a szórakoztatást. A harmónia és elméleti származtatásának fejlődése az ellentéteségnek egyre újabb módszereit teszi lehetővé. Végül biztosítja ezt az ellentéteséget a hangszerelési technika is, ami a zenei ábrázolás eszközeül meghonosítja a hangszínt. Az előadás elevenné válik. Felfedezik a crescendo és a decrescendo árnyalatait. Ez a stílus minden másnál alkalmasabb arra, hogy az individuális átélés, az egyes ember szabadon csapongó érzelmei felé forduljon. Nem kényszeríti a hallgatót merev magatartásra, hanem azon van, hogy izgalomba hozza őt, hogy mulattassa, hogy asszociációkat teremtsen számára.

Megtaláljuk a fejlődésnek ezt a folyamatát minden más művészetben. Megtaláljuk a tudományban is. Legjobb példa az olyanféle fejlődésre, mint az egyházi zene hangversenyzenévé válása, a középkor skolasztikus filozófiájának fejlődése a tizennyolcadik századbeli enciklopédistákig és a modern pol-

gári filozófiáig. Ha van is a tizenkilencedik század elejének polgári zenéjében olyasvalami, mint a totalitás, teljes zenei világkép, de azért a tizenkilencedik század végén bekövetkezik a polgári zene akut válsága, egyidejűleg a kapitalizmus válságával, aminek rendkívüli kiéleződését — ahogy azt Marx, nevezvén általános nacionális válságnak, már nyolcvan évvel korábban megjósolta és leírta — most éljük át.

A polgári zene anarchiájának ismertetése végett szemléltetnünk kell most az egyes irányzatokat, amelyek amellet még a legélesebb harcban is állnak egymással. Németországban a zenei mozgalom jobbszárnya, amelyet nagyjában a Schumann alapította „Zeitschrift für Musik” képvisel Lipcsében, a Wagner—Richard Strauss-korszakért száll síkra. Ők az utolsó, fölöttébb gyengécske harcosai a polgári zene totalitás fogalmának, ami pedig gyakorlatilag kikészült. Ellenzik a kommersz zenét, hívei a lelkek megrendítésének, az egyén lelke gazdagításának, a világnézetszimfóniának és a szimfonikus költeménynek. Elutasítják a balszárny technikai haladását és hisznek egy bizonyos kis történelmi korszak örökkévaló értékeiben. Politikai tekintetben igencsak vágyakoznak egy erőteljesebb, imperialisztikusabb, háború előtti Németország után, esetleg a Hohenzollernek vezetése alatt. Hívei a hangversenynek, szeretnék az 1880 és 1914 között zenei szituációt felújítani. Ennek a szárnynak a szakmai színvonala igen alacsony. A zenei szemlélet teljességgel elavult módszereivel élnek és nincs kapcsolatuk a kispolgárság népesebb tömegeivel. Ez az utolsó pozíció, amely az aktuális válsaggal szemben még a stabil zenei szituációval átlát, paródiája a polgári zene tizenkilencedik századfordulói, mindennek ellenére is produktív magatartásának. Legjobb koponyáik egyike — aki még hozzá szemben is áll velük, mert számára a zene csupán Schubertig ér — Heinrich Schenker. Annak bizonyítására, hogy milyen nagyon politikusán gondolkodik ez a szárny zenei kérdésekben — tehát nem csak mi, gonosz dialektikus materialisták vagyunk olyan átkozottul politikusak — idézek Heinrich Schenker „Neue musikalische Theorien” (Új zenei elméletek) című könyvéből: „A világháború azzal ért véget, hogy Németország, jóllehet a harc-
térén nem győzték le, de — mivel elárulták a demokratikus pártok, a közép-szer és az azt fel nem érők, a féktelen individualizmus félműveltségének és műveletlenségének, a szintézisre való képtelenség, a mindentudás vagyis mitsemtudás, a felelőtlen doktrinerizmus és a vérszomjas kísérletezőkedv pártjai, terror, népgyilkosság, okirathamisítás, a népről való hazudozás, a Nyugat imádata és majmolása és a többi segítségével — átvette az ellenséges nyugati népektől szabadságformáik hazugságát. Hanem ezzel elesett az arisztokratizmus végső védbástyája, és most már kiszolgáltatták a Természetet a Demokráciának, ami irányában alapvetőleg és organikusán ellenséges indulattal érez. Mert a kultúra — szelektió; mélységesen mély szintézis, a lángész csodálatos teljesítményei alapján.”

Ez a jobbszárny, amelyben természetesen jelentkeznek különféle árnyalatok és nézetkülönbségek, kilátástalan harcot vív a tizenkilencedik század polgári zenéjének fennmaradásáért és propagálásáért. Elvből ellene van mindenemű újításnak.

A polgári zenefront középső szárnya nagyjában olyanféle folyóiratokból tevődik össze mint a „Musikblätter des Anbruch”, vagy olyanféle napilapok zenei rovatából mint — mondjuk — a „Frankfurter Zeitung” vagy a „Berliner

Tageblatt". Politikai tekintetben körülbelül afféle pártcsoportosításnak felelnek meg, amelyek helye — mondjuk — a Kormánypárt és a Német Néppárt vagy a Centrum között van. Ez a csoport ugyan nemkülönben emlegeti sóhajtozva a régi jó idöket, de van szeme a valóság számára is. Látja a válságot és megkísérli mértéktartó formában összekapcsolni a hagyományt a haladással. Híve Beethovennek és az iskolás zenének, híve az exotikum bevonásának, esetleg még Arnold Schönbergnek is híve, híve a munkásság zenei mozgalmának is — mérsékelt formában. Mindent egyes lángelmék alkotóerejétől vár, és az általuk szállított műalkotások magasrendű minőségétől. Ez a csoport is vállalja Schenker felfogását, hogy a kultúra szelekció, mélységesen mély szintézis, a lángész csodálatos teljesítményei alapján. De belátással van a fejlődés iránt: a zenei gazdagság híve mindenekfelett. Ennek az iránynak a képviselői úgy vélik, hogy ami igazán jó, annak számára mindenkor lesz hely, és majd jön is hozzá még további jó. Mert ami jó — az jó. A csoport teoretikusait persze nem foglalkoztatja a kérdés, hogy honnan veszik a Jó értékmérőjét; a zene társadalmi szerepének kérdése sem foglalkoztatja őket.

Legérdekesebb a polgári zenei mozgalom balszárnya. Ennek érzékei a legfinomabbak, ez reagál legkönnyebben a valóságra. A leglabilisabb és legmozgékonyabb, képviselői pedig a „Melos” folyóirat és Sztravinszkij meg Hindemith, a komponisták. Valósággal élcsapata ez a polgári zene hanyatlásának, és technikai tekintetben a leghaladottabb szárnya. Ehhez a csoporthoz még olyan zeneszerző is tartozik, mint Arnold Schönberg. A hangverseny válságára ez a szárny módfelett elevenen reagált. A valóság likvidálta a zene „világszemlélet mint élvezeti cikk” funkcióját, ám ők egy lépéssel továbbmentek. Azt mondták: a zenének nem szabad világnézetet tükröznie — ami önmagában haladó módszer jelent a burzsoázia számára —, és felfedezték a játékos kedv, a muzsikáló kedv, a kommersz zene fogalmát. Ily módon az elkötelezetlen szórakozást haladásnak minősítették és szalonképessé tették. Legyen a zene pusztán játék a hangokkal, nem szabad emberi tanúságtételre szolgálnia. Következett erre az új virtuozitás, az új spiritualitás, az új elegancia, és egyféle elkötelezetlen vidámság. A zenét úgy kell megszerkeszteni, hogy ne legyen patetikus, fülledt, nagyvonalú kijelentés benne, legjobb ha befagyasztják, nem szabad érintenie a hallgató legbensejét. Legjobb, ahogy azt Sztravinszkij eszten-dőkkel ezeltört megfogalmazta, ha úgy jár, mint a varrógép. Csakhogy az utóbbi két esztendő folyamán ez a balszárny, a németországi akut válság félelmetes nyomása alatt, óriási fordulatot hajtott végre és ismét felfedezte az érzelmet, az új lírát.

Röviddel ezelött volt Berlinben a játékos kedv előharcosa *Das Unaufhörliche* (A szünni nem akaró) című oratóriumának ősbemutatója. Paul Hindemithnek ez az oratóriuma különös mű, mert megmutatja, hogy legnagyobb válsága idején a burzsoázia új ingerek keresése során megint a világnézetiséghez folyamodik. Új ingereszközök keresése során egy szétomlott korszakban megint a világnézetet terhelik meg. És így a kör — Schenkertől és a „Neue Zeitschrift für Musik”-tól elindulva Sztravinszkijig, Hindemithig és a „Berliner Tageblatt”-ig — ismét egységes fronttá zárul össze. Csakhogy a burzsoázia zenéjének ehhez az egységfrontjához vezető úton elveszett és végérvényesen elpusztult valami. A múltban a polgári művész zárt személyiséget tükröztetett vissza. A jelenben zenei személyiségeink — mint Sztravinszkij és Hinde-

mith — fölöttébb ingatag alakok. Sztravinszkijnek csaknem minden műve vagy minden műcsoportja más és más stílusú. A jelenkor polgári művésze ugyanúgy ingadozik, mint a polgári rend. Így azután az utolsó vívmány, a polgári zene egységfrontja sem más, mint egységes ingadozás.

A tulajdonképpeni nagypolgári zenei mozgalom e három csoportjával áll szemben a népzenei mozgalom, Jöde és a szociáldemokraták zeneszolgáltatásának vezetése alatt. Gyakorlatilag főképpen a régi egyházi zene és a népdal ápolására támaszkodik. Vannak reális politikai szándékai is. Itt csupán Jödének egy olyan mondatát akarom idézni, amely iskolát csinált: „Az ifjúság depolitizálása a népdal felelevenítése által.” A szociáldemokraták reformista zeneszolgáltatása csupán a polgári demokratikus középső csoport hasonmása. Hívei ők a hangversenyzenének és Jödének, hívei Sztravinszkijnek és Richard Straussnak. Egyáltalában: mindenkinek hívei. Šokat várnak a zene egyfajta misztikus hatásától, Kestenbergr professzornak, aki miniszteri referens, alkalmasint legjellemzőbb mondása az, hogy a munkásnak zengő levegő által kell magát felszabadítania. A reformisták e zenei mozgalmában van balszárny is, a forradalmi munkások ellenzéke, amelynek azonban legutóbb egy részét kizárták a munkásság nagy zenei szervezeteiből, mint amilyen például a Német Munkásdalosok Szövetsége. Erre a kizárásra — mint azt a reformisták állítják — nem politikai okokból került sor, hanem formai okokból. Az ellenzék ugyanis állítólag egy ízben megszegett egy alapszabályt, ami okot szolgáltatott arra, hogy a munkások zenei mozgalmának legéletrevalóbb és leghaladottabb hányadát kihajítsák a saját szervezetéből.

Milyenek a zene kilátásai, melyik osztályban alkotják meg az új módszereket, melyik osztályban jön létre új kapcsolata életnek és művészetnek, gyakorlatnak és elméletnek? Melyik osztály az, amelynek gazdasági helyzete következtében sürgető érdeke, hogy a zenének új funkciója legyen? Új zene nem jöhet létre az anyag forradalma, hanem csakis olyan társadalmi változás közbenjöttével, amelynek során új osztály jut hatalomra és amelyben a művészetnek új társadalmi célja is van. Tudományos módszerek alkalmazásával kapunk feleletet ezekre a kérdésekre: Az egyetlen osztály, amelynek új módzerekre van szüksége, amelynek számára életszükséglet, hogy a zene funkciója megváltozzék, a forradalmi proletariátus. A hatalomért és a szocializmus építésért vívott harc során talál majd a gyakorlatból meríthető új módszereket, és már meg is találta azokat, amelyek hordozzák a szocialista zenekultúra módszerének valódi csíráit. Ahhoz, hogy ez a fejlődés világosan lássék, szükséges a munkások zenei mozgalmának rövid történeti ismertetése.

A MUNKÁSOK ZENEI MOZGALMA

A munkásság zenei tevékenységének első szakaszát nem éppenséggel a burzsoázia mértékével mért „magas” kultúrshívonala, hanem sajátos gyakorlati életformát, de már a munkásság első zeneegyesületei is lényegesen különböznek a polgári szervezetektől. A legfontosabb különbség az, hogy a munkásság első dalegyletei, amelyek Németországban 1860—1870 táján keletkeztek, reális politikai feladatokat tűztek ki a maguk számára. A politikai harc

illegitása, a szocialistaellenes törvény korszakában, a politikai tevékenység elleplezésére szolgáltak. Jellemző egy látszólag pusztán kulturális szervezet harcos karakterére, hogy keletkezésekor menten rendőri ellenőrzés alá került és végül be is tiltották. Iskolapéldája ez a proletariátus kulturális dolgokban tanúsított magatartásának. Ama kényszerűség folytán, hogy a munkaerőt pihenéssel, nevezetesen kulturális foglalatossággal kell reprodukálni, ezek a kulturális szervezetek menten a munkásság osztályhelyzetébe terelődnek és harcos jellegűekké válnak. Éppen e harcos jellegük miatt lehetetlen, hogy egymagával a polgári dalárdairodalommal beérhessék, hiszen az csak az egyénnek a természetéhez való viszonyát, a kedélyességet vagy a vidám összefüggést hangulatát tükrözi. Abból a kényszerből, hogy a szervezetet meg kell védeni, szükségképpen következik a támadás. Kulturális területen ez agitációt és propagandát jelent, és végül a zene egy merőben sajátos formájának kialakulásához vezet el: az iránydalhoz.

A munkásosztály, minthogy a termelés folyamatában egyoldalúan használták fel, nem volt még abban a helyzetben, hogy ő maga működjék kultúra kialakítójaként. Akkoriban nem alakított ki a zenében új irányzatot, de máris bevezetett egy új módszert. Az anyag oldaláról szemlélve, vagyis a polgári esztétika álláspontjáról, olyan stílus volt ez, amelyet a burzsoázia haladottabb köreiben ósdinak, nevetségesnek bélyegeztek. És ha valaki 1880-ban kijelentette volna, hogy a munkásság részint vaskos, veresre mázolt dalai arra hivatottak, hogy meghódítsák számára a német klasszikus zene nagy örökségét, azt még egy raffináltabb elme is otromba éretlenségnek ítélte volna. És mégis helyes megállapítás volt: *mert a történelem arra tanít minket, hogy semmilyen új zenei stílus sem keletkezik esztétikai tekintetben új álláspontból, tehát nem az anyag forradalmát jelzi, hanem az anyagi szükségesség változásától függ a zene funkciójának egy történelmileg szükségszerű változása a társadalomban általában.*

Meg kell látnunk ezt a mindenkor visszatérő folyamatot a zenei munkaszemélyzet kezdetében is. Csak az esztétikai vonatkozásban zavaros tekintet és a dialektikus iskolázottság nélküli elme nem veszi észre a funkcióváltozásnak ezeket az igénytelen kezdeteit. A funkcióváltozás csak igénytelenül csekély lehetett, mert függvénye volt az osztályöntudatos munkásság tizenkilencedik század végén fennálló sajátos helyzetének. Miközben a tudomány ellátta tisztán propagandisztikus feladatát, és a szociális nyomás meg az átkapitalizálódás nagy tömegeket érlelt meg a marxizmus számára, a munkásság művészete önként értetődően nem tükrözhetett még a haladó gondolatokat. Ilyenformán az akkori irányművészet nem olyan művészet volt, amelyet az öntudatos munkásság a szándékkal nyújtott az osztályöntudat nélküli munkásnak, hogy őt és önmagát felrázza, osztályösztonéit felkeltse és mozgósítsa őt az osztályharcra. Így aztán a zenének és a szövegnek az öntudat nélküli munkáshoz kellett szólnia, az egyesek érzelmeihez fordult, s így tulajdonképpen csak előmunkálata lehetett a tervszerűen végrehajtott propagandának.

Az 1880 és 1914 közötti esztendőik folyamán a dalirodalomban hosszú sora keletkezett azoknak a merőben irányműveknek, amelyek esztétikailag értékelve csupán a burzsoázia egy elmaradott zenei stílusának átvételét jelentették. Ma már tudjuk, hogy ez történelmi szükségesség volt, mert a modern ipari proletárt az a nevelés, amelyet a polgári társadalom nyújt számára és

amelynek egyedüli célja, hogy alkalmassá tegye őt a kizsákmányolásra, nem képesíti arra, amit a polgári művész magasrendű műélvezetnek nevez. Emiatt a zenei anyagnak, amit egyaránt nyújtottak az énekesnek és a hallgatónak, egészen egyszerűre kellett alakulnia, és olyan módszerekkel kellett készülnie, amelyek biztosították a hallgató merőben érzelmi beállítottságát.

A munkásság e tisztán gyakorlati művészi tevékenysége mellett még egy másik törekvést is szemügyre kell vennünk. A népnevelés régi gondolata ez, ami a zenére alkalmazva azt jelentette, hogy a munkásság számára el kell hódítani a feudalizmus zenéjét és a polgárság zenéjét. Eleve hiábavaló igyekezet volt ez; mert a munkásság gazdasági helyzetében a művészettel szemben sohasem lehetséges olyan magatartás, mint amelyet a burzsoázia tanúsít. Ez minden reformista tevékenység régi klasszikus hibája, ami szükségszerűen kompromisszumokra vezet, ami szükségszerűen kijátszik esztétikailag értékesebb anyagot politikailag értékesebb anyaggal szemben, ami tehát akarva, nem akarva a burzsoázia törekvéseit mozdítja elő.

Világos, hogy küzdenünk kell reformista törekvések ellen is; ámde a munkásságot nem csak ez a veszély fenyegeti, hanem fenyegeti a kispolgári-közönséges művészeti felfogás veszedelme is, ami nemkülönben a burzsoázia rétegeiből szívárogoz át a munkásság közé. Gondolnunk kell arra, hogy az operett, a sláger, az ál- és valódi népdal minden társadalmi réteg tekintélyes hányadát meghódítja, és a munkásságot e téren legalább akkora veszedelem fenyegeti mint a zenei sznobizmus. A klasszikus zene ápolása helyénvaló lehet, ha a könnyű, szórakoztató zene likvidálására használják. Előnyei a szórakoztató zenével szemben nyilvánvalók: legalább némi figyelemre készítetik a munkáshallgatót, míg a könnyű, szórakoztató zene csakis a kényelem és a lustaság szolgálatában áll. Fontos, hogy az ilyenféle fenyegető veszedelem elhárítására eljuttassuk a munkáshallgatóknak a polgárság nagy zeneműveit. Ámde az ebből eredő előny nyomban átcsaphat a munkásság súlyos károsításába, ha az effajta zenei szolgáltatás következményeként a munkásság majd elutasító magatartást tanúsít a forradalmi irányzenei mozgalommal szemben.

Ahhoz, hogy a munkások zenei mozgalmát a politikai harcok gondolati színvonalára emeljük, az szükséges, hogy a polgári zeneszolgáltatás formáit ne használjuk többé kritikátlanul, hanem kezeljük kritikusan. Ezen felül szükséges lenne a munkásság új társadalmi helyzetének elemzése is.

A régi irányzatos zenének az volt a célja, hogy az osztályöntudatos munkásságtól forduljon az osztályöntudat nélküli munkásság felé. Csakhogy a jelen politikai szituációja más. A dolgozók nagy tömegei szervezetekbe tömörültek, a szakszervezetekbe, a pártokba, a kulturális egyesülésekbe, a sportegyesületekbe. Ezek a szervezetek szakadatlan harcban állnak a helyes forradalmi magatartásért. A modern munkásmozgalom kérdésévé a taktika kérdése lett. Majd ha ezt likvidálták, mert győzedelmeskedett a helyes taktika, csak akkor diadalmaskodhat a forradalom. Az olyan irányművészet, amely mechanikusan másolja a zenei munkásmozgalom 1880. évi magatartását, még ha esztétikai tekintetben haladó elemeket tudna is felmutatni, óhatatlanul mégis csak céltalanná, ellenforradalmivá válnék — mert a munkásmozgalmon belüli ellentétek mindegyikét ignorálja — végső soron tehát reakcióssá. Nem lehet az irányművészet feladata az, hogy a harcoló munkásság érzelmeit amúgy elkötelezettség nélkül hozza lendületbe. Ezzel mit sem változtatna a helyzeten. Az

irányzenének ezen a fajtáján — mint elavultan és túlhaladottn — felül kell kerekedni. Át kell adja a helyét olyan forradalmi művészetnek, amelynek legfontosabb ismertetőjegye a küzdő és formáló jelleg. A dialektikus materialista gondolkodásmód több mint nyolcvan év óta meglevő eredményeinek feldolgozását jelenti ez; az utóbbi húsz esztendő forradalmi tapasztalatainak feldolgozását jelenti ez.

Egy társadalomban, ahol ugyan nagy tömegek egységes nézete az, hogy osztályharcnak lennie kell, de ahol nem egységesek abban, hogy miként kell azt megvívni, milyen módszerekkel, milyen eszközökkel — ott válik a művészet első ízben a társadalom tanítómesterévé. Az szemlélteti majd nagy képekben az osztályharc elméletét és tapasztalatait. A polgári művészet legfőbb célja az élvezet. A munkásság, amely most osztálytörténetének egyik legbonyolultabb és legsúlyosabb korszakát éli, telve ellentétekkel a saját soraiban, emellett azonban a hatalom átvételének reális feladata előtt áll, nagy szövetségesül megint azt a művészetet választja, amelynek funkciója változóban van. Ami fő célja volt, tudniillik az élvezet, a cél elérésének eszközévé válik. A művészetnek immár nem az a feladata, hogy kielégítse a hallgató szépségigényét, hanem arra használja fel a szépséget, hogy megtanítsa rá az egyes embert, hogy érthetővé tegye és kézenfekvővé a munkásosztály eszméit, az osztályharc aktuális problémáit.

A zene most már nem öncélként használja szépségét, hanem rendet és fegyelmet teremt az egyes ember zavaros érzelmei között. Látjuk, hogy ennek révén ismét nagy funkcióváltozás következik be a művészetben. A művészet — az osztálytörténelem legsúlyosabb helyzetében tanítómesterré, harceszközzé válván — elveszíti mindazt, amit a polgári művészet „szép” elnevezéssel illet. Már a kezdet kezdetén is megvan benne az osztálynélküli társadalmon belüli művészet új funkciója a legteljesebb mértékben.

A munkások zenei mozgalma új módszereinek mai napi gyakorlatához még a következőket kell megjegyeznünk: Ennek receptje nincs, hanem a zenei munkásmozgalomhoz csatlakozott specialisták és szakemberek feladata felülvizsgálni, hogy az anyag miféle változásai következnek óhatatlanul a forradalmi művészet amaz új funkcióiból. Egyszersmind azonban a munkások széles tömegeire és funkcionáriusaira is hárul az a feladat, hogy a szakembereket rákényszerítsék erre a felülvizsgálatra, és az eredményeket a gyakorlati alkalmazás révén ellenőrizzék és kritika tárgyává tegyék.

Előadásom befejezéseként a következőket kívánom mondani: A szocializmus az értelemnek a társadalomba való bevonulását jelenti. Ha mi — és ezen a „mi” megjelölésen a proletariátus élgárdáját, a forradalmi munkásságot értem — valóban át akarjuk venni a politikai hatalmat, és nem csupán úgy akarunk hinni ebben, mint afféle távoli, ködös reménységben — akkor olyan művészeti tevékenységet kell propagálnunk, amely új módszereit a forradalmi munkásság hétköznapi harcaiból meríti; de nem csak a munkásság bajátgondját tükrözi — ahogy azt a reformista és „szociális” művészek teszik —, hanem a németországi éhezők és nyomorgók széles rétegeit felvilágosítja a hatalomátvétel helyes módszereiről. A dialektikus materializmus klasszikusainak egyike hetven esztendővel ezelőtt igazán nagy kijelentést tett. El kell ismeriök e kijelentés nagyságát, ha elmondom, milyenek voltak akkoriban a munkásság körülményei. A német munkásság akkoriban, a kapitalizmus korai idő-

szakában, még a kultúrátlanság és gyámoltalanság szörnyű állapotában volt. De Friedrich Engelsnek volt bátorsága abban a pillanatban ahhoz, hogy megtegye a nagy kijelentést, amely a világ minden professzorát harsány nevetésre készítette, hogy tudniillik az embereknek éppen ez az elnyomított, barbárságban leledző rétege, hogy ez a munkásság lesz az egyetlen osztály, amely majd arra hivatott, hogy Németországban a klasszikus filozófia örökébe lépjen. Én hát befejezésként a zenére is alkalmazom Friedrich Engels nagy kijelentését, és állítom, hogy a munkásság — és ezen itt Düsseldorfban a Ruhrvidék vájárját, a solingeni fémmunkást, a höchsti vegyipari proletárt értem — az egyetlen osztály, amely a burzsoázia zenekultúrájának összeomlása és megsemmisülése után, amit most élünk át, mohón kap majd a nagy, a polgári zene örökségén. Belőle fognak kiemelkedni a szocializmus új zenei kultúrájának erőteljes építői.

A haladó polgári muzsikusként szól az az üzenet, hogy új zenei módszerek csupán csak a forradalmi munkásoknak a burzsoázia ellen vívott mindennapi harcában jönnek létre, és hogy új zenei kultúra majd csak azután keletkezik, ha a munkások Németországban átvették a hatalmat, ha építik a szocializmust és az teljessé lesz.

(Soltész Gáspár fordítása)

KÁRPÁTI JÁNOS:

EURÓPÁN KÍVÜLI HATÁSOK A NYUGATI ZENÉBEN*

A mi úgynevezett „nyugati kultúránk” sokkal fiatalabb, mint egyik-másik Európán kívüli nép kultúrája. Míg amazok öt-hatezer éves hagyományra tekinthetnek vissza, mi épp hogy kétezer évet tudunk felmutatni — és a zene területén még ennél is lényegesen kevesebbet, hiszen a görög és római zenéből csak az elméletet ismerjük, zeneanyag oly kevés maradt fenn, hogy abból képet igazán nem alkothatunk. Az európai zene nagyjából egységesnek mondható, összefüggő hagyománya valahol a kora középkorban, a keresztény liturgikus ének kibontakozásával kezdődik. Így számítva alig marad vagy másfél ezer év.

A korkülönbség már önmagában is arra mutat, hogy a mi európai zenénk végeredményben gyermeke, leszármazottja a nála idősebb nagy ázsiai kultúráknak. De ezt támasztja alá a gyökerek vizsgálata is: a keresztény liturgiára alapozódó európai műzene nem a görög és latin, hanem a héber, szír, kisázsiai zene folytatása. A kérdés tárgyalásába ezúttal nem bocsátkozhatunk bele, meg kell elégednünk a bizánci, a kopt, az etiópiai, az örmény és mozarab keresztény kantillációk pusztá említésével. És ez távolról sem kizárólag a perifériákra vonatkozik, hiszen az ambroziánus ének is határozott keleti hatás alatt fejlődött ki.¹ Kelet azonban nemcsak az alapokat nyújtotta ehhez a zenei gyakorlathoz; hatása, úgy látszik, állandó és folyamatos volt, amit — ha másból nem, már csak abból is következtethetünk, hogy az egyházatyáknak kifejezetten tiltani kellett az éneklés „keleti jellegű túlzott kromatizmusát”.²

A keleti zene egy másik ágon is erős hatást gyakorolt a középkori Európára: az egyre jobban terjeszkedő arab birodalom hosszú időre berendezkedett az Ibér-félszigeten, és nemcsak a spanyol, de a dél-francia zeneszűlsokra is mélyen rányomta bélyegét. Nincs ugyan bizonyítva, hogy az arab zene lényeges befolyást gyakorolt volna a trubadurok és trovèrek művésze-

* Elhangzott vitaindító előadásként, az 1971. évi firenzei Maggio Musicale zenetudományi kerekasztal-konferenciáján.

¹ Angles, Higiní: *Latin Chant before St. Gregory*. New Oxford History of Music Vol. II. London, 1954. 61. l.

² Corbin, Solange: *Musique chrétienne des premiers siècles. Histoire de la musique I. Des origines à Jean-Sébastien Bach*. Vol. publié sous la dir. de Roland-Manuel. Paris, 1960. 659. l.

tére, de a hatás valószínűsége fennáll. Julian Ribera spanyol zenetudós a troubadour szó eredetét is az arab „tarab”-zene szóval magyarázza.³

Mindenesetre, több évszázados együttélés és kölcsönhatás eredménye lehet, hogy a mediterrán nyugati felében az észak-afrikai arab-mór-berber zenének oly sok — és a népzében még ma is megmutatkozó — közös vonása van a spanyol, katalán, provençal és olasz zenével. Csak egyetlen, de igen jellemző példát kívánok felhozni ennek bizonyítására. A Maghreb népzenejének egyik fontos vonása a hemiola-metrum, azaz a 6/8-os és 3/4-es ütemek következetes váltakozása. Jules Rouanet és Rodolphe d'Erlanger publikációiból is tudjuk, hogy ez a ritmika igen gyakori jelenség Algériában.⁴ Ugyanezzel a ritmustípussal azonban az Ibér-félszigeten is találkozunk, mégpedig egy XV. században lejegyzett, de minden bizonnyal XIII. századból eredő portugál „trubadúr-énekben”, az ún. „Canção do Figueiral”-ban.⁵ Még közelebb áll az észak-afrikai típushoz az andalúziai „gaujira” és az ún. „flamenco”. Az észak-afrikai és a spanyol zene kapcsolatát egyébként elég régóta ismerjük. Az olasz műzene oldaláról azonban ezt a kérdést még alig vizsgálták. Anélkül, hogy távolabbi következtetéseket kívánnánk levonni, megállapíthatjuk: az itáliai reneszánsz muzsika is előszeretettel használja ezt a ritmustípust a frottolákban és madrigálokban. Monteverdi is például így ritmizálja az anakreoni vers rínasát az Orfeóban.

Monteverdi esetében természetesen az arab ritmusvilággal való kapcsolat közvetett, és inkább csak egy közös mediterrán gyökerre vezethető vissza. Kelet és Nyugat zenéjének kora középkori összefonódottsága ugyanis az önálló európai zenekultúra kibontakozásával párhuzamosan megszűnt. Nagy szerepe volt ebben a reneszánsznak: a görög—latin kultúrára való reális vagy vélt támaszkodás teremtette meg több évszázadra kihatóan az európai kultúra human karakterét, nagy kivirágzását és — ezzel összefüggésben — a többi kultúrákkal szemben tanúsított fölényérzetét.

A fejlett hajózás, a gazdag kereskedőállamok prosperitása, a városi civilizáció ebben az időben valóban a társadalmi fejlődés élvonába emelte Dél- és Nyugat-Európát, és a művészetek soha nem látott virágzásnak indultak. Nem állítom, hogy ezzel egyszer s mindenkorra megszűnt Kelet hatásának beáramlása, de ez a hatás a régihez képest kisebb mérvű volt és már csak titkos föld alatti erecskéken át szivárgott.

Az európai kultúra így nagyjából a XV. századtól kezdve a XVII. századig önnön nagyságának, fejlettségének tudatában szinte lezárta a Kelet felé néző kapukat és már csak önmagát figyelte. A kereszties háborúk és az arabok kiszorításának korát a törökök elleni védekezés váltotta fel, s a keresztény Európa úgy érezte, a barbár veszedelemmel szemben védeni kell nyugati human műveltségét.

Igen jellemző, hogy ezt az állapotot egy nagy kritikai hullám változtatta meg a XVIII. században. A francia felvilágosodás alakjai vetették fel először

³ Chottin, Alexis: La musique arabe. Id. m. 540. l.

⁴ Rouanet, Jules: La musique arabe dans le Maghreb. A. Lavignac-L. de la Laurencie: Encyclopédie de la Musique Dictionnaire du Conservatoire. 1re partie Tom. II. 2833—2879. l. D'Erlanger, Rodolphe: Mélodies tunisiennes. Paris, 1937.

⁵ Laparra, Raoul: La musique et la danse populaires en Espagne. Lavignac-Laurencie: id. m. 2392. l.

kellő súllyal a kérdést: vajon jogos-e az európai polgár, a nyugati fehérember gőgös, felsőbbrendű magatartása a keleti „barbárokkal” szemben? Ezzel vette kezdetét az első nagy, immár tudatos érdeklődési hullám Kelet iránt. Arábia, Perzsia, India, Törökország — megannyi nagy nép, nagy múltú ország, ahol — szinte a felfedezés erejével hatott — emberek milliói élnek, akik másfajták, mint mi, európaiak, és mégis ugyanolyanok. Montesquieu és Voltaire számára a Kelet elsősorban tükör: rajta keresztül szemlélve az európai ember nem is olyan ideális, mint azt sokáig hitték. Rousseau még ennél is továbbmegy: számára a Kelet nemcsak tükör, melyben önmagunk hibáit jobban látjuk, hanem egyenesen példakép: a civilizációtól még meg nem rontott *természetes* ember eszménye.

Néhány évtized alatt valósággal elárasztja az európai irodalmat a keleti téma Montesquieu *Lettres Persanes*-jától Voltaire Mahomet-jén és Zaire-ján keresztül Metastasio *Le Cinesi*-jéig vagy Lessing *Bölcs Náthánj*áig. A Rousseau-követő Bernandin de Saint Pierre pedig egy csendes-óceáni szigetre, bambusz és pálmafák, néger szolgák közé viszi el Paul és Virginie című regényének hőseit.

Mindez a zenére is jelentős hatást gyakorol, elsősorban az operalibrettők közvetítésével. Csak néhány jellemző címet sorolunk fel: *Les Indes Galantes* (Rameau — 1735), *Solimano II.* (Hasse — 1753), *Montezuma* (Graun — 1755), *Le Cinesi* (Gluck — 1754), *Le Cadi dupé* (Monsigni, Gluck — 1761), *Les Pélerins de la Mecque* (Gluck — 1764), *Entführung aus dem Serail* (Mozart — 1782), *La Caravane du Caire* (Grétry — 1783), *Paul et Virginie* (Kreutzer — 1791), *Le Médecin Turc* (Isouard — 1803).

Míg a felvilágosodás irodalmában az Európán kívüli témának lényeges tartalmi vonatkozásai vannak, zenében mindez még másodlagos, inkább csak keret, környezet, epizód. Nem mintha a XVIII. századbeli író jobban ismerné a keleti valóságot, mint a muzsikos a keleti zenét. Csak ott a különbség, hogy míg az író az elképzelt idealizált keleti ember figurájával valami lényegeset kíván elmondani a nyugati ember problémájáról, a zenében megjelenő keleti utalásoknak kevés közvetlen közük van a zenemű alapmondanivalójához. Vegyünk csak két példát! Mozart, bár már a *Zaide*-ban előtanulmányokat folytatott hozzá, a *Szöktetésben* csak külső keretként használ fel úgynevezett török muzsikát, és tulajdonképpen meg sem kísérli, hogy Szelim basa figuráját zenében is megformálja. Vagy itt van Graun *Montezumája*. A II. Frigyes által írt librettóban Ferdinand Cortez európai szöszegése kerül szembe Montezuma mexikói uralkodó tiszta becsületességével. Graun mindössze néhány balettbetétben próbálja — sikertelenül — ábrázolni a mexikói helyszínt.

De mit ismerhetett egyáltalában a XVIII. századbeli muzsikos az Európán kívüli zenékből. Mexikóból nyilvánvalóan semmit. Keletről pedig csaknem kizárólag azt a török táborig muzsikát, mely Közép- és Kelet-Európában a hosszú hódoltság alatt ismerőssé vált, s amely 1720 és 1740 között még az osztrák, magyar, cseh és lengyel katonazenében is polgárjogot nyert.

Így alakult ki az ún. „janicsár-muzsika” élménye alapján egyfajta nagyon korlátozott kép a török zenéről, mondhatnánk egyetlen egy hangvételtípus, mely azután reprezentánssá lett mindenféle keleti milieu-nek. Ezzel találkozunk Gluck *La rencontre imprévue* (A mekkai zarándokok) című operájának nyitányában, Mozart *A-dúr szonátájának* közismert Török indulójában és a *Szök-*

tetés „janicsár-kórusában”, Beethoven *Die Ruinen von Athen* című színpadi kísérőzenéjében, melyet Kotzebue drámájához írt a pesti Német Színház megnyitása alkalmából — hogy csak a zeneileg legrangosabb példákat említsük. Csaknem valamennyi török induló és törökös zene néhány közös zenei eszköz felhasználásával jellemezhető: a ritmus kemény, katonás és páros metrumú, a dallam felemelt negyedik fokú, tehát lyd jellegű hangsorból épül és gyakori benne a hangismétlés, a terc- és kvart-ugrások repetíciója, valamint a hegyes előkékekkel való díszítés. A harmonizálás szándékosan szegényes, sok az ismételt akkord, a hangszerelés pedig egyértelműen a török tábori zenekar hangzását utánozza a cintányérok, dobok, csengők halmozásával. Beethoven bele is írta a „Dervis kórus” partitúrájába: „az összes lehetséges zajkeltő hangszer, mint castagnette, csengők stb.”

A XIX. század első évtizedeiben még egy ideig divatos marad a XVIII. századi keleti operatematika, amint azt Boildieu *La Calife de Bagdad*-ja (1800), Rossini *Italiana in Algeri*-je (1813), *Il Turco in Italia*-ja (1814) és *Maometto II*-ja (1820), Weber *Abu Hassan*-ja (1811) vagy Cherubini *Ali Baba*-ja (1833) tanúsítja. A század második felében azonban a Keletről alkotott kép lényegesen megváltozik: míg a XVIII. századi operában a Kelet főképp a komédiában bukkant fel, a XIX. század második felében a romantikus nagyopera színpadára kerül át. Ez már önmagában is kifejezi a két korszak szemléletének különbségét: a XVIII. század racionalizmusa kritikai élel állította szembe az európai és az Európán kívüli embert, a XIX. század romantikus szemlélete viszont a titokzatosat, a homályosat, a regényesen izgalmasat kereste a Keletben. Ambroise Thomas *Le Caid* címmel komponál operát (1849), Sába királynőjének történetét ketten is: Gounod és a magyar Goldmark Károly viszik színpadra (1862, 1875), Meyerbeer *Africaine*-je 1865-ben, Bizet *Djamileh*-je 1872-ben kerül színre. Az indiai témák közül csak a két legjelentősebbet, Massenet *Le Roi de Lahore*-ját (1877) és Delibes *Lakmé*-ját (1883) említjük. És végül ide tartozik egy kimagasló remekmű is: Verdi *Aida*-ja, mely jellegzetes módon mutatja meg a XIX. századi zeneszerző attitűdjét az Európán kívüli téma, színhely és muzsika irányában.

Verdi, mielőtt még belekezdett volna a librettista Ghislanzoni-val a közös munkába, már kapcsolatban volt az opera alapanyagát szolgáltató Mariette Bey egyiptológussal és Camille Du Locle-val, a francia szövegíróval. Miként Abbiati közli: „A valóságban Verdi végtelen mennyiségű történelmi és archeológiai adatot kért a fő egyiptomi templomokra vonatkozóan... kérdéseket tett fel, vajon az ókorban az egyiptomi istenek kultusza kizárólag a férfiak számára volt-e fenntartva; hogy vajon Etiópia megfelel-e Abessziniának...”⁶

Az egyiptomi zenére vonatkozóan egyébként Verdi François Joseph Fétis 1869-ben megjelent zenetörténetét tanulmányozta, de nem volt megelégedve a benne talált adatokkal. Miként egyik leveléből kiderül, többet köszönhetett Du Locle egyéb közlésének. „Köszönöm Önnek a felvilágosításokat az egyiptomi hangszerekre vonatkozóan — írta 1870. július 15-én —, melyek különböző pontokon hasznosak lehetnek számomra. Azokból szeretném megcsinálni a harmadik felvonás fanfárját, a fináléban, de félek, hogy a hatás hiá-

⁶ Abbiati, Francesco: Giuseppe Verdi. Milano, 1959. Vol. III. 374. 1.

nyozni fog. Biztosítom Önt, hogy például a Sax-féle hangszerek alkalmazásától borzasztóan undorodom. Ez megengedhető egy modernebb téma esetén... de a Fáraók korában!!”⁷

Verdi tehát a maga részéről mindent megtett azért, hogy a drámához hitelenes atmoszférát teremtsen, hogy — mint ő maga mondta — érezni lehessen „Egyiptom illatát” (l’odor d’Egitto)⁸ — és végeredményben nem rajta múlt, hogy valóban autentikus adatokkal nem rendelkezett. A téma egyébként magában rejtett egy olyan kettősséget, amit csakis bizonyos romantikus alkotói magatartással lehetett megoldani: a contemporaine egyiptomi arab zene elemeinek nagyon szabad felhasználásával kellett megteremteni a Nílus-part atmoszféráját és az óegyiptomi istentiszteletek misztikumát. Ehhez egy nagy művész volt szükséges, aki a hiányos adatokat csak irányadónak tekintette és maga alkotta meg a saját céljának megfelelő Kelet-képét.

Ha nem is ilyen magas fokon, de nagyjából ugyanezt tette a XIX. század legtöbb zeneszerzője, aki a keleti atmoszféra ábrázolásával egyáltalában megpróbálkozott. A XIX. század is tehát, akárcsak a XVIII. század, kialakított magának egy sajátos keleti hangvételt. A „janicsár-muzsika” úgyszólván teljesen eltűnt, s vele együtt maga a török téma is háttérbe szorult. A romantika századában elsősorban Perzsia, Arábia, India jelenti a Keletet, s a hozzá fűződő lokális asszociációkat immár nem a kemény ritmusú induló, hanem egy hajlékony, érzéki színű, gazdag ornamentikájú dallamosság hivatott felkelteni.

Ennek a hangvételtípusnak is van reális alapja, miként a janicsár-muzsikának az előző században; elsősorban az arab és indiai zenében egyaránt otthonos bővített szekundus hangsorok melodikus jellegzetessége, továbbá az arab—perzsa zenében használatos, nazális hangú nyelvsipek színeffektusa. Főképp e két elemből alakította ki az európai romantika a maga zenei orientalizmusát. Többé-kevésbé klisé lett ebből is, mint a janicsár-zenéből, legfeljebb több, gazdagabb variációra adott lehetőséget. E klisé alapján a XIX. század zeneszerzője, a keleti muzsika valóságos ismerete nélkül is, meg tudott formálni egy sajátos keleti „couleur locale”-t — afféle zenei képet az Ezeregy-éjszaka izgató, buja mesevilágából.

Lényegében ugyanezzel a romantikus magatartással, de több reális ismeret alapján közeledett az Európán kívüli tematikához Camille Saint-Saens. Bár Sámson és Delila című operájának (1877) atmoszférája ugyanolyan esz-közök segítségével jön létre, mint francia kortársainál, több kompozíciója reális észak-afrikai levegőt áraszt magából. Saint-Saens nagyon sokat időzött Algériában és láthatóan nagyon megszerette az országot. Az észak-afrikai arab—mór zenével való bensőséges kapcsolatáról olyan művek tanúskodnak, mint a Suite Algérienne (1879), az Africa című fantázia zongorára és zenekarra (1891), valamint néhány induló (Sur les bords du Nil, Orient et Occident, Marche aux étudiants d’Alger).

Hasonlóképpen reális ismeretek alapján közeledtek a keleti zenéhez a XIX. század második felének orosz zeneszerzői, mindenekelőtt az „Ötök” csoportjának tagjai. Balakirev, Lermontov költeménye nyomán, kaukázusi tán-

⁷ Abbiati: id. m. 376. 1.

⁸ Abbiati: id. m. 396. 1.

cok felhasználásával komponálja meg Tamara című szimfonikus költeményét (1867—1882), és Islamey című zongorafantáziáját is egy kaukázusi, illetve egy tatár táncmóra építi. Muszorgszkij fantáziáját is több keleti téma foglalkoztatja: így Flaubert Salammbó-jára tervezett, csak töredékesen elkészült operájának anyagában nagy szerepe volt a líbiai katonák indulójának (1863). Egy másik megvalósulatlan kompozícióban, a Sennacherib pusztulásában is fontos szerepet játszott volna a keleti kolorit. Nagy művei közül a Hovanscsina az, mely alkalmat adott keleti színek megvillantására: ez a Perzsa tánc azonban alig különbözik a nyugat-európai orientalizmus kliséjétől.

Fontos szerepet játszik a Kelet Borodin művészetében. Igor herceg című operájához komolyan tanulmányozta a finn—török és közép-ázsiai népek zenéjét (már amennyire ez akkoriban egyáltalában lehetséges volt), hogy a poloveciek táborának atmoszféráját hitelesen tudja ábrázolni. Szerzői magatartása Verdiéhez hasonlít, ugyanis minden tanulmány ellenére végül is egyetlen egy keleti dallamot sem használt fel, a poloveciek táborának közismert zenei képe teljesen Borodin egyéni leleménye. Az opera mellett egy szimfonikus kép, a Közép-Ázsia szteppéin című is tanúsítja Borodin keleti érdeklődését. A negyedik orosz mester, kinek művészetébe ugyancsak szervesen épül bele a keleti kolorit, Rimszkij-Korszakov. Gazdag ornamentikájú dallamossága és színpompás hangszerezése a nyugat-európai orientalizmus képét nagy mértékben gazdagította. Első ide vonatkozó műve az Antar szimfónia, mely egy arab mese nyomán keletkezett (1868); az Ezeregyéjszaka mesevilágát a Seherezade című szimfonikus szvit szólaltatja meg (1888). A keleti hangvétel néhány jellegzetes stílusjegye azonban Rimszkij-Korszakov csaknem valamennyi művében felfedezhető.

A XX. század, a gazdasági, társadalmi és technológiai fejlődés eredményeképp, egészen új korszakot nyitott Európa és az Európán kívüli világ kapcsolatában. Mindez természetesen a zenében is éreztette hatását. A közlekedés mennyiségileg növelte a kapcsolatot, a hangrögzítő technika pedig lehetővé tette, hogy a nyugati muzsikusként ne csak az egyszeri élményre legyen utalva, hogy az újrajátszás révén mélyebben is belehatoljon a számára egzotikus muzsika rejtelmeibe.

A fordulópontot az 1889. évi párizsi világkiállítással jelölhetjük, bár nyilvánvaló, hogy évtizedeken át húzódó fokozatos átalakulásról van szó. Mégis, szimbolikus jelentősége van annak, hogy ekkor lépett fel először Európában távol-keletről jött — jávai és annami — zeneegyüttes. A hatás, amit e távoli világ követői keltettek, már abban a pillanatban is megdőbbentő és felkavaró volt, eredménye azonban csak később gyümölcsözőtt. Érdemes idézni az egyik leghitelesebb tanú, Claude Debussy gondolatait, melyeket a francia mester 1913-ban publikált az „Ízlésről” című tanulmányában. „Az annamiták — írja Debussy — lírikus dráma embriókat adnak elő, kínai hatás alatt, melyekben jól felismerhető a tetralogikus formula . . . csak épp több benne az isteni sugallat és kevesebb a díszlet . . . Egyetlen kis nyershangú, klarinetszerű hangszer irányítja az érzéseket, és egyetlen tam-tam tartja kézben a félelemérzetet, ez minden . . . Nincs különleges színház, rejtett zenekar, nyoma sincs a rossz ízlésnek . . . A jávai zenében pedig olyan kontrapunktikát figyelhetünk meg, amely mellett Palestrinái csak gyerekjáték. És ha az ember európai elfogultság nél-

kül hallgatja ütőhangszereik varázsát, kénytelen elismerni, hogy a miénk ehhez képest nem egyéb, mint a vásári cirkuszok barbár zajongása.”⁹

Debussy megnyilatkozása persze egy más irányú elfogultságot tükröz: a wagneri romantikus pátoossal való szenvedélyes szembenállást. Ám ugyanakkor hitelesen fejeződik ki benne az európai művész új magatartása, a régi nagy kultúrák iránt frissen ébredt abszolút hódolat. Sehol sem volt ez teljesen független a romantika ellenességétől, csak épp a szenvedély különböző fokú. A posztromantika zsúfolt hangzásvilága, felfokozott méretei és pátozos külsőségei után jóleső újdonságot, szinte megváltást jelentett a távol-keleti zenék kamarajellege, absztrakt jelzésrendszere, finom, aprólékos kidolgozottsága és intimitása.

A felfedezés konzekvenciáit először különös módon nem Debussy, hanem Igor Sztavinszkij vonta le, aki Debussy írásának megjelenésével egyidőben — 1912-13-ban — komponálta *Trois Poésies de la lyrique japonaise* című művét szoprán énekhangra, 2 fuvolára, 2 klarinéttra, zongorára és vonósnyesre. Ugyanebben az időben keletkezett azután Schönberg *Pierrot lunaire*-je is, melynek ugyan semmi közvetlen kapcsolata nincs a távol-keleti muzsikával, de a hasonló együttes jellemző módon mutatja az európai muzikus belső igényét az apparátus lecsökkentésére. Ravel is kétségtelenül ezt az irányt folytatja énekhangra, fuvolára, csellóra és zongorára komponált *Chansons madécasses* című művében (1925—26). Ravel számára egyébként nem ez az egyetlen kirándulás az egzotikus tájakra; egyik első jelentős kompozíciója énekhangra és zenekarra a *Shéhérazade* címet viseli (1903), később pedig a *Deux mélodies hébraïques* erősen ornamentális jellegű, keleti dallamstílusa tanúsodik ezirányú érdeklődéséről.

A Debussy által olyannyira elítélt posztromantikának is volt azonban egy ága, mely erős vonzódást mutatott az Európán kívüli nagy kultúrák hagyományaihoz. Közvetlen zenei élményről itt ugyan nincs szó, ám a régi kínai költészet Hans Bethge német fordításgyűjteménye révén nagy hatást gyakorolt többek között Gustav Mahlerra, aki hat kínai költeményre komponálta *Das Lied von der Erde* című művét (1908); Bethge gyűjteményéből egyébként 1925-ben Schönberg is megzenésített két költeményt. Ugyanennek az áramlatnak a hatása alatt komponálta Schönberg mestere, Alexander von Zemlinsky kaukázusi tárgyú *Sarema* című operáját (1897), valamint a kínai legendán alapuló *Kréta*kört, *Klabund* szövegére (1933). Mindez azonban csak kitérő, mellékág, melyben az ázsiai hagyomány irodalmi, filozófiai és etikai oldala dominál, s a kifejezésre szolgáló zenei eszközök a német romantikus zenéből táplálkoznak, legfeljebb némi egzotikus fűszer hozzáátételével.

Bár a XX. század egészen új értelemben közeledett a Kelet felé, a múlt századi közelítés sem tűnt el egyszer s mindenkorra. Verdi orientalizmusának legközvetlenebb folytatását Puccini művészetében találjuk, azzal a különbséggel, hogy a tematikába is mélyebben beivódott már a Kelet szelleme. Vagyis: míg az *Aidában* Egyiptom csak színhelye volt az egyébként európai jellegű szerelmi-hazafiúi konfliktusnak, a *Pillangókisasszony* szövegkönyvében lényeges elem, hogy az amerikai tiszt éppen Cso-Cso-Szánt hagyja el, és a vérengző

⁹ Debussy, Claude: *Du goût*. S. I. M. 1913.

királylány, Turandot sem volna elképzelhető európai környezetben. A lényegét tekintve is keleti tematikát Puccininál a keleti muzsika jó ismerete és felhasználása egészíti ki. A Turandot ötfokú dallamai és sajátos hangszerelése már nem a XIX. század mesterségesen elképzelt zenei orientalizmusán alapszik, hanem reális és pontos információkon.

A XX. század kommunikációs forradalma azonban nemcsak a régi ázsiai nagy kultúráknak nyitott kaput, hanem a primitív népzeneeknek is. S miközben megszületett egy új tudományág, az etnomuzikológia, az európai zeneszerzők egy csoportja — élén Bartókkal és Sztravinszkijjal — „barbár” támadást indított a kifinomult és elfáradt nyugati zeneizlés ellen. Bartók Allegro barbarója és Sztravinszkij Sacre du Printemps-ja 1911-ben és 1913-ban megdöbbentő új hangot szólaltatott meg: a nyers, szinte brutális ritmikájú ösztönzenét, mely a primitív népek kultikus zenéjében gyökerezett, és amely a kifinomult szépség eszményének helyébe a természeti erőként fellépő, leküzdhetetlen népi energiákat állította. Aligha csoda, hogy ez a zene, Sztravinszkij Tavaszünnepe olyan nagy botrányt váltott ki a párizsi bemutatón!

Míg Sztravinszkij számára ez — bár egy évtizedig tartott — csak alkalmi kirándulás volt, Bartók Béla erre építette fel egész művészetét. Az ő viszonya a primitív és keleti zenéhez mélyebb és állandóbb. Egyrészt: mert a magyar népzene maga is egy fajtája a keleti zenének, amennyiben igaz, hogy azt a magyarok ázsiai őshazájukból hozták magukkal. Másrészt: mert Bartók, hála tudományos kutatásainak és személyes élményeinek, a primitív és keleti zenét nem egy-egy atmoszféra vagy milió kedvéért használta, hanem mert bennük látta a maga művészi céljainak leghívebb és legalkalmasabb kifejezési eszközt.

Bartók, aki az etnomuzikológiai kutatás egyik nagy úttörője volt, kutatásainak területét következetesen tágította a szomszéd országokon keresztül Észak-Afrikáig és Törökországig. Távol-Keletre nem jutott el, de jól ismerte az első tudományos eredményeket és fonográf-felvételeket. A tudományos kutatás tapasztalata zenéjében is érvényesült — az egyszerű dalfeldolgozásoktól és dallamfelhasználásoktól kezdve, a tipikus dallamok újrakomponálásán keresztül a mély nyelvi beágyazásig. Az afrikai és ázsiai zenék nem egzotikus fűszerként jelentkeznek zenéjében, hanem ugyanúgy, mint a magyar, román, szlovák népzene: anyanyelvvé szervesülve. Persze, itt is vannak különböző fokozatok. A hegedűduók sorozatának „Arab dal” című darabja tulajdonképpen egyszerű népdalfeldolgozás; az anyagát szolgáltató dallamot megtaláljuk az észak-afrikai arab dallamok tudományos publikációjában is.

Amikor viszont ugyanez a dallamosság és dobot utánzó effektus egy vonósnyegyben jelentkezik, már szó sincs népdalfeldolgozásról, de még koloritmuzsikáról sem; az arab népzene ebben az esetben Bartók személyes műzenei kifejezőeszközévé vált.

A Báli szigetén című zongoradarabban egy távol-keleti pentaton dallam utal félreérthetetlenül a forrásra. Amikor viszont ugyanilyen vagy hozzá nagyon hasonló dallamokkal és hangzásokkal találkozunk a nagyzenekari művekben: A csodálatos mandarin című pantomimban vagy a húros és ütőhangszerekre írt Zenében, ez hasonlóképpen már nem kolorit, hanem a keleti zene

melodikájának és hangzásvilágának az európai műzene nyelvébe való beolvasztása.¹⁰

Ugyanaz az érdeklődés, mely egyik oldalon a primitív népzene kultikus, barbár erejének felismeréséhez vezetett, a másik oldalon kaput nyitott egy tengeren túlról érkező nagy és feltartóztathatatlan áramlatnak: az amerikai néger jazznek. Miként az arab népzeneben, itt is elsősorban a ritmus gazdagsága, izgató, ellenállhatatlan ereje volt a befogadás legfőbb motívuma. Csak épp érinteni tudjuk most ezt a kérdést, hiszen a jazz történetének már nagy irodalma van, és az európai műzenére gyakorolt hatásáról is hosszú tanulmányokat lehetne írni.

A jazz európai hatásának okát főképp két tényezőben kell keresnünk: az egyik a szabályos metrika és az azon belül érvényesülő szabálytalan ritmika sajátos dialektikája, mely az európai hagyományok útján haladó muzikusok számára elképzelhetetlen újdonságot jelentett, a másik pedig az improvizáció, mely az európai fejlődés sajátossága folytán a műzenéből csaknem teljesen kirekesztődött. Érdekes jelenség, hogy éppen a művészi alkotás rögzítésének lényegében humán tartalmú folyamata vezetett a legnagyobb mérvű elidegenedéshez, művész és alkotás csaknem teljes elválasztódásához.

Debussy és Sztravinszkij, a kelet-európai folklór felfedezői voltak az Amerikából érkezett jazz első európai meghonosítói, a „ragtime” és a „blues” műzenei beépítésével. Később azután Milhaud, Honegger és Auric, a francia „Hatosok” csoportjának legjelentékenyebb képviselői is „behódoltak” a jazznek. Milhaud esetében elsősorban a brazil hatás dominált, melynek olyan művek köszönhetik megszületésüket, mint a *Boeuf sur le toit* (1919), *Saudades do Brasil* (1920—21), *Trois Rag-Caprices* (1922). Bár a húszas években a jazz csupán múló divatnak ígérkezett, hatása tartósnak bizonyult. Bartók például csak 1938-ban próbálkozott bizonyos elemeinek felhasználásával, a Benny Goodman által rendelt klarinét-hegedű-zongoratrióban (*Contrasts*). És még a háború után is fel-felbukkan az európai műzenében, jöllehet ennek az időszaknak egészen más a kapcsolata vele; ezúttal elegendő, ha csupán André Jolivet 1954-ben komponált II. Trombita-koncertjére emlékeztetünk.

André Jolivet zeneszerzői tevékenysége egyébként hídként kapcsolja össze Bartók és a háború utáni időszak felfogását Európa és az Európán kívüli világ kapcsolatáról. Claude Rostand írja az 1949-ből való zongoraverseny Afrikát, Távol-Keletet és Polinéziát átölelő művészi elképzeléséről: „Egyáltalában nem festői vagy dokumentáris szándékból fakad, hogy Jolivet ilyesféle környezeteket választott. Összeegyeztetni akarta a trópusi országok nyelvi hagyományát a mi nyugati zenei nyelvünk jelenlegi törekvéseivel. Ezt cselekedve, módszeresen hangsúlyozta a nyugati zene keletiesítésének jelenségét, mely felé többé-kevésbé ösztönösen Debussy csábított (aki jelentősen kitágította ebben az értelemben zenénk megértését), és amelyre Bartók oly tudatosan nagy súlyt fektetett. Megkísérelve, hogy egybeolvasson két különböző — európai és primitív-trópusi — hagyományt és hogy abból egy homogén esztétikát ala-

¹⁰ Ugyanerről részletesebben I. Kárpáti János: *Bartók Béla és a Kelet*. Magyar Zene. 1964. 6. szám.

kítson ki, Jolivet univerzális nyelvet akart létrehozni, mely gyakorlatilag egyaránt érthető kell legyen európaiaknak, feketéknek és sárgáknak . . .”¹¹

Míg Bartók és Jolivet részéről Kelet és Nyugat szintézise — vagy mondjuk: összebékítése — mögött nagyon határozott alkotói szándék rejlett, s tegyük hozzá: egy bizonyos erőfeszítés a heterogén elemek mesterséges összecsiszolására, a háború után fellépő új nemzedék számára sok Európán kívüli elem a természetesség evidenciájával hat. Még Olivier Messiaen is, aki pedig csak három évvel fiatalabb Jolivetnél, 1944-ben keletkezett *Trois petites liturgies de la Présence Divine* című, unisono női karra és zenekarra írott művéről szólván egészen természetes tényként sorolja fel együttesében a maracast, a kínai cintányért és tam-tamot, a gamelangot, „à la façon balinaise” stb. Két másik művéről, a *Livre d'Orgue*-ről és a *Cinq Rechants*-ről viszont határozottan kijelenti, hogy hindu ritmusokat használt fel bennük.¹²

A háború utáni időszakban mindenképpen a színeffektusok újdonsága, a sajátos szonoritás jelenti a legfőbb vonzerőt az Európán kívüli zenékben. Úgy látszik, Debussy revelációja a századforduló idején tulajdonképpen csak most értett meg igazán, most hozta meg igazi gyümölcsét. Miként Bartók a század első felében egyfajta szintézist valósított meg a keleti moduszok és a nyugati kromatizmus vonatkozásában, úgy most egy újabb szintézis lehetőségei bontakoznak ki Pierre Boulez zenéjében, a poszt-weberni szerializmus és a távolkeleti szonoritás találkozása révén. Az új magatartást éppen Messiaen, Boulez egyik mestere fogalmazta meg igen plasztikusan: „. . . az egzotikus zenékben Boulezt nem a moduszok, hanem a színek vonzották, különösképpen Tibet, Bali és egyes néger zenék rendkívüli ütőhangszerei.”¹³

És végül idézzük magát Boulezt, aki saját művészetének kiváló esztétájaként, szavakban is jól interpretálja szándékait! *Marteanu sans maître* című kompozíciójának Schönberg Pierrot lunaire-jével való párhuzamát és ellentétét tárgyalva például így ír: „. . . Sok hallgató számára az első benyomáshoz egyfajta egzotikus eredet kapcsolódik; való igaz, hogy a xilofon, a vibrafon, a gitár és az ütőegyüttes világosan elválí azoktól a modellektől, melyeket a nyugati hagyomány nyújt nekünk a kamarazene műfajában és inkább a Távol-Kelet által kínált hangzaskép felé közeledik, anélkül, hogy maga a szókészlet is valamilyen szerepet játszana benne. Ez az első benyomás nem teljesen hamis, de felületes; azok a hangszerek, melyek még egzotikusaknak tűnnek, mert szokatlanok a mi nyugati hagyományunkban, elveszítik ezt a sajátos varázsukat, mihelyt beleépülnek abba. Mindazonáltal el kell ismernem, hogy ezt a hangszeregyüttest az Európán kívüli civilizációk hatása alatt választottam: a xilofon helyettesíti az afrikai balafont, a vibrafon a báli gender hatását kelti, a gitár a japán kotóra emlékeztet . . . Valójában azonban sem a stílus, sem a hangszerek alkalmazása nem kapcsolódik semmiben sem e különböző zenei civilizációk hagyományaihoz. Inkább az európai hangzsvilág gazdagításáról van szó az Európán kívüli »hallás« által: a mi tradícióink egyes klaszrikus formációinak olyan nagy történelme van . . . , hogy ablakot kell nyitni a nagyvilág felé, csak így tudunk menekülni a fulladástól. Ez a magatartás

¹¹ Roy, Jean: *Présence contemporaines — Musique française*. Paris, 1962. 331—332. 1.

¹² Golea, Antoine: *Rencontres avec Olivier Messiaen*. Paris, 1960.

¹³ Golea: id. m. 244. 1.

teljesen szembenáll a gyarmati szókészlet rossz kisajátításával, mely Európát jellemezte a század elején, valamint a nagyszámú és rövid életű »madagaszkári, kambodzsai rapszodiákkal« vagy más zsánerképekkel.”¹⁴

Történeti áttekintésünk végéhez érve megállapíthatjuk, hogy ez a mintegy két évszázados fejlődés valóban nagy átalakulást hozott magával, és itt most nem elsősorban a nyelvi fejlődésre gondolok, bár az is idetartozó, de ismert tény, hanem az európai muzsikusszemléletére, magatartására a nagyvilág jelenségeivel kapcsolatban. És a fejlődés Boulezzel távolról sem zárult le; az európai zene progresszív központjaiban, az új zenei fesztiválokon vagy a párizsi „Domaine musical” programján egyre gyakrabban bukkan fel a japán „No színház” vendégszereplése. Ez már távolról sem olyan kuriózum Európa számára, mint volt az annamiak vendégszereplése az 1889. évi világkiállításon. A „No” azért került az új zenei érdeklődés homlokterébe, mert sok évszázados hagyományokon nyugvó, absztrakt, de ugyanakkor igen kifejezőképes szó-mozdulat-zene egysége a mai muzsikusszámára nagyon tanulságos és aktuális. Itt már szó sincs egzotikumról, ínycsiklandó keleti fűszerekről, melyek izgatni hivatottak a nyugati ember fantáziáját, hanem a művészi kifejezés lényegi kérdéseiről. Hogy miképpen képes a mai ember — és most már másodrendű, hogy nyugati vagy keleti — a korrall adekvát módon kifejezni valóságos világának mikro- és makrokozmoszát.

¹⁴ Boulez, Pierre: *Dire, jouer, chanter. La musique et ses problèmes contemporains 1953—1963. Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud—Jean Louis Barrault.* Paris, 1963. 317. l.

LAMPERT VERA:

VÁZLAT BARTÓK II. VONÓSNÉGYESÉNEK UTOLSÓ TÉTELÉHEZ

Bartók nem szívesen adott ki kezéből vázlatokat. Ha jellegük szerint megkülönböztetjük vázlattípusait (és Bartók kompozíciós módszerének ismeretében ez nagyon is indokolt),¹ akkor azt mondhatjuk:

a) „témafeljegyzéseket” csak kivételes esetekben ajándékozott² — ezek természetesen nem tévesztendőek össze az Albumblatt-szerűen, utólag papírra vetett témákkal, tételkezdetekkel, aminőket koncertjei után, barátai, tisztelői körében számos alkalommal, rendszerint dátummal, aláírással, leírni kényszerült;

b) „tétel-skicceket” — vagyis a tétel, a kompozíció teljes lefutását nagyjából már tükröző (sok esetben külön témafeljegyzések nélkül készülő) kéziratot — idegeneknek egyáltalán nem adott kézbe;

c) „ideiglenes tisztázatait” — mert a tétel-skiccek és a végleges partitúra-tisztázatok között számos esetben volt még egy ilyen stádium — általában csak bizalmas muzsikusbárátainak adta kölcsön betekintésre vagy ajándékozta oda, általában éppen azért, mert például egy hegedűszólam

¹ A Bartók Archives New York katalógusában található megkülönböztetett kéziratípusok: „Sketch”, „Intermediary Draft”, „Sketch of Full Score” és „Final Copy”. (Lásd Victor Bator: *The Béla Bartók Archives. History and Catalogue. New York 1963.*)

² A Hegedűverseny témafeljegyzéseit Tossy Spivakovskynak küldte el Bartók, 1943. november 26-án: „[...] finally I found those first sketches to the violin concerto I mentioned to you, so I am sending them enclosed. They are hurriedly written just as they came to my mind: the 1st theme of the 1st and 2nd movement, and various tentative forms of the 2nd theme of the 1st movement (some of them never used) . . .” [végre megtaláltam a hegedűverseny vázlatait, amelyekről beszéltem, így mellékelten elküldöm. Sebtemben írtam le őket, ahogy eszembe jutottak: az I. és II. tétel 1. témáját és az I. tétel 2. témájának különböző ideiglenes formáit (néhányikat egyáltalán nem használtam fel) . . .] (Bartók T. Spivakovsky-hoz írt kiadatlan leveléből. Fotokópiája: Bartók Archivum, Budapest.) A kottalapot a következő ajánlással nyújtotta át a művésznek: „As a souvenir to Mr. Tossy Spivakovsky of his memorable performances on Oct. 14, 15, 17, 1943 in New York — Béla Bartók” [„Tossy Spivakovsky-nak, Nem York-i, 1943. okt. 14., 15., 17-i felejthetetlen hangversenyei emlékére — Bartók Béla”] Fotokópiája: Bartók Archivum, Budapest.)

véglegesítése előtt ellenőriztetni akarta technikai újításait, tanácsokat várt a szöveg végleges kialakításához.³

Talán csak Kodályékkal tett kivételt ezen a téren. Kodály Zoltánné Sándor Emma tucatnyi kéziratot őrzött az 1906—1918 között, Bartók és Kodály kapcsolatának legaktívabb évtizedében keletkezett művekből — számos népdalfeldolgozást, köztük a közösen kiadott Magyar Népdalok-at, de olyan rekműveket is, amelyeknek ekkoriban Kodály volt első kritikusa —, majd az Archivum rendelkezésére bocsátotta őket.⁴

A kéziratok egyik legjelentősebb darabja a II. kvartett vázlata,⁵ amely ugyan csak töredék — az utolsó 17 ütem híján a III. tétel fogalmazványa —, de „tétel-skicc”, *első vázlat* — nyilvánvalóvá teszi ezt befejezetlensége, a témák szinte előttünk való kibontakozása, a feldolgozó részek több szakaszban történt kimunkálása vagy sejtetése stb. — és éppen ezért rendkívül fontos információkat közöl Bartók *zeneszerzői műhelyéből*, a kompozíciós munka menetéről.

A vázlatból a sok javítás, a több munkafokozat ellenére is kiderül, hogy a kompozíció egésze: felépítés és nagyforma, méret és terjedelem már a papírvetítés elkezdésekor végleges Bartók számára. (Utóbbinak ékes bizonyítéka a

³ Néhány példa:

a) A hegedűverseny szövegének átvizsgálását Székely Zoltántól kérte: „Szükségem volna a ligatúrák (stb-ra) vonatkozó ellenjavaslataidra, hiszen azért adtam oda azt a zongorakivonatot, hogy bejegyezd azt, amit célszerűnek gondolsz...” (Idézi Székely Zoltán 1967. március 15-i, Somfai Lászlóhoz írt levelében.)

b) A szólószonáta kéziratának fénymásolatát Yehudi Menuhinnek küldte el. Idézünk két részletet Menuhinnal való levelezéséből: „[...] many thanks for the minute work you have spent in fingering and bowing of the sonata, and everything else you have done...” (Kelt 1944. június 30-án, megjelent *Demény János: Béla Bartóks Letters*, Budapest 1971. 332. l.) [„sok köszönet a gondos munkáért, melyet a szonáta újjrendjével és vonókezelésével töltött és minden másért, amit tett...”] (*Demény János: Bartók Béla levelei*. Az utolsó két év gyűjtése. Budapest 1951, 185—186. l.) — „However, somehow we must try to settle the final form of the solo sonata next winter; fortunately, it is not urgent...” [„De valamikor a jövő télen meg kell fogalmaznunk a szólószonáta végső formáját, szerencsére nem sürgős...”] (Bartók 1945. június 6-án kelt, Yehudi Menuhinhez intézett kiadatlan leveléből. Fotokópiája: Bartók Archivum, Budapest.)

c) A budapesti Bartók Archivum tulajdonában levő I. hegedű-zongora szonáta kéziratos másolata (BA-N: 1987) számos, részben még azonosítatlan, hegedűjátékosoktól származó javítást tartalmaz, köztük minden valószínűség szerint Waldbauer Imre és Arányi Jelly bejegyzéseit is.

d) Bartóknak alább idézett (Universal Edition-hoz írt, 1928. szeptember 13-án kelt, még kiadatlan) levele is arra utal, hogy Bartók, művei kinyomatása előtt, előadóművészekkel konzultált: „Ich sende Ihnen hiermit die Druckvorlage meines III. Streichquartetts. Freilich kann dieselbe vorerst, solange es nicht gespielt wurde, noch nicht in die Druckerei gehen.” [„Itt küldöm III. vonósnyégyesem metszőpéldányát. Természetesen mindaddig, míg nem szöveget meg, nem mehet a nyomdába.”]

⁴ Denijs Dille: Verzeichnis der Bartók-Manuskripte aus dem Nachlass von Frau Emma Kodály. Documenta Bartókiana I, 28—29 l. Budapest 1964.

⁵ Az anyag egy teljes, 28 soros katalap (BA-N: 494/a, 348 × 265 mm) két oldalán, és egy hasonló sorsűrűségű, de csak három kottasornyi laptöredék (BA-N: 494/b, 54 × 267 mm) egyik oldalán található. A mű másik, teljesebb vázlata egy végigírt partitúra, rajta a befejezés dátuma: „1917. okt.” Lelőhelye: Bartók Archives New York. (Otto E. Albrecht: A Census of Autograph Music Manuscripts of European Composers in American Libraries, Philadelphia 1953, 23. l.)

vázlatok hat megkomponálatlan üteme: Bartók pontosan annyi helyet hagyott üresen, mint a kész tétel megfelelő részének terjedelme.) A vázlat jól mutatja azt is, hogy először, szinte még fejben, a tematikus részek körvonalazódtak. Az aprólékos csiszolómunkát, a javításokat inkább a fejlesztések igénylik. A vázlatok tanúsága szerint Bartók az egyszerűbbtől halad a díszesebb, változatosabb felé. Előkéek, glissandók, váltóhangok vagy a munka későbbi fázisaiban, vagy a tisztázat készítésekor jutnak eszébe.

A másik talán még meglepőbb konzekvencia, amelyet a vázlatok tanulmányozása nyújt, a komponálás sorrendjére vonatkozik: a többféle ceruzával és tollal írt részlet egyeztetése után valószínűnek látszik, hogy Bartók nem a tétel elején, hanem a harmadik (a „kvarttorony”) téma rögzítésével kezdte a munkát. Ez az alább részleteiben is bemutatásra kerülő munkamódszer egyébként egybevág azzal a tanulással, hogy a bartóki kompozíciós munkában először a tematikus részek formálódnak meg: ez a harmadik téma éppen a tétel legdallamosabb, leghomogénebb szakasza.

A KOMPONÁLÁS SORRENDJE

A vázlat három (A—B—C) oldalának anyaga több fázisban készült. Pontosán ugyan nem lehet megkülönböztetni őket, de a tintával és ceruzával írott részek és javítások általában megmutatják a keletkezés menetét. Az *A-oldal* tartalmazza a tétel kezdetétől a [23]⁶ ütemig terjedő részt. Fázisai a következők:

- A.1. A tintával írt első szakasz — kihagyásokkal — a második téma közepéig tart [17].
- A.2. Javítás vékony fekete ceruzával, továbbírás egészen a harmadik témáig [23].
- A.3. Újabb javítások vastagabb tollal. Ebben a fázisban születik meg a harmadik téma előtti rész [18—23] basszusának első alakja.
- A.4. Zsírosabb, vastagabb ceruzával végzett javítások, új változatok a problematikus részekhez.
- A.5. Utolsó javítások vékony ceruzával, a végleges változatok kialakítása.

Az [55] ütemig terjedő *B-oldal* anyagának fázisai:

- B.1. Tintával elkészül a [43] ütemig terjedő rész.
- B.2. Első javítás tintával.
- B.3. Második javítás zsíros, vastag ceruzával.
- B.4. Utolsó javítás vékony ceruzával. Folytatás: az első rész [44—49] terjedelmének felvázolása (üres ütemek), a második rész [50—55] megfogalmazása.

⁶ A szögletes zárójelben megadott számok a vázlatok ütemeire utalnak. Lásd *A vázlat átírása* fejezetünket.

A *C*-oldal egyetlen partitúrasora a folytatás 6 ütemét tartalmazza [56–61], vékony ceruza.

Amilyen világosan követi a *C*-oldal a *B* anyagát, annyira nem evidens az *A* és *B* időbeli egymásutánja. Bár a metrumjelzés és a nyugodtabb, fegyelmeztettebb írás arra mutatna, hogy Bartók a tétel elején kezdte a munkát, több jel mégis azt a feltételezést sugallja, hogy a tétel közepérsze készült el elsőnek.

a) Ez a leghosszabb rész, ami készen „pattant ki” a zeneszerző fejéből.

b) Ha az *A* anyag folytatásaként íródott volna, nem kellett volna átugorni a verso oldalra, hiszen bőven volt hely a *rectó*-n is.

c) Ha elfogadjuk a tétel keletkezésének e szokatlan sorrendjét, akkor pontosan egybevágnak a két oldal munkamenetének fázisai: B.1. = A.1., A.2., A.3. = B.2., A.4. = B.3., A.5. = B.4. (Elkészült volna tehát tintával a B.1., majd az A.1. Mivel ez nem állt össze egyszerűen, szükség volt egy újabb fázisra [A.2.], amely eljutott a harmadik témáig, tehát összekötötte a két oldal anyagát. Innen kezdve Bartók valószínűleg végigjavította az anyagot egy-egy fázis során.)

A metrumjelzést talán azért nem írta ki a *B*-oldal elejére, mert sejthetően már születése pillanatában folytatásnak, közepérsznek szánta. Írása pedig éppen azért lehet elnagyoltabb, mert hosszú szakasz állt készen és várt leírásra.

A

[9] [10] [11] [12] [13]

Musical score for measures 9-13. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). Measure 9 shows a complex melodic line in the top treble staff and a rhythmic accompaniment in the bottom bass staff. Measure 10 continues the melodic development. Measure 11 features a sustained chord in the bottom bass staff. Measure 12 has a melodic flourish in the top treble staff. Measure 13 concludes the sequence with a final chord in the bottom bass staff.

[14] [15] [16] [17]

Musical score for measures 14-17. The score continues with four staves. Measure 14 shows a melodic line in the top treble staff and a rhythmic accompaniment in the bottom bass staff. Measure 15 features a sustained chord in the bottom bass staff. Measure 16 has a melodic flourish in the top treble staff. Measure 17 concludes the sequence with a final chord in the bottom bass staff.

[18] [19] [20]

Musical score for measures 18-20. The score continues with four staves. Measure 18 shows a melodic line in the top treble staff and a rhythmic accompaniment in the bottom bass staff. Measure 19 features a sustained chord in the bottom bass staff. Measure 20 has a melodic flourish in the top treble staff. Below the main score, there are three additional staves for solo parts: [Vlc.] (Violin), [Va] (Viola), and [Vlc.] (Violin). The [Vlc.] parts are marked with a 'dis' (dissonance) symbol. The [Va] part is marked with a 'dis' symbol. The [Vlc.] part is marked with a 'dis' symbol.

[21a] [22a] [23a]

[21b] [22b] [23b]

[21c] [22c] [23c]

This section of the score consists of three systems of music, each with three staves. The first system (measures 21a-23a) features a piano part with a complex, rhythmic accompaniment and a violin part with a melodic line. The second system (measures 21b-23b) continues the piano accompaniment and violin melody. The third system (measures 21c-23c) shows the piano part with a more active bass line and the violin part with a melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

B

[24] [25] [26] [27]

This section of the score consists of four measures, each with three staves. The piano part features a rhythmic accompaniment with a strong bass line. The violin part has a melodic line with various rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

[28] [29] [30]

[31] [32] [33] [34]

[35] [36] [37]

① első verzió:

javítás:

② először ♯ majd ♮ végül ♯

[38] [39]

marad des

marad

[40] [41] [42] [43]

[44] [45] [46] [47] [48] [49]

[50] [51] [52] [53]

[54] [55]

C

[56] [57] [58] [59] [60] [61]

A VÁZLAT ÁTÍRÁSA

I. Ütemszámozás. A vázlat nagyütemes lejegyzésű, egy-egy üteme a nyomtatott partitúra két ütemével egyenlő. A két verzió összehasonlításának megkönnyítésére a vázlat minden ütemének szögletes zárójelbe tett számot adtunk. A harmadik, kihúzott taktus az öt megelőző ütem A-val jelzett számát kapta. Nem számoltuk külön ütemnek a [35] első részét, mivel Bartók az ütemet eredetileg két részre osztó ütemvonalat később törölte. A [21–23] ütemek több munkafázisban nyerték el végső alakjukat: a különböző verziókat az *a-b-c*-indexszel jelöltük az ütemszámok mellett. Beszámoztuk a [43] utáni üres ütemeket is, hiszen valóságos ütemeket jelképeznek: a végleges verziónak ez a szakasza pontosan annyi ütemet számlál, amennyi itt még üresen maradt.

II. Nagykotta = tintás írás; kiskotta = ceruzás írás. Bár a vázlatban a kétféle tinta és kétféle ceruza a munka menetének több állomását demonstrálja, az átírásban meg kellett elégednünk kétfajta írásmóddal, a ceruzás és tin-

tás verzió megkülönböztetésével. Az átírás nagyobb kottafejei a kézirat tintával írt részeit, a kisebbek a ceruzás részeket szimbolizálják.

A komponálás pontos menetét tehát csak részben tükrözi az átírás. Könynyebb volt a korai, később átalakított részek megmutatása: az eredeti elképzelés általában olvasható maradt a korrekciók után, mert Bartók áthúzással javított: áthúzta az első verziót és melléírta a javítást, pl. [6]. Néha szükség volt viszont a kottaszarak irányának megváltoztatására, pl. a [6] ütemben, hogy a két verzió kottarajza jól elkülönüljön. Egy-két helyen még a száraz eltérő vezetésével sem különböztethető meg világosan a két- vagy többféle anyag. Ilyen esetekben a jegyzetek szétbontva mutatják meg a bonyolultabb részeket.

Az áthúzással javított hangok esetében, ahol csak lehetett, egymás mellé tettük az eredeti verziót (áthúzva) és az újat. Ahol azonban a régebbi verziókat nem lehetett kibogozni, csak az utolsó, felső verziót adtuk (pl. a [18—19] ütem basszusában és középszólamaiban).

A [8] ütemben a javítás során lemaradt az egyik nyolcadhangot jelző szár: zárójelben megadtuk a helyes ritmusképletet.

Két helyen, zárójelben a hiányzó kulcsokat is pótoltuk.

ELTÉRÉSEK A VÁZLAT ÉS A VÉGLEGES VERZIÓ KÖZÖTT

Kisebbs változtatásokat nem regisztrálunk: így a hangok enharmonikus átértelmezését, a kétszólamú részek unisonóval történő négyszólamúsítását, hosszabb dallamok széttörését több hangszer között, regiszterbeli eltéréseket. Fontosabb eltérések a két változat között:

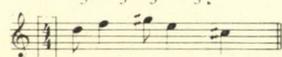
1. A véglegeshez képest a vázlatok lejegyzése diminuált (félkotta = negyedkotta) és mivel a 4/4 megmaradt, ez a vázlatok egy-egy üteméből kettőt hozott létre. A vázlatanyag nagyütemeinek két, néha három részre osztása helyenként világosabbá teszi a motívumok összetartozását (a [35—41] még két-három különböző elemet is egybefoglal), máshol viszont nem adja az aszimmetrikus megfelelések olyan jó képét, mint az eredeti nagyütemes verzió (pl. [24—27]: $4/4$ $2/4$ $4/4$ $4/4$). Az eredeti lejegyzésmódra emlékeznek vissza Bartók 1936-ban revideált metronómjelzései⁷ is: végig gyorsabb tempót írnak elő, mint az első kiadás metronómszámait.

2. Az I. hegedű első tematikus anyaga [6], amelyről már a legkorábbi elemzések is kimutatták összefüggését az I. tétel kvart-főtémájával (és amelyről Bartók maga mondta, hogy nem szándékos visszaidézés),⁸ csak később kapta ezt a formáját. Eredetileg tercszerkezetű volt, pontos, kis terccel lejjebb fekvő megfelelője a [8] I. hegedű dallamának.

⁷ Barna István: Bartók II. vonónégyesének módosított metronómjelzései. Zenei Szemle, Budapest 1948. V. sz. 260—262. 1.

⁸ John Vinton: Bartók on his own Music. JAMS XIX.No. 2. 1966.

Vázlat [6a] 

Vázlat [8] 

Vázlat [6b] 

I. tétel 

3. A második tematikus részt indító jellegzetes basszusmenet (bő kvart, tiszta kvart), második kvartja helyett eredetileg terc állt ([10] és [13]): a vázlatban nem is javította ezeket Bartók. A középrész megfelelő helyein is [35—38] végig *cisz-f-á-t* tervezett: ezeket később, részben már a vázlatban, részben csak a tisztázat során *cisz-f-h*-ra módosította, kivéve a [34] lezáró *a* basszushangját. Ez, nem lévén váltóhang, mint a többi, a végleges változatban is *a* maradt. Ha elfogadjuk a keletkezés sorrendjének fenti hipotézisét, a tétel e fontos motívuma éppen ezen a később is változatlanul hagyott helyen született.

a.) Vázlat [10] 

b.) végleges verzió 

4. [15]: a végleges *d-g-disz* akkord helyett *cisz-e-disz*.

a.) vázlat [15] 

b.) végleges verzió 

5. A [23] formarészt záró megállása a végleges verzióban *cisz-f-a-e*: helyette *cisz-f-c-e*. A vázlat e félüteméből a véglegesben két ütem lett.

a.) vázlat [23] 

b.) végleges verzió 

6. Megváltoztak a [26—27] középszólamai:

a.) vázlat [26-27] 

b.) végleges verzió 

7. A nyomtatott partitúra⁹ 5. próbaszám utáni 5—6. üteme vázlatokban még nem található meg. Utólagos betoldás: a 4. próbaszám utáni szakasz aszimmetrikus ismétlését szimmetrikussá tette Bartók.

8. A vázlatok jól mutatják, hogy a [40] ütem glissandói a munka későbbi fázisaiban jöttek létre.

9. A [40—42] ütemek hangjait a későbbiek során megváltoztatta Bartók a vázlatokhoz képest.

10. A vázlat [52] ütemének első fele (a végleges verzió mértékével egy ütemnyi) kimaradt a tisztázatlanban.

11. A C-oldalon levő főtéma visszatérés jellegzetes eltérései a kész változattól: az I. hegedű mechanikus kvintjei helyére sextek kerültek:

Vázlat [56-58]

Végleges verzió

Nincs még nyoma a [60—61] ütem előkéinek; az utolsó félütemből nem egy, hanem két ütemet csinált Bartók; a C-oldalon megfogalmazott visszatérést a végleges verzióban közvetlenül megelőző két ütem (Lento assai), a [8] hegedű dallamának pontos visszaidézése még nem szerepel a vázlatokban: utólagos betoldás.

⁹ Universal Edition, Cop.: 1920 (6371), Wien é. n.

FODOR GÉZA:

A MOZART-OPERA GENEZISE

I. AZ ÁLRUHÁS KERTÉSZLÁNY

„...Mozartnak, a csodálatos zseninek opera buffáját is hallottam: »La finta giardiniera« a címe. Itt-ott a zseni lángjai lobbannak fel benne; de ez még nem a csendes, bensőséges tűz, melynek tömjénfüstje az oltárról az ég felé száll az istenek kedves illatául. Ha Mozart nem üvegházi palánta, akkor a legnagyobb zeneszerzők egyike kell hogy váljék belőle, akik valaha is éltek...»¹ Daniel Schubart tudósítása 1775. április 27-én a *Deutscher Chronik*ban nemcsak Mozartot minősíti, hanem szerzőjét is. Csak elismeréssel lehet adózni annak, akinek művészi ítéletét kétszáz év múltán is pontosnak találjuk. Igen, metaforikus, költőieskedő megfogalmazása ellenére is *pontosnak*, mert Schubart nem egyszerűen észrevette Mozart zsenialitását, de ezt éppen egy problematikus mű problematikuságának rögzítésén keresztül tette. Persze az utókorral szemben megvolt az a kétségtelen előnye, hogy nem ismerte még Mozart érett műveit, viszont ismerte a kor operatermését. Így nem kellett a későbbi remekművek felől a valóságosnál primitívebbnek látnia *Az álruhás kertészlányt*, viszont a kor átlagterméséhez viszonyítva föltűnőbb lehetett a kvalitáskülönbség. Ám Schubart felismerése éppen azért értékes, mert ez utóbbi esetünkben roppant ellentmondásos és korántsem egyértelmű. A *Kertészlány* Abert szerint „az olasz buffaművészet gyakorlati kritikájának még semmiképp sem sikeres kísérlete”.²

E kísérlet lényege az individualizálás törekvése, azaz a figurák pszichológiai és a szituációk drámai elmélyítésére való törekvés. Ugyanakkor ez szét-töri a stílust, felbontja a jellegzetesen körvonalazott egyszerű típusok egységes, zárt világát: az amorózóból pár percen belül komikus buffótenor válik, a primadonna hangja egyszer a későbbi Mozart-hősnőké, egyszer a Mozart-szubrettekké. Úgy tűnhet, hogy Mozart az operában mindent kizárólag „a pillanat keresztmetszetében”³ ábrázol, hogy individualizálási kísérletének eredménye egyelőre csak az egyes mozzanatok tagoltabb, gazdagabban meghatározott kidolgozása és veszendőbe megy ezek egymásra vonatkozása, összehangolása, a művészi egység, amit a korszak operakultúrája már olyannyira megszilárdított.

¹ Idézi: Kovács János: Mozart brevárium. Zeneműkiadó Vállalat, 1961. 139. o.

² Abert: W. A. Mozart I. VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig, 1955⁷. 387. o.

³ Tóth Aladár—Szabolcsi Bence: Mozart élete és művei. Győző Andor kiadása, 1941. 66. o.

Nos, ez így nem igaz. Kétségtelen, hogy az opera közvetlenül nem egységes, de figyelmesebb vizsgálat nyomán észre kell venni, hogy a *Kertészlány*-ban a részek új típusú konvergenciája kezd kialakulni, egy más fajta és mélyebb egység lehetősége teremődik meg. Benne figyelhető meg a Mozart-opera genezise, olyan eredeti mozartói formaelvek születése, amelyek már itt túlmennek a XVIII. századi opera sémáján, de itt még nem teljeseznek be a remekmű szintjén.

Mindez főként az opera gerincét alkotó történet zenei kidolgozásában követhető. Maga a történet a következő: Belfiore gróf féltékenységi rohamában megsebzí szerelmését, Violante Onesti marchesát, s mivel azt hiszi, hogy megölte, elmenekül. A lány áruhát öltve keresésére indul, s eközben — Sandrina néven — elszegődik Lagonero podestájához kertészlánynak. A podesta természetesen beleszeret, de ő kitér előle. Ennyi az előtörténet. Az opera azzal kezdődik, hogy a podesta, vendégei és háznépe a podesta unokahúga vőlegényének érkezését várják. Sandrina elhagyatottságában és szorult helyzetében a lányok szerencsétlen sorsáról, a férfiak állhatatlanságáról énekel (4. B-dúr ária: *Noi donne poverine...*). Megérkezik a vőlegény, aki persze nem más, mint Belfiore gróf. Előbb az unokahúghoz énekel szerelmes áriát (6. Esz-dúr ária: *Che belta, che leggiadria...*), majd nagyképű buffóáriában teregeti ki a családfáját (8. C-dúr ária: *Da scirocco a tramontana...*). Sandrina, amikor egyedül van a színpadon, hontalanságáról énekel áriát (11. C-dúr ária: *Geme la Tortorella...*). Mikor a fellépő unokahúgtól értesül, hogy a vőlegényt Belfiore grófnak hívják, elájul. Amikor magához tér, a segítségére siető gróf karjaiban találja magát. Belfiore természetesen megdöbbenve ismeri fel szerelmését (így kezdődik az első finálé: 12. szeptett: *Numi! Che incanto e questo...*), és ki akarja csalni a titkát, hogy ő Violante. Ő előbb tagadja, majd megfélekedzik magáról és szemrehányást tesz a grófnak hűtlenségéért. Ez persze bűnbánóan könyörög bocsánatért. Jelenetük belevész a finálé zűrzavarába. A II. felvonás kezdetén újra hasonló jelenet — szemrehányás, bocsánatkérés — zajlik le közöttük, de miközben Belfiore szerelmes áriáját éneкли (15. F-dúr ária: *Care pupille...*), Sandrina faképnél hagyja, és az érzéseivel elfoglalt férfi végül tévedésből az időközben színrelépő podesta kezét ragadja és csókolja meg s így az érzelmes ária komikusba fordul. Később a podesta újra a kertészlányt ostromolja, de ő tapintatosan elhárítja (16. A-dúr ária: *Una voce sento al core...*). Újabb bonyodalmat okoz, hogy Belfiore gróftól bevádolják Violante Onesti marchesa megöléséért. Sandrina, aki akarata ellenére még mindig szereti, felfedi kiletét, hogy megmentse, de persze senki sem hisz a kertészlánynak. Amikor magára marad Belfioréval, újra azt állítja, hogy ő nem Violante, csak a nagy hasonlóságot kihasználva annak adta ki magát, s ezzel újra otthagyja. Belfiore felindulásában teljesen önkívületi állapotba jut (19. recitativo és Esz-dúr ária: *Ah non partir...*). Színváltás után Sandrina kétségbeesetten bolyong a sötét erdőben (21. C-moll ária: *Crudeli fermate...* — recitativo — 22. a-moll kavatina: *Ah dal pianto...* — recitativo). A második finálé (23. szeptett: *Fra quest'ombre...*) egyetlen hatalmas — személcserékből és félreértésekből származó — zűrzavar, amelyben Sandrina és Belfiore megőrülnek (!). A III. felvonás a lassú ocsúdást, a szerelmesek sértődött duzzogását, majd teljes és végső egymásra találását ábrázolja (a 24. Esz-

dúr buffo-basszus áriához csatlakozó duett és a 27. recitativo és B-dúr duett: Dove mai son! / Tu mi lasci? . . .).

Hogy kitessék Mozart eredetisége e történet zenei megformálásában, érdemes összevetni a szövegekönv egy másik megzenésítésével. Pasquale Anfossi, az olasz opera buffa tipikus képviselője egy évvel korábban zenésítette meg Calzabigi szövegét⁴ és Mozart ismerte a művet.⁵ Rögtön az első pillanatokban, az introdukcióból világos, hogy Mozart a szereplők egyénítése tekintetében messze felülmúlja Anfossit. Utóbbi nem is kísérletezik ilyesmivel, beéri a szinte szövegszerű közléssel, a bemutatkozás zeneileg teljesen monoton. Mozart viszont — mint már Jahn rámutatott⁶ — csak a tempót és a ritmust rögzíti, a melodikus anyagot azonban a figurák jellemének és lelkiállapotának megfelelően differenciálja. Így, anélkül, hogy a tónus expresszivitását megsértené, sokkal tagoltabb, árnyaltabb, gazdagabb kifejezést ér el. De a pszichológiai, érzelmi gazdagodás Anfossihoz képest nemcsak a bevezetőben fellépő öt figura hangjának elkülönülésében, egymáshoz képest jelentkezik, hanem minden egyes szólamban önmagában is. Álljon itt példaképpen Sandrina első megszólalása mindkét operából:

1. a

So - no in - fe - li - ce son - suen - tu - ra - ta mi - vuol op - pre - sa
la sor - te in gra - ta la sor - te in gra - ta Di me piu
mi - se - ra non si da di me piu mi - se - ra
non si da non da non si da

b.

Sono in - fe - li - ce son - suen - tu - ra - ta mi - vuol op - pre - sa
pre - sa la sor - te in gra - ta Di me piu
mi - se - ra non si da
non si da non da non si da

Az eltérés annál szembeötlőbb, hogy a Mozart-dallam — zárófrázisában — nyilvánvalóan Anfossi- emlékeket tartalmaz. Csakhogy Anfossi dallama érzelmileg szinte indifferens, Mozartéban pedig olyan élesen szólal meg egy — főként nőalakjaira jellemző — fájdalom- és szenvedés-intonáció, hogy az ebben a

⁴ Anfossi operájának egy — kissé hiányos — partitúrája fennmaradt az Eszterházy-gyűjteményben és jelenleg megtalálható az Országos Széchényi Könyvtár zenei gyűjteményében (Ms. mus. OE—41).

⁵ Vö.: Abert: Im. 386. o.

⁶ O. Jahn: W. A. Mozart I. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel Leipzig, 1867². 220. o.

zenei atmoszférában („Che lieto giorno”) szinte meglepő, noha nem kirívó; Sandrina valóban „bánatában is bájos”.⁷ A 4. B-dúr ária konvencionális szubretthangja csak azért nem stílustörés ehhez a megragadó szubjektivitáshoz képest, mert a külső szituáció hitelesíti: Sandrina itt nincs egyedül, tehát szerepet játszik. Most valóban „az álruhás kertészlány”. Az alak költői egysége tehát nem törik meg, a szubrett-stílus itt Violante zenei álruhája.

Belfiore kettős bemutatkozása viszont már igazi stílustörés. Első (6. Esz-dúr) áriája szinte *A varázsfuvola* Taminóját előlegezi, a második pedig (8. C-dúr) a nagyképű és nevetséges podesta hangját idézi. Ez a következetlenség mindenképpen elfogadhatatlan, de ilyen közvetlenül egymás mellett egész egyszerűen abszurdum. Igaz, ez közvetlenül a szövegekönvből adódik. És persze az is aligha lehet kétséges, hogy a gróf jelleme rejt egy ilyesfajta kiélezésre módot adó ellentmondást: hősszerelmes, aki féltékenységében megsebzí menyasszonyát, majd elmenekül. Csakhogy a két szomszédos ária olyan nyersen fejezi ki, olyan szétszakítottan rögzíti ezt a kettősséget, hogy ez, ha a zene komolyan veszi és megkísérli ábrázolni, stílusosan áthidalhatatlan. Anfossi a stílusos, ám felszínes megoldást választja, nivellálja a két ária hangvételét. Mozart ezzel szemben kiélezi a törést. Mégpedig nemcsak a két ária egymáshoz viszonyított kontrasztját feszíti túl, hanem az áriák külön-külön saját szituációjukban sem teljesen adekvátak. Az első „túl szép”, a második „túl primitív”. Ha ugyanis figyelembe vesszük, hogy Belfiore szerelme a podesta unokahúga iránt nem a férfi uralkodó affektusa, hanem dramaturgiai eszköz, bonyolító tényező és ezen az árián kívül zeneileg nem is létezik, túlméretezettnek tűnik az ária érzelmi gazdagsága. A zenei szépség itt nem párosul drámai igazsággal. Másrészt pedig, ami Belfiore személyiségének negatív oldalát illeti, elvakult önzése lehet éretlen, de nem lehet primitív. Éppen ezáltal különbözik a podestától. A második ária tehát emberileg nem igaz, zeneileg, dramaturgiaiailag pedig tautológia. Jóllehet a két ária külön-külön és együttvéve is problematikus, úgy tűnik, hogy mégsem lehet szó közönséges értelemben művészi éretlenségről. Mozart itt valóban nem tud úrrá lenni egy problémán, de ezt a problémát nem a műfaj adta fel neki, hanem ő maga teremtette. Szokatlanul, sőt, túlzottan markáns vonásokkal rajzolja meg hőse ellentmondásos portréját, mielőtt az egyáltalán belépne a konfliktusba. Belfiore arculata nem Sandrinához való viszonyában, hanem ehhez képest semleges közegben — az unokahúggal és a podestával szembesítve — bontakozik ki. Így tehát „objektív” képet nyerhetünk róla: amorozó és „hiú, nemesi származására büszke gigerli”.⁸ Ha a művészi megvalósítás feltételezett intencióit követve, annak sikertelensége ellenére is virtuálisan összeáll bennünk Belfioréről egy ellentmondásosan egységes kép, az visszamenőleg igazolja az opera cselekményének előtörténetét, de ami még fontosabb, megadja a főcselekmény igazi kiindulópontját: egy *ilyen* ember találkozik most az álruhás Violantéval.

De még mielőtt találkozónának, Sandrina portréja válik teljesebbé a 11. C-dúr áriával. Az Anfossi-féle változat újra csak meglehetősen semmitmondó a Mozartéhoz képest. Sandrina kétféle ábrázolásának különbségét talán azzal

⁷ Uo.

⁸ Im. 217. o.

lehetne legjobban érzékeltetni, hogy az Anfossi-ária legintenzívebb pillanatát jelentő érzelmes köznyelvi buffa-fordulat Mozartnál még Sandrina szubrett-hangján belül van:

2. a. 

b. 

Mozartnál ott kezdődik Sandrina legszemélyesebb intonációs szférája, ahol Anfossinál véget ér. Ez az ária valóban egy olyan kedély megnyilatkozása, „amely — Jahn szavaival — mélyen megsebezve sem el nem vész egészen a fájdalomban, sem el nem ragadtatja magát általa”.⁹ Ennek a jelentősége akkor lesz igazán érthető, ha az áriát most kivételesen nem Anfossi zenéjével vetjük össze, hanem a szentimentális opera buffa klasszikus darabjának, Piccini *A jó leány* c. operájának egy áriájával. Piccini műve Goldoni vígjátékának közvetítésével Richardson *Pamelájából* készült, a maga korában leírhatatlan sikert aratott, és feltehetően közvetlenül hatott Mozart *Kertészlánya*ra is. I. felvonásában, hozzávetőleg a Sandrina áriájának megfelelő szerkezeti helyen és szituációban található Cecchina F-dúr áriája („Una povera ragazza...”). Cecchina sajnálja magát, meghatódik szíve bánatától és nemességétől, teljesen elvész a fájdalomban. A tartásnélküliségből következően az ária belsőleg formátlan, egyenletesen és parttalanul áradó sirám. Végső soron művészileg nem is igaz: az ilyen fájdalomban van valami narcisztikus, nem mély és saját könnyeiben feloldódik. Sandrinából minden önsajnálát és meghatottság hiányzik. Igazán átéli fájdalmát, de nem vész el benne, megőrzi tartását, és így meg tudja élményét formálni. A gerle panaszos turbékolását festő divatos zenekari bevezető érzelmes, de éppen konvencionalitásából fakadóan mégis hangsúlyozottan objektívált intonációt biztosít. Majd elhallgat az illusztratív hangfestés és a mindjobban leegyszerűsödő, szinte csak harmóniai alátámasztásra szorítókozó zenekari kíséret felett rendkívül egyszerűen, fegyelmetten és őszintén, de nagyon intenzív fájdalommal szól a lány éneke. (Persze a nagyforma kényszeréből később visszatér a konvencionális szakasz, majd az egész megismétlődik.) Ennek az áriának megformált folyamata van. A forma artikuláltan kimondja a fájdalmat, érzékelteti mélységét és áthatolhatatlanságát, és egyúttal úrrá is lesz felette. Ezáltal, bár Cecchina énekli egyre: „l’innocenza e l’onesta”, mégis Sandrina zenei lényéből sugárzik igazi erkölcsi érzékenység és nemeség. Éppen ez a maradéktalanul zenévé vált erkölcsi-emberi erő teszi Sandrinát egyedülálló figurává a kor opera buffájában.

Nos, ez a két ember találkozik az I. fináléban. Mozartnál a finálé koncepciója minden eddiginél jobban különbözik Anfossitól. Legdöntőbben abban, hogy Anfossinál Sandrina és Belfiore viszonya nem hierarchikus, Mozartnál viszont igen, és ezt nagyon alaposan ki is dolgozza. Anfossinál a finálé Belfiore kifejtett dallamával, kantábilisan kezdődik, Mozart felindult recitativoval ábrázolja a felismerést és megdöbbenést. Az ájulásából felocsúdó Sandrina

⁹ Im. 216. o.

vádlón szólítja Belfiorét, s a férfi a hangból végképp megbizonyosodik a lány kilétéről. Mozart élesen szembeállítja a két mozzanatot. Anfossi semmitmondó dallamával szemben Mozartnál Sandrina vádló szavai olyan érzékeny és gazdag melodikus kiteljesedést hoznak, amely nem agresszivitásával vagy elesettségével hat, hanem a természetes nyíltság kötelező erejével rendít meg:

3.

Deh vie - ni in - gra - io co - re guar - da mi guar - da mi
son gu ella

Ezzel szemben Belfiore szegényes, körbenforgó dallama felindultság és tehetlenség sajátos egyvelegét fogalmazza meg:

4.

La vo - ce è di Vio - lan - te il cig - lo bel sem - bi - an - te

Nem is képes továbbvinni a zenei folyamatot, recitativóra vált át. Ebből a szembeállításból fejlődik ki Sandrina és Belfiore egész kapcsolata a fináléban, legplasztikusabban annak rondószzerű G-dúr allegro-jában. A tétel középponti alakja, hőse Sandrina. Őrá épül tematikusan az egész rondó, ő a rondó rész hordozója, a többi szereplő csak az epizódokban kap helyet. Illetve: Belfiore minden energiájával arra törekszik, hogy megtalálja a hangot Sandrinával, hogy meghódítsa a lány jellegzetes, nagyszerű témáját:

5.

Ha voi - che pre - tèn - de te che pre - ten -
de - te d'un in - fe - li - ce oh Di - o oh
Di - o Ar - min - do non son - io il vos - tro dol - ce a -
mor non son io il vos - tro dol - ce a - mor

Ez a szenvedélyes, elsöprő erejű téma megbénítja Belfiorét. Szólama egy hangon topog, majd alig észrevehetően elmozdul róla, végül körülfárja. Nem talál hangot a kegyelemkéréshez. Végre sikerül megragadnia Sandrina dallamából egy frázist, de nem a főtémát, nem a nagy formaépítő gondolatot, csak egy kevésbé súlyos, de érzelmesebb, számára könnyebben megközelíthető részletet:

6.

voi sie - te Vio - lan - ti - na Re - gi - na - del mio cor
Vio - lan - ti - na re - gi - na - del mio cor

Ez áll a lány témájából legközelebb az amorózó hanghoz. Csak a rondó moll visszatérésekor látja be, hogy itt nem udvarolni és hódítani kell, hanem egyértelműen kimondani: „Si, che l'ingrato io sono”. Amint ez megtörtént, megadatik számára a téma moll, bocsánatkérő változata:

7.

si, che l'in-gra-to io so-no no io so-no

i-do-lo-mi-o per-do-no

Csak a második visszatérésben képes Belfiore a rondótémát újra dúrba fordítani, hogy azután a harmadik visszatérésben valamennyi szereplő közkincsévé váljék. Az egész zenei folyamatból az derül ki, hogy Sandrina sokkal érettebb, morálisan értékesebb ember Belfiorénál. A férfinek fel kell nőnie hozzá, fáradtságosan el kell sajátítania a lány zenei nyelvét. Anfossinál ennek nyoma sincsen: Belfiore lelkiismeretesen megismétli Sandrina dallamait, amelyeket a lány így mintegy előénekel neki. A két alak zeneileg tükrözi egymást, sematikusán eleve egymáshoz, egymás mellé van rendelve. Mozartnál viszont a zenei nyelv elsajátítása morális kérdés, a zenei találkozásnak emberi feltétele van. A zenei magaslat erkölcsi magaslatot képvisel, meghódítása nemcsak zenedramaturgiai, hanem emberi probléma is.

Ezzel tulajdonképpen Mozart ki is merítette a zenedramai koncepciót, ami hátra van, többé-kevésbé dramaturgiai tautológia, és csak arra szolgál, hogy a végső megoldást elodázza a III. felvonás végéig. (Formálisan mindenekelőtt Belfiore elkötelezettsége a podesta unokahúga iránt tölti be ezt a funkciót.) A II. felvonás elején lényegében megismétlődik a szemrehányás-bocsánatkérés jelenet. Belfiore ekkor elhangzó 15. F-dúr áriája sokkal bensőségesebb, mint a 6. Esz-dúr ária volt. De csak bensőségesebb. Egy tisztább és őszintébb amorózó-hang ez, de mégiscsak amorózó-hang. Távol van attól az érzelmi mélységtől és intenzitástól, attól a morális emelkedettségtől, amit Sandrina hangja képviselt ebben az operában. Sőt, még valamitől távol van: attól a magaslattól, amit maga Belfiore ért el az I. fináléban. Az ária ebben az értelemben visszaesés, jelzi, hogy az elért morális csúcspont — ha nem is következmény nélküli —, semmiképp sem végleges. Ezáltal Mozart hitelesíti a mesterkelt situációt, hogy Sandrina faképnél hagyja Belfiorét. Hiszen az áriából a leány megbizonyosodott afelől, hogy a gróf még mindig nem igazán méltó hozzá.

Sandrina 16. A-dúr áriája, amely a podestának szól, csupán epizód, éppúgy a helyzetből következő szerepjátszás, mint korábban a 4. B-dúr ária. Dramaturgiaiilag újabb tautológia, hogy Sandrina ismét elhagyja Belfiorét. Belfiore erre következő áriája, majd később az erdőben bolyongó Sandrina két áriája az opera stílárisan problematikus pontjai közé tartozik. Mindkettőjük szituációja az elhagyatottság és kivetettség, lelkiállapota a kétségbeesés. A túlfeszített pátosz lehetősége tehát benne van a szövegkönyvben, de újra nagyon jellemző, ahogy Anfossi tapintatosan stílusos megoldásával szemben Mozart itt is maximálisan kiélezi a stíláris ellentmondást: Belfiore és Sandrina számára egyaránt nagy opera seria-jelenetet komponál. De a hasonló szituáción és azo-

nos stíluson belül is észre kell vennünk a két ember zenei kvalitáskülönbségét. Belfiore áriája (19. Esz-dúr) ugyanis — Abertnek valószínűleg igaza van ebben¹⁰ — paródia. A zenei anyag annyira heterogén s a stílus olyan patetikus, hogy az ária, azaz a gróf kétségbeesése sokkal inkább nagy hangú és hivalkodó, semmint megrendítő. Az újraeszmélés és megnyugvás örömét ábrázoló menüettszerű befejező rész is túl konvencionális ahhoz, hogy emberi megszárdulásként legyen átélhető. Egészen más a helyzet Sandrina ábrázolásával. Az ő jelenete valóban „egy tragikus hősnő felháborodott kétségbeesését”¹¹ ábrázolja. A 21. c-moll ária és a 22. a-moll kavatina — mindkettő recitativóba torkollik — egyetlen lefelé tartó vonalat alkot, permanens lesüllyedést a teljes elveszetség pszichológiai mélypontjára. Az első ária még énekszólamban és kíséretben egyaránt szigorú foglalatú, „tartásos”. Olyan összefogott, tömör és súlyos gondolatokat tartalmaz, mint például ez az I. finálé rondótémájával rokon dallam:



A kavatínában már Sandrina egyre kevésbé ura önmagának, az énekszólamb hangjai mind összefüggéstelenebbek lesznek, a zenei anyag fokozatosan szétporlad. Kétségtelen, hogy egy ilyen hatalmas opera seria jelenet egy opera buffában — stílusterés. Abban azonban aligha van igaza Abertnek, hogy „Sandrina jellemzésében is egészen izoláltan magában áll”.¹² Sandrina első finálébeli zenei megformálásában igenis benne rejlik egy ilyen kifejlés lehetősége, és Mozart számára szembeötlően fontos volt ennek a következetes, szinte végletes valóráváltása. Mozart félreérthetetlen intenciója, hogy Sandrina valóban hősnővé váljék és eszmeileg, dramaturgiailag az opera legjelentősebb alakja legyen.

Sandrina jelenetét közvetlenül követi a II. finálé, ahol az éjszakai erdőben összehaverulnak a darab szereplői, de senki sem tudja, hogy ki kicsoda. Az atmoszféra, a személyeserek és a kibonyolítás zenei ábrázolása meglepően érett, már-már a *Figaro házassága* fináléját előlegezi. De a zenei folyamat sajnos — kétségkívül a librettó hibájából — zátonyra fut. A szövegekönv szerint ugyanis a felismerési jelenet után, ellenségeiktől körülvéve Sandrina és Belfiore megőrülnek: előbb pásztoroknak képzelik magukat és pasztorált énekelnek, majd Medusává, illetve Alcidesse válnak, végül ujjongva táncra akarnak kerekedni. Anfossi nagyon józanul igyekszik tompítani a jelenet abszurditását: a pásztorjátékot teljesen elhagyja (ez nála az egyetlen hűzás), de a továbbiakat is összevonja. Mozart viszont teljes terjedelmében kidolgozza a jelenetet. Mégpedig igen ellentmondásosan. Egyrészt Sandrina és Belfiore zenei anyaga az eddigi ábrázolással éles ellentétben, teljesen homogenizálódik. Ez azt jelenti, hogy Mozart itt dramaturgiailag megtér a konvencionális opera buffa keretei közé. Másrészt a szín két távoli pontján, önkívületben, egymásról mit sem tudva éneklő Sandrina és Belfiore közös szólama mindinkább átfor-

¹⁰ Vö.: Abert: Im. 390. o.

¹¹ Im. 389. o.

¹² Uo.

rósodik, s az utolsó szakasz („che giubilo . . .”) zenéjével kapcsolatban már ne-
héz elkerülni a gondolatot, hogy az nem más, mint egy nagyon mélyről fakadó
és elemi erővel, ujjongva feltörő kölcsönös szerelmi szenvedély hangja. Mint-
ha itt Mozart az ellenségektől körülvelt és szétválasztott, önmagukról és egy-
másról nem is tudó szerelmesekkel éppen az örület felszabadító hatásán ke-
resztül legigazabb érzéseiket énekeltené meg; mintha minden idézetben, kon-
vención és stilizáltságon keresztül egy valóságos szerelmi kettős szólna. Ha ezt
a részletet összehasonlítjuk az Anfossi-opera megfelelő helyével, annak disz-
tingvált erőtlensége mellett még feltűnőbb a Mozart-zene spontán szenvedé-
lyessége.

Lényegében ugyanez a hang folytatódik a III. felvonásban a 24. Esz-dúr
buffó-basszus áriához kapcsolódó kis duettben. Itt különösen árulkodó az a
jellegzetes fordulat, amely szinte már a *Szöktetés a szerájból* nagy szerelmi
duettjét idézi:

9.

Sandrina
aj - u - to aj - u - to

Belfiore
aj - u - to aj - u - to

Sandrina és Belfiore története valójában már az örület inkognitójában
célhoz ért, beteljesült és lezárult. Legfeljebb csak a lírai összefoglalás lehet
hátra. Ez történik meg a 27. recitativóban és B-dúr duettben. A kettős első,
adagio szakasza a Scarlatti-féle duett-típust követi, amelyben ugyanaz a ze-
nei gondolat úgy oszlik meg a két szereplő ellentétes tartalmú szövege között,
hogy a zene rácáfoljon a szövegre. Ez a duett-típus tehát nem drámai, ellenke-
zőleg, éppen a félreértésből fakadó vagy csak mímelt drámát leplezi le. Ese-
tünkben teljesen helyén van ez a forma, hiszen a kettős nem valódi konflik-
tushelyzetből indul, Mozart *zeneileg* már korábban lezárta a drámát. Alapve-
tően lírai és summázó funkciójától nyerhet a duett zenéje a modoros, sema-
tikus forma ellenére is olyan telített és sugárzó szépséget, ami az effajta meg-
kapó szerelmi kettősökben igazán gazdag buffa-irodalomban is egyedülálló.
Hiszen itt Anfossi is pazarlóan ontja szebbnél szebb, boldog és felszabadult
dallamait, a kifejezés erejében mégsem hasonlítható Mozarthoz. Mozart min-
denekelőtt összefogottabban, gazdaságosabban komponál. Lerövidíti a kettőst,
Anfossinál a Mozart által is megzenésített részeket még egy allegretto és egy
allegro spiritoso szakasz követi. De Mozartnál főleg a melodika értékesebb.
Valójában meghatározhatatlan, hogy mi teszi, de ugyanaz a köznyelvi anyag
itt sokkal személyesebben, intenzívebben, szenvedélyesebben, elragadtatottab-
ban és átszellemültebben szólal meg.

Nagyjából áttekintettük tehát, hogyan ábrázolja Mozart zeneileg az opera
gerincét alkotó történetet. Mit jelent mindez esztétikailag? Általánosságban
valóban az individualizálás kísérletéről van szó, nem csak az egyénítés értelmé-
ben, hanem egy sokkal átfogóbb esztétikai, sőt, mondhatni, antropológiai érte-
lemben. Az opera buffában az Egész, a pre-forma fölérendelt kategória, amely

mintegy külsőleg tagolja a különféleséget, sematikusan maga alá rendeli a mozzanatokot. Ezért a forma egésze az időben nézve egy menetrendhez hasonlatos, amely eleve meghatározza, hogy mikor hol kell tartania a cselekménynek, és a legkuszább meseszöveg esetén is biztosítja azt a befogadói élményt, hogy „kiismerem magam, és mindig tudom, hol tartok”.¹³ A pre-forma csak egyetlen időt ismer: a pálya befutása, a célbajutás tiszta idejét. Ez azonban pseudo-idő. Az emberek valójában nem időben élnek, mert nem élik meg az időt. Az idő személyiségük szempontjából épp oly közömbös közeg, mint a levegő. Ez csak más kifejezés arra, hogy a szereplők nem individuumok, hanem változatlan reprezentatív típusok. Legyenek bár egymáshoz képest akármeny nyire egyénítve, egyedien megrajzolva, ez a lényegen semmit sem változtat. Mindig marad bennük valami maszkszerű. Viszont éppen ez az egységes stílusú, következetes jellemzés alapja. A szereplista eleve tartalmazza a végeredményt. De még az ilyen opera is emberi sorsokról szól, és ebből kiindulva Mozart az opera buffa — Adorno Beethovennel kapcsolatos szavait idézve — „mesteri darabjaiból kiolvassa azt a kérdést, melyben saját tökéletességük transzcendálódhatott, és valami mást akarhatott”.¹⁴ Nem veti magát alá a pre-forma autoritásának, hanem az egész folyamatot megkísérli mint saját eredményét felfogni, az objektív forma-kánont megpróbálja magukból a szubjektumokból levezetni. Nem kétséges: Mozart nem veti el ezt a forma-kánont, de önmagán belül akarja igazolni. Az Egész, a pre-forma többé nem egyértelműen fölérendelt fogalom, legalább annyira levezetett fogalom is. Vagyis: az Egész nem adott, hanem fel kell építeni. Igaz ugyan, hogy már a nyitány és az introdukciónak hangja előlegezi a befejezést, hogy a kezdet kezdetén intonált atmoszféra lehetetlenné tesz minden más kimenetelt, mint ami tényleg bekövetkezik. De ez az atmoszféra nem a teleológiát nyilvánítja ki, hanem konkrét személyek egyéniségének a légköre. Mert a darab emberei nem reprezentatív típusok, hanem cselekvő, alakuló individuumok, nem egy természet adta rend tükröi, hanem egy emberi rend megteremtői. Ez a mozarti individualizálás igazi esztétikai értelme.

Persze *Az álruhás kertészlányban* még mindez sokkal inkább csak sejtethető kezdeményezés, semmint beteljesült művészi valóság. De hiba lenne nem észrevenni azokat a pontokat, ahol Mozart maga mögött hagyja a pre-formát; ahol eredeti, új formát teremt; ahol minden fajta megformálásra képtelenné válik; ahol megalkuvóan visszatér a sémához. Láthattuk, Mozart Belfiore első két áriájánál robbantja fel először a sémát. Anfossival szemben élesen exponálja a jellem ellentmondásosságát és vele a főcselekmény kiindulópontját. Ez a kiindulópont tehát nála nem a mesében adott fait accompli, hanem zenei folyamat eredménye. Ugyanakkor maga a megformálás sikertelen. Másodszor azzal megy túl — most már igazán radikálisan — a sémán, hogy a főcselekmény alapja nála Sandrina és Belfiore hierarchikus viszonya, emberi egyenlőtlensége. Látszólag ez is a szövegekönyvből adódik, de a XVIII. századi opera buffa, még ha tematikusan tudomásul is veszi ezt a konfliktustípust, *zeneileg* sohasem ábrázolja. Az I. felvonás fináléjában, illetve annak G-dúr allegro-jában ez a konfliktus adekvát és tökéletes formát kap. Ezt követően Mo-

¹³ Vö.: Szabolcsi Bence: A zenei köznyelv problémái. Akadémiai Kiadó, 1968. 13. o.

¹⁴ Th. W. Adorno: Zene, filozófia, társadalom. Gondolat, 1970. 466. o.

zart következetessége megtörik. Az ok nem egyértelműen a dramaturgiai tautológia-sorozat. Ez még elvileg a két főhős viszonyának elmélyítését is lehetővé tenné. Nagyobb baj, hogy a szövegkönyv éppen ezt a viszonyt, kapcsolatot nem dolgozza ki egyáltalán. Egy konvencionális buffa-librettóban persze nincs is rá szükség, itt éppen elegendő tovább-bonyolító motívum Belfiore elkötelezettsége a podesta unokahúgával szemben. Mozart zenéje viszont erről a motívumról egész egyszerűen nem vesz tudomást. Következésképpen mindannak, ami Sandrina és Belfiore között történik, kizárólag kettőjük kapcsolatából kell magyarázatot kapni. Ezt a feladatot Mozart nem oldja meg következetesen. Sandrina alakja ugyanis a két döntő szituációban (amikor kétszer egymás után faképnél hagyja a férfit) *egyáltalán* nincs zeneileg megformálva. Kapcsolatuk kidolgozása csak mindkettőjük opera seria-jelenetében folytatódik, de újra stílustörés árán. Ezek után viszont már az a fő probléma, hogy a séma elfogadott követelményének megfelelően hogyan lehet mégis feloldani a hierarchikus viszonyt, kiegyenlíteni a kvalitáskülönbséget. Fokozatos és belsőleg kidolgozható, hitelesíthető átmenetre a librettó nem ad módot. Mozart tehát megtér az opera buffa keretei közé, újra elismeri az Egész, a pre-forma autoritását. Ezt példázza az egész „örülési” jelenet a II. feljelenetben. Ha lírailag túl is megy Mozart az opera buffa-megoldáson, amikor az örültséget nem egyszerűen komikussá teszi, hanem a zenét túlforrósítva mélyebb jelentést ad neki, ez mégsem következik Sandrina és Belfiore kapcsolatából, tehát dramaturgiailag szervesen és kompromisszumos. Ugyanakkor megalapozza és hitelessé teszi az utolsó duettet. A kettős — mint erről szó volt — a szöveg és a zene ellentmondására épül. Maga a típus a pre-forma autoritásának jellegzetes esete. Jó példa erre Piccini *A jó lány* c. már idézett operájából az F-dúr („La Baronesse amabile . . .”) kettős. Itt a marchese közli szerelmével, Cecchinával, hogy feleségül vesz egy baronesszt. A lány még nem értesült róla, hogy kiderült bárói származása, és szemrehányást tesz a férfinak. A szövegben rejlő konfliktust a közös zenei anyag közömbösíti. A marchese és a zeneszerző itt mintegy Cecchina háta mögött összekacsint a közönséggel, nem megy bele a félreértés teremtette drámába, hanem a séma vonalán egyenesen halad az opera végcélja felé. Itt tehát a zeneszerző leplezi le a valódi szituációt. Mozartnál viszont a színpadi alakok leplezik le önmagukat. Mindketten mímelik csak a haragot, a sértettséget, valójában már régen egymásra találtak. A zene itt a hiúság kényszerítő gesztusai mögött megszólaltatja az igazi érzéseket. A duett így a megtett út lírai összefoglalása, a végleges egymásra találás lassú öntudatra ébredése. Csak éppenséggel az opera második fele nem egészen arról szól, amiről az első. Kezdetben az a probléma, hogy a szerelem csak úgy lehet életközösség alapja, ha nem csupán affektus, hanem a személyiség gazdagságának, humanista szellemben felfogott értékének közvetlen kifejeződése. Hiszen Sandrina mindvégig töretlenül szerelmes Belfioreba, de kapcsolatukat mégsem hajlandó a régi szinten restaurálni. Később azonban Mozart egész egyszerűen elejti ezt a problémát, és kizárólag a szerelmi érzés kölcsönösségére építi a zenei cselekményt. Mozart tehát az első részben elindult egy teljesen eredeti sorsprobléma és formakoncepció felé, de a megkezdett utat nem volt ereje végigjárni.

Az elindulás és megtorpanás kettősége nemcsak lineárisan töri meg az operát, hanem teljesen áthatja. Érdekesen jelentkezik ez az áriák és együtte-

sek viszonylatában. Abert ténymegállapítása helyes: ha az egyes jellemeket megvizsgáljuk, lehetetlen a különböző megnyilvánulásokból zárt, egységes képet nyerni, és többnyire az a benyomásunk, hogy Mozart nem egész szerepeket, hanem csak egyes áriákat komponált.¹⁵ S az áriáknál sokkal jobban sikerültek az együttesek, ahol az egyes jellemelek élesen szembesítve vannak egymással, s így jobban körvonalazottak, mint az áriákban.¹⁶ Ez azonban messzemenően nem csupán technikai, mesterségbeli kérdés. Éppen itt világosodik meg a mozarti individualizálás igazi értelme. Mozart ugyanis kísérletet tesz arra, hogy ne szerepekre és teleológiára, hanem konkrét emberi viszonyokra és ezek dinamikájára komponálja az operát. Megteszi az első lépést a szerepek csak funkció jellegének megszüntetése felé. A buffában az emberek és emberi kapcsolatok sorsa eleve el van döntve. A vonzások és taszítások, a vonzások és választások, az emberek összetartozása vagy összeférhetetlensége — az opera buffában mindez véglegesen preformált. Olvassuk el *Az álruhás kertészlány* szereplőlistáját:

Don *Anchise*, Lagonero podestája, Sandrina szerelmese

Violante Onesti marchesa, Belfiore gróf holtnak hitt szerelmese, *Sandrina* néven kertészlány álruhában.

Belfiore gróf, előbb *Violante*, most *Arminda* szerelmese

Arminda, nemes milánói hölgy, előbb *Ramiro* lovag szerelmese, most *Belfiore* gróf menyasszonya

Ramiro lovag, *Arminda* elhagyott szerelmese

Serpetta, a podesta szobalánya, szerelmes a gazdájába

Roberto, *Violante* szolgája, unokafivéréként *Nardo* néven kertészruhában viszonzatlanul szerelmes *Serpettába*

Ha valaki csak kicsit is járatos az opera buffa világában, ennyiből hozzávetőlegesen ki tudja találni az egész cselekményt. Teljesen egyértelmű, hogy *Violante* és *Belfiore*, *Arminda* és *Ramiro*, *Serpetta* és *Roberto* vannak egymáshoz rendelve, ebből következően a podestának egyedül kell maradnia. Nagyjából azok a fő fordulatok, alapvető konfliktus- és szituációtípusok is kikövetkeztethetők, amelyeken keresztül kialakul az eredeti „felállásban” latensen benne rejlő végső „felállás”. A zene viszont az alapviszonyok tekintetében még annyi mozgásteret sem enged, mint a szöveg. Zeneileg kezdettől fogva a végső „felállás” szervezi a kompozíciót. Ez főleg azt jelenti, hogy — mindenekelőtt az együttesekben — a zenei anyag páronként, mégpedig végleges páronként közös. De a szólószámok között is fennáll páronként az intonációs megfelelés. *Anfossi Kertészlánya* erre iskolapélda. Egy ilyen feltétlen egymáshoz rendelt érvényesítő kompozíció belül egész egyszerűen nem vehetők fel valódi emberi problémák, a szereplőket semmilyen egyénítés nem teheti egyéniséggé. Mozart viszont ebben a tekintetben valódi fordulatot hajt végre, mert *Sandrina* és *Belfiore* kapcsolatát, zenei összetartozását a leghatározottabban kérdésessé teszi, majd megkísérli a két ember egyéniségéből, egymásra hatásából — tehát nem dramaturgiai funkciójából — újra igazolni.

Mozart emberi viszonyokon keresztül individualizál, ami nemcsak technikai leleményt jelent, hanem sokkal többet: az ember egyénisége kapcsola-

¹⁵ Vö.: Abert: Im. 387. o.

¹⁶ Im. 396–397. o.

taiban alakul ki, pontosabban az ember kapcsolataiban önmaga dolgozza ki, hozzá létre saját egyéniségét, magamagát. Violante-Sandrina szereti Belfiorét, de felismeri a férfi emberi éretlenségét. Ezzel a konfliktussal következetesen szembenézve, Belfioréval való ellentmondásos kapcsolatában lesz az ő személyisége egyre szilárdabb, tartalmasabb, magasabbrendű. Belfiore is szereti Sandrinát, de a lány mind elérhetetlenebb számára, s ez sarkallja olyan emberi erőfeszítésekre, amelyek érlelik, gazdagítják személyiségét. A két főhős tehát más-más színvonalon, de egymással való küzdelmében teremti meg a maga egyéniségét. Az *álsruhás kertészlány* fő cselekményének centruma éppen az egyéniség, a személyiség *genezise*. Fehér Ferenc azt írja az eposzszal kapcsolatban, hogy itt „a hősek sohasem a genezise, legfeljebb a genealógiája jön számba a jellemzésnél”.¹⁷ Ugyanaz a helyzet a XVIII. századi operában, Gluckot is beleértve. Csak Mozart hoz ebben a vonatkozásban elvi jelentőségű fordulatot. A buffa-konvenciók itt mély értelmet nyernek: Sandrina kertészlány álsruhája valóban és végérvényesen eltünteti Violante Onesti *marchesát*, hogy önerejéből és szabadon kibontakozzon a lány saját, „tisztán emberi” személyisége; Belfiore gróf hiába sorolja elő egész *családfáját*, ezzel nevetségessé teheti hiúságát és rangkórságát, valódi súlyt és jelentőséget azonban csak Sandrinához való emberi felnövésével, morális megérlelődésével adhat személyiségének. Ez — az egyéniség genezise — a mozarti individualizálás legmélyebb, mondhatni antropológiai értelme.

Mivel Mozart Sandrina és Belfiore ábrázolásakor az embereket nem szerepeknek tekinti, kapcsolatukat nem mechanikus egymás mellé rendelésként fogja fel, az opera buffa pre-formája felől nézve kétségkívül fölöttébb labilissá teszi az egész kompozíciót. Hiszen most egyszerre megszűnnek azok a maszkyszerűségekből következő korlátozó, egységesítő, reguláló stíluselvek, amelyek az egymástól legtávolabb eső részeket is egymásra hangolják. Most csak egyetlen elvből lehet meghatározni minden pillanat tartalmát és értékét: az emberi kapcsolatok és a bennük kibontakozó személyiség dinamikájából. Ezért érthető, hogy ott legsikeresebb az ábrázolás, ahol maguk ezek a kapcsolatok kerülnek megformálásra, vagyis az együttesekben. Itt tehát nem az összekerülő figurák megkülönböztetése, elhatárolása, egyénítése pregnansabb, ellenkezőleg, az emberek viszonyai dinamikusabbak és plasztikusabbak azáltal, hogy megkülönböztetik és azonosítják bennük magukat, hogy teremtik magukat általuk. Egy ilyen dramaturgiában természetesen az áriák sem zárt portrék többé, hanem az emberi kapcsolatokban kibontakozó személyiség dinamikájának lírai kinagyításai egy adott pillanatban. Így tehát maga is viszonylatok sűrítése, egy folyamat koncentrációja. Ezt azonban Mozart itt még nem tudja megvalósítani. Kísérletet tesz rá, hogy az áriák túlmutassanak egy lelkiállapot, egy érzelm vagy hangulat rögzítésén, hogy felismerhetővé tegye bennük a személyiségfejlődés dinamikáját. Ez azonban csak félig és így felemásan sikerül: a dinamika szétfeszíti ugyan a maszkot, de egy mélyebb, belső folyamatosság és emberi egység közvetlenül többnyire nem érzékelhető. Látványosan tehát itt is a lelkiállapot, az érzelm, a hangulat rögzítéséről van szó, sőt, a buffában szokásosnál szertelenebb, esetlegesebb módon. Holott mindezek mögött egy mélyebb, ám dinamikusabb egység még tétova keresése van.

¹⁷ Fehér Ferenc: Problematikus-e a regény? Magyar Filozófiai Szemle, 1971/1—2. 181. o.

Ezért csak megszorításokkal igaz, hogy Mozart *Az álruhás kertészlány*-ban „a pillanat keresztmetszetében” ábrázol. Igaz, hogy olykor valóban pillanatokra esik szét ez az opera, s így felbomlik a sematikus rend. Csakhogy ez időtlen rend. Az opera buffában mégis ezeken a problematikus pillanatokon keresztül jelenik meg egyáltalán az idő, mint az emberek és kapcsolataik alakulásának ideje. Még ha nem is állnak össze a pillanatok egységes folyamattá, a kompozíció belső irányultsága szerint itt kezdődik az opera műfajában az „időszámítás”.

Abert egy helyen felhívja a figyelmet arra, „ahogy Mozart állandóan egymásra vonatkoztatja alakjait, és az egyes személyek éppúgy, mint egész csoportok, fényből vagy árnyékból kialakítják egymást, úgy, hogy egyik sem csupán önmagáért való teremtmény, hanem egyúttal mércét is alkot a többiek számára”.¹⁸ Az utóbbi gondolat rendkívül fontos. A Mozart-alakok mércét, mégpedig *erkölcsi* mércét is jelentenek egymás számára. Az emberi viszonyokra és a bennük alakuló egyéniségre komponált mű világában egész új értelembe van jelen az erkölcs, mint korábban. Az emberek többé nem egy erényskála rögzített pontjain helyezkednek el, hanem állandó mozgásban vannak. Maga az értékrend továbbra is teljesen stabil, de az emberek saját dinamikájuknak megfelelően szüntelenül mozognak, s így kapcsolataik, tetteik erkölcsi tartalma folyton változik. Mozart operájában ennek az erkölcsi tartalomnak az ábrázolása mindenkor a formálás egyik legfőbb célja. Ennek következtében Mozart operazenéjében már itt, a *Kertészlányban* kialakul az a morális szenzibilitás, amely nemcsak a XVIII. században, de az egész operairodalomban egyedülálló, sőt, az egyetemes művészettörténetben is párját ritkítja. (E tekintetben leginkább a Shakespeare-drámák kompozíciójá vá lényegült erkölcsi érzékenysége hasonlítható hozzá.) Sandrina és Belfiore kapcsolatának zenei ábrázolásában ezt világosan láthattuk. De ha Arminda, a podesta unokahúga féltékeny felháborodásának (13. g-moll ária: *Vorrei punirti indegno* . . .) opera seria stílusát összehasonlítjuk Sandrina felháborodott kétségbeesésének seria hangjával, félreismerhetetlenül áll előttünk a hiúságból és morális fölényből fakadó pátosz különbsége. Továbbá az is nyilvánvaló, hogy a podesta nagyképű és erőszakos fellépésének komikus intonációja sem elfogulatlan, hanem ítélező. Ez megint csak Anfossival összehasonlítva igazán feltűnő. Nem mintha Anfossi megbocsátóbb lenne. Nála egyszerűen még nem alakult ki művészileg ez a fajta emberi, morális érzékenység.

A kompozíció általános erkölcsi kifinomodásán belül *Az álruhás kertészlányban* a morális szempont elég speciálisan érvényesül. Ha tekintetbe vesszük, hogy Sandrina, az egyetlen következetesen pozitívan ábrázolt hős súlya, jelentősége mindinkább megnő az opera folyamán, egyre inkább *formaalakító* tényező lesz; ha tekintetbe vesszük, hogy Belfiore útja az operában nem más, mint felnövési kísérlet Sandrinához; ha tekintetbe vesszük, hogy kettőjük közös cselekménye kezd hierarchikusan kiemelkedni a többi közül, és átszervezi a belső súlyviszonyokat; akkor be kell látnunk, hogy itt egyfajta erkölcsi probléma és erkölcsi szemlélet nyert döntő befolyást a kompozícióra, a művészi formálásra. Mégpedig úgy, hogy Mozart az erény és igazság győzelmét, az opera buffa megfellebbezhetetlen teleológiáját, amely mindaddig reflektálatlan elő-

¹⁸ Abert: Im. II. 393. o.

feltevés volt, megpróbálja eredménnyé tenni. Mindez tehát itt is alap marad, de nem mint posztulátum, hanem mint a forma belső irányultságán keresztül levezetett végeredmény. Az, ami eddig a cselekmény alapvető magyarázata volt és a műben ábrázolt élet egyetemes elveként lépett fel, most individuális jelenséggé szerepel, és mint lehetőség, maga magyarázza a cselekményt. Vagyis az emberek nemcsak önmagukat, de világukat, s így az erkölcsi világrendet is maguk teremtik.

A Mozart-opera nagy fordulata tehát: a forma nem más, mint emberi viszonyok összessége, a műben szereplő minden ember pedig viszonyainak összessége. A forma belső irányultsága így az emberi viszonyok és a bennük kibontakozó individuumok dinamikája. Ez a belső irányultság és dinamika egyúttal konstituálja az erkölcsi világrendet. *Az álruhás kertészlány* csak elindulás ebbe az irányba, benne mindez csak *majdnem*, csak virtuálisan valósult meg, a sors- és formaprobléma új felfogásának első következetes *végigvitele a Szöktetés a szerájból*.

GYÖNGY PÁL 70 ÉVES

70 esztendőös volna már? Szinte hihetetlen, oly fiatalos, energikus, mozgékonny. Minden kétséget kizár pedig a kimutatás: Gyöngy Pál október 19-én átlépi a hetedik x-et. Munkássága egyik, számára bizonyosan a fontosabb részének, zeneszerzői tevékenységének méltatására nem érzem magam hivatottnak, sem e folyóiratot alkalmasnak. Azóta, hogy Kadettszeretem című operettjét bemutatták — s ennek éppen negyven esztendeje —, a nehéz könnyű műfajban aratott számos hangos hazai és nemzetközi sikert. Színpadi műveinek, rádiós daljátékainak száma húsz körül jár. Hogy hány filmzenét, hány dalt írt — hány slágert! — azt talán ő maga sem tudná hirtelenében össze számlálni. A könnyűzenében Gyöngy Pál nemzetközi tekintély, akit szívesen látnak rangos külföldi versenyek, fesztiválok rendezői a díjakat odaitélő zsűri tagjai között.

Ehelyütt azonban nem csak, sőt, nem is első soron zeneszerzői sikereiért köszöntjük. Gyöngy Pálnak megadatott, hogy a magyar zenekultúra alkotójának — zeneszerzőnek és kutatóknak — a mecénása lehessen. Kell egyáltalán mecénás a szocialista társadalomban, ahol a művészetről az állam gondoskodik? Nos, az az igazság, hogy a segítségre szoruló, támogatást remélő muzsikusként az államot, társadalmat — ezt a roppant bonyolult gépezetet — nem biztos, hogy megtalálja kérésével; Gyöngy Pált, aki immár közel két évtizede az állam megbízásából és a muzsikustársadalom teljes bizalmát élvezve, vezető embere a Magyar Népköztársaság Zenei — később Művészeti — Alapjának, fel lehet hívni telefonon, vagy fel lehet keresni személyesen is.

Hogy kiváló szervező, azt bebizonyította a felszabadulás után az államosított magyar filmgyártás vezérigazgató-helyettesi székében, majd, 1947—1952 között, Jogvédő Hivatalunk elődjének, a Zeneszerzők és Szövegírók Szövetkezetének igazgatói posztján. Amikor azután, 1953-ban, az alkotói munka támogatására megszületett a Zenei Alap, a felejthetetlen emlékü Péterfi István — mindannyiunk Pista bácsija — mellett igazgatóhelyettesként, majd 1962-től kezdve igazgatóként gyümölcsöztette szervezőkészségét az egész magyar zenekultúra hasznára. A művészeti alapok egyesítése óta ismét igazgatóhelyettes, a zenei szakosztály vezetője. Nem beosztása, a munkája adja meg Gyöngy Pál rangját. Hogy az általa vezetett intézmény hány muzsikusként segített már szorult helyzetben, az hivatali titok. A teljes névsor amúgy is aligha férne el

lapunk hasábjain. Nem titok azonban, hogy a Gyöngy Pál vezette Zenei Szakosztály anyagi támogatásával az elmúlt évadban vidéken — ahol oly kevésé ismerik a kortársi magyar zenét — legkiválóbb előadóművészeink adtak modern magyar hangversenyeket, sem az, hogy e támogatással új hangvételi magyar kórusművek születtek.

Amikor tehát Gyöngy Pálnak személyes zeneszerzői sikereket s hozzá jó egészséget kívánunk, egyúttal kívánjuk azt is, hogy a reá bízott mecénási funkciót jó egészségben s minél hosszabb ideig gyakorolhassa az egész magyar zenekultúra hasznára.

(B.)

PETŐFI JAVAINAK LEFOGLALÁSA ÉS ELÁRVEREZÉSE (1849—1851).
SZENDREY JÚLIA KOTTÁI*

Az 1848/49-i szabadságharc leverésével Ferenc József — a csak néhány nap óta trónra emelt ifjú osztrák császár — 1848. december 13-án, herceg Windischgrätz Alfons tábornagyot bízta meg, aki a Magyarország elleni hadműveleteket december 15-én kezdte meg. 18-án elfoglalta Pozsonyt, 27-én Győrt, s miután a Dunántúlon nem sok ellenállásra talált, 1849. január 5-én bevonulhatott Budára.

Buda és Pest városok katonai parancsnokává Wrbna altábornagyot nevezte ki. A katonai diktatúra legelső rendelkezése a mozgalom vezető férfiainak elfogatása és vagyonának elkobzása volt.

A letartóztatandók névjegyzékében a 22. sorszám alatt Kossuth neve, az 51. sorszám alatt pedig Petőfi neve olvasható.

Petőfit azonban nem tudták elfogni, mert ifjú feleségével, még 1848. szept. 24-én apósához Erdődre utazott. Nejét, ki anyai örömök előtt állott, ott helyezte biztonságba, maga pedig Erdélybe, a székelyekhez akart eljutni, hogy nemzetőrköt toborozzon.

Az osztrák hadsereg időközben, az ország keleti részében vívott harcokban, csaknem mindenütt vereséget szenvedett s a veszített nagysarlói csata után visszavonult és a főváros is, a budai vár kivételével, ismét a magyar csapatok kezére került.

Petőfi a katonai fellebbvalóival történt összezőrdülései miatt nem akart tovább katonáskodni. Lemondott őrnagyi rangjáról, feleségével visszatért Pestre. A Kerepesi (ma Rákóczi út) és a Síp utca sarkán, az ún. Marczibányi-féle ház II. emeletén béreltek 3 szobás lakást, itt rendezkedtek be. De nem sokáig maradtak itt, mert nem érezték magukat biztonságban Pesten és már július 3-án újra elhagyták a fővárost. Petőfi Erdélybe, a Bem táborába sietett, ahonnan nem is tért többé vissza, mert július 31-én, a Segesvár melletti csatában eltűnt.

* A dr. Gerő József felkutatta kottarepertórium több szempontból is értékes dokumentuma a magyar zene történetének. Egyfelől arról tájékoztat, hogy milyen zeneműveket hallhatott legszűkebb környezetében Petőfi Sándor. Másfelől arról is tájékoztat, hogy milyen zeneművek keltették fel a múlt század derekán egy művelt asszony érdeklődését Magyarországon. Feltűnő, milyen friss ez a kottaanyag. Nagy része a 40-es években jelent meg, legálábbis, ami a magyar anyagot illeti. A külföldi operák közül viszont a kottatárban fellelhető művek, részletek közül igen soknak a 40-es években volt a pesti bemutatója (Donizetti: Linda di Chamoni 1842, Don Sebastian 1846; Verdi: Nabucco 1846 stb.). A kották jegyzékéből kitűnik, hogy Szendrey Júlia zenei műveltsége feltétlenül magas színvonalon állott. (A szerk.)

A most már Haynau vezetése alatt álló osztrák hadsereg újra elfoglalta a fővárost s az első megszállás alatt megkezdett vagyonekbevételek eljárást újból megindították. Petőfi ingóságait szintén megtalálták, de nem a Petőfiék legutóbbi lakásán, hanem a Kerepesi út 7. szám alatt a Boráros ház egy földszinti szobájában beraktározva.

A hatóság emberei (az államügyész, Pest város tanácsnoka és becsüse) 1850. január 2-án megjelentek az említett földszinti lakásban és az ott egymásra halmozott holmikat, leltározás végett, kirakták az udvarra. Leltárba vették a szoba-, konyhabútorokat, az ágyneműket, edényeket, evőeszközöket s egyéb apróságokat; majd becsárukat megállapítva meghirdették a Pester Zeitungban az árverést, az ingóságot a Nagy-híd (ma Deák Ferenc) utcában levő Redout-épületbe szállították és ott január 31-én árverésen eladták. A biedermeier garnitúrát visszatartották az ügyészi hivatal használatára. A külön leltárba foglalt könyveket, kottákat és képeket is visszatartották, hogy a cenzúra megvizsgálja, nincsenek-e közöttük a közre politikailag veszedelmesek.

A könyvek felsorolását mellőzöm, mert itt, e helyen, a kották a lényegesek, érdekesek. A kották leírása a leltár szövegét pontosan követi.

SZENDREY JÚLIA KOTTAI

- Faribolo Pastour. par. Fr. Liszt.
- Chanson du Bèarn. par Fr. Liszt.
- Six Amusements. par Henri Herz.
- Revue des operas Nabukodonozor de Verdi. par. Th. Döhler. I—III.
- Characterstücke von. Rösenhain.
- Hunyadi László. v. Erkel. I—III.
- Kivonat Tihany ostroma c. operából. Thern Károlytól.
- Andante Don Sebastian de Donizetti. par Th. Döhler.
- Casta Diva, par Leopold Meyer.
- Norma, ala signora Marianna. par Bellini.
- Divertissement. par Eduard Wolff.
- Andante. par J. Pacher.
- Fantasia et variations, par. Fred Kalkbrenner.
- Sonate von L. von Beethoven.
- Musikalisches Angebinde für Pianoforte. v. Ant. Diabelli.
- Un jour d'Été en Norvége. par R. Wilmers.
- Italia, trois Fantaisies Brillantes. par Hünten.
- Fantaisie les Martyrs. par H. Bertini.
- Nocturne. par Th. Döhler.
- Lob der Thränen. Lied. v. Fr. Liszt.
- Airs Favoris. par Fr. Hünten.
- Angebinde. von Ignatz Assmayer.
- Concertvariationen v. A. Neumayer.
- Vielka das Feldlager v. Willdmüller.
- Étude pour le Pianoforte.
- Nordische National Lieder. v. Willmers.
- Euperte. v. Diabelli.

Variations Brillantes. v. Henri Herz.
Souvenir- Theatral par Charles Czerni.
Fantasie d'Opera Zauberflötte. v. J. A. Pacher.
Anthologie musicale. par. Fr. Xav. Chotek.
Introduction de l'Opera la Sonnambula. par Th. Döhler.
Romance de Rossini. par. Fr. Hünten.
Abendläuten. v. Gottfried Preyer.
Fantasies elegantes. par C. Schunke.
Musikalische Jugend Träume. v. Anton Diabelli.
Introduction del Opera Nabucodonozor. par Luis Rosenfeld.
Die ersten Übungs-Stücke v. Vencel Plachi.
Aufforderung zum Tanze. v. Carl Maria Weber.
Studien für das Pianoforte. v. Alois Schmitt.
Melodische Übungstücke. v. Anton Diabelli.
Handstücke. v. Ignatz Aszmayer.
Une fleur pour Toi, Romance, par Charles Voss.
Etude.
Üdvözlő hangok Deák Ferenchez. Egressytől.
Honi emlék füzér. Kirch Jánostól.
Nemzeti-színházi magyar, Bessenyoí Beóthy Zsigmondtól.
Andalgó, Cimbalom ábránd. Schódel Jánostól.
Magyar táncz. br. Prónay Gábortól.
Fóti dal. Grill Jánostól.
Magyar táncz. Br. Orczy Ferentől.
Virradó. Rózsavölgyi Márktól.
Isten hozott. Csárdás. Kirch Jánostól.
A Tolnai Lakodalmas. J. Müllertől.
Búcsúdal. Szüreti. Egressy Benjamintól.
Honszeretet. Travnyik Jánostól.
Zene ábránd. Kirch Jánostól.
Legújabb pesti báléji virányok. Morelly Ferentől.
Tátra, Fátra, Mátra. Micheutz Györgytől.
Keszthelyi Emlék. Svastics Nep. Jánostól.
Talabéri búcsú emlék.
Szigetvár ostroma. Kirch Jánostól.
Szózat. Egressy Bénitől.
Zrínyi. Micheutz Györgytől.
Hattyúdal. Erkel Ferentől.
Polonaise melancolique. par Th. Nawratill.
Introduction et Polonaise brillante. par Th. Heshoda.
Marianne-Polka. Kirch Jánostól.
Les Bohemiennes. par J. Labitzky.
Hans-Michel. Polka. v. Joh. Nep. Judex.
Lanners Nachlass Valzer.
Die Fantasten. Walzer v. Joh. Strausz.
Die junge Tänzerin. v. Joh. Strausz.
Adelaiden. Walzer. v. Joh. Strausz.
Latonen. Walzer. v. Joh. Strausz.

Polonaise. par Tho. Nawratill.
 Original Ungarischer. v. Franz Erkel.
 Soirées Musicales. Sammlung v. Bellini.
 Minnelied. v. Drassenberger.
 Curiose Geschichte. v. Hofen
 Traumlied. v. Fred. Stegmayer.
 Lied. v. Ad. Dörr.
 Haiden Röslein. v. Joseph Joachim.
 Fóti dal. v. Karl Thern.
 Mosé. v. Rossini.
 Der Jüngling am Bache. v. Heinrich Proch.
 Heimweh. v. Amalie Doer.
 Nuits d'Été a Pausilippe. par G. Donizetti.
 Stilles Glück. v. H. Proch.
 Abend. Gedicht. v. Prutz.
 Das Lied vom schönen Mai. v. Niemann.
 Das Mütterchen an der Kirchentür. v. Adolf Müller.
 Posthornklang. v. Gottfried Peyer.
 Der Thräne Lust. v. Will.
 Lebewohl. v. H. Proch.
 Das Nachtlager in Granada. v. Kreutzer.
 Der Schwur, il Giuramento.
 Wanderlied an Sie. v. H. Proch.
 A vesztett rózsá. v. Julius Sárossy.
 Schifferlied.
 Heimwärts, Volkslied. v. Benj. Egressy.
 Sclta di Scene Favorite compostada. v. Rossini.
 Melodicon von Diabelli.
 Sammlung ungarischer original National Lieder.
 Des Sängers Lied. v. Franz Löhle.
 Kortes dal. Thern Károlytól.
 Rabhazának fia. Szénfy Gusztávtól.
 Festgesang, v. Konrad Kreutzer.
 Blaue Augen. v. Gusztáv Szénfy.
 Ave Maria, v. Theodor Loewe.
 Der zürnende Barde, Am See, Abendlieder, v. Fr. Schubert.
 Der Sänger und der Wanderer. v. H. Proch.
 Der Mutter-Schmerz. v. Ant. Storch.
 Gebet der verirrten Jungfrau. v. Otto Nikolai.
 Die Todtenuhr. v. Bandhartinger.
 Szökött Katona. Szerdahelyi Józseftől.
 Die Lore-Ley. v. G. Hoven.
 Gesang-Übungen, von Therese Hilke-Sessi.
 Sechs Lieder. v. Albert Methfessel.
 Emlékezés.
 Lockvogel, von Fried Rückert.
 Dernière Pensée Musicale, de Nicolo Paganini.
 Vier National Polonaisen. v. Graf Oginsky.

Brises d'Orient, von Felicien David.
 La Carlottos, par Theodor Döhler.
 E' Morta. par Jean Janotycky. D'Adlerstein.
 Les Perles, Walzer.
 Hontalan.
 Rhapsodie pour le Pianoforte, par Adolphe Henselt.
 Das Kind am Grabe der Mutter. v. Konrad Baldenecker.
 Der junge Operfreund. v. Leopold Jansa.
 Zrínyi, zenészeti vázlat. v. Micheutz György.
 Ständchen. v. Fr. Liszt.
 Boleros Espagnol en Rondeau. par J. Jansa.
 Sey mir gegrüsst. par Fr. Liszt.
 Duetto del Opera Belisario., von Donizetti.
 Solmisationen.
 La Sylphide., par Alex. Fesca.
 Album du Pianiste, par Döhler. Moscheles etc.
 Bajazeth.
 Julia keringők, Julia napra idvezetül.
 Theresien-Walzer. v. Karl Bendl.
 Labirinth-Walzer. von Josef Lanner.
 Lore-Ley-Rhein Klange. Walzer. v. Joh. Strausz.
 Honi Pannonia Keringők. Engel Jakabtól.
 Mazur von Gnatkovszky.
 Un Air hongrois, varie et dedie a Mlle Juliett d'Szendrey.
 Kinizsi nótája. Fáí Fáy Lászlótól.
 Eredeti csárdás nóták. Kirch Jánostól.
 Magyar nóták. Ruzsitska Ignác által.
 Honfi álmok. Svastits Nep. Jánostól.
 Nagy magyar ábránd. Berzsényey Gábortól.
 Das Verrathene Geheimniß.
 Ballata nell'Opera Lucretia Borgia, del Donizetti.
 Das Liebes-Echo. v. M. Nagiller.
 Der Abschied.
 Gedicht. v. Curschmann.
 Der Lauf der Welt.
 L'Aurora d'Italia, e di Germania.
 Romanze.
 Mein Hütchen. v. Reichel.
 Entsagung. v. M. Nagiller.
 Aria aus der Oper Linda. v. Donizetti.
 Négy igen kedves Magyar Népdal, Szerdahelyitől.
 Mezei virágok, Népdalok, Máriássy Ágosttól.
 Lanzer Quadrilles. v. A. Rabel.
 Lieblings-Walzer. v. Joh. Strausz. I—V.
 Zur Muehle, v. D. Roth. In Musik gesetzt v. Ernst.
 Trois Airs Variés, par Sav. Mercadante.
 Pot-Pourri del Opera Semiramide. v. Rossini.
 Un. Aventur a di Scaramuccia, de Paganini.

Armida. Oper v. Alex. Poesinger.
 Duetto del Sign. Hofmeister.
 Der Freyschütz. v. C. M. Weber. I—II.
 Beliebte Walzer u. Galoppen. V. Josef Lanner. 22 db.
 Lieblings Walzer für eine Flötte. v. Joh. Strausz. 17 db.
 Variationen für eine Flötte. v. Wilh. Klingensbrunner.
 Fantasie par T. Berbiguier.
 Die Weisse Frau. Oper. v. A. Boieldieu.
 L'Oculist. par Ant. Diabelli.
 Trio. par Leonhard de Gall. 2 db.
 Der angenehme Floettenspieler.
 Der Musikalischer Gesellschafter. v. Ant. Diabelli.
 Variationen par Paul Sandrini.
 Ouverture del Opera de Macon. v. Auber.
 Auswahl aus der Oper Fidelio. v. Ant. Diabelli.
 Der junge Operfreund. v. Leopold Jansa.
 Il Giuramento da Paganini.
 Trois duos, par Wraniczky.
 Der Freyschütz. v. Alex. Poessinger.
 Potpourri, par J. Benson.
 La Dame Blanche, par Berbiguier.
 Quatuor, par Mathieu Bevilaqua.
 Grandes Variations, par Fr. Tucek.
 Trois Duos Concertans, par Leopold Hirsch.
 Fantaisie pour la Flötte, par Berbiguier.
 Sinfonie Pastorale, par Beethoven.
 Polka. v. Joh. Strausz.
 Gute Meinung für die Tanz Lust. v. Joh. Strausz.
 Poutpourri v. Nicolai.
 Variations. par Ant. Pfeifer.
 Polonesi, von Karl Kreith.
 Verschiedenen musikalischen Stücke. 50 db.
 Nemzeti Dal. Petőfitől. Zenére és énekre szerzé Kálozdi János.
 La Marseillaise. Marsche national.

PETŐFIÉK KEPEI

Petőfi anyja. Portrait. Olajfestmény.
 Petőfi atyja. Portrait. Olajfestmény.
 Petőfi Sándor. Portrait. Olajfestmény.
 Petőfi Sándorné. Portrait. Olajfestmény.
 Petőfi Sándor. Litografia arany keretben.
 Vergniaud. Litografia arany keretben.
 Merlin de Thionville. Litografia arany keretben.
 Roland. Litografia arany keretben.
 Kosciuszko. Litografia arany keretben.
 Petőfi felesége. Litografia arany keretben.
 Camille Desmoulins. Litografia arany keretben.

Danton. Litografia arany keretben.
 Robespierre. Litografia arany keretben.
 Lameth. Litografia arany keretben.
 St. Just. Litografia arany keretben.
 Arany János. Litografia arany keretben.
 Garay János. Litográfia arany keretben.
 Theroigne. Litografia arany keretben.
 Charlotte Corday. Litografia arany keretben.
 Carnot. Litografia arany keretben.
 Couthon. Litografia arany keretben.
 Thom. Moore. Acélmetszet.
 Andersen. Rézmetszet.
 Egy pusztát ábrázoló színes rézmetszet.
 Falusi tájkép, arany keretben.
 Olajfestmény.
 Portrait keret nélkül.
 Különböző arcképek és rajzok.
 Mode Journal.

Mialatt ezek az események történtek, Petőfiné Erdélyben kutatta eltűnt férjét. Majd 1850 tavaszán Pestre jött és csak akkor értesült róla, hogy ingóságait elkobozták s részben el is adták. Hogy kára megtérüljön, az ügyészséghez folyamodást intézett s előadta: köztudomású, hogy férje házassága előtt vagyonnal nem rendelkezett. Ingóságait abból a jelentékeny összegből szereztek, amit neki, a szerencsés vagyoni helyzetben levő atyja, férjhezmenetelekor juttatott. Tehát az eladott tárgyak férje tulajdonát nem képezhették. Ezért kéri, hogy a még el nem adott tárgyakat és a már eladottakból befolyt összeget részére szolgáltatassák ki.

Petőfiné ügyét a hatóságok jóindulattal, de óvatossággal intézték. Miután megtudták, hogy férje ellen a Haditörvényszék előtt eljárás nincs folyamatban, elrendelték, hogy az árverésen befolyt összeget fizessék ki s a még el nem adott bútorokat, könyveket, kottákat adják vissza. Ez utóbbiak közül azonban a Helytartótanács mellett működő Cenzura hármat (Petőfi: Nemzeti Dal, zenéjét szerző Kálozdi János; Petőfi: Rabházának fia, zenéjét szerző Szénfy Gusztáv és La Marseillaise. Marche National) kifogásolt és elkobozott. A képek közül a francia forradalomban szereplő egyének képeit azzal a feltétellel adták ki, hogy azokat csak a könyvtárban tarthatja. Petőfi rajongó szabadságszeretetére, szélsőséges demokratikus világnézetére jellemző, hogy kik voltak politikai ideáljai, kiknek a képeivel díszítette a lakását. Petőfiné szeszélyes egyéniség volt. A lefoglalt ingóságok között szerepelt az a vörös, jakobinus sapka is, melyben — mint róla feljegyezték — 1848-ban, forradalmi rajongásában, a Nemzeti Színház egyik előadásán megjelent. Zenei műveltségére jellemző, hogy a lefoglaláskor több mint 200 kotátja van jegyzékbe véve.*

Dr. Gerő József

* *Források:* A Cs. Kir. Pesti ker. Főtörvényszék iratai. Allad. Főügyészség (General Prokurator, 1849—E 263, 1851—E 263, 1852—E 61. Pesti Cs. Kir. Haditörvényszék iratai, 762—1851. K. K. Kaal. Verwalt für Ungarn, 6536—1851, az Orsz. Levéltárban.

Civil und Militär Gouvernement in Ungarn. Armee — Polizei — Sektion 315—1869/51. Pz., a Hadilevéltárban.

ADALÉKOK BARTÓK BÉLARÓL

Dr. Kossutány István ny. főorvos, budapesti lakos, egyike a még ma is élő Bartók osztálytársaknak. Tizenhat éves korában, 1898-ban került Pécsről Pozsonyba, ugyanabba a gimnáziumi osztályba, ahová Bartók is járt. A jó hegedűsre Bartók hamarosan felfigyelt, és hívta őt a vasárnapi misékre játszani. Az iskolai ünnepeken is részt vettek közös muzsikálásban. Arra is visszaemlékszik, hogy többek között játszották Bartók egyik vonósnégyesét, melyet ma mint elveszett ifjúkori művet tartunk számon. Mint muzikális ifjú, a kor szokásának megfelelően komponálással is foglalkozott a diák Kossutány. Mivel összhangzattani ismeretekkel nem rendelkezett, próbálkozása csak „népdalok” azaz népies műdal dallamok komponálásáig terjedt. Ilyen művei közül hármat az osztályban átadott Bartóknak azzal a kéréssel, csináljon hozzá kíséretet. Bartók néhány nap múlva alábbi kíséreteket adta át:

1. Viszi a szél a rózsafa ...

Lassar.

The musical score is written for piano accompaniment in 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The second system features a forte (f) dynamic marking in the right hand. The third system concludes with a piano-piano (pp) dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

2. Hegyet, völgyet, falut, várost ...

Lassan

The musical score is written for piano and consists of four systems. Each system contains a treble staff and a bass staff. The tempo is marked 'Lassan' (Ad libitum). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The first system begins with a treble staff containing eighth-note chords and a bass staff with block chords. The second system continues with similar textures, including some sixteenth-note runs in the treble. The third system features more complex textures with sixteenth-note patterns in both hands. The fourth system concludes with a final cadence, including a triplet of eighth notes in the treble staff.

3. Isten tudja milyen mély a ...

Élénken

Sajnos, az eredeti Bartók kézirattal már nem rendelkezik Kossutány István, csak egy későbbi keletű saját másolattal. A művek hitelességéhez azonban nem férhet kétség, hiszen azokon Bartók fiatalkori stílusjegyei felismerhetők. Míg az első és harmadik mű a szokott megoldású kíséretet adja, melynek harmonizálása már figyelmet kelthet, addig a középső megoldása tulajdonképp nem is kíséret, hanem önálló zongorafeldolgozásnak tekinthető.

Falus Edit énekművész, nyugalmazott zeneiskolai magánénektanár, budapesti lakos tulajdonában szintén néhány figyelemre méltó adat van. Ezek közül elsőnek egy nyomtatványt kell megemlítenem. Évekkel ezelőtt megvette a Zenei Antikvárium Á. V.-ban Bartók Őszi szellő c. dalát Bárd és Fia Budapest, 1904. kiadásában. A kottára tekintve rögtön feltűnik a „Szerző Bartók Béla” felirat, ami az eredeti 1904-es kiadásban nincs ott, viszont a lemezszám pontosan egyezik. Ha a lapot átvilágítjuk, akkor meglátszik, hogy a kotta másik oldala le van ragasztva, és a Bartók művet megelőzően egy zongoramű utolsó oldala vehető ki, míg Bartók művét ifj. Lányi Ernő Szeptember végén c. dalának első oldala követi. Az OSzK Zeneműtárában megtalálható Lányi művének 1919-es önálló Bárd kiadványa. Feltételezésünk szerint Bartók és Lányi dalának eme második kiadása egy általunk eddig még nem ismert Bárd gyűjteményben vagy albumban — ami az OSzK Zeneműtárában sincs meg — jelenhetett meg az 1920-as évek elején.

A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének Bartók Gyűjteményében nyilvántartanak 1931-ből egy nürnbergi hangversenyt, melyről a műsoron kívül egyéb adattal mind ez ideig nem rendelkeztek. A hangversenyműsorból tudtuk, hogy Falus Edit, aki 1930-ban a müncheni Nemzeti Színház operatársulata-

hoz szerződött, e hangversenyen közreműködött. Falus Edit a hangversennyel kapcsolatos következő adatokat bocsátotta rendelkezésemre: A nürnbergi Magyar Konzulátus 1931. június 10-én kelt németnyelvű meghívó levele. A levél azért kelt német nyelven, mert a magyar konzul, Pfaller nürnbergi gyáros, egy szót sem tudott magyarul. Több pársoros előzetes híradás a helyi sajtóból. Magával a hangversennyel a különböző napilapok bőven foglalkoztak. A Bartókra vonatkozó szemelvényeket alábbiakban adjuk közre:

„Nach deutschen Begriffen unhöflich verspätete Anfang dieser Veranstaltung und die merkwürdige Titulierung „Kompositionskonzert Béla Bartók“ liessen vermuten, dass es sich hierbei vorwiegend um ein »gesellschaftliches Ereigniss« handelte.

Viel weniger harmlos wirkte dagegen die Art, wie Bartók den deutschen Mozart behandelte. Wir wollen nicht musikhistorisch rechten. Den Versuch aber, rücksichtslos über alle Stilnormen und ästhetischen Gesetze hinweg ein Meisterwerk, die A-Dur-Sonate für Violine und Klavier, ganz nach eigenem Naturell und spontaner Laune zu traktieren, ihm sozusagen das schon reichlich zum Schlagwort herabwürdigte „barbarisch“ als Patentstempel aufzudrücken, eine solche „künstlerische Freiheit“ müssen wir auch oder vielmehr gerade einem Musiker von der Bedeutung Béla Bartóks schwer verübeln. Die Passagen und Arabesken prasselten wie ein Hagel von Kieselsteinen auf die Klaviatur. Die Akzente wurden hart und brutal wie mit Dreschflegeln hingeschlagen. Die Dominanten waren wie in einem Stahlgerippe vernietet. Auch die labile Durchführung der Zeitmasse musste verstimmen.

Wir sind weit entfernt in dem manierten Mozartspiel eines Bela Bartok der „Klaue des Löwen“ nachzuspüren. Derartige Experimente wirken anmassend. Sie sind als Uebergriffe und Entstellungen eines auf einem grossen Namen fussenden Künstlers auf das entschiedenste abzulehnen. Je grösser der Künstler, desto grösser sollte die Ehrfurcht vor dem Urbild sein, die jeder Schaffende und besonders Bela Bartok für die Aufführung seiner eigenen Werke voraussetzen muss. Das neue, ungarische Konsulat in Nürnberg sollte Bartok zur Erinnerung an diesen merkwürdigen Abend ein Exemplar von Pfitzners „Werk und Wiedergabe“ widmen. Das Betrüblichste, dass in Deutschlands Mitten, „getrost in Tat und Werk“, ein deutsches Publikum einen solchen Mozart nicht nur widerspruchslos hinnahm, sondern auch begeistert beklatschte! Die abschliessenden Klavierstücke Bartoks wurden an dieser Stelle erst kürzlich besprochen. Das Urteil zeigte damals, wie nach dem Herzog Blaubart, nach dem Quartetten usw., dass wir uns der überragenden Bedeutung Bartoks im Rahmen des neuzeitlichen Schaffens voll bewusst sind.“ (Fränkischer Kurir 1931. jún. 19. W. M.)

„... So vermochte auch Emerich Waldbauer erst mit der Rhapsodie von Bartok sich den gebührenden Erfolg zu erspielen. Er errang ihn dank seiner gereiften Technik und eines routinierten Vortrags. Dieses in echt Bartokischem Geiste geschriebene Werk, dessen Kennzeichen eine durchaus eigenwillige Rhythmik und die Grenzen der Tonalität bis zum äussersten weitende Melodik und Harmonik sind, gelang in der Wiedergabe ausgezeichnet und verriet das Temperament der beiden musikantischen Naturen, die gut aufeinander eingespielt sind. ... Die ungarischen Volkslieder atmen viel Originalität wie ja Bartok auch in seinen Klavierstücken eine durchaus persönliche Linie einhält. Straffste rhythmische Konzentration, reichliche Verwendung des ungarischen Volksmelodienschatzes und energische Klangkombina-

tionen stempeln seine Musik modern, und besitzen so viel Originalität, dass sie als Denkmäler neuzeitlichen Musizierens ihre volle Berechtigung haben. Dass Bartók seinen eigenen Werken der denkbar beste Interpret war, versteht sich, und der starke Applaus mag dem Künstler gezeigt haben, dass es auch in Nürnberg genug Leute gibt, die seine Musik zu würdigen wissen." Dr. Fritz Jahn. (Nürnberger Bürgerzeitung 1931. június 20.)

Das neue Ungarische Konsulat in Nürnberg. „... Wir kennen ja viele seiner Werke bereits, ein Beweis, dass sie neben dem Nationalen auch allgemein gültige musikalische Werte aufweisen. Es ist aber immer ein feierlicher Moment, einem bedeutenden Manne Aug' in Auge gegenüber zu stehen, ihn seine eigenen Schöpfungen interpretieren zu hören. In Emerich Waldbauern hatte er einen virtuosen Partner, der ihm mit feurigem Temperament sekundierte. Für die diffizile Mozartsche Musik freilich war dieses urwüchsige Rubatospiel zu massig... Am klarsten trat Bela Bartoks Bedeutung in der modernen Musikbewegung aus seinen Klavier-Solostücken hervor. Ihre rhythmische Prägnanz und klangliche Eigenart stempeln sie zu bedeutsamen Schöpfungen von mehr als bloss Gegenwartwert." (Bayerische Volkszeitung. Nürnberg, 1931. jún. 30.)

Megemlékezzék még a hangversenyéről a budapesti Pester Lloyd 1931. június 23. száma, valamint az egyik pesti lap 1931. június 25. számának Színház-Zene rovata is. Végül meg lehet említenem, hogy a meghívottak a hangverseny után vacsorán vettek részt s ezt az együttlétüket az egyik étlap hátlapján aláírásukkal is megörökítették. Így került oda Bartók Béla aláírása.

Murányi Róbert Árpád

VERDI MAGYARORSZÁGON II. 1884—1919.
(Befejező közlemény)

A százéves évforduló alkalmával az Opera Verdi-hetet rendez. A ciklust a Trubadur nyitja meg, aztán színrekerül a Rigoletto és 1913. október 11-én a felújított *Traviata*. A nagy trió ismét együtt van munkában: Bánffy mint iniciátor, Hevesi a rendezői pultnál, Tango mint karmester. A bemutató napján megjelent műsorújságban Hevesi ismét leszögezi Verdi inszenálásainak elvi alapjait: „Az a pongyolaság, amely az olasz operák előadásában mindenütt szétterjeszkedett és elhatalmasodott, a *Traviatát* sem kímélte meg. Maga a főszerep úgynevezett parádés koloratúrprodukció lett és a legtöbb helyen megfeledeztek arról, hogy Valéry Violetta Verdinél is — drámaj hősnő. A szerep legértékesebb és legmélyebb helyei azok, amelyek nagyon is befolyásolták Puccinit, amikor a *Bohémek*-et írta. Az utolsó felvonás — Violetta halála — föltétlenül az eredetije a Mimi meghalásának. Még a komikumnak és tragikumnak, a jó kedvnek és a szentimentalizmusnak az a bámulatos színszerű keveréke is, mely a *Bohémek*-ben annyira hat, megtalálható a *Traviata* első és harmadik felvonásában.

A harmadik felvonás különösen nagyszerű és izgató. Ahogy a farsangnak, a bálnak, a jókedvnek és a komédiázásnak kicsapongó jelenetei egyszerre átsapnak a drámába, ez a legmesteribb dolgok közül való s hogy eddig nem hatott mindig úgy, ahogy kellett volna, csak az lehetett az oka, hogy oda nem való balettet toltak bele és a felvonás jókedvű részéből közönséges divertissement-t csináltak, ahelyett, hogy abból fejlesztették volna ki a drámát.”

Hevesi beállítása ezúttal nagy vitát robbantott ki: a rendező ugyanis a Tra-

viata inszenálásánál ragaszkodott a partitúra egyik előírásához és a cselekményt a rokokó korába helyezte át. Vannak helyeslik Hevesi eljárását, mondván, hogy a Traviata cselekménye „megtörténhetik ma is és megtörténhetett kétszáz év előtt. Nem kapcsolódik szigorúan egy bizonyos időhöz. Lényeges és igen nyomós érv ezenkívül, hogy Verdinek talán ez a legkönnyedebb, legfinomabb, néha szinte mozart-i finomságokig emelkedő operája és a zenének ez a hangulata pompásan egybevág a rokokó hangulatával. Végül pedig és ez különösen a rendező szempontjából fontos, a rokokó színes, gazdag, pompázó öltözetei rendkívül alkalmasok a ragyogó, csillogó, változatos színpompájú tömegjelenetek megkonstruálásához.” Ezzel szemben például Kern Aurél, a Budapesti Hírlapban — miután a legnagyobb elismeréssel emlékezik meg Tangóról és az énekesekről — ezt írja: „Szinte rosszul esik ezek után a darab furcsa, bizarr, tudákos és mégis korszerűtlen rendezéséről írnom. Rokokó jelmezben játszották a Traviatát. Megint rokokó! Bánffy gróf és Hevesi Sándor érthetetlen előszeretettel erőszakolják rá az egész operairodalomra az allongeparókát és a krinolint. Azért, mert egyes olasz színpadokon akadnak ilyen tizennyolcadik századba visszahelyezett Traviaták, a mi Operánknak nem kell épp száz évvel tévednie, mikor folyvást tudományos szabatosságára, történelmi képzettségére és hűségére hivatkozik. (...) Szabad ilyen alakot s az egész környezetét félszázaddal vagy egész századdal visszahelyezni egy idegen korba? Szabad a Maison Dorée hirhedt bakkanáliáját rokokó stílusú álarcos bállá tenni?” Kálmán Jenő a Pesti Naplóban még mélyebbre hatol: „... az is a rokokó gondolat ellen szól, hogy a dráma ütköző pontja tipikusan burzsoá jellegű. A rokokóban nem kellett szégyelni, ha egy ifjúnak egy demimondainnel szerelmi viszonya van. (...) A Traviata szentimentalizmusa a legpolgárabb, legprűdebb szentimentalizmus, a Lajos Fülöp korabeli burzsoázia jellemzője, de semmiképpen sem a gáláns rokokó-világé. A rendezés így csak gazdag volt, szép volt, de nem stílusos.” A klerikális Alkotmány igen egyszerűen intézi el Hevesit: „A rendezés Hevesi Sándor munkája volt. Meg is látszott rajta.”

A felújítás zenei részét osztatlan elismerés kíséri. Kern Aurél: „Tango Egisztóé a zenei betanítás érdeme. Ez egyszer csakugyan kitett magáért s Verdit az ünnephez méltóan szólaltatta meg. Nem volt olyan finomkodó és óvatos, mint tavaly a Rigolettóban, színesebben, dekoratív és széles vonalakban adta a partitúrát, magával ragadó ritmusokkal és fokozásokkal.” Kálmán Jenő: „A reprízből igazi zenei ünnep lett. Tango Egisto tette azzá. Ez a felújítás a maga valódi jelentőségében mutatta meg Tango karmesteri nagyszerűségét, ki merte volna álmodni is, hogy a mi Operaházunkban valaha is így énekelnek, így muzsikálnak! (...) Tango muzsikus ösztöne, finom ízlése letörölte a partitúráról az elhasználtság minden nyomát, újraéledtek a szép, nagy, széles melódiák, a szerelem, a boldogság, az öröm, a bánat, majd a szomorú hervadás hangulatai. Az egész előadást lehalkítottság jellemezte. Tango nem az olasz lármás temperamentumok közül való. Ahol erő kell a kifejezéshez, ott az ő fortéj maradéktalanul kifejezi az erő igazi fokát, de általában a letompítás embere, az ő halkságai sok nagy hangosságánál többet mondanak.”

A főszerepeket ismét Sándor Erzsébet és Székelyhidy Ferenc, valamint a baritonista Szemere Árpád adják. „... énektudásukon át Tango énekelt, szinte önmagukat múlták felül szerepeik zenei részében.” Amennyire kitűnő nyújt a három főszereplő, főleg Sándor és Székelyhidy zenei szempontból, annyira elmarasztalják őket játékaiban. A kritikák megjegyzik, hogy a nagy stílárú tévedéstől eltekintve és főleg a tömegjelenetekben, valamint a kisebb szereplők beállításában Hevesi ismét mintaszerűen rendezte a darabot, azonban a két főszereplő színpadi játék tekintetében úgyszólván csődöt mond. (Hadd jegyezzünk meg itt Hevesivel kapcsolatban egy fájdalmas hiányt: a nagy rendező soha nem készített rendezői példányt, így inszenálásairól csak a kritikai beszámolók alapján tudunk képet adni magunknak.)

Halottak napján az Operaház tízéves szünet után felújítja Verdi *Requiem*jét. Az előadás fiaskót vall. A kritikák teljes egyöntetűséggel nehézményezik a betanító és vezénylő Lichtenberg Emil munkáját. Annaira egyöntetű ez a vélemény, hogy hinnünk kell benne, noha Lichtenberg később a magyar oratórium-kultusz legnagyobb apostola lett. Az általa alapított Magyar Nők Karegyesülete és Budapesti Karének Egyesület adja a kórust az operaházi énekkar mellett, a szólórészeket Sebeők Sára, Marschalkó Rózsi, Székelyhidy és a bécsi Richard Mayr énekelték. Csak a bécsi vendég nagy kultúráját és szép hangját dicsérik, a többi szolista nem váltja be a hozzájuk fűzött reményeket. A mű természetesen gyönyörű, írják a kritikusok, kivéve az Alkotmány recenzensét, Sereghy Elemért, aki az avult egyházi álláspontot képviseli és képes ilyen mondatokat leírni: „...a nagy maestrónak egyik legkevésbé sikerült alkotása... a kifejezési eszközök megválasztásában sem volt elég óvatos... felépítése is szánalmasan gyöngé... édeskés lírával, a szinpad drámai frazeológiájával nem lehet pótolni a hiányokat... a Verdi-Requiem előadása tehát nem volt kultúrzsükséglet...”

Az ünnepi Verdi-hét műsorára a koronát az *Aida* repríze teszi fel. Az új fordítást ezúttal Zoltán Vilmos készíti, a rendező és a karmester ismét Hevesi és Tango, a díszleteket Bánffy, a jelmezeket Kéméndy Jenő tervezte. A repríze 1913. november 13-án került sor. „Az Operaház Bánffy—Hevesi—Tango rezsimjének az *Aida* új betanulásban, új kiállításban és új rendezésben való felfrissítése a tulajdonképpeni művészeti próbatétje. Ez az első kísérletük a nagy, kiállításos, látványos dalműv terén, eddigi működésük a dalműzsinpad kispasztikai munkájában próbált eredményeket felmutatni. És ezt az első kísérletet szenzációs siker kísérte, régen volt ilyen izzó estéje az Operaháznak, de ilyen minden vonatkozásban kész és értékében kiegyenlített, hiánytalanul tökéletes, grandiózusan magasrendű produkciója alig is volt még ennek a színháznak.” Hevesi rendezése két szempont-ra ügyel mindenekelőtt. Monumentális akar lenni és ebben nagyszerű segítőtársra talál a díszlettervező Bánffyban; másik törekvése, hogy valóságos történelmi, kultúrhistóriai ellentétet mutasson be a kifinomult egyiptomiak és a vad etiópok között. Nézzük e két törekvésről, annak megvalósításáról a véleményeket.

„A díszletek és jelmezek a kormánybiztos tervei szerint készültek, igen tetszetősök és amellet stilszerűek; a legtudakosabb aegyptológus sem találhat azokban anachronizmust. Szép és hangulatos volt a győztes egyiptomi had diadalmenete — az egész kép erősen emlékeztetett ugyan a bécsi udv. operaház Aidájára, melyet Roller inszenált — igen tetszett a templomjelenés finoman árnyalt clairobcurje, úgyszintén a Nílus-parti jelenés poétikus tájképe is. A gúlák közt a magasban elvonuló komparzeria szintén hatásosan volt beállítva, a táncosnők eleven fries-ei pedig a Nisinszky Faun-jelenéséből voltak ügyesen átvéve.”

A méretekre jellemző, hogy a bevonulási jelenetben háromszáz szereplő áll a szinpadon. Ehhez a jelenethez az igen nagyméretű operaszinpadot teljes egészében felhasználják, kinyitják a hátsó szinpadot is. Frenetikus hatása van ennek a monumentális beállításnak: ritkán fordul elő, de most igen, hogy e kép után a rendezőt is a függöny elé hívják. Igen érdekes Hevesi másik ötlete. Erről Fodor Gyula, a Hét hasábjain, így ad számot: „Az *Aida* eddig egy heroikus szerelem története volt. (...) Az új rendezés történeti háttérrel adott ehhez a szerelemhez, a díszleteken, világításokon, kosztümön keresztül új beállításban mutatta a drámát, amely két kultúra nagyszerű és történelmi összeütközésének a fókuszpontja lett. Impozáns építkezések... Az afrikai éj mágikus ragyogása... Egy végsőkig kifinomult kultúra pazar színszimfóniája... Ebben a dekadens Egyiptomban jelennek meg nagyszerű és fenyegető kontrasztképpen az őserjú és animális etiópok, *Aida* meg az apja.” Hevesi ezt a koncepciót a címszereplőre is kiterjeszti, aki „tegnap még egy szolid polgárlány, ma egy hisztériás és exotikus macska.” Mindez persze fokozottabb mértékben vonatkozik Amonasróra, aki ezúttal először szerepel

a magyar operaszínpadon torzonborz parókával, szinte vadállatias külsővel. De játszik minden kórista, minden mellékszereplő is; Hevesi nem hagy kihasználatlanul egyetlen momentumot sem.

Tango ismét brillíroz; ő is a részletek kidolgozására veti a fősúlyt, néhány kritika kifogásolja is a nagy vonalak, a zenei monumentalitás hiányát. A magánszereplők viszont Hevesivel és Tangóval egyenrangú hősei az előadásnak. Igaz, hogy a színház legjobb erői vannak a színpadon, és megint büszkén említik fel a beszámolók a teljes együttes magyarságát: Aida Medek Anna, Amneris Haselbeck Olga, Radames Környey Béla, Amonasro Rózsa Lajos. Medek és Rózsa már énekelték szerepeiket. Játékban azonban teljesen megújultak, hiszen Hevesi koncepciója teljesen más felfogást kívánt meg, mint a megszokott. Környey hangban, megjelenésben, játékban egyaránt kiváló — egyébként ő az Operaház első magyar Radamese — és most már énekét, illetve frazírozását sem éri kritika. Haselbeck Olga, a színház későbbi jeles Wagner-heroinája, akkor még fiatal kezdő volt, de máris kiemelik csengő, de ugyanakkor tömör hangját, „szinte rátermett a súlyos drámai mezzoszoprán szerepekre.” A színháznak valóban a legnagyobb Verdi-produkciója volt ez az Aida az I. világháború előtt. A kórus is kifogástalan, a zenekar is úgy játszik, mint amikor filharmonikus együttesként valamelyik Beethoven-szimfóniát szólaltatja meg.

Ez a produkció egyben — Verdi-szempontról — Bánffy és Hevesi búcsúja az Operától. A világháború kitörésekor mindketten bevonulnak a hadseregbe, Bánffyra fontos diplomáciai feladatok is hárulnak, Hevesi néhány heti katonai szolgálat után eléri felmentését, de már nem tér vissza az Operához, a Nemzeti Színház főrendezője lett. Az Opera igazgatójává Kern Aurélt nevezik ki, az intendáns posztját is más foglalja el.

A centenárius ünnepségek nem korlátozódtak Budapestre. 1913 októberében a pozsonyi szintársulat a Traviatát mutatta be, a győri a Trubadurt. A nagyváradi ensemble vállalkozik a legnagyobb feladatra: a Requiemre.

A Tangóhoz fűződő utolsó bemutatóra már Kern Aurél igazgatása alatt került sor, 1915. május 9-én újítják fel az *Álarcosbált*. A háborús körülmények miatt a színház takarékoságra kényszerül. Új díszleteket nem kap a repríz, az új rendező, Mihályi Ferenc a meglevő díszletekből állítja össze „leleményesen és gyakorlati érzékkel” a színpadképeket. A mű betanításában, de főleg a rendezés munkájában az új igazgató személyesen vesz részt, ambicionálja, hogy a Hevesi-korszak nagy eredményei mögött ne maradjon el. Amint az Operaház fizetett kommunikéje is jelenti, „Az Álarcosbál felújítása folytatja a Verdi-sorozatot, melyet a jövő évadban Othello teljesen magyar előadása és Falstaff bemutatása fog egészíteni.”

Az előadás nagy eredménye ismét az a tény, hogy elsősorban éneklő teljes egészében magyar gárda az Álarcosbált. Kern koncepciója a zenéből indul ki. „... finom intenciója a mű zenei részének teljes kiemelését tartotta vezérelvnek és a szöveget csupán a színpad másodsorban fontos feladatoként vezeti az előadásban. Eltérően Hevesi gazdag, színpompás és a rendezés elrészletezésében kulmináló felfogásával, Kern a takarékoság elvét vallóan, régi díszletekkel, régi ruhákkal, ám azért mégis okos és ízléses kiállítással csinálta az Álarcosbál reprízét, de annál nagyobb gonddal, igényteljességgel, szorgalmas előkészítést tanúsítván a zenei részben.” A rendezés tartotta magát a konvenciókhoz, a tradíciókhoz, de néhány „ötletes újítást valósított meg.” Ezt a „zene-centrikus” felfogást nagyszerűen emeli ki Tango dirigálása. „A muzsika kivirágzott Tango pálcája nyomán, tempóban, rithmusban, dinamikában erőteljes és lendületes, amellet felfogásban mindig ízléses volt az előadás. A zenekar kiváló munkája mellett a színpadról is ugyancsak megláttuk a zongorateremben folyt szorgalmas tanulás eredményeit. Tango gondossága

az énekesek minden igazi értékét kihozza és nevelő hatása mindegyikükön alaposan megmutatkozik." Igazi, áradóan olaszos előadás. Néhány kritikus ugyan nehézményezi — mint már az Aidánál is — Tango indokolatlan cezúráit és néhány stretto lassabb tempóvételét. Az egyik meg is jegyzi, „Tango olyan jó karmester, hogy nem szorul ilyen különködésre, avégből, hogy hatást keltsen.”

Az énekesek között két új név is szerepel: Budanovich Mária énekelte Ulricát nagy sikerrel és jól, az egyik összeesküvő szerepében pedig szintén alighogy szerződtetett énekes, Kálmán Oszkár lép a színpadra. — Richard grófot Környey énekelte. Amint az egyik kritika megjegyzi, „a művész gyönyörű orgánumát ma nemcsak önmagáért élveztük, ma nem a hangjával, ma az énekével hatott meg.” Játékával úgy látszik, még mindig bajok vannak, hiszen „Richard gróf szerepe természetesen annyi játékbeli finomságot kíván, amennyit Környeytől nem is vártunk, de azért illúziókat az ő magyaros farmerje sem zavarta.” Amélia — kissé indiszponáltan — Sebeők Sári volt és a játékában nagyszerű, hangjában már fakó Szemere Árpád személyesíti meg Renatót. Az apród szerepében a mindig kitűnő Sándor Erzsí lépett színpadra.

Ezzel ér véget — legalábbis ideiglenesen — a budapesti Opera nagy Verdi-renaissance-a. A további előadásokat is Tango vezeti, a műsorrend látszólag alig sínyli meg a háborús nehézségeket.

Tango — és az Operaház több más olasz ének- és zenekari tagja — körül azonban kellemetlen incidensek támadnak 1915 tavaszán, az olasz hadbalépés napjaiban. A bonyodalmak a hadüzenet előtti napokban kezdődnek. Leveszik a műsorról a kitűzött Trubadur- és Álarcosbál-előadásokat, s amint a színház félhivatalos nyilatkozata mondja: „Az Operaház nem tüntetni akar e műsorváltozással (...), egyszerűen óvatosságból történt. Holnapra híreket vár Budapest Salandra nyilatkozatáról. Ha a hírek tüntetéseket keltenének, aligha volna ízléses ezekkel a tüntetésekkkel egy Verdi-előadást szembehelyezni. A politizálás azonban, különösen mikor még a pillanat korai, távol áll az Operától.”

Ugyanakkor sajtókampány és színházon belüli mozgalom indul Tango és az olasz származású tagok ellen. A balettmester Guerra és a szerződtetett olasz baritonista, Taurino Parvis, még a hadüzenet előtt hazatér, Tango és a többi olasz tag marad. Sőt mindnyájan lemondanak olasz állampolgárságukról és magyar honosításukat kérik. Kérelmüket természetesen soronkívül intézik el és amint Egisto Tangóból Tangó Egisztusz lett, az ellene irányuló támadások is végetérnek. A magyar zenetörténet szempontjából pedig éppen ekkor kezdődik Tango igazi működése, hiszen 1917—18-ban mutatja be a Bartók-darabokat. Nyilvánvalóan az olasz állampolgárságról való lemondás az oka annak, hogy Tango nem tér vissza hazájába többé.

Témánkat érintő utolsó nagy tettére már a Tanácsköztársaság idején kerül sor. 1919 júniusában Tango vezényli az *Otello* felújítását. A felújítás, sajnos, csak két előadást ért meg. Június 8-án volt a bemutató és pár nappal később a második előadás, mely a tanácsok országos gyűlése alkalmából rendezett galaest volt. Ebben az időben a tanácskormány már különböző gazdasági nehézségekkel küzdött, így többek között papírhíánnyal is. A Vörös Ujságon és a Népszaván kívül csak a Pester Lloyd jelent meg naponta, a többi napilap megszűnt. A néhány folyóirat művészeti rovata pedig irodalmi és képzőművészeti kérdésekkel foglalkozott csupán.

Ilyenformán az egyetlen fennmaradt kritikát a Pester Lloyd június 11-i számában találjuk. A H-m-g jelzésű kritikus a következőket írja: „Der ‚Othello‘, des greisen *Verdi* dramatische Meisteroper, ging Sonntag in neuer Einstudierung in Szene. (...) Die Aufführung des Werkes unter Egisto Tangos Leitung gehört zu dem Besten, was in dieser — ansonsten künstslerisch nicht sehr ergebnisreichen — Spielzeit geleistet wurde. In Tangos grosszügiger, bis ins Kleinste durchdachter, glänzend diszipliniertes, von künstlerischen Geist und dramatischem Leben erfüllter Dar-

stellung kommen die Schönheiten des Werkes voll zur Geltung. Béla Környei schuf als Othello eine Meisterleistung, die das auch sonst treffliche Ensemble noch beträchtlich überragte. Der Künstler übertraf diesmal sich selbst, Auffassung und Durchführung seiner Rolle sind ihm gleichermaßen geglückt. Gesang, Phrasierung, Deklamation, Maske, Geste und Spiel: dies alles vereinte sich in seiner Darstellung zu einer einheitlichen Gestaltung von schöner Vollkommenheit. Mit besonderem Lob ist der Leistungen Frau Erzsí B. Sándors als Desdemona und Ludwig Rózsas als Jago zu gedenken. Letzterer befriedigte allerdings eher musikalisch als darstellerisch, denn seine unzulänglichen schauspielerischen Mittel führen ihn zu allerhand Übertreibungen. Verdienstvoll wirkten des weiteren Székelyhidý (Cassio), Szügyi (Roderigo), Venczell (Lodovico), Marie Basilides (Emilia), Dalnoki (Montano). Die Regie Zádors hielt sich mit Erfolg an bewährte Vorbilder. Die neue Textübersetzung Stefan Kardos's schmiegt sich der musikalischen Phrase im Ganzen gut an."

Az előadásról van még két hírünk, amelyből fogalmat alkothatunk magunknak. Amikor 1923-ban újra felújították az Otellót, Tóth Aladár nosztalgiával idézi fel Tango produkcióját: „Négy évvel ezelőtt hallottuk utoljára a velencei mór megzenésített tragédiáját s akkor Tango Egisztó eszményi vezetése, Rózsa nagyszerű Jágója, Sándor Erzsí, Környei Béla kitűnő alakítása tökéletes előadással ajándékozta meg a budapesti közönséget.” Lukács György a Magyar Zeneművészek Szövetségében, 1969. április 10-én tett látogatásakor, a Tanácsköztársaság zenei direktóriumának munkájáról szólva, arra a kérdésre, vajon „Foglalkozott-e a zenei direktórium olyan apróbb részletkérdésekkel, mint előadóművészeti, vagy koncertproblémák?” — így válaszolt: „Egészen bizonyos, hogy foglalkozott, de hogy ezekből mit csinált Reinitz és mit a direktórium, azt én nem tudnám megítélni. Én mindig csak a kész eredményekkel találkoztam. Bartókéknak ilyen vagy olyan javaslatával. Ezek a javaslatok természetesen kiterjedtek az Operaház műsorával kapcsolatos kérdésekre is. Nem véletlen, hogy a direktórium vetette fel Verdi Otellója felújításának szükségességét. Ez a felújítás a direktúra zenei életének nagy eseménye volt.” (MAGYAR ZENE, 1969. június, 154. l.)

Tango neve és munkássága — mint mondtuk — a magyar operajátszás egyik fénykorát jelentette. S nem búcsúzhatunk el ettől a nagy karmesterművésztől méltóbban, mint hogy felidézzük Kodály néhány beszámolóját, melyet 1918—1919-es zenekritikusi működése során a Tango-vezette Verdi-előadásokról írt a Pesti Naplóban.

„Tango karmester hosszabb betegsége után a *Traviata* szerdai előadásával kezdte meg újra munkáját. Olasz operát ócsárolni nálunk is már-már annyira divattá lett, mint a német konzervatóriumok tájékán. Ebben nagy része volt az utóbbi évtizedek elhanyagolt, művészietlen előadásainak. Ha Tango nem tesz egyebet, mint hogy új betanításaival rehabilitálja az olasz stílust, ha nem is adta volna jelét, hogy tőle a magyar zeneélet még mást is, többet is várhat, akkor is misziót tölt be nálunk. A közönség örömmel üdvözölte (...).” (1918. október 3.)

„Az „Álarcos bál” szombati előadását általános nagy tetszés fogadta. Ebben csak kisebb része lehet a darab fejedelembuktató aktualitásának. Nincsen meg benne a későbbi Verdi magas művészete sem: de életereje még hosszú időre szól. Olasz, mégis mindenkinek érthető zenebeszédéből nemcsak a szerelmes frázis expanziója árad, van benne valami a risorgimento magasfeszültségű életáramából. Tango karmester érdeme, ha ebből a mi színpadunkon is megérzünk annyit, amennyit vérbeli olasz szereplők nélkül csak lehet. A keze alatt formált énekesek egytől-egyig mind jobban beleélik magukat a stílusba, fejlődésük szemmel látható. (...).” (1918. november 10.)

„Mintegy kétévi pihenés után szombaton újra feltűnt az Operaház műsorán Rigoletto. Ezzel is gyarapodott azoknak az előadásoknak a sora, melyek a régi pesti

olasz operajátzások rossz emlékét majd csak eltörlik. Ha lassanként — Tango főzeneigazgató fáradozása nyomán — egységes stílus fejlődik ki, egyelőre olyan művek előadásában, melyekre saját kiváló énekeseink vannak: ennek jótékony hatása a közízlésre nem maradhat el. A főszereplők (...) most vannak képességük tetőpontján és még mindig fejlődőknek bizonyulnak. (...) A mostani égszakadás-földindulás idején a közönség mintha jóleső érzéssel kapaszkodott volna meg Tango főzeneigazgató biztos ritmusaiban.” (1919. január 12.)

Várnai Péter

S Z E M L E

LENINGRÁDI ZENESZERZŐK MAGYARORSZÁGON

Májusban a Magyar Zeneművészek Szövetsége meghívására öttagú delegáció látogatott el hozzánk a Szovjet Zeneszerzők Szövetségének leningrádi területi csoportja képviselőjében. Vendégeink szerzői esttel mutatkoztak be Debrecenben, s a koncerten elhangzott kamaraművek ízelítőt adtak a hallgatóságnak a kortárs szovjet zeneszerzés új színeiről, kifejezőeszközeiről, törekvéseinek irányáról. A hangversenyt szövetségünk Tiszántúli Csoportja rendezte példás gonddal és a kompozíciók nagy részét a város művésztanárai adták elő igényes, invenciózus, átélt tolmácsolásban, amiről a leningrádi látogatók a legnagyobb elismerés hangján nyilatkoztak. Sőt kijelentették: a tapasztaltak után még nagyobb figyelemmel készítik elő hagyományos modern zenei fesztiváljukon, a Leningrádi Tavaszon jövő év áprilisában a tervezett magyar bemutatókat — ez a hír számunkra azt jelzi, hogy folytatódik és újabb láncszemekkel gazdagodik az a kapcsolat, amit tavaly a magyar zene és dráma ünnepi dekádja indított el a szovjet és magyar komponisták között. A nagyszabású művészi eseménysorozat keretében lezajlott magyar koncert viszonzása volt a debreceni hangverseny, s a kulturális csere következő állomása ezek szerint az 1973-as Leningrádi Tavasz lesz.

A delegációt J. Admonyi vezette, a leningrádi szövetség helyettes elnöke, a konzervatórium professzora. A küldöttség két tagja, G. Banscsikov és G. Bjelov a fiatal generációból került ki, abból a nemzedékből, melynek megjelenése — Admonyi szavai szerint — új vérkeringést hozott a leningrádi zeneszerzők alkotói tevékenységébe. V. Citovics és R. Grinblat a középső korosztályt képviselte, bemutatott műveik hangja, stílusa ugyancsak útkereső, felfedező és feltáró szándékról vallott. Egyéniségük, alkotói portréjuk valóban jellemző a leningrádi zeneszerzők közös vonásaira és egyetemes ars poeticájára: új áramlatok befogadása és szelekciója, a korunk mondanivalóját közvetítő zenei nyelv megkonstruálása — a folytonos megújulás fiatal hajtásai a nemzeti (és nemzetközi) hagyományok gyökereiből táplálkozó zene-kultúra életerős fáján.

Leningrádra mindig is jellemző volt az újjászületés ösztönző vágya, az a termékeny nyugtalanság, amely az összegező korszakok lezártágából kitérve vállalja a kitaposott utak helyett a járatlan ösvények kockázatát. A század elején ez az iskola — helyesebben szellemi közösség — akkor nyert először csatát, amikor a Rimszkij-Korszakov zseniális újításait akadémiámmá merevítő, egyhelyben topogó cselekvésképtelenséggel szemben Scserbacsov, a Gyagilev-csoporttal Európát

járt merész és energikus egyéniség megindította a maga pedagógiai reformját. Fel-tűnése hatalmas vitákat kavart, de ezek jótékony viharok voltak; elfújták az elke-seredett ellenállást és friss levegőt hoztak a leningrádi konzervatórium falai közé is. Ebben az atmoszférában kezdhetette meg szélesen kibontakozó, nagy hatósugarú te-vékenységét Sosztakovics a kitűnő muzikológussal, egyben ifjúkori barátjával, Szol-vertyinszkijjal együtt. Nekik köszönhető, hogy megszületett és megerősödött a folklor felé forduló, a népzenei kincset nem szó szerint idéző, hanem tartalmát átélő és eredetéig hatoló új pedagógiai metódus a zeneszerzőképzésben. Kétségtelen, hogy mint minden új jelenségnek, ennek az iránynak is voltak hősi — naiv — és beérő — leszűrt — korszakai. Viszont a leningrádi szellemi vitalitást ezek a periódusok tartották ébren és hatásuk végső mérlege a mai gazdagságot felmutató, minden műfajra kiterjedő alkotói termés és töretlen kezdeményező bátorság.

Ez a város a zeneélet egyéb fórumain is az avantgarde-törekvések szolgálá-tában állt az új tartalmú szovjet zenekultúra születése pillanatától kezdve. Filhar-monikusainak története Sztravinszkij nevével indul, s 1965-ben itt létesül az — időközben már hagyománnyá emelkedett — modern zenei seregszemle, az évente is-méltódó Leningrádi Tavasz. A fesztivál mindig a legfrissebb alkotásokat mutatja be és mint rangos zenei plénum, joggal tart igényt az értékítéletre is. Értő és érdek-lődő közönsége ma már biztos érzékkel fordul az új eszközökkel és új hanggal je-lentkező művek felé, s a meggyőző kompozíciók sikere ezeken a zeneünnepeken valóban rangot, hírt és népszerűséget biztosít a darab számára.

Leningrád kipróbált és éltető talaja a szerzők és interpretátorok között kiala-kuló kapcsolatoknak, alkotói barátságoknak is. A Leningrádi Filharmonikusok Ka-marazenekara például Gozman vezényletével sok új mű ősbemutatóját vállalta, köztük számos dedikált kompozícióét is. De hangszeres és énekes szólistákban sincs hiány, sőt — az előadóművészek sürgetik legtűrelmetlenebbül a kortárs szer-zőket. Az érdek közös: a zeneszerző friss termésének elkötelezett propagálóját ta-lálja meg a tolmácsoló személyében, az pedig a feladattal lehetőséget kap egy vá-lasztékos ízlésű, haladó szemléletű közönség megnyerésére és egyben előadói eszköz-tárának bővítésére, képességeinek újfajta kipróbálására.

Öt vendégünket is könnyebb volna alkotásaik tükrében bemutatni, a szavak ugyanis csak halvány mását adják az alkotói arcképnek. J. Admonyi érdekes utat járt be zeneszerzői pályája során — a szimfonikus méretekből és a színpadi formák-ból jutott el a kamaramuzsikáig és a zongorával, vagy legfeljebb 2—3 hangszerrel körülírt vokális kompozíciókig. Különös vonzalom fűzi a dalciklusokhoz, jelenleg is ebben a műfajban dolgozik. V. Citovics sokoldalú érdeklődése sokfajta inspirá-cióból ered; szívesen ír például gyermekoperákat, ugyanakkor egyik legkedveltebb műve az a szimfonikus szvit, amit a Szejk-témára komponált. G. Bjelovról hadd idézzük Sosztakovics véleményét: „Tehetségét felelősséggel viseli, tudatos alkotó, ura önmagának és olyan keményen dolgozik, hogy gazdag oeuvre-je szinte rácáfol fiatal korára. Kiváló művének tartom Alekszandr Tvardovszkij költeményére írt kórus-szvitjét és a Kilencvenharmadik esztendő címet viselő operáját. Méltó a legszelesebb nyilvánosságra, hiszen már Leningrádi poémájával bebizonyította, hogy egyéni nyelvet beszélő, korát érzékletesen tükröző, nagyformátumú zeneszer-ző.” A mindössze huszonhat éves G. Banscsikov pedig rokonszenvesen heurisztikus, életörömt sugárzó önvallomásából ismerhető meg hitelesen: „Vajon érzik az embe-rök, hogy a fantasztikus elem részévé vált mindennapi életüknek? A művészi tudat

tartományának határait is kitágította és léte — meggyőződésem szerint — szárnyaló lehetőségeket adott az alkotásnak.”

Vendégeink rövid látogatása és a debreceni koncert csak villanásokban mutatta be a mai leningrádi zeneszerzőket, benyomásaink azonban így is gazdagok, élményszerűek. De akaratlanul is felötlik a gondolat: mennyivel színesebb, árnyaltosabb volna ez a kép, ha a Leningrádi Tavasz eseményeinek emlékével ötvöződhetnék — sajnos, a kortárs-kompozíciók felsorakoztatásának ez a fontos színtere mindeddig vajmi kevés figyelmet kapott részünkről. Reméljük, a hiány pótlására jövőre mindenképpen sor kerül majd.

Kerényi Mária

IFJÚ ZENEBARÁTOK. EGY FIATAL KULTURÁLIS SZERVEZETRŐL

HELYZETI ENERGIA

Az Ifjú Zenebarát mozgalom funkciója zenei életünkben világos és egyértelmű. A magyar zenei élet huszonöt éves fejlődése vitathatatlanul sok értékes eredményt és gyökeres újítást produkált, elsősorban az iskolai ének- és zenetanításban. Az aktív zenehallgatók száma mégsem emelkedett ennek megfelelő mértékben; a zeneoktatás felvelése nem eredményezett mélyreható változást a hangversenyéletben. Ennek a jelenségnek egyik nyilvánvaló oka, hogy a felnőtt ember életvitelének kialakításában döntő szerepet játszó tizenéves korban a fiatalok legnagyobb részének hirtelen megszakad a zenével való kapcsolata; középiskoláinknak csak egyetlen típusában van — ott is minimális óraszámban — zenetanítás.

Éppen ennek az úrnak pótlására hivatott az Ifjú Zenebarát mozgalom. Szervezett keretet nyújt a fiataloknak arra, hogy zeneileg művelt emberré váljanak, hogy végül is az addig tanultak szervesen és végérvényesen beépüljenek személyiségükbe. A mozgalom helyzeti energiája abból a tényből fakad, hogy a fiatalok az ének-, zenetanítás pozitívumai következtében maguk igénylik a hiányok fokozatos pótlását.

DINAMIKUS ENERGIA

Hét évvel ezelőtt alakult meg az Ifjú Zenebarátok magyarországi szervezete, azóta vesz részt tevékenyen az ifjúság zenei nevelésében, a szocialista népművelésben. Az eltelt időszakban a mozgalomban jelentős mennyiségi és minőségi fejlődés ment végbe: megnőtt a csoportok száma — jelenleg huszonhét budapesti és ötven vidéki csoport működik, és növekedett a legkülönbözőbb rendezvények száma — hagyományos hangversenyek, az ismeretterjesztést sajátos formában művelő „új típusú koncertek”, előadások, klubfoglalkozások és a szervezet legnagyobb szabású, évenként visszatérő akciója; a nyaranta Pécssett megrendezésre kerülő nemzetközi zenei tábor. Önmagukban sem mereven meghatározott formái az Ifjú Zenebarátok munkájának, sokféleségük pedig alkalmazkodik a szervezet tagságának sokszínű összetételéhez.

Egymástól nagy mértékben különböző Ifjú Zenebarát csoportok alakultak: a Zeneakadémián és vidéki művelődési házban, tanítóképző intézetben és zeneiskolában, gimnáziumban, szakközépiskolában és egyetemen. Különböznek a csoportok az

iskolatípus szerint, a fiatalok leendő foglalkozása szerint. Van azonban egy lényeges jegy, amely mindegyikük munkájában egyaránt megtalálható — az önállóság, amellyel foglalkozásaikat és hosszabb távú programjukat tervezik, szervezik.

Ez az önállóság, ötletes, de nem ötletszerű szerkesztő és szervező tevékenység jelenti az Ifjú Zenebarát mozgalom dinamikus energiáját.

ISKOLAI ÉS ISKOLÁN KÍVÜLI ZENEI NEVELÉS

Az Ifjú Zenebarátok magyarországi szervezetének gyakorlata is bizonyítja, hogy az iskolai ének-, zenetanítás és az iskolán kívüli zenei nevelés, ismeretterjesztés egymással szoros összefüggésben van — egymást változó arányban egészíti ki. Önmagában egyik sem lehet elég hatékony, szükség van egységes koncepció jegyében történő együttműködésre és valamiféle ésszerű munkamegosztásra. A középiskolai zenei nevelés egészében megoldatlan kérdés, ebből a szempontból egyaránt problematikus a gimnazisták, szakmunkástanulók és szakközépiskolai diákok helyzete. A gimnázium első két évének kevés zeneórájától eltekintve (tagozatos osztályokban egyáltalán nincs) általában lehetetlen tovább építeni az általános iskolában tanultakat, hatalmas mértékben csökkenti ez az első nyolc iskolai esztendő énekóráinak valós értékét.

A középiskolás ifjúság esztétikai neveléséből éppen a zeneművészet marad ki, az a művészeti ág, amely sajátos anyagából, közlésmódjából következően különösen alkalmas arra, hogy a művészetek értéséhez elengedhetetlen absztrakciós készséget intenzíven fejlessze.

Az Ifjú Zenebarátok szervezete nem pótolhatja egészében ezt az óriási hiányt, de fokozatosan mind többet tehet enyhítésére. Az iskolákkal való tartalmas együttműködés kiszélesítésének gyakorlati lehetőségeit közösen kell vizsgálni. Úgy hiszem, hogy jó alkalom erre, többek között, a rendszeresen Győrött megrendezésre kerülő országos zenei nevelési konferencia, amelyen a zenepedagógus-társadalom teljes keresztmetszetében képviselve van.

TÁRSADALMI MUNKA

Az Ifjú Zenebarát mozgalom kedettől hatékony támogatást kapott a Kommunista Ifjúsági Szövetségtől. Nemcsak az elvi és gyakorlati támogatás jelenti a két szervezet kapcsolatait. (Az Ifjú Zenebarátok életében aktív szerepet játszó szervezők — animateurök — nagy része visel funkciót iskolája, munkahelye KISZ-szervezetében.)

Van egy közös gond is — az ifjúmunkások körében végzendő ismeretterjesztés, népművelés. A jövő munkásosztályának műveltségéért sokat lehet és sokat kell tenni — felelősségteljes feladatot jelent ez a KISZ kulturális tevékenységében és az Ifjú Zenebarát mozgalomban egyaránt. Több mint tíz év óta működik ezen a területen a Zeneművész Szakszervezet Ifjúsági Bizottsága. A három szervezet hosszú távon megvalósuló gyakorlati kooperációja már alakulóban van.

Az Ifjú Zenebarátok magyarországi szervezetében dolgozó muzsikusként és zeneszerető fiatalok (és a segítők, aktívan közreműködő idősebb szakemberek, pe-

dagógusok) társadalmi munkát végeznek a fogalom konkrétabb és elvontabb értelmében is. Konkrétabban — anyagi ellenszolgáltatás nélkül, a közösség érdekében, elvontabban — az ifjúság egyre szélesebb rétegeinek művészeti, esztétikai nevelésével a jövő művelt, szocialista társadalmáért dolgoznak.

Klenjanszky Tamás

HOLLAND FESZTIVÁL 1972

Európa leggondosabban megtervezett s a művészeteket a legtöbb oldaláról bemutató kulturális ünnepei közé tartozik az idén huszonötödször megrendezett Holland Fesztivál. A jubileumot kiváltképpen gazdag és sokoldalú programmal ünnepelték meg a fesztivál rendezői: június 15. és július 8. között több, mint 180 zenei, színházi és balett eseményre került sor, s ebbe még nem is számítottam bele a nemzetközi filmfesztivált és költőtalálkozót, a tárlatokat, kiállításokat. Mindezen ünnepi eseménynek Hollandia 21 városa adott otthont. A legtöbb produkció persze a három nagyvárosban volt megtekinthető, a fesztivál bázisa, mint korábban, most is Amsterdam, Rotterdam és Hága.

A műsorszerkezet szándéka, hogy a közönség igen sok rétege találja meg a számítását. Az avantgarde zenés színház mellett békésen megfér a fényes társadalmi eseménynek számító Karajan-vendégszereplés; Luciano Berio 25 művének retrospektív, tárlatszerű bemutatása mellett a reneszánsz-barokk ciklus; a popzenei hangversenyek mellett az Amadeus-quartett Bartók összes vonósnégyesét felölelő sorozata; a modern balettek mellett Csajkovszkij—Petipa Csipkerózsikája. Nemcsak a meglevő közönségre számítanak, bővíteni kívánják a zenehallgatók körét: ezért tárják ki a belépőjegyet nem váltó hallgatóknak a megnyitás és a zárás napján a termek ajtajait, hadd tévedjenek be a hangversenyterembe az utcán sétálók, vagy találkozzanak zenével éppen a városok terein. Ugyanígy, csökkenteni kívánják az amatőr muzsikusok és a hivatásos művészek közötti távolságot, bekapcsolván a fesztiválba az előbbieket is.

A látogató egy hét alatt természetesen inkább benyomásokat, semmint tapasztalatokat gyűjthet a teljes fesztiválról, szerkezetéről, hiszen a műsoroknak csupán töredékével ismerkedhet meg. Június 23. és 30. között két hagyományos operaelőadást, két avantgarde zenés színházi produkciót és három hangverseny hallottam.

A hagyományos operaelőadásokhoz tudni kell, hogy Hollandiában nincsenek teljes művészi személyzettel ellátott operaházak. Az ország különféle városaiban stagione-szerűen s hol ennek, hol annak a zenekarnak a közreműködésével játszanak hónaponként más-más operát. Nincsenek megfelelő épületek sem, operát a prózai színházak meglehetősen szűkös technikai felszerelésű színpadain játszanak. Ez annál is meglepőbb, mivel a holland valóban zeneszerető nép s Európa legjobb akusztikájú koncerttermeit építi mindmáig.

Különöbben jelentékeny énekesgyéniségek híján is láttam egy igen jól sikerült s egy rendkívül vitatható operaprodukciót. A korai, 17. századbeli opera élvezetes alkotása *Francesco Cavalli L'Ormindo* című vígoperája (1644). A művet a nálunk Monteverdi-rekonstrukciója révén ismert angol karmesternek, *Raymond Lappard*-nak feldolgozásában mutatták be. A hangszerelés — akárcsak Monteverdi

Poppeájáé — kissé szegényes, a két csembaló és a helyenként megszólaló portatív mellett csupán vonósok játszanak a zenekarban. Mint megtudtam, a zenekari létszám gyakorlati okokból ilyen szerény: Leppard a glyndebourne-i fesztivál számára korszerűsítette a Cavalli-operát, s itt a színház zenekari árka oly szűk, hogy fűvös muzikusok egyszerűen nem is férnek el.

A zene majdnem Monteverdi. A későbbi vígopera kezdetei itt már szinte azon a színvonalon készülnek, amelyen a Poppeában is megjelennek. A nagy drámai színdarab azonban Cavallinál nem oly heves, nem oly perzselő, mint Monteverdi színpadán. Az „Addio Roma” megrendítő és felkavaró élményét a L'Ormino nem adja, Cavalli súlya, ereje ehhez már nem elég. Pedig ez a muzika szellemes, jól-esik hallgatni három évszázad távolából is.

Az előadás zeneileg távolról sem volt egyenletes. A Holland Rádió kamarazene-kara *Kenneth Montgomery* vezényletével nem mindig játszott tisztán, sem pontosan. Az énekesek közül kimagaslott a címszerepet éneklő svájci tenorista, *Eric Tapy* és a női ruhában komédiázó buffótenor, *Michel Sénéchal*. Stílusban valamennyi énekes példamutató produkciót nyújtott, de hiányzott az édes bel canto, s hozzá a szép hang. A legnagyobb élményt *Günter Rennert* nagyszerű rendezése jelentette, bár nem ő maga, hanem asszisztense, *Charles Hamilton* adaptálta Rennert glyndebourne-i produkcióját. A mozgások könnyedsége, eleganciája, megannyi poénja a zenéből fakadt és a zene hatását erősítette. Pontos, ütemre-hangra beállított játékot élvezhettünk s mégis azzal a tudattal, hogy az énekesek ott, helyben rögtönzik a színpadi megoldásokat.

Verdi Falstaffja tévedés áldozata lett. Olaszul énekelték, mégsem volt olasz atmoszférája. Shakespeare volt német felfogásban. Karmestere, *Michael Gielen*, méltán szerzett nagy hírt avantgarde-művek hangversenytermi előadásával. A Verdi-partitúra azonban valósággal leleplező hatású volt. Kitűnt, hogy Gielennek voltaképpen nincs jó ritmusa, rendkívül merev, a ruganyosság ritmusából teljesen hiányzik. Feltűnt, hogy zenélési módja mennyire statikus, a részleteket — a Falstaff mikrostruktúráit! — egymás mellé állítja, anélkül, hogy közöttük kapcsolatot teremtené. A kottakép egyfajta gépiesen pontos reprodukálására Gielen kétségtelenül képes — elvben legalábbis, mert a rendkívül közepszerű Rotterdami Filharmonikus Zenekar erre nem volt alkalmas partner — mivel azonban a zene mozgása, fejlődése és kiváltképp költészete érdeklődésének körén kívül esik, Verdi végeredményben nem szólalt meg a zenekari árokban.

Nem szólalt meg a színpadon sem. *Götz Friedrich*, a düsseldorfi operaház rendezője nem hagyott szereplőinek időt arra, hogy akárcsak egyetlen dallamívet is nyugodtan elénekeljenek. Persze, ha a rendező olyan énekesekkel dolgozhat, mint Renata Scotto vagy Tito Gobbi — az éneklés és színpadi játék egyenrangú mesterével —, egy ilyen koncepció megvalósítható. A javarészt holland énekesekből álló társulat azonban nem büszkélkedhetett ilyen egyéniségekkel. A játék, vagy a színpadra zsúfolt mozgás sokszor fordult a zenei ritmus ellen, sokszor vonta el a figyelmet arról, ami valóban lényeges.

1973-tól Gielen lesz a holland operai alapítvány vezető karmestere és Friedrich a főrendezője. Feladatuk, hogy az alkalmi stagione produkciók helyett igazi operai repertoárt teremtsenek. A Falstaff előadás nem éppen biztató előjele e roppant feladat megoldásának.

Kettőt láttam a fesztivál modern zenés színpadi produkciói közül. Kísérleteket, amelyek aligha újítják meg az operát, balettet. *Peter Maxwell Davies* London tüzei

(korábban Pierrot Players) nevű hattagú hangszeres kamaragyüttese műsorán első számként *Buxtehude* „Also hat Gott die Welt geliebet” című szólókantátája hangzott el *Mary Thomas* modoros szólóénekeivel. A művet fuvola, hegedű, és kontinuó kíséri, hangszeres előjátékból, áriából és záró allelujából áll. Davies leleménye, hogy az ária után az előjáték hangjaiból épít fel hangszeres közzenét, utána leírhatatlan hatása van *Buxtehude* allelujájának. Feltűnt, hogy a hangszeres játékosoknak milyen nagy nehézséget jelentett *Buxtehude* egyszerű szólamainak eljátszása. A csembalista rendszeresen késett, vagy korán ütötte le akkordjait, a dallamhangszerek játékosai egyszerű fugatóknál is zavarba jöttek.

Egy hét alatt kétszer is tapasztaltam — *Gielen* a másik példa —, hogy a legújabb zenére szakosodott muzsikások elvesztik természetes zenei érzéküket. Két produkció tanulsága persze általánosításhoz még nem elég, de mégis meggondolkoztató, hogy egy technikailag teljesen problémátlan *Buxtehude*-szólam mennyire zavarba tudta hozni a legvirtuózabb futamokat is játszva megszólaltató muzsikust, s *Verdi* — természetesen sokkal bonyolultabb — partitúrája a világhírű karmestert. A *Holland Fesztiválon* döböntem rá arra, mennyire lényeges, hogy a mi *Budapesti Kamaragyüttesünk*, mint együttes is rendszeresen játszik hagyományos remekműveket.

Davies saját kompozíciója volt a *L'homme armé* című darab, parafrázis a 15. század vándorló dallamának kevésbé ismert variánsára. Az 1968-ban írott darab messzebbre megy, mint *Davies* nálunk is előadott műve, *John Taverner* In nomine-jének feldolgozása. A zeneszerző színesen, érdekesen ellenpontozza a régi dallamot saját ötleteivel, angol népi és népies elemeket is felhasználva. Zeneszínházzá mindez áltál válik, hogy egy apácának öltözött színész bibliai és más vallási szövegeket mond el, a zenében fel nem lelhető indulatokkal. A szerep inkább a narrátoré, semmint a színészé, így hát a produkció is inkább oratórium, mint színház, de mindenestre hatásos és zeneileg érdekes.

London tüzei *Davies* 1969-ben írott *Vesalii icones* című darabjával aludtak ki. *Andreas Vesalius* 1543-ban megjelent anatómiai atlaszának illusztrációi ihlették ezt a kompozíciót. 14 rajz, 14 egymásba folyó tétel s az egész mű valójában passió. A darab voltaképpen szólóbalett, a passiót egyetlen kivételes képességű táncművész, *William Louth* állítja elénk. A muzsika igazi kísérezene, önmagában aligha állna meg, de hozzáad a tánc gesztusaihoz, drámaiságához. Ha mégis külön vennők szemügyre, egy gordonkaverseny laza formái bontakoznának ki. A nagy és sokszor nagyon szép dallamot, az emberi hang instrumenális megfelelőjét a zeneszerző a gordonkásra bízta, a többi öt muzsikusk pedig vagy erősíti ezt a hatást, vagy éppen cáfolja, a színpadi akció alakulása szerint. Ez a mindvégig izgalmas és drámai produkció, ez a katartikus hatású táncalkotás, bármilyen szép és megrendítő, aligha terjed el, hiszen *William Louth* személyéhez kötött.

A *Berio*-ciklusból mindössze három darabot hallottam, mert a fesztivál rendezői térben és időben a műveket igencsak elosztották. *Berio* két kompozícióját a modern zenés színház sorozatában ismertem meg. A *Recital I Cathy Berberian* testére szabott produkció, pontosabban körülhatárolható cselekmény nélküli egyszemélyes akciósorozat. Címe így is hangozhatna: egy énekesnő önéletrajzából. Miközben felépésére készülődik, az énekesnőnek eszébe jut mindaz, amit már énekelt, vagy mások előadásában hallott. *Olasz barokk* áriák töredékei, *Schubert*, *Brahms*, *music hall*-zene, *Donizetti*, *Bizet*, *Verdi* és sok más idézet hangzik el szinte eredeti formájában s az egyes citátumok között, az énekes prózai szövegét, gesztusait festi alá

Berio eredeti és hatásos zenéje. A darab csúcspontján álarcos hangszeres muzsikusok tűnnek fel a színpadon, kicserélik maszkjaikat, majd hangszereiket is. Mindegy, hogy ki kicsoda, s az is, hogy milyen hangszeren *tud* játszani. Persze ez a játék a játékban rendkívül gondosan megkomponált részlet.

Berberian valóban páratlan művésze énekek és játéknak. A másik Berio-darab, a *Laborintus II* scenikai megoldása azonban, ilyen formátumú művészek híján, nem sikerült. Berio a színelőadáshoz nem is járult hozzá, a darabot hangversenyszerűen játszották, s csupán az előre leköötött élő tévéközvetítés miatt került sor egyetlenegyszer a színpadi produkcióra. A történet, ha jól értettem, a kizsákmányolás elleni naiv tiltakozás: amíg az emberek egyformák, addig boldogok, s mihelyt egyformák lesznek, a boldogság ismét beköszönt. Mindezt rendkívül primitív pantomim mutatta be, az Amszterdami Színiakadémia növendékeinek közreműködésével s az akció sajnálatosan elvonta a figyelmet Berio muzsikájáról. Pedig a mű izgalmas, színes, a maga módján érzelmes is. Kiváltképp figyelmet keltő az emberi hang, a kórus kezelése. Berio maga vezényelt a virtuóz felkészültségű s igen szép hangzássai játszó *London Sinfonietta* kamarazenekar és kórus élén.

Berio harmadik műve, az *Allelujah II* a Concertgebouw Zenekar Michael Gielen vezényelte estjén hangzott el. Ez tetszett legkevésbé. Régi darab, 1956–58-ban született. Rendkívül zsúfolt, mintha a zeneszerző, az új hangzás felfedezésétől megmámorosodva, képtelen lett volna anyagát megszűrni, eszközeit megválogatni. Őt hangszeres csoportot alkalmaz, ebből négy nagyzenekarrá szervezve a pódiumon ül, egy pedig a terem végén. A hallható eredmény azonban meglehetősen zavaros hanghatások sorozata, az akusztikus benyomás nem igazolja az együttes fenti felosztásának szükségességét.

Luigi Nono 1962-ben született zenekari dalciklusa, a *Canti di vita e d'amore* az általam ismert Nono-művek közül talán a legszebb. Ez a zene a nagy olasz énekes-hagyományt folytatja, már-már érzéki szépségű dallamiveket rajzol s egyúttal kivételes drámai ereje van. *Halina Lukomska* ki is aknáztta a szopránészóló lehetőségeit; a tenorista, *Lode Devos* inkább operai manírokkal próbálkozott, s lényegesen kevesebbet bontott ki szólamából, mint társa.

A hangverseny igazi, a szó legjobb értelmében vett szenzációja *Ligeti György* 1971-ben írott *Melódiák* című kamarazenekari darabjának előadása volt. Ligetit idézem: „Megkísérletem zenei nyelvem sűrű »mikrofóniáját« fellazítani, áttetszőbbé tenni. Lényegében hű maradtam korábbi stílusomhoz, a zenei forma megfeszített szövedékként bontakozik ki a folyamatosan tovagördülő időben — az egyes szólamok azonban nem olvadnak bele többé (mint korábbi zenémben), egymásra rétegződésükben és összefonódásukban is sokkal határozottabban kihallhatók. A szólamok egyéni dallamokká válnak, saját duktussal, tempóval és ritmussal és hangközstruktúrával. Első hallásra össze nem tartozó dallamok káoszának tűnik — ha azonban közelebb kerülünk a zenéhez, eseményei összefüggésekké válnak, a forma rejtett harmóniai váza pedig megfoghatóvá.”

A nagyobb kamaraegyüttest — mintegy 20 muzsikust — foglalkoztató darab kétszer hangzott el a hangversenyen, de világos és érthető volt minden, már első hallásra is. A különböző ritmusban mozgó szólamok szűkülő-táguló spektrumából emelkedik ki egy-egy hangsúlyosabb dallam, vagy dallamcsíra; fejlődésük, mozgásuk nagyonis érzékelhető. Letagadhatatlan a mű magyar hangja, atmoszférájában zenei idézetek nélkül, azt az elégikus éthoszt járja körül, amelyet Bartók oly gyakran fogalmazott meg — utoljára éppen Concertóban, ahol a szólóknak szintén

oly nagy a szerepe. Ligeti partitúrája valóban vékony és áttört. A zene egyetlen csúcspont felé tart, ez azonban valódi tetőzés, amint hogy igazi zenei eszközökkel vezeti le Ligeti a feszültséget, elhaló pianisszimóban csendítve ki Melódiáit.

A Holland Fesztivál gazdáí szöban és írásban gyakorta hangsúlyoztak: az a szándékuk, hogy az ünnepség ne váljék zenemúzeummá, hogy a kortársi zeneszerzés méltó képviselőt nyerjen. Egy hét tapasztalatai persze távolról sem elegendők annak felmérésére, vajon ez a törekvés mennyire találkozik valós közönségigénnyel. Az azonban feltűnt, hogy Peter Maxwell Davies produkcióján — igen kicsiny kamaraszínházban — az ülések több mint fele fenntartott hely volt a hivatalos vendégek számára; a Concertgebouw-zenekar hangversenyén félház sem volt s a közönségnek legalább a felét személyesen is ismertem; Berio zenés színháza sem volt valami zsúfolt. Telt ház volt a két operaelőadáson és Karajan hangversenyén, ez a két este, s kiváltképp a Berlińi Filharmonikusok Karajan vezényelte fellépése inkább társadalmi, semmint zenei esemény volt. Előtte sokan leírták már, mennyire tökéletes hangszer a berlini zenekar. Amit tudnak, valóban a technika varázsa. Karajan pedig mérnöki pontossággal szerkesztette meg Schumann IV. szimfóniájának szenvedélyét, Debussy képének, az Egy faun délutánjának pasztelljét s Ravel II. Daphnis és Chloé-szvitjének színorgiáját. „Körzövel-vonalzóval” — hideg tudatossággal épített fel Karajan minden ütemet, egy nagy mester öntudatával és biztonságával muzsikált anélkül, hogy bármit is adott volna önmagából, a zene mélyebb, bensőségesebb rétegeiből.

Nem szenzációért, zenei élményért egy amszterdami templomba ment el a közönség. *Frans Brüggen* blockflötés, *Anner Bijlsma* gordonkás és *Gustav Leonhardt* csembalista barokk kamaramuzsikát játszott zsúfolt „ház” előtt. A pad- és széksoportokat elsősorban fiatalok töltötték meg, a közönségnek legalább 75 százaléka volt a 30-on innen. Corelli, Bach, Dieupart és Telemann műveit Brüggen és Leonhardt nagyszerűen játszotta (a gordonkás már kevésbé győzött meg szólójával). Frans Brüggen nemcsak hangszerének virtuóz művésze, hanem egyben rendelkezik zene-tudományi diplomával is. Talán éppen a tudományos felkészültség segítette hozzá, hogy a 17—18. század hangszeres zenéjét teljesen antidogmatikus módon szólaltassa meg. Rendkívül gazdagon alkalmaz különféle díszítéseket, valóban csupán váznak tekint a leírt kottát. Felszabadultan muzsikál, tempóit szabadon választja meg és egy-egy tételen belül is bátran — és meggyőzően — váltogatja. Ahogy muzsikál, szuverén biztonsággal, érzelmesen, gyönyörű hangon és tökéletes technikai biztonsággal, az valóban kivételes élmény. Ugyanez a dogmaellenesség és eleven muzikalitás jellemezte Gustav Leonhardt csembalójátékát is. Egyhetes hollandiai utam maradandó élménye Ligeti György új darabja, a Cavalli-opera és ez a bensőséges barokk hangverseny.

Breuer János

KÖNYVEKRŐL

Gárdonyi Zoltán dr.:

J. S. BACH KÁNON- ÉS FUGASZERKESZTŐ MŰVÉSZETE Zeneműkiadó, Budapest, 1972.

A polifon szerkesztésmódok, ahogyan a középkor óta gazdagon kialakultak, elismerten tartoznak az emberi elme legbonyolultabb tevékenységei közé. E komplikációk gyakran erős fejtörést okoznak a késői szemlélőnek, elemzőnek. Létrejöttük csak úgy válik érthetővé, ha tudjuk, mit akartak velük a régi zenészek jelképezni. (A középkori művészet általában zsúfolt a szimbólumokkal.) Ugyanúgy, mint pl. a gótikus templomok elemei, ezek viszonylatai, sokszor rejtélyes mértani, számtani összefüggései: a zenei témák, motívumok szövedéke is valami rajta kívültre vonatkozott. Elsősorban hódolatot jelzett az égieknek, főként pedig a világalkotó harmónia tükrözésére irányult. A mindenség is roppantul bonyolult, mégis örök összhangban működik: ezt „mondja” a zenei polifónia a maga sajátos módján. Bach teljes mértékben magáévá tette a régiek eljárását, persze korának újabb vívmányaival, a gazdag összhangzati (akkordikus) elemekkel egybeszótten. Az újkori, „barokk” Kontrapunktikus tevékenység csúcspontján a Bach-féle kánon- és fúgaművészet ragyog. Kiváló elméletírónk és tanárunk, Gárdonyi Zoltán dr. a legújabb elemző munkáját ennek a magasrendű művészetnek szánta. Ezúttal sem bocsátkozik világnézeti vagy hangulati boncolásba; kizárólag szerkezetükben tárja föl

a legmagasabb fokú bachi ellenpontozás formáló jelenségeit.

A nevezetes pedagógiai munka először Bach kánon-mintázásait elemzi. A bemutatott példák többsége rejtvénykánon, többféle szólamszámmal, különböző hangközű belépésekkel. Van köztük rák-kánon, van tükör-kánon, augmentációval vagy anélkül, meglehetősen elbújtatott megoldással. Van továbbá kör-kánon, s előfordul a kánonhoz fűzött szabad szólam (tbny. basszus) is. A megfejtés nagy hozzáértést és türelmet kívánt. Akad a fejtörők közt olyan is, amelyet kifogástalanul *legelőször* Gárdonyi prof. fejtett meg. Rendkívül tarka változatosság uralkodik a kánonok területén. Mire a növendék végigtanulmányozta az egész sorozatot, s hozzá még az ajánlottakkal is alaposan foglalkozott: mélyen járó tapasztalata lesz a kánon-művészetről.

Igen termékenynek bizonyul az a módszer, amellyel Gárdonyi prof. a továbbiak folyamán szerkezeti elemzést végez a *fúgákon*. Ellentétben a legtöbb fúga-magyarázóval, ő nem a formaegészből indul ki, hanem induktíve, az összetevő *elemekből*. (Hasonlóan a francia Gedalge-hoz, aki azonban nem élő muzsikával operál, hanem elvontan tanít fúga-komponálást.) Külön-külön fejezet foglalkozik tehát a témával, a reá adott válasszal (a téma 2. változatával), a válasz ellenpontjával, a 3. szólam első belépésével, a teljes expoziációval, annak kibővítésével, a közjátékokkal, a további témavivő szakaszokkal (a téma további alakváltásaival) és a téma-torlódásokkal. Éspedig azért így, külön-külön, mivel Bach mindegyik té-

nyező kimunkálásakor igen gazdagon alkalmaz legkülönbözőbb — sokszor rejtett — törvényszerűségeket. Bámulatos itt is az anyag különbözőségeiből folyó változatoság; ahány példa, annyi megoldásmód. Ezeknek kimutatása, alapos és kimerítő módon: a tankönyv ritka, egyéni érdeme. Csak ilyen aprómunkával közelíthető meg az a — szinte hihetetlen — kombinatórikus teljesítmény, amely Bach legfőbb munkásságát, a fűgabelit jellemzi. Ha pedig a tanuló ilyen módon, ekkora alapossággal követi a nagymester szándékait és megoldásait, abból redkívüli tanulás terem a számára. Ez a tanulás főként *erkölcsi*: alaposságra, lelkiismeretességre nevel, amellyel, hogy a legmélyebb muzsika ismeretéhez vezet.

A könyv további szakaszai a Bach-fűgák teljes formaterveivel, valamint kisebb terjedelmű fűgákkal és (más természetű darabokba közbeszűrt) fűgátokkal foglalkoznak. Kellő figyelemmel mind a *hangszeres*, mind pedig a — külön fejezetben tárgyalt — *énekes* műfajokra, és kiemelve a különféle együttesekkel járó sajátosságokat. A nevezetes munka zárófejezete a nagymester legérdekesebb és legsajátságosabb fűgáiról, valamint fűgászerű mintázásairól számol be, a szerzőtől megszokott széles tárgyismerettel.

Hans Klotz.:

AZ ORGONÁRÓL

Fordította és kiegészítette:

Gergely Ferenc

Zeneműkiadó, Budapest, 1972

A jelenleg 72 éves dr. Hans Klotz az orgonaművészet legjobb iskoláját járta ki: *Straube* növendéke volt Lipcsében. Ott határozta meg további életét a bachi hagyományok szolgálata. Ennek jegyében lett jeles zenetörténész, kiváló orgonaművész, majd hangszerének főiskolai tanára. Működésében szigorú alaposságot köt egybe a zene iránti mély odaadással. Mindez érthetővé teszi, hogy Klotz professzor századunk orgonareformjának, a barokk orgona megújításának szószólója. A mester egyéniségéhez ritka különlegesség is tartozik: a zenénk iránti vonzalomból megtanulta a magyar nyelvet. Jelen

népszerűsítő munkája 1965-ben jelent meg németül, s azóta nemzetközi elterjedtségnek örvend. Igen sok hasznos tudással gazdagít a könyv, jóval többel, mint amennyit az átlagos magyar, orgonabarát olvasó elvárna tőle. Viszont nemzeti, szociológiai tanulság, ha látjuk, mennyivel szélesebb a német olvasótábor érdeklődési tere, mint a miénk! Ez a tanulás nevelő hatása lehet minálunk; igyekezzünk mi is behatóban megismerni azt a területet, amelynek vívmányai annyi szépséggel ajándékozzák meg a zene barátait!

A könyv először is bevezet az orgona-szerkezet bonyodalmaiba. Mindig a legkedvezőbb *zenei* feltételek kiemlézése vezet, amikor a hangszépségről, artikulációról, ritmikus pontosságról, regisztrációról és a költségvetésről tárgyal, összefüggésben a hangszer berendezésével. Bőven ismerteti a regisztereket, a felhangok szerepének megadva különleges súlyát. A fontos gyártási előnyökről bőven megemlékezik, hódolva a kezdeményező orgonaépítők érdemeinek. Felhívja mai utód-gyárak figyelmét a legkedvezőbb gyakorlati feltételekre és célokra. Nem feledkezik meg — korszakok vonatkozásában — az orgonaépítés stílusbeli és technikai hibáiról sem. Kellő figyelmet szentel az orgonatervezés (diszpozíció) legtanácsosabb módozatainak, jeles példák nyomán. Kiváló gyakorlati tanácsokkal szolgál továbbá a hangerősség kérdéseiben, és a templomi teremakusztika építészeti vonatkozásaiban. Foglalkozik a hangszer megóvásának (karbantartásának), hangolásának és megújításának kipróbált módozataival. A *történelmi* részben mesterünk főként arra törekszik, hogy kiemelje az orgona mindenkori *magasztos* hivatását. Nagy szakértelemmel vezet be abba a változatos működésmódba, amellyel az orgonazene — rögtönzések és műalkotások kapcsán — szervesen beépült a kulturális fejlődésbe. Az orgonaépítés történelmi áttekintésében szintén és főként a helyes elvek legjobb érvényesítőit emeli ki, gazdag példatárral. De éppoly körültekintően mutat rá a szerkezetek hibáira és hiányosságaira is. „Az orgonajátékról” c. fejezetben a *tanár* meg szívlelendő utasításai uralkodnak. Azal a végső tanulsággal, hogy a technikán mindig a művészi szempont vegyen erőt. A gyakorlati orgonista itt részle-

tes bevezetésben ismerkedik a főbb zeneszerzői stílusok kezelésmódjával. Az értékes tartalmat jelentős műemlékorgonák leírása és bő szakirodalmi kimutatás egészíti ki.

Gergely Ferenc, jeles orgonaművészünk, a szokottnál jóval nehezebb munkát vállalt, amikor a könyv fordítására szerződött. A szakma elterjedt elnevezései ugyanis alapjában egytől-egyig idegenek; s mi régtől fogva a német szakkifejezéseket vettük át. Ezért oly kényes feladat azok átmagyarítása. Ennek figyelembevételével csak a legkirívóbb magyartalanságokra kell rámutatnom; olyanokra, amelyeken a következő kiadásokban könnyen lehet segíteni. „Mérethelyes” minden esetre: *helyes méretű* (217. lap); „ha minden regiszterrekesz szél alatt áll” magyarul: *ha mindegyik regiszterrekeszt szél éri* (30. lap); továbbá igen sajnálatos volna, ha az ilyen lochnessi szörnyeket nem lehetne elfogadhatóbb szavakkal helyettesíteni: „váltótápállomás” (38. lap), „érintkezőrűdvezeték” (90. lap); „láb-számfékvés” (185. lap). A fölösleges germanizmusok szintén kerülendők volna. Ilyen „állást vesz fel” *állásba jut* helyett; „így néz ki” *ilyennek mutatkozik* helyett stb.

Gergely professzor egyébként nagy hálaa kötelezte olvasóit a könyv alapos és hasznos kiegészítésével. A *Függelék*-ben értesülhetünk a magyar Angster-gyár érdemeiről, a magyar orgona-szakértőkről, diszpozíció-készítőkről, szakírókról. Felsorakoznak ott és az előbbi részek során külföldi orgonák magyar megfelelői. Részletes leírást kap a történelmi fontosságban magában álló aquincumi orgona-lelet. (Annak idején Bartha Dénes írt róla külön ismertetést. A MAGYAR ZENE 1972/2. számában dr. Szigeti Kilián közölte róla tanulmányt.) Tanulmányozhatjuk néhány jelentős magyar és külföldi orgona berendezését, sikerült fénykép-mellékletek segítségével. Végül fontos jegyzéket találunk az orgona irodalmáról, a magyar nyelvűről is, tk. kéziratos munkák felsorolásával. A könyv használhatóságához hozzájárul a záró NÉVMUTATÓ.*

Molnár Antal

* Bizonyára véletlen elírás (52. lap): a hársántfuvola hangja „felhanggazdag”! (Ellenkezőleg: az felhangokban szegény.)

L. Vikár—G. Bereczki:

CHEREMIS FOLKSONGS

Akadémiai Kiadó, Budapest, 1971

A cseremisiz (mari) és magyar népzene rokonságát a XX. század elején Bartók és Kodály fedezte fel. Bartók A magyar népdal-ának (1924) Appendixében mari népdalokat közölt, amelyekben örömmel fedezte fel a kvintváltó szerkezetet, pentatóniát és négy-sorosságot, a törökös zenevilág vonásait. Kodály Sajátságos dallamszerkezet a cseremisiz népzeneében (1934) c. dolgozatában már le is szegezte a mari népdalok szerkezeti törvényeit és a régi magyar népdalokkal való rokonságát. Kodálynak egész életében dédelgetett terve volt a mari népzene helyszíni vizsgálata és erre még életében (a 60-as években) sor is került. Ezzel pontot kívánt tenni arra a fél évszázados feltevésre, hogy a magyar régi stílus kvintváltó szerkezetének nyitja a mari népzeneében van. Ha az előttünk fekvő 320 mari dallamról rövid véleményt kívánánk adni, annyit mondhatnánk, hogy az — néhány rendkívüli kivételtől eltekintve — tiszta ötfokú, négy-soros és benne nagy erővel igyekszik uralomra jutni a transzponáló szerkezet. A dallamok közlésmódja eléggé nem dicsérhető módon nem finális, hanem a bé=dó (azonos kung) elven alapszik. Pentaton anyagot valóban nem is lehet más módon rendszerezni.

A gyűjtés három területről származik: keleti (1—62), erdei (63—220) és hegyi mariktól (221—320). Mindhárom terület uralkodó finálisa a dó és szó, melyekhez a hegyi mariknál elég nagy számú lá-finális is csatlakozik. Az erdei marik szó-végű pentatóniájának egy — már Lachnál is tapasztalt — különleges vonása a kisszekundos mi-re dó-ti-szó hangkészlet, melynek magyarázata még Kodálytól származik: a lá felcsúzott ti-re. Mivel azonban a magyar és rokonnépi parasztszenében oly sok esetben felvetődik a többrendszerűség, hadd közöljem saját megfigyelésemet is: Lach által közölt kis mi-re-dó/ti-lá-szó motívumok szinte sugallják az

áthelyezést két önálló dúr-tritóniává: mi-re-dó mi-re-dó, ami ebben az esetben azt jelenti, hogy az ilyen készletű dallamokban kétféle finálisú — de természetesen egyazon alaphangú — pentatónia egyesül: a szó (mi-re-dó-lá-szó) és dó (lá-szó-mi-re-dó). Egyes reális példányok itt is így értékelhetők (pl. 191), sőt más szerkezetű dallamok is megoldhatók e módon (97). Amint azonban a szó- és dó-pentatónia átmosódik úgy, hogy vegyül és élesen ütközik, végül is a kétféle készlet egykori létének többé nyoma sem marad és a vizsgálódó végül is valóban ti-szó szolmizálásra kényszerül. Olykor nyoma van annak is, hogy a nagyterc a ti mélyülésével lágyul (tá), miáltal lá-pentatónia sejtelve támad (135), de ez a módosulás ritka, nem jellemző, épp azért nem is vehető figyelembe (a kis- és nagyterc fluktuálása minden primitív zenekultúrában előfordul). Végteरे is ez a különös ugorpentatónia jó szolgálatot tesz a többi rokon zenedialektus ugor vonásának megállapításánál. Le-

het, hogy a magyar népzene lá-pentatóniájában megjelenő ti és a gyakori ti-lá-szó zárata is ide vezethető vissza.

A kutató felfigyel néhány dó-ré-mi magvú ún. zoltár-típusú dallamra is, melynek rengeteg változata van a finnugor zenében a csuvasoktól a lap-pokig. Kodály „nemzetek feletti”-nek nevezte ezt a dallamosságot (1937). Az itteni példányok természetesen négy sorosak, mint a magyar népzeneben, s köztük vannak olyanféle példányok, mint a „Felsütött a nap sugára” (KV: 127, itt 114), vagy a „Sír a kis galambom” (KV: 378, itt 160).

Míg a keleti területen inkább dó- és az erdeieknél az említett ti-vel tűzdelt, de tisztán is jelentkező szó-pentatónia uralkodik, addig a hegyi marik — mint említettem — lá-pentaton kultúrát is ápolnak (251—320), mely nem szűkölködik erre a készletre jellemző szép lá-szó-lá zárlatokban. Ebben az anyagban is felbukkan a már Lachnál is megtalált „Add ide angyalom” egy változata.

A mari népzeneének azonban nem

hangkészlete, mégcsak nem is egyes ismerős dallamcsaládjá a fővonása, hanem a *formavilága*. Ha az olvasó regisztert kívánna készíteni az itt található 4- és 8-soros dallamok betűjeles formaalakulásáról, jobban meggyűlné a baja a számtalan kivétellel, mint a műzene kutatójának. A tiszta transzponáló szerkezet ritka és ebben is csekély számú a reális kvintváltó. A toná-

lis szerkezet (akár Bach fúgaművészetében) gyakoribb s mindenki, aki már foglalkozott a tonális szerkezet nyújtotta szabadság kifejezési lehetőségeivel, tudja, hogy bizonyos határesetekben alig lehet különbséget tenni transzponáló és közönséges ismétlődő formák között. A reális kvintváltó A⁵B⁵AB betűzésű lá-pentaton dalokban feltűnik a felső nóna (ti), akár a magyar nép-

zenében (182) és a mi-ré-dó-lá-szó teljes készlet áthelyezéséről van szó. Míg a lá- és szó-pentatónia a lá-szó-mi-ré/ré-dó-lá-szó tetratóniája tiszta áthelyezésre alkalmas, addig a dó-pentatónia köztudomásúlag nem tesz lehetővé reális kvintváltást: ré-dó-lá-szó szó-mi-ré-dó, ami máris elrajzolt áthelyezések melegágya. Érdekes, hogy a szó-pentaton dalok sem aknázzák ki a természetük nyújtotta kvintlehetőséget, ehelyett inkább a mi-ré-dó/dó-lá-szó válaszra fanyalodnak. A túlzott tonális szerkezet néha már-már A⁵B⁴AB (90), vagy át-

meneti A⁵BAB, A⁴BAC (77, 78, 80, 101, 112) jelölést kíván. Érdekes nyomon követni, miként alakulnak ki ismétlődő AABB, AABC, ABBC vagy keresztsoros ABAC, ABCB formává, sőt még lejtő vonalú ABCD-vé (85) is a transzponálástól szabaduló szerkezetek. A megrövidült zárósor (főleg, ha a szövege refrénszerű indultszo) tipikusan finnugor vonás. A kvintszerkezetet elhagyó dallamok közül kiemeljük a „Hol háltál az éjjel” kezdetű lakodalmasunk egyik változatát.

2

100-104 (MN I III/B) 175) „Hol háltál az éjjel”

mari nd
magyar nd

A mari népzene egészében *egymagú* művészet. Ez nem véletlen. Ez a dialektikus ugyanis az egyetlen a finnugor zenevilágban, amelyet a törökös zene négysorossá formált, márpedig ez nem mehetett végbe másként, mint a finnugoroknál szélteben gyakorolt félperiódusnyi zenei gondolatok transzponálásával, miként ezt a magyar népzene régi rétegénél is tapasztaljuk. Bartóknak a magyar régi stílussal kapcsolatban nem véletlenül támadt már a 20-as években az a gondolata: „eredetileg csak AAv, vagy AB szerkezetű dallamok léteztek, ezek... négysorossá váltak azáltal, hogy a dallamot kvinttel mélyebben megismételték”. Bartók sej-

tését az egyre jobban megismert finnugor népzene alátámasztja. Launis finn-karél runói, Väisänen mansi, hanti, szamojéd, mordva és újabban különösen Tampere észt dalanyaga mind-megannyi bizonyíték amellett, hogy az ősi runoművészet szakaszisméltó, cikláló dalocskákból áll és ha valahol még nyoma maradt ennek az ősi dal-kultúrának a magyar népzeneben, az feltehetően lesüllyedt a gyermekdalba, melyet munkadalhoz hasonló ritmikus mozdulatok képeznek. E primitív zenei mozdulatok egyike a mi-ré-dó-lá-szó vonal, amely nálunk számos példányban fennmaradt (igaz, diatonikusan) a hidasjátékok között.

3

(MN II 767) magyar gyd
Hei sénéja

(MN II 762) magyar gyd
Mári nd

(MN II 762) magyar gyd
Méri koldott

A könyv az összes népdal szabad fordítású magyar és angol szövegét közli (Kodály Biciniumai óta alig találkozunk eddig mari szövegekkel). Feltűnő, hogy az anyag szinte kivétel nélkül *lírai* népdal. Alig-alig akad néhány sötétebb tónusú szöveg, amely a mi keserveinkre (196, 226), vagy katonadalainkra emlékeztet (270). Ballada, hősi-dal, vagy sirató nincs az anyagban, Csak feltételezni tudjuk, hogy az ilyenféle dalanyag zenéje az ősi finnugor réteget képviselheti (mint pl. a finneknél, vagy észteknél). Nem terjedt ki ezekre a gyűjtők figyelme, vagy eltűntek e típusok az idők mélyeiben, idővel majd választ kapunk e kérdésre. Remélhetőleg a *csuvas* népzene kutatása a fentiekén kívül arra a kérdésre is választ ad, tulajdonképpen mennyiben is befolyásolta a délről felhatoló török hatás az egyes ugor népek zenei intonációját.

C. Nagy Béla

Vladimir Čížik:

BARTOKS BRIEFE IN DER SLOWAKEI

Slovenské Národné Múzeum,
Bratislava, 1971

Szerény, sőt túlságosan is szerény formájú a szlovák zenetudomány hozzájárulása a Bartók-évfordulóhoz. Bartók Szlovákiába írott levelei rotaprintes eljárással jelentek meg, a Szlovák Nemzeti Múzeum közleményeinek sorozatában s a kiadvány megszerzése a lehetetlenséggel határos, mivel egy helyütt árusítják: a múzeumban. (A recenzens hálával tartozik Alexander Móži zenetudósának, aki e könyvészeti ritkaság egy példányával megajándékozta.) A kötet tartalma két tömör, de igen magas színvonalú tanulmány: „Bartók és Pozsony”, „Bartók és a szlovák népdal”; a főszövegben a szlovák levelezés eddigi legteljesebb gyűjteményét — 121 levél szövegét, illetve kivonátát — kapja kézhez az olvasó: a függelékben kapott helyet a szlovákiai gazdag Bartók-irodalom bibliográfiája s néhány, Bartók szlovákiai népzene gyűjtését összefoglaló táblázat.

„Ez a munka nem tart igényt új felismerésekre...” (9.1.) írja Čížik a kötet előszavában, minden bizonnyal túlzott

szerénységgel, hiszen két tanulmánya nemcsak összefoglal, hanem új szempontokat is ad. Az persze bizonyos, hogy az előszó — legyen az bármilyen színvonalas — nem hálás műfaj, kivált nem az, ha a kiadvány törzssanyagában 30 eddig *közé nem tett Bartók-levél* olvasható.

Hadd szólók már most a publikálás módszeréről. Čížik bizonyára nem rendelkezett korlátlan terjedelemmel. Ezért csupán azoknak a leveleknek közli a teljes szövegét — magyarul s német fordításban —, amelyek még sehol nem jelentek meg. Ennek a vadonatúj anyagnak három címzettje van: három levél a Matica Slovenskának szól, egy Milos Ruppeldt-nek, huszonhat pedig Albrecht Sándornak. A korábban már publikált levelek német nyelvű tartalmi kivonat formájában kerültek közlésre, annak pontos megjelölésével, hogy hol láttak eredetileg napvilágot. Sajnos, ez utóbbi kategóriába tartozik nyolc olyan levél, amely csak szlovák publikációkban jelent meg, s így számunkra kevéssé hozzáférhető.

A legnagyobb figyelmet az Albrecht Sándorhoz címzett levelek érdemlik, részint, mert az életrajzot kiegészítő, eddig ismeretlen momentumokat tartalmaznak, részint mert Bartók egyik-másik írásában olyan nyíltan osztja meg gondjait ifjúkori jóbarátjával, mint levelezőpartnerei közül talán más senkivel. Ezúttal a szokásosnál részletesebben ismertetem e levelezést, éppen, mivel nálunk egyelőre hozzáférhetetlen.

Nem tudunk eddig második szovjet turné tervéről. „Mehetnék... Oroszországba, ahol hallatlanul nagy honoráriumot kínálnak...” — írja Bartók 1935. december 4-én, s hozzáteszi „... nyilván nem lesz a dologból semmi!”, mert a honoráriumot nem viheti ki az országból.

Egyebekben is megfigyelhető, hogy Albrechtel többet közöl dolgairól, mint másokkal. Colinda-kötetéről így ír 1935. június 25-én: „A kiadvány szégyenfeltja az, hogy saját szakállamra kellett — hosszas és undok herce-hurca után kiadnom, az Ú. E.-nél csak bizományban van.” Ilyen erőteljes kifejezéseket Bartók a Colinda-kiadvánnyal foglalkozó leveleiben egyebütt nem használt: „Bizonyos okoknál fogva kénytelen voltam... saját költségemen kiadni.” Gertler Endrének így fogalmazott (DemLev, II. 116. 1.)

A Cantata profana-val öt levélben is foglalkozik Bartók. „Mihelyt lesz máso-

lat a Kantátáról, rendelkezésre fogom bocsátani, de bizony ez még el fog tartani jó ideig... Alig hiszem, hogy Karácsony előtt meglesz. De hiszen — előadás szempontjából — úgy sem sürgős a dolog.” (1932. dec. 6.). A kötetben kivonatosan közölt, 1933. március 17-i levélben jelzi Bartók, hogy elküldi a Kantata másolatát (alumíniumnyomatát). Itt ismét megírja, hogy még három hasonló darabot szándékozik írni. Kérdés ezek után, igaza van-e vajon Kroó Györgynek, amikor Bartók-kalauzában azt írja, hogy a zeneszerző 1932 októberében már eldöntötte: nem folytatja a ciklust (51. lap). Bartók bizalmának jele, hogy ugyanebben a levélben megkéri Albrechtet, javítsa ki a kottában fellelhető esetleges hibákat. Május 6-án kelt levélben Bartók arra kéri, hogy a kottát küldje el a BBC-nek. (Ezt a kérést 8 nap múlva megismételte. (L. DemLev III. 284 1.). 1933. november 27-én így ír: „— Bizony én is azt hiszem, hogy a Cantata karszólamai meglehetősen nehezek (mea culpa). — Különben Londonban azt hallottam, hogy az ottani Rádió szintén terbe vette előadását.” Végül, 1937. február 3-án, a budapesti bemutatóról: „A Cantata-t én Ankarában hallgattam rádión, persze ez nem adhatott helyes képet. A 2. előadás dec. közepén azt mondják jobb volt!”

Több levél foglalkozik a Zongoraötössel (1904). Albrecht a kottát kéri. 1934. március 3-án Bartók így válaszol: „Ugyan miért érdekel?! Félig meddig olyasféle ez a Kvintett, mint az I. suite, csak sokkal ügyetlenebb és még kevésbé önálló”. Lakatos István érdeklődő levelére sokkal kurtább a válasz (DemLev III. 204. 1.). Június 11-én Bartók megírja, hogy elküldte a kottát, szeptember 15-én pedig, hogy Prágából hazajövet érte meg.

Bartók munkamódszerére jellemző az alábbi levélrészlet, amelyben egy pénzküldeményt nyugtáz: „Jó volt előre jelezni, mert én most — éppen munkámra való tekintettel — »soha sem vagyok itthon«. Nem lehet máskép, mert elviselhetetlen, ha az ember dolgozni akar, hogy annyian minduntalan telefonon vagy személyesen csupa hiábavalósággal zavarják.” (1934. augusztus 25.) Így készült el tehát, teljes elzárkózottságban, egy hónap alatt az V. vonósnégyes. Ritka, személyes megjegyzés a munkáról: „Azon elmélkedem, mi az, ami az embert annyira kifárasztja és letöri. Saját-

magamnál azt látom, hogy nem a normális (igazi) munka, legyen az akár tanítás, akár zeneírás, vagy zenetanulmányozás, akármilyen mennyiségben is, az ami az embert elgyötri, hanem — az Ügyek intézése. Levelekre válaszolni, dátumokat észben tartani, dátumokra elkészülni és száz hasonló és tulajdonképpen meddő dolgokkal törődni, ez a legborzasztóbb »munka« a világon. És az a baj, hogy csak egy részét ezeknek végezheti más helyettünk — feltéve ha van ki —, tekintélyes részét azonban csak mi sajátmagunk végezzhetjük.” (1935. július 8.

Egyike a legérdekesebb leveleknek — Bartók műveinek előadása szempontjából — a Brüsszelből, 1937. február 3-án keltezett írás, amely a rádió Bartók-estjéről tudósítja Albrechtet, információiban sokkal részletesebben, mint az ugyanekkor, Müller-Widmann-asszonyhoz írott sorok. A hangversenyen elhangzott a Táncsvit, a II. zongoraverseny, a Falun kamarazenekaros változata, a II. rapszódia és a Mandarin-szvit. „A zenekar olyan bámulatosan jól játszik lapról, hogy ílyet csak a londoni B.B.C.-nél tapasztaltam. A zenekar teljesítőképesége már abból is látszik, hogy ehhez a 1 1/2 órányi zenéhez (és részben nagyon nehéz dolgokhoz) mindössze 10 órányi próbaidő állt rendelkezésükre, mégis majdnem egészen jól ment minden.” Ma úgy mondanók, három próbával játszották el ezt a hatalmas műsort, s ennyi előkészület még olyan együttesnek sem lenne elegendő, amely a műveket jól ismeri. Kiváltképpen érdekes, amit Bartók a Falun-ról ír: „... tulajdonképpen még sose hallottam: szinte megrémültem, milyen rettenetesen nehéz ez a zenekar számára ép úgy, mint helyenként a kórus számára. Soha-többet ilyen nehezet nem írok ensemble számára!” — ennyire tudatos elhatározás eredményeképpen születtek meg tehát az utolsó alkotókorszak viszonylag egyszerűbb, „könnyebb” művei.

A könyvismertetés természetesen nem pótolhatja a könyvet, bármily részletező is. Az új levélanyagban van számos „rutin”-írás, elismervény megérkezett pénzüsszegekről. Vannak személyes közlések, amelyeknek értelme homályos. Nem világos például, milyen anyagi természetű ügye volt Bartóknak és anyósának, öv. Pásztor Gyulának Németszággal 1938-ban. (2 levél említi). Akadnak más

rejtélyes közlések, jelbeszédék is, amelyekben nem igazít el a meglehetősen szűkszavú jegyzetanyag.

A kötet elején két munkatárs neve szerepel: *Denijs Dille* „wissenschaftlicher Redakteur”, *Oskár Elschek* „Rezensent” minőségben működött közre. A két német nyelvű funkció alighanem más-más jellegű lektorálást leplez. Kár, hogy a kötet munkáiban a magyar zenetudomány nem kooperálhatott a szlovák kutatással olyanformán, mint Ladislav Burlas és Demény János a levelek 3. kötete szlovák anyagának közreadásakor, s még nagyobb kár, hogy a kiadatlan levelek nem kerülhettek Demény 1971-ben megjelent IV. levélgyűjtésében nyilvánosságra. Ki tudja, mikorra gyűlik össze egy V. kötetre való anyag, mikor olvashatják az érdeklődők Bartók most először kiadott, szlovák vonatkozású leveleit.

Benjamin Suchoff:

GUIDE TO BARTÓKS MIKROKOZMOSZ

Revised Edition 1971

Boosey and Hawkes London, 1971

Benjamin Suchoff Mikrokozmosz-kalauzának elsődleges célja a művet tanító pedagógus segítése, eligazítása. A kötet törzssanyaga pedagógiai-előadói szempontok szerint elrendezve hívja fel az átlagos vagy netán átlagosnál gyengébb képességű pedagógus figyelmét egy-egy darab sajátosságaira. A kötetet két tanulmány vezeti be, az egyik Bartók életrajzának foglalata s kiváltképp az előadóművész pályafutásáról szól, míg a másik írás a Mikrokozmosz technikai-zenei sajátosságait s ennek tükrében Bartók zenei-pedagógiai-interpretációs koncepcióját foglalja össze, tömören és világosan.

Suchoff kalauza nemcsak pedagógiai kézikönyv, nemcsak szolid kompendium, hanem ennél sokkalta több. Kiemelkedő tudományos értékű ez a publikáció, mivel írója közzéteszi azokat a kommentárokat, jegyzeteket, amelyeket Bartók 1944-ben fűzött a Mikrokozmosznak jóformán valamennyi darabjához. A megjegyzések részint tonalitásra, szerkezetre, részint előadásra, pedagógiai vonatkozásokra, részint egy-egy darab zenei ha-

gyományára, nép-, illetve műzenei analógiáira hívják fel a figyelmet. Ilyen átfogó és nemegyszer tartalmi-kifejezésbeli kérdéseket is érintő elemzést Bartóktól eddig nem ismertünk.

Hangnemről-hangrendszeréről szólva Bartók gyakran és nyomatékkal említi a bi- és politonalitást, illetve modalitás jelenségeit. Felhívja a figyelmet arra, hogy a diatóniából hangközsűrítéssel kromatikába vált át, vagy megfordítva, kromatikus anyagot tágít diatonikussá. Utal homofon és polifon technikáira, megoldásaira. S mindazt, amit a Mikrokozmosz kapcsán elmond, bizvást általánosíthatjuk, kiterjeszthetjük más műveire is.

Roppant értékesek a tanításra, előadásra vonatkozó megjegyzései. Minden esetben felhívja a figyelmet a hangsúlyok, dinamikai árnyalások, a pedálhasználatra vonatkozó utasítások, a szokatlan frazeálások, billentésnek pontos betartására. Kiváltképp fontosnak tekint a ritmikai precizitást. Már a második füzetből kezdve rendszeresen megjegyzi egy-egy nehezebb darabról „nem való átlagos növendéknek”. Nem tudom, a Mikrokozmosz pedagógiai gyakorlatában mennyire általános a függelékben közölt etűdök játsszása. Bartók mindenestre állandóan felhívja e gyakorlatok megtanulására a figyelmet.

Figyelemre méltó, hogy a 48. számú darab (Mixolid hangsor) kapcsán megemlíti: „A Mikrokozmosz darabjait metronomon ellenőriztem”. Talán rossz tapasztalatokat szerzett a metronom-jelzések betartásával kapcsolatban, hiszen a nyomtatott kotta előszavában, 1940-ben még így írt: „A M. M. és időtartam jelzést, főleg az I., II., és III. füzetben... csak útmutatóként tekintjük; az első néhány tucat darab tempója — a körülmények szerint — lassabb, vagy gyorsabb is lehet. Minél előbbre haladunk, annál kevésbé alkalmas a darabok tempója változtatásra; Az V., VI. füzetben levők-nél ezek az előírások már a szokásos módon kötelezők.”

Rendkívül gazdagok a népzenei kapcsolatra fényt derítő utalások. Bartók szól a jugoszláv dudamuzsika hatásáról, a román népzene ritmikájának befolyásáról, magyar dallam és bolgár ritmus párosításáról, bolgár, orosz és — per sze — sok magyar népdal felhasználásáról. Minden alkalommal megjegyzi, hogy a népdalidézetről van-e szó, vagy saját invenciójú, népies dallamról.

Hivatkozik elődökre-kortársakra. A legtöbb ízben Bachra utal, de egy-egy megoldással kapcsolatban említi Couperin, Schumann, Chopin Szkrjabin, Sztravinszkij, Schönberg, Prokofjev, Cowell, Gershwin stb. nevét is. Idézetekre is felhívja a figyelmet, arra, hogy egy-egy helyütt a Petruska, vagy a Sacre du printemps tematikus anyagából merített.

Eppen, mert Bartók oly ritkán szólt zenéjének mondanivalójáról, kiváltképp fontosak a tartalomra utaló megjegyzései. Ezekkel a megjegyzéseivel takarékosan bánik, de például a Notturnóról (97.) megjegyzi: „*Nosztalgikus darab*”. Egy-két kommentárban összeköti a technikai megoldást a kifejezéssel. A Nagyvásárról (47.) szólva megjegyzi: „*A szőlők tört tercekben és kvartokban, ellenmozgásban haladnak, ami izgatott atmoszférát teremt*.” A Birkózásról (108): „*Pittoreszk küzdelem kis-szekundnyi távolságra lévő hangok között*.” A Kis másod- és nagy hetedhangközök-ről (114.): „*A szeptimák harangok, amelyek a dallamot hangsúlyozzák*.” A Mese a kis légyről című darabhoz Bartók kerek történetet ad a pókhálóba kerülő, de végül mégis megszabaduló légyről. Ez lehetett már eleve az elgondolása, hiszen amikor 1939-ben, a Mikrokozmosz kiadása előtt az illusztrálás lehetősége felmerült, Bartók így írt kiadójának: „*Néhány darab esetében egészen nyilvánvaló, hogy a képnek mit kellene ábrázolnia: pld. Mese a kis légyről, Egy légy, vagy legyek, (a középső Agitato szakaszban egy pókháló)*.” (Közli: Kroó György, Bartók Béla megvalósulatlan kompozíciós terveiről c. tanulmányában. Magyar Zene, X. évf. 3—4. szám, 1970. június.)

A tudományos kutatás számára Benjamin Suchoff könyve tehát igen fontos forrásmunka. Alaposak, körültekintőek a tanárokhhoz szóló útbaigazításai, kivált azok a javaslatok, amelyekkel mintegy kiegészíti, továbbfejleszti a Bartóktól származó megjegyzéseket. Talán túlzottnan is aprólékos, amikor egy sor olyan evidens dinamikai, vagy billentési sajátosságra is külön utal, amelyek a kottából könnyűszerrel kiolvashatók. Az azonban meglehet, hogy más országokban — vagy talán nálunk is? — szükség van arra, hogy az útmutató valósággal kézenfogja a pedagógust s határozottan vezesse a célhoz, ez esetben a Mikrokozmosz pedagógiai alkalmazásához.

Ernst Roth:

ZENE ÉS ÜZLET

Zeneműkiadó, Budapest, 1972

„Épp most fejeztem be a könyvét. Tudja ön, milyen nagy dolog ez? Az angol kiadás munkálatait azonnal meg kell kezdeni.” Kodály Zoltán írta e sorokat 1966-ban a Balabán Péter kitűnő fordításában végre magyarul is olvasható könyv írójának. A levél a londoni Tempo idei, 98. számú füzetében, Richard Strauss és Sztravinszkij néhány levelének társaságában jelent meg, az Ernst Roth-tól végső búcsút vevő oldalakon. Igen, Kodálynak tetszett Roth avantgarde-ellenes magatartása, szövegségesként üdvözölte abban a reménytelen vállalkozásban, amelynek, Ansermet — valljuk be: reakciós — esztétikai fejtegetése és Friedrich Blume konzervatív állásfoglalása nyomán a zene új fejlődési irányának visszafordítása lett volna a célja. Kodálynak nyilvánvalóan tetszett, hogy a könyv írója századunk egyetlen valóban eredményes zenei nevelőjeként tartja számon.

Minden részlet azért Kodálynak sem tetszett. A Sztravinszkijről írott fejezet ekként foglalja össze: „... az Ön portréja Sztravinszkijről igen hűségesen követi az ő mozaikszerű természetét — bár a Michelangelóra való utalás a végén némiképp meglepőnek tűnik. Az Ön objektív ábrázolása nyomán kialakuló embertípust Toscanini egykor úgy szokta volt nevezni: »pojáca«”. Nyilvánosságra hozott írásában, beszédeiben Kodály személyesen Sztravinszkijről soha nem állított ilyesmit. — De térjünk vissza már most a könyvre.

Ernst Roth, aki évtizedekig töltött be vezető pozíciót az Universal-nál, majd a Boosey and Hawkes-nál, századunk legragyogóbb képességgel megáldott zeneműkiadó szakemberi közé tartozott. Művelt polgár volt és hozzáértő muzikus, még ha a zene fejlődését nem tudta is élete végéig nyomon követni. Írja is „Bezzeg az én időmben!”, de nem kiadói mivoltában hangsúlyozza ezt, hanem magánemberként. Volt véleménye — mi több: megvolt a véleménye — a Schönberg-körőről is, meg is írja, volt véleménye a későbbi avantgarde-ról is, amit szintúgy nem rejt véka alá, de kiadói minőségében mégis tág látókörű szakembernek bizonyult, objektíve te-

hát nem volt Blume, vagy Ansermet fegyvertársa.

Könyve jelentős részében a kiadói munka titkaiba avat be s a kottakiadás történetének ábrázolásával párhuzamosan kifejti, miként szűkül fokozatosan a kiadók üzleti lehetősége. Nem tudom eldönteni: vajon dicsekszik-e, vagy panaszkodik inkább? Hiszen végtére ragyogó üzletemberként virágoztatta fel a rábizott cégeket, holott, ha hihetnők szavainak, a kottakiadóknak már rég csödbe kellett volna menniük.

Roth nagy idők tanúja, könyve forrásmunka századunk zenetörténetéhez. Mindenesetre, nem történész, adatait, információit kellő kritikával kell fogadnunk. Viszonylag röviden ír Bartókról és Kodályról, talán azért, mert már e könyv írásakor is készült arra az utolsó, posztumusz megjelent kötetére, amelynek témája Bécs, Budapest és Prága (a monarchia három nagyvárosa). Nos, Bartókra visszaemlékezve téved, amikor a törökországi gyűjtőutat a 30-as évek kezdetére teszi (177. lap), hiszen erre 1936-ban került sor. Nem tudom, mi féle forrásból meríti a „Zene híros- és ütőhangszerekre...” vonatkozó értesülését, mely szerint „a szokott kérelhetetlen meg nem alkuvással, Bartók ezt a művét sem engedte előadni a nemzeti szocialista Németországban.” (179. l.). Roth még az Universalnál dolgozott, amikor a művet — megelőzve ezzel a budapesti bemutatót is — 1937 tavaszán, Baden-Badenben *Herbert Albert* vezényelte. 1937. május 14-én *Karl Lüst* vezényelte a Münchener Rádióban, még az Anschluss előtt, 1938 elején *Furtwängler*, a Berlieni Filharmonikusok élén; 1938. március 25-én előadta a Bielefeldi Városi Zenekar, élén *dr. Hans Hoffmannal*; ugyanezen a tavaszon *Heinz Dressel* Lübeck-ben. Majd, 1939. február 6-án *Oswald Kabasta*, a Münchener Filharmonikusok élén, 1941. május 26-án, *Ewald Lindemann*, a Braunschweigi Városi Színházban dirigálta a Zenét. Ennyi előadás aligha lett volna Bartók határozott tilalma után lehetséges, kivált, mert a darabot amúgy is elfajzott művészetnek ítélte több kritika. (Az adatok a *Die Musik* című folyóiratból valók.)

Egyáltalán, úgy vélem, szentségtörés nélkül is beszélhetünk arról, hogy Bartók antifasiszta magatartása nem statikus állapot, hanem a történelmi események következtében szüntelenül

radikálisabbá váló, dinamikus ellenállás. A Pozsonyi Nemzeti Múzeum kiadásában közzétett, eddig ismeretlen leveleinek egyikében, 1937. február 3-án így ír Albrecht Sándornak: „*Ügy volt, hogy ápr.-ban Berlinbe kell utaznom... De most — 2 évi tárgyalás és sok huzavona után — megint elhalasztották ezek a náci a hangversenyt jún.-elejére (ha ugyan nem ad graecas calendas): nagy összevisszaság lehet ottan, maguk sem tudják, mit akarjanak.*” A hitlerizmussal szembeszálló levelek szinte egy szálíg Ausztria lerohanása után születtek.

Helyesbítésre, értelmezésre szorul a Kodállal foglalkozó rész is. Nem helytálló, hogy a „*Háry János... egyedül Budapesten több mint 1000 előadást ért meg...*” (181. l.) Az Operaház jubiláris évkönyvének tanúsága szerint 1959-ig 126-szor ment a Háry, s mivel Roth könyve 1969-ben jelent meg angolul, tíz év alatt mintegy 900 alkalommal kellett volna előadni ahhoz, hogy az adat érvényes legyen. „*Tudta, hogyan kell viselkedni a... nemzeti szocialistákkal, a kommunistákkal, a háborúval szemben.*” (181. l.). Nagyon is igaz gondolat, csupán azt sajnálom, hogy a könyv halott írójától nem kérdezhettük meg többé már, mit ért ezalatt. Igen, Kodály tudta, hogyan kell viselkednie: be nem tette a lábát a náci-Németországba, hiába hívták-csalogatták 1938-ban konferenciázni, barátkozni Stuttgartba (hogy csupán egyetlen példára hivatkozzam); nem vállalt közösséget a magyar fasizmussal, sem cselekedeteiben, sem alkotásaiban. Felemelte szavát a jogtípró törvények ellen, segített az üldözötteken, mígnem maga is üldözötté vált. A kommunistákkal viszont együttműködött 1919-ben, s megannyi vitája, nézeteltérése ellenére objektíve ezt tette a felszabadulás után is, hiszen minden erejével a *szocialista* Magyarország kultúráját építette, függetlenül már most attól, hogy ő maga nem volt kommunista. Ennek bizonyítása természetesen nem Ernst Roth-nak, a kiváló szakértelmű kapitalista üzletembernek az érdeke, még kevésbé feladata, hanem a miénk. Ezért kérem számon Kodállal foglalkozó publikációmon, kivált, ha idegen nyelvűek, annak ábrázolását, hogy miért vált Kodály Zoltán a demokratikus zenekultúra gondolatának terjesztője, a mai magyar társadalom közéletének részesévé.

A könyv néhány oldalánál időztem el ennyi ideig. A központi fejezetek Ri-

chard Straussról és Sztravinszkijről szólnak személyes hangon sok olyan érdekes részlettel, amelyet Ernst Roth-on kívül senki más nem ismer. Persze, nemcsak a zeneszerzőkkel való kapcsolatára visszaemlékező kiadó memoárja érdekes olvasmány, nemcsak a zenélési alkalmak és módok változását áttekintő művelt muzsikusként, figyelmet érdemel a gyakorlati kiadói munkára, s egyáltalán a zenei élet praxisára vonatkozó számos értékes észrevétel.

Sokminden azonban furcsa és érthetetlen. „Nemcsak Schumann zongoramuzsikája lett, a jelek szerint, kegyesített — manapság már oratóriumokat sem hallani.” (90. l.). „Honegger David király-át és Johanna a máglyánját... gyakorlatilag elfelejtették.” (115. l.). Roth szerint „a... Bellini- és Donizetti-féle opera...” a legrosszabb (223. l.) stb. — Igaz, joga, hogy tévedjen, vagy akár elfogult legyen.

Az író gondolatát persze akkor is híven kell őrizni, ha nincs igaza. De valamivel több jegyzet azért nem ártott volna. Sosztakovics műve *Az orr* nem balett (173), hanem opera; az Argentináról (218. l.) a magyar olvasók többsége nem tudja, hogy nagymúltú római színház; Beethoven Op. 33 No. 6 című darabját (117. l.) ilyen néven nem ismerjük, a szövegből nem tűnik ki, hogy a bagatellek egyikéről van szó; Beethoven zongoraversenyét Angliában I—V. számozással jelölik, mi azonban hangnemek szerint: tehát nem V., hanem Esz-dúr zongoraverseny. Igen sok olasz idézethez — gyakran operaszövegekhez — kíváncsított volna fordítás: „Metà di voi quà vadono” (84. l.) — kötvé hiszem, hogy olvasóink tudják, Don Giovanni (és, ha már a libretto idézete olasz, nem Don Juan!) hol énekli ezt a mondatot. Ilyen, s hasonló példát jó néhányat tudnék még idézni. Bizony, a szerkesztő dolga lett volna a magyar olvasónak szükséges jegyzetanyagról gondoskodni. A fordítón ezt nem kérhetem számon. Nem is kérném, már csak azért sem, mivel a magyar szöveg rendkívül ízes, fordultatos. Ernst Roth prágai-bécsi-londoni íróniáját és finom humorát valóban árnyalatosan ültette át Balabán Péter, aki nagyon is hozzájárult e szórakoztatva tanító olvasmány sikeréhez.

BRUNO WALTER LEVELEI

Ford.: Soltész Gáspár

Gondolat, Budapest, 1972

Gyönyörű olvasmány Bruno Walter levelezése, egy bölcs, humanista művész vallomása ez pályájának szépségéről és gyötrelmeiről. Önletrajza és Mahler-tanulmánya után ez immár a harmadik a magyarul közzétett Walter-írárok sorában. Nagyobb szabású kötetei közül már csak egy hiányzik: a Von der Musik und vom Musizieren című, előadóművészeknek nélkülözhetetlen munka. Remélem, ez is megjelenik hamarosan. A levelezés közreadása a Gondolat Kiadó fürgeségét dicséri, hiszen ez a gyűjtemény németül is csupán 1969-ben jelent meg. Kiváló *Soltész Gáspár* fordítása és sokhelyütt fontosak kiegészítő jegyzetei. E kötet jobb megértését bőséges jegyzetanyag segíti elő. A rendkívül gondos előkészítés jele, hogy a jegyzetek a magyar kiadás pontos lapszámainak megjelölésével utalnak arra, hogy a levelek egyike-másika kapcsolódik Walter magyarul megjelent köteteihez (Téma és variációk, Mahler). Talán túlzás a fordító némely kiegészítő jegyzete: „Richard Strauss (1864—1949): kiemelkedő tehetségű, nagy hatású és tekintélyes zeneszerző és karmester.” (483. l.). „Bedrich Smetana (1824—1884) és Antonín Dvorák (1841—1904) nagy cseh zeneszerzők.” Aki a könyvet elolvassa, bizonyára tudja, ki volt Strauss, Smetana, Dvorák. Túljegyzetelés persze a német eredetiben is akad. Aligha kell magyarázni, ki írta a Pelléas és Mélisande című operát (495. l.), vagy azt, hogy ki volt Toscanini (506. l.) annak, aki Bruno Walter leveleit olvassa. De hát, inkább legyen feleslegesen sok jegyzet, mintsem túlságosan is kevés, vagy éppenséggel semmi.

Hadd pótolok ehelyütt egy hiányzó jegyzetet. 1928. február 28-án Walter Budapestről írt szüleinek nálunk adott hangversenyeiről. Nos, három alkalommal, két műsorral dirigálta a Filharmonikusokat. Február 26-án és 27-én, a Zeneakadémián Schubert nagy C-dúr szimfóniáját, Csajkovszkij Rómeó és Júlia nyitányfantáziáját és a Till Eulenspiegel vezényelte, 29-én, a Vigadóban „Vidám estét” vezetett, amelyen Haydn 102. számú B-dúr szimfóniája, Schubert Rosamunda nyitánya és balettenéje, Suppé

Költő és paraszt című nyitánya, Johann Strausztól a Bécsi vér és a Denevér-nyitánya hangzott el.

S ha már a kísérő apparátusnál tartok: nagyon szerencsés a kettős előszó. *Wolfgang Stresemann*, a kortárs szép és emberi Walter-portrét írt, utána *Hamburger Klára* a magyar olvasónak értelmezi röviden s mégis rendkívül alaposan a levelezést: Walter konzervatívizmusát zenében, politikában s öregkori, antropozofikus nézeteit. Egy apró kiigazítás: „*Repertoárján .. hiába keressük Bartók Béla ... nevét*” — olvasom a magyar előszóban. 1926. január 8-án Bruno Walter vezényelte Berlinben, a zeneszerző szülő-közreműködésével Bartók Rapszodiáját. Igaz, ifjúkori művet, de mégiscsak Bartókot.

A levelek nyújtotta olvasmány izgalmas és tanulságos. Szervesen kiegészíti Bruno Walter önéletírását, sőt, folytatja is, hiszen a Téma és variációk utolsó lapjai a II. világháború kitörésénél tartanak, míg az utolsó levél kelte 1962. Mindenestre, a két kiadványt érdemes párhuzamosan olvasni. Az életrajz híradásai a levelekben frissebbek, ironikusabbak, indulatosabbak, az eseményeket nem távlatból, hanem azon melegében követik. Szüleinek, rokonainak, barátainak írott soraiból kitűnik, hogy Walter milyen felelősséggel dolgozott, hogyan járta végig a karmesterség valamennyi lépcsőfokát, amíg eljutott a csúcra. Kitűnik, mennyire ismerte önnön tehetségét, képességeit s mennyire mentes volt mégis mindenféle sztár-allúrtól. Évtizedekig elsősorban operakarmesternek tekintette magát. Nagyonis érdemes idevágó megjegyzéseit megfontolni. „*Rossz előadások egy színház működése során ... elkerülhetetlenek.*” (186. l.) „... *operajátásunk alapvető rákfenéje ... az alkalmi és vendégszereplési szerződésekben gyökerező személyzethiány.*” (276—277. l.) A Metropolitan Bajazzók-előadásáról: „... *egy becsavagyó színpadalakító felhasználta a népszerű operát arra, hogy valami »újat«, »soha nem látottat« erőszakoljon a verisztikusan elképzelt színpadi cselekményre, hogy jórészt felismerhetetlenné tegye, és a figyelmet eltérítse a műről. ... a dolgok mai állása mellett — az opera sorsára általában.*” (401. l.)

Roppant értékesek egy-egy műhöz fűzött konkrét megjegyzései s talán még fontosabbak általános érvényű esztétikai

megállapításai. Mitropoulosnak: „*Önnek is, akárcsak nekem, bizonyára meggyőződése, hogy a zene érzelmi kifejezőereje határtalan, ezzel szemben leíró-készségei — enyhén szólva — kételyt ébresztenek.*” (374. l.) Saját Mozart-tanulmányáról: „*Mindenekelőtt arra törekedtem, hogy szemben a rokokó »mosolygós« muzsikusanak népszerű képével, amilyenek a világ a Figaro komponistáját ismerni véli, bemutassam Mozart lelki nagyságát ...*” (426. l.)

Walter számára eminens fontosságú a zene gyakorlatának valamennyi kérdése. Hány fontos tanáccsal látja is el leányát, amikor a Tannhäuser Pásztorfiújának szerepében megkezdí énekes-pályafutását (261—262. l.). Tudta, hogy idős korában nem vállal többé operai vezénylést [Karl Böhmhöz írott levelében kifejti, miért (416—417. l.)]. Amikor azonban napirendre került egykori sikerei színhegyének, a bécsi Staatsopernek újjáépítése, szenvedélyesen érvel a zenekari árok akusztikailag legcéljesebb kiképzése mellett. (398—399. l.)

A művészi nagyság elválaszthatatlan az emberi nagyságtól. A fasiszták által elűzött, hontalanná tett Walter elég erős volt ahhoz, hogy az általa nagyra értékelt, de a hitlerizmus éveiben — nem is kicsit — megingott művészekkel, Furtvänglerrel, Strauss-sal, Pfitznerrel újra kapcsolatba lépjen 1945 után, mégpedig nem a feledés, nem a megbocsátás, hanem az újrakezdés platformján. Az ízig-vérig német művész hazája kulturális értékeinek szolgálatában vállalta a háború utáni első években is a tengeren innen maradt társak segítségét — anélkül, persze, hogy őszinte és jogos véleményét véka alá rejtette volna. (357., 361—362., 385—389. l.)

Walter korának számunkra kissé szokatlan praxisára világít egyik, Oszip Gabrilovicshoz írott levele, amelyben közös hangversenyéről esik szó: „... *Mozart Esz-dúr versenye két zongorára, kettőnk előadásában (húzásokkal, amelyek az időtartamot 35 percre csökkentik — 45-ről) ...*” (260. l.) — manapság efféle rövidítés elképzelhetetlen.

S ha már itt tartok, a köteles tisztelettel, vitatkoznék Bruno Walter egyik megjegyzésével: „*Május 10-én, a New York-i Filharmonikus Zenekarral felvettük hanglemezre a Negyediket, és azt hiszem, szép lesz. Sok-sok esztendeje törröm magam, hogy a Mahler-szimfóniákat hanglemezre játszhasam, hogy a jö-*

vő fiatal karmesterei mégiscsak tudják valamihez tartani magukat.” (347. l.) Bruno Walter — s hatalmas karmesterkortársainak — lemezei csodálatosak, gyönyörűek, nagyszerű dolog, hogy elkészülhettek, ámde a jövő — vagy éppen a jelen — karmestereinek nincsenek hasznára. Hogy mennyire nincsenek, arra éppen e recenzió írásakor döbbentem megint egyszer rá: Felix Weingartner lemezét hallottam a rádióban Beethoven I. szimfóniájáról. Tudom, milyen hatalmas művész volt Weingartner a maga korában, ismerem Beethoven szimfóniáinak vezényléséről írott könyvét, mégis teljesen idegen tőlem az ő Beethoven-felfogása, aminthogy Hubermann lemezeiből sem árad már az a varázs, ami hegedülését annakidején páratlan él-ménnyé tette. A hangfelvétel nem a ké-sői utókornak készül, az előadóművészet emberöltőnként újra alakítja a maga zenei világképét, legalábbis a jelentős előadóművészet feltétlenül elfogultságától, „hagyománytól” mentesen munkálja ki az érvényes zenei képét.

A kötet lényege persze az, amit Bruno Walteról a mai előadóművészet tanulhat. Ismét gazdagabbak lettünk a század muzikusóriásai egyikének tapasztalataival. Zenei könyvkiadásunk erőfeszítéseinek eredményeként az utóbbi időben nemegy hasonló értékű kötet jelent meg. S bizonyára nem Bruno Walter levelezése az utolsó a dokumentumok sorában.

Feuer Mária:

88 MUZSIKUS MŰHELYÉBEN
Zeneműkiadó, Budapest, 1972.

Ismét egy *tartalomjegyzék* nélküli könyv. Az olvasó mindössze a gyűjtőcí-mek oldalszáma felől tájékozódhat, a 88 megszólaltatott muzsikuszemélye első megközelítésre rejtve marad. Azért kell szóvá tenni ezt, mert a Zeneműkiadó jobbnál jobb zenei könyveinek használhatóságát bizony nem segíti elő, hogy hol tartalomjegyzék nincsen, hol a mutató hiányzik, vagy ha mutató készül — mint Csáth Géza összegyűjtött kritikáihoz —, az utalások lapszámjai nem egyeznek az írások tartalmával. Legutóbb *Vitányi Iván* A zenei szépség című könyvéhez készítettem házi használatra tartalomjegyzéket — név- és tárgymutatót már nem, bár az ilyen, tipikus „Nachschlagewerk” kísérelő apparátus nélkül roppant nehézkesen használható. Most

pedig Feuer Mária könyvének egy példányát egészítettem ki részletes tartalomjegyzékkel. Tudom persze, milyen gyors tempóban készülnek el a könyvek a Zeneműkiadó saját nyomdájában, mégis, megérne némi késedelmet, hogy a publikációkat megfelelő kísérelő apparátussal ellássák.

Ismét egy *tartalmas* könyv. A *Zeneélet* sorozat legfrissebb kiadványa elevenségével, színességével méltán állítható a ciklus legsikeresebb kötetei mellé. Nem eredeti munka — a szerző az *Élet és Irodalom*ban megjelent beszélgetéseit gyűjtötte össze — mégis, rendkívül eredeti mű, összehatásában a legújabb kor magyar zenetörténetének tükré. Érdemes volt tehát a napi használatra szánt interjúkat köteté szervezni. A szervezés, a megszerkesztettség a szó eredeti értelmében veendő. Feuer Mária ugyanis a közreadás két, *formálisan* elfogadható, *védhető* megoldása helyett egy harmadik, *tartalmilag védhető* — sőt: szükségszerű — megoldást választott. Az interjúkat nem megjelenésük sorrendjében, vagy a szóra bírt muzikusok nevének ábécérendjében publikálja, hanem tematikus elrendezésben: hagyja, sőt, a sorrend megállapításával valósággal szervezi az interjúalanyok vitáját, nézeteinek ütköztetését.

A beszélgetések újraolvasásakor köszönet és elismerés illesse az *Élet és Irodalom* zeneszeretét. Azzal, hogy átlagosan kétheti rendszerességgel fórumot biztosít a magyar zenekultúra legkülönbözőbb képviselőinek — s nem csak az élvonalnak, hanem annak a középgárdának is, amely a zenei élet mindennapos terheit hordozza —, hiányt pótol, hiszen a magyar sajtóban semmi nem hiányzik annyira, mint a kritikát kiegészítő zenei publicisztika. Köszönet illeti a Zeneműkiadót, hogy vállalta már megjelent írások újrapublikálását. E kötetből is kiderül, hogy nemcsak eredeti munkákat érdemes kiadni, hanem ilyen gyűjteményeket is, mert a cikkeknek más az akusztikája és más a tanulsága is egyvégtében olvasva, mint volt, amikor eredeti rendeltetésük szerint láttak napvilágot.

Feuer tíz fejezetben csoportosítja interjúit. Vannak egyértelmű csoportok: *zeneszerzők, karmesterek, hangszeres előadóművészek, énekesek*. Más csoportok a zenei élet munkamegosztásában más-más feladatot, hivatást betöltő muzikusok véleményét gyűjtik össze: a *ze-*

nei élet gondoljai (zeneszerző, hegedűművész, karmester szól); *zenepedagógia—népzene* (zeneszerző és karmester is szót kap e helyütt); a zárófejezet igen ügyes fordulattal kerül ki meg a nyilvánvaló egyéb kategóriát s a *zenész-szakma szakmái* címszó alá gyűjti mindazokat, akik logikus rendben sehová nem tartoznának.

Mint említettem, a 88 beszélgetés vitairat, minden különösebb erőltettség nélkül. Nos, néhány példa erre. Mihály András szerint „az eddigénél sokkal jelentősebb szerepet fog kapni az úgynevezett »Doktor der Musik«, tehát a zene-tudományos képzettségű, nem gyakorlati muzsikus. Ő lesz eddigi szerepén, a kritikusságon, népszerűsítésen és zenetörténeti szerepen kívül a zenei menedzser is.” (13. l.) Újfalussy József más megvilágításban szól erről a kérdésről: „Tudományos kutatóhelyek híján... ifjú muzikológusaink zöme más munkahelyen, rádiónál, sajtónál, kiadóknál helyezkedett el... A zene tudós így lassanként a zeneélet mindenese lett.” (104. l.) Rendkívül frappáns Kárpáti János és Lendvai Ernő szomszédos nyilatkozata. Természetesen, mindketten a Bartók-kutatásról szólnak, de más módon. Például: Kárpáti azt hangsúlyozza, ami Bartókot és Schönberget összeköti, Lendvai azt, ami kettejüket elválasztja. A konfrontációt már Feuer címei is érzékeltetik: *Bartók szitézisét keresve* (Kárpáti) — *A század igazi szitéziséről* (Lendvai). Előbbi dinamikus, utóbbi statikus.

Az interjúk színvonalának alighanem az az alapja, hogy a kérdező nem a riportereknek ahhoz az elterjedt típusához tartozik, aki egyik nap vaskohással, másik nap téeszelnőkkel beszélget — s minden témához egyformán keveset ért. Feuer Mária beszélgetéseiből kitűnik, hogy pontosan tudja, kit hogyan mutasson be, s kitől mit kérdezzen. Éppen ezért engedte meg egy apró helyreigazítás. A Lendvai-interjú bevezetőjében olvasható, hogy Lendvai Ernőnek magyar bírálói szemére vetették: „...mintha elfeledkezne arról, hogy a század igazi »szitézisét« Schönberg és Webern teremtette meg.” (121. l.) Régebben valóban sokan vitáztak Lendvai Ernővel, de azt magyar zeneudós még idézőjelben sem állította soha, hogy a század igazi szitézise Schönberg és Webern. Ez Adornóék tézise volt még a 20-as években; később Leibowitz, Boulez és sokan mások vélekedtek így, a ma-

gyar zenetudomány mindig is cáfolta ezeket a nézeteket.

A portrék nagyon pontosak, szinte már leleplezően azok. „...nem tartozom semmiféle zeneszerzői csoportosuláshoz. Talán azért, mert mindig az eget akartam kimeszteni. Sokan mondták: *Sanyika megint hóbörög...*” (Szokolay, 32. l.) „Stravinsky a példaképem. ... Ő tudja, hogy a komponálás nagy játék. Nem ér ugyan fel a fizikához, a természettudományokhoz, korunk legnagyobb vívmányaihoz — nem is olyan fontos. De művészhez méltó játék; el lehet vele játszani egy életen át.” (Maros Rudolf, 43. l.) „A tömegdalok eszmei meggyőződésből fakadtak... Úgy hittem, közeledni kell a tömegekhez és ennek az a módja, hogy leegyszerűsitem zenei nyelvemet. Ma úgy érzem, hiábavaló erőfeszítést tettem.” (Kadosa Pál, 57. l.) „Zenei múltamat természetesen vállalom, mert amit akkor csináltam, arról úgy éreztem, hogy szükséges, hogy nem légiures térben mozogok vele. Társadalmi bázisa volt a zenének, a tömegdal csakugyan tömegek igényét elégítette ki.” (Sárközy István, 51. l.)

E néhány idézet csupán ízelítőt ad nézetekből, magatartásokból. Hogyan is érzékeltethetné a recenzió 88 szenvedélyes vallomás, pereshangú nyilatkozat mondanivalóját. Hisz szóba kerül itt előadóművészetünk, zenei nevelésünk mennyi égető gondolja s helyel-közzel öröme is. Napjaink magyar zenetörténetének foglalata Feuer Mária gyűjteménye, a fejlődést mozgásában, ellentmondásai-
val ábrázolja — legfőbb értéke ez. Beszélgetéseit érdemes, szükséges, hasznos volt kötetbe rendezni s remélem, három-négy esztendő múlva az Élet és Irodalom jóvoltából s a Zeneműkiadó vállalkozókedvének jeleként kézhez kapjuk a folytatást.

Szerk.: Blum Tamás

A KARMESTER

Gondolat, Budapest, 1972

Homolya István:

ZATHURECZKY EDE

Nagy magyar előadóművészek XII.

Zeneműkiadó, Budapest, 1972

Mi marad fenn emlékként az előadóművészetéről, vagy az előadóművészről? A hangverseny, operaelőadás estéjén az

esemény középpontjába kerül. Másnap már a zenekritika birkózik a feladattal, hogy ezt az estét fel- és megidézze. Egy hónap múlva már csak a különleges, a kiemelkedően emlékezetes produkcióra gondolunk vissza. Évek, évtizedek múltán pedig a legendák világába emelkednek a legnagyobbak zenei teljesítményei. Ki tudná ma megmondani, hogy milyen volt Szvjatoszlav Richter zongorajátéka 1954-ben, amikor ismeretlenül Budapestre érkezett és két-három hangverseny helyett tán húszat is adott. Nagyszerű volt — ebben megegyezik mindenki, aki csak hallhatta. Fergeteges strettával zárta az *Appassionata* szonátát és technikailag tökéletesen győzte a szédületes tempót. Bach egyik francia szvitjének gigue-tételének szinte minden hangján játszott valamilyen díszítést. Mozart-játéka kevésbé tetszett akkor. Hogy előadásának igazi varázsa miben állott, azt pontosan meghatározni lehetetlen.

Kiváltképp bonyolulttá teszi a helyzetet a hanglemez, mert azt a látszatot kelti, mintha végleges, „objektív” volta tudományos alapot szolgáltatna előadóművészeti teljesítmények vizsgálatához. Amíg lemez nem volt, a legnagyobb előadóművészeti életművek utóbb valóban legendákká váltak, legfeljebb azt gondolták róluk, hogy a művészek tanítványaiknak munkásságában élnek tovább — ami persze szintén tévedés, hiszen a tanítvány saját egyéniségén szűri meg a tanultakat és a megváltozott kor, a változó ízlés követelményeihez szabja, de olyan tévedés, amely nem tart igényt tudományos rangra. Ismerek olyan, előadóművészekről szóló könyveket, amelyeknek kiindulópontja a hangfelvétel. Az egyik szerző keserves erőfeszítéssel próbálja megállapítani Auer Lipót, Burmester, Ysaye játékaiknak stílárís jegyeit azokból a technikailag roppant kezdetleges — csupán kuriózum értékű — felvételekből, amelyeket e nagy művészek idős korukban, reszkető vonóval készítetttek. Az előadóművészetnek voltaképpen elsősorban szociológiája van, rekonstruálható a társadalmi szerepe, adatszerűen dokumentálható a története, de nem rögzíthető az esztétikája.

A *Blum Tamás* szerkesztette kötet, *A karmester* szerencsére nem is szándékozik esztétikát adni. Nem célja, hogy meghatározott karmesteri teljesítményeket idézzon fel. Talán egyetlen előadóművészt sem vesz körül annyi misztikum, oly sok kódos eszme, mint éppen

a karmestert. Ennek a hasznos kötetnek éppen az a célja, hogy a ködöt eloszlassa. Az olvasó gyakorlatilag arról kap tájékoztatást, méghozzá hiteles forrásból, hogy mi a karmester feladata és mesteriségének mik az elsajátítható fortélyai.

Hiteles dokumentumok tükrében idézi fel a könyv a vezénylés történetét, a karmesteri munka egymástól elválaszthatatlan elvi és gyakorlati problémáit, végül, mintegy ráadásként, közlétesz néhány szabályos, vagy szabálytalan karmesterportrét.

A kötet kissé németcentrikus. Blum Tamás meg is jegyzi szerkesztői előszavában: „*A karmesterek (a németeket kivéve) ritkán szólaltak meg magukról, munkájukról.*” (19. l.) Szándéka szerint sokféle érdeklődés kielégítésére hivatott: „... *nem rösteltem sokféle, eltérő színvonalú, különböző súlyú írásokat összeszedni, ügyelve arra, hogy aki az őt érdeklő kérdéssről komolyabb írásokat akar olvasni, megkapja a választ, és ugyanígy az az olvasó is, aki szórakoztatóbb formában szeretne tudomást szerezni a karmester munkájáról.*” (19. l.)

A történeti rész máris tükrözi a szerkesztés sokszínűségét. *Waltershausen* és *Weissmann* írása valóban a vezénylés történetével foglalkozik, in extenso. *Mendelssohn* levelei már csupán egyetlen pillanatot rögzítenek, *Harold Schonberg* karmesterekről szóló könyvének egyik fejezete, Az angliai helyzet pedig egy történelmi — és számunkra talán nem is túlságosan fontos — szituációt ábrázol.

Bizonyos értelemben a vezénylés elvi kérdéseit taglaló szakasz is történelem. *Mattheson*, *Berlioz*, *Wagner* írásai legalább annyira történelmi, mint elméleti dokumentumok. Közös vonásuk a téma tárgyilagos kifejtése. *Mattheson*, igaz, a muzsikus mesterembert látja el javarészt mindmáig érvényes jó tanácsokkal. De *Berlioz* és *Wagner* is a „szakmát” magyarázza, józanul, romantikus gőz nélkül. *Hermann Scherchen* tankönyvéből szerencsés kézzel válogatott Blum Tamás olyan részeket, amelyek a karmesteregyéniség jelentőségére és az egyéniség felkészülésére vonatkozólag egyaránt roppant hasznos tudnivalókat közölnek. *Bruno Walter* legfontosabb — és nálunk mindeddig, sajnos, kiadatlan — *A muzsikáról és a muzsikálásról* című könyvéből a tempóra és a ritmusra vonatkozó nagyszerű fejezeteket közli a kiadvány. Felfedezészámba megy a ná-

lunk teljesen ismeretlen szovjet-orosz karmester, *Arij Mojszejevics Pazovszkij* könyvének részlete. Milyen igaza van, amikor megjegyzi: „... a karmester legfigyelmesebb, legpontosabb és legkifejezőbb gesztusa sem képes helyettesíteni azt, amit a folyamatosság érzésének nevezünk. Atvenni az élő, időben fejlődő zenei gondolatot, logikusan és művésziien folytatni azt, majd továbbadni — csak olyan művész képes, aki finoman érzékeli az egész előadói folyamatot, a maga szétszakíthatatlanságában és plasztikusságában...” (149. l.) Kevésbé szerves része a kötetnek *Hindemith* A zeneszerző világa c. könyvének fejezete az előadóról, mert a szemelvény túlságosan általános és nagyrészt nem a karmesteri munkára vonatkozik.

A karmesteri dobogón c. fejezet — vagyis: a gyakorlat kérdéseit tárgyaló rész — szerkesztői szempontból kevésbé sikerült. Túl sok benne az ismétlés, anyagának háromnegyed része magyarul, könyvalakban megjelent már (*Furtwängler, Failoni, Piatigorszkij, Goldbeck*). 50 oldalnyi utányomás mindenképpen túlzott arány. A két karmester írásainak újbóli közlését még csak megértem, de *Piatigorszkij* helyett jelentős magyar zenekari muzsikust is szóra lehetett volna bírni, *Goldbeck* szelleműs írása pedig végképp nem olyan jelenlétekeny, hogy szívesen olvasnók újra.

A vezénylés „elvi” és „gyakorlati” fejezete persze megintcsak összereszesedik. *Bruno Walter* elvi alapon csupa lényegbevágót mond el a tempóról (133—140. l.), *Weingartner* a praktikum fejezetében szögezi le elvi szlárdással: „*Sose legyen a lassú tempó olyan lassú, hogy a dallam még, és soha olyan gyors, hogy a dallam má r ne legyen felismerhető.*” (184. l.)

Nagyon érdekes az a spontán vita, amely *Weingartner* és *Furtwängler* között keletkezett, a szerkesztő jóvoltából, a kotta nélküli való vezénylésről. *Furtwängler* szerint ez követelmény (202—3. l.), *Weingartner* azonban úgy véli, hogy a karmester vezényelhet kívülről, de legyen előtte a kotta. Részint ne hiwalkodjék a memóriájával, részint biztosítsa magát az emlékezet balesetei ellen (181. l.).

Fritz Busch két nagyszerű írásában a repertoár-opera áthidalhatatlan nehézségeiről ír (még hozzá a 20-as évek világ-hírű drezdai operaházának főzeneigazgatói székéből szemlélve a dolgokat!), és a

zenekarral való bánásmóddal foglalkozik.

A nagy karmester-egyéniségeket bemutató szakasz *Schonberg* kiváló *Toscanini*-portréján kívül megint csupa német művész munkásságát ismerteti. (*Strauss* önmagáról, *Bülow*ról, *Klemperer* Mahlerről; *Weismann* *Klemperer*ről; *Haeussermann* bulvárszínvonalon *Karajan* botrányairól). Ez az anyag kevés. Ami közlésre került, tarkaságában is érdekes. Igaz ugyan, hogy a világ egyetlen zeneakadémiájára sem vennék fel karmesternövendéknek azt az ifjút, aki elhinné *Richard Strauss*nak: „*A bal kéznek semmi köze a vezényléshez. Helye a mellényzsebben van.*” (257. l.) Igaz, hogy *Strauss* történetei *Bülow*ról nem túlságosan lényegesek. Annál tartalmasabb *Mahler*, *Toscanini*, *Klemperer* portréja. A nélkülözhető anyag, az újranyomások elhagyásával maradt volna hely olyan magyar karmesterek bemutatására — történelmi személyekre gondolok csak —, mint *Erkel* (netán az *Erkelek!*), *Nikisch*, *Richter* *János*, *Kerner* *István*, *Reiner* *Frigyes*. Külföldiekre, századunk olyan karmester-óriásaira, mint *Ansermet*, *Kuszevickij*, *Monteux*, *Münch*, de *Sabata*.

A magyar karmesterművészet — bár szokatlan formában — szerencsére mégiscsak részesedik a kötetből. Egyrészt: a magyarul először publikált írásokat dirigensek fordították, még hozzá kitűnően. *Blum Tamás* fordító készsége régről ismert (tisztelettel, hadd igazítom ki két apró fordítói lapszusát. *Josquin des Prés* nem „*zenekarnak*” (75. l.) adta új műveit, hisz *Josquin* életében zenekar nem létezett még, csak énekes-hangszeres együttes; a csúnya, németes *Glarean* helyett ugyanezen a lapon helyesebb lett volna *Glareanus*-nak nevezni a traktátusírórt). *Oberfrank Géza* és *Pál Tamás* új oldaláról mutatkozott be, amikor fordításra vállalkozott.

Erdélyi Miklós előszava valóságos műremek. Történelmi-szociológiai összefoglalás, technikai kompendium. Írásából végül az is kitűnik, hogy a vezénylés nem tanítható, lényege nem tanulható iskolapadban. Valamennyi megidézett nagy karmester vallomása, utasítása, megannyi tanácsa után a legigazabb szót *Anozsov* mondja ki. A bevezető emlékeztet rá, hogy a szerinte a karmesteri munka legfőbb követelménye — a *bátorság*.

*

Homolya István összehasonlíthatatlanul nehezebb és — természetesen — egészen más jellegű feladatra vállalkozott; Zathureczky Ede portréjának megrajzolására, művészte jellemző vonásainak ábrázolására alig hétívnyi terjedelemben. A *Nagy magyar előadóművészek* sorozatának 12. kötete ez a könyv s aligha tekinthető véletlennek, hogy ez mindössze a harmadik olyan publikációja a ciklusnak, amely hangszeres szólistáról szól. (Az előzőek: Demény János Bartókja és Kun Imre — Szegedi Ernő Faragó Györgyről riott portréja.) Operaszínpadunk jeles művészeiről viszont már nyolc monográfia készült. A színpadi művész tevékenysége mindenképp látványosabb, rekonstruálható eseményekben gazdagabb.

A zongoraművész Bartókról, Faragó Györgyről olyan írók alkottak könyvet, akik játékkukat személyesen hallották. Az előadóművészet emlékei ugyan nem konzerválódnak tudatunkban, mégis, könnyebb megragadni azt a produkciót, amelyhez a személyes élmény fűz. Homolya István személyesen soha nem hallotta Zathureczky Ede hegedűjátékát. Így hát, amikor megkísérli ábrázolni a megfoghatatlant, kénytelen közvetítőkre támaszkodni. Részint kortársak elbeszéléseire, leírásaira, részint hanglemezre. A könyvet két lemezen Bach, Beethoven, Bartók és Ravel idézetek „illusztrálják”. A szerző rokonszenves szerénységgel jegyzi meg: „Alapjaiban reménytelen és szinte megoldhatatlan feladatra vállalkozunk, amikor Zathureczky Ede művészetét egykorú lemez- és stúdiófelvételek alapján próbáljuk meg rekonstruálni.” (25. l.) Így igaz, hiszen éppen Zathureczky improvizatív elemekkel át- meg átszőtt, szüntelen változó előadását kiváltképp hiányosan adja vissza a hangfelvétel. Tudjuk, hogy nem is szeretne a hangfelvételt, amely a pillanat ihletét, költészetét mintegy véglegessé, maradandóvá tette. Mégis, Homolya beleérező készségét dicséri, hogy az eredetihez, az élő előadáshoz képest halovány lenyomatból helytállóan tudja rekonstruálni Zathureczky Bach- vagy Bartók-előadásának stílárís sajátosságait. Milyen találó is a „Gyermekeknek” átirat jellemzése: „Zathureczky hangszeres szemszögből közelíti meg őket, mégpedig tipikusan »vonós« szemlélettel, és figyelmen kívül hagyja az eredeti vokális jelleget. A zseniális az előadómódjában éppen az, hogy az átértelme-

zés ellenére a dallamok nem torzulnak el, csupán olyan oldalukról tárulkoznak fel, ami rejtve volt bennük, tehát nem idegen tőlük.” (52. l.)

Az egész könyv két pillérre épül. Homolya egyfelől meggyőzően mutatja meg mindazt, amit Zathureczky a magyar hegedűiskolától tanult, másfelől azt is, amit ehhez a világhírű iskolához hozzá tett. A bevezető fejezet „A hegedűművészet hagyományai” szervesen kapcsolódik mondanivalójához, mert a magyar iskolát gyökereiig vezet vissza. Igen meggyőző Hubay mesteriskolájának objektív és kritikus ismertetése. E rész elolvasása után világos, miért kezdte Zathureczky Ede virtuózként a pályafutását.

Homolya a művész életútjának központi eseményeként ábrázolja Bartókkal való találkozását és együttműködését. Valóban, szemtanúk állítják, mit is jelentett Zathureczkynek akárcsak egy próba is Bartók társaságában, mennyire lázasan készültek ezekre a találkozásokra. Éppen, mert ez a találkozás ennyire lényeges, hadd igazítsuk helyre egy apró, bár éppen Zathureczkytól származó tévedést. 1947-ben úgy emlékezik vissza Bartókkal való első találkozására, hogy a II. hegedű-zongoraszonása ősbemutatójára készült, mindössze egy hét alatt (28—29. l.). Nos, a budapesti bemutatóról volt szó, nem a mű első előadásáról. Tóth Aladár kritikájából (Pesti Napló, 1923. márc. 1.) pontosan kitűnik, hogy a külföldről meg nem érkezett Székely Zoltán helyett ugrott be a fiatal Zathureczky. S igaz, hogy Zathureczky részéről nagy bravúr volt a mű egy hét alatt való megtanulása, de a mű előadásának története ismer még nagyobb bravúrt is: Enescuét, aki mindössze két nap alatt tanulta meg a kompozíciót.

Nagyon érdekes Zathureczky repertoárjának s e repertoár szüntelen gazdagodásának ismertetése. A 24—25. lapon a szerző a fiatal, virtuóz művész kedvelt darabjait sorolja fel, a 41—42. lapon a Bartókkal előadott művek repertóriumát. Lajstromba szedi Bartók és Zathureczky közös hangversenyeit is. Megemlítt három olyan fellépést — 1934. január 10., Nyíregyháza; 1939. október 24. Békéscsaba; 1940. március 2. Szombathely — amelyekről Demény monumentális műve nem tesz említést. Két, Demény által említett hangversenyéről — 1938. március 27. és december 27., Magyar Színház — viszont megfedlekzik.

Bartók és Zathureczky közös reper-

toárja alighanem gazdagabb lehetett a valóban megszólaltatott művek számánál. Az 1939-es közös olasz turné előkészítésekor Bartók alternatív javaslatot tett a nyitószámra, Mozart, vagy Bach A-dúr szonátáját javasolta (Demlev III. 432. l.). Egy másik levelében Bartók így írt Kun Imrénnek: „*En nem bánom, játszszunk egy régi olasz szonátát (Tartini, Veracini stb.) de ezt válassza ki Zathureczky.*” (MAGYAR ZENE, 1970. 1—4. 49. l.) Talán nem egészen pontos fogalmazás: „*A Debussy-szonata is csak alkalmilag került műsorra.*” (42. l.) Kétszer játszották: Békéscsabán 1935. március 10-én és a Zeneakadémián 1936. október 6-án.

Viski János Hegedűversenyének bemutatásáról Homolya így ír: „*Maga a vállalkozás — mégha egyedülálló is Zathureczky pályáján — igen jellemző a művész megváltozott beállítottságára. Zathureczky kapcsolata korának magyar zeneszerzőivel a korábbi években nem volt túlságosan szoros.*” (50. l.) Kortársak emlékezése szerint Zathureczky elég sok új magyar művet játszott már korábban is, meglehetősen, nem ilyen nagyszabású, reprezentatív alkotásokat. A zeneszerzővel szemben kissé igazságtalan megjegyzés „*A mű kétségtelenül konzervatív nyelvezet*”-nek felemlítése. Születekese, 1946-ban Viski Hegedűversenye cseppet sem számított konzervatívnak.

Igen jól ábrázolja a könyv Zathureczky pedagógiai munkásságát. Kovács Dénes előszava már mintegy megadja az alaphangot: „*... nagy virtuóznak kellene lennem ahhoz, hogy egy jól sikerült, inspirált délután atmoszféráját valóban érzékeltetni tudjam.*” (5. l.) Bár Homolya István ezeken az órákon nem lehetett jelen, mégis megéreztet valamit abból, amit Kovács Dénes tömören így fejez ki „*... »Zatunál« voltam órán...*” S ha elolvassuk legeredményesebb tanítványainak névsorát, bizony elszomorító, hogy hányan hagyták el az országot éppen a legjobbak közül s hányan nem váltották be emigrációjukban a hozzájuk fűződött reményeket. Egyáltalán, kitűnik a könyvből, hogy a tanítás és a hangversenyezés Zathureczkynél ugyanazt jelentette: a zene igazságának lényegének kutatását.

Hűségesen ábrázolja Homolya a művész nemzetközi karrierjét. Olaszországi sikereiről kiváltképpen bőségesen számol be. Az 1939-es pármái botrányról ugyan Zathureczky mellett érdemes lett volna

a másik szemtanút, Bartókot is idézni: „*Édes Dittám! Ünnepi uzsonnával fogadtak minket, viszont a 2. rapadódiát kipisszegték (gyűjtöm az adatokat). Egy 2000 személyes színházban játszottunk 200 személy előtt (de lehet, hogy csak 100-an voltak!).*” (MAGYAR ZENE, 1970. 1—4. 52. l.) Mindenképpen érzékletes azonban, mit is jelentett Zathureczkynek a nemzetközi zenei élethez való tartozás és az is, milyen keserves volt a számára, amikor 1949-ben bezártultak nyugati határaink. Talán túlzás, hogy a bezártság hatására „*Játékában felületessé vált, a kidolgozottságra, technikai csiszoltságra nem fordított súlyt és fáradságot.*” (58. l.), inkább az az igazság, hogy „*Nagyszerű művészi egyéniségét... soha nem veszítette el, az mindig érvényesülni tudott, és a közönségre gyakorolt hatása mindvégig elementáris maradt.*” (58. l.) Azt hiszem, utolsó hazai éveit művészetének csodálatos kiteljesedését hozták, nem technikai, hanem éppen zenei vonatkozásban.

A magyar történelem három fontos, kiélezett pillanata kerül a könyv látóterébe. Homolya nagy elhithető erővel bizonyítja, mennyire ember maradt Zathureczky, a Zeneakadémia új főigazgatója a fasizmus idején; hogy mennyire készült haza az ideiglenesnek tartott s tragikusan véglegessé vált emigrációjából. Már nem ennyire hiteles, amit történelmünk egyik legfontosabb fordulójáról, 1949-ről ír. A főiskolai reform nem „*a régi pedagógiai szisztéma átalakítására, sőt szétzúzására irányult*” (61. l.), hanem — jól-rosszul — a zenetanulás monopóliumának szétzúzására. Kóruskar-nagyokat, iskolai énektanárokat a Főiskolán korábban is neveltek. A karvezetők célja azonban az volt, hogy a szükségképpen kisebb előképzettségű munkás-paraszt fiatalok bekerülhessenek a Főiskolára. Igaz, hogy a művészképzés később erősen megsínylette a reformot, de a Főiskoláról kikerült pedagógusok országos méretekben segítették a zenetanulás monopóliumának felszámolását.

Homolya István Zathureczky-portréja egészében sikerült, értékes kötet. Akik hallották a művész hegedűjátékát, azokban asszociációk, emlékek egész sorát ébreszti fel. Akik nem voltak soha Zathureczky-esten, azt a forró légkört nem élhetik át többé, de talán megsejtenek valamit a művész nagyságából.

B. J.

СОВЕТСКАЯ Музыка

A *Szovjetszkaja Muzika* 4. számában nagy érdeklődéssel olvashattuk *Vartanyan* A szovjet opera útjai és sorsa c. cikkét. A cikkíró arra vállalkozik, hogy felvázolja az 1958 óta megtett utat. Maga az év korszakjelző, mert ekkor jelent meg az SZKP határozata a művészeti kérdésekben elkövetett hibák javítására és egyes zeneszerzők értékelésére vonatkozóan. A vizsgált időszakra esik az Októberi Szocialista Forradalom 50. évfordulója, valamint Lenin születésének 100. évfordulója. A művészi élet fellendülését nagyszerűen illusztrálják e két alkalomra kiírt pályázatok eredményei. Az Októberi Forradalom 50. évfordulójára 73 új opera és 86 új színmű született, amelyek közül 13 opera, illetve 11 színmű érdemelte meg a díjat, míg további 3 opera és 13 színmű elismerő oklevelet kapott. A Lenin-évforduló művészi terméke 47 opera és 41 színmű volt, amelyek közül 7 opera, illetve 6 színmű díjat érdemelt, míg 10 opera és 13 színmű elismerő oklevelet. A művek jobbára politikai-forradalmi eseményeket dolgoznak fel, de akad köztük számos olyan, amely a mai kor etikai-erkölcsi problémáival foglalkozik. Műfajilag és kifejezőeszközök tekintetében nyilvánvaló a haladás, az előrelépés. Ha azonban abból a szempontból vizsgáljuk a termést, hogy mennyi maradt meg a repertoáron, akkor a kép nem a legjobb. 127 műből mindössze 59. A premizált művek esetében valami-

vel jobb az arány. Annak, hogy a művek nem találják meg az utat a közönség szívéhez, több oka van: a mai téma hiánya, a szöveggönyv, maga a túlzásba vitt recitativo-műfaj, a káderek és a propaganda fogyatékosága.

Röviden említénék meg csupán három cikket, amelyeket az érdeklődők használnak forgathatnak: *Groseván* a nálunk is jól ismert szovjet énekesnőről, *Arhipováról* írt portréját, *Lev Ginzburgnak* Az elmélet felé vezető úton c. tanulmányát, amelyben az előadóművészet problematikáját vizsgálja a pavlovi, valamint az asszociációs pszichológia fényében, hivatkozva közismert, világhírű művészek nyilatkozataira. *Ginzburg* azt igazolja, hogy az előadóművészi magatartás és lelkiállapot sok mozzanata tudományosan magyarázható és mint ilyen kontrollálható is. A harmadik cikk *Jakov Zaktól* való és a szovjet karmester-versenyéről számol be benne.

A folyóirat legérdekesebb lapjai azok, amelyek *Prokofjev* életével és művével foglalkoznak. Első helyen magának *Prokofjevnek* az Önéletrajzát említem meg, amely 1907-től ad számot életének fontosabb eseményeiről. Nagyon érdekes és új fényben világítja meg *Rimszkij-Korszakov*, *Ljadov*, *Cserepnjin*, *Mjaszkovszkij* személyét, mindenesetre a *Prokofjev*-rajzolta portré egészen más, mint amilyen a köztudatban forog.

Holopova cikkének címe *Hangközök szimmetriája Prokofjev zenéjében*. Mondanivalóját gazdagon illusztrálja kottapéldákkal, miközben meggyőzően bizonyítja, hogy ez a szimmetrikus elv mennyiben válik *Prokofjev*nél dallam- és harmóniaszerkesztési elvvé.

Volkov Megjegyzések a Háború és béke c. operáról szintén olyan írás, amely hasznos a Prokofjev-kutatók és kritikusok számára is. A cikkirő megvilágítja Prokofjev munkamódszerét is. Prokofjevben 1935-ben vetődött fel az opera megírásának gondolata, angliai tartózkodása folyamán, amikor angol fordításban olvasta el Tolsztoj regényét. A jegyzetek alapján kiderül, hogy a szövegekönyv — noha szinte teljesen megtartotta az eredetét — eleve bizonyos ritmusba kényszeríti a prózai szöveget. A komponálás is a ritmus felől indul el, csak később rendeződik dallammá. Ritka az olyan eset, hogy Prokofjev egyszerre jegyezte volna le a dallamot és a ritmust. A cikk nagyszerű betekintést ad Prokofjev műhelymunkájába.

Az 5. szám cikkei közül magára vonja az olvasó figyelmét *Baltrimasz* Több figyelmet az előadóművészetnek és több jogot a kritikának c. írása. Az előadóművészet és főleg a fiatal művészek interpretálási művészetének bizonyos válságát abban látja, hogy ez a művészet nem eléggé érett, nem eléggé lebilincselő. Oka nemcsak abban van, hogy az előadóművészet nagy titkait nem igen lehet eltanulni a nagyoktól, hanem abban is, hogy ma minden előadóművészek túlságosan széles repertoárral kell rendelkeznie, ami lehetetlenné teszi, főleg a fiatalok számára, a kívánt elmélyülést. De az is hiba, hogy a kritika ma nem tölti be azt a szerepet, amely az előadóművészet fejlődését sugallná.

Szintén előadóművészi tematikát tárgyal *Blagoj* Zenéről zenén kívül c. írása is. A cikkirő bírálja Petrusint, aki az idegrendszer törvényszerűségeinek tudományos alkalmazásában látja az előadás pszichikai problémáinak megoldását. Blagoj szerint a tudományos vizsgálatra szükség van, de a művészi gyakorlat specifikumát kell minden esetben szem előtt tartani, mert különben az olyan receptek, mint amilyeneket Petrusin pl. a lümpaláz leküzdésére javasol, öncélúakká válnak, általános pszichikai állapotban adnak eligazítást és nem a sajátos művészen, amely mindig individuális természetű.

Említsük még meg *Aprahszina* Mi a főfeladat c. polemikus írását. A cikk válassz Gejrihsznek a Szovjetszka Muzika 1971. 3. számában közölt írására. Gejrihsz, említett cikkében, sürgeti az ének- és zeneoktatás reformját. Ő szerinte ugyanis a szovjet általános iskolában

ének címszó alatt három tantárgy fut párhuzamosan: ének és kóruséneklés, zenei írás-olvasás és zenehallgatás. Aprahszina abban marasztalja el Gejrihszet, hogy ilyen megállapításokat a tanterv és utasítás nem ismeretében lehet csak tenni. A tantervi utasítás ugyanis a három műveltségben nem három önálló feladatot lát, hanem három munkamódszert, amelynek együttes alkalmazása célozza az igazi cél elérését: zenét szerető ifjúság felnevelését. Egyébként a szovjet pedagógusoknak az a csoportja, amely komplex-rendszerrel dolgozónak vallja magát, meg is tudja valósítani a tanterv célkitűzéseit és nem okoznak gondot számára azok a nehézségek, amelyeket Gejrihsz említett cikkében ismer-tet.

K. P.

Musik

UND GESELLSCHAFT

A folyóirat februári (2) számának vezércikkében *Hans-Joachim Kynass*: Vom Nutzen des Musikgesprächs címen átfogó képet ad arról, hogy milyen eszközökkel és módszerekkel iparkodnak a dolgozók érdeklődését a zenei alkotások iránt felkelteni és őket a modern zene megértésére nevelni. Sikeresnek bizonyultak azok a beszélgetések, amelyeket egy-egy új mű bemutatása után a zeneszerző, az előadóművész és a hallgatók között rendeztek. A zenei élmény, a zenével kapcsolatos beszélgetés és a művészi ismeret gazdagodása képezik az alapját annak, hogy a hallgatók képesek új feladatokra inspirálni a zeneszerzőket. Ugyancsak nagy hatással volt a dolgozókra, ha zenekari próbán vehettek részt, ahol fülük hallatára alakult mind szebbé és érthetőbbé a zenemű. A modern zeneművek propagálásában nemcsak a rádió és a televízió veszi ki a részét, hanem az újságok is, ahová érdekes megfigyeléseket, megszívlelendő ötleteket küldenek be a hallgatók.

Ugyanehhez a témához kapcsolódik *Gerđ Schönfelder*: Zur Populärwissenschaft című írásával, amelyben a népszerűsítést tudományos oldalról világítja meg. Abból indul ki, hogy a spontán zenei élmény bizonyos zeneesztétikai törvényszerűségek ismerete és a többnyire

tapasztalaton alapuló tájékozódás nélkül úgyszólván lehetetlen. A zenetudomány nem elégedhet meg a törvényszerűségek kutatásával, hanem az alkotásokat hasznosítani, a közönség esztétikai képzetét és művészi élménylehetőségét kvantitatíve és kvalitatíve kiszélesíteni is kívánja. A hangversenyek egyoldalú, indirekt kapcsolata a közönséggel, kevés lehetőséget nyújt a visszahatásra. A szakmai beszélgetések és viták feltehetően hasznosabbak egy direkt kapcsolat megteremtésére. A nevelési lehetőség így sokkal nagyobb, a hallgatók állást foglalhatnak a művel kapcsolatban.

A népszerűsítés eredménye azonban fokozható a következő konkrétumok tisztázásával:

1. Kinek adunk elő? (Soziale Ebene)
 - a) hallgatóknak, b) közvetítőknek, c) operatív tevékenykedőknek.
2. Milyen módon? (Methodische Ebene)
3. Hogyan lehet az eredményt kontrollálni? (Soziologische Ebene)
 - a) kvalitatív, b) kvantitatív, c) operatív.
4. Milyen módon szolgálja a népszerűsítés az egyéneket? (Operative Ebene)
5. Milyen a népszerűsítő munka tanítása? (Hochschulpädagogische Ebene)

Az IMC 1971 októberében Moszkvában megtartott XIV. kongresszusáról, amelyen 37 ország 450 delegátusa vett részt, *Paul Michel* számol be. A vezetőség választásán *Yehudi Menuhin* lett ismét az elnök, a végrehajtó bizottságba *Sárai Tibor* a Magyar Zenei Tanács főtitkárát is beválasztották. „A népek zenei kultúrája: tradíció és korunk zenei alkotásai” volt a központi téma, majd 6 szekcióban a következő témákról voltak referátumok és viták:

1. Tradíció és újítás. 2. A tradíció gondolkodás és a kortárs zene. 3. A különböző zenei kultúrák hozzájárulása a mai világ kultúrájához. 4. A nemzeti tradíciók fejlődése és a Szovjetunió tapasztalatai. 5. A fiatal muzsikusok nevelése. 6. Zenezsziológiai problémák. Az utolsó két szekcióban *Szávai Magda* és *Maróthy János* tartottak referátumot.

A könyvismertetések rovatban *Szabolcsi Bence*: *Aufstieg der klassischen Musik von Vivaldi bis Mozart* (Corvina 1970) c. könyvéről *Gerő Schönfelder*; *Zoltai Dénes*: *Ethos und Affekt, Geschichte von den Anfängen bis zu Hegel* (Akademie-Verlag Berlin és Budapesti

Akadémiai Kiadó 1970) c. könyvéről *Ingeborg Allhin* írt ismertetést.

A folyóirat márciusi (3) számában *Konrad Boehmer*: *Karlheinz Stockhausen oder: Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalistischen Avantgardismus* címmel hosszabb tanulmányban foglalkozik *Stockhausen* alkotásaival és világnézetét, elveit ismertető írásaival. Példákon mutatja be, hogy *Stockhausen* megnyilatkozásai nagy jelentőséggel bírnak, mert ő világossá tudja tenni, hogy milyen irányban védhető a monopolkapitalista kizsákmányolás. Miszticizmusra való hajlamát is több példa mutatja. Például 1968-ban elmélkedő szövegeket írt, amelyek a zenészek improvizáltak. Egyik ilyen szövegében úgy állította be magát, amint akinek sikerült „kozmosz tudatot” elérni és hallgatóit magasabb régiókba vezetni. Az „Aus den sieben Tagen” című kompozíciójának előszavában pedig a következő utasítást írta: Ne gondoldj semmire amíg teljes csöndesség nincs benned. Azután kezdj csak játszani. Az „Übermensch”-ről a következőképpen nyilatkozott: Volt idő, amikor az egyes állatoknál a tudat olyan erőssé vált, hogy végül emberekké váltak. Most olyan időben élünk, amikor az egyes emberek tudatfelettije olyan erős, hogy ők közel vannak ahhoz, hogy magasabbrendű élőlényekké váljanak.

A cikk írója ezután *Stockhausen* fejlődéstörténetét vizsgálja, hogy megvilágítsa miként és miért lett ő az ötvenes évek elején az NSZK ünnepelelt komponistája. *Elismeri Stockhausen* nagy adottságait, dús fantáziáját, leleményességét, akár az íróasztal mellett, akár az elektronikus stúdióban dolgozik. De különbséget kell tenni az adottsága és a között, amire az adottságát felhasználta.

A náciizmus összeomlása után megkezdődött a három nyugati zónában a kulturális harc a fasiszta kultúrpolitikával szemben. *Stockhausen* az első évek tevékenysége után feltétele nélkül az archaikus csoport oldalára állt. Ebben az időben fő műve egy Szonáta hegedűre és zongorára (1951), amelyen nagyrészt *Schönberg*: *Violinfantasie*-nek Op. 47 (1949/51) és *Sztravinszkij*: *Hegedűversenyének* (1931) hatása érezhető.

A fiatal *Stockhausen* azonban gyorsan a zenei technokraták varázskörébe került. *Herbert Eimer* ismerte fel *Stockhausen* tehetségét és meghívta őt a rádió elektronikus stúdiójába, ahol azon fá-

radoztak, hogy teljesen formális zenét propagáljanak.

Stockhausen először írásban vetette fel egy tisztán szeriális zene elvét, amelynek Anton Webern késői művei az előfutárai. Az Op. 1. „Kontrapunkte” ebben a stílusban született s ezt a művet Hermann Scherchen előadhatatlannak tartotta. Később a rutinos komponista Pierre Boulez teljesen átdolgozta a partitúrát.

A rádió elektronikus stúdiójában Stockhausen Eimert védelme alatt folytatta kísérleteit. Nemsokára megszületett a Studien I. és II. amelyek mintapéldái a technokrata, teljesen tartalom nélküli zenének.

Stockhausen realizmusa — amelyet nem szabad alábecsülni — nyilatkozott meg a koreai háború kezdetekor, amikor először kísérte meg, hogy kompozíciójának reális tartalmat adjon. A „Gesang der Jünglinge”-ben új boldog világot propagál. Bibliából vett szövege azonban naturalista és klerikális.

A technokrata zeneszerzők teóriája szerint a zenei konstrukció elve nem mérhető a zenei tartalommal és a társadalmi funkcióval, hanem csak ipari normával, nevezetesen az elektronikus zenével. A kapitalista Elektro-Industrie ezt az elvet átvette és új hanglemezetek születtek: pop-csoportok és elektronikus hangszeregyüttesek produkcióival.

Stockhausen mindezekig legmeggyőzőbb művei: a „Gruppen für drei Orchester” (1957/58) és a „Kontakte für elektronische Klänge, Klavier und Schlagzeug” (1960). Ez az átmeneti idő azonban csak rövid ideig tartott. Az 1961-ben a rádiónak írt „Carrée für vier Chor- und Orchestergruppen” már kevés feltűnést keltett. A darab második előadására csak 10 év múlva, Hágában került sor. A „Mikrophonie I”-ben újabb lépést tett a miszticizmus felé. A mű egyiptomi napimádó rítust kelt életre. A „Telemusik”-ban (1964) ázsiai egyházi zene; a „Hymnen”-ben (1967) a Marseillaise-től az Internacionáléig elektronikus zenébe csomagolva szólalnak meg a dallamok. Ez utóbbi darab két részből áll. Az elsőben a fasiszta spanyol himnusz az USA-himnusz kíséretével szólal meg, a másodikban a nyugatnémet nemzeti himnuszhoz a Horst-Wessel dallam társul, amelyet mint Stockhausen írja, csupán emlékeztetőül szánt.

A legújabb műveiben kispolgári világsképe nyilvánul meg, amely nem más,

mint a 19. század katolikus ideológiájának vallásos és misztikus megnyilvánulása.

A kapitalista országok Stockhausennek és kollégáinak (Boulez, Berio, Pousseur stb.) absztrakt zenéit minden eszközzel támogatják. A nyugati rádiómonopólium is propagálja Stockhausen, Ligeti és Penderecki zenéjét és ebben kétségtelenül nagy szerepet játszik a német polgári intelligencia, amely minden eszközzel az internationalista színvonalhoz kíván igazodni.

(A Neue Musikzeitung 1972. febr./márc. számában Stockhausen korrigálja a H. H. Stuckenschmidt által róla írt életrajzi adatokat és információt ad fejlődéstörténetéről. A cáfolatok közül néhány a fenti cikk adataira is vonatkozik. V. L.)

Liesel Markowskinak Ruth Zechlannel folytatott beszélgetését közli a lap, amelyben a sokoldalú művész zeneszerzői, előadóművészi és pedagógiai tevékenységéről nyilatkozik.

A folyóirat áprilisi (4) számában az új DEFA-filmek zenéjéről Vera Grütner; a televíziófilmek kísérőzenéjének drámai funkciójáról Wolfgang Thiel ír hosszabb tanulmányt. Mindkét írás elemzi és kottapéldákkal illusztrálja a zenének a filmekben betöltött hangulati és drámai szerepét; a kép és a zene egymásra hatását. Elemzik a különböző lehetőségeket: a klasszikus zenéből vett idézeteket, a variációkat, az improvizációt, a filmhez komponált szóló darabokat, a beatzene, a jazz, az euforisztikus szólók, a disszonáns fúvósok, ütőhangszerek, zajok és az elektronikus effektusok szerepét. Végül rámutatnak arra, hogy még mindig kevés a rendezők, a forgatókönyv írók és a zeneszerzők közötti kapcsolat.

Brahms halálának 75. évfordulója alkalmából Norbert Albrecht ír megemlékezést. Kevés 19. századbeli komponistát értékelnek olyan különböző módon, mint Brahmsot. Egyesek konzervatív klasszicistának bélyegzik, mások viszont a romantika koronájának tartják. Brahms művészetében a hová sorolásnál lényegesen fontosabb, hogy megragadta és kifejezte a kor felfelé törekvő polgárságának humanizmusát és antifeudális magatartását. Amikor Brahms 15 éves volt, akkor ért véget a 48-as forradalom. Ismert, hogy a zeneszerző milyen szimpátiával viseltetett a forradalom célkitűzésével.

A cikk írója ismerteti, hogy a különbö-

ző országok népdalai milyen mély hatást gyakoroltak Brahms művészetére és miként dolgozta fel azokat műveiben. Nemcsak a népdalban ragaszkodott Brahms a tradíciókhoz, hanem a zongorára írt keringőben (Op. 39.) is a beethoveni és schuberti Ländlerök kifejező gazdagságát folytatta.

Másik jelentősége Brahms zenéjének a variációs forma, amelyből a Finale-formát fejlesztette ki.

Bach műveinek tanulmányozása után 1855-ben fordult a szigorú polifonikus tételek felé, bár már 20 éves korában is uralkodott nála a kánon, amely minden variációjában és későbbi műveiben is fontos szerepet kapott. A polifonikus textúrára Joseph Joachim hívta fel a figyelmét. Brahmsnál ez a tartalom szükségyszerűségévé vált. A német Requimben például a fúga drámai és tartalmi jelentőségű.

Brahms humanista felelősségtudata képezi művészetének hátterét, s ebből a művészetből mélyen emberi magatartás csendül ki — és ezért érezzük még ma is művészetét közel hozzánk.

Helmut Schulze az óvoda és a zeneiskolába való előkészítés problémáiról ír. Ezek a problémák: a zenei képesség minél korábbi felismerése és meghatározása, valamint a képzés céltudatos felépítése a gyermekkortól egészen az érett művészi magasságig. Mindehhez természetesen a legjobb tanárok odaadó munkája és a szülők megértése, valamint az óvoda és a zeneiskola közötti jó együttműködés szükséges.

V. L.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG REVUE MUSICALE SUISSE

A *Schweizerische Musikzeitung* 1972/2. számában jelent meg *Edward Staempfli* Pelléas und Mélissande. Eine Gegenüberstellung der Werke von Claude Debussy und Arnold Schönberg című érdekesítő tanulmánya, melyben összehasonlítja az azonos témát feldolgozó, de egymástól alapvetően eltérő két kompozíciót. Bevezetőül arról szól, hogy Wagner zenéjének hatása alól a 19. század utolsó évtizedeiben szinte egyetlen muzikus sem vonhatta ki magát. A „Gesamtkunstwerk” azonban másként ha-

tott Franciaországban és másként Németországban. Debussynél a tonalitás feloldása mintegy Wagner-ellenes protestációnak tekinthető, a német zenében pedig egyenes út vezetett Schönberghez és a tonalitás széthullásához.

Különös véletlen, hogy Debussyt és Schönberget szinte egyidejűleg ihlette meg Maeterlinck Pelléas és Mélissandéja, az előbbit operáirásra, az utóbbit szimfonikus költemény komponálására. E két műben különösképpen megmutatkozik, mennyire más irányban fejlődött Wagner fellépése óta a német, illetve a francia zene. Kétségtelen azonban, hogy Maeterlinck drámájában, Debussy operájában és Schönberg zenekari művében egyaránt felfedezhetők a Tristan nyomai. Schönbergnél a tristani kromatika, Debussynél talán inkább a Tristan atmoszférája.

A Tannhäuser 1861-i párizsi bemutatójának bukását követően Baudelaire mintegy felfedezte Wagnert s nagyszabású tanulmányban méltatta a német zeneszerzőt, akinek tábora nőttön nőtt. Wagner különösen irodalmi körökben vált hallhatlanul népszerűvé, a szimbolisták mintegy példaképüknek tekintették. Debussyt is elkapta a Wagner-láz, melynek tetőpontja 1888—89-re tehető. Debussy mindkét évben elzarándokolt Bayreuthba. A csodálat mellett azonban ekkor merültek fel benne az első kétségek. Nyomasztónak kezdte érezni Wagner nyelvezetét, a monumentalításra való törekedését, s dramaturgiai nézeteivel sem tudott már ekkor egyetérteni.

Bayreuthból való hazatérése után foglalkozott először ő maga is operáirás gondolatával, s tanárával, Guiraud-val folytatott beszélgetéseinek lejegyzéséből tudjuk, hogy olyan szövegírórt keresett, aki csak félig mondja ki a dolgokat, aki időtől és helytől független személyeket szerepeltet s ezáltal szabad kezét ad a zeneszerzőnek. Maeterlinck drámáját 1893-ban mutatták be Párizsban, s Debussy még abban az évben felkereste az írórt Gandban, ahol megbeszélték a rövidítéseket, s ahol Maeterlinck felhatalmazta a zeneszerzőt, tetszése szerinti változtatásokra.

A komponálás tíz évet vett igénybe s Debussy írásaiból kitűnik, mennyire nehezen talált rá a maga új kifejezési formájára. Arra törekedett, hogy szakítson a tradicionális éneklésmóddal s hogy szereplői természetesen énekeljenek a francia nyelv ritmusa, prozódiaja alap-

ján. Debussyt a dráma szimbolikus elemei, az idő és a cselekmény semleges volta vonzotta, Schönberg ezzel szemben a darab konkrét cselekményére alapozta szimfonikus költeményét s eszerint minden tételnek meghatározott programja van. Schönberg azt a wagneri tradíciót követte, amely Brucknerhez, Strauss-hoz és Mahlerhez vezetett, de a „Satz-technikában” Brahms is hatott rá.

Bécsben nem ismerték a francia szimbolizmust, s Schönberg mit sem tudott a Debussy-opera párizsi előadásáról. Mindaz, ami Debussy számára oly vonzóvá tette Maeterlinck darabját, Schönbergnek lényegtelennek tűnt. Ő sztrahégédiaként fogta fel a drámát s kritikussai szerint műve voltaképpen zseniális félreismerése Maeterlinck Pelléasjának. Schönberg hátrahagyott írásaiból tudjuk, hogy eredetileg ő is operát akart írni Maeterlinck szövegére. Később megbánta, hogy tervét megváltoztatta, mert — olvassuk írásaiban — operája nagyon különbözött volna Debussytól. Talán nem lettem volna képes — írja — a darab varázslatos légkörét zenémmel érzékelteni, de szereplőim bizonytalán többet énekeltek volna, mint Debussynél. Egyébként a szimfonikus költemény építkezése bizonyos hangulatoknak és karaktereknek olyan pontos megformálására kényszerítette, amelyet az opera műfaja nem tett volna lehetővé.

Érdekes, hogy mindkét zeneszerző alkalmazta a wagneri Leitmotívot, illetve Schönbergnél inkább vezértémákról beszélhetnénk.

E. Staempfli kottapéldákat közölve hasonlítja össze Mélisande, Pelléas, Golaud „Leitmotív”-jait, majd párhuzamot von Debussy és Schönberg zenei eszközei között. A bécsi zeneszerző e zenekari darabjában először szerepelteti a fafűvőknél a „Flatterzunge”-t a pozau-

noknál a glissándókat s itt találkozunk először a későbbiek folyamán oly gyakran alkalmazott és tonálisan nehezen elhelyezhető kvartakkordokkal. Zenekari apparátusa nagy, nyolc kürtöt alkalmaz szemben Debussy hallatlanul finom és ökonomikus zenekarával.

A Pelléasszal mindkét zeneszerző új utakra lépett, s ez a magyarázata a nagyközönség kezdeti idegenkedésének, sőt ellenséges magatartásának.

Debussy operáját 1902-ben mutatták be Párizsban, a főszerepben Mary Gardennel. Maeterlinck nem sokkal azelőtt vette feleségül a híres énekesnőt, Georgette Leblanc-ot s szerette volna, ha ő alakítja Mélisande-ot. Ebből harag, félreértés származott, s ámbár annak idején Maeterlinck szabad kezet adott Debussynek a szöveg átdolgozását illetően, most mégis önkényességgel vádolta. Tetézte a bajokat a hibás kottamásolás is, ami szintén hozzájárult ahhoz, hogy a premier közönsége valósággal botrányba fullassza az operát. A rossz kritika ellenére a Pelléas repertoáron maradt, s Debussy híveinek száma egyre növekedett. Párizsban valóságos „Debussytis” ütötte fel a fejét. Schönberg szimfonikus költeménye az 1905. január 26-i bécsi bemutató alkalmával szintén ellenérzést váltott ki mind a közönségből, mind a kritikusokból.

Alban Berg Pelléas-analízise rámutat a két mű merőben eltérő zenei világára, amely talán legszembetűnőbb Mélisande haláljelenetében. Schönberg súlyos, kérelhetetlen d-moll befejezése a sorstrahégédia beteljesedését jelzi, Debussy zenekarában a vonósok mellett fuvola, kürt, trombita, hárfa és harang szólal meg, a mű világos, megbocsátó, lebegő Ciszdúrban zárul.

Sz. M.

HANGLEMEZEKRŐL

Mihály András: Három tétel kamaragyüttesre. — Maros Rudolf: Sirató. — Székely Endre: Musica notturna per pianoforte, cinque fiati e cinque archi. — Láng István: Impulsioni per oboe solo e gruppo di strumenti. — Balassa Sándor: Antinómia — Trió énekhangra, klarinéttra és csellóra, op. 14. — Lendvay Kamilló: Concerto da Camera. Előadók: Sziklay Erika (szoprán), Pongrácz Péter (oboa), Kovács Béla (klarinét), Szász Árpád (gordonka), a Budapesti Kamaragyüttes, Mihály András vezényletével. — Hungaroton LPX 11494

Örömmel köszöntjük a Budapesti Kamaragyüttes „előadói” lemezét! A néhány éve alakult kamarazenekar nemcsak külföldön aratott komoly sikereket, hanem itthon is nagyon jó szolgálatot tett és tesz, különösen a mai magyar zene ügyének. Bár repertoárjuk nem szorítkozik csupán századunk alkotásaira, mégis ezen a még ma is meglehetősen sok „fehér folt”-ot jelentő területen járultak hozzá leginkább zenei életünk gazdagodásához, közönségünk és szakembereink teljesebb orientációjához. De legnagyobb érdemük alighanem az, hogy igen sok új magyar művet ihlettek, s vittek a publikum elé, s ezzel a kamara-irodalom újabb hazai reneszánszát segítették elő.

Kitűnő ötlet volt mai magyar műveket ilyen „gyűjteményes” formában kiadni! Szívesen fogadnánk máskor is hasonló lemezeket, melyek időről időre ízelítőt adnának a legújabb magyar kompozíciókból. S bizonyára külföldön is érdeklődéssel fogadják ezt és az ehhez hasonló típusú lemezeket, különösen azok, akik figyelemmel kísérik a legújabb ze-

ne keletkezését, útját. Örömmel még jobban növelte volna, ha a lemezeken hallható szerzőkről nem csupán három-négysoros „bemutatást” olvassunk. (És csak mellékesen: a szerzők neve után zárójelbe tett évszám a születési évet jelenti, de ez elé miért tettek keresztet? Köztudott, hogy a születést csillaggal szokás jelezni, a kereszttel pedig az elhalálozás idejét!) Így a hallgató gyakorlatilag semmi tájékoztatást nem kap arról, mikor keletkezett a darab, mire utal a cím stb. (Pl. milyen fontos lenne ez a Maros: Sirató esetében!)

Mind a hat kompozíció nagyon jó tolmácsolásban hangzik el. A Mihály-vezette Budapesti Kamaragyüttes feladata hivatása magaslatán áll: nemcsak pontosan, stílusosan muzsikálnak, de érezhető igyekezettel a művek teljes világának kitérését is céljuknak tartják. Természetesen mindegyik szerző más „nyelvet” beszél, más eszközökkel, megoldásokkal közli mondanivalóját. Közös törekvésük azonban feltétlenül a korszerűség, vagyis az, hogy mai nyelven szóljanak a mai hallgatókhoz. És még valamiben közös mind a hat opusz: a gondolatok, közlések hitelében. Egyik szerző sem kísérletezik „üres” hatásokkal, önmagában, céltalanul sokkírozó eszközökkel. Mai zenét írtak — de műveiket hitelesíti az alkotói szándék, az érzelmi „háttér”. Bizonyára ezt érzik meg a háttérainkon túli hallgatók, szakértők, bírálók akkor, amikor sorra adták (és adják) a különböző díjakat komponistáinknak. — Minden dicséretet megérdemel a lemez technikai kivitelezése is.

Kadosa Pál: I. zongoraszonáta, op. 7
— 4 Caprichos, op. 57 — Rhapsodie, op.

28A — II. szonáta hegedűre és zongorára, op. 58 — Szerenád — kamarazene-karra, op. 65. Előadók: Kocsis Zoltán, Ránki Dezső, Szabó Csilla (zongora), Kocsis Albert (hegedű), valamint a Budapesti Kamaragyüttes, vezényel Mihály András — Hungaroton LPX 11532

Kadosa Pál újabb szerzői lemeze négy évtized zeneszerzői munkásságának keresztmetszetét adja. 1926 és 1967 között keletkeztek ezek a kompozíciók, így érdekes összevetésekre nyílik alkalom: mennyiben változott a zeneszerző stílusa, kifejezőmódja? Az öt, különböző jellegű darab alapján is megállapítható, hogy alapjában ma is ugyanazt a nyelvet „beszéli” a szerző, mint csaknem félévszázad előtt. Természetes, hogy árnyaltabbá, differenciáltabbá vált a kifejezőmód, de Kadosa zenéjének erős egyéni karaktere mindegyik műben dominál, más szóval: mindegyik egységes, és félreismerhetetlenül a komponista sajátja. Különösen tanulságos a lemez A-oldalán hallható zongoradarabok meghallgatása. Az I. zongoraszonáta 1926-ban keletkezett, a Négy caprichos 1961-ben, a Rapszódia pedig 1937-ben. Mégis, hasonló hangulatok váltakozása uralja mindegyiket. Jellegzetességük az erőteljes, motorikus hang, a kemény, acélos, sokszor szinte pattogó ritmika, s ugyanakkor ezeknek a „makacs” hangzásoknak fel-feltűnő ellentéte, a pillanatnyi lelassítások, nyugvópontok.

A lemez B-oldalán hallható művek is a zongoradarabok dramaturgiájára emlékeztetnek. Hasonlóak az érzelmi-hangulati hullámzások, az erőteljes, dinamikus részek és az éjszaka-zenék váltakozásai, és természetesen itt is felbukkan a Kadosa stílusára oly jellemző Scherzo-típus, játékos-fanyar hangjával. Még sokszínűbb és a kamarazene karaktereivel-effektusaival természetesen gazdagabb a Szerenád, vagy még találobb alcímével a Hat bagatell. Rendkívül tömör, frappáns mindegyik darab. Legtöbbjük nem „játék”, hanem sokkal mélyebb érzelmeket, indulatokat éreztet. A Szerenádban Kadosa remek hangszerkezelése is megragadja a figyelmet, ez „öltözteti” és teszi még hatásosabbá a koncentrált, erős érzelmi telítettségű kompozíciót.

Külön érdekessége a lemeznek, hogy az előadók mind Kadosa Pál tanítványai, akik nemcsak hangszerüknek kiváló mesterei, de a zeneszerző stílusának

is jó ismerői, így a megszólaltatás hi-telességéhez kétség sem férhet. Már csak azért sem, mert az interpretátorok a hazai fiatal előadóművészek legjobbjai: Kocsis Zoltán, Ránki Dezső és Szabó Csilla. Produkcióikról csak szuperlatívuszokban írhatunk! Kocsist különösen az I. zongoraszonáta sodró lendülete ragadta meg, Ránkit a Négy caprichos lágyabb színei. Szabó Csilla is teljes átéléssel, a Rapszódia minden értékét kibontakoztatva muzsikál.

A II. szonátát hegedűre és zongorára Kocsis Albert és Szabó Csilla kelti életre. A művészházaspár jól érvényre juttatja a három tétel végletes hangulati ellentéteit, ugyanakkor előadásukban a mű szerves összefogása is sikerül. Végül a nemzetközi hírnevet joggal kivívó Budapesti Kamaragyüttes szólaltatja meg a Szerenádot. Mihály András betanítóként és vezénylőként egyaránt remekel: a komponista aligha képzelhetett el jobb előadást!

Technikailag is átlagon felüli a lemez, találóak, természetesekek a hangzásarányok, csak néhány sercegés (pl. a II. szonáta hegedűre és zongorára bevezetésében) zavarja a zenehallgatást. Tetszik a lemez borítója, Hincz Gyula erős kontrasztáló színekben tobzódó festménye — jól illik a darabok atmoszférájához.

Ránki György: 1514 — Fantázia zongorára és zenekarra Derkovits fametszeti nyomán; — 1944 — Oratórium Radnóti Miklós „A la recherche” c. versére bariton szólóra, vegyeskarral és kamaragyüttesre; — Aurora tempestuosa preludio per orchestra. Előadók: Petri Endre (zongora), Útő Endre (bariton), László Margit (szoprán), Palcsó Sándor (tenor), a Zeneművészeti Főiskola Kamarakórusa (karigazgató: Párkai István), az Állami Hangversenyzenekar és a Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara, vezényel: Erdélyi Miklós. — Hungaroton LPX 11481

Három, gondolatilag összetartozó kompozíciót hallhatunk Ránki György „szerzői” lemezén. Mindhárom az emberiség sorskérdéseit veti fel, különböző idők perspektívájából. Az „1514” Dózsa idézi fel Derkovits fametszeteinek segítségével hívásával. Az „1944” egy Radnóti-vers emlékező-elégikus hangulatait jeleníti meg, az „Aurora tempestuosa” pedig a fény és árnyék drámai küzdelmét sugallja — az Októberi Forradalom fél-

évszázados jubileuma alkalmából. He-lyes, hogy a három „rokon” darab így, egy lemezen látott napvilágot, de hang-súlyoznunk kell, hogy Ránki zeneszerzői oeuvre-jének teljességét ezek — bár-mennyire is jeles kompozíciók — nem érzékeltetik.

Ránki György szerint az „1514” Der-kovits fametszet-sorozata egyes részei-nek „hiteles zenei műfordítása kíván lenni. Az egyes képeken s a bennük rej-lő mozgáson kívül a sorozat drámai egy-ségét s a háttérben feszülő, embertöme-geket mozgató történelmi erők hatását is igyekszik megjeleníteni. A képek tér-arányait a zenei idő-arányrendszer, a fe-kete-fehér fametszetnyelvet pedig a zong-ora-zenekarváltogatott zenei szövés-sel igyekszik tükrözni.”

Találóak a sorok, mégis sajnáljuk, hogy nem jutott hely a mű (és a művek) részletesebb ismertetésére. Ezek a „szer-zői” lemezek bővebb bemutatást, kísérő-szöveget érdemelnének, hiszen nem utolsósorban a külföldi hallgatókra, ér-deklődőkre is számítani kell, akik a komponisták pályafutására, s a darabok részletesebb elemzésére, „háttérre” is kíváncsiak lehetnek. Viszont a lehetősé-gekhez képest ügyes megoldást találtak az „1944” teljesebb megismeréséhez: a lemezhez a Radnóti-vers („A la re-cherche”) kétnyelvű szövegét mellékel-ték. (Persze, akkor már a két különálló lap hátoldalán maradt volna hely a ma-gyar eredeti és az orosz fordítás számá-ra is.) Az „Aurora” esetében is helyes volt a komponistát idézni — az ő szavai világítják meg legjobban a „Preludio” jellegét: „természeti-történelmi freskó az 1917 óta vajdúdó-alakuló új világ első félévszázadáról”.

Mindhárom mű előadása kitűnő. Erdé-lyi vezényletével jól érvényesül a dara-bok megannyi ötlete, drámai feszültsége, szuggesztivitása. Dicsérettel írhatunk a közreműködőkről: Petri Endre főlénye-sen oldotta meg a Fantázia („1514”) bo-nyolult szóját; az „1944” szolistái közül különösen Ütő Endre jól érthető és át-élt éneke tűnik ki. A Zeneművészeti Fő-iskola Kamarakórusa is helyt áll, kár azonban, hogy deklamálásuk nem a leg-világosabb ezúttal.

Égésében megfelelő a technikai kivi-telezés, de néhány pattogás itt is felesle-gesen rontja az összehatást. Az „1944” szopránszólójának hangvisszaadását nem sok választja el a betorzulástól. Külön ki kell emelnünk a tasaktervet: Bánó

Endre készítette, Németh Kálmán Cor-pus c. faszobrának felhasználásával. Csak helyeselhetjük, hogy feltűntetik a partitúrák kiadóját is — de miért csak angol nyelven? (És miért nem jelzik ugyanezt a többi „szerzői” lemezen, hi-szen ez az utalás bizonyára segítené a művek előadását külföldön?)

Weiner Leó: Csongor és Tünde, op. 10. (1913) — Szvit, op. 18 (1933). Magyar né-pi táncok zenekarra. Közreműködik a Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara, valamint a Budapesti Filhar-móniai Társaság Zenekara, vezényel: Breitner Tamás. — Hungaroton LPX 11526

Mennyi adósságunk van még a ma-gyar zene múltjával szemben! Még a közelmúltra is csak ritkán emlékezünk, példa erre Weiner Leó műveinek meg-lehetősen ritka megszólaltatása. Adóssá-got törlesztettünk viszont ezzel a Wei-ner-lemez megjelentetésével — mely méltó a zeneszerző emlékéhez. Méltó, mert kitűnő műveket kitűnő előadásban kínál. Weiner két, talán legnépszerűbb művét hallhatjuk ezen a Hungaroton felvételen, a Csongor és Tünde szvitet, valamint a Magyar népi táncokat.

A Csongor és Tünde kísérőzenéje csak-nem hat évtizede készült, de ma is töret-lenül hat. Weiner stílusa kétségkívül so-kat megőrzött a későromantikából, de nagy kultúrája, választékos ízlése meg-ővta az utazás-veszélytől. Egyéni hang-ja minden művében érvényesül. Lehet, hogy ezek a lemezen is hallható opuszok nem tartoznak a reveláció erejével ható alkotások közé, de csillogásuk, természe-tes hangjuk ma sem fakult el, s ami alig-ha elhanyagolható: ez a hang, ez a stí-lus feltétlen utat talál a zeneszeretők legszélesebb táborához.

Weiner kiváló ismerője volt a magyar népdalkincsnek, mindennél ékeesebb bi-zonyíték erre a Néprajzi Múzeum fon-ográf-gyűjteménye-ihlette Szvit, op. 18. Színes, sziporkázó hangszereléssel „öl-tőzteti” ebben az eredeti népi dallamo-kat, keretet pedig klasszikus veretű for-málással ad. Aligha érvényesülne azon-ban e két darab, ha nem ilyen gondos, értő és stílusos előadásban születnének újjá. Breitner Tamás nemcsak ismeri, de érezhetően szereti is Weiner kompozí-cióit, s elképzeléseit mindkét közremű-ködő zenekar hiánytalanul megvalósít-totta.

Ami a technikai kivitelezést illeti: a

Csongor és Tünde szvit kissé túl alapzajosan, „pattogásosan” kezdődik, később azonban szerencsére ilyen külső zörejek, hibák nem hallhatók. A borító és a taksakerv (Hincz Gyula rajza — Bánó Endre tervezése) itt is találó.

Nagy magyar előadóművészek: Palló Imre — Hungaroton LPX 11569

Összesen tizenegy áriát énekel Palló Imre ezen a lemezen, mégpedig a legkülönbözőbb stílusúakat — Glucktól Erkelig, Wagnertől Kodályig. Teljes művészi arculatot természetesen még egy ilyen reprezentáns lemez sem rajzolhat egyetlen művésztől sem — még kevésbé Palló Imréről. Márcsak azért sem, mert operai működésének a lemez csak egyetlen oldalát idézheti: az éneklést. Nélkülöznünk kell a színpadi játékok, a jellemformálások, a szituációfestések megannyi vizuális formáját. De ez az éneklés így, önmagában is csaknem teljes értékű műelvezetet biztosít, hiszen Palló Imre hangjával is mindent elhitet. Érces, nemes zengésű baritonja mindegyik szerepében ragyogóan érvényesül. Szövegmondása pontosan érthető, ami azokat is a jobb „befogadáshoz” segítheti, akik nem ismernék az operák „tartalmát”, az áriák szövegét. De Palló Imre esetében a megkapó szépségű hang és a kristálytisza szöveg csak eszköze a művészi megjelenítésnek. Hangja, éneklése mindig tudatos, de sohasem túlzottan kiszámított, hatásvadászó. Erre nincs szüksége, hiszen egy-egy hajlítással, hangsúllyal hangszínének elváltoztatásával teljes valósággá tudja varázsolni az operák részleteit. És milyen stílusbiztonsággal! Mennyire „otthonos” pl. Verdi, Muszorgszkij és Puccini stílusában!

Ha valamit ki kellene emelnünk a lemezen hallható, különböző években rögzített Palló-produkciók közül, feltétlenül a magyar művek életrekeltését említénem elsősorban. Ismeretes, hogy az ő kedvéért módosítottak a Bánk bán szólambeosztásán, s az ő baritonján szólalhatott meg Bánk bán szerepe. Erről írta a dicséretekkel mindig takarékos Kodály: „Lehetséges, hogy Bánk bán valódi karaktere ezzel a változással csak még szembetűnőbb lesz.”

A lemezen utoljára a Hány Toborzó szólal meg — Palló utolérhetetlen ízes, és nemes szépségű előadásában. Ha csak ez az egy felvétel őrizné hangját, akkor is kiemelt hely jutna számára a magyar előadóművészet történetében.

Schumann: A-moll zongoraverseny, op. 54 — Előadja: Ránki Dezső és a Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara, vezényel Lehel György. — Hungaroton LPX 11495

Nagyon örülünk a felvétel megjelentetésének, mégis legelőször azt kell szónvá tennünk, miért csak ezt az egyetlen művet préselték a lemezre? Az egyik oldal 15 perc 40 másodperc, a másik 17 perc 44 másodperc, bőven maradt volna hely még akár 25 perces műsorra! Ahogy Kocsis Zoltán lemezén a zongoraverseny mellett egy szonátát is hallhatunk, itt is szívesen hallgatnánk a tüneményes tehetségű fiatal művész tolmácsolásában más Schumann-darabot, vagy darabokat.

Remek az előadás! Ránki már évek óta komoly nemzetközi sikereket aratott Schumann-játékával, s ezt százszázalékosan hitelesíti a felvétel. Billentése elbűvölő, technikai problémákat nem ismer, tökéletesen sajátjának érzi Schumann költői világát — valósággal együtt lélegzik a darabbal. Mindegyik tételt szinte előadás közben varázsolja újjá. Híven ragaszkodik a kottaképhez, mégis tolmácsolása teljesen spontánnak, ott-helyben-születettnek hat. Csak dicsérhetjük abban az igyekezetében, hogy nem törekedett öncélú hatásosságra. A legtöbb zongoraművész pl. túlhajszoja a harmadik tételt, s így a részletszépességek rejtve maradnak. Ránki minden bizonnyal tempósabban is kifogástalanul játszaná a zárótételt, mégis a valamivel visszafogottabb tempót választja — és erről meggyőző valamennyiünket. Előadása így is virtuóz és színekben gazdag.

Lehel György és zenekara pontosan követi a szöveget, ezért hat egységesnek, kimunkáltnak, precíznek is az interpretálás. (Kisebb egyenetlenségek azonban előfordulnak, pl. a III. tételben.) Egy-két kisebb zörejtől eltekintve nagyon jó a lemez technikai kivitelezése, hasonlóképpen a tasak is — noha ez utóbbi egy kicsit túlzottan szolidnak hat.

Brahms: I. szimfónia; — II. szimfónia; — IV. szimfónia. Előadja a Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara, vezényel Bolberitz Tamás (I. szimfónia), Medveczky Ádám (II. szimfónia) és Lehel György (IV. szimfónia). — Hungaroton LPX 11536; LPX 11537, LPX 11512

Két fiatal karmester vezényli Brahms I. és II. szimfóniáját, Bolberitz Tamás és Medveczky Ádám; a IV. szimfóniát pedig Lehel György vezényletével halljuk, ugyancsak a Rádiózenekar közreműködésével. Mindenképpen dicséretes a szándék: helyet adni a fiataloknak, hogy tudásukat, felkészültségüket bizonyítsák. Az is helyeselhető, hogy Brahms szimfóniáit hazai felvételen is hozzáférhetővé tegyék az érdeklődők számára. Más kérdés, hogy nem túl merész-e a választás? Vagyis, éppen ilyen rendkívüli igényességet, vértetzetséget követelő művekkel debütáljanak a fiatal karmesterek a lemezipiacon? Hiszen ezek a szimfóniák a legnagyobb karmestereket is kemény próbára teszik, s igen sok, jobbnál jobb felvétel forog közkézen.

Az I. és II. szimfónia eredetileg stúdiófelvétel volt, s ezt a rádiósprodukciót vette át a Hungaroton. Bolberitz igen tehetséges karmester, jó néhány operaelőadás élén bizonyított már. Brahms vezénylése is rokonszenves, de a mű és a dirigens „társítása” ezúttal mégsem a legszerencsésebb. A fiatal karmester érettségben még nem nőtt fel a brahmsi szimfóniák világához, ezért tűnik előadása kissé túl tartózkodónak, visszafogottnak. Hiányzik még a produkcióból az egyéni jelleg — s itt nem egyénieskedésre gondolok, hanem a kottakép szigorú megszólaltatásán túl a karmester mindig érezhető jelenlétére, egyéni-sége sugárzó hatására. Ezt Bolberitz ké-

sőbbi felvételein (talán a jobban nekiváló művekkel való „találkozásain”) bizonyára megkapjuk, hiszen itt a Brahms-szimfónia nem egy részletében is megcsillogtatja rendkívüli tehetségét.

Sikerültebb produkció Medveczky előadásában a II. szimfónia. Itt csaknem teljességében megszólal a partitúra, s ezen túl is igényes megoldásokban gyönyörködhetünk. Medveczky — akárcsak Bolberitz — engedi játszani-énekelni a Rádiózenekart, de ezen túlmenően Medveczky mindvégig súlyt helyez a dallamvonalak „énekeltetésére”, lélegeztetésére, lekerekítésére. Kitűnő tempókat választott, s a legtöbb helyen a kényes átmeneteket is jól oldja meg. Kiemelkedően szépek a kúrtszólók!

Brahms IV. szimfóniáját többször hallhattuk már Lehel György vezényletével. Ez a lemez is ezekre a rangos előadásokra emlékeztet, s nem egy részletében, kidolgozottságban talán még azokon is túlsz. Vezénylését engedelmesen követi a Rádiózenekar, mely nemcsak itt, de a két fiatal karmester keze alatt is rendkívülit nyújt.

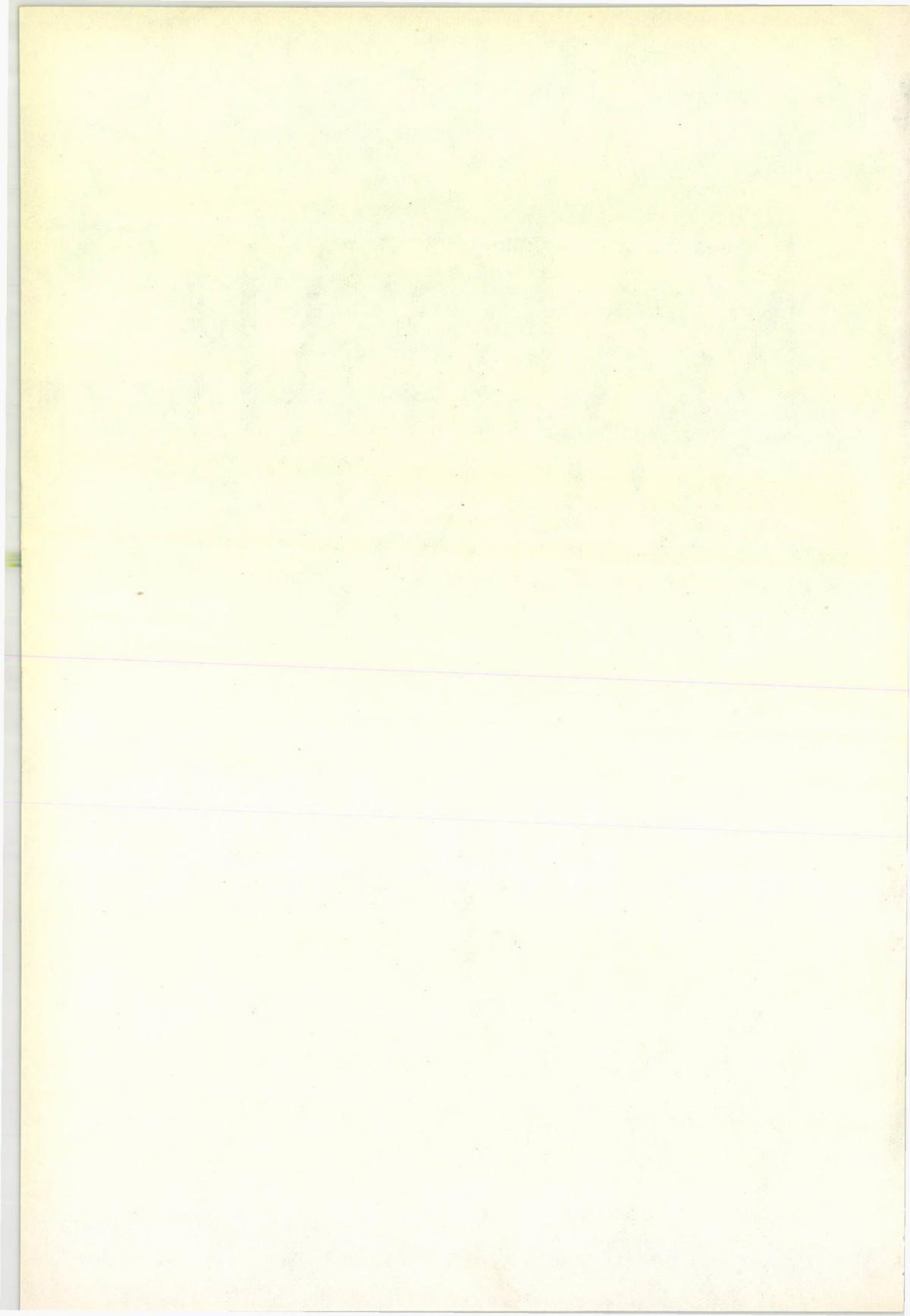
Később remélhetőleg teljessé válik a Hungaroton Brahm-szimfónia sorozata a III. szimfónia lemezével. Az eddigi lemezek művészi, technikai kivitelezése egyaránt jó, illetőleg átlagon felüli, így nyugodtan „jósolhatunk” mindháromnak kedvező fogadtatást — elsősorban a hazai zenekedvelők körében.

Juhász Előd

40 57 ~~Zene~~mita

MAGYAR ZENE

19 4 72



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

TARTALOM

TÓTH ALADÁR:

Kodály Zoltán (fordította: Szávai Nándor) 339

BÁRDOS LAJOS:

A „Norvég leányok”. Egy különös mű különös szerkezete 353

IRINA MEDVEGYEVA:

Kodály Zoltán a Szovjetunióban (fordította: Kerényi Mária) 363

LAKATOS ISTVÁN:

Kodály művészetének romániai útja I. 373

WERNER FUCHSS:

Kodály Zoltán és Zürich. Volkmar Andreae-hez írott levelek és emlékezetes előadások I. 384

MARÓTHY JÁNOS:

Barikád és szerenád. Egy ismeretlen Szabó-műről 391

ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA

Durkó Zsolt: Ikonográfia No. 2. — Mihály András: Monodia (Kárpáti János) 402

DOCUMENTA

Ismeretlen Kodály-dokumentum a Tanácsköztársaság idejéből (Valkó Arisztid) 414

Szabó Ferenc és a „Modern Magyar Muzsikusok” (Breuer János) 416

SZEMLE

II. Kodály-szeminárium (Veszprémi Lili) 419

KÖNYVEKRŐL — KOTTÁKRŐL

Szabolcsi Bence: Úton Kodályhoz — Szerk.: Vargyas Lajos: Népzene és zenetörténet I. — Németh Amadé: Fleischer Antal — Várnai Péter: Ferencsik János (B. J.) 423

W. A. Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke IV. 12. Divertimenti für Orchester, Band 1. — Hector Berlioz: Huit scènes de Faust. New Edition of the Complete Works, Vol. 5. (Bónis Ferenc)	434
FOLYÓIRATOK	436
HANGLEMEZEKRŐL (Juhász Előd)	442

A Magyar Zene legközelebbi száma 1973 márciusában jelenik meg.

TÓTH ALADÁR:

KODÁLY ZOLTÁN*

Vannak korszakok, amelyek mintha különösképpen kedveznének a művészeknek, s úgy kínálkozik nékik a formák gazdagsága, akárcsak egy friss aratás bő kévéi. Ilyenkor tűnnek fel azok az „istenadta géniuszok”, akikről Sainte-Beuve oly plasztikus és meggyőző képet rajzolt Molière-ről szóló tanulmányában; ilyenkor jönnek azok az alkotók, akik szabadon merítenek, amire csak szükségük van, e felhalmozott kincsekből, s oly könnyedén mozognak a művészi formákban, ahogy csak az az ember teheti, akinek kedvez a szerencse.

A mai idők művészeinek, ha ebből a szempontból nézzük a dolgot, aligha kedvez a szerencse, mivel nagyjában már meghaladtuk az esztétikai forradalmak korszakát, s ha egész sora született is a győzedelmes újdonságoknak, egyikük sem hozta meg az oly nagyon áhított elégedettséget. A zenész anarchikus elszigeteltségbe menekült. Távol van az élettől, s meddőség fenyegeti. Hogy újra megtalálja az életet, a modern tánc ritmusaiba veti magát vagy a régi klasszicizmus békéjében akarja csillapítani nyugtalanságát és újító álmait. Megtagadja az érzést, a „művészet e baljós kártevőjét”, amely a „conciato” stílustól az „új német iskoláig” már oly sokszor eltiporta a formákat. De akár „jazz” legyen a neve ennek a zenének, akár „objektív zene”, mindig érezni benne valami görcsös vágyakozást az aranykor után, amikor a nagy klasszikusok a csűrbe hordták „bő kévéiket”.

Ma már nagyon boldognak kell vélni azt a művészt, aki szűz földet, új országot fedez fel, s ezt szülőhazájának tudja, nem pedig valami egzotikus világnak, amelyet csak művészete erőltetésével hasznosíthatna. Világos, hogy egy művésznek, aki ily boldogság részese, kivételes erővel kell rendelkeznie, hogy ezt megérdemelje. Kodály Zoltán, ez a magyar zeneszerző, éppen ilyen művész. Modern szellem, akinek aktivitását és alkotásait friss, természetes fuvaltat járja át, azoké az időké, amikor a művészet és az élet meghittebben egyeztek. Igaz, századunk e gyermeke nem találhatott oly könnyen, mint a múlt nagy mesterei, egy formavilágot, amely az életből szakadt ki. Meg kellett járnia a keresés, a magány útját. A felfedezés, amely e magyar zeneszerzőre várt, Magyarország távoli falvaiban volt szétszórva, s ott rejtőzött, a népi zene titkos világában, félig feledten, de a formák bámulatatos gazdagságát halmozva.

* A tanulmány a *La revue musicale* 1929. szeptember-októberi számából való (X. évf. 9. sz. 197–217. 1.). Magyarul első ízben jelenik meg.

Mindenekelőtt a feledésből kellett megmenteni ezt a kincset. S tudjuk, hogyan végezte el Kodály és Bartók, legtitkosabb ösztönétől vezetve, ezt a feladatot.

Aztán fel kellett ismerni, s mindjárt hasznosítani is azokat a formai értékeket, amelyeket a magyar népdal a XX. század zenészenek kínált. Ez már a művész feladata volt: a probléma megoldása új zenei nyelvet teremtett, amely minden ízében magyar, és akárcsak egy anyanyelv, megsegíthette a művészt, hogy kifejező eszközeinek minden lehetőségét felhasználja.

Végül, új lelket adva néki, fel kellett ébreszteni azt a teremtő életet, amelyből a népi zene fakadt. Ez az alkotó hivatása volt: olyan világot fedezett fel a nép létében, amelyet most már sajátjának tekinthetett, és amelyben lelke megtalálta a személyisége kibontakozására alkalmas életet.

Hogyan alakult a művész természete, milyen utakon bontakozott ki Kodály Zoltán művészete, mik voltak külső körülményei és mély indítékai: most már erről kell szólnunk.

*

A század elején a „nemzeti” zene problémája csaknem egész Európát foglalkoztatta. Hogy világossá tegyük a francia olvasónak, mi volt a nacionalizmusnak ez az általános árama, amely később Magyarországot is átjárta, elég, ha arra a vitára emlékeztetünk, amely 1904-ben a *Revue bleue* hasábjain jelent meg. Már Erkel és Liszt műveiben is sok kísérlet történt arra, hogy „magyar színt” adjanak zenénknek. A zeneszerzők elsősorban a magyarországi cigányzene sajátos ritmusait és dallamformáit igyekeztek felhasználni, így akartak bizonyos „nemzeti” vonást adni alkotásaiknak, de csak egyfajta egzotikus jelleget kölcsönöztek nekik, hasonlót ahhoz, amit Csajkovszkij russzicizmusának vagy Saint-Saëns orientalizmusának nevezünk. Mint minden művészet, amely egyedül a pittoreszk vonásokat használja fel, ez a zene is csak külső effektusai-val és felesleges ékítményeivel tűnt ki.

A budapesti Zeneművészeti Főiskola egyik növendékhangversenyén, 1906-ban, zenekari művet mutattak be *Nyári este* címmel, s ez a darab már semmi közösséget sem vállalt azzal a korabeli, magyarnak nevezett zenével, amelyről előbb szoltunk, s mégis hű maradt egy sajátosan nemzeti zene eszméjéhez. E mű szerzője, a fiatal Kodály Zoltán, csalhatatlan ösztönrel szakadt el minden külsőséges vonástól, és egyszerű zenei nyelvet formált abból a kaotikus gyvelegből, amely magyarságával hivalkodott; megleégedett azzal, hogy csak a lényegét vegye át, vagyis azt, ami a legkifejezőbb. Minthogy ez a zene biztos szókincsét, tiszta kifejezését kereste, önkéntelenül is azokat a szétszórt elemeket, azokat a „népi” ritmusokat és dallamokat használta fel, amelyek sok helyütt még éltek, és megőrizték az igazi folklór plaszticitásának némi maradványait. Abban az időben még nem fedezték fel a népi zene kincseit; a falvak mélyén rejtőztek, de a szellem, amely mély és valóban magyar muzikalitásukkal egyezett, máris érezhető volt annak az új zenésznek egyéni képzeletében, aki *Nyári estéjével* megkezdte pályafutását, de belső tűzével izzóvá teszi a honi tájakat, mintha csengésével fel akarná ébreszteni az ősi föld végtelen mezein szétszórt, alvó hangokat. Így találta meg Kodály — mély zenei intuíciójától vezetve — ebben az ifjúkori művében a legtisztább és legjellegzetesebb hangokat a népe számára, s annak az embernek a figyelmével gondozva őket, aki

biztos jövőjükben, határozott szimbólumok erejét adta nekik, hogy aztán ezek, egy szigorúan egységes szerkezet keretében, költői világának széles perspektíváját nyissák meg előtte, egy olyan világét, amelyben a magyar nép minden hangja teljes egységbe olvadhat.

Hogy Kodály mindezt már első művében meg tudta valósítani, ez bizonyítéka ritka tehetségének, amely gondosan meg tudta válogatni és egybe-egyejteni a legtisztább kifejezőeszközöket: az a belső szabadság vezette, amely a nagy mesterek sajátja, s elvetett minden megalkuvást, elsősorban saját korlátainak megválasztásában.

Igen, a „bő kévék” elszórtan, elfeledten heverték a távoli síkságokon, s főleg Kodálynak ez az első műve tesz tanúságot arról, hogy az áhított aranykor — ha szabad így mondani — csírájában máris itt van egy hivatott művész szellemében.

A forradalom, amely Kodály *Nyári estéjében* már próbálgatta erejét, csaknem észrevétlen maradt. A nemzet dolgában túlságosan megszokták a külsőségeket, s nem érthették meg azonnal a lényegét. Zenei kultúránk akkor a német zene hatása alatt volt, s még a „nemzeti” jellegről is, talán akaratlanul, német minták szerint ítélték. Ugyanazon a hangversenyen, amelyen Kodály *Nyári estéjét* játszották, egy csillogó képzelőerővel és bravúros formaművészetel megírt szerenád is szerepelt, s szerzőjét, Weiner Leót, máris „magyar Mendelssohnként” ünnepelték, Dohnányi Ernő pedig már évek óta a „magyar Brahms” volt. Ifjúkora mámorában Bartók is a Straussi forradalom karjaiba vetette magát, s zenei közvéleményünk eleinte a „magyar Richard Strausst” látta benne. Kodály viszont csak önmagához volt hű, s őt semmilyen kategóriába sem lehetett sorolni; neki is voltak, igaz, nagy mesterei, mindenekelőtt Bach, de ő kezdettől fogva ösztönösen érezte költői elhivatottságát s ereje tudatában csak azt kereste mestereinél, amire szüksége volt. Ő volt az első zeneszerző Magyarországon, aki megértette Debussy kivételes jelentőségét a magyar, s általában minden „nem-német” zene számára. A francia mester döntő módon mutatta meg neki, hogyan lehet egy nemzeti művészetet kiszabadítani a német zene igájából. Debussy Kodály révén lett a magyar zene e szabadságharcának patrónusa a német hegemonia ellen. Természetes tehát, hogy Debussy biztos ízléssel megválasztott kifejezőmódja, amely ellentmondott az akkori német zene nagyhangú, dagályos technikájának, különös erővel vonzotta a mi művészünk, aki már fiatalkori alkotásaiban is bizonyosságot tett arról a tehetségéről, hogy a maga választotta eszközökkel adjon formát mondanivalójának. Nagyon érthető, hogy Kodály, aki egy konstruktív, szigorúan zárt művészet keretében, erőteljes szimbolikájú és tartós hatású formákban akarta feltárni költői világának széles távlatait, jelentős indítékokat kaphatott Debussytól, e „nagy formaművésztől” és „szimbolistától”.

De mivel Debussyt új formák teremtőjének és nem a régi formák lerombolójának tartotta, néki semmit sem jelentett Debussy művészetének „impreszszionizmusa”, s amikor mindenkit elbűvölt ez az „impresszionista” varázslat, ő határozottan elvetette.

Bach és Debussy mellett a magyar népdal volt a harmadik elem, amely Kodály zenei stílusának fejlődését meghatározta. Ma, amikor a folklór divat a zenében, sok szerző van, aki azt állítja, hogy zenéjét a népdal ihlette. Kodály stílusát nem lehet a magyar folklórra visszavezetni. Nem a népi zenéből

jön, nem is oda tart, hanem, csupán belső, végletesen egyéni ihletének engedelmeskedve, abba a régióba emelkedik, ahol ez a művészet találkozhat a népi zenével. Mert egy természetes, harmonikusan zárt, beteljesedett formájú kifejezés megközelítése egyben a népi zene szellemének megközelítését is jelenti. Már láttuk, hogy a *Nyári este* fiatal szerzője — egyéni kifejezését keresve — olyan hangokat talált, amelyek nagyon hasonlítanak az igazi népdal hangjaihoz; elvetve kortársai zenei nyelvének zavaró bőséget plasztikus, önmagukban megnyugvó dallamsorokat teremtett, vagy szertelen, keresett ritmusaikból, elemi, erőteljes ritmusokat formált, amelyek közelebb álltak a nép szelleméhez, mint a népiesség bármi fitogtatása más szerzőknél. Amikor a népi zene, amely eddig, távol minden városi befolyástól, falusi kunyhókban rejtőzködött, feltárta kincseit szerzőnk előtt, s Kodály egyszerre új dallam- és ritmuslehetőségek kimeríthetetlen tárházára lelt, nem valami gazdag múzeumban, hanem a szabad, szerető természetben érezte magát. Úgy vette körül ez a zene, mint a friss, egészséges levegő. Olyan erőket fedezett fel benne, amelyek egyeztek magyar zeneiségével, és művészi formálásának egyéni szabadságát is biztosították.

A szabadság, amellyel Kodály művészi fejlődését kereste, hamarosan a végletes forradalmár hírért adta néki. Kétségtelen, hogy Kodály stílusa valami egészen új és sajátos volt, még a „forradalmiság” szempontjából is. Berlioz és Wagner forradalmát, majd Straussét és Debussyét, sőt később is, a fiatal Schönbergét a vad képzelet féktelen tobzódásának, vagyis „érthetetlen” szavak áradásának vélték. És lám, ez a magyar szerző nem veti el a szabályokat, inkább újakat hoz, a szavak bősége helyett pedig valami tömörséget. Nem beszélt „véget nem érő dallamról”, sem a „dallamnak a harmóniában való feloldásáról”, és amit adott, valóban egy határozott, önmagán nyugvó dallamvonal volt, s gyakran egy rövid, egyszerű „cantus firmus” — de olyan dallam, amelyet még sohasem hallottunk.

A pentatónia, az egyházi hangnemek, a dúr-moll tonalitások stb. erőteljes, egységes hatású teljességbe fonódtak, hogy a dallamvonal lehető legzártabb formálásában jelenjen meg. Ha a konzervatív kritika merész vállalkozásnak tartja a klasszicizmus elleni harcot, még merészebbnek vélheti azt, aki a régi klasszicizmussal egy modern, az előbbitől teljesen eltérő klasszicizmust állít szembe. És éppen ezt tette Kodály „forradalmi” dallamával és ritmusával. Nem meglepő tehát, hogy amikor szerzőnk 1910-ben, Párizsban, a magyar zeneszerzők egy estjének keretében néhány művét bemutatta, ezek valóságos botrányt keltettek.

Húsz év sem múlt el azóta, és ez a zene, amelyet akkor oly ellenségesen fogadtak, máris egy teljesen természetes és harmonikus zene benyomását kelti. Maradékalanul kiérlelt formákat találunk ezekben a művekben, és sohasem érzünk bennük, még legmerészebb újításaikban sem, valami időelőtti érettséget. Túlzásba vitt érettséget sem, ha akár régi formákban fejezi is ki magát. Nagyon is találó mindaz, amit kitűnő zenetudósunk, Szabolcsi Bence Kodály stílusáról ír*: „Ebben a zenében minden hang megőrzi első megjelenésének szigorú erejét, hibátlan tisztaságát; a tritonusok és szeptimakkordok még eredeti rugalmasságuk teljes birtokában vannak, és kényszer nélkül fej-

* Kodály dalai in: Musikblätter des Anbruch, 1927. 7. sz.

tik ki fekvésük és helyzetük minden indulatát; a dallam első megnyilatkozásának erejével hat, és a kromatikus fordulat még magában hordja a fiatal kromatika minden emócióját.”

E zene kialakulásának szelleme olyan mint a nap sugarai, amelyek egyenletes meleget árasztva az egész zenei anyagra, lassan érlelik, míg aztán a gyümölcs önmagától hull le a fáról. Kodály csak a rutin és a konvenció szempontjából forradalmár. Sohasem akart „forradalmat a forradalomért”. A technikai invenció sohasem előzi meg nála a költői invenciót; a külső újítás vágya sohasem téríti el útjából, és soha nem állíthatja meg a hagyomány hamis tisztelete. Képzetele nem kényszer és nem áradás. A zene valóságának és anyagi lehetőségeinek, a forma korlátainak ösztönös érzése a biztos és nemes formák művészetéhez vezet a művészt.

*

Ha egyes műveiben vizsgáljuk Kodály költő világát, mindenekelőtt számos népzenei átíratával kell kezdenünk. Ezek az átíratok (zongorára, énekre, hol zongora-, hol zenekari kísérettel, férfi-, női és gyermekkórusok) Kodály teremtő művének klasszikus alapját alkotják; helyzetük ebben az életműben bizonyos mértékig analóg a cantus planusokéval Bach oeuvre-jében. A népdalokban — és a nagyon eredeti, de primitív régi magyar zenei emlékekben, amelyeket a népi hagyomány őrzött meg — nemcsak a zenei anyagot látja, amely teljes befejezettségében kínálkozik néki, többet és jobbat is lát bennük. Új életet ad nekik. Költői képzetele arra bírja a népdalokat, az életről is szólnak, amelyből jöttek, vagyis a magyar nép életéről, hogy aztán ezt az életet erőteljes realizmussal s ugyanakkor találó, objektív s mégis teljesen egyéni szimbolikával ábrázolja, ahogy a zene nyelvén még sohasem tették.

A török hódoltság korából való régi epikus ének dallamát írja át, s átíratának drámai perspektívája felégetett falvakat, elpusztított mezőket idéz, s a lantos alakját is, ahogy fájó sorsán kesereg; a kép, igaz, a költő fantáziájából született, de a zene oly érzékletesen alkalmazkodik hozzá, mintha a dallam valóban az általa teremtett figura ajkáról hangzana el. Ebben az egyéni helyzetben a népi melódia az epikus hősök természetes és spontán szavaival szólal meg. A teremtő intuíció is megsegíti itt a képzelőerőt, és mélyen átjárja a népi dallam zenei formáját és költő tartalmát. Így jelennek meg Kodály műveiben a magyar élet változatos alakjai: hol a fogságában sínylő katonát, máskor meg a győztes vagy legyőzött kuruc vitézek; látjuk a magányos eszelőst, és a borisszát is, aki szereti a társaságot; sziklák hasadékában a szerelem virága pompázik, tavaszi tájak verőfényben ragyognak, őszi erdők bánatosan susognak; a lélek jelzései ezek, s mindig egy táj keretében; a lassú eső gyöngyöző cseppjei, a friss szellő üzenete, a reggel csodálatos ébredése, az est sűrű örvényei: a természet és az emberi szív szüntelen egysége feszíti itt titokzatos hálót; minden hang térben és időben fürdik, minden dallam a végzet dallama lesz, minden szó a lélek mélységeit kutatja. És ugyanígy fejezi ki Kodály a falu és a paraszt életét is: a balladák borongón szenvedélyes parlandójának zenei csapását követi, meg táncdalok, gyengéd szerenádok, tragikus gyászénekek elemi ritmusait, vidám nászdalokat, egyszerű gyermeki dallamokat s a szerelmes énekek ezer változatát. Kodály e népzenei átíratain elmélkedve ugyanaz az érzés fogja el az embert, mintha egy nép eposzát olvasná. Az élet

igaz zenéje ez, s olyan talajból táplálkozik, amely még nem vesztette el erejét, s lehetővé teszi, hogy szabad levegőn nőjön magasra.

Élni annyi, mint előre lépni. De ha a haladás akkor jó, amikor már ilyenkor s ugyanakkor klasszikus alapon nyugodhat, a teremtő géniusznak semmi szüksége fáradságos fortélyokra. Elég széles már a tér, amely haladásának kínálkozik. Így aztán Kodály *eredeti kompozíciói* egyrészt gazdag és szabad fejlődésről tanúskodnak, másrészt pedig harmonikus zártságról, a szellem és a forma szempontjából egyaránt.

*

Az *első opusz* egy sor dal népi szövegekre: úgy köszöntenek, mint egy menekülő és távolról melengető tekintet. A fiatalság megannyi vágya ragyog ezekben a dalokban: teljes lényével a világnak adni magát, feloldani magába minden nyomasztó terhet, és minden erőt is, amely előre lök az élet nagy közösségében. A fiatalság igaz lírai költészete ez: az egyetemesben akar elmerülni. És mi adhatna a képzeletnek, ha nem a népi költészet, ily reggeli szárnyalásokat? Egy Goethe, egy Petőfi, fiatal korában, a népköltészetnek ugyancsak a varázsát érezte, de azt is látnunk kell, hogy Kodály, fiatal kora mámorában, egészen sajátos módon él a népi versek képeivel. Mintha reptükben, és mégis biztos kézzel ragadná meg őket. Teljes lélekkel énekel, de tudatosan vigyázza effektusait. Tekintetében, amely még tétova és mámoros, már érezzik a megfigyelő éles erejét, aki nagy gonddal válogat. És ahogy a fiatal kor mámore csillapszik, a tekintet egyre világosabb és mélyrehatóbb lesz. Most dalok következnek, *négy dal éneke és zongorára*, ahol az effektusok és az érzelmek lírai jellegű képek keretében jelennek meg. Ami a költő belső világában él, itt bizonyos tájakhoz (*Mezei dal*), hatásos képekhez (*Nausikaa — Fáj a szívem*), vagy egyfajta zsánerképhez (*Haja, haja*) kapcsolódik. A képzelet nem nyugszik meg többé az általánosban, már a „különös” felé törekszik. Kodály szövegeket keres, hogy a zene segítségével belső élete tipizált szimbólumaivá alakítsa őket.

Mélabúsabb álmai, tragikus ernyedtsége és mámore kifejezésére Kodály a XIX. századelő nagy magyar költőinek verseit választja szimbólumként. E szövegekre írt darabjai (opusz 6, éneke és zongorára) sajátos jellegű zárt ciklust alkotnak. A hallgató úgy érzi, mintha a zeneszerző magukat a költőket idézné meg, tegyenek tanúságot belső életéről. Amikor Berzsenyi szövegeit zenésíti meg, különösképpen jelen van, borús és tragikus magányában, a költő személyisége, s mindig a magyar dombok meghitt tájainak perspektívájában. Berzsenyi költeményeire írt négy éneke közül (egy ötödik, zenekari kísérettel, az opusz 5-ben szerepel) talán a *Levéltöredék barátnémhoz* a legjelentősebb: ez a megnyugvás, melyet égő szenvedélyek feszítenek, és a mély, férfias mélabú, a lelkes álmok e világa, amelyet máris tragikus felhők árnyalnak, Kodály lelkének egyik legmegragadóbb vallomása. Azok a művek, amelyeket Kölcsey még pesszimistább, még keserűbb költeményeire írt, még sötétebb tájakra vezetnek, különösen a férfikarra írt bordal, amely szinte tragikus tűzben ég. Aki hallotta Kodálynak ezt az a cappella kórusát, könnyen megérti a mondást, hogy „sírva vigad a magyar”. Az opusz 6. utolsó éneke, a Csokonai szövegére írt *Farsang búcsúszavai* viszont hangvételében kissé gúnyos, bár a szerző komor, szinte félelmetes légkörben idézi fel a magyar farsang szertelen viharzását.

Kodály költészetének merőben más kincsei tárulnak elénk azokban a művekben, amelyeket a magyar irodalom XVI. és XVII. századi szövegeire írt. Ha a Berzsenyi- és Kölcsey-énekek szerzője mélabús álmodozónak tűnt, itt vándorénekessé, száműzött szerelmessé változik, akit sorsa egyre messzebb űz, hogy aztán eltűnjön a távolban végleg. De ugyanakkor ivócimborának is látjuk, aki szereti a társas életet, vagy hősi, lovagias szeretőnek. Valami drámai hangvétel feszül e szerzemények mélyén, de a szerző azt is érzékelteti, hogy temperamentuma erejével felülemelkedik élete viszontagságain, s ha akarja, akár nevetni is tud balsorsán. Ez az ellentét jellemzi azt a táncot, amelyet egy régi virágénekre írt és amely a legyőzhetetlen vágyat fejezi ki mély tűzű izzásában, vagy a bordalt, amelyben kemény férfihangok örömről énekelnek, a jajongó szerelmes dalát, vagy akár a hazájából távozó fiatalember panaszait. Ezeket a műveit Kodály Balassi Bálintnak, a törökkor nagy költőjének verseire írta. Végül a *Psalmus Hungaricus*ban (opusz 13, tenorhangra, kórusra és nagyzenekarra) már a sorsüldözte, sokat szenvedett magyar nép nagy tömegei jelennek meg. A zsoltáros jár előttük, jámbor fohászaival, a nyomor és balsors apokaliptikus látomásaival, kemény átkokat szórva, de rendíthetetlen hittel a jövő igazságtevésében. A nép kórusa pedig egyre szorosabban tapad a próféta énekéhez, hol könyörögve, hol a kétségbeesés gyötrelmében, de végül győzedelmesen, s az együttes most elsöprő erővel zengi az igazság diadalát. Egyházi zene-e ez a mű? Nem, legalábbis semmi rokonsága az előző század egyházi zenéjével. Inkább a „biblikus” hang jellemzi. Hiszen maga Kodály is abból az elhagyott népből származott, amely csak Istent hívhatja tanúságul harcaihoz, s reá is vonatkoznak Dosztojevszkij szavai: „Akinék népe van, annak Istene is van.”

Ha *Psalmus*ában Kodály népétől körülvéve áll Isten előtt, basszushangra írt énekében, *Ádám, hol vagy?*, már egymagában küzd a felsőbb hatalmak ellen. Hatalmas víziója ez annak a pillanatnak, amikor Isten megmutatkozik egy hősi férfi lelkének: „Nagy fehér fény, viharos felhők, izzó színek fenyegető sokasága: egy izgatott, egy örömtől szinte fuldokló hang jelenti Isten érkezését, győzedelmes csatáját, lépteit a remegő lélekben... a világ egyetlen apokaliptikus döbbenetét.”* Csak az találhat magában ilyen hangokat, aki még megőrizte a primitív ember minden ősi erejét, de ugyanakkor a modern ember kifinomult érzékenysége is munkál benne. Ez az ének, egy ötös sorozat (opusz 9.) első darabja, annak az Ady Endrének a szövegére készült, akit Vörösmarty és Petőfi mellett egyik legnagyobb lírai költőnknek tekinthetünk. Ebből az opusból csak *Sappho szerelmes énekét* idézzük. Ez a szerelmes ének valóságos érzelmi borzongást kelt bennünk, s a modern lélek finom árnyalásait a klasszikusok egészséges szenvedélyével telíti. Valami elemi erő van hellel-nizmusában, amit hiába keresnénk Debussy *Bilitis dalaiban*.

E többé-kevésbé borús darabokkal szemben valóságos ellenpontot alkotnak a gyermekkórusok. Kevés zeneszerzőt ismerek, aki ily szerencsés módon tudja kifejezni a gyermeki szív sajátos költészetét. Ebben a költészetben a gyermek, aki primitív ösztöneivel, egyszerű érzéseivel mindig gyermek marad, maga is részt vesz a teremtő életben. Kodály olyan képeket alkot gyermekdalai és gyermekjátékai számára, amelyek már a világmindenséget tükrözik. Az élet apró jelenetei tárulnak fel előttünk: hol egy cigánykaravánon csúfolódnak, máskor meg egy öreg süketember lesz a kis

csinytevők vigadozásának áldozata, hogy aztán koldus diákok egy csoportja érkezen, majd egy másik, ünnepi köszöntőt énekelve, és így tovább. Csak bámulunk, hogyan hatolhat ily mélyen a gyermeki szívbe az az ember, akit annyira lekötöttek az élet szenvedélyei. Hogyan éli újra saját életét, anélkül, hogy érezné elmúlt évei terhét, és a sok fájdalmat, amelyet hoztak? Újra primitív emberré válna, s most visszatérne legártatlanabb benyomásaihoz? Kodály gyermekkórusaiban inkább az ragad meg minket, hogy egy ember teljesen feltárja a szívét és olyan képet ad az életéről, ahol a belső harcok sorra elcsendesülnek s oly tiszta és ragyogó fényben fürödnek, hogy részesei lehetnek a gyermeki játékoknak. Schumann művészetében egy férfi játszik mélabúsan fiatalkori emlékeivel. Kodály művészetében gyermekkórusok játszanak szabadon és vidáman a férfikor érzéseivel. Kodály sohasem válik gyermekké, csak odaadta magát a gyermekeknek, anélkül, hogy bármi korlátot vállalna; önmagát haladta meg. Egyetlen példát említünk. Van egy kóruskompozíciója, régi játékszövegre írva, amelyben magyarok és németek állnak szemben egy hídnál. Kettős kórus ez. A németek szemére vetik a magyaroknak, hogy eltörték a híd lábát. A magyarok nem érzik magukat ellenségnek, ha kárt tettek, jóvá akarják azt tenni: szívesen megcsinálják az eltörtött hídlábat zöld bocfából. A németek azonban nem érik be romlandó fával. Erre a magyarok azt is vállalják, hogy a hídlábat sáraranyból készítik el. A németek azonban bizalmatlanok és megkérdik: „Hun vennétek sáraranyat, koldus magyar népe?” A választ a magyarok egy dallamosan átszellemült, imaszerű kis korálban adják meg: elmennek a Boldogasszony kiskertjébe, ahol kérni fogják és kérésükre meg is kapják az aranyat. A híd elkészül, a németek már hajlandók átérésztetni a magyarokat, de előbb vámot követelnek. A kettős kórus tovább felesel egymással, hogy aztán egy erőteljes stretta meghirdesse a magyarok győzelmét. Ez a szöveg már egy egész nemzet szüntelen harcának emlékét idézi. És néhány motívumában a zene is érezteti, hogy a szabad, kristályos gyermeki hangok régmúlt csatákról is szólnak. A hangok tiszták és áttetszők. Kodály művészetében a gyermek mindig annak az embernek a szimbóluma, aki újjászületik a harcban és bizakodással tekint a jövőbe.

*

Kodály vokális költészetének minden figurája pontosan tükröződik a zenei formákban. E zeneszerző stílusában mindenekelőtt az ének egyfajta „megszemélyesítése” fogja meg a hallgatót. Ez azt jelenti, hogy a szerző mindig egy valóságos hangot hall képzetében, egy bizonyos személy hangját. Kodály az emberi hang realistája. Mert a kifejezés anyagiassága — amelyről ma annyit beszélnek — az ő műveiben olyasmi, ami már elveiben adva van.

De Kodály ugyanakkor az emberi hang szimbolistája is. A hangszín nála költői eszméket hordoz, s bizonyos értelemben az énekesnek, sőt az éneknek a jellegét is megadja. Ezért csillog a tenor a török idők hősi és szerelmes daliban, a basszus és a bariton egy bús ember lelkéből szakad fel a Berzsenyi-szövegekre írt énekekben, és így tovább. Ezeknek az énekeknek a transzponálása erőszakot tenne esztétikai hatásukon. Ez a szimbolikus árnyalás még világosabban mutatkozik a dallamsor gyakori megosztásában. Egész sorát találjuk a különböző recitativóknak, hol az énekbeszéd hangján (igazi parlandók), máskor meg énekelve (igazi áriaszerű recitativók). A melodikus műfaj külön-

böző típusait is megtaláljuk, hol szavaló előadásmódban, hol meg a hosszú lélegzetű arioso formájában (a *Psalmus*ban egyetlen arioso-sor huszonhárom adagio ütemet egyesít).

Kodály azért választotta szövegeit költői élete szimbólumaivá, és azért alkotott e szimbólumokból egy sajátos világot, amely lehetővé teszi, hogy megsokszorozza egyéniségét, mivel ezek a szövegek abban is megsegítik, hogy vokális zenéjének stílusát formai szempontból megsokszorozza. A magyar kiejtés, a maga eredetiségével, igen jelentős részese a vokális zenének. Kodály zenéje magába olvasztotta a magyar nyelv szellemét, s így új, addig ismeretlen színekkel gazdagította a zenei irodalmat. Pontosabban azt mondhatnánk, ez a zene új nyelvi hangszíneket hódított meg, de nem lett a rabszolgájuk. Kodály esztétikája tehát különbözik a régi firenzei mesterek vagy a francia operaszerzők esztétikájától; ez már nem a *Pelléas* esztétikája. Inkább a népdal klasszikus talajából nőtt, ahol a prozódia problémája a beszélt nyelv és a zene lehető legtermészetesebb egyensúlyában oldódott fel, s ahol ez a két tényező szinte maradéktalanul megőrizte szabadságát. Ezért aztán Kodály parlandói éppúgy telítve vannak tonális hatásokkal (mindig is találunk bennük széles, erőteljesen egybefogott zenei periódusokat), ahogy ariosói viszont virágos szavakkal. De Kodály képzelete nem elégszik meg azokkal az új formákkal, amelyeket a szó ad néki; a rímek és az ütem játékaival is gazdagodik, meg azokkal a versszakformákkal is, amelyek alapját adják műveinek. Ezért találunk nála különböző dallamformákat, amelyek az antik verselés szerkezetét tükrözik, és olyanokat is, amelyek a magyar vers sajátos technikájára épülnek. De azt hiába is keresnénk, hogy a zene elnyomja a nyelvet, ahogy az énekben sem nyomta el soha az emberi hangot: a vokális zene teljes anyaga maradéktalanul részesedik a művészi kifejezés formálásában.

Ugyanezt látjuk Kodály kórusműveiben. Van például egy a cappella női kar — a *Hegyi éjszakák* című —, amelyben a szerző valósággal természetfeletti effektusokat ér el, de a hangszközök mégis mindig az emberi hang lehetőségein belül maradnak; sohasem gondolnánk hangszeres effektusra, bár a kórus szöveg nélkül, különböző nyílt magánhangzókat és zümmögő hangokat énekel; ez a légies, jellegzetes zene legsajátosabb varázsát veszítené el Bertrand professzor hangerősítő dinafonján. Kodály kórusműveiben a zenei anyagot ugyanaz a gazdag sokrétűség és szimbolikus szerep jellemzi, mint az egy hangra írt műveiben. Férfikórus, női kórus, gyermekkórus, mind egy-egy külön világ. A szólamok együttese aztán különböző típusokat teremt: itt a férfiak egy csoportja énekel, morcosan, mintha ugyanaz a keserű sors sújtaná valamennyiüket; amott gyermeki hangok, csupa szív, amely egyazon ritmusra dobog; egy kórus nagyon egyszerű hangsúlyokat ismétel, ők alla frottola énekelnek, homofon és szillabikus ellenpontozással; aztán madrigálokhoz hasonló együtteseket hallunk, egy szabad és merész hang minden varázsával. A nyelv nagyon jelentős szerepet játszik ezekben a kórusokban, s abban a recitativo stílusban kell őket énekelni, amelyről Heinrich Schütz beszél. Úgy véljük, hogy Kodály a cappella zenéjében a XVI. és XVII. század nagy szelleme ébredt új életre hosszú álom után.

A kifejezőeszközök e gazdag lehetőségeinek birtokában Kodály először osztatlan egységében veszi a szöveget, s a dallammal (arioso, arioso-recitativo, parlando) adja meg alapvető jellegét. Aztán a részletekbe hatol, s hol a strófa-

képletekre vet különös hangsúlyt, hol a motívumok művészi vegyítésével teremti meg a drámai vagy lírai hatást.

Képzetele gyakran a legjelentéktelenebb részletekbe kapaszkodik: egyszerű szavaknak ad szimbolikus értelmet. De a részletek sohasem csábitják impresszionista megjelenítésre vagy végtelen feszültségekre, ahogy azt a romantikusok műveiben oly gyakran tapasztalhatjuk. Nála minden szigorúan és architektonikusan zárt. Ha Kodály egy rövid szót akart hangsúlyozni, erőteljes motívummal teszi; aztán a mű egységében helyezi el ugyanezt a motívumot, de gyakran csak „cifrázatként”, amelynek szimbolikus jelentése van. A szerkesztésnek ez az architektonikus módja valami tömörséget ad a kifejezésnek, különösen ott, ahol Kodály a népköltészet „esztétikai szűkszavúságát” követi. A kifejezés e tömörsége már az első opusz énekeiben is valóságos forradalom volt. De a népdalátiratokban, ahol a dallamok határozott cantus firmusa semmi bőbeszédűsége nem ad lehetőséget, még mélyebb értelme lesz. A szimbolikus motívumok hatása éppen ezért rendkívül erőteljes. A magyar népdal nagyon sok változatban szól a szerelemről, úti képekről, gyilkos jele-
netekről, szimbolikusán felfogott természeti tájakról és így tovább. Kodály olyan zenei formát ad ezeknek a különböző képeknek, hogy Schweitzer — mint Bachhal tette —, a szimbolikus motívumok egész rendszerét vonhatná le belőlük. Ezekben a motívumokban Kodály gyakran a zenei illusztrálás bámulatos példáit teremtette meg, anélkül természetesen, hogy bármi „irodalmi” hatásra törekednék. Szimbolikus motívumai párhuzamos vonalat alkotnak a költészettel, de ez a párhuzamosság mindig a zene területén marad.

*

Ha most Kodály költészetét hangszeres műveiben vizsgáljuk, a belső életnek ugyanazt a megsokszorozódását találjuk a zenei alakzatokban, amelyek, akár csak vokális alkotásaiban, egy autonóm és nagyon körülhatárolt élet felé irányulnak. Már az I. vonósnégyes (opusz 2.), az első zongoradarabok (opusz 3.) és a gordonka-zongora szonáta fiatal és mélyen lírai költészetében, e klasszikus és ugyanakkor szimbolikus formákban egy nagy művész erős és biztos kezét érezzük. Ezek az ifjúkori művekben még gyorsan megrajzolt formák az érett alkotásokban már tipizáltak és egyéniek lesznek. Egy teljesen új típusát találjuk például az énekelt allegrónak, amely a kamaraművek első tételeiben egészen egyénivé válik: a II. vonósnégyesben (opusz 10.) egy vad mélabúval, forró vágyakkal remegő világ tárul a szemünk elé, s ugyanígy a vonóstrió (opusz 12.) bevezető hangjaiban is, amelyek egy félig álmodozó, félig szenvedélyes szerenádn légkörét idézik. E könnyű és gyors frázisokkal teljesen ellentétes költői világ alakul ki viszont a gordonkaszonáta (opusz 8.) adagio largo típusában. Az opusz 7. hegedű-gordonka Duó-ban mintha a végtelen magyar puszták költészettel telített tájait éreznénk; másutt pedig a lassú és rövidebb tétel típusát találjuk (II. vonósnégyes, szerenádn két hegedűre és mélyhegedűre): nyomasztó, zord képek, amelyek látomásszerűek s ugyanakkor drámaiak is, titokzatosan susognak, máskor meg szenvedélyesen küszködnek, hogy megtalálják kifejezésüket, s hol lázasan vibrálnak, hol pedig misztikus mélységekbe szállnak alá. A zárótételek viszont a népi táncok ritmikus világába visznek. Nem tánczenét hallunk: ezek a hangok meghaladják a táncot, magát a lelket formálják, legtisztább, és valóban földöntúli megvalósulásában. Az emberi sors, igaz,

magára ismerhetne e zárótételekben, mert egyikük büszkén énekel szerelmes próbálkozásairól, a másik meg csendes mélabúval szól szerelmes vágyakozásáról és gyötrelmeiről, ismét egy másik hősi harcokat idéz, de Kodály zenéje mindegyikben varázsos harmóniában cseng, s az emberi sorsok oly égi tisztaságban tükröződnek, ami szinte Mozarthra emlékeztet.

Ez a hangszeres költészet, persze, nem elégszik meg mindezzel, bőven találunk más formákat is: a bevezetés egy nagyon érdekes típusát például, amely a régi magyar zene prelúdiumára alapoz. Egyes sajátos motívumoknak, amelyeket egyfajta harmonikus szín jellemez, titokzatos életük van: gyászmenetek vonulását látjuk kvartszext akkordok sorozatában, s a misztikus halál egész költészetét; üres oktávok sorozatát halljuk zongorán, hol „quasi lontano”, mintha távoli országok üzenetét hoznák, hol fortissimo, a természet elemei erőinek nyers hatalmával; az arpeggiókból, amelyek messzi visszhangokban vesznek el, a transzfiguráció zengése száll magasba. Csak a *Sírfeliratot*, az opusz 11. e megindító zongoradarabját kell hallani, hogy mindjárt megérezzük a motívumok e költészetének plasztikus kifejező erejét.

Ha az emberi hang „megszemélyesítéséről” szólhattunk, a hangszerek megszemélyesítéséről is beszélhetünk. Kodálnál vannak hegedűk, oboák, fuvolák, amelyeknek a lelke is megszólal; személyes életet élnek, segítik egymást, elválnak, egymagukban szólnak, hogy aztán párbeszédben feleljenek; a *Psalmus*ban szólóhangszereket hallunk, amelyek magányos és mélységesen szomorú génuszként kísérik a prófétát; a triószerenád lassú frázisában a hegedű és a mélyhegedű duója két szerelmes félig tréfás, félig komoly, s kielégítetlen vágyaktól feszülő szóváltására emlékeztet. „Minden, ami él, bizonyos légkört teremt maga körül”, mondja Goethe. Kodály hangszerei olyan kifejező eszközök, amelyek élnek; mindegyik sajátos légkört hordoz magával; egy hirtelen megszólaló fuvola vagy oboa hangjának színe egyszerre egy egész táj távlatát tárhatja fel előttünk, egy gordonka vagy kürt hangja pedig egy emberi sors valóságát teremtheti meg.

A hangszerek sajátos életének ez a mély átérzése és kivetítése arra bírta Kodályt, hogy megújítsa a szóló művészetét. Így történt, hogy gordonka-szonátájában ismét meg tudta lelni — s minden túlzó archaizálás nélkül, nem úgy, ahogy Reger próbálkozott vele — a hangszeres frázis feszesen klasszikus szellemét, s már abban az időben, amikor az ilyen erőfeszítések, amelyek ma eléggé általánosak, még csak virágukban mutatkoztak. Ez a gordonka-szonáta meggyőzően bizonyítja, hogy Kodály, ha akár egyetlen hangszert szólaltat is meg, sohasem szűkíti le a kifejezés lehetőségeit; éppen ellenkezőleg: páratlan virtuozitása új s szinte váratlan távlatokat ad neki. Elveti azt a technicista felfogást, amely szerint például a zongora csak billentyűk sora. Inkább nagyon sajátos jelleget adott zongorastílusának, amelynek most csak két jelentős vonását említjük.

Mindenekelőtt a díszítések eredeti alkalmazását, amivel a legegyszerűbb dallamsorokat is hajlékonyra és színessé varázsolja, holott a zongora általában csak egyfajta merevséggel tudja kifejezni őket.

Nagyon eredeti az a mód is, ahogy Kodály a zongora hangterjedelmével él: hol egybekapcsolja, máskor meg szétválasztja a mély hangokat és a magas hangokat, s így olyan egyensúlyokat teremt, amelyek vagy egy nyugvó mérleghez vagy pedig egy megingó mérleghez hasonlítanak: jó példa erre az utób-

bi esetre az opusz 11. első darabja, amelyben egyetlen dallamvonal hat oktávot fog át, s így a mű, amely huszonhárom ütemből áll, egy széles lendület erejével hat.

Mindebből azt is láthatjuk, hogy Kodályra várt a hegedű-gordonka-kettős problémájának megoldása. És ez csodálatosan sikerült is neki. A Triószere-néd viszont azt mutatja, hogyan lehet telíteni, a hangközök figyelemreméltó felhasználásával két hegedű és egy mélyhegedű szűk hangterjedelmét, s olyan magas fokú művészettel, hogy szinte észre sem venni a mély hangok hiányát. Kodály mindezt úgy éri el, hogy nem emeli szokatlan magasságra a hegedűt, és nem változtatja gordonkává a mélyhegedűt. Mindegyik hangszer megőrzi a maga természetét. Ugyanezt látjuk Kodály zenekari műveiben is. Ezekben nemcsak a hangszerek „szóló” életét csodáljuk, hanem a közös életet is, amely együttesüket adja. Ady egy költeményére írt szimfonikus darabjában (opusz 6.) a zenekari szövet súlyos gyászlepellé szélesedik, a hangszerek dal-lamai pedig mintha kísérteteket jelenítenének meg. Egy Berzsenyi szövegre írt műben a hangszerek együttese mélabús őszi tájat idéz, a *Psalmusban* a ze-nekar balsorstól tépett emberek kavargása.

A *Háry János* daljátékban Kodály zenekara már egy tündérvilág képeit eleveníti meg, mintha világos ruhák, varázsos fények suhannának előttünk. A színpadon aztán a maga teljességében látjuk ezt a világot.

A költői eszme már a nyitányban formát kap. Az első akkord úgy cseng, mint a vidám italozás közben összekoccanó poharak. Majd egy harsona Ma-gyarország hősi dicsőségét idézi; a költő a régi időkbe tekint vissza, szabadul a nyomasztó jelen láncából. Álmainak hőstét szólítja, de kiáltó szava elvész a puszta síkon; a magyar mezők az éj sötétjében alusznak; csak magányos hangokat hallani, nagy messzeségből: mélabús klarinétok, panaszos kürtök fe-lenek egymásnak. Az egész táj csupa nosztalgia: bár szabadulna már a büszke álm; ez a vágy mindegyre merészebb lesz; — most egyszerre tánczene csen-dül fel; először pianissimo, lassan néhány fafúvó is megszólal, és máris egy fényes, sugárzó világ vibrál előttünk. Pillanatról pillanatra hatalmasabb lesz, a tájak élettel telnek meg, sudár férfiak csoportjait látjuk, ahogy győzelmi táncra gyülekeznek; a hőstét szólító költő kiáltása most már nagyobb erővel hangzik. Honnan a győztes férfiak e serege? Hová visz minket a költő hősi álmában?

A nyitány megszelídül, egyszerű népi dallamot hallunk, a színpad mögött vonuló emberek és katonák éneklük. Felemelkedik a függöny: egy szegény falusi kocsmá van előttünk, az asztaloknál parasztok, borozgatnak és békés örömmel hallgatják Háry Jánosnak, az öreg obsitosnak a történeteit. Ebben a környezetben alakul a népi hősköltemény. De Háry minden szava nagyszájú hetvenkedés: hihetetlen hőstetteit meséli abból az időből, amikor a huszárok-nál szolgált.

Halljuk mi is Háry János történetét. Egy nap az orosz határon megmen-tette Mária Lujzát, a franciák császárnéját. Meghívják a bécsi udvarba; itt minden cselszövését diadalmaskodik. Később magát Napóleont fogja el a csa-tatéren, mire felajánlják neki Mária Lujza kezét és a fele birodalmát. De ő mindent elutasít. Csak egy kegyet kér: hadd mehessen vissza falujába a meny-asszonyával.

Kodály zenéje felülemelkedik e mesés kalandokon: a nagyoló katona Ma-

gyarország régi álmainak hőségé válik: egy régi legendát és ábrándjait személyesíti meg.

Az egyszerű dallam, amely titokzatos mélységekből emelkedik fel, egyre gazdagabb lesz többszólamúságában; máris a tündérvilág tengerén játszik, és a zord valóságból egy napfényes tájba viszi a mesélő lelkét.

A valóság és a képzelet e keveréke jellegzetes vonása a magyar népmeséknek. A nép igaz élete és eszményített álma egyaránt ott van a színpadon, ez a tragikus ellentét minden jelenetben jól érzékelhető. Kodály azzal hangsúlyozza a valóságot, hogy népi dallamokat ad szereplői ajkára. A bécsi udvarban egy magyar cseléd lány a kétfejű sast eteti, s közben egy falusi dalt énekel. Az ébredő táborban egy katonának fejezik ki az emberek vágyakozását a távoli haza után. A győzelem után Rákóczi kurucainak indulója hangzik fel, a kocsmában pedig egy nyers, csúfolódó bordal. A legyőzött Napóleon és nagykövete siratóénekekben mondja el panaszát. Kodály az udvar embereit olyan népdalokkal jellemzi, amelyeken a német műzene hatása érezhető: a kis főhercegek egy ábécés dalba kezdenek, Mária Lujza menüettet énekel, s a tervbe vett jegyváltást egy női kórus olyan nászdalokkal köszönti, amelyek ritmusában a régi menüett néhány vonását is felfedezhetjük. A daljáték e színes és változatos átiratai Kodály legremekebb alkotásai közé tartoznak.

A partitúra eredeti dallamai pedig egy tündérvjáték légkörét teremtik meg: katonai rézfúvósokat, harangjátékot hallunk, majd a francia sereg indulóját, a legyőzöttek gyászénekét, az osztrák császár ünnepélyes bevonulását, és így tovább . . . Kodály mindenütt bámulatos humoráról tesz tanúságot. Hősi témái a régi verbunkos táncokra emlékeztetnek, e hol vidám, hol harcos dal-lamokra, amelyekben valami tragikus vonást is érzünk, és amelyek kissé Chopin *Polonaise*-éinek a szellemére emlékeztetnek, de sohasem a stílusára. Kodály egy intermezzóban ugyanilyen hősi lendülettel távoli országokba viszi harcosát, hogy ott mutassa be a nagy vállalkozásaikat, amelyeket az öreg katona elmesél; aztán, egyre fokozva az intermezzo drámai tónusát, visszaküldi falujába Hártyt. És az epilógus megint a nyomorúságos kocsmát mutatja, ahol az agg harcos tűzhelyéhez visszatérve, befejezi kalandos történetét. A poharak üresek, a gyertyák csonkig égtek. Így ér véget egy nép álma, amelyet oly pompásan fejezett ki Kodály művészte.

*

Mindent egybevetve, a *Háry János* azt mutatja, hogy Kodály nemzeti költő, de a szó legtágabb értelmében: amikor a népe nyelvén szól, az egész emberiség megértheti. „Magyarsága” sohasem jelent korlátot; nem szűkíti le költői világát; tekintete a hazai tájból kapja erejét, de az egész földet átfogja.

És amikor e sokat szenvedett nép életében keresi ihletét, Kodály művészte a tökéletes eszményéhez jut el, s ez lesz lelkének igaz indítéka. Életének minden tapasztalása most már a tökéletesség új lehetőségeit tárja fel előtte. Ezért fordul oly nagy szeretettel a régi görögök kultúrájához, amelyben a tökéletesség eszménye diadalmaskodott. És ezért tapad senjébe annyi együttérzéssel a klasszikus verselés törvényeihez, amint ezt Berzsenyi és Kölcsey verseire írt énekei mutatják. És innen öröme is, ahogy *Nausika*ájában vagy *Sappho*ájában a kithara hangjai mellett bolyong a hellén tengeren.

Az antik szellem e szeretete mutatkozik meg abban az érdeklődésében is,

amellyel a francia kultúra felé fordul, mivel itt is a régi klasszikusok tökéletességére lel. Ezt az érzését fejezi ki zongoradarabja is, a *Méditation sur un motif de Claude Debussy*, s ugyanezt a tökélyt találja Bachban, akinek három korárelőjátékát zongorára és gordonkára írta át.

A szenvedélyes, lírai Kodály sohasem áradó: bizonyos szüksézszerűséggel fejezi ki magát, s mindig csak akkor, ha van mondanivalója. Magányos lélek. Magányos az emberek közt, még hazájában is. Személyisége itt teljeseedik ki, a hősi megpróbáltatásban. S Kodály személyiségét akarja egyre gazdagabbá tenni, nem csupán önmagáért, hanem azért, hogy példamutató értéket adjon néki, s ha meg is váltja magát művészetében, a *Psalmus*ban a próféta szerepét vállalja. Magányos léte az élet mélyebb, igazi közösségeit keresi, magához köti a külső világot, hogy ott kapjon valóságot, s mindezt bámulatos önuralommal, odaadással, önzetlenséggel teszi. Láttuk, hogyan fejezi ki Kodály belső életét alkotásai szimbolikus ábrázolásával. Képelete térben és időben, korszakokban és tájakban kap formát, s mindig pontos, szinte tudós tanulmányokra támaszkodva, valahogy úgy, ahogy Flaubert tette a *Salammbó* írásakor. Minden részletet gondosan megmunkál és illő helyére rak. Semmi sem felesleges. De a részlet szeretete nála az egész szeretetének egy formája, és művészetét mindig széles távlatok irányítják. Hol itt, hol meg másutt munkál, de lassanként minden egyetlen teljességben áll össze, olyan szellem alkotásává, aki egységében látja a világot. És költői üzenete is ekkor kapja teljes érvényességét; valahányszor az emberekhez szól, ha akár egy történeti kép közvetítésével, sohasem azt mondja: „Lám, ilyenek voltatok”, hanem: „Ilyenek vagytok, örök természetetek szerint”.

*

Sokat vitáznak ma arról a kérdésről, hogyan törhetne ki a modern zene teremtő magányából, s hogyan juthatna közelebb az élethez. Németországban az elméletek egész sora hivalkodik azzal, hogy megmutatja a zeneszerzőknek a követendő utat. Azt mondják, írjanak zenét „az otthon számára”, írjanak „szórakoztatás céljára”, vagy éppen „Gebrauchsmusikot”, mindennapos használatra. Azt is mondják, hogy írjanak „egyéni” zenét a szolistáknak és „kollektív” zenét a tömegek számára. Vagyis éljenek minden lehetőséggel, amit az élet kínál. De véleményem szerint a művész csak akkor jut igaz kincsekhez, ha az örök élet mélyéből nyújtja felénk kezét, s nem, ha az élő felszínén marad. Kodály művészete is így lesz úrrá az élet zűrzavarán, s így ad nekünk olyan zenét, amely megfelel mindennapos szükségleteinknek: gyermekdalaival természetes otthonra lel a gyermekszobákban, diáknótáival az iskolákban, kórusműveivel a dalosegyletekben, népi átírataival a családokban, és így tovább... Kívánhatunk-e jobb darabot a gordonka virtuózainak az opusz 8 *Szonátájánál*? Alkalmasabb művet a kamarazenélésnek a *Triószereznél*? Maradéktalanabb szórakozást a *Háry János* harangjátékánál vagy francia indulójánál? Pedig, ha akár a legkönnyebb hangvételű darabját hallgatjuk, mindig az a biztos érzésünk, hogy az életnek ugyanazon mélységeiben gyökereznek, mint a patetikus *Psalmus Hungaricus*. A szellem, amely egy bordallal elszórakoztat, kevéssel később már mélyen megindít egy adagiójával. Bármely tájait járja be ez a zene az élő világegyetemnek, mindig ugyanabban a szintézisben kap egységet, s ez az emberiség kórusa.

(Fordította: Szávai Nándor)

BÁRDOS LAJOS:

A „NORVÉG LEÁNYOK”

EGY KÜLÖNÖS MŰ KÜLÖNÖS SZERKEZETE

Kodály Zoltán 1940-ben írta meg egyik legköltőibb és legeredetibb művét, a Norvég leányokat. Amikor a mű megjelent, mind úgy éreztük, hogy megalkotása szimpátia-tünetés volt a németek által akkoriban lerohant északi ország mellett.

A *VERS*. Weöres Sándor költeménye a jellegzetes magyar népi vers-ido-mot mutatja: négyszótagos ütemek, háromtagú záróképletekkel.

A vers 36 sora így oszlik meg:

Szótag	különböző sor	ismétlésekkel
4	3	6
4+3	15	22
4+4	6	=6
2+4	1	2
		<hr/>
		36

Vagyis a négytagú versütem minden egyes sorban legalább egyszer jelen van — hat esetben kétszer is.

Dalritmusának megalkotásában ezt vette alapul a zeneköltő is.

Ha tehát a darabot molekuláira bontjuk, elsősorban a négyszótagos egységeket kell vizsgálnunk.

A *ZENE*. Lássuk az első versszak dallamát:

1

A bal - hol - mi le - á - nyok, le - á - nyok mind
csú - csos csuk - lyát vi - sel - nek. Min - dig mo - so - lyognak,
de so - ha - se ne - ve - t - nek, de so - ha - se ne - ve - t - nek.

formában: a 22. ütem második fele rák-tükör fordításban énekl: „esik eső” (mi-re-dó-re).

A harmadik versszak (29—43. ütem) jelmondata: „Szálldogál a szél”. A strófa végén a „karonfogva” sétáló leányok lépkedése: nyugodt negyedek. Az „A” kvaternó itt is tízszer jelenik meg a fődallamban, és még többször a kíséző szólamokban.

A negyedik versszak (44—54. ütem) az első szakasz 5. ütembeli tetrachord-jából sarjad ki organikusan: „kéklő szemük”. Jólesően új, mégis az ismert anyagra visszavezethető a „rádereng a borúra, az idegen fiúra” sorpár dallama. A zárószó azonban itt is az első ütem „A” négyeséé és a háromtagú záróképleté.

Az ötödik szakasz (55—60. ütem) és a hatodik (61—67) szövegben is, zenében is a lekerekítő visszatérést szolgálja, — fordított rendben hozva vissza a két első strófa anyagát. — Kóda: emlékezés az állandó esőre.

A darab (73 ütem!) elejétől végig szerény elemek továbbfejlesztésével hozott létre sajátos költői hangulatú, eredeti muzsikát — anélkül, hogy négy hangnál bővebb motívumot alkalmazott volna. Nem tudom, e tekintetben produkált-e hasonlót az újabb zeneirodalom...

A MŰ ALAPANYAGA

Készítsünk leltárt: mi minden történik az egyes alapelemekkel. (A S, A, T, B betűk a vegyeskari szólamokat jelölik; a T egy oktávval mélyebben szól.)

I. A darabkezdő alapképlet megjelenései a tonális főfokokról (I, IV, V) indítva:

3

„A”

2 S, T 27 S 30 S

A bal - hol - mi a le - á - nyok Száll - do - gál a

31 S 18 T 63 S 15 S

könnyű kö - dök kacs - ka - rin - gós csú - csos csuklyát hegyek köz - ti

38, 39 S 15 A 16 A 39 A

a bal - hol - mi hegyek köz - ti zöl - des bor - zas le - á - nyok mind
le - á - nyok mind

Egy szekunddal mélyebbre helyezve:

4

15 A 9 S, 34 A 26 T 28 A

hegyek köz - ti de so - ha - se vil - log a bal - hol - mi
ki - kö - tő - ben

Terc-transzpozícióban (háromszor a felső, egyszer az alsó harmadban):

5

16, 39 T 18 A 17 B

hegyek köz-ti kacs-ka-rin-gós hegyek köz-ti
a bal-hol-mi

A kezdőlépést terccé tágítva:

6

3 S,T 24, 60 A 24, 60 T 8 T

le-á-nyok mind Száll a fe-hér e-sik e-ső, de so-ha-se

Kvart-ugrást is tartalmazva:

7

16 A 52 S 50 S 66 A

Zöl-des bor-zas a ten-ge-ren a ten-ge-ren de so-ha-se

Augmentálva, „lépő” négyesekkel:

8

12 S,T 46, 47, 49 T 46, 47, 49 A

Pu-ha pá-ra (bo)rú - (ra)(bo)rú - (ra)

Előlegezett hangokkal neumatizálva:

9

26 A 26 B

csil-log, vil-log csil-log, vil-log

(A kottafejek rangja közt én tettem különbséget, részben az áttekinthetőség kedvéért, részben tanácsként az énekeseknek.)

Főiskolai hallgatóim közül többen erősködtek, hogy a basszusnak ebben a (42, 43.) két ütemében is az „A” jelenik meg az áttört orgonapont fölött:

10

(sé)tál (nak)

Az „A” alapformából tehát összesen 35 változat van, — ismétlésekkel és visszatéréssel 45 esetben.

II. *Tükör-fordítás.* A „változatosság az egységben és egység a változatosságban” klasszikus elvét szolgálják az „A” különböző fordításai is. A vízszintes tengely körül leforgatva tükrözést kapunk.

Az I. és IV. fokon kezdve:

11 TÜKÖR

he-gyek köz-ti a le-á-nyok

pá-ro-sá-val száll a fe-hér ka-ron-fog-va de so-ha-se

zöl-des bor-zas száll a szür-ke szür-ke köd-ben mo-so-lyog-va

Szekund-áthelyezésekben:

12

zöl-des bor-zas pá-ro-sá-val e-sik e-ső de so-ha-se

de so-ha-se szí-nes csuklyák ka-ron-fog-va e-sik e-ső

Terccel mélyebben, illetve magasabban:

13

csú-csos csuklyát bo-rul rá a hal-sza-gú szél ka-ron-fog-va

hull az e-ső he-gyek köz-ti pá-ro-sá-val csil-log

Vitatható, hogy ide számítsuk-e, de hallgatóim körében nagy pártja volt ennek a basszus-ütemnek is, mondván, hogy ez is „le-föl-föl”:

14

23, 59 B

e s, és hull

Tükör-fordítás összesen 27 változatban fordul elő, ismétlésekkel 36 esetben.

III. *Rákmenet*. Bár ritkábban, de a függőleges tengely körül forgatva is meg-megjelenik a négytagú alapképlet:

15

RÁK

24, 60 B 24, 60 T

e - sik e - ső e - sik e - ső

Augmentálva, négyszerezésre is:

16

48 T 48 A 53 T

(bo) rú - (ra) (bo) rú - (ra) a

53 A 48 B 29 T

a (bo) rú - (ra) Száll, száll,

„Csillogó” neumákkal:

17

25 A

csil - log, vil - log

(Lásd a 9. példához fűzöttket.)

Hangismétlések közé illesztve, és a háromtagú záróformulával egybeforrasztva:

18

27 A 27 T

a lá - nyok csuklyá - ja. a lá - nyok csuklyá - ja.

Még ez a bővített forma is a „föl-föl-le” irányt követi:

19

rá - de-reng a - ho - rú - ra, az i - de-gen fi - ú - ra,

Rák-fordítás összesen 13 változatban van, ismétlésekkel 15 esetben.

IV. Rák-tükör.¹ Ennek a negyedik alakzatnak nyolcad-mozgásos megjele- néseit magasság szerint rendezve sorolom föl:

20 RÁK-TÜKÖR

e - sik e - sö e - sik e - sö

e - sik e - sö e - sik e - sö e - sik e - sö

Az augmentált „sétáló” négyesek:

21

sé - tál - (nak)

sé - tál - (nak)

A „csillogó” változat nem marad ki ebből a csoportból sem:

22

csil - log, vil - log

¹ A rák-tükör általában kétszeres fordításnak számít, mert az alapképletet mind a víz- szintes, mind a függőleges tengely körül átfordítottuk. Nem tudom, közismert-e, de szá- momra ez is csak egyszeri fordítás! Képzelnék el, hogy egy gombostűt szúrunk az alapforma kottaábrájának középebe, és e körül fordítjuk el a papírost 180 fokkal. Megkaptuk a rák-tük- röt. (Persze, gombostű sem kell, csak állítsuk fejre ezt a füzetet, és látjuk, hogy az eredeti „föl-le-le” vonalból előállt a rák-tükör „le-föl”-je.) Miből adódik az, hogy általában a rák- tükört mégis kétszeres fordításnak tartják? Abból, hogy a kottát a kétdimenziós papírra ír- juk, és ennek csak szélessége meg hossza van, már ami a reá írtakat illeti. De terünknek van egy harmadik dimenziója is, a magasság. Ebben helyeztük el a (képzeltbeli) gombostűt, és e körül ugyanúgy egyetlen mozdulattal kaptuk meg a rák-tükör fordítást, mint a többi. (Jó lenne az összetett „rák-tükör” kifejezés helyett egy egyszerűbbet találni ennek a gombostű- fordításnak!)

Rák-tükörből összesen 10 változat van, ismétlésekkel és visszatéréssel 17 megszólalásban.

Végeredményben a négytagú „A” sejtéből van:

alap-forma	45
tükör	36
rák	15
rák-tükör	17

= 113

Száztizenhárom eset, alig ötvenöt ütemben!

A záró ternó. Ha egyszer a költő a ritmikailag zárt sorok végén a népdalos hármast alkalmazza, — a zeneszerző is legalkalmasabbnak találta azt a *ti-tá-tá* ütemritmust, amelyik dallamával kiemeli a főszótagot, a hangismétléssel pedig a sorzárót erősíti.

Megjelenései a darabban, csak a szoprán fődallamából kiírva:

23

5 14 17 32
vi - sel - nek, hegyek - re, ten - ger - re, szi - tál - nak.

8 10 36 41
ne - vel - nek, ne - vel - nek, vib - rál - nak, sé - tál - nak.

46 48 51, 53 67
bo - rú - ra, fi - ú - ra, is túl - ra, ne - vel - nek.

Tükör-fordítást itt csak egyet találunk. (Lásd az utolsó előtti, melynek prozódiai értelméről a 38. példával kapcsolatban szólok.)

És micsoda művészi gazdaságosság! A tonikai záró *h-ra*² csak *egyetlen egyszer* ereszkedik le, az utolsó verssor végén. Megfelel ez annak, amit bizonyos régi dallamokban a „csak-finálisz” jelenségének nevezhetünk: a záróhang nem is fordul elő előbb a dallamban, csak a legvégén. Elgondolkozni és tanulmányozni való: hogyan tudja ez az egyszeri megjelenés elérni a teljes lezárás hatását?

Ilyen „csak-finálisz”-os népdalok például a Kodály-feldolgozta anyagból: A citrusfa, Vasárnap bort inni, Túrót eszik a cigány, Ifjúság, mint sólyommadár — a balladák közt Görög Ilona, Barcsay, Molnár Anna stb. — Kodály számos ilyen vonalú saját dallama közt elég a Psalmus főtémájára (Mikoron Dávid) hivatkoznom.

Visszatérve a Norvég leányok záró-hármasára, a már felsoroltakon kívül találkozunk szinkópás formákkal is:

² Bizonyára véletlen, hogy Mendelssohn Hebridák-nyitányának is és a Norvég leányoknak is *h-moll* a hangneme. De ki tudja?... A két táj igen közeli rokona egymásnak. Csipkézett, szagatott tengerpart, állandóan párás, ködös, esős éghajlat... Földrajzilag szomszédok: a Golf-áram a kelta szigetek mellől egyenest Norvégia partjai felé halad.

24



Ilyen sorzáróik vannak — ugyancsak Kodály-feldolgozásokra utalva — többek között a Virágos kertemben és az Apró alma lehullott a sárba kezdetű népdaloknak is.

MÁSODRENDŰ ELEMÉK

Ide tartozik egy *porrectus* (völgy-vonal) és a *scandicus* (emelkedő hármás), az utóbbi négyszer is:

25



Az elsőt már említettem, mint az „A” tükör-fordításának rövidített alakját (1. ábra). Az emelkedő trichordok pedig mintha az „A”-ráknak volnának ugyancsak katalektikus változatai. Mindezeknek vitathatatlan az organikus összefüggése az alap-kvaternóval.

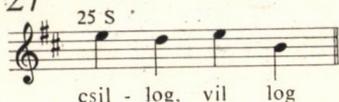
A *tetrachord* egy kis erőltetéssel szintén származtatható az „A” képletből: három helyett négy hang halad egyazon irányba. Kiegyensúlyozzák ez előbbi ábra kurtított figuráit:

26



Egészen önálló és egyszeri a „csillog-villog” négyese:

27



Az ikerszavaknak pontosan megfelel a két é” hang. (Ezek éneklésében tűnjön el a főhangsúly és mellékhangsúly közti különbség. Inkább érezzünk két két-negyedes ütemet, mint egy négy-negyedest.)

A 19. példában már említett négyeseket:

28

rá - de - reng a az í - de - gen

a tetrachordhoz is fűzi valami. Sőt, mintha ezek összekapcsolnák az „A” rákfordítását és a négytagú skáladarabokat:

29

rák: tetrachord. a kettő közt:

- 1 + 1 =

Lépés le, lépés föl — kiegyenlítődik a hangismétlésben. Összekötő kapocs közöttük a változatlan trichord. Így tekintve, még organikusabbnak látjuk a kompozíció egészét.

Kéttagú elemek. A vers sor-szerkezetében egyetlen egyszer fordul elő, hogy a szóhatárok 2 + 4 tagolást mutatnak. Nem ok nélkül, csak úgy odavetve. Hanem a „mindig” szónak szélső értékű, nagy súlya miatt:

30

6 S

Min - dig mo - so - lyog - nak,

Pontosan ennek felel meg az első vers közepére helyezett kvint-flexa. De a darabvégi visszatérésben már elsimul a dallam:

31

65 S

Min - dig mo - so - lyog - nak,

hiszen itt már nem az első élményről, hanem csak visszaemlékezésről énekel. A másik nevezetes ambó az esőcseppek terce:

32

20 S

e - sik e - ső, e - sik, e - sik e -

22

- ső, e - sik, e - sik e - ső, száll a szür - ke szik - lá - ra,

A jellegzetes hangkép (hozzáhallva a többi szólam kiegészítő ellenritmusait) önmagát is magyarázza. De figyeljük csak meg, milyen belső törvényszerűség fűzi az „A” rák-tükör fordításához! A 22. ütem *g*—é tercére úgy következik a *fisz*—é másoddal induló versfolytatás, hogy szinte észre sem vesszük, és — minden zökkenő nélkül — máris újra a fővonalon járunk. Az organika búvészmutatványa!

Összegezés. Külön számontartva a háromtagú záró ütemeket, — kiderült, hogy a páros szótagszámú (4 és 2 tagú) dallamsejtek mind szerves összefüggésben vannak egymással. Egyedül a „csillog-villog” üteme csillan ki a szürke táj egyhangúságából.

PROZODIA

Már ennyi is elég volna ahhoz, hogy elálmélkodjunk: pár hangnyi, közhelyszerű hangképletekből hogyan épülhetett fel ez a változatos és mégis egységes zeneköltemény. De tovább csodálkozhatunk, ha szemügyre vesszük, hogy ugyanakkor ezek a majdnem-mindig-ugyanaz figurák hogyan szolgálják a prozodiát is, az egyes szavak kezelésétől fel a hangulatfestésig és programzenei hatásokig.

Maga az „A” alapsejt — telitalálat. Súlyos névelő? Igen, ha egyszer a versforma a hangsúlyos magyar rendet követi. Mivel azonban a rákövetkező szó mégiscsak fontosabb, induljon ez magasabb hangról! Főlírom újból a Kodály-mű alapnégyesét, utána felsorakoztatva néhány hasonló szerkezetű népdalpéldát is:

33

A bal - hol - mi A ta - va - szi szép i - dő - nek

Az ü - rő - gi uc - ca A bú - za - me - ző - ben

A ta - má - si, a ta - má - si A gő - zös - nek

Ha fel - ü - lök, Bö - zsi - kém Egygyen - ge kis ma - dár

(A számok a Kodály—Vargyas-féle magyar népzenei könyv [1952] példáira utalnak.) Ám ezek csak véletlen, külön kikeresett esetek, hiszen népzeneinkben a névelő akárhányszor nemcsak súlyban, de magasságban is uralkodik a

motívum fölött. (Alkalmasint emlékéül annak, hogy névelőnk valamikor súlyos mutatónévmás volt: *Az a hajnal, az hajnal, a' hajnal, a hajnal.*) Kodály-nál azonban aligha tétélezhető fel a véletlen. A fő-kvaterno többször is pompásan illik ilyen — második szótagján súlyos — versütemekhez:

34

a le - á - nyok de so - ha - se a ten - ge - ren de so - ha - se

Mivel azonban a súlytalan magas hang csak kiemel-*het*, de *nem okvetlen* emel ki fontos szótagot, az „A” alapképlet egyaránt jól hordozhatja a négytagú szavakat (pl. kacskaringós), a 2 + 2 tagolású szópárokat (csúcsos csuklyát), a 3 + 1 (leányok mind), a 2 + 1 + 1 (borul rá a) és az 1 + 1 + 2 (száll a fehér) típusú versütemeket is.

A képlet tükörfordításában csúcshangból mély hang lesz:

35

mo - so - lyog - nak, de so - ha - se ne - vet - nek.

Mégsem bántó, mert szélső helyzeténél fogva ennek a talppontnak is van figyelemkeltő ereje. Rajta fordul meg az irány, és ez pótol súlyt, magasságot (v. ö. volna *bá*-natban). Ám mintha arra is gondolt volna a szerző, hogy azért ez mégsem az „igazi”, — nyomban vissza is fordítja eredeti vonalára a dallamot:

36

de so - ha - se ne - vet - nek.

Ugyanez a kettős játék később is előfordul:

37

a le - á - nyokcsuklyá - ja, a le - á - nyokcsuklyá - ja.

A háromtagú záróképlet 14 esetben kvart-, terc-, vagy kvint-eséssel kezdődik (23. ábra). Egyetlen egyszer fordul meg az iránya:

38

a ten - ge - ren is túl - ra.

Miért? Mert az ereszkedő „is túlra” göromba lett volna. (A kórusnak persze ezt is tudva kell tudnia, és az *is*-ről levenni minden ütemsúlyt. Még annyi joga is van az előadónak, hogy az *is* fölé irt forte jelet egy nyolccaddal jobbra vigye. A *túl*-ra mindenképp kapja meg azt a finom kis többletet, amit a deklamáció itt megkövetel.)

Hangfestés. Ide vehetjük a második vers kezdetét: a „Puha pára” augmentált ritmusának (2. ábra) tájfestő jellegét. Az első két strófa elejét szembeállítva:

1. leányok — nyolcadok = mozgó kép
2. pára — negyedek = álló kép.

A jellegzetes „esik eső” össze-vissza hulló cseppjei tökéletes programzenei foltot adnak. Benne iskolapéldáját találjuk annak az alapvető prozódiai elvnek, hogy szóhangsúlyt ugyanolyan jól hordozhat *súlyos* hang, mint súlytalan *magas* hang:

39

20

e - sik e - ső, e - sik

e - ső. e - sik. e - sik e - ső

(Ez mintha a latin nyelv *accentus gravis* és *accentus acutus* kettősségének felelné meg. Nyomaték le, nyomaték föl. Az egyik tetikus, a másik arzikus jellegű. Jóleső lehetőség-többlet versben is, dalban is.)

„Hármasával, karonfogva”... Alig van szerző, aki kihagyná az ötletet: szóljon itt csak három szólam, és párhuzamokban, egymást karon fogva:

40

S

40

hár - ma - sá - val ka - ron - fog - va

A

T

pá - ro - sá - val, pá - ro - sá - val

Azért a „párosával” szó is megkapja a magáét: a 40. ütem második felében az alt és tenor fogja egymást karon, ellenritmust szegezve a szoprán éles pontozásával szembe.

„Csúcsos csuklyát” ... Vannak, akik ebben a „csúcsos” dallamban is szófestést találhatnak:

41

csú-csos csuklyát vi-sel - nek,

Ha ezt mások véletlenül vélik is, — letagadhatatlan a 15—17. ütemek tájfestő jellege:

42

hegyek köz-ti, zöl-des bor-zas, kacs-ka-rin-gós ten-ger - re,

Hat szó, hat irány-fázis!

„Csillog-villog” ... Hadd említsem meg újból, hogy miként a tompa, pá-rás, ködös tájból a lányok csuklyája, úgy villog ki a főgondolat organikus szóvedékéből az ettől vakítóan elütő, egyszeri ütem:

43

csil - log, vil - log

A szoprán fényes negyedeit alátámasztják (támasszák alá!) az alsó szólamok kéttagú neumái. Ez a fényhatás egybefonódik a két szó fonetikájával. Valódi hang-fény játék!

„Szálldogál a szél” ... Példa-idézetnek hosszú volna, — de érdemes föl-lapozni a partitúrát, és megvizsgálni a 29—37. ütem „halszagú szél” és „köny-nyű köd” muzsikáját.

„Sétálnak” ... A darabon végig az elbeszélő négyesek, a négy-nyolcad-kottás versütemek uralkodnak. De ha arról van, szó, hogy a leányok sétálnak (és nem szaladgálnak), akkor persze hogy ezt a „lépő” négyesek egyenletes negyedkottái mondják el. (Lásd az alapképlet augmentált formáit a 8., 10., 16., 21. példákban.) Finom ritmikai, egyúttal organikus ötlet: ezeket a sétáló né-gyeseket a háromtagú záróképletnek nem az élesen pontozott, hanem sima ritmusú változata vezeti be (23 ábra, 41. ütem).

„Rádereng” ... „idegen” ... A darab dallama végig tisztán diatonikus.

(A többször megjelenő *gisz*-t sem halljuk módosított hangnak, mert az hol a *h*-dúrnak, hol a domináns *fisz*-mollnak skálahangja.) De amikor a leányok szeme

44

rá - de - reng a bo - rú ra,

mf

#7

az i - de - gen fi - ú - ra,

#11

az állandó d^2 helyett a *disz*² jelenik meg. Ezáltal szinte optikai élménnyé válik a ráderengés. Énekesben is, figyelmes hallgatóban is. És még egy álmélnodni való: a motívum megismétlése az *idegen* fiúról énekel — az alap-hangkészlettől *idegen* hanggal! Derengés is, idegenség is ugyanazzal az egy szál alterációval festve. (Hozzáhallhatjuk, hogy ezt a *disz*-t tritonusz-menettel éri el a diszkant, ami megint csak jó ráderengésre is, idegenségre is. No és még: ez a *disz* a basszus fölött egyszer éles szeptim, másodszor meg — ugyancsak tritonusz! A dallamban szukcesszív, a harmóniában szimultán bő-kvart teljessé teszi a hangkép hatását.)

Aláírás... Láttuk, a darab egész melodikáját zömmel szekundlépések jellemzik. És íme, a végén:

45

66

a⁵ a

de so - ha - se ne - vet - nek.

Igen, szó volt távoli országokról, furcsa ruhás leányokról, ködről, borúról, kacskaringós tengerről... De ki dalolta el mindezt? Magyar költő és magyar zeneszerző. Tehát a zár szó nem is lehet más, mint oktávot ereszkedő, miniatűr kvintváltással ékes, pentaton dallamsor. A zeneköltő aláírása.

IRINA MEDVEGYEVA*:

KODÁLY ZOLTÁN A SZOVJETUNIÓBAN

A Mester kétízben járt nálunk. Először 1947-ben üdvözölhattük örömmel szovjet földön; látogatása egyben alkalom volt arra is, hogy alkotásain keresztül megismerkedjünk a magyar népzenevel. Május 26-án szerzői estet adott a Konzervatórium nagytermében, ahol maga dirigálta a Rádiózenekar előadásában megszólaló műveit: a Hány János szvitet, a Páva-variációkat és a Galántai táncokat, végül pedig a Concertót.

Mind a közönség, mind a kritika elismeréssel adózott Kodály zeneszerzői nagyságának. „... Zenéjében ott lüktet az eleven népművészet, kompozíciói a magyar népdalban gyökereznek. Ugyanakkor valamennyi mű sajátos alkotói egyéniség, magasrendű mesterségbeli tudás, tehetség és egyetemes kultúra jegyeit tükrözi” — írta a hangverseny-után D. Zsitomirszkij, aki a Hány-szvit valamennyi tételét a hangszerelés remekművének tartotta. „Kodály partitúráit sajátos belső élet jellemzi. Nem zenekarra írt műveiben is az orchester hangjai, színei, hangszercsoportjai szólalnak meg” („Kodály Zoltán hangversenye” (Szovjetszkoje Isszuszto, 1947. V. 31.). D. Rabinovics a Concertóról szóló beszámolójában kiemeli a kompozíció eszmei tartalmát, formai egységét és a zenekari hangzás érdekes, új színeit (Vecsernaja Moszkva, 1947. V. 31.).

A májusi moszkvai látogatás egyben baráti találkozó is volt: a szovjet zeneszerzők — N. Mjaszkovszkij, A. Hacsaturján, D. Kabalevszkij, J. Saporin, M. Gnyeszin, G. Popov és V. Bjelij — élénk eszmecsere folytattak magyar művészkollégáikkal, Kodály Zoltánnal és Szabó Ferencsel. Előadásában Kodály beszámolt a magyar zene múltjáról, jelenéről és felvázolta az ország művészetének fejlődési lehetőségeit a jövőben. Az est hangversennyel zárult, amelyen a magyar vendégek szovjet komponisták kamaraműveit ismerhették meg: Mjaszkovszkij XI. vonósnégyesét, Kabalevszkij III. zongoraszvitjét, Kulijev türkmén zeneszerző Szonátáját és Hacsaturján Gajane című balettjének néhány részletét. A koncerten közreműködött a Beethoven vonósnégyes és J. Zak zongoraművész.

Június elején a moszkvai szerzői estet megismételték Leningrádban is, ahol Kodály a Filharmónia nagytermében a szimfonikus koncertek hallgatói számára rendezett konferencia résztvevőivel is találkozott. A siker olyan for-

* A szerző a moszkvai Csajkovszkij-konzervatórium könyvtára kézirat-gyűjteményének vezetője

ró volt itt is, mint Moszkvában; J. Bajnok a Vecsernij Leningrád című lapban (1947. VI. 5.) kiemeli, hogy Kodály zenéje „az egyéni hangú alkotás értékeit képviseli, imponáló zenei műveltséget és a zenekarkezelés technikájának fölüeny tudását sugározza magából, s ami a legfőbb — friss, tartalmas melódiaanyagot mutat fel: a magyar népzene hajtásait”.

Kodály, aki annyi figyelmet szentelt a magyar népzene tanulmányozásának és annyi energiát fordított népszerűsítésére, érdeklődéssel fordult a szovjet folklórkutatások felé. Megismerkedett és barátságot kötött V. Beljájev szovjet néprajztudóssal, s könyvtára számára számos orosz és szovjet etnográfiai művet, valamint népdalgyűjteményt szerzett be. Beljájevvel és Espájjal — akiktől több kötetnyi eredeti gyűjtést kapott ajándékba — áttanulmányozta a teljes mari és csuvas népdalanyagot. Kodály valósággal elmerült ebben a munkában, felfedezte a magyar népzene utaló rokonvonalakat.

Meglátogatta a zeneiskolákat is; a moszkvai Konzervatóriumban és a Központi Zeneiskolában főleg a szolfézs-órákat hallgatta végig. A pedagógusokkal részletesen megbeszélte a szovjet iskolákban meghonosodott zeneoktatási módszert és beszámolt nekik saját nevelési rendszeréről. Június 6-án Szabó Ferencsel együtt hazarepült Budapestre.

Másodízben 1963 decemberében érkezett a Szovjetunióba és ismét a szokott lendülettel vett részt a zenei közélet eseményeiben. Moszkvában december 12 és 14 között tartották a Szovjet és a Magyar Zeneszerző Szövetség titkárainak közös ülését, amelyen Kodály és magyar kollégái — Sárai Tibor, Kadosa Pál, Szabó Ferenc és Lendvay Kamilló zeneszerző, valamint Maróthy János zenetudós — részvételével megvitatták a kortárs-zene fejlődésének kérdéseit. Az ülésen megjelent Sosztakovics, Hacsaturján, Hrennyikov, Szviridov és Scsedrin szovjet zeneszerző, a muzikológusok közül pedig Jarusztovszkij, Nyesztyev és Sahnazarova.

Mindkét fél alaposan felkészült a fontos témák elemzésére. A magyarok jóelőre kiküldtek Moszkvába néhány magnófelvételt, hogy a szovjet zeneszerzők megismerjék a legújabb magyar zenei termést, s természetesen a szovjet kompozíciók is idejében megérkeztek Budapestre.

Később, a Muzikalnaja Zsizny című lap munkatársának adott nyilatkozatában Kodály kijelentette: „Az értekezleten őszinte, komoly eszmecserét folytattunk. Sok kérdést sikerült megvilágítani és az is kiderült, hogy az alapvető problémákban egyetértünk.” A fiatal szovjet zeneszerzők munkásságát értékelve a következőket hangsúlyozta: „Mind Moszkvában, mind Leningrádban számos fiatal komponista művét hallottam. A kompozíciókon szilárd és alapos mesterségbeli felkészültség érződött és erőltettség nélküli eredetiség. Ezek a jelek fényes jövőt jósolnak az alkotóknak” (1964. 2. szám, 7. oldal).

Felszólalásaiban Kodály nagy figyelmet szentelt a népzene kutatásnak és az összehasonlító zenetudomány fejlődésének. Rámutatott, hogy Magyarországon ez a tudományág most van születőben, de a magyar zenetudósok máris felfedezték és nyilvánosságra hozták a magyar népzene és a Szovjetunió egyes nemzetiségeinek népzeneje között a megegyező jellemvonásokat.

Kodály szerint a magyar etnomuzikológusok munkája még korántsem tekinthető befejezettnek, annak ellenére, hogy már negyvenezer dallamot jegyeztek le. „Egyfelől el kell mélyednünk a népzene életének, fejlődésének és változásainak tanulmányozásába, másfelől — s ez a legfőbb feladatunk —

kapcsolatot kell teremtenünk az elmúlt századok zenekultúrája és a mai, általunk létrehozott tradíciók között, amit az ősi népdalkincs új rétegeinek feltárásával és publikálásával valósíthatunk meg.” (Kodály Zoltán: Hűség a népi alkotószellemhez, Szovjetszkaja Muzika, 1964. 3. szám. 133. oldal).

December 16-án Kodály Moszkvában ünnepelte 81. születésnapját. Az évforduló tiszteletére a Kulturális Minisztérium és a Szovjet Zeneszerzők Szövetsége ünnepi fogadást adott. Ezen a napon a Konzervatórium is köszöntötte a magyar zeneszerzőt: a professzorok tanácsa ülést tartott, amelyen átnyújtották neki tiszteletbeli tanárrá történt kinevezésének diplomáját. December 17-én pedig fogadta őt a Szovjetunió kulturális minisztere, Jekatyerina Furceva.

Míg Kodály országunkban tartózkodott, gyakran szólalt meg előadótermeinkben magyar muzsika. December 19-én a Konzervatórium nagytermében szerzői estet rendeztek műveiből, melynek során az utóbbi negyven év termésének legjavával mutatkozott be a komponista. Az Állami Hangversenyzenekar K. Ivanov vezényletével és a Fiúkar A. Szvesnyikov betanításában a C-dúr Szimfóniát, a Psalmust és a Hány János részleteit adta elő. A koncertet T. Hrennyikov nyitotta meg, üdvözölve hazája vendégét.

A C-dúr Szimfónia szovjetunióbeli bemutató volt; V. Vlaszov így írt róla: „Tömör és melodikus nyelv, csiszolt, klasszikus forma, ragyogó színek — így fest Kodály romantikus lírája. Boldogság és szikrázó öröm jelzi a finálé nép-ünnepély-életképét. A mű a nép győzelmébe vetett hitet sugározza.” (Szovjetszkaja Kultura, 1963. XII. 26.) A koncert kapcsán Andrej Espaj így írt a Szovjetszkaja Muzika-ban: „Csak elragadtatással lehet szólni széles ívű dallamairól, ragyogó szerkesztéséről, mesteri zenekar-kezeléséről, hangjának melodikus teltségéről. De mindemellett számomra Kodály zenéjében még egy sajátos szín is szerepet játszik: ha műveit hallgatom, hazám tájait látom, saját népem dalait ismerem fel. Az ő művészete hiteles erővel tárja fel a magyar és a mari népzeneikincs közös forrásait. Ezt maga a szerző állítja elsősorban, aki élénken érdeklődik a mari folklór iránt. Zenei nyelve olyannyira rokon a mari népzene nyelvével, hogy szinte melodikus egybeesésekre vezet: az Első Szimfónia második tétele például úgy hatott, mint az Áradnak a vizek kezdetű mari népdal variációja... Minden külsőséges máz — bonyolultság vagy erőltettség — teljesen idegen Kodály magasrendű művészetétől, mely alkotásaiban a maga teljességében és tökéletességében ábrázolja a nép lelkét” (Szovjetszkaja Muzika, 1964. 3. szám, 103—104. oldal).

Kodály nagyrabecsülte a szovjet előadó-együttesek művészetét. Igényes és szigorú karmester létére a koncert próbáin is megjelent. „Az Állami Hangversenyzenekartól pontosan azt a tökéletes előadást vártam, amit nyújtott. S ebben igen nagy része van Konsztantyin Ivanov vezénylőkarmesternek” (Muzikalnaja Zsizny, 1964. 2. szám, 7. oldal).

A magyar zeneszerző érkezésének dátumával egybehangolták Hány János című operájának premierjét a Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko színházban. De ezt az operatársulatot megelőzte már a tartui Vejnemöjnen Színház, amely a Szovjetunióban először figyelt fel Kodály operakompozíciójára. M. Oja észt zenetudós a Hány tartui bemutatójáról szólva aláhúzta, hogy „a Kilar vezényelte zenekar és az énekesek úgy közvetítették a mű zenei világát, hogy híven tükrözték a muzsika magyar sajátosságait, kiemelve a kodályi

alkotás népiségét. Sokáig emlékezetes marad Kodály zenéjének ragyogó életöröme a maga népköltészeti háttérével és az az egyéni szerzői stílus, amely valósággal magába itta már a népzene elemeit” (Szovjetszkaja Muzika, 1964. 1. szám, 56—59. oldal).

A Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko Színház együttese lelkiismeretesen készült a mű színrevitelére. A magyar Művelődésügyi Minisztérium igen sok anyaggal járult hozzá a munka sikeréhez, konzultánsként pedig a magyar Állami Népi Együttes művészeti vezetője, Rábai Miklós érkezett Moszkvába. Kodály maga is részt vett az utolsó színházi próbákon.*

A bemutató előtt Mihajlov azt mondta: „Háry János az egyik legnépszerűbb magyar népi hős. Közszeretnek örvend minden olyan mű, amely nevével kapcsolatos; jelképévé vált az álmodozásnak és a fantáziadús nagyotmondásnak, de egyszersmind az őszinte hazaszeretetnek is. Ilyennek ábrázolja őt Kodály Zoltán operája. Együttesünk feladata ezúttal az is, hogy oroszra fordítsuk ezt az ízig-vérig magyar nemzeti színjátékot. (Meglehetősen sok prózai szövegrész található benne.) Egyik legjobb vígopera-librettistánkat kértük fel a munkára, V. Poljakovot, aki megőrizte a magyar szerzők stílusát, szófordulatait és szókészletét, s a szellemes dialógusok humorát. Megragadott bennünket az opera csodálatos zenéje, a zseniális népdalfeldolgozások sora! Lendületes, nemzeti jegyekkel bíró, színes és remekül hangszerelt mű ez a darab, amelyben tündöklő líra váltakozik csípős humorral, boldogság és életöröm mély drámaisággal” (Szovjetszkaja Kultura, 1963. VII. 21.).

A színház művészei sikerrel keltették életre Kodály operafiguráit. A bemutató nagy visszhangot váltott ki a szovjet sajtó részéről; a recenzensek (B. Jarusztovszkij, V. Vlaszov, L. Poljakova, B. Petker, J. Polezsájeva) a kitűnő színpadraállításról, a pompás szereposztásról és a találó díszletekről írtak. Különösen kiemelték L. Mihajlov főrendező teljesítményét: az opera zenei gazdagságának és eszmei feltárásának mélyreható elemzését.

B. Jarusztovszkij J. Makszimenko remekbe sikerült Háry-alakításáról számol be, majd elemzi a zenekar érzékeny, a magyar népzene lüktetését és ritmusát kifogástalanul visszaadó játékát. Megjegyzi, hogy „ellenállhatatlan humort és a népművészet naivitását sugározták a díszletek — tervezőjük, V. Leventál például a császári hintó játéklovacskáinak megkomponálásával bravúros munkát végzett” (Izvesztyija, 1963. XII. 27.). L. Poljakova úgy véli, ezzel a produkcióval a színház gárdája ismét bizonyította azt a törekvését, hogy a világszínvonalnak megfelelő új, önálló megoldásokat keressen és valósítson meg. A színpadképről meleg elismeréssel jelenti ki: „minden ízében népi, tehát valóságos, s mégis fantasztikus, tehát irreális — a két elem úgy ötvöződik benne, mint a gyermekeségek szokott keveredni a realitás az álmovilággal” (Szovjetszkaja Kultura, 1964. VII. 1.). J. Polezsájeva kritikája a rendezés legfőbb érdemének a darab népmesei hangulatának érzékeltetését tartja: „a színpad ragyog, mintha napsugárral volna átszőve és árasztja ma-

* A Háry János bemutatójának művészgárdája: J. Makszimenko (Háry), A. Tolmazov, G. Dudarjev, T. Janko, E. Szarkiszjan, E. Braszlisz, Sz. Koreckaja, G. Piszarenko, K. Beljavceva, L. Bolgyin, V. Leventál festőművész, L. Mihajlov rendező és K. Abdullajev karmester felkereste hazájában Kodályt, aki a megbeszélés után kijelentette, hogy szeretne részt venni a premieren.

gából a néptánc életerős energiáit, melyeknek belső gyökere a dinamika és a ritmus, külső komponense a kifejezőkészség.” (Tyeatr, 1964. 5. szám).

Az opera partitúrája is mintegy megújult ez alkalommal a recenzensek szerint, ugyanis Kodály néhány kiegészítéssel látta el és a darab sikerrel olvastotta magába a szerző más műveinek részleteit is. A toborzó pedig vezérmotívumként vonult végig a darabon, összefűzve a zenei és prózai jelenetek sorát.

Rendkívül érdekes Kodály saját véleménye a Sztanyiszlavszkij és Nye-mirovics—Dancsenko színház produkciójáról: „A Hány bemutatója jónéhány váratlan meglepetést szerzett nekem. A rendezés eredeti ötletekkel gazdagította a darabot, amelyeket a kitűnő előadók humorral és kedvesen valószínűsítettek meg. Az előadás rendkívül érdekes volt számomra, úgy néztem végig ezt az 1926-ban született régi operát, mintha vadonatúj mű volna” (Muzikálnaja Zsizny, 1964. 2. szám, 7. oldal).

Hazautazása előtt Kodály interjút adott az Izvesztyija munkatársának. Nyilatkozatában felhívta a figyelmet a zenei nevelés fontosságára, különös tekintettel az iskolákban folyó munkára: „A zene jövője nagyon sokban függ attól, milyen gyorsan alakul ki a kulturált és érzékeny hallgatói tábor. A zenét éppúgy tanítani kell, mint egy nyelvet — meglehetősen bonyolult tehát a feladat, amely most minden ország előtt ott áll. Véleményem szerint a legjárhatóbb út, amelyen a zene eljut az emberekig — az iskola”.

A Szovjetunióban látottak és hallottak mély benyomást tettek Kodályra, aki első látogatása után a következőket írta hazánkról: „Ahogyan a Szovjetunió tudósait és művészeit ellátja, munkájuk minden akadályát elhárítja, arról példát vehet minden állam, amely a kultúra fenntartását állami feladatnak tekinti. És arról is, hogy mindezért semmi egyebet nem kíván tőlük, csak hogy munkájuknak éljenek”.

(fordította: *Kerényi Mária*)

LAKATOS ISTVÁN:

KODÁLY MŰVÉSZETÉNEK ROMÁNIAI ÚTJA I.

Kodály 1910-ben elindult Erdélybe, hogy ott a székelyek között népzénet gyűjtsön. Balladákat keresett, mert ez a zene pentaton dallamaival felkeltette érdeklődését. Útja elvezette a gyergyói tájakra. Alfaluban, Remetén, Ditróban, Szárhegyen és Gyergyószentmiklóson szebbnél szebb népi balladákat és más népdalokat jegyzett le. Ezen ősi dallamok jelentőségéről számol be *A székely népdalról* című írásában.¹ Ugyanezt az utat járta végig Könczei Ádám is 1958-ban, és próbálta megtalálni azokat, akiket Kodály egykori útján énekeltetett. Ám közülük már alig talált valakit, csakis olyan öregekkel beszélt akkor, akik még emlékeztek arra, hogy náluk gyűjtött népdalokat. Mindarról, amit Könczei Ádám a felkeresett községekben talált, beszámolt egyik írásában, mely Bukarestben jelent meg *Kodály nyomában* címen.²

Ami a kodályi zene romániai útját illeti, az göröngyösnek bizonyult. Előkészítő munkára volt itt szükség. Csak a gazdag külföldi sikerek nyomán — talán éppen azok hatása alatt — jelenik meg 1923-ban Kolozsváron az első nagyobb dolgozat *Kodály Zoltán zeneszerzői jelentősége* címen.³ Kolozsváron néhányan már olvasták Kodály akkoriban megjelent vezérkönyveit, házi muzsikálásokon jobb műkedvelők énekeltek dalait és játszták a kamarazeneműveinek egyik-másik tételét. Ez a kis csoport hívta fel a figyelmet zeneszerzői munkásságára.

Néhány év múltán, 1926-ban Csíkszeredán Domokos Pál Péter tanár az ottani római katolikus főgimnázium és tanítóképző növendékeiből alakított kórust. Egyiknek harminc, másoknak száz tagja volt. A kisebbiket mozgó énekkarnak szánta, és beutazta vele hangversenyezés céljából a Csíki medencét, annak csaknem minden jelentősebb helységét. A nagyobb kórossal Csíkszereda városában tartotta hangversenyeit. A két énekkar főképp Kodály karműveit népszerűsítette. Két évig dolgoztak Domokos Pál Péter vezényletével az 1926/27-es és 1927/28-as iskolai években s ez felmérhetetlen értékű és jelentőségű tevékenységnek bizonyult.

Az 1929. évben Sepsiszentgyörgyön ugyancsak Domokos Pál Péter szervezte gyermekkart a Székely Nemzeti Múzeum jubiláris ünnepségeire. A mű-

¹ Ifjak Szava 1919. 7—8. sz. 16—17. lap.

² Művelődés. Bukarest 1958. évf. 58—61. lap.

³ Keleti Újság Kolozsvár 1923. március

zeum emlékestjén gyermekek énekelték Kodály műveit. (Villő, Túrót eszik a cigány, Pünkösdlő, Lengyel László játék stb.) A gyermekkar legidősebb tagja tízéves volt. Domokos Pál Péternek köszönhető, hogy az új magyar kórusműveltség gyökeret vert a székelyek között. Visszavezette őket saját népdalaikhoz. A sepsiszentgyörgyi múzeum 1929-ben 50 éves jubileuma alkalmából hatalmas Emlékkönyvet ad ki, ebben megjelenik Kodály Zoltán tanulmánya: *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben*.⁴

Kolozsvárt Bartók Béla 1926. évi hangversenyén találkozunk először műsoron Kodály nevével. Bartók a Sírfeliratot és három zongoradarabját játszotta az op. 3.-ból (Lento, Allegro giocoso és Allegro moderato.) Ugyanebben az évben (1926. április 15-én) hangversenyez Kolozsvárt a Waldbauer-Kerpely kamarazene együttes és átütő sikerrel mutatja be az első vonósnyegyest (op. 2.).

Domokos Pál Péter 1930-ban Kézdivásárhelyre kerül és két évig ott fejtí ki működését. Ekkor ismerkedik meg az ottani Dal- és Zeneegylet hangversenyén a közönség Kodály szerzeményeivel.⁵

A Marosszéki táncokkal Vásárhelyi Magda (1910—1972) ismerteti meg Kolozsvárt ottani hangversenyén 1932. szeptember 3-án.

Kodály Zoltán ötvenedik születési évében ünnepségeket rendeznek Kolozsvárt. Az Ellenzék napilap nagy hangversenyt ad tiszteletére (1933. február 23.) A hangversenyen Járosy Andor teológiai magántanár beszél Kodály jelentőségéről, majd a következő zeneműveket adták elő: Székely keserves; Toborzó a Hány Jánosból; Allegro giocoso és Palotás (zongorán Szabó Géza); Virágénekek, Bordalok és Népdalok (Szentimreiné Ferenczi Zsizi énekesnő); Második vonósnyegy (Lakatos István kvartettje). A Kodály-emlékestről az összes helyi lapok nagy cikkekben számoltak be.⁶ Ez alkalomból Kodály Zoltánnak emlékalbumot küldtek, melynek rajzait Makkay Piroska fametsző és Luka Ily iparművész nő készítette. Az albumot azt est szereplői, rendezői és a közönség aláírták. Ez volt Kodály első komoly ünneplése Romániában. Az Ellenzék Kodály-estjének sikerén felbuzdulva a Kolozsvári Zenekonzervatórium, az ország legrégebb zeneiskolája, melyet 1819-ben alapítottak, 1933. március 2-án rendezett Kodály-hangversenyt. A szerző jelentőségét a kolozsvári származású Viski János zeneszerző méltatta, míg műveit a tanári kar játszotta, műsorán a következő szerzeményekkel: Meditation (Zsembery Elvira, zongora); Siralmas nékem és Várj madaram (Lévay Ilonka, operaénekesnő); Második vonósnyegy (Lakatos-kvartett); Adagio és Valsette (Pollermann Aranka, hegedű); Isten kovácsa, Tavasz, A süket sógor (a zeneiskola női kara Mihályffy Irén tanárnő vezényletével és betanításával.) E hangversenyről is hosszasan számoltak be a helyi lapok.⁷

Az Erdélyi Szemlében 1933-ban nagyobb írás jelenik meg *Kodály Zoltán, a klasszikus magyar zene megteremtője* címmel.⁸ Ebben összefoglaló képet kapunk Kodály művészetéről és jelentőségéről úgy, ahogyan azt akkoriban Kolozsváron látták.

⁴ Szerkesztette: Csutak Vilmos igazgató. Sepsiszentgyörgy 1929. 208—218. lap.

⁵ Keleti Újság 1939. 32. sz. Kéki Béla írása: Kézdivásárhely.

⁶ Ellenzék Kolozsvár 1933. február 25.

⁷ Keleti Újság 1933. évf. 50. sz.

⁸ Megjelent folytatásokban a 9, 10, 11 és 12. számokban.

1934. január 3-án és 4-én került sor a Psalmus Hungaricus bemutatójára Temesváron és Aradon. Az ünnepi hangversenyre a szerzőt is meghívták. Az előadók között szerepelt a temesvári filharmonikus zenekar, egy ottani ének-
kar és szólistaként Budapestről Laurisin Miklós tenorista. A betanítást és vezénylést Radu Urlăţeanu végezte. A közönség soraiban jelen volt Temesvár román, magyar és szerb lakosságának színe-java. A hangverseny megkezdése előtt román, magyar és szerb nyelven üdvözölték Kodály mestert, aki melegen megköszönte a hozzá intézett szavakat. Az ünnepséget a Temesvári Zenebarátok Köre rendezte, de az egész ünnepségnek Radu Urlăţeanu karmester volt a spiritus rectora. Kodály válaszában kiemelte, hogy a temesváriak különböző anyanyelvűek s a hangverseny azt bizonyítja, hogy a különböző nemzetiségű közönség összehangolásában milyen fontos szerepe van a zenének. A Zsoltárnak igen nagy sikere volt és a napilapok a legmelegebb hangon emlekeztek meg a zenei eseményről.⁹

Az a munka, melyet Domokos Pál Péter kezdeményezett a Székelyföldön, Sarkadi Elek zenetanár személyében folytatóra talált, és 1935-ben a csíkszeredai gimnázium és a városi énekkar többször előadják Kodály karműveit, közöttük a Jézus és a kufárok címűt.¹⁰

Az 1935. év Kodály kórusművészetének kolozsvári útja szempontjából nagyon fontos, mert az ottani ifjúság ez évben került kapcsolatba a kórusművekkel. A kolozsvári Marianum leányiskolába Kotsis M. Cecília vezeti be Kodály gyermekkarait; 1935. március 24-én a Marianum elemi és gimnáziumi növendékeiből alakított énekkar csakis Kodály műveiből énekel. Kotsis M. Cecília karvezető a Karácsonyi pásztortánccal, Villóvel, és a Pünkösdlővel indítja be munkáját és azóta nincsen olyan Kodály gyermekkari szerzemény, melyett a Kolozsvárt éneklő gyermekek ne ismernének. Az ifjúságból toborzott énekkar 1935. december 11-iki estélyén énekelte Kodály-gyűjtötte népdalokat. Utána Kéki Béla többek között ezeket írta:¹¹ „A Református Teológia Énekkara azt a hangot ütötte meg, melyet a mai kórusnak hallatni kell. Bízunk bennük, hogy ez irányban fognak haladni és hogy az erdélyi karok szebb, értékesebb jövő elé néznek. A Bartók—Kodály és iskolája által megnyitott út a helyes, azt kell kórusainknak követni.” Már hónapokkal a hangverseny előtt hosszabb cikkekben értekeznek a romániai magyar énekkarok feladatairól.¹² Különösen a Romániai Magyar Dalosszövetség hibás munkája ellen tiltakoznak a sajtóban. Idézünk a kolozsvári Független Újság 1935. szeptember 21-i számában megjelent írásból: „Kisebbségi életünk szigetei ezek a kórusok, a magyar dalműveltség istápolói, csakhogy ez a kifogástalanul szervezett keret (ti. a Romániai Magyar Dalosszövetség) nincs kitöltve belső tartalommal. Amilyen lélekemelő a dalosok festői felvonulása, olyan lapos mindaz, amit a kórusok énekelnek. Értsük meg végre 1935-ben, hogy a Liedertafelstílus magyar vetületű termése idegen gúnyába öltöztetett mu-

⁹ Két Kodály hangverseny. Romániai Magyar Szó Bukarest 1952. 1514. sz. — Idézi Szegő J. Bartók Béla a népdalkutató Bukarest 1956. 198—199. 221. lapon. — Lakatos—Merisescu Román—magyar zenei kapcsolatok a múltban. Cluj — Kolozsvár 1957. 54—55. lap.

¹⁰ Keleti Újság 1935. 32. sz.

¹¹ Keleti Újság 1935. évfolyam 288. sz.

¹² Független Újság Kolozsvár 1935. szeptember 21. sz.

zsika. A romániai magyar kóruskultúra rossz úton jár és nem mutat csak külsejében nemzeti hangvételt. Kórusaink silány, kétes értékű művek betanulásával töltik idejüket. Ez nem bocsátható meg akkor sem, ha rossz magyar szerzők műveiről van szó. A népdalunk klasszikussá tételének úttörőit, Kodályt és Bartókot ezek a kórusok még hírből sem ismerik." Hiábavaló volt a Dalos-szövetség bírálása, nem lehetett ezt a remekül szervezett egyesületet rábírní arra, hogy új és jó tartalommal töltse meg kereteit.

A Kodály-muzsika akkor kerül bensőségebb kapcsolatba a romániai zenei gyakorlattal, amikor Nagy István zenetanár Marosvásárhelyen megkezdi karvezetői munkásságát. Egyike ő azoknak, akik elsőként és következetesen kezdik tanítani és nyilvánosan előadni Kodály alkotásait. Miután a budapesti Zeneművészeti Főiskolán befejezte tanulmányait, 1934 őszén zenetanára lesz a marosvásárhelyi tanítóképzőnek és gimnáziumnak. Hamarosan vegyeskart szervez a tanítóképzőben és gyermekkart a gimnáziumban, majd élére kerül a marosvásárhelyi Iparos Egylet Dalkarának. A szervezés és betanítás éveit után, 1936 és 1941 között a fiatal karvezető a következő kórusokat viszi közönség elé: Horatii carmen; Székely keserves; Kit kéne elvenni; A 150. genfi zsoldár; Karádi nóták; Jézus és a kufárok; Angyalok és pásztorok; Köszöntő; Mátrai képek; Huszt; Felszállott a páva; Jelenti magát Jézus; Akik mindig elkésnek. Minthogy Nagy István, mint hegedűs állandóan kamarazenélt, ugyancsak Marosvásárhelyen 1936-ban műsorra tűzi Kozma Géza gordonkaművésszel Kodály Duóját is.

Az Ifjú Erdély című folyóirat kiadásában 1936 júniusában kis füzet jelenik meg Kolozsváron *A mi dalaink* címmel, 71 parasztdallal. Ezt nemsokára követi a második kiadás, mely 120 dalt tartalmaz. Már 1939-ben, amikor a harmadik kiadásra sor kerül, 155 parasztdal szerepel a könyvecskében, melyet Lajtha László útmutatása alapján állítottak össze és magával Kodály Zoltánnal nézetnek át. A 8500 példány hamarosan elfogyott. Nagyrészt az ifjúság vásárolta meg. A harmadik kiadás bevezetőjében összefoglalták mindazt, amit a népzeneiről tudni kell. Az olvasó értesül arról, hogy a XVIII. századig tájainkon is az úr és a paraszt ugyanazt énekelte. Ekkor szivárognak be a tanult idegen zenészek és a főnemesség, majd a polgárság a nyugati zenét teszi magáévá. Ám a parasztság kitart népdalai mellett és megőrzi sajátos nemzeti hangvételét népdalainkban. Tőle kellett a polgárságnak újra eltanulnia az eredeti népdalokat. *A mi dalaink* című könyvecskében valóban hiteles dallamokat adtak ifjúságunk kezébe.¹³ *A mi dalaink* ötödik kiadását (12—18 ezer) ismertette Kiss Béla teológiai magántanár ezeket írja az Erdélyi Helikonban¹⁴: „Az ifjúság ösztönösen ráébredt az igazi kincsekre és annyira ragaszkodik hozzájuk, hogy nem cseréli fel őket az érzelgős műdallal.”

Kodály és Bartók útjáról, jelentőségéről és művészetéről ad tájékoztató képet az Erdélyi Múzeum Egylet kiadásában 1936-ban kiadott tanulmány: *Az új magyar műzene*.¹⁵

¹³ Szabó T. Attila. *A mi dalaink*. Erdélyi Helikon 1939. évfolyam 283—286. lap. — Lakatos István Bibliográfia az 1919—1940. között önállóan megjelent magyar zenei vonatkozású munkákról. Kecskemét 1943. 20—21. lap. —

¹⁴ 1940. évfolyam 499—500. lap.

¹⁵ Erdélyi Tudományos Füzetek Kolozsvár — Cluj. 1936. 85. sz.

Kodály művészetének sikerét bizonyítja Török Erzsébet énekesnő kolozsvári estje (1936. augusztus 27.), melyen Kodály feldolgozta dalokat énekelt (Magas kősziklának; Szőlőhegyen keresztül; Három árva; Az hol én elmegek; Csillagom, révészem . . . ; stb.) Kodály dalainak első és legnépszerűbb tolmácsolói és terjesztői tájainkon Török Erzsébet és Szentimrei Jenőné Ferenczi Zsuzsi voltak.¹⁶

A Kolozsvárra került Domokos Pál Péter a Kodály műve nyomán kibontakozó romániai magyar nyelvű kóruskultúra művelésére 1936-ban vegyeskört alakít. Ennek első estélyén Kodály-karokkal mutatkozik be. A sajtó, beszámolva a hangversenyről, ezeket írja: „(.) nem hangsúlyozható eléggé, hogy Kodály és Bartók muzsikája végre Erdélyben is meleg otthonra kell találjon.”¹⁷ Iváni Zoltán *Erdély és a zeneművészet* címmel ezt írja¹⁸: „az erdélyi énekkarok jól meg vannak szervezve, jó képességűek, de rossz irányban fejlődnek, ám az ifjúság jó úton halad és néhány éven belül Kodály és Bartók művei népszerűek lesznek Erdélyben.”

Kodály művére mutat rá Kéki Béla dolgozata: *Népzenénk és a cigányzene*.¹⁹ Ebben elmondja, hogy Kodály hozta napfényre a földhöz ragadt népján ázsiai hagyományt őrző parasztdalokat. Kéki összegezi és ismerteti népzene kutatásunk eredményeit, és rámutat Kodály és Bartók ez irányban végzett munkájára. Kodály új irányt teremtett a nyugati műzenében a népzene sajátos dallamvonalából, különleges ritmusképleteiből és az ötfokú hangsorban rejlő összhangokból, és népzeneinket beleolvasztotta az egytetemes zenei műveltségbe. Jövőbelátó céltudatosság vezette Kodályt, mikor a szépen bontakozó gyermekkórus-irodalom alapját megteremtette.

A kolozsvári Marianum leányiskola énekkara Kotsis M. Cecíliával, valamint a marosvásárhelyi ifjúság énekkara élén Nagy Istvánnal 1936-ban rendez hangversenyt Marosvásárhelyen, műsoron jórészt Kodály-művek szerepelnek és megnyerik a város dalosait és közönségét az új magyar kórusműveltségnek.

1937-ben Brassóban rendeznek nagy hangversenyt. Ezen a falusi és városi iskolák énekkarai valóban versenyeztek abban, melyikük éneklivel különbül az új karművészet szerzeményeit; a kolozsváriak a Pünkösdlőt, a lövétei és csíkszeredai énekkarok a Jézus és a kufárokat, majd együttesen előadták Kodály Angyalok és pásztorok című karművét. Az egyesült énekkarokat Nagy István vezényelte. Az ifjúság azóta a székelyek lakta vidékeken nem a régi rossz kórusirodalom, hanem Kodály szellemében dalol.

Persze, a Romániai Magyar Dalosszövetség iránya semmit nem változott. 1937 nyarán karnagyképző tanfolyamot tart, de új kórusirodalmunk hasztalan kopogtat az ajtón, noha a sajtó felemeli figyelmeztető szavát és ismételten felszólal az új kórusműveltség érdekében.²⁰ Pedig a marosvásárhelyi tanítóképző akkor már kóruséneklésben a kodályi és bartóki muzsika melegágya volt. Nagy István az 1937/38-as tanévben öt Kodály énekkari művet vitt si-

¹⁶ Független Újság. 1936. október 29.

¹⁷ Pásztortűz Kolozsvár 1936. 206. lap.

¹⁸ Ellenzék. — 1936. április 22.

¹⁹ Hítel Kolozsvár 1936. évfolyam 2. sz. 149—155. lap.

²⁰ Keleti Újság 1937. 98. sz.

kerrel közönség elé, közöttük olyanokat, mint a Mátrai képek; Jézus és a kufárok és a Székely keserves.²¹

1938. március 9-én mutatja be a kolozsvári Magyar Színház Kodály Zoltán Hány Jánosát. Elképzelhető, hogy a prózai darabokra és operettekbe beállított kisebbségi színház kicsiny zenekarával milyen nehéz feladatra vállalkozott.²² A bemutató után írja R. Nagy András:²³ „(. . .) ami a darabban gáncs-talan örömet okoz, Kodály zenéje, a zeneművészetnek hősi tette, a mélyebb igazi rétegből felhozott népi zenét visz versenyre a daljátékban a sok népszerű, fülbemászó münépi zenével, amely oly könnyen jutott oly sokszor sikerhez a magyar, főképp a városi polgári közönség előtt.”

A Kodály-dalmű sikere osztatlan és átütő volt, pedig nem is operaénekesek énekelték a főszerepeket, hanem prózai színészek. A szereplők azonban jó aktorok voltak, akik lelküket öntötték szerepükbe. A Kolozsváron bemutatott első Hány János előadásának szereposztását is ide kell jegyeznünk: Hány János — Gróf László, Örzse — Solymosán Magda, Marci — Tompa Sándor, Mária Lujza — Ürmösy Magda, Ebelasztin — Csóka József, Ferenc császár — Tóth Elek, Napóleon — Jeney. A zenekart, melyet erre az alkalomra kibővítettek, Stefanidesz József vezényelte. Az énekkart a zeneiskola növendékei egészítették ki, betanítása a zenekonzervatórium igazgatójára, Zsizsmann Rezsőre hárult. A díszleteket Vásárhelyi Ziegler Emil festette.²⁴ A társulat elvitte Háryt Erdély minden nagyobb városába. A siker osztatlanak bizonyult. Különösen Nagyváradon ünnepelték 1938. május 7-én, a Thália színház ottani bemutatóján, Kodály művét.²⁵

1938-ban Kodály művei otthonosak Kolozsváron. A zenei események egész sora igazolja ezt. Május 8-án a Marianum leánykara Kotsis M. Cecília vezényletével nagyrészt Kodály műveiből rendez hangversenyt. Ugyanebben a hónapban, 24-én az Ifjúság ad önálló énekkari estélyt a Magyar Színházban. Az Ifjúsági Bartók—Kodály hangverseny bevezetőjét Dr. Vásárhelyi János tartja. Előadják a Lengyel László játékot, Karádi nótákat, kánonokat. A Horáciusi ódát háromszor kellett megismételni. A műveket Benedek Kálmán, S. Czeglédy Emma, Szabó Géza és Tárca Bertalan vezényelték. Az estélyen Moldován Melinda tanárnő Kodály dalokat énekelt.²⁶ Csíkszeredán 1938. május 26-án Sarkadi Elek zenetanár vezényletével az ottani gimnázium férfikara rendez hangversenyt és előadja a Székely keservest; Ave Mariat; és a Jézus és a kufárokat. Nagy István 1938. június 12-én lép Marosvásárhelyt dobogóra. Együttesével a Mátrai képeket, a Köszöntőt és Cigánysiratot adják elő jelentős sikerrel.²⁷

A Romániai Magyar Dalosszövetség 1938. július 2-án és 3-án tartotta Kolozsvárt hatodik dalosversenyét. Ezen jelenik meg először műsorukon Kodály Zoltán neve. A Dalosszövetség engedett a sajtó és közvélemény nyomá-

²¹ Szabó Csaba Bartók- és Kodály-kórusok tolmácsa. Korunk Kolozsvár 1971. évfolyam 7. sz. 1096.—1101. lap.

²² Pásztortűz 1938. 184—185. lap

²³ Hány János Erdélyi Helikon Kolozsvár 1938. 267. lap.

²⁴ Keleti Újság 1938. március 11.

²⁵ 1938. május 7. Thurzó Sándor kutató közlése

²⁶ Erdélyi Helikon. 1938. 466—467. lap.

²⁷ Domokos Pál Péter: A magyar népzene és énekkari műveltségünk. Hitel, 1938. évfolyam 2. sz. 135—143. lap.

sának és a második csoport kötött karai közé két igen nehéz Kodály-művet vett fel: a Székely keservest és a Jézus és a kufárokat. A lépés hibás volt, mert mindenki tudhatta, hogy a második csoport énekkarai nehezen fognak Kodály igényes két művével megbirkózni. A szabadon választott karok között egy Kodály-mű szerepelt (Huszt), ezt Nagy István énekkara, a marosvásárhelyi Iparos Dalárda választotta.²⁸ A dalosverseny után a Pásztortűz ezeket írja:²⁹ „A Dalosszövetség 15 éves fordulójával esett egybe a dalosverseny. A színes külsőségek mögött a verseny szellemi tartalma már kevésbé hatott lelkesítően (...) sok az elkeserítő tünet műsorpolitikai szempontból (...) a Kodály műveket a második csoportnak írta elő a vezetőség és bár ez a döntés önmagában igen jelentőségteljes, mert azt híreli, hogy az új magyar kórusirodalom *salvus conductus*t nyert a kebli hivatalosságtól, de a művek csupán látszólagos egyszerűségével a második csoport kórusai nem tudtak megküzdeni (...) Nem is kaptunk még közelítő képet sem Kodály szerzeményeiről egyetlen énekkartól sem (...) Ez az ízlés, ez a Liedertafelstílus, mely a Dalosszövetségben honol, már teljesen korszerűtlen, eljárt felette az idő (...) megújhódásra van szükség, ha nem akarjuk, hogy az erdélyi énekkari műveltség olyan provinciája legyen a magyar zenekultúrának, ahol nem értik meg az új magyar zene nyelvét.” Sajnos, az Erdélyi Dalosszövetség szelleme, szétbomlásig sem változott meg, de nem is korszerűsödött.

A Pásztortűz 1939. évi januári számában³⁰ megjelenik Kodály Zoltán írása: *Vessünk gátat kiejtésünk romlásának*. Sehol nem volt ez az írás időse-rőbb, mint Erdélyben, ahol kiejtésünknek alig akadtak gondozói. A nyelvnek betűvel le nem írható, csak füllel hallható része erősen romlott tájainkon is. Minden nyelvnek megvan a zenéje. A magyart egyre többen fogják hamisan Erdélyben is — tesszük hozzá Kodály írásához. Az ifjúság lelkesen kitarít új kórusművészetünk mellett, és 1939. március 23-án a főiskolai hallgatók megrendezik a szokásos évi Bartók—Kodály hangversenyüket a Magyar Színházban.³¹ Ez alkalommal három énekkar szerepelt, élükön: Benedek Kálmán, Domokos Pál Péter, és Ütő Lajos. A következő Kodály-művek kerültek előadásra: A 150. genfi zsoltár; Zöld erdőben; Esti dal; Huszt; Székely keserves; Akik mindig elkésnek; Kit kéne elvenni; Karádi nóták; majd az egyesített énekkarok Domokos Pál Péterrel elénekelték a Jézus és a kufárokat, valamint a Forr a világ című kánont.³²

1939. május 20-án énekkari hangversenyt ad a Kolozsvári Református Kántus, Benedek Kálmán vezetésével. Sepsiszentgyörgy, Brassó és Nagyenyed után — a kántus Kolozsvárott zárja énekkari hangversenyeinek sorát.³³ Kodály-műveket énekeltek. A bevezetőt László Dezső tanár tartotta. Ez évben még Török Erzsébet adott balladaestet és Kodály feldolgozta régi stílusú népdalokat énekelt. Közreműködött a kolozsvári Marianum kereskedelmi liceumának énekkara és a Báthory—Apor internátus vegyeskara. Valamennyien Kodály-műveket énekeltek. *Az új magyar énekkari műveltség jelentősége* cím-

²⁸ Erdélyi Helikon, 1938. 541—543. lap.

²⁹ A hatodik dalosverseny címmel. 1938. 377—379. lap.

³⁰ 14—16. lapon.

³¹ Pásztortűz, 1939. 185—186. lap.

³² Erdélyi Helikon, 1939. 289—290. lap.

³³ Erdélyi Helikon, 1939. 453. lap—és A Zene Budapest, 1939. 267—268. lap.

mel értekezik Kiss Béla teológiai magántanár.³⁴ A régi érzelgős, romantikus, délibábos, hazug, álnépies énekes művek ellen tiltakozik, és sürgeti az őszinte, igaz, józan, Kodály hirdette művészetet. Ostorozza a Romániai Magyar Dalosszövetség munkáját, mert nem találja meg a kiutat a régi németes Liedertafelstílusból.

Az 1939-es esztendő kolozsvári eseményei közé tartozik Kodály Te Deumának bemutatója a zeneiskola 120 éves fennállásának jubileumi hangversenyén, 1939. december 12-én.³⁵ Az ünnepségekre időszerűbb szerzeményt akkoriban nem választhatott volna Zsizsmann Rezső, a zeneiskola igazgatója. Jobb muzsikusanysággal különbül is adták már — és még adni fogják — ezt a művet, de több szeretettel, akarással és őszintébben aligha. Ezzel megnyíltak a legrégebb kolozsvári zeneiskola kapui is Kodály és iskolájának zeneművészete előtt. Már a zenekonzervatórium június 22-én tartott évről vizsgáján az iskola nőikara Kodály két szerzeményét énekelte (Jelenti magát Jézus és Ess, eső.) az intézet növendékzenekara pedig az Intermezzót játszotta a Hány Jánosból.

A kodályi kórusművészet avatott karmesterének bizonyult Vaszy Viktor, aki a budapesti Egyetemi Énekkar hangversenyét vezényelte 1940 őszén.³⁶ Az egykori sajtóból idézzük a következő megállapításokat: „Kimagaslott az előadott művek közül Bartók és Kodály lángesze. Érződött alkotásaikon a megszállottság és mindaz, ami időtálló (. . .) Nem hiányzott senkinek a beidegzett tonika-domináns mankó, melyre a nyugati fül oly szívesen és kényelmesen szeret támaszkodni, sem a zárlatoknak vezető összhangba lendülése.” Ezt a bíráló annál könnyebben megállapíthatta, mert közönségünk füle az idő tájt már hozzászokott Kodály és Bartók összhangvilágához.

1941-ben Nagy István sikerrel hangversenyezik Budapesten marosvásárhelyi dalosaival, de még ugyanazon évben átköltözik Kolozsvárra, ahol kinevezik az Állami Tanítóképző zenetanárának. Az 1941. május 18-án tartott énekkari hangversenyen Kodály gyermekkarai állottak az érdeklődés közepontjában. (Kis karácsonyi ének; Katinka; Jó gazdaasszony vagyok; Villó; majd egy templomi hangversenyen a Karácsonyi éneket hozta egy leánykar.)

1941. október 16-án Török Erzsébet és Raics István szerepelt Kolozsvárt népdalesten. A Kodály-feldolgozta tizenhat parasztdalt kitörő lelkesedéssel fogadta a közönség.³⁷

Nagyváradon eseményszámba megy, hogy bemutatásra kerülhetett 1941. szeptember 6-án Kodály Te Deumja, Sugár Viktor karmester vezényletével. Az 1941-es évad (december 3-án) meghozza a Hány János zenekari szvitnek kolozsvári bemutatóját, Vaszy Viktor vezényletével.³⁸

Az 1942-es év zenei élete Kolozsvárt is Kodály Zoltán születése hatvanadik évének fordulója jegyében zajlott le. Ezért jutott Kodály műve fokozott mértékben szóhoz a város zenei életében. Az Esti lap³⁹ mindjárt az év elején cikket közöl *A hatvanéves Kodály* címmel. A kolozsvári állami tanító- és

³⁴ Erdélyi Helikon, 1939. 449–452. lap.

³⁵ Erdélyi Helikon, 1940. 56–57. lap.

³⁶ A Budapesti Egyetemi Énekkar hangversenye, Erdélyi Helikon, 1940. 540–541. lap.

³⁷ Pásztorúz, 1941. 664. lap.

³⁸ Erdélyi Helikon, 1942. 55. lap.

³⁹ 1942. évfolyam, 63. sz.

tanítónőképző vegyeskara a Marianum leánykórusával Kodály Zoltán műveiből március 25-én hangversenyt rendez. A karokat Kotsis M. Cecília és Nagy István tanárok vezénylik. A bevezető előadást Domokos Pál Péter igazgató tartja. Előadásra került: Hat népdal Kodály gyűjtéséből; Harangszó; Norvég lányok; Akik mindig elkésnek; Cigánysírató; Táncnóta; Székely keserves; Jézus és a kufárok.⁴⁰

A Galántai táncokat Vaszy Viktor mutatta be 1942. május 11-én a Filharmonikus Társaság nyolcadik hangversenyén.⁴¹ A második vonósnégyest a kolozsvári származású Végh Sándor kvartettje adta elő május 14-én, majd 17-én Kolozsvár és vidéke iskoláiból szervezett gyermekkarok több Kodály kórust énekeltek (Kis kacska fürdik; Túrót eszik a cigány; Lengyel László játék). A luteránus templom (május 18-án) tartott egyházzenei hangversenyen Nagy József karmester vezényletével elénekelték Kodály 150. genfi zsolttárát, majd néhány nap múlva, május 23-án Kodály Te Deumja hangzik el a kolozsvári főtéri templomban. A szólókat Takács Paula, Erdős Ilona, Király Sándor és Horváth László énekeltek Vaszy Viktor vezényletével.⁴² Május 26-án Nagy István karmester bemutatta Kodály legújabb művét, Balassa Bálint elfelejtett énekét, melyet a kolozsvári Tanítóképző énekkarának ajánlott.⁴³ Június 2-án Martzy Johanna hegedűművésznő Kodály Adagioját, majd Sigmond Lajos énektanár a zeneiskola tanári hangversenyén, június 3-án, Kodály feldolgozta népdalokat énekelte. A kolozsvári Nemzeti Színház operaegyüttese 1942. június 2-án felújította Kodály Hány János című operáját.⁴⁴ A rendezés Vitéz Tibor elgondolásait dicsérte. A zenekar vezetése igen megbízható kezekben volt Vaszy Vikornál. A kórusrészleteket Farkas Ferenc karigazgató tanította be. A színpadi képeket Varga Mátyás tervezte. Ez volt az évad legjelentősebb és legsikeresebb operaelőadása.⁴⁵

Szólanunk kell még Török Erzsébet és Jodál Gábor 1942. november 26-án tartott estélyéről, melyen kizárólag Kodály művek szerepeltek. Az 1943. évben Kodály művei elterjedtebben kerülnek előadásra Erdélyben. Már ez év elején (február 17-én) Benedek Kálmán az egyetemi ifjúságból toborzott énekkarral, Kodály-művekkel áll a nyilvánosság elé, bizonyítva, hogy a fiatal nemzedék magáévá tette és lelkesen éneкли a mester karműveit.⁴⁶ Zenekari hangversenyen a Marosszéki Táncok kerülnek bemutatásra a január 4-i filharmonikus esten. Ez az a munka, melyet Kodály eredetileg zongorára fogalmazott, majd zenekarra is hangszerelt és melynek tematikus anyaga a Maros menti népzeneikre támaszkodik.⁴⁷ A zeneműnek olyan nagy volt a sikere, hogy január 28-án balett formájában is bemutatásra kerül a Nemzeti Színházban Vaszy Viktor vezényletével. A koreográfiát Dukony Margit tervezte, míg a főszerepekben Bartos Irén, Komáromy Attila, Domby Imre, és Dany Anna táncosok jeleskedtek. E bemutató napján a Kolozsvári Zenekonzervatórium ta-

⁴⁰ Erdélyi Helikon, 1942. 365–366. lap és Magyar Dal Budapest, 1942. évfolyam, 5. sz. 13–14. lap.

⁴¹ Erdélyi Helikon, 1942. 421. lap.

⁴² Erdélyi Helikon, 1942. 422. lap.

⁴³ Erdélyi Helikon, 1942. 497. lap és Esti Lap, Kolozsvár, 1942. május 26.

⁴⁴ Esti Lap, 1942. évfolyam, 124. sz.

⁴⁵ Pásztortűz, 1942. évfolyam, 283. lap.

⁴⁶ Pásztortűz, 1943. 190–192. lap.

⁴⁷ Erdélyi Helikon, 1943. 127–128. lap.

nári kara is hangversenyt adott Kodály műveiből. A bevezetőt az intézet akkori igazgatója, Farkas Ferenc zeneszerző tartotta és műsoron csaknem ugyanazok a Kodály-művek szerepeltek, melyeket a tanszemélyzet 1933-ban játszott a mester születésének 50. évfordulója alkalmából. A gazdag műsoron legjelentősebb számok a kórusművek, de szépek voltak azok a dalok is, melyeket az előadók az Énekszó című sorozatból válogattak össze.⁴⁸

A kisebb erdélyi városokban is fokozott mértékben kerülnek közönség elé Kodály-művek. Így 1943. március 13-án Ujfalussy Gézané Mándi Margit adott dalestélyt Nagyváradon. Kodály dalaiból énekelt egy csokorra valót. Andrászi Ede és Ujfalussyné zeneiskolai tanárnő voltak Nagyváradon a kodályi énekes-muzsika leghatásosabb népszerűsítői.⁴⁹

László Magda marosvásárhelyi énekesnő 1943. március 17-én Csíkszeredán énekel Kodály-dalokat. Március folyamán Palló Imre (ének), Kerpely Jenő (gordonka), Török Erzsébet (ének) erdélyi körútjuk alkalmával Marosvásárhelyen (1943. április 19.) a kultúrpalotában, Udvarhelyen (április 20-án), Csíkszeredán (április 21-én), Sepsiszentgyörgyön (április 22.) Kodály-esteket rendeznek. Előadásra került — dalok mellett — a gordonka-zongora, valamint a gordonka szólóra szerzett szonáta. Egy hónappal később a Forrai kamarakórus indul hangversenykörútra és Kodály legszebb karműveiből ad mutatót Marosvásárhelyen (május 5.), Székelyudvarhelyen (május 11.) és Sepsiszentgyörgyön (május 13.). A Kodály-muzsika iránti nagy érdeklődésre május 20-án a marosvásárhelyi városi zeneiskola tanári kara is átrándul Székelyudvarhelyre. Az est kiemelkedő számait Sz. Erkel Sarolta (Marossszéki Táncok zongorára) és Witzenetz Jolán (dalok) adják elő. Ezt a műsort Marosvásárhelyt megismétlik.

Kolozsvár zenei életének kimagasló eseménye volt Kodály Zoltán 1943. május végi látogatása. A város zenekedvelői, tisztelői szeretettel várták megjelenését és nagy érdeklődéssel néztek azon hangversenyek elé, melyekre az ő fellépését hirdették. A szimfonikus zenekar (1943. május 22-én) Kodály-hangversenyt adott, melyen maga a mester vezényelte a városban először Concerto-ját és Páva-változatait magyar forradalmi népdalra. E hangversenyen Vaszy Viktor vezényletével Angyal Nagy Gyula is énekelt két dalt, majd Török Erzsébet adott elő egy sorozat Kodály-szerzeményt Endre Béla zongorakíséretével; befejezésül Vaszy Viktor vezénylésével eljátszották a Galántai táncokat. Az Egyetemiek Házának hangversenytermét zsúfolásig megtöltötte a közönség és lelkesen ünnepelte a mestert és művészetét.⁵⁰ Kodálynak kolozsvári tartózkodása idején őszinte öröme szolgált az a hangverseny (1943. május 23. de. 11.), melyet a város ifjúsági énekkarai az ő hatvanadik születésnapjának tiszteletére rendeztek, és melyet maga is meghallgatott. Ezen a következő kórusvezetők vezényeltek: S. Czeglédy Emma, Kotsis M. Cecília Szántó Béla és Nagy István. Ekkor hangzott fel itt először a 121. genfi zsolttár. A műsor további számai között a következő Kodály-karok szerepeltek: Bicinia; Hat csíki parasztdal; Zöld erdőben; Lengyel László játék; Katalinka;

⁴⁸ Erdélyi Helikon, 1943. 231. lap és Pásztortűz, 1943. 191—192. lap.

⁴⁹ Thurzó Sándor kutató közlése.

⁵⁰ Pásztortűz, 1943. 336. lap. — Bartók János Ünnepi Kodály-napok Kolozsváron. Magyar Dal 1943. évfolyam, 7. sz. 5—6. lap. — Kodály Erdélyben, Éneklő Ifjúság Budapest, 1943. 10. sz. 113. lap. — Kodály-hangverseny. Kolozsvári Estilap 1943. május 25.

Táncnóta; Gergelyjárás; Horatii carmen; Norvég lányok; Újesztendő; Köszöntő; Vízkereszt; Pünkösödölő.

A mester kolozsvári tartózkodása idején két előadást is tartott. Ezeken a zenei műveltségszervezés elemeiről szólott igen meggyőzően.⁵¹ Az 1943-as év kolozsvári vonatkozású eseményei között említést érdemel Nagy István énekkarának nagy sikerű budapesti vendégszereplése. A kolozsvári Kodály-hangversenyek sorát Török Erzsébet Bartók—Kodály estje zárta le, melyen a művésznő Raics István zongorakíséretével Bartók- és Kodály-dalokat énekelt.⁵²

Az erdélyi Kodály-napokat tanulmányokban is értékelték: Szöllősy András *Kodály és a mai zene* címmel.⁵³ A kolozsvári származású zenetudós megfogalmazza Kodály művészetének lényegét és helyét a zenetörténetben. Másik hosszabb dolgozat szerzője Farkas Ferenc zeneszerző, aki írásában elemzi Kodály művészete fejlődésének lényeges állomásait.⁵⁴

(folytatjuk)

⁵¹ Bartók János: Kodály Kolozsváron, Erdélyi Helikon, 1943. 363—364. lap.

⁵² Pásztortűz, 1943. 576. lap.

⁵³ Erdélyi Helikon, 1943. 641—654. lap.

⁵⁴ Pásztortűz, 1944. 72—75. lap.

WERNER FUCHSS*:

KODÁLY ZOLTÁN ÉS ZÜRICH I

VOLKMAR ANDREAE-HEZ ÍROTT LEVELEK ÉS EMLÉKEZETES ELŐADÁSOK

I. vonósnégyesét azokban az években írta Kodály Zoltán — néhány dal, kórusmű és a Tíz zongoradarab társaságában — amikor a Zeneakadémia elmélet- (1907), majd zeneszerzés (1908) professzorává nevezték ki. Svájcban előadott művei sorában a quartett az első.¹ Főként Bartók Bélának köszönhető, hogy a vonósnégyest 1910. május végén, a zürichi Tonhalléban megismerhették a kortárs zene hívei.

Bartók 1908 óta állott levelező kapcsolatban Volkmar Andreae-vel, a Zürichi Tonhalle Zenekar művészeti vezetőjével, s azon fáradozott, hogy kieszközölje zenekari művei egyikének előadását. Tudta, hogy Andreae tagja annak a szervező bizottságnak, amely az Allgemeiner Deutscher Musikverein 46., zürichi zeneünnepét készítette elő; tudta, hogy ha nem is döntő, de mindenesetre nyomatékos szava volt a műsorok összeállításakor. Neki küldte el Bartók Kodály I. vonósnégyesének (op. 2.) partitúráját, kifejezve azt a reményét, hogy ez az alkotás éppúgy előadásra kerülhet Zürichben, a 46. Tonkünstlerfest keretében, mint a sajátja. Íme, Bartók levele, amelyben melegen ajánlja Kodály művét:

Budapest, Teréz körút 17.
09. dec. 12.

Igen tisztelt Karnagy Úr!

Úgy tudom, Ön idén tagja az A. D. M. V. bizottságának. Így hát bátorkodom Önnek Kodály Z. vonósnégyesét a legmelegebben figyelmébe ajánlani. Nézetem szerint költői tartalom, eredetiség és tudás dolgában a napjainkban írott kamarazenedarabok legeslegjobbjai közé tartozik. Nevezetesen kiváltképp utalni szeretnék a lassú, második tétel szinte páratlanul mély poézisére. A mű meglehetősen nehéz, de mégis igen jól hangzik, és bár a legszigorúbb kamarazenei stílusban készült, a legsajátságosabb effektusokat tartalmazza, amelyeket valaha is leírtak 4 vonóshangszerre.

* E tanulmány szerzője évekig Svájc budapesti nagykövete volt és személyes barátságban állott Kodály Zoltánnal.

¹ Valószínűleg ez volt a mű első külföldi előadása.

Abban a reményben, hogy a nem egykömnyen feltáruoló mű felkelti az Ön lelkesedését, maradok tisztelettel

híve

Bartók Béla

N. b. A művet előírás szerint természetesen A. Obrist úrnak is elküldtem.

Néhány hónap múlva, Volkmar Andreae-hez írott újabb levelében Bartók örömet fejezi ki, hogy „műveiket” — op. 1. jelzésű Rapszódiaját és Kodály I. vonósnégyesét — az 1910-es zürichi Tonkünstlerfest elfogadta előadásra. Ez alkalommal közli, hogy „ebben az évadban” Magyarországon mindkét darabot előadták már. Kodály és Bartók március 17-én, illetve 19-én szerzői estet rendezett, amelyen lehetőségük nyílt új műveik előadására. Mivel Kodály I. vonósnégyesét a Waldbauer—Kerpely kamarazenetársaság mutatta be, Bartók megkérdezte Andreae-től: vajon ez a fiatal magyar együttes, amely Kodály kompozícióját sok próbával, a szerző személyes irányításával tanulta meg, s egészen kiválóan játszotta, Zürichbe utazhatna-e a darab tolmácsolására.² Mindenesetre a zeneünnep vezetősége nem adott helyt ennek a javaslatnak és Kodály zenéjét a Willem de Boer vezette Zürcher Quartett játszotta, még-hozzá igen hatásosan.

A fesztivál igazgatóságával levelezve, Bartók kérte, hogy mindkettőjük darabját lehetőleg az első ünnepi hangversenyek egyikén adják elő. A budapesti Zeneakadémia professzorai voltak és jelen kellett lenniök a vizsgákon, amelyekre általában május végén került sor. Arról volt szó tehát, hogy műveik zürichi előadását összhangba hozzák a vizsgaidőpontokkal. Az igazgatóság eleget tett a két zeneszerző kérésének, s így zürichi tartózkodásuk néhány napra korlátozódott.

A Zürichben rendezett 46. Tonkünstlerfest alkalmából 1910 májusának derekán ünnepi számot adott ki a Schweizerische Musikzeitung, közreadta a zeneszerzők fényképét és előadásra kerülő műveik elemzését. (Kodály elemzése I. vonósnégyeséről mind szövegében, mind kottapéldáiban eltér némiképp a Visszatekintés II. kötetében olvasható, a Die Musik közlésén alapuló változattól. A szerk.)

A darab zürichi sikeréről Kodálytól származó nyilatkozatot nem ismerünk. Ismeretes azonban Bartóknak Zürichben, 1910. május 31-én kelt levele, amelyben így ír Freund Etelkának: „Valamennyi impressziókról így rövidesen nem számolhatok be. Tulajdonképpen a siker minőségét sem lehet csupán egy-két szóval letárgyalni. Erről egyelőre csak annyit, hogy Kodály quartette a közönségnek különösen tetszett.”³

Lássuk mármost Ernst Istel ismert svájci zenetudós beszámolóját a Neue Zürcher Zeitungban⁴:

² Bartók 1910. április 5-én kelt levele — s a fent idézett levél is — a Neue Zürcher Zeitung 1971. január 17-i számában, a szerző Bartók und Zürich című tanulmányában látott napvilágot

³ Szerk.: Demény János: Bartók Béla levelei (Az utolsó két év gyűjtése). Művelt Nép Könyvkiadó, 1951. 93—94. 1.

⁴ Neue Zürcher Zeitung, 1910. május 30.

Valamennyi kultúrnemzet zenéje közül voltaképpen a magyaroké mindmáig a legkevésbé ismert.

Ezen az ünnepen mindjárt két, mélyen nemzeti gyökerű, magyar zeneszerzővel találkoztunk. Ez a jellemvonás némiképp hátráltatta a két műnek, Bartók már ismertetett Rapszodiájának és Kodály Zoltán c-moll vonósnégyesének — a kamarahangverseny megnyitó számának — megértését és élvezetét. Közönségünk nélkülözte a dallamosság messzi vonalát, a darabok rapszodikus elemeiből nem mindig érezte ki az igazi ízlést és a fájdalmas, bár tősgyökeresen eredeti pátosz — ne tévesszük össze az újnémet pátosszal! — nem mindig érintette a közönség hangulatának érzékeny húrjait. Az alkotók iránt máskülönben amúgy is barátságos zenekedvelők mégis erős, tisztos tapssal tüntették ki a két zeneszerzőt. Érzékelnük kellett tehát e két ifjú tehetség kifejezésének erőteljes voltát.

Kodály Opus 2-je fölöttébb figyelemre méltó. A nemzeti jelleggel magyarázható minden természetessége mellett érződik figyelmet keltő zenei kultúrája. Vonósnégyes-technikájának igazi kamarazenei stílusa van. A formai terv meggyőző zeneszerzői jártasságáról, világosan körvonalazott az egyes tételek karaktere, finoman árnyalt a harmóniavilága. Mind a négy tételben felhangzik a magyar népdaltéma, amely rányomja a bélyegét az I. tétel fájdalommal teli lassú bevezetésére; ez hol jelentőségteljesen előlép, hol pedig tematikus anyagul szolgál. Az I. tétel fő témája komoly, erőteljes arculatát mutatja, találó kontraszt hozzá a melléktema szívből jövő, naiv kifejezése. A kidolgozás először a fő téma és az átvezetőrész motívumát fokozza fel erőteljes dinamikával, majd a dalamos melléktema veszi át a vezetést s ez visz el a lényegesen megváltoztatott, hangulatában elmélyített visszatéréshez. A II., valamint az utolsó tételhez Kodály variációs formát választott. E formát a Lento-ban teljesen szabadon és hihetetlenül ügyesen kezeli; ez a rész Beethoven variációinak intenzív tanulmányozásáról árulkodik. Felépítésében nagy ábrázoló- és hangulati erő, valamint a képszerű hatások iránti nemes érzék nyilvánul meg; a *con moto* energikus kitörése után a terjedelmes kóda-variációban finom költőiséggel csendül ki a tétel. A scherzo, ez a nép friss, vidám életét ábrázoló tétel kiváltképp jelentőségteljesen hangoztatja a népdaltémát, míg a fináléban, a már hallott témákat sok kifejezéssel kiaknázó bevezető után, szívből fakadóan egyszerű, szép hangzású dallam variációi bontakoznak ki. Kodály itt ismét nemcsak a felrakás választékos művészetéről ad számot, hanem gazdag fantáziájáról is. A képeket — lehet vagy tucatnyi — biztosan karakterizálja, kifejezésük gyönyörű s igen találó a darab befejezése.

Bizonyára a zeneszerző maga is elcsodálkozott azon, hogy vonósnégyesünk — De Boer, Essek, Ebner és Röntger úr — ezt a nemzeti érzésviláguktól távolálló zenét milyen jellegzetesen, eredeti kifejezéséhez hűen tolmácsolta. Természetesen művészetük legjavát nyújtották, hogy a mű nem mindenütt egyenletesen tiszta szövetét minden vonatkozásban áttetszővé tegyék. Példás buzgalmukat a legnagyobb siker koronázta.

Kodály nem I. vonósnégyesének zürichi előadásakor utazott először Svájcba. Már korábban is megfordult Zürichben és valószínűleg más svájci városokban is. Tudjuk, hogy 1907-ben, párizsi útjának alkalmával Zürichben is tartózkodott, Említi ezt egyik, alább idézendő, Volkmar Andreae-hez írott levelében. Az 1910-es Tonkünstlerfesten való részvétel kiváltképp jelentős volt azonban Kodály számára, mivel ez alkalommal baráti kapcsolatokat teremtet Svájc muzsikus köreivel, olyan kapcsolatokat, amelyek később nagy alkotásai némelyikének svájci előadásához vezettek.

Zürichi jó kapcsolatairól tanúskodik Kodály alábbi levele, amelyet Salzburgból, a De Boer-vonósnégyessel való találkozás után írt Andreae-nek. (Kodály az Új Zene Nemzetközi Társasága II. fesztiválján vett részt, amelyen Waldbauer Imre és Hermann Pál a Duót adta elő. A Gordonka-szólószonátát Hermann, Kodály zeneszerzés-növendéke már 1920 első felében — 18 éves korában! — bemutatta a Schönberg-vezette Verein für Musikalische Privataufführungen IV. 16-i hangversenyén. A szerk.)

Salzburg, 1924. VIII. 10.

Internationale Stiftung
MOZARTEUM

Igen tisztelt Andreae Úr!

Üdvözleteimet és az alábbiakat deBoer barátunk útján szóban szerettem volna tolmácsolni Önnek. Mivel azonban ő, mielőtt még egyszer szólhattam volna vele, elutazott, engedelmével íráshoz folyamodom.

Szeretném Önnek Hermann Pál gordonkaművészt a figyelmébe ajánlani. Személyesen is igen jól esnék nekem, ha egyszer felléptethetné a zenekar szólistájaként. Kvalitásairól tájékoztatja majd Önt a Zürichi Vonósnégyes. Ha a zenekar meghívása révén megadatna számára a zürichi utazás, könnyebben adódnék alkalom arra is, hogy kamarakoncerten eljátssza a Szólószonátámat, amellyel felkészültségéről amúgy igazából számot adhatna.

Itt Salzburgban, ősszel szonátaestje lesz, amelynek időpontja ma még bizonytalan. Döntésére bízták, hogy válasszon november és december első szombatja között. Nagyon praktikus volna, ha ezt Zürichhel összekapcsolhatná. Az egész megszokott gordonkarepertoárt játssza, de kész arra is, hogy kívánságra meghatározott művet megtanuljon. Válaszát várva, a régi rokonszenvvel és nagyrabecsüléssel üdvözli Önt

Kodály Z.

Budapest, II., Áldás utca 11.

A Kodályt annyira megviselő I. világháború, s a rákövetkező magyarországi zűrzavar kora után 1923-ban érkezett el a nagy alkotások ideje. A sort a „Psalmus hungaricus” nyitotta meg, amelynek már első magyarországi előadásai is nagy sikert hoztak Kodálynak. A külföld is felfigyelt e jelentős műre. Volkmar Andreae minden bizonnyal találkozott Kodállyal, amikor 1925

februárjában Budapesten tartózkodott⁵ és ekkor már kilátásba helyezte a „Psalmus” zürichi előadását. Andreae a művet az Új Zene Nemzetközi Társasága 4. fesztiválja megnyitó hangversenyének műsorára tűzte. Így került sor 1926. május 17-én és 18-án a zürichi Tonhalle-ban a „Psalmus hungaricus” emlékezetes előadására. Volkmar Andreae vezényelt, a Zürichi Vegyeskar és Karl Erb kamaraénekes (München) működött közre. Kodály alkotásán kívül a műsoron szerepelt Honegger „Dávid király” című oratóriuma. A „Psalmus hungaricus” kiváló zürichi előadása döntően hozzájárult ahhoz, hogy a mű sok országban a repetoárra került és hatalmas sikert aratott.

Rögzítse a mű zürichi előadásának benyomásait Ernst Istel kritikája⁶.

A kórus kezdetben átveszi az elbeszélő evangélista-szerepét is, hogy később, amikor magával ragadja a Dávid királyt megtestesítő tenorszólo kifejezésének fokozása, mint nép osztozzék e kifejezésben, a hatás hatalmas tényezőjévé válják, majd befejezésül visszazuhanjon az elbeszélő epilógus-hangulatába. Ez adja, mondjuk ki máris, ennek a nagyszerű kórusműnek a formai keretét, fokozását és lekerékítését. A belső hajtórugó azonban a tenor — Dávid — négy nagyszabású éneke; a zene itt lépcsőzetesen emelkedik könnyörgéstől vádig, sőt átokig, hogy a sorsba végül megrendítően beletörődjék. A kifejezésnek, mozgásnak, hangszeres koloritnak abban a belső fokozásában, amely az utolsó ének csodálatos felragyogásába torkollik, megmutatkozik Kodály zenéjének — nyelvében teljesen a sajátjából merítő — ereje. A zürichi Tonkünstlerfesten, 1910-ben hallott vonósnégyeséhez képest letisztult; senki sem mondhatja azonban, hogy nyelve nem a mi korunkban gyökerezik, sem azt, hogy gyökerei — különösképp, ami a kórus kifejezését és felrakását illeti — nem saját országának idiómájába nyúlnak. Mennyire megragadja a hallgatót a prófétikus szavak és hangok ereje: a kórus megtestesítette népé, amelynek asszonyai Dávid csalódásaival siratóasszonyokként jajdulnak fel. Az énekkar azonosul a zsoltáros panaszának érzelmeivel, együttesként mind bensőségebben kapcsolódik hozzá, emócióit fokozódó erővel sajátítja el, egészen a zárókórus „Dies irae”-gondolatáig, megsejtve később a megváltás fenségességét, dinamikus csúcsponttá emelve azt, s végül tiszta művészettel kerekíti le a teljes művet a kezdet vizatérésének epilógus-hatásával.

Ezzel az eszmei és formai megkööttséggel hűségesen lépést tart a témák láncolata, amely a teljes mű nagy egységét a legkisebb részletekben is őrzi. Átélt muzsika ez az első hangtól az utolsóig, nincs tere benne felszínes pátosznak. Megérezte az előadásból, hogy a mű igaz hangokat üt meg. Éreztük ezt a tenor szólista Karl Erb kifejezésének csodálatos, szinte úgy mondanám, fanatikusan fokozódó fejlődési folyamatából; éreztük továbbá a kórusrészek széles érzelmi skálájából, amelyet a Zürichi Vegyeskar teljes megértéssel és gazdag tudással tárt fel; s ugyanezt éreztük a zenekar alkalmazkodó, biztos alátámasztásából és

⁵ Svájci zeneszerzők estjét vezényelte Budapesten, saját C-dúr szimfóniáját és Rapszódiaját hegedűre és zenekarra, valamint H. Suter Hegedűversenyét; a szólista Gertler Endre volt, a hangversenyre 1925. február 16-án került sor.

⁶ L. *Neue Zürcher Zeitung* 1926. június 18.

abból, hogy dr. Volkmar Andreae hihetetlen lelkesedéssel követte a darab nagyszabású diszpozícióját. Őt magát, az erős hatású mű szerény alkotóját háromszor szólította a pódiumra az örvendező és megindult hallgatóság; igaz szava hatalmasan gyűjtő hatású volt.

Ugyanez a kommentátor a darab másnapi előadása után ismét arról számolt be, hogy a kórust, szólistát és zenekart igencsak próbára tevő mű második előadása is ragyogóan sikerült. Élénk ovációk köszöntötték Kodály Zoltánt, aki mély hazafias érzéseit nemes művészettel az ószövetségi zoltár jámborságának fényébe állította. Edward J. Dent, az Új Zene Nemzetközi Társaságának elnöke az elismerés szavait tolmácsolta a jelenlevőknek az emlékezetes hangverseny előadóművészeti teljesítményéért.

A „Psalmus” zürichi sikerét bizonyítja az a tény is, hogy a művet már egy év múltán, 1927-ben megismételték. Volkmar Andreae karmesteri munkásságának negyedszázados jubileumára tűzte ki, Berlioz Te deum-jával. Erről az előadásról, zürichi emlékeiről és jövőendő terveiről szól Kodály alábbi levele Andreae-hez:

Budapest, 1927. november 3.

Kedves Barátom!

Szép ünnepén, fájdalom, személyesen nem lehetek jelen, ez az írás közvetítsen hát helyettem valamit legalább abból, amit én — viva voce — talán nem is tudnék ilyenformán elmondani Önnek.

20 esztendeje annak, hogy először álltam a Wagner és Keller révén már megismert Zürichi Tó partján, amely, mint nagy, kék szem, mind tündöklőbben élt tovább bennem.

Valahányszor visszatértem, gyarapodtak örvendező és barátságos benyomásaim, fokozódott a viszontlátás vágya.

Eljött azután az 1910-es Tonkünstlerfest, emlékezik rá, ugye! Még ennél is többnek kellett azonban eljönnie. Zürich viszonzta a rokonszenvemet: a kezdetben svájci módra zárkózott mind melegebb volt irántam.

Minderre az emlékezetes, odaadó és mind ez ideig felülmúlhatatlan Psalmus-előadás tette fel a koronát.

Bár Svájcban annak előtte sem éreztem többé idegennek magam, Ön ezáltal polgárjogfélével ruházott fel, amennyiben lehetővé tette számomra a polgár kötelességei egyikének gyakorlását, nevezetesen azt, hogy másoknak valamit adhassak.

Köszönettel és örömmel eltelve csupán az a kétség szomorít el, vajon valóban eleget tudok-e adni ahhoz, hogy adósuk ne maradjak.

Mindennél többre értékelem azt a tisztességet, hogy Ön most, jubiláris hangversenyére is kitűzte a művet és ennek bebizonyításához csupán magamnak kívánok időt és erőt.

Nem szívesen beszélek tervekről, amelyek megvalósulása oly távoli, de ezúttal kivételt kell tennem: következő kórusművem, amelynek befejezése számomra megadatik, legelőször az Ön vezényletével s a Zürichi Vegyeskartól szeretném hallani.

Hosszú határidőre számítson, lassan dolgozom és meglehet, 50. jubileumára lesz kész — élje is meg töretlen erőben!

Erőt, kitartást és eddigi frissességét [kívánja] addig az ideig és a továbbiakra

legodaadóbb híve

Kodály Z.

Mit is tehetnék hozzá? A kezét oly szívesen megszorítanám, hogy megérezze belőle, amit Önről oly rég gondolok, Önnek köszönök, amit mára és mindenkorra Önnek kívánok.

A régi tisztelettel

Kodály Emma

(folytatjuk)

MARÓTHY JÁNOS:

BARIKÁD ÉS SZERENÁD

EGY ISMERETLEN SZABÓ-MŰRŐL*

Az 1928—31 közti időszak Szabó Ferenc egyik legérdekesebb, szinte végletes ellentéteket magába sűrítő korszaka. *Élete* ebben az időben a munkástüntetésektől és munkásénekkari próbáktól a Zeneakadémia nagyterméig és a londoni Queen's Hallig feszülő ívben mozog; egyidőben kísérik megkülönböztetett figyelemmel a Tóth Aladár-, Gombosi Ottó-, Edward J. Dent-formátumú zenei szakemberek a sajtó hasábjain — és a rendőrspiclik a politikai „bűnözés” titkos dossziéiban. *Művészete* pedig egyaránt magába öleli a munkásindulót és a hegedűszólót; a népdalfeldolgozás egyszerűségét és a fuga bonyolultságát; a „népi klasszicizmus” tiszta derűjét és az expresszionizmus kétségbeesett-széttördelt magánygesztusait.

Nem az első periódus ez, amelyben Szabónál ezek az elemek *szintézisbe* jutnak. Újabban előkerült kéziratok tanúsítják, hogy már főiskolai kísérleteiben együtt volt a „kodályos” lekerekítettség az expresszionisztikus tördeltséggel. Szabó zeneszerzői magatartásának alapvető jegye viszont az a törekvés, hogy az elidegenedett-széttört világot újra meg újra a József Attila-i értelemben vett „renddéz”, „harmóniává” egyesítse. De amikor ez egy bizonyos szinten sikerül, az élet konfliktusainak még mélyebb érzékelése az egyszer elért rendet újra fölborítja, és a zeneszerzőt új küzdelemre sarkallja, hogy ezzel is szembenézve, tehát *magasabb szinten* jusson el ismét a rend értelméig.

Így magyarázható, hogy Szabó „klasszicizált” harmóniája mögül újból és újból lávaként tör elő az „expresszionisztikus” diszharmónia; hogy az 1928—31-es időszak egyszerre hozza meg a kis zongoradarabok mikroformáinak letisztult egyszerűségét és a Zongoratrió végtelenen megnövelt terjedelmű, új meg új nekirohanásokkal és visszazuhanásokkal teli bonyodalmisságát. E kontrasztokból új meg új szintézisek is születnek, mint a *Farkasok dala* vagy a *szólószonáták*. A Zongoraszvit- vagy Zongoratrió-típusú műveket viszont (önmagában is két véglet: az előbbi a mikro-, az utóbbi a makroformálás pólusán, mert Szabó *mindkét* formálásmódjának megvan a klasszicisztikus és az expresszionisztikus változata) már szinte egy hajszál választja el attól, hogy

* A fenti cikk — a rövid bevezetés és néhány kisebb módosítás kivételével — részlet a szerző *Zene, forradalom, szocializmus* címmel a Magvető könyvkiadónál előkészületben levő Szabó Ferenc-monográfiájából. A részletet a kiadó szíves engedélyével közöljük.

az általuk föltárt világ konfliktusai a rendből a rendezhetetlenség szakadé-
kába rántsák őket. Mégis erről a színről Szabó még tovább tudott lépni, egy-
szerre a konfliktusok nagyobb *mélyége* és a rend *magasabb* foka felé. Né-
hány hónappal a *Zongoraszvit* után, 1930 októberében készült el a *Zene vo-
nószenekarra* c. műve, eredetileg német címmel: *Musik für Streichorchester*.
(Kézírata csak most került elő; eredetije az özvegy, fénymásolata az MTA
Zenetudományi Intézet birtokában; sem kiadásáról, sem előadásáról nincs
adat; Szabó maga sohasem említette. A kézirat címlapja „1930. okt.” dátum-
jelzést visel.) A mű karaktere, továbbá elkészülésének időpontja erősen való-
színűsíti, hogy az 1930. szeptember elsejei nagy munkástüntetés élményeinek
hatására készült, kb. ugyanabban az időszakban, mint a *Ringy-rongy a gőn-
cünk* kezdetű munkásinduló.

A Zene... további érdekessége, hogy az 1926-os vizsgakompozíció,
a *Szvit kis zenekarra* óta a szerző első zenekari műve! Ez részben külső körülményekkel is magyarázható: a Horthy-Magyarországon élő, ráadásul fiatal magyar szerzőnek alig lehetett másra esélye, mint kamaraművek bemutatására. Lehet, hogy Szabó már ebben az időben foglalkozott a németországi út gondolatával; erre utalhat a mű német címe is. Mindenesetre az 1931—32 közt írt, már közvetlenül a német út előtt vagy alatt készült művei is nagyobb apparátusra készültek. (A *Traktorostroy* oratoriális mű, énekkarra és fúvószenekarra; a *November hetedik*e a cappella kórusciklus; végül az *Osztályharc* szimfónia Szabó első nagyzenekari műve. Az utóbbi már talán a Szovjetunióban készült; egyébként a szovjetunióbeli bemutatás vagy kiadás éppúgy ösztönözhetette Szabó nagyobb apparátusú műveit, mint a németországi. A kettő össze is függött: a német halad művészetnek is új háttérrel jelentett meg, német szöveggel.)

Ezek a külső körülmények tehát ösztönző szerepet játszhattak; de Szabó belső zeneszerzői fejlődésének is olyan pontra kellett jutnia, ahol a kamara-zene *analitikus* közelítésmódját a szimfonikus zene *szintetikus* közelítésmódjává alakíthatta át.

Hogy ez éppen ebben a periódusban nem volt könnyű, az már az eddig mondottakból is kiderül. Szabót pontosan ez az időszak hajtotta a *mikroforma* felé, amely az elidegenedett élet egyes *izolált* mozzanatainak tükrözésére, analízisére alkalmas (*ennyiben* rokon a szabói mikroforma a webernivel, az attitűd és stílus minden óriási különbsége mellett). A *Zongoraszvit* „rohamai” újra meg újra visszahullottak ennek a részekre törtségnek a „kőfalairól”, amelyeken túl a *feldolgozás*, tehát az *összefüggéseket mozgásukban föltáró szimfonikus totalitás* tulajdonképpen kezdődhetett volna.

A Zene... különös átmenet: voltaképpen a *mikroformából kiindulva visszahódított totalitás* egy sajátos esete. Öttételes ciklusa zömmel éppúgy kisformák összefűzése, mint a *Zongoraszvit*. Mégsem az egyszerű föl-le, oda-vissza, nekirohanás-falbaütkezés vonalán halad, hanem a mikroformán belül is megtalálja a továbbfejlődés-átalakulás lehetséges útját. Ez persze nem egyszerűen a formálás kérdése, hanem azé a zenei anyagé is, amely formálódik. Míg a *Zongoraszvit*ben néha szinte pucér gesztusok feszülnek neki a „falaknak”: a fejlődésmenetet minduntalan konokul megállító vezérakkordoknak (bár e pucérság itt és másutt is műfajilag meghatározott-konkretizált jelzése-

ket tartalmaz, tehát induló-, verbunkos-, barcarola- stb. *karakterekre* utal, s nem reked meg absztrakcióban), most ezek az alapgesztusok is sokkal *befogadóképesebbek, összetettebbek* lesznek. Így az A nem egyszerűen kontrasztál a B-vel, hanem kölcsönösen átjárják egymást: a konfliktus külsőből belsővé, tehát leküzdhetővé, integrálhatóvá válik. Ez a gesztus nem „nekirohan” a falnak, hanem magába emésztve fölülkerekedik rajta. Így születnek meg újra az elidegenedett-széttrött világérzékelésből az elsajátított-egységbe szervezett világérzékelés, tehát a „szimfonizálható” világkép alapjai.

Az első tétel ismét *induló*, „Alla marcia” tempójelzéssel. A jellegzetes szabói indulótípusok egyikeként kezdődik:

Alla marcia

Osztinatikus kíséretű kisterces indítása, éles disszonanciát konzonanciával váltó tükörmozgásos akkordikája Szabó jól ismert stílusjegye. Mégis, már az indításnak új vonást ad a 8. ütem különös bővítése. Ahelyett, hogy a várakozásnak megfelelően a 8. ütemben zárna, az *e*-ből egyszer már leszállított *esz*-t újra *e*-vé nyitja, és ezen a kétarcúvá tett hangon ismét a kisterce felső keretéig, az *f*-ig tornássza fel magát. Ezáltal a konfliktusos elemet, amely sok más esetben csak a kísérőszólamok tükörmozgásának vagy ostinato-jának kisszekundus-nagyszeptimes stb. ütközéseiben volt jelen, most *lineáris*sá teszi, mintegy *magába a dallamba kebelezi*.

A folytatás a zártnak induló formát még nyitottabbá teszi: itt csak az első két ütem ígéri az előzmények dalszerű megismétlését, máris átcsap a „feldolgozó” jellegbe. Az előzmények legkonfliktusosabb elemét, a kétarcú *e-eszt*-t ragadja ki és ütközteti több ízben egymásnak. Ez most a szubdominánusra transzponálva, *a-asz* formájában történik, tehát ismét egyesíti a közműfaji konvenciót (szubdomináns transzpozíció) annak merész analitikus felbontásával.

Ez a feldolgozás-átvezetés megint csak villanásnyi; utána új képbe csap át, amely hagyományosan „melléktemaként” lenne értelmezhető. Dallamvonalát felületes hallásra akár a kisenekari Szvitben inaugurált népi-lírai-klaszicista vonal folytatásának is érezhetnők:

Brácsa
I. Hegedű

mp

mp pizz.

simile

Gordonka

simile

+ II. Hegedű

cresc.

Mégsem egyszerűen az, hanem különös szintézis az indulóval. Már az induló-ostinato kíséret ezt sugallja, amely itt meglepő módon nem hangos-súlyos basszuslépésként, hanem éppen az I. hegedűk halk pizzicato-formulájaként jelenik meg, ráadásul a húrokat a fogólaphoz csapó pengetésmód hideg-dermesztő effektusával. A dór-mixolid örömhimnusz szokásos formája helyett olyan dallamot kapunk, amelyet nemcsak *indulószerűvé* tesznek a pontozott ritmusok, de előbb *lebegővé*, majd *küzdelmes-osztinatikusú* a dallamformulák, amelyek az adott karakteren belül a *tételkezdő* motívumok változatait hozzák vissza (az 5–6. ütem a kezdőtéma zárlatának bővítését, a 13. ütemmel induló osztinatikus megkeményedés pedig a kezdőformula megfordítását). Ezen a ponton tehát újabb szintézis-elem lép be: a népi-lírai-klasszicista attitűd integrálása az osztinatikus-küzdelmes munkásinduló-gesztusokba.

Ismét meglepetésszerű váltás: most érkezünk el a „falhoz”, a fölülről glissando-val lezúduló vezérhangzáshoz. Mintha a tüntető felvonulókra most csapnának rá a rendőr kardlapok. De a „lecsapó” hangzásokkal azonnal trioláisan fölemelkedő ív szegül szembe, amely csúcspontján a tulajdonképpeni feldolgozási részt indítja, a most *b*-be transzponált kezdőtéma triolássá sűrített mozgásával. Megint csak néhány ütem, és egy visszahajló sóhajszerű formulával a visszatéréshez jutunk, amely hídszerűen a melléktéma *g*-be transzponált formájával indít. De nem lesz konvencionális visszatérés: ismét a glissando-s „fal-hangzásokhoz” érkezünk, amelyeket most új akkordhang feszít tovább; a trioláisan emelkedő ellenformula pedig most nem a főtéma feldolgozásához, hanem a melléktéma tuttiban hozott fortissimo hömpölygéséhez vezet: mintha a korábban halkán indított menetdalhoz most, a konfliktusok hatására, már sok ezren csatlakoztak volna. A lecsapó „fal-hangzást” itt tovább fokozza, hogy eddigi *f*—*a* szeksztlépése *g*—*a* szeptimlépéssé feszül. A rá felelő

triolák most osztatikussá szerveződnek; ezzel zárul is a tétel, tonálisan (Szabó a Toccata óta jellemző plagális $g-d$ formulával), de undecimás-kvartakkordos, továbbá váltóakkordos-tükörmozgásos kombinációk halmozott feszültségét sűrítve magába.

A hagyományos klasszikus formálás elemei tehát kimutathatók ugyan, a formaterv mégis teljesen új minőséget nyer. Az indítás gesztusszerűsége a „melléktémával” tömegek dalszerű énekévé válik, amely abban a mértékben erősödik, ahogyan a vele szembeszegülő erő növekszik. Így a voltaképpeni „főtéma” visszatérésére nincs is szükség, hiszen az egész tétel folyamán e fő-téma átalakulásának voltunk tanúi; maga a melléktéma sem volt más, mint a főtéma integrálása egy új, szintetikusabb minőségbe, amely „cselekvő mozgása” során vált egyre gazdagabbá.

A II. tétel *Adagio*-ja (amely később a *Lírai szvit* „Recitativo” tételévé alakult, de ott kisszekunddal lejjebb, e -tonalításban) az expresszionisztikus-recitativikus Szabó-tételek új változata. Míg pl. a *Szerenád-duó* ilyen típusú tétele csak néhány magános-pucér gesztust ad, itt ugyanezek a gesztusok a tonalitás és a dalszerűség törvényszerű medrébe szerveződnek, ezáltal mintegy a kollektív-tapasztalati világba objektiválódnak. Igaz, hogy ez a meder itt inkább csak jelzett: elsősorban az f -orgonapont zengése képviseli, amelynek nyugodtságát csak a felütéses pontozások és az oktávugrások szakítják meg, ily módon a nyugodt-törvényszerűnek és az izgatottnak különös kettősségét hozva létre, de az utóbbit minduntalan az előbbibe visszaintegrálva. A „dalszerűséget” e fölött a basszus fölött mindössze a felső szólamok három akkordikus sóhaja képviseli, amelyek tükörmozgásosan hol nőnévű feszülnek szét, hol hármashangzattá húzódnak össze. Az első sóhaj fölfelé törő kisterc, ezzel mintegy az I. tétel kezdőmotívumát idézi emlékezetünkbe; de a második és a harmadik a motívumot panaszosan lefelé fordítja, hogy végül egy *mi—re—la* formulával már le is záródjék, ezáltal a szubjektív gesztust végül a népdal objektív közműfajiságába szervezve.

Ezt a csupán 4 ütemen át tartó quasi-dalszerűséget a gordonka *rubato* recitálása szakítja meg, hogy újabb 4 ütem után a kezdő formula visszatérésébe torkolljék. A rövid tétel végig erre a két alapelemre épül: a „keret” jelzett dalszerűségére és a közbeiktatott recitativo-kra. Csak közben mindkettő aktivizálódik, izgatottabb és terjedelmesebb lesz. A másodszori „keret” 5 ütemessé bővül; sóhaj-motívumai tovább feszülnek, az alaphoz képest nónás és undecimás kezdetekig, nagyszeptimes ugrásokig, tritonuszos elrajzolásokig. A gordonka második recitativo-ja 6 ütemessé lesz, „ziháló” agitato-jelleget kap állandó ütemváltásaival, levegőben maradó, majd újra nekifutó szaggatott gesztusaival, a főhangokba mintegy beleszaladó előkéivel. A harmadszori „keret” a diatóniából is kilép, a felső duodecimáig tágul és onnan zuhan le egy nagyszeptim- és egy rákövetkező kisszekszt-lépéssel. Utána következik a recitativo legnagyobb kitérése, amelyet most a hegedű kezd, de fokozatosan valamennyi hangszercsoport unisono-jává szélesedik; a mozgások fokozatosan szextolákká sűrűsödnek, a hangrendszer kétarcú-komplementer hangokkal bővül. De végül is a kezdő nyugodt meder tér vissza, még eredeti alakjánál is rövidebbé, jelzésszerűbbé sűrítve, és a recitativo ugyancsak jelzésszerű visszatéréseitől meg-megszakítja.

Ez a lassú tétel is a szakadatlan átalakulási folyamat elvére épül tehát,

hasonlóan az elsőhöz. Csak mintegy megfordítva, tükörképszerűen: míg az I. tétel a szubjektum objektívizálódását és az objektívban való aktivizálódását hozta, a II. tétel a panaszosan kitörő szubjektívnek az objektívban való megnyugvását képviseli. Mintegy a *Muss es sein? Es muss sein!* beethoveni kérdés-felelete tér vissza — szakadatlanul dinamizálva, de az *f*-orgonapont pillérje a legágálőbb gesztusoknak nekifeszülve is kitart.

Sajátos scherzo következik most, a III. tétel *Allegro*-jával. A 2/4-es ütem osztinátikus basszusszólamában a *col legno* ütött *d*-k egyenletes nyolcados kopogása egyszerű „néptáncos” karaktert ígér. A tükörmozgásos imitációban belépő szólamok, majd a poliritmikus hangsúlyeltolások azonban ennek a világos karakternek már szinte kezdettől fogva kuszább, imbolygóbb, szaggatottabb jelleget adnak:

A III. tétel az eddigi fejlődésvonalhoz további láncszemet ad: az *Adagio* „panasz-epizódja” után az aktivitás újra fölvetett fonalát, de a panasz még le nem küzdött ballasztjával terhesen. Míg a II. tétel a nyitó *Alla marcia* fölfelé irányuló kezdőmotívumát „fö-le” vonallá bővítette, most „le-föl” vonalat kapunk: egy aláhajló és egy mégis-újra felemelkedő gesztust, amelyben minden motorikus allegro-jelleg ellenére tovább élnek a II. tétel párosával kötött „sóhaj”-motívumai, csak most konok kopogás hajszolta tempóban, mégis minduntalan megrogyó léptekkel. Ha tetszik, „erőteltet menet”. Ez most azonnal beleütközik a C-dúr és G-dúr egyidejű hangjaiból épült vezérakkord „kőfalába”, majd egy röviden jelzett visszatérés és egy tiszta kvintekből szűkítettre, majd bővítettre torzuló, szétfeszített hatalmas fölfelé törő ív után rövidenkeményen zár egy éles váltóakkord-kombinációval. Új „nekirohanás” következik, most már a középszólamokból formált, disszonánssá váló ostinato-kopogás kíséretében: itt már a basszus is „harcba indul”, a témát veszi át, és őt követve lép be ismét a hegedű, imitációsan. De a „fal” is erősebb lesz: a vezérakkord sűrűbben és még keményebb felrakásban ismétlődik. Úgy tűnik, nincs kiút: a lezárás még tömörebbre fogott, „dühödt” fortissimo zárása után

az eddig konokul rohanó Allegro most „molto capriccioso”-ba vált, ahol a nyolcadok groteszkul szaggatottá lett, halk és hegyes „spiccato” diszszonanciái fölött, *giusto*-ba ágyazott *parlando*-ként, a II. tétel recitativo-karaktere tér vissza. Csak most hegyesebbé, energikusabbá fejlődik, majd az I. tétel feldolgozási részét záró „sóhajyszerű” menet tér vissza, de ezúttal fölfelé fordítva; és a *desz*-alapú lépéseket csikorgó nyerseséggel *d*-alapúakká csavarva jutunk el a visszatéréshez. Ez most tényleg „visszatérés”, a szó eredeti értelmében: a nagy nekifeszülések itt nem vívtak ki új minőséget, elegendő tehát a „Da Capo” jelzés is (újrakomponált visszatérés helyett), csupán rövid Coda-val, amely a dalforma első tagjának záróakkordját hozza vissza.

A probléma tehát nem oldódott meg. Ezért újul ki IV. tételként az Adagio gondolatköre, egy *második lassú tétel* formájában, amely ezúttal az *Andante espressivo* előírást viseli. Rövidsége ellenére (mindössze 34 ütem) ez az egész ciklus legkomplexebb tétele. „Barcarolás” pengetett kísérete ismét egyszerű karaktert ígérhetne, ám a 3. ütemtől kezdve bonyolult polifonikus szövevénybe kerülünk. A dallam itt is expresszív gesztusok, rövid felvillanások sorozata, de ezeknek a látszólag kötetlen rubato-ként deklamáló és széttördelt „kiömlés”-mozzanatoknak itt szilárd medret szab a törvényszerű monotóniával ismétlődő osztinátikus kíséret. Az objektív-törvényszerű elem, amely a II. tételben még csak *egyetlen* orgonapontszerű *f*-hang „medre” erejéig volt jelen, most 6 *ütemes ostinato-formulává bővül*. A szubjektív objektívizálódásának további mozzanata, hogy a magános érzelmi gesztusok különös szintézisbe kerülnek a népi rubato-ornamentális énekstílussal; hogy a monológ a polifónia által megsokszorozott monológgá, mintegy kollektív panaszszá válik. A szövevényesség benyomása éppen onnan ered, hogy a „barcarola” két kísérő szólama fölött (vagy később alatt) a többi szólam sűrűn ornamentált rubato éneke látszólagos külső rend nélkül fonódik egymásba. Pedig ezt a szabadnak tűnő burjánzást a *passacaglia*- vagy *chaconne*-szerűen állandó kísérőformula következetes-szigorú 6 ütemes rendje ellensúlyozza:



ahol minden 7. ütemben a többi szólam is zár, oktáv-kvint tonikai hangzásra tisztulva le (bár csak egy pillanatig, mert minden 7. ütem egyben egy új variáció kezdete). Az ostinato szerkezete maga is érdekes, ahogyan egyes elemei fokozatosan, egymást követve mozdulnak ki az állandóságból a változás felé; és ahogyan, az ismétlés által, éppen a legnagyobb változás pontjára lépnek ismét vissza az állandóságba. (E tételt a „Hazatérés” is fölidézi majd.)

A maximális kötöttség elve a maximális szabadságból más módon is érvényesül. Bármily szabad-szubjektív kitöréseknek tűnjenek is az egyes villanásszerű dallamformulák, voltaképpen egyetlen motívum-magból fejlődnek ki valamennyien. Ez a motívum-mag sem más, mint az I. tétel fölfelé törő kisterces formulája, amely, mint láttuk, a II. tételben „fö-le”, a III.-ban pedig „le-föl” vonallá változott. A „le-föl” vonal itt is megmarad, csak itt az ostinato

tükörképszerű, egyidejű „föl-le” vonalával kontrasztálva, tehát az eddigi fejlemények bizonyos összegezését valósítva meg. Ez a kezdőmotívum:



az alapja valamennyi szólam valamennyi további formulájának, akár csak variálva (a), akár bővítve-megfordítva (b), akár a kezdet lehasításával (c), akár a záró kvartugrás túlfeszítésével (d), akár a b)-megfordítás megfordításával (e), akár a lefelé haladó rész kromatizáló (f) vagy ornamentált (g) bővítésével, vagy megfordításával (h), vagy a fölugró rész megfordításának (lásd b) kromatikus elrajzolásával (i):



Az ostinato fölé épült öt változat nemcsak mikroelemeiben mozog, hanem nagy formaíve is strukturált: a 2. változat a csúcspont (magasságban, dinamikában és a szólamok sűrűségében is), majd fokozatos visszaereszkedés következik, a kitörésből a fájdalmas panaszon át az objektívba. A 4. változatban a basszus eltűnik, az ostinato „hárfapengető” tagja viszont a II. hegedűbe emelkedik. Ez a lebegő szín kissé föloldja a súlyos-konok törvényszerűséget, szabadabb jelleget adva a szubjektív panasznak; de az 5. változat a hárfapengetést a brácsába mélyíti, alatta pedig ismét megjelennek a bőgő pengetett főhangsúlyai — érdekes módon már a 4. változat végén, felütéses *arco* formulával indítva ezt a „visszakerekítést a törvényszerűbe”. A felelgető kollektív monológ szétszóródik, elhal; de úgy, hogy a *legelrajzoltabb* i) formulára felel egy „legkiegyenesítettebb” új formula, amely egyenes vonalban és diatonikusan szalad föl az Asz-dúr kvartszekszt pilléreire, a „Szerelmi álmok” (már a Szólógordonka szonátában és a Zongorasztvitben feltűnt) makámjára emlékeztetve. A „Muss es sein? Es muss sein” kérdés-felelet értelme ezáltal megfordul: a panaszos-szubjektív kérdésre most az objektív-törvényszerű nem zordul, hanem már ígéretesen felel. A kvintekre tisztuló hangzás végül, egy feszült kishóna-hangzatra való újabb feleletként, oktávva egyszerűsödik.

A záró V. tétel (*Allegro moderato*), amely az I. tétel fölfelé haladó vonalát hozza vissza, keretét — most már végérvényesen és *egy* dallammenet keretében — tercről kvarttá tágítva:

Allegro moderato *sempre stacc*

mf stacc mf mf

különös ellentéte a statikusnak és a nekiszaladónak, a harmonikusnak és a disszonánsnak, a diatonikusnak és a kromatikusnak, a kirobbanó erővel *állított* és mégis minduntalan groteszk kérdőjelekkel *kétségbevont* optimizmusnak. Már az indítás ilyen ellentmondásos: a táncos finálét ígérő, hetykén fölfelé rakétázó téma minduntalan megtorpan, dinamikailag a *crescendo*-ból a kezdő *mezzoforte*-ba zuhanva vissza, majd az egyedül maradt I. hegedűk megbiccenő ütemtoldalékkal vesznek új lendületet, mire a tétel várt rohanása végül megindul. Az egész expozíció uralkodóan diatonikus ugyan, de ezt a diatóniát szakadatlan tükörmozgások, disszonáns ugrások és ütközések, néhol már alteráció árán is sűrűlődvá, kétarcúvá tett kísérőformulák feszítik. A táncos ritmus motorikus egyenletessége minduntalan kihagy, szaggatott zihálások és felkiáltások tarkítják, és csúsztatott szeptim-geosztusok, egymásnak feszülő kétarcú hangok erőfeszítésével kell újra meg újra visszanyernie folytonosságát.

A Zongoraszvithez hasonlóan itt is a zárótétel a ciklus egyetlen „nagyívű” formája, a szonáta-elv eredeti értelmével, bár azt itt is erősen sűrítve. Különös melléktémája széles-diatonikus, szinte himnikus dallamot ígér:

pizz. (div.)

I. Heg. Brácsa

II. Heg. (sul G) Cello

Bőgő

pizz.

de ennek a dallamnak a nyugodt menetét nagyszeptim-ugrások törik meg. Pengetett bőgő-kísérete külső forma szerint „szabályos basszus”, de nélkülözi a funkcionális logikát és groteszk összeütközésekbe kerül a „kísérni” kívánt dallammal. A kép ellentmondásosságát teljessé teszi a fönt pengetett kísérő-motívum „lihegően” megszakadó és nekilóduló képlete, átmeneti konzonanciából állandóan éles disszonanciára váltó hangzása, merev-gépies tükörmozgása. Pedig a bőgő és a magas vonósok hozta alapformula a klasszikus „szerenád” szabvány kísérősémája: az 1. nyolcadon basszus, a többi nyolcadon a kísérő szólamok ismételt akkordhangjai. Ez a groteszkké-feszültté-nyugtalanná tett „szerenád” csak a záró ütemekben kerekítődik le a — most játékos-graciózusként felfogott — törvényszerűbe, mintegy az „úrrá levés”, a „birtokbavétel” végül is fölényesen egyszerűvé vált gesztusával.

A fölső kísérőszólamok poliritmikusan eltolt hangsúlyokon fölfelé tornászott menetéből rövid zárótema alakul, majd megindul a feldolgozási rész fugato-ja. A főtéma „rakétaszerűen” fölcsapó tagjának dallami és ritmikai transzpozíciói (súlytalan és súlyos ütemrészek szerepének cserélgetésével) már szinte a fugato kezdetétől szűkmenetszerűen fonódnak egymásba, megtörő, mégis fölemelkedő, groteszk, mégis heroikus tartással. Ez a kettősség tovább hegyeződik a négyszólamú fuga-expozíció végére. A polifonikus-motorikus szövevénybe itt a II. hegedűk különös ellendallama ágyazódik, amelynek széles-énekelő íve mintha himnikus apoteózist jelezne, de kissé ironizált-operettes pátosszal; a himnuszt megkérdőjelezzik a többi szólam groteszkül ütköző hangjai is. Lassan mégis megszületne egy D-dúrba épülő kadenciázás, de sajátos fáziseltolódások zavarják össze: mire a következő szólam „fölebred”, az előző már másutt tart, és így az *egyidejűségben* egymásnak szánt hangok *egymásutánisággá* szétszórva, egymáson átbukdácsolva disszonánssá hasadnak. És mire eljutnánk a D-dúr félzárlatának letisztuló kinyílásáig, már újra disszonanciák ütköznek neki; a melléktéma eredetileg nyugodtba kerekített záróformulája térne most vissza, de ez is tritonuszossá fordul, líraiból küzdelmessé válik (hangsúlyeltolásos fejlesztés) és már bele is ütközik (e tételben először) egy vezérakkordos „fal-motívumba”:

I. Heg.
II. Heg.

Brácsa
Csello +
Bőgő

Ez azonban most már csak átmeneti. A formula megfordításából csakhamar megszületik a melléktéma kísérőmotívuma, majd megjelenik maga a melléktéma, és *hídformájú visszatérés* kezdődik, hogy végül a főtéma glissandókkal föltornászott, szeptimből nónává feszített zárótagjának nagy erőfeszítéssel *fölemelkedő* gesztusa zárhassa a tételt és a művet.

A *Zene vonószenekarra* sajátos szintézis. Szinte Szabó fejlődésének egész addigi menetét összefoglalja, a *Szvit* naiv népi-klasszicisztikus hangjától a *Toccat*a és a *Szerenád-duó* tördelt-expresszionisztikus gesztusaiig, a *Ringyrongy a göncünk* típusú „osztinatikus” munkásindulóktól a „szonatinásan” letisztult kisformákon és a *szólóhegedű-szonáták* „barokkos” konstrukcióin át a *Szólógordonka szonáta* vagy a *Farkasok dala* összetett-konfliktusos ütközéseiiig. 1930 szeptemberének utcai harcaira 1930 októberében Szabó nem dobokkal és harsonákkal, hanem az áttetsző vonószenekari hangzások „szerenádjával” felel, a *forradalmi cselekvés által fölszabaduló és kiteljesedő ember* világot birtokba vevő gesztusaként. De ebben a szerenádban már nem az „Útban Döbrög felé” naiv Lúdas Matyija, hanem a „Deres” megpróbáltatásait többszörösen kiállt népi hős veszi *újból és teljesebben birtokba a világot*.

ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA

DURKÓ ZSOLT: IKONOGRÁFIA NO. 2

SZÓLÓ KÜRTRE ÉS KAMARAEGYÜTTESRE

A kompozíció 1971-ben keletkezett, ajánlása Marek Kopelentnek és a prágai Musica Viva együttesnek szól. Budapesten a Mihály András vezette Budapesti Kamaraegyüttes mutatta be, a kürtszólót Tarjáni Ferenc játszotta.

Az Ikonográfia No. 2-nek nem a No. 1 a közvetlen előzménye, hanem a szólófu-
volára és kamarazenekarra írt *Kolloidok*, a kürtre és zongorára komponált *Symbols*
(1968—69), valamint a *II. vonósnégyes* (1970); a korábbi kamaraművek szigorúbb po-
lifóniája után ezekben a művekben alakította ki Durkó új kamarazene-faktúráját,
mely a párhuzamos szólamok sajátosan komplex összeszövéséből és keveréséből áll.

A cím. Durkó eddigi pályafutása alatt határozottan megmutatkozott a képszerű
gondolkodás és ennek címekbe való kivetülése: Fioriture, Altamira, Kolloidok.
Szó sincs azonban programzenéről, képek zenére való átfordításáról; Durkó ugyanis
a tisztán és primeren zenei folyamatokat is gyakran képben érzi megtestesülni.
A Fioriture tehát a gazdag díszítésű „floridustechnikára” utal, a Kolloidok pedig a
zene szövetének hajlékony, képlékeny, kocsonyás anyagszerűségére. És még a bar-
langfestményre utaló Altamira sem a festői benyomást fogalmazza meg, hanem
nagyon áttételesen a festmény vonal- és színszerkezetét formálja zenei szerkezetté.
Az Ikonográfia cím is ilyen elvontan utal a képszerűsége, az ikon-rajzok éles kon-
túrjaira és elmosódó feltjaira. Korunk zeneszerzői között nagyon divatos ma-
napság a homályos értelmű, nem zenéből vett cím, mely kerüli mind a hagyomá-
nyos műfaj-elnevezéseket, mind pedig a múlt századi programot sugalló címeket.
Varèse kezdte el az ilyesféle címadást „Hyperprism”, „Intégrales”, „Ionisation”
című műveivel — de még a húszas években. Az akkor forradalmi magatartás azóta
elterjedt, felhígult, kétséssé és modorossá vált. Ezt a veszélyt érzem az „ikonográfiá-
ban” is, annyi sikerült és találó Durkó-cím után.

A művet azonban nem a címen kell lemérni. Szerencsére itt ismét egy jól meg-
szerkesztett, fantáziadús és poétikus Durkó-művel van dolgunk, melynek belső
értékeit aligha érintheti a szubjektív és másodlagos fontosságú elnevezés.

Szerkezet. Durkó Zsolt műveiben, az Organismi című hegedűversenytől kezdve
nyomon követhetünk egyfajta sok kisebb részből összetevődő nagyformát. A ki-
sebb-nagyobb formatagok nem különülnek el önálló tételként, hanem attacca kö-
vetik egymást, különböző belső utalási rendszert, állandó és változó összefüggése-
ket kialakítva. A szerkezet — mint például a *II. vonósnégyes* jellegzetes esetében
is — jobbra aszimmetrikus, dinamikusan fejlődő. A *II. Ikonográfia* ugyancsak

ilyen kisebb-nagyobb formatagok sorából áll, itt azonban határozott szimmetria mutatkozik a tételek tempórendjében, ami egyébként magára az anyagra is kihatással van, hiszen Durkó művészetében — ez már határozottan kialakult — szoros összefüggés figyelhető meg anyag és tempo között.

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.
Molto sost.	And. sost.	Vivo	Lento	Con moto	And. sost.	Piu mosso, Agit.	Moder. Adagio ass.	Lento

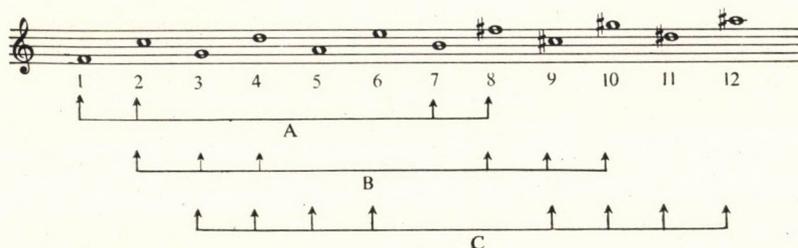
A bartóki híd-formának egy bővített változata áll előttünk, melyben a pilléreket a három gyors tétel (III., V., VII.) alkotja. Mindhárom metrikus karakterrel indul — ha nem is teljesen egyenletes lökötéssel —, majd „Libero” feliratú ametrikus anyaggal folytatódik, melyben a különböző szólások csak hozzávetőleges szinkronitásban mozognak. A három pillértétel közül különösen a két szélsőben, tehát a III-ban és a VII-ben kap méret tekintetében is nagy helyet az ametrikus — quasi aleatorikus — szerkesztés. A centrális V. tétel körül két nagyon rövid lassú tétel helyezkedik el, szorosan egybekomponálva a környező tétélekkel, így a mű kilenc részből álló nagyformáján belül ötrészes kisebb forma alkotja a magot. Ami e körül helyezkedik el — vagyis az I—II., illetve a VIII—IX. tétel —, az már kevésbé szimmetrikus elrendezésű — legalábbis a tempo-relációkon túlmenő belső anyagukat tekintve. Az első két tétel a forma követelményének megfelelően bevezető jellegű: az elsőben a szólókürt nem is szerepel, az anyag nem is melodikus, hanem csupán színező tartalmú, a második viszont kulcsfontosságú, mert nemcsak a kürt „mutatkozik be” benne, hanem az egész mű melodikus koncepciójának a magja is itt kerül exponálásra (erre még a továbbiakban visszatérünk). A befejező két tétel erre az első kettőre már csak azért sem „rímelhet” közvetlenül, mert mind a VIII-ban, mind a IX-ben fontos szerepet játszik a kürt. Ha mégis felfedezünk motivikus összefüggést, ez a szimmetriát „egyirányúvá” fordítja: az elsőnek a nyolcadik, a másodiknak pedig a kilencedik tétel felel meg:

I.	II.	VIII.	IX.
xilofon	kürtdallam	vibrafon	kürtdallam
„orgonapont”		orgonapont	
„csúszó” melodika		„csúszó” melodika	
növekvő fontosság		növekvő fontosság	

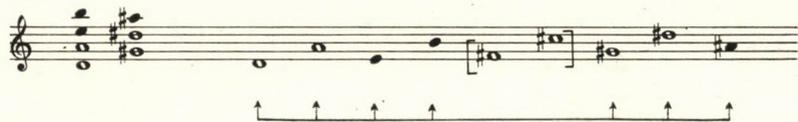
Hangszerelés. Tulajdonképpen rossz kifejezés ez, mert egy már előre megalkotott, hangszín-karaktertől független anyagot feltételez, melyet a szerző a „hangszerelés folyamán” színekre bont. Itt azonban — és a század zenéjében már régtől fogva — az anyag az elképzelés első pillanatától színekhez kötve bontakozik ki, vagyis máris „hangszerelve”. A kompozíció a kürt gazdag felhang-spektrumú színe, sajátos melódiaformáló képességére épül; mint már említettük, az első tétel

hangszerhez, mint a kvintrétegekből levezetett kromatika! Más kérdés azután, hogy ezt a *tiszta* rendszert „be kell zárni” az enharmónia körébe, különben elszakad a többi hangszer és az egész kompozíció temperált tizenkétfokúságától. Talán ezért kell a dallamív végén a *disz*-t és *aisz*-t (hangzó *gisz* és *disz*) *esz*-b-re (hangzó *asz*-*esz*) átalakítani.

A kürt-szóló bejárta tizenkét tagú kvintoszlopot ábrázolva a fejlődés belső rendje is lemérhető: az első fázis egy-egy kvintet, a második kettőt-kettőt, a harmadik pedig hármat-hármat épít egymásra, fokozatosan tágítva a kvint-láncot. (A kvintoszlopot kvintek és kvartok láncában ábrázoljuk, és az egyszerűség kedvéért nem a hangzó, hanem az írott hangokat használjuk.)



Ugyanez a kvint-rétegekben bővítő technika érvényesül a további tételekben is a ritmika és a dallamkarakter megannyi változatában. Igen tiszta példát nyújt a harmadik tétel, ahol a mechanikusan pattogó kürt-dallam először csak az elcsúsztatott két kvint hangjain mozog, majd egyenként további hárommal bővül.



A hasonlóképpen, sőt három rétegben bővülő ötödik tétel után a hatodik és hetedik tételben is ugyanez folytatódik, csak éppen az eddig uralkodó „domináns” irányú kvint-bővülés „szubdomináns” irányúvá válik, vagyis a kiinduló réteghez alsó kvintek kapcsolódnak.

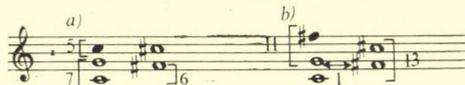
VI. tétel



VII. tétel



Az itt bemutatott melodikai-melódiaépítési törvényszerűségek azzal a következménnyel járnak, hogy a dallam mozgását rendkívül tágassá teszik, uralkodnak benne a kvint, kvart és tritonusz-ugrások, a félhang pedig csak összekötő láncszem egy-egy nagyobb dallamugrás között. A kompozíció két tételében azonban — és még egy-két további folton — ezzel ellentétes karakterű melódika érvényesül: a dallam itt szoros félhangokban halad, a kromatika eredeti értelmében. Ez sem gyökértelen a kompozíció összefüggésrendszerében, mivel a kürt bemutatkozásakor az első — eddig nem tárgyalt — félmondat éppen ezt a kromatikus karaktert indította el, tág formában: bővített oktávra és nagy szeptimre nyújtva. A látszólagos kontraszt mögött mégis fel lehet fedezni a belső, rejtett összefüggést: a kiinduló kulcs-figurából ki lehet olvasni a benne rejlő további hangközöket, a félhanglépést és két megfordítását, a bővített oktávot és a nagy szeptimet.



Ebből polarizálódik a kétféle melódika: az egyik, melyben az 5—6—7 félhangnyi hangközök (kvart—tritonusz—kvint) dominálnak és a másik, melyben az 1 és 11—13 értékű hangközök (félhang, szűkített és bővített oktáv) határozzák meg a dallamkaraktert.

„Konfliktus”. Egy kamaramű is rejthet magában olyan drámai elemeket, vagy legalábbis összeütközéseket, melyek a hallgatás, az átélés nagy pillanatait vált-

* Only for Horn solo and Percussion.

ják ki. Sok ilyen nem várhatunk egy kompozíciótól, ha egy vagy kettő előfordul. már jelentékeny és jól megépített műre vall. Durkó Zsolt Ikonográfiájában két ilyen pontot érzünk, mindkettő a metrikusan kötött dallam és az ametrikusan szabad, folyékony, aleatorikus „közeg” kontrasztjából fakad. Az első a VII. tételben van; az amorf figurák gazdag szövetéből rajzolódó kötőanyagba „cantus firmus” módjára épül bele a kürt melódiája. (L. a 406. lap alján.)

A másik ilyen varázsos pillanat a mű végén katartikus erőt rejt magában: a szólókürt metrumba rendezett, de teljesen szabálytalan, lüktetésmentes dallama fölött a xilofon kromatikusan ereszkedő, pontszerű ütései szinte gépies egyenletességet képviselnek, s az így létrejövő „aszinkronitás” döbbenetes feszültséget biztosít a zenének. (L. a 407. lapon.)

MIHÁLY ANDRÁS: MONODIA

A nagyzenekarra írt Monodia bemutatója a Magyar Rádióban volt 1971. május 27-én, a Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus zenekarának előadásában, Ferencsik János vezényletével. Mihály András 1970-ben komponálta ezt a művét, vagyis mintegy nyolc év választja el a Monodiát a III. szimfóniától, legközelebbi előzményétől és műfajbeli rokonától. A két zenekari kompozíció között az Együtt és egyedül című opera, valamint több jelentékeny kamaramű került ki Mihály András zeneszerzői „műhelyéből”. Kétségtelen, hogy ezek tanulsága is ott él az új partitúrában, s vele együtt a század sok kamaraművének előadói tapasztalata, a III. szimfóniához ívelő hidat azonban aligha lehet figyelmen kívül hagyni. Ott alapozta meg a szerző azt a széles ecsetkezelésű „al fresco” technikát, mely most olyan virtuóz eszközzé vált kezében, és ott kísérletezett ki több apró fogást, szerkesztésmódot, amely még ma is összetartó kapcsa a formának és jellemző jegye a stílusnak.

Valljuk be: az első pillanatban a cím meglepő. „Monodia” ugyanis egyszólamú zenét jelent, vagy legalábbis olyan többszólamúságot, melyben egy diszkanct dallam játssza a főszerepet. Itt viszont bonyolult zenekari faktúrát hallunk, melyben egy óriási apparátus (három fafúvók, négy kürt, három-három trombita és trombon, tuba, nagyszámú ütőhangszer, cseleszta, vibrafon, marimbafon, xilirimba, hárfa, zongora és vonósok) működik szinte szünet nélkül. A cím mégis jogos, sőt találó és sokat mondó, mert az egész kompozícióban a főszerepet a *melódia* játssza — sok formában, sok értelemben —, és minden egyéb mellette kísérő, színező, árnyékoló effektus. Ellenpont pedig, vagyis az a technika, mely a monodiának szöges ellentéte, egyáltalában nem kap szerepet a kompozíció szerkesztésében. Mindez távolról sem jelenti a faktúra elszegényítését, hiszen az a monodikus-melodikus koncepció, melyet Mihály András itt alakított magának, gazdag és sokrétű lehetőséget nyújt egy szuverén hangzó világ megformálására.

Mihály melodikájának anyaga „konzervatív” a szó nemesebb értelmében; a szerző hű önmagához, eddigi útjához és ideáljaihoz, mindenekelőtt a bartóki kromatikusan dallamosság modelljeihez. Nem kacérkodik sem a bécsi iskola dallamkoncepciójával, sem pedig a háború utáni időszak legújabb törekvéseivel. Nagy szerepe van ugyan a kompozícióban egy több mint két oktávnyira feszülő dallamívnek, ez azonban tartalmát tekintve nem schönbergi anyag; inkább Bartók II. vonós-négyesével és hegedű-zongora szonátaival tart kapcsolatot.

Ezzel tulajdonképpen el is jutottunk a Monodia alapvető kérdéséhez: a két szubsztanciális faktor, azaz a nagy tágasságú melódia, az extenzív melodikus gesztus és a szűk melódia, az intenzív „énekes” dallam szembeállításához. Ez adja a kompozíció kettős alapanyagát, ebből fejlődik ki csaknem valamennyi motivikus anyag.

Ami a nagy tágasságú — mondhatnánk „hangszeres” — melódiát illeti, funkciója egy fokkal sztatikusabb, mint ellentétéé, ez keretezi a művet, első megszólalásakor a két hegedűkar uniszónójában, a kompozíció vége felé pedig variált formában, a fafűvók átható hangján.

Allegro

VI. I-II

A dramaturgiaiailag vele szembenálló „énekes” melodika kis terjedelmű, jobbra nem lépi túl egyetlen trichord keretét. Ez a hajlékonyabb, mozgékonyabb, átalakulásra képesebb anyag, amit az is mutat, hogy a kompozíció folyamán számos változata bukkan fel. Első megjelenésekor három trombon szólaltatja meg, „cantando”, s ugyanakkor kissé menetelő ritmusban. A dallam hangismétlő karaktere és kis hangterjedelme árnyalatnyit a gregorián melodikára emlékeztet, másrészt Luther harcos koráldallamai is rokonságban vannak vele. Variábilis jellegét mutatja, hogy azonnal diminuált ritmusban is felcsendül három trombita kissé szabálytalanná alakított fanfárjában.

A mű centrális szakasza után ugyanezzel a trichord-dallammal kezdődik a visszatérés folyamata: először a szólófuvola szakadozott szólamában, majd pedig ismét a trombiták és trombonok csoportja által megszólaltatva.

a)

Trb. 1/3

p cantando

b)

Tr. 1/3

f *ff* *f*

És végül a mű zárószakaszában is ott találjuk, a két hegedűszólam két oktávos párhuzamában, ezúttal is „Pesante” karakterrel, ahogyan először is megszólalt.

VI. 1.

ff cantando

40

tr. 2
(do)

trb. 2

batt.

arpa

pf

vl I

vl II

vle 1-6

cb 1-6

pizz

Mint mondtuk, a mű „monodikus” koncepcióját a kontrapunkt csaknem teljes hiánya biztosítja. A melodikus anyagot mindazonáltal nem egyszerű akkordikus anyag „kíséri”, hanem különböző „mintájú” sajátos szövet, szonórus háttér. Ha melodikájában Mihály András konzervatívnak mutatkozik is, ebben a kísérletében teljesen korszerű; példának erre akár a sűrű mozgású tömböket és felületeket, akár az aleatorikusan kezelt „háttér” megoldásokat említhetjük. (L. a 410. lap partitúráját.)

A mű centrumában álló quasi aleatorikus „trió-szakasz” tartalmazza az egyet-

(56)

fl. 1 *pp*

cor. ingl. *pp*

cor. 1 (fa) *mf con slancio pp*

tr. *pp*

trb. *pp*

batt. *ptlogr. col. b. mortide pp*

cel.

xylor *pp*

arpa *liberamente*
1 volta f poi sempre pp

$\text{♩} = \text{cca } 144 - 150$

vl. I. solo *mp < f appassionato (poco rubato)*

cb. *pp*

len kontrapunktikus effektust: az oboa egy keringőszerű hajlékony dallamot játszik, amihez a fuvola — más metrumban — szögletes, anapestusokban mozgó ellenszólammal társul. A látszat ellenére azonban ez sem igazi ellenpont, hanem inkább két különböző melodikus réteg „mesterséges”, montázszerű egymásra halmozása. Ugyanezen a helyen még több egymástól független szólamréteg is megszólal egyidőben, s az eredmény nem kontrapunktikus faktura, hanem sajátosan szervezett hangzó felület, melynek modelljeit nemcsak a kortársi zenében, hanem a távolkeleti nagy kultúrák „egzotikus” muzsikájában is megtalálhatjuk. (L. a 411. lapon.)

A monodikus-melodikus jelleg annyira dominál Mihály művében, hogy még az ütőhangszerek területét is áthatja; fontos, keretező funkciót tölt be a kompozícióban egy timpani-dallam, mely azután más hangszerek szólamába is átkerül, mindig megtartva erősen ritmikus karakterét és feszülő hangközeit. Ez nyitja meg a darabot:

© 1972 by Editio Musica, Budapest
Printed in Hungary

Ezek után megkísérelhetjük a kompozíció teljes formatervének felvázolását. Hangsúlyozni kell azonban, hogy ez a vázlat csak nagyon durván tükrözi a valóságos struktúrát, mivel abban a variatív, organikus motívumszövés és fejlesztés szinte minden ponton sokfelé mutató összefüggéseket rejt magában.

Tempo:	Allegro		Pesante	Presto	Giocososo
Melódia:	ritmus- dallam	tágas dallam	ritmus- dallam	trichord- dallam	keringő- anapest. dallam
					(egyidőben is)
Ütemszám:	1	15	27	43	56
					(ütem megszűnik)

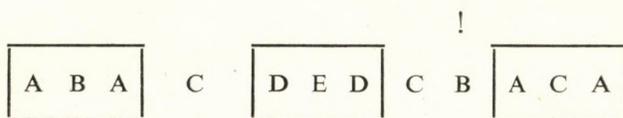
(folytatás)

Lento	Moderato	Presto	Giocoso		
	triószzerű	középső	formarész	trichord-	tágas
				dallam	dallam
57	----- 62	----- 64	----- 86	----- 112	----- 123

(folytatás)

ritmus-	trichord-	ritmus-	
dallam	dallam	dallam	
135	----- 150	----- 157	----- 160

A kompozíció az ütemszámok alapján — eltekintve a tempo-különbségektől — nagyjából három egyforma, mintegy 50 ütemnyi nagy egységre tagolódik, mely funkcióját tekintve expozíció — triószzerű középrész — visszatérés elnevezésekkel jelölhető. Hagyományos értelemben vett szonátaszervezetről azonban ezúttal szó sem lehet, hanem inkább egy olyasféle szimmetrikus építményről, mely még a bartóki hídforma elemeit is magában hordja. Hogy a ritmus-dallamnak keretező szerepe van, ez magától értetődik. Bartóki modell, ahogyan ez a keret-motívum mind a mű elején, mind pedig a végén egy belső tagot is keretez, magába foglal. A középső résznek ugyancsak belső szimmetriája van, minthogy a két Presto-Giocoso szakasz közepre fog egy lassú tengelyt. Így az egyszerűsített vázlat már a következő kristályszerű képet mutatja:



Ebből már világosan kiolvasható mind a hídszerű pontos szimmetria, mind pedig az a kis „szabálytalanság”, ami egészségesen töri át a rendet: a ritmus-dallam (A) a mű elején a tágas dallamot (B), a mű végén pedig a trichord-dallamot (C) fogja közre. Ez önmagában még nem jelent szabálytalanságot, hiszen „igazságos”, hogy a két fő anyag egyensúlya így megmaradjon, viszont azzal jár, hogy a visszatérésben a tágas-dallam kizorul a ritmus-dallam keretéből és megbontja a tökéletes szimmetriát. Így azután ebben a formarészben közvetlenül egymás mellé kerül a két antagonisztikus dallamtípus és kontrasztjuk dinamikussá, feszültté módosítja az egyébként hagyományos és sztatikus karakterű visszatérés-mozzanatot.

Kárpáti János

ISMERETLEN KODÁLY-DOKUMENTUM A TANÁCSKÖZTÁRSASÁG IDEJÉBŐL

Kodály Zoltán a Tanácsköztársaság ideje alatt a Zeneművészeti Főiskola aligazgatói tisztjét is betöltötte. E működéséről viszonylag kevés írásos dokumentáció maradt fenn; a meglévő is töredékes, hiányos.

Az Országos Levéltárban őrzött egykori iratokból, amelyek a Zeneművészeti Főiskola anyagából származnak és jelenleg a „Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium, Töredék Iratok” elnevezést viselik¹, emeltük ki azt az előterjesztést, amely élénk fényt vet Kodály aligazgatói működésére. Előljáróban megjegyezzük, hogy — mint ismeretes — a Tanácsköztársaság bukása után Kodályt is fegyelmi bizottság elé állították s az ellene emelt vádak egyik pontja Horváth Gizella jóakarató pártolása volt.

Az egykori iratok tanúsága szerint Horváth Gizella beadvánnyal fordult a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumhoz és kérte, hogy zenetanári magánvizsgát tehesen. A minisztérium a döntés meghozatala előtt, 1919. március 27-én, szakvéleményt kért a Zeneművészeti Főiskolától. (65 494/1919 — III. szám.) Egyúttal a beadványt is mellékelte, amely azonban, sajnos, nincs meg. Az iratok Kodály Zoltán aligazgatóhoz kerültek, aki a következő hivatalos szakvéleménnyel küldte azokat vissza:

Közoktatásügyi Népbiztos Úr!

Vonatkozással a f. é. 65 494 sz. rendeletre Horváth Gizella tanítónőnek tanítóképző-intézeti zenetanári vizsgálatra bocsájtása tárgyában — tisztelettel jelentem a következőket.

Az Orsz. Tanítóképző-intézeti Zenetanári vizsgáló bizottság elnöksége 5/1918 sz. iratával — vonatkozva a 14 281/1918—III. sz. rendeletre — ez ügyben s egyízben már tett véleményes jelentést; és pedig tekintettel arra, hogy Horváth Gizella a) rendelkezik érettségi bizonyítvánnyal, mely egyfokúnak vehető a tanítói oklevéllel, b) megszerezte a középiskolai énektanítói bizonyítványt, mely megfelel a rendes úton végzők polgári iskolai (ének)tanítói oklevelének, c) az Országos Zeneakadémián a zongora főtanszak akadémiai tanfolyama I. osztályáról a magánvizsgálatot elégséges eredménnyel letette s d) öt évet

¹ Országos levéltár VKM. Töredék Iratok. 150. K. 305.

megaladó középfokú részben szakiskolai sikeres tanítói működéséről szabályszerű bizonyítványt mutatott fel:

a volt elnökség fent említett jelentésével javaslatba hozta volt, hogy Horváth Gizella külön is kivételes engedéllyel tanítóképző zenetanári vizsgálatra bocsáttassék, oly feltétel alatt, ha a) az Országos Zeneakadémián a zongora fő-tanszakon melléktanszakot képező zeneelméletből a II. osztályú vizsgálatot is sikeresen leteszi s b) ha a tanítóképző-intézeti tanítás megfigyelésére — esetleg megkísérlése végett, valamely állami tanító-képző-intézetben legalább négyheti didaktikai gyakorlatot végez s erről szabályszerű igazolványt mutat fel.

Az akkori Vall. és Közoktatásügyi Minisztérium azonban 60 693/1918 sz. rendeletével az engedélyt — tekintettel a szabályszerű előképzettség hiányára — nem tartotta megadhatónak.

A vizsgáló bizottság volt elnökségének fentebb említett jelentésében foglaltakat ez idő szerint is a magam részéről javaslatba hozom, mivel az engedélynek kivételes és feltételes megadása mellett ott felhozott okokat ez idő szerint is s részemről is figyelembe vehetőnek vélem.

Az engedély megadása mellett szól ugyanis folyamodó előtanulmányainak a rendes úton végzőekkel körülbelül párvonalas volta s folyamodó gyakorlati működése; kivételes és felsőbb hatósági engedélyre van szükség, mert a vizsgálati szabályzat 30. §-a csak a tényleg tanítóképzőknél működők részére engedélyezendő vizsgálatokra nézve adja meg az elnökségnek a vizsgálatra bocsájtás jogát s a feltételek kikötése azért okadatolt, mert a tanítóképző zenetanári vizsgálat elméleti anyaga az Ak. II. osztály anyagának felel meg, más felől folyamodónak, mint érettségi vizsgát tett tanítónak nem lehetett alkalma a tanító-képző intézeti zenetanítás egész rendszerével közelebbről megismerkednie.

Mindezek alapján a *magam részéről is javaslom, hogy Horváth Gizellának kivételesen engedjék meg a kért vizsgálatra való jelentkezés, az elnökség által annak idején kitűzendő terminussal, oly feltételek alatt, ha folyamodó az Országos Zeneművészeti Főiskolán: a zongora főtanzak akadémiai tanfolyamának II. (második) osztályán legalább a zeneelméletből sikeres magánvizsgálatot tesz, s legalább négy heti tanítóképző intézeti didaktikai gyakorlatból szabályszerű igazolványt mutat föl. Egyben az említett magán osztályvizsgálat is engedélyezhető volna s ki volna jelölendő valamely áll. tanítónőképző a didaktikai gyakorlatok végzése céljából.*

A kérvényt a melléklettel idezárva

kiváló tisztelettel

Kodály Zoltán

Az Orsz. Zeneművészeti Főiskola
igazgató h.

Budapest, 1919. ápr. 13.

[Ügyirat külzetéről]

„85062/1919 B. XVII. Közoktatásügyi Népbiztosság Budapest. Az Orsz. Zeneművészeti Főiskola igazgatóságának előterjesztése — Horváth Gizella tanítóképző int. zenetanár vizsgája ügyében — mellékelve 1 db. kérvény melléklet.”

A Tanácsköztársaság megbukott, mielőtt még döntés született volna s így hátrázathozatalra már nem kerülhetett sor. Az iratokon levő feljegyzésekből kitűnt, hogy Horváth Gizella Aradon tartózkodott. Kérvényét csak ősszel vették újból elő, amikor a minisztériumban személyesen is jelentkezett s ügyének elintézését sürgette.

Az új főhatóság figyelmen kívül hagyta Kodály lelkiismeretes szakvéleményét s 1919. november 11-én újabb javaslattételre küldte a Zeneművészeti Főiskola igazgatóságához. A további iratok hiányoznak, így az elintézés módja levéltári anyag alapján nem tisztázható.

A Kodály ellen 1919. december 18. és 1920. január 2. között lefolytatott fegyelmi vizsgálat egyik sarkalatos vádpontja így szól: „... énektanítói képesítő vizsgálati bizottság nevében — tárgyalás nélkül (2 esetben) szabálytalan engedélyeket adott ki és vezetett a kérvényezők beadványára ...”

A fegyelmi bizottság — mint ismeretes — Kodályt aligazgatói kinevezése előtt betöltött tanári állásába helyezte vissza, illetményét leszállította és a Főiskoláról szabadságolta. A fegyelmi biztos a bizottság munkájáról megállapította, hogy az eljárás „pártatlan igazságkutatás és a lelkiismeretes bűvárokodás beszédes dokumentuma ...”² — az utókor azonban ezt a véleményt nem szentesítette.

Valkó Arisztid

SZABÓ FERENC ÉS A „MODERN MAGYAR MUZSIKUSOK”

A Gombosi Ottó szerkesztette CRESCENDO című folyóirat 1927. decemberi számában (II. évf. 5.) jelent meg az alábbi híradás:

„Modern Magyar Muzsikusok”

címmel új zenei egyesülés alakult, melynek célja az újtörekvésű magyar komponisták műveinek bemutatása. Az egyesülés, melynek élén *Kadosa Pál*, *Kelen Hugó*, *Kósa György*, *Szabó Ferenc* és *Szelényi István* állanak, egyik főfeladatául tűzte ki a lehető legtökéletesebb előadás elérését, hogy a bemutatott művek ilymódon mintegy autentikus előadásban kerüljenek a közönség elé. A havonta tervezett bemutató előadások elsője január 19-én lesz a Musica Rt. hangversenytermében, amelyen többek között *Basilides Mária*, *Steinherz Jenny*, *Maleczky Oszkár* (ének), *Pártos Ödön* (hegedű), a *Gáti—Sinkay—Drechsler—Gruber* fúvóstarsaság, a *Gellért—vonósnégyestársaság* stb. szerepelnek. Az estélynek külön érdekessége, hogy itt kerül bemutatásra *Kósa György* „A király palástja” c. operájának „Négy részlet”-e is.

Gombosi Ottó őszinte rokonszenvvel figyelte e vállalkozást s folyóiratában rendkívül nagy terjedelemben foglalkozott a „Modern Magyar Muzsikusok”-kal. E társaság bemutatkozó estjéről hosszabb írásban számolt be, mint 1927 őszének telének valamennyi zenei eseményéről. A születő magyar zenéről és — elsősorban — Szabó Ferencről írott kritikáinak felidézésével e nagy magyar zenetudósra is emlékezünk születése 70. évfordulóján.

Az első bemutatóest kritikája a CRESCENDO 1928. január-februári (II. évf.

² Uo.

6—7. sz.) füzetének 26—29. lapján olvasható. Tanulságos írás, idézzük hát kissé részletesebben:

Mióta a háború előtti években az „UMZE” lelkes táborának sikerült a közönség érdeklődését az — akkori — fiatal magyar muzsika iránt valamenynyire felkelteni, tulajdonképpen semmi sem történt a modern magyar zene érdekében. A háború elsöpörte a biztató kezdetű együttműködést. Sokan a lelkes munkások — zeneszerzők és előadók — közül meghaltak, sokan el-fáradtak, sokan visszavonultak. Az összetartás hajtőereje megszűnt. Mindenki saját erejére, kitartására, sorsára volt utalva. Még a legnagyobb talentumok is csak hosszas küzdelem árán jutottak szóhoz, felismeréshez és elismeréshez. Klikkek és egyesek csúnya, intrikákkal fűszerezett, könyöklő harcában elvesztett az ügyért való buzgólkodás és az együttműködés, az egymás megbecsülése és támogatása. Az új fiatalság még csak szóhoz sem juthat, harca a meghallgatásért, az életért kilátástalan, eszméi, törekvései, céljai nem tarthatnak számot megértésre. Olyan generáció jár előttük, amely maga is kielégítetlen, amelynek a maga megértéséért is harcolnia kell még.

A „Modern Magyar Muzsikások” szabad egyesülésében egy jobb jövő csíráit látjuk. Agilitásuk, szándékaik nemessége és látóköriük, amely elé nem raknak mesterséges falat, biztósítani látszik azt, hogy a kezdet folytatásra is talál és sikerülni fog becsületes együttműködés és a tehetségek megbecsülése útján megteremteni azt a légkört, amelyben megélhet, fejlődhetik és közüggé lehet a modern magyar muzsika. Hisszük, hogy megtalálják az utat azokhoz, akik az előttük járók közül magukévá tehetik az ügyet és be tudják fogadni azokat, akik szellemükre, tehetségükre és érdekeikre nézve természetből fogva hozzájuk tartoznak.

Egyszóval: bízunk abban, hogy ez az egyesülés nem lesz új zárt klikk a régi klikkek mellett és ellen, hanem az a szabad szellemű, a haladást szolgáló, az értékeket megbecsülő társaság, amely nemes hivatásának mindenben meg fog felelni.

A kezdet biztató. Fejlődni akaró és tudó, nyitott szemmel járó és tanulni vágyó fiatal tehetségeket találtunk, akiknek szükségük van a szabad levegőre, a szóhoz jutásra, a sikerre és kritikára egyaránt.

Sőt! Közönségre is találtunk, amely lelkesen várta az új hangokat, azt a muzsikát, amelyre szüksége van és amelyhez eddig nem talált utat. A „Musica” kis, csak 120 személyre szánt termébe zsúfolásig kellett pótshékeket állítani, a művész-szoba is tele volt közönséggel és mégis csoportosan távoztak olyanok, akiknek már nem jutott hely. [. . .]

Szabó Ferenc Vonóshármasa volt az est legnagyobb meglepetése. Néhány korábbi opuszát volt már alkalmunk hallani. Ezekben az epigonság ritka teljességű példáit találtuk. Nem voltak mentesek bizonyos technikai ügyefogyottságtól sem. De volt bennük valami benső zeneiség, amely a hatások és a tapasztalatlanság miatt nemigen jutott érvényre. Azóta sokat dolgozhatott Szabó Ferenc: tökéletesítette tudását, élesítette önkritikáját és gazdagította látókörét. Új vonóshármasa — néhány lazán fogott, üresen futó taktus kivételével — egységes, kerek formájával, technikai ügyességével, kifejezésbeli gazdagságával egyenesen jelentős műalkotás. Egész habitusán érződik, hogy szerzője sokat látott és tapasztalt. Tudja, hogy micsoda ideák és ideálok visszhangoznak

a mai produkcióban. Tanult Schönbergtől, teoretikus dolgokban J. M. Hauer-tól és — bizonyos mértékben — Hindemith-től is. De meg tudta őrizni mindazt az értéket is, amelyet Bartóknak és Kodálynak köszönhet. Mindezek felett azonban erős egyéniségnek látszik, aki személyes ízt tud adni muzsikájának és egységbe tudja az anyagot szőni. Művének második tétele — fúgája —, a legharmonikusabb. Gyenge vonása — az említett üresen futó passzusokra gondolok — a sok osztinátós, stagnáló részlet, ami néha csak készen átvett modoros formulának hat és nem szükségszerű. Ez azonban olyasmi, ami a növekvő tapasztalattal és önkritikával egyre csökkenni fog. Ez a nagy lépés régebbi műveitől a vonóshármasig mindenesetre feljogosít arra, hogy Szabót a magyar muzsika nagy reménységei közé sorozzuk.

Február 21-én került sor a „Modern Magyar Muzsikások” második estjére. Ismét idézem Gombosi Ottó beszámolóját folyóirata 1928. márciusi számából (II. évf. 8.):

Szabó Ferenc vonósdúója* mintegy előkészítője az első hangversenyen hallott meglepő triónak; egy állomása a hosszú útnak; már látszanak a cél körvonalai, már ki-kibontakozik egy-egy jellegzetes vonás a szerkesztés keménymarkú végigvezetésében, a tematika kiaknázásában, a konciz formálásban. Az anyag azonban még nem oly puritán és nem oly önálló, szűkszavúsága nem oly sokatmondó, eszközei nem gazdaságosak és sokszor lendül a művel egy-egy konvencionálisabb frázis, egy-egy idegen hulladék. Tanulságos és sok jóval kecsgetető az a fejlődés, ami a két kompozíció közt mutatkozik ilyen rövid idő alatt.

A „Modern Magyar Muzsikások” III., és IV. estjéről összefoglaló beszámolót írt Gombosi folyóirata 1928. április—májusi (II. évf. 9—10.) számában. Cikkében két Szabó-műről ad hírt:

Szabó Ferenc egy néhány esztendő — fiatal embernél nagy idő — vonósnyegesét és legújabb művét: zongoratókkátáját adatta elő. A kvartett még erősen iskolás tradíciókban gyökerezik, de kontrapunktikus kezelésében és melodikus invenciójában a fejlődés csíráit rejti. Zongoratókkátája a legjelentősebb munka fiatal zeneszerzőink művei közt; merész és újszerű utat vág minden tekintetben, de elsősorban formailag. Teljes zártsága mellett sem spekulatív termék, hanem okosság és céltudatosság átszűrődő telivér zeneiség és alkotóerő műve.

A CRESCENDO-nak még egy száma jelent meg, s érdeklődés híján megszűnt ez az új szellemet sugárzó, kiválóan szerkesztett folyóirat. Szerkesztője, Gombosi Ottó 1929-ben elhagyta Magyarországot, ahová soha többé nem tért vissza. A fiatal magyar zeneszerzők szövetsége beleolvadt a Bartók, Kodály, Molnár Antal és Jemnitz Sándor vezette, újjáalakult UMZE-ba, az Új Zene Nemzetközi Társasága magyar tagozatába. Szabó Ferenc figyelme-érdeklődése csakhamar a munkáskörusokhoz fordult. Zeneszerzői indulásának azonban beszédes dokumentumai a fentebb közölt, mind ez ideig ismeretlen kritikák.

Breuer János

* Eredetileg „Szerenád fuvolára és brácsára”, e hangversenyen a fuvolaszólamot hegedűs játszotta. Maróthy János szíves közlése.

II. KODÁLY-SZEMINÁRIUM

KECSKEMÉT, 1972. JÚL. 23—AUG. 19.

Nagy örömmel számolok be a Kodály-szemináriumon hallottakról, mert az ott töltött 6 nap számomra nemcsak élményt jelentett, hanem meggyőzött arról is, hogy a rádióban, újságokban napirenden levő ének-zenei nevelésünk jelenlegi problémáin a tanároknak hasonló szinten történő továbbképzése segíthetne.

Mit nyújtott a szeminárium programja a közel 130 külföldi és magyar iskolai énektanárnak?

A *szolfézs* foglalkozások elsősorban a tanárok hallásának kiművelését szolgálták, mindenkit a meglévő szintről magasabb fokra emelni, a legegyszerűbbet is a legmagasabb igénnyel közölni. A szolmizálás valóban csak eszköz volt ahhoz, hogy a tonális érzéket és a funkciós gondolkodást segítse, tehát minden, lényegre törekvően a zenét szolgálta.

A *módszertan* nem látványos trükkök bemutatása volt, hanem elvi szempontokkal segítette a gyakorlati munkát és ezzel eszközt adott a zenei kultúra terjesztéséhez.

A magas szintű *előadások és elemzések* a zene-ismeretanyagot olyan módon bővítették, hogy az közelebb vitt a zeneművek megértéséhez és az új szempontok gazdagodásával a zeneművek megvalósításához is igazabb útra vezetik majd az előadókat.

A *karéneklés*, mint a legélvezetesebb közösségi munka tette fel azután a napi foglalkozásokra a koronát.

Végül az óvodai és iskolai zenei órákról készített *képmagnók*, néhány élő *bemutató tanítás*, a művészi *rövidfilmek* és az esti *hangversenyek* megismertették a külföldiekkel is kultúránk jelenlegi eredményeit, annak kendőzetlen valóságában.

A nyugatról jövő tanítók és tanárok érdeklődését a jelentős anyagi áldozat vállalása is bizonyította. Jóllehet a szeminárium elvégzésének igazolása számukra munkahelyükön bizonyos anyagi előnyökkel is járhat, de számításunk szerint, mégis 4—6 havi keresetük összegébe kerülhetett az itt-tartózkodás. Akik szocialista országokból jöttek és a magyar hallgatók: Kodály Zoltánné, a Művelődésügyi Minisztérium és Kecskemét Város Tanácsa által felajánlott ösztöndíjakat élvezték.

A 4 hétig tartó szeminárium minden momentumáról beszámolni természetesen nem lehet, de talán sikerül az egésznek a koncepcióját és az ott folyó lelkes munkát érzékeltetni.

*

A napi két óra szolfézs foglalkozás a továbbképzésben talán a legfontosabb helyet foglalta el. A hat csoportot részben a nyelvismeret szerint és amennyire lehetett, a tudásfoknak megfelelően állították össze. Az 53 amerikai közül kb. 20-an már részt vettek továbbképző tanfolyamon Amerikában vagy Magyarországon. Ez a legerősebb csoport *Hegyí Erzsébet* kitűnő vezetésével átlagban eljutott a főiskolai szolfézs tananyag II. évfolyamának megfelelő színvonalra. A középső amerikai csoportot *Szabó Helga*, a kezdőket *Herboly Ildikó* hasonló szakértelemmel vezették. Rendkívül intenzív munka folyt a 28 japán részvevővel, akikkel *Katanics Mária* igényüknek megfelelően nagy tempóban dolgozott. A vegyes csoportban *Kis-tétényi Melindának* volt talán a legnehezebb szerepe, hogy az angol, belga, cseh, norvég, osztrák, svájci és szovjetunióbeli tantereket összefogja és kinek-kinek tudásához képest megfelelő haladást biztosítson. *Szabó Miklós* a 30 magyar, jól képzett tanártól rendkívül igényes, elmélyült munkát követelt.

Az 1970-es szeminárium tapasztalata után, most a tanárok nem váltották 2 hetenként egymást, hanem végig ugyanaz a tanár foglalkozott csoportjával. Ez tette lehetővé a folyamatos, tervszerű munkát. A tananyag felölelte Kodály énekgyakorlatainak úgyszólván minden füzetét, a 333 Olvasógyakorlattól (Ötfokú zene, Bicinia Hungarica, Énekeljünk tisztán, Kétszólamú énekgyakorlatok, Epigrammák) a Triciniáig és a Kórusművekig. A tanároknak teljesen szabad kezük volt mind a tananyag megválasztásában, mind annak órákra való felosztásában. Ezért volt minden alkalom élő, hangulatos, improvizatív, magával ragadó.

Általános tapasztalat szerint a lapról éneklésben a legbiztosabbak az énektanárok. A diktálás utáni lejegyzés és a harmóniak felismerése okoz általában problémát, illetőleg pótolni valót. A magyar hallgatónál még az is felmerült, hogy egyrészt — kevés kivételtől eltekintve — nagyon alacsony a hangszertudás foka, másrészt a sok parlando népdal éneklése és a giusto dallamok feszes ritmizálása hátterbe szorította a pontos ritmusú, de agogikus éneklésben való otthonosságot.

*

Az iskola előtti nevelésről *Forrai Katalin* tartott magnószalaggal illusztrált módszertanórákat. Rámutatott az óvodai és iskolai tanítás különbözőségére. Az új elem előkészítésének, az előkészített anyag megnevezésének és a régi elem gyakorlásának folyamatára. Az óvodai munkában a fogalom sokféle megvilágítás után, lassan válik csak a kicsinyek számára érthetővé. Az iskolában már nemcsak a csoport-, hanem az egyéni képességek fejlesztése is feladat, és így tovább. A külföldiek számára külön problémát jelentett az is, hogy míg nálunk az óvodában 3 év áll rendelkezésre, addig náluk általában az ún. iskolai előkészítő csupán 1 évig tart. A japánok ezen a téren már előbbre tartanak. A tokiói Kodály Intézet alapítója *Hani Kyoko*, aki 8 évig volt nálunk az Eötvös Loránd Tudományegyetem lektora, magyarországi tapasztalatai nyomán egyik legfőbb terjesztője az új zenei elveknek és fordítója a magyar tankönyveknek. Az intézet 35 tanfolyamán 700 tanár vett már részt továbbképzésen.

Hamvas Anikó az általános iskolák I—VIII. osztályaiban történő zenei nevelésünk tantervét és módszerét ismertette. Rámutatott arra, hogy mit lehet elérni az ének-zene iskolákban a heti 6 énekórában, a többi iskolák heti 2 énekórájával szemben, illetőleg, hogy miként lehet némileg közös nevezőre hozni a gyerekek tudását. Azután külön-külön foglalkozott néhány fontos tanítási momentummal.

Szőnyi Erzsébet három napot szánt arra, hogy a külföldiekkel megismertesse iskolarendszerünket, tantervünket és módszereink elvi alapjait.

Ittész Mihály Kodály énekgyakorlatainak sokszínű és gazdag világában segítette tájékozódni a tanárokat. A magyar népdalok egyszólamúságából vezettek el az énekgyakorlatok a két- és többszólamúsághoz. Elemzésének célja volt, hogy megvilágítsa Kodály énekgyakorlatai és a műzene között fellelhető összefüggéseket. Ezérf ismertette a gyakorlatok és a reneszánsz muzsika néhány rokon vonását, azután a barokk zene jegyeit fedte fel, majd néhány példával a romantikához vezető utat tekintették át. Foglalkoztak a készólamú énekgyakorlatokkal, amelyekben a linearitás szerepét, míg a Tricinában a homofón szerkesztésmód szép példáit figyelhették meg. Ez utóbbiakban az egyidejűség került az intonációs problémák középpontjába is. Rámutatott arra is, hogy bár a nevelési szempontok befolyásolták az énekgyakorlatok megszületését és elrendezését, de a darabok sokféleségében is egység van, az az összefoglalásra törekvés, amely Kodály nagyobb szabású műveiben is megnyilvánul.

Szesztay Zsolt a magyar csoportnak a zeneiskolai szolfézs és hangszeres oktatás kapcsolatáról tartott előadásokat. Célja volt bebizonyítani, hogy a hangszeres tanítás nemcsak kiegészíti az általános iskolák zenei nevelését, hanem szintén jellegzetesen magyar, és mind tananyagában, mind módszerében Kodály elgondolásait követi. A hallgatók a bemutató tanításokon megismerhették, hogy az előképző miként készíti elő a hangszertanulást, hogyan halad a gyakorlatban párhuzamosan a szolfézs és a hangszer tanítása, miként hasznosítják a szolfézszen tanultakat. A hangszeres órák bemutatásán zongora és gordonka növendékek vettek részt. A szolfézs tanulmányi anyag ismertetésénél kiemelte *Dobszay László*: A hangok világa c. füzeteit, amely stílusokban adja az ismereteket, s amely elvet kívánatosnak tartaná tovább vezetni. Előadásait a külföldiek is látogatták.

Kardos Pál a magyar csoportnak tartott a tiszta intonálásra nevelés alapjairól szemináriumot, majd a japánok kérésére velük külön foglalkozott. „Az éneklés tisztaságát az *egyszólamúság* és az *egyszerrehangzás* élő kölcsönhatása teremtheti csak meg, s alapjait az egyszólamúságban kell lerakni.” Ennek az elvnek megfelelően a legkisebb konzonáns hangközzel — a lineáris és vertikális elvet legtermészetesebben egyesítő — kis terccel kezdte meg a munkát. Ismertette a felfelé és a lefelé éneklendő konzonáns hangközök intonálásának problémáját. (Felfelé a fékezést, lefelé a tehetetlenségi erőt kell leküzdeni.) *A. J. Ellis* angol akusztikus nyomán az oktávát 1200 egységnek tekintve számokkal pontosan meghatározható a temperált és az akusztikusan tiszta hangközök közötti magasságbeli különbség, amelyet azután az összes konzonáns hangközökön gyakorlatilag is bebizonyított. Külön foglalkozott az ún. nagy egészhang és az ún. kis egészhang intonálásának problémájával, amely már a pentatóniában is mint magas és mély RĚ jelentkezik. A gyakorlatban azonban mindez szüntelenül változik, attól függően, hogy az éneklés adott pillanatában dinamikailag, agogikailag, vagy a dallam tagoltsága által, melyik hang jut kiemeltebb, meghatározóbb, uralkodóbb szerephez. Külön előadást szánt annak a babonának a megszüntetésére, hogy a FISZ hang mindig magasabban intonálendő, mint a GESZ. Ha a hang a tonalitásba illeszkedik, akkor a *hangreláció* a lényeges és nem az *abszolút magasság* kiszámítása. Kétségtelen, hogy az ilyenfajta tudatos munka hozzájárul ahhoz, hogy az ösztönös hatásosabb legyen. Végül a kórushangképzést, a „behangelást” a Szegedi Tanárképző kórusának tagjaival mu-

tatta be, amely a hallgatókból őszinte lelkesedést és csodálatot váltott ki. Sajnálattal vették tudomásul, hogy Kardos Pál könyve sehol sem kapható.

Lendvai Ernő Bartók analiziseihez hasonló módszerrel ezúttal Kodály zeneszerzői alkotásait elemezte. (A japánok úgy érezték, hogy kellő előkészítés hiányában az előadásokat nem tudnák megérteni, ezért szolfézs foglalkozásokat kértek helyette.) Tény az, hogy ezek a magas színvonalú előadások a magyarok számára voltak a leghasznosabbak. Egyrészt azért, mert többé-kevésbé ismerték Lendvai elemzéseit, másrészt kiműveltebb hallásuk és Kodály műveinek alaposabb ismerete lehetővé tette, hogy nemcsak követni tudták az előadásokat, hanem befogadni is a hallottakat. Lendvai a klasszikus és romantikus stílusú kompozíciók néhány példájából kiindulva vezetett el Kodály műveinek megvilágításához. (Az elemzésekben sorra kerültek zongoradarabok, Marosszéki táncok, Hány János, Kórusművek és majdnem a teljes Psalmus.) Rámutatott Bartók és Kodály zeneszerzői művészetének közös vonására, a nyelvi hasonlóságokra, de döntő különbségnek tekintette, hogy míg Bartók elsősorban a népzene ősi primitív rétege iránt érdeklődött, addig Kodály a népzében is a magas kultúrához vonzódott. Elemzésének egésze cáfolata volt Adorno-ék vádjának, mely szerint Bartók és Kodály művészete nem konstruktív, nem eléggé szervezett. Minden példája az ellenkezőt bizonyította, csak hogy mint mondotta, az ő műveikben rejtőző titkok nem hivalkodnak úgy, mint a dodekafon zenében. Éppen a konstrukció, a szervezethez és a hangzaskarakterek ismertetésén keresztül sikerült mindig a zene tartalmának lényegét, dramaturgiai erejét bizonyítani. Valószínű, hogy ezzel az elemzéssel nemcsak Kodály művészetének megértéséhez kerültek a hallgatók közelebb, hanem ennek hatósugara visszafelé is kiterjed majd a régebbi stílusok megértéséhez is. Talán a leglényegesebb különbség az 1970-es és a mostani szeminárium között az volt, hogy ezúttal Kodály pedagógiai koncepcióján és annak gyakorlati alkalmazásán kívül, zeneszerzői életművébe is mélyebben bepillanthattak a résztvevők.

Vikár László a finnugor népek zenéjéről tartott előadást. A magyar népdalok gyűjtésével szinte egyidőben merült fel a szomszéd és távoli népzenék vizsgálatának szükségessége. Annak megállapításához, hogy mi a magyar a zenében, elengedhetetlenné vált más népek zenei hagyományainak alapos ismerete. A népdalokra épülő iskolai énektanításunk sem nélkülözhetette a rokon dallamokat. Kodály közel 300 cseremiszi és csuvas dallamot adott ifjúságunk kezébe. Ismertette a finnugor népek hagyományos zenéjének jellegzetességeit, majd az 1966- és 1968-ban felvett votják, mordvin és cseremiszi gyűjtésekből idézett néhány dallamot.

Külön foglalkozást tartott *Kokas Klára* a magyar és a japán csoportnak. Ismertette azt a munkát, amelyet mint az amerikai „Kodály Intézet” tanára Wellesleyben a néger gyerekekkel folytatott. Elsősorban a gyermekjátékok fontosságáról beszélt, kiemelve, hogy a magyarok nem tudják méltányolni, hogy milyen kincsnek vannak birtokában a MTA Népdalkiadványai között megjelent Gyermekdalok gyűjteményével, amelyben a dalok mellett a játékok leírása is megtalálható. Az amerikaiaknak nincsenek tradícióik, a négerek mintha már ébrednének. Ebben az évben ő is részt vett egy filmező csoporttal és útjuk során találkozott olyan néger asszonnyal, aki százával tudott dalokat, amelyeket még az öregapjától tanult. Lelkesen és rendkívül szeretettel beszélt ottani munkájáról, pedig a néger gyerekekkel való foglalkozás nehézsége nem hasonlítható össze, legfeljebb a mi cigányiskolánkban folyó tanítás nehézségeivel. Az amerikai gyerekeket fegyelemre nevelni nemcsak nem lehet, de nem is szabad. A néger gyerekeknél mindehhez a fehér

tanárral szembeni előítélet, az otthoni rendezetlen körülmények, a megélhetés nehézségei és még sok más leküzdendő körülmény is társul. Mindezek ellenére meglepő volt a fényképeken látni a jól felszerelt iskolát (persze papírrózsákkal díszítve) és a jól öltözött gyerekeket. Mint elmondotta, a szülők élelemre, öltözködésre áldoznak, illetőleg ezekre a munkanélküli segélyből is telik, de a tanítást nem tartják szükségesnek. A gyerekek nagy százaléka nem tanul meg írni és olvasni az iskolában sem. Az átlagnál nagyobb vitalitásuk miatt a gyerekek elmondhatatlanul rosszak, de ha valami érdeklí őköt és ha azt nem kényszerítik rájuk, akkor lelkesen dolgozni is képesek. Kokas Klára nem érzi áldozatnak ezt a nehéz munkát, szívesen megy vissza, azonban az a véleménye, hogy a négereket nem segíteni, csak inspirálni lehet arra, hogy saját hagyományaikat kiássák.

Sokszor halljuk és olvassuk, hogy a zene nem ismer határokat. Megható példája volt ennek, amikor a magyar Kokas Klára az amerikai néger gyerekek zenei neveléséről beszámolt a japánoknak. Az óra végén bemutatott egy játékot, amelyben a néger gyermekdal refrénjét közösen énekelték, az epizódokban pedig eljátszotta, hogy a néger gyerekek milyen mozgásmotívumokat improvizáltak a dalhoz. A második bemutatás után már sorra bekapcsolódtak a japánok is, átérezve a néger ritmikát és jókedvűen improvizálták a jellegzetes néger laza testmozgást.

Az amerikai Kodály Intézet másik tanára Erdei Péter aki a tanárképzésért volt felelős, 4 év után most tért haza végleg. Előadása a magyar énekotatási módszer amerikai adaptációjáról szólt. Utalt Kodály nevelési koncepciójának néhány alapelve: a Miért?, Mit?, Mikor? és Hogyan? kérdésekre, illetőleg válaszolt is azokra. Megvilágította, hogy két egymástól elválaszthatatlan, de mégis két különböző terület maga a koncepció és a módszer. Tehát ha ezt az igen összetett nevelési elgondolást hitelesen át akarjuk ültetni egy más kultúrába, a központnak, az alapvető Kodály koncepciónak állandónak kell maradnia, változtatni nem lehet rajta, csak a kifejezés eszköze, a zenei anyag változik meg. De ez magával hozza, hogy az adaptáció során a tanítási módszer is változni fog. Megemlítette a leggyakoribb problémát, hogy sokan összetévesztik a módszert a koncepcióval és egy tehetséges tanár módszerét akarják megtanulni és követni, gondolván, hogy az magától Kodálytól származik.

Idézte Kodály Zoltánnét, aki Szabó Helga „The Kodály concept of music education” c. könyvének előszavában a következőket írta: „Egy jó tanárnak nincs szüksége előre gyártott receptekre, tulajdonképpen nem is szabadna nekik adni, mert ez csak megakadályozná tehetségük kibontakozását és egyéniségük, alkotómunkájuk szárnyait megkötné.” Természetesen ez nem jelenti azt, hogy minden tanár azt csinálhatja, amit akar. Amikor az 1960-as évek elején a külföldi látogatók megismerték iskolai tanításunkat, az Egyesült Államokban egyik napról a másikra jelentek meg az első tankönyvek, amelyek lábba hozták a fél országot. Gyors tanfolyamokat szerveztek, azonban az első lázhullám elmúltával már nem tudtak tovább menni. A tanárok csak egy bizonyos mennyiségű módszer végrehajtására voltak képezve és nem tanulták meg az alapokat, a miértet, a mit és a mikort. A Kodály Zenei Nevelési Intézet megalakítása óta (1969. szept.) Miss Denise Bacon vezetésével mód nyílt a Kodály nevelési rendszer hiteles átvételére. Négy területen folyik a munka: zenei anyaggyűjtés, tantervkészítés, tanárképzés, nevelési és pszichológiai kutatás.

Az a tény, hogy az elmúlt tanévben az intézetet közel 400-an látogatták, hogy eredetileg a kecskeméti szemináriumra több mint 80-an jelentkeztek, mutatja, hogy

az intézet munkája sikeres volt. Eredményeik nyomán a Keleti Partvidéken egy gyorsan növekvő hálózat alakult ki Bostontól New Yorkon, Philadelphián, Washingtonon keresztül le Greensborough-ig. Az intézet terve, hogy ezekkel a szakemberekkel állandó személyes és szakmai kapcsolatot tartson fenn, lehetőséget nyújtson további képzésre.

Az előadás illusztrálásaként képmagnón mutatta be egy első osztály óráját (1971. ápr.) majd ugyanezeknek a gyerekeknek fejlődését egy tanévvel később.

*

A *Nemesszeghy Lajosné* által vezetett módszertani konzultációkat nem használták ki a tanárok eléggé. Vagy nem érkeztek be előzőleg kérdések, vagy olyan kérdések futottak be, amelyeknek megválaszolása tulajdonképpen újabb módszertan óráit igényelt. Bizonyos mértékben érthető is, hogy különösen a külföldi tanároknak még olyan kevés a saját tapasztalatuk, hogy a mintát szeretnék látni, amelyet saját országukba átvihetnének. Fel is merült a kérdés, hogy a legközelebbi szemináriumon a konzultációk helyett is módszertant kérnek, lehetőleg több tanítási bemutatóval. Szeretnék, ha a tanárokat tanítás közben láthatnák. Megfigyelhetnék a tanárok óravezetését, a tanítás eredményének növekedését, megismerhetnék a tanítás művészi fokát.

Az utolsó alkalommal Nemesszeghyné a kecskeméti iskola egy II. osztályának teljes tanítási óráját mutatta be képmagnón. Felhívta a figyelmet arra, hogy a csoportos órán belül, miként foglalkoznak külön is az arra rászorulókkal.

*

Két *kerekasztal* konferencia közül az első a magyarországi iskolarendszerről és zeneoktatásunk módszeréről értekezett, Lovas György és Petneki Jenő vezetésével és az előadó tanárok részvételével.

A második *kerekasztal* beszélgetés külön tanulmányt érdemelne. A zene a nevelés egészében témája, a zene transzfer hatásának a legkülönbözőbb területeken folyó vizsgálatairól nyújtott képet.

Vida Mária bevezetőjében ismertette Kodály nevelési gondolatait és hangsúlyozta, hogy amit ma Kodály-koncepciónak neveznek, az hosszú, ma is élő *közösségi munka* eredménye. A gyerek őszinte kifejezési formájának első feltétele a jó közérzet: olyan légkör, amelyben szabadnak érzi magát. Ez lehet biztosítéka annak, hogy a bátortalan hangadásból közös ének, merevségből felszabadult mozgás, firkálásból személyes kapcsolatokat, élményeket kifejező ábrázolás lehessen.

Victor András biológus a Kodály-koncepció pszichológiai-fiziológiai alapjai címen a következőket emelte ki: az aktivitást, a közösségi tevékenységet, a közösen produkált és profitált művelzetet, az analízáló és differenciáló képesség fejlődését, a figyelemmegosztást.

Dr. Barkóczy Ilona a zenei transzfer kérdésével kapcsolatos vizsgálatokról számolt be, amelyet ez évben fejeztek be Kecskeméten. A kreativitás, a matematikai és nyelvi vizsgálatok mellett, festési vizsgálatokat is végeztek. Ez utóbbiról *Kozma Katalin* rajztanár számolt be.

Vargu András matematikus a zenei általános iskolák mintájára alakult matematikai tagozatos osztályokban folyó vizsgálatokat ismertette.

Kokas Klára még nem tudta az amerikai pszichológiai vizsgálatok végső eredményét közölni, mert a kísérleteket még a jövő tanévben is folytatni fogják.

Vitányi Iván is részt vett a kerekasztal megbeszélésén. Ő úgy határozta meg a célt, hogy: „A kodályi koncepció akkor jut el igazi jelentőségéhez, ha egész nevelésünket áthatja és inspirálja”. (Új írás, 1972. V.) Ezúttal a kísérletekről szóló beszámolók mind azt igazolták, hogy ezen az úton kívánnak a pedagógusok haladni.

Úgyzólván minden vizsgálat az ének-zenei általános iskolák növendékeinek eredményesebb munkáját bizonyította.

Egy alkalommal Péter Miklós is összeült a magyar hallgatókkal, hogy az ének-zene tanítás mai gondjairól és a további feladatokról beszélgesse. Hangsúlyozta, a továbbképzés fontosságát, annak a veszélyét, hogy aki nem fejlődik, az nemcsak stagnál, hanem visszafejlődik. Teljes értékű muzikusnak és nem egy részterületet ismerőnek kell lenniük. Félő szóval figyelmeztette a tanárokat arra, hogy a szolmizálás miatt ne vesszen el a lényeg — a művészi élmény, a zene! A Bartók és Kodály utáni mai zene tanításának a szükségességét is felvetette. Ezt akkor látná megvalósíthatónak, ha az összhangzattan egy részét már a beiskolázóknál tanítanák, hogy a főiskolán már valóban tantervbe lehessen iktatni a legújabb zenét is.

Ezt a gondolatot tovább fűzve, felmerül annak a kérdése is, hogy a legújabb zene megértéséhez, a modern hangzás befogadásához szükséges speciális hallásképzést mikor kellene elkezdeni. Ehhez természetesen a szolfézs anyagának ilyen irányú összeállítás, a tanítás módszerének kidolgozása és kipróbálása az első lépés. Ha azután a tanárok már nemcsak megimerték az új anyagot, hanem önmaguk gyakorlatilag már el is sajátították, akkor kerülhet sor annak továbbadására. Talán nem utópia azt remélni, hogy a legközelebbi Kodály-szemináriumon a tanárok továbbképzésében már erre a speciális hallásnevelésre is sor kerülhet.

Felvetődött a zeneiskolai szolféztanítás és az iskolai énekoktatás különbözősége is. A hozzászólásokból kiderült a kétféle tanárképzés alapvető különbsége. Míg ugyanis az iskolai énektanároknál kétségtelenül az éneklés áll a középpontban, addig a szolfézsoktatók, akik szakiskolai, vagy főiskolai tanulmányaik során magasabb fokú hangszeres képzést is kaptak, természetesen hangszercentrikusabbá váltak, tehát a szolfézs oktatásakor, annak hangszeren való hasznát is jobban szem előtt tartják. Viszont az iskolai énekoktatók az osztálytanítás gyakorlatában, a közösségi nevelésben lényegesen több tapasztalattal rendelkeznek, s ez nemcsak megkönnyíti munkájukat, hanem a személyiségformálás szempontjából is előnyt jelent. Hogy a két képzés közeledni fog-e egymáshoz, az még kérdés. Mindenesetre kívánatos volna, hogy az iskolai énektanárok legalább annyi hangszeres képzést kapjanak, mint amennyi szolfézsgyakorlattal a hangszeres tanárok rendelkeznek.

*

A szeminárium sokszínű élményét mindennap a közös karéneklés tetőzte be. Az első két héten *Andor Ilona* Bartók és Kodály kórusainak Magyarországon kialakult előadásmódját mutatta meg. A második két héten pedig *Vásárhelyi Zoltán* Kodály vegyeskari műveinek betanításával lelkesítette a résztvevőket. Mindkettőjük kivételesen egyszerű munkájáról talán elég annyit mondanunk, hogy a kórusban való részvétel úgyzólván minden alkalommal 100%-os volt.

Az élményekhez hozzátartoztak az esti hangversenyek, amelyekről a „Petőfi Népe” c. helyi újságban a hangulatot felidéző kritikák jelentek meg, kiemelve a kórusok hangszíngazdagságát, kifejező erejét, a magas hőfokot, amelyen a mű-

vek megszólaltak. Ezúttal csupán a hangversenyek felsorolására van lehetőségünk. A megnyitó hangversenyen a „Kodály Zoltán” leánykart *Andor Ilona* vezényelte. Egy kamarahangverseny után, amelyen *Andor Éva*, *Tusa Erzsébet* és *Lantos István* szerepeltek, a következő kórusok léptek pódiumra: *Szabó Miklós* Győri leánykara, *Katanics Mária* HVDSZ „Szilágyi Erzsébet” női kamarakórusa, *Ugrin Gábor* Ifjú Zenebarát Klubok Központi Kórusa és *Kardos Pál* Szegedi Tanárképző Főiskola Női kara.

Bartók és Kodály egy-egy vonósnégyesét és *Szokolay Sándor* Kodály emlékére írt kvartettjének bemutatóját a *Kodály vonósnégyes* vitte sikerre. Szegeden *Erkel*: Hunyadi László c. operájával; a Hány Jánossal pedig a Bábszínház nagysikerű előadásában ismerkedtek meg, illetőleg minden bizonnal maradandó élményt vittek haza magukkal a hallgatók. Meghallgatták a szegedi és a kecskeméti énekzenei általános iskolások gyermekkarait; a dunaújvárosi gyermekek néptáncgyűjtését és a galgamácsi gyermekek népi együttesének műsorait is.

*

Az utolsó vitafórumon a csoportok köszönetet mondtak az emlékezetes, nagy-szerű élményekért. Úgy érezték, hogy megváltoztak, más emberként térnek haza. Lelkesedésükre jellemző, hogy még többet szeretnének látni, hallani, tapasztalni. Szerették volna a többi csoport munkáját is megismerni, amire természetesen nem volt sokszor lehetőség, mert a szolfézsórák általában egy időben voltak. A tanárokat így is, ahol csak elérték, kérdéseikkel árasztották el, kihasználva minden percet a tanulásra, a tájékozódásra.

A záróülésem minden csoport néhány műorszámot mutatott be. Volt, amelyik kedves humorral is fűszerezte műsorát, voltak, akik hazájuk dalaiból is adtak íze-lítőt. A japánok már kora reggel elutaztak, de magnószalagon felhangzott a csoport éneklése, akik a magyar népdalokat hihetetlen muzikális átérzéssel énekel-ték. Négy japán fiatal még jelen volt, akik közül a fáradhatatlan tolmács *Naomi Sekya* olyan meghatóan énekelte „A csitári hegyek alatt” népdalt, hogy minden-kinek könny szökött a szemébe.

A véletlen úgy hozta, hogy az utolsó nap délutánján az olimpiai láng váltása éppen Kecskeméten futott keresztül. A szeminárium hallgatói természetesen je-len voltak, és — minden előreszervezés nélkül — közös énekléssel tették hangula-tossá a várakozás idejét.

Kodály Zoltánné — kinek mindenre kiterjedő figyelme, közvetlensége, derűs egyénisége nagyban hozzájárult a szeminárium baráti légköréhez — a záróün-nepségen meleg szavakkal búcsúzott a résztvevőktől. Mint mondotta, az olimpiai láng jutatta eszébe, hogy ők is azt remélik, hogy azt a lángot, amelyet sikerült a tanárokból felgyújtani, tovább viszik majd országról országra. Köszönetet mon-dott a városnak, ahol otthon érezték magukat, mert éppoly szeretettel fogadták őket, mint az olimpiai lángot.

*

A tanárok lelkes, odaadó munkája nemcsak azért volt eredményes, mert a leg-kiválóbb szakemberek közül válogatták ki őket, hanem személyiségük varázsa — ami nélkül kiváló pedagógus nincs — minden gátlást feloldott, mindenkit ak-tivitásra ösztönzött, és még a fáradtságot és a meleg nyomasztó hatását is sikerült elfelejtetniük. Pedig az utóbbi időben iskolai énektanításunkról elhangzott és meg-

jelent bírálatok nem növelhették lelkesedésüket és önbizalmukat. Fáradhatatlanságukra csak egyetlen példát hadd említsek: ezután a 4 hetes szemináriumi munka után, a következő nap *Forrai Katalin* és *Hamvas Anikó* már elindultak Izlandba, majd két hét múlva *Forrai Katalin* még Freiburgba is elviszi a magyar zenei nevelés hírért.

Tényként kell megállapítanunk, hogy a szemináriumon semmi kirakatmunka, látszatprodukció, öncélúság, a módszer megmerevedése nem volt tapasztalható. Minden óra minden percét a zeneiség hatotta át. A szolmizálás valóban csak eszköz volt a hallás kiművelésére, a tonális és a funkciós gondolkodás erősítésére. A tiszta intonálásra törekvés a hangzás szépségét szolgálta. A harmóniai vagy formai elemzések mindig a zene lényegét világították meg, és segítséget nyújtottak a zeneművek hitelesebb tolmácsolásához.

Természetes, hogy ez még nem mindenütt történik így, de bizalommal nézhetünk a jövő elé, mert a tervek szerint Kecskeméten a közeljövőben megalakul és megkezdí működését a Kodály Intézet. Ennek elsődleges feladata lesz a magyar iskolai énektanárok továbbképzése, valamint az egyre több országban megalakuló Kodály Intézetekkel való kapcsolat fenntartása, munkájuk segítése.

Nem kétséges, hogy a kecskeméti Kodály Intézet mindkét feladatát magas szinten fogja megoldani, mert erre garancia *Kodály Zoltánné*nak és munkatársának *Nemesszeghy Lajosné*nak szakmai elhivatottsága, nehézséget nem ismerő ügyszeretete és hite abban, hogy a kitűzött cél elérhető!

*

Nem hagyhatjuk említés nélkül a Katona József Múzeumban megrendezett *Kodály Zoltán emlékkiállítás* sem. A négy teremben a következő elrendezésben láthatók a dokumentumok: a I. teremben a kortárs művészek alkotásai, a róla készített festmények, rajzok, szobrok, fényképek, a hozzá írt versek, valamint Kodály oklevelei és kitüntetései. A II. terem négy városban töltött idő emlékét idézi: Kecskemét, Galánta, Nagyszombat és Budapest. Majd a következő csoportosításban láthatók Kodály életművének további dokumentumai: térkép a népdalgyűjtés útvonaláról. Karmesterek és előadóművészek fényképei, akik műveit sikerre vitték. Vokális, szimfonikus remekművek kottái és kéziratjai. Az énekkari remekművek. A gyermekkel a gyermekért. A tanítómestert összes megjelent énekgyakorlatainak kottái és a tanítással kapcsolatos írásai képviselik. Végül a tanítás gyümölcseit az úttöréstől — a Kecskeméten elindult zenei általános iskolától — a jelenleg 22 országban folyó szemináriumok felsorolása szemlélteti.

A gondos, sok hozzáértéssel és szeretettel összeállított, szépen rendezett kiállítás, amelyhez Kodályné sok segítséget nyújtott, *Dr. Kecskeméti István* lelkes munkáját dicséri.

Veszprémi Lili

KÖNYVEKRŐL — KOTTÁKRŐL

Szabolcsi Bence:

ÚTON KODÁLYHOZ

Zeneműkiadó Budapest, 1972

A 70 éves Szabolcsi Bence köszöntésére 1969-ben kiadott magyar zenetörténeti tanulmánykötet műjegyzékének tanúsága szerint Kodály művészetével foglalkozik a tudós első írásainak egyike, s az 1968-ban lezárt lajstrom utolsó írásai közül is Kodály Zoltánról szól az egyik opusz. Az *Úton Kodályhoz* nemcsak elmét, szemet is gyönyörködtető kicsiny kötetében régebbi s új tanulmányok sorakoznak. Első szövegükkel természetesen filológiailag egyik sem pontosan azonos, akusztikájuk meg éppen a gyűjtemény révén teljesen más, mint volt az első megjelenésekkor.

Szabolcsi Bence húsznál is több tanulmányában fejt meg Kodály Zoltán művészetének titkát. Ezek egyik része egy mű, vagy műcsoport elemzésének útján vezet el általános tanulságokhoz, más része — s kötetbe gyűjtve most éppen ezek olvashatók — általánosabb megközelítésben kutatja az egyes műalkotások jelentőségének rejtélyét. Ez a kicsiny könyv, amelyet Szabolcsi Bence Kodály Zoltán 90. születésnapján a magyar zenekultúrának ajándékozott, rendkívüli jelentőségű: az ember s a művész lényegét mutatja fel olyan korban, amely ezt a lényegét feledni látszik. Megérteti velünk, a tanító bölcs türelmével s a tanítvány hitvalló türelmetlenségével, hogy századunk zenetörténeti — és társadalmi — viharai-ban Kodály Zoltán életműve önálló,

szuverén érték. Olyan kincsünk, amelyet nem viszonyítanunk, arányítanunk kell; nem Bartók és..., nem Webern vagy..., nem Sztravinszkij kontra..., — Kodály Zoltán zenéje önmagában, saját törvényei szerint értéke nemcsak Magyarországnak, hanem az egész emberiségnek.

„*Úton Kodályhoz: ezek voltak életünk elhatározó percei, ezek határozták meg életünk döntő célját, ezek vezettek nemcsak Kodályhoz, nemcsak feléje és az ő tanítása felé, hanem rajta messze túl is, mindenfelé, amiért végeredményben élni érdemes.*” (6. l.) A könyv megérteti velünk ezt a mámoros lelkesedést és valóban segít újra átélni az új magyar zene hajnalpirjának szépségét. „... ez a sorozat szerény kalauza kíván lenni a Kodály művészetében még járatlan ifjúságnak — annak az ifjúságnak, amely már nem ismerhette a »Mégkésétt melódiák«, a »Psalmus Hungaricus« költőjét, az 1920-as évek Kodály Zoltánját;” (6. l.) Az is valóban, gyönyörű, poétikus kalauz.

A fiatalság, a formálódó személyiség esztendeit mennyire hitelesen állítja is elénk a *Kodály ifjúsága* című írás. Érzékelteti, hogy a kisváros — Nagyszombat — zárt közösségében miként keresi saját útjait az erőteljes egyéniség. *Kodály és az irodalom* oly sokoldalú kapcsolatát megértjük egyetlen gondolatból: „... a huszadik század magyar zeneszerzőjének lenni azt jelentette: egy ígéreteiben teljes, de megvalósulásában töredékes kultúrát folytatni és betetőzni, évszázados hiányokat pótolni, százados sebeket gyógyítani. És ezzel már elmondottuk azt is, hogy e program szorosan beletartozik az irodalommal való kapcsolat,

sőt az irodalommal való szövetség. Az irodalommal, és pedig kezdettől fogva kettős irányban: a magyar költészettel és a világirodalom javáért.” (23. l.) Gondolatmenetében a felragadott szálát követi a Kodály és a világműveltség című tanulmány. Az egyetemes kultúra — benne a zene — elsajátításának folyamatáról szólva talán itt fejt ki Szabolcsi Bence a leglényegesebbet: „A néppel való egyesülés Kodály művészetében éppoly kevésbé volt egyszerű és naiv folyamat, mint Muszorgszkijnál, vagy Bartóknál, vagy akár a nagy magyar költők esetében... A néphez való hazatalálás... minden nagy költő számára egyben a minden néphez való hazatalálás folyamata is jelenti. S ezen az úton lehetett Kodály ihletője az egyetemes népköltészet...” (32. l.) A „minden nép” eszméjéhez hadd idézem Lukács Györgynek az 1971-es Bartók-konferencián tartott előadását: „Népen... Magyarországon nem régi korok szentimentális maradványait kell értenünk, hanem nemzetközi értelemben vett népeket, minden népet; minden olyan erőt, amelyet az emberi élet kapitalista elidegenedése ellen, az emberséges életért, az emberi feltételekre épülő életért mozgósítani lehet. Bartók szemében minden népben rejlik ilyen erő.” (MAGYAR ZENE 1971/3 231 l.)

S ha eddig inkább arról esett szó: miként formálta a külvilág, — az ifjúkor „külső”, az irodalom és a műveltség „belső” környezete — a következőkben megfordul a kérdés s vele a válasz iránya is. A Kodály és a magyar népdal, meg a Kodály és a melódia fejezet arról szól, miként alakította át a zeneszerző-tudós a környezetét. „A népdalból kiolvasni, milyen volt, milyen lehetett volna a magyar renaissance, a népdaltól megtanulni, milyen volt a magyar barokk, hogyan virágzott ki a magyar rokokó, milyen lehetett a verbunkos tava-sza, s az egész együtt: a magyar klasszicizmus?... Archaizálás, múltba-süllyedés? De hiszen az ember, a művész, a varázsló, aki mindezt életre kelti, ma i ember, mai művész, jövőt idéző látók...” (38. l.) S Szabolcsi Bence pártatlan elhithető erővel mutat rá, miként lesz a népdalból zenei nyelv, arikulált forma. A következő fejezetben megint „szűkebb” területre irányítja a figyelmünket: A melódia története legfrissebb fejezetét nyújtja át s elmondja, miként lesz Kodály műhelyében a népdalból a

bartóki harmadik kategóriába tartozó, önálló invenciójú dallam. Itt, ismét rádöbbenünk, hogy a más-más időben keletkezett, s most köteté szervezett író-sok mennyire szervesen tartoznak össze. Vajon megérthetnénk Kodály hangszeres zenéjének beszédes és beszélő dal-lamait, ha nem tudnók, milyen bensőséges kapcsolatban élt irodalommal-műveltséggel? A világműveltséget elsajátító Kodályról olvasva inkább jelzéseket kapunk arról: mit asszimilált a zenei hagyományból; ehelyütt — a dallamal-kotás felől elindulva — pontosabb választ kapunk Kodály zenéjének forrásaira: Debussy mellett Mozart és az olaszok hatására. A könyv egy korábbi helyén fejt ki Szabolcsi Bence, hogy Kodály „A klasszikus formát hirdeti, a mérték, a teljesség és lezártág éber felölősségét, képzelet és szenvedély fellebogását és megbékülését az élet és való-ság harmóniáival; a vajúdás, a köd s a kísérelt kötelező elrejtését, a kifejezés érett »véglegességét«;” (33. l.) s itt, a dallamról szólva azt is meghatározza, hogy miféle források táplálták ezt a tö-rekvést.

A kötet zárófejezete — Kodály és a hegyek — valósággal rímelt Szabolcsi Bence Ember és természet Bartók vilá-gában című tanulmányára. Kettejük természetélménye — s ezt pontosan kiol-vashatjuk a két tanulmány szövegéből — éppúgy különbözött, mint — s ez a kö-tet más lapjaiból lesz nyilvánvaló — ze-néjük. Valóban, Szabolcsi Bence köny-vét elolvasva, újra feltehetjük, igazab-ban és tartalmasabban, mint eddig bár-mikor a kérdést: mit jelent valójában a Bartókot és Kodályt összefűző és szóc-ska; mit köt össze, mi választ — minden nyelvtani szabályt megsűfolva — külön s mit egyesít végülis magasabb szinten, az azonosság—nemazonosság dialektiká-jának jegyében.

A cím, Úton Kodályhoz, s az egész könyv minden sora, sürgeti, hogy Szabolcsi Bence korosztálya után induljunk el mi magunk is ezen az úton, amely kezdetben járatlan meredek hegyormok-ra vezető ösvénynek, később széles és biztonságos országútnak, majd hirtelen fordulattal aknamezőnek, zsákutcának tűnt. „Minden műalkotás sorsa akkor dől el, amikor költője halála után meg-vívja harcát az idővel. Kodály művének ez a halálontúli harca most — alig né-hány évvel a művész halála után — még folyik. Közvetlen folytatása nincs: a ma-

gyar és az európai zené hol elfogadta, hol megtagadta s helyét sem tudta még igazán kijelölni. Bartók az időtlen természetben élt, Kodály az időben; a történelemben; de éppen ezért úgy hisszük, hogy maga az idő végül is szövetségessé válik. Úgy küzd meg vele, hogy kibontja legmélyebb értelmét, elkezd benne világítani és felemeli minden mulandóság fölé...” (52. l.) Szabolcsi Bence könyve, éppen, mert a saját törvényei szerint élő műalkotás lényegét mutatja fel, hatalmasan segíti majd Kodály Zoltán művének igaz értékelését.

Szerk. Vargyas Lajos

NÉPZENE ÉS ZENETÖRTÉNET I.

Editio Musica Budapest, 1972

A sorozat címe Kodály Zoltán 1933-ban írott „Néprajz és zenetörténet” című tanulmányára rimel. Persze, nemcsak egyetlen tanulmányára utal Kodály Zoltánnak, hanem egész tudományos életművére is. „Nem véletlen ez az összecsengés: saját szándékainkat és sorozatunk jellegét is ez a felismerés határozza meg. Népzeneinket alig vizsgálhatjuk a zenetörténeti források és eredmények figyelembevételével nélkül, s a magyar zenetörténet hiányos forrásai sem adnák a múlt zenéjének valóságú képét, ha nem értelmeznénk a gazdagon ömlő népzenei adatok segítségével.” — írja Beköszöntőjében Vargyas Lajos. Az új sorozatnak azonban nemcsak a célkitűzése üdvözlendő; örvendetes merő gyakorlati megfontolásból is, hiszen népzene kutatóink a Magyar Népzene Tára ritkán megjelenő új kötetei s olykor egy-egy testes monográfia kiadása mellett kisebb munkák publikálására igen kevés lehetőséggel rendelkeznek. Tanulmányaikból külföldön minden bizonnyal több látott napvilágot, mint idehaza. E sorozat tehát hiányt pótol, amennyiben lehetőséget ad a zenefolkloristáknak kutatási eredményeik közzétételére.

A kötet három tanulmánya közül a legjelentősebb *Rajeczky Benjamin „Többszólamú zenék emlékei a XV. századból”* című írása. Azt a nemrég előkerült kéziratot ismerteti hatalmas tudományos apparátussal, amelyet „Az Országos Széchényi Könyvtár egy új beszerzésének (Inc. 1344) könyvtáblájából

fejtettek ki a Könyvtár restaurátorai.” (63—64. l.) A nyelvészet XIV. századi eredetre utaló nyomokat ismer fel a hat kétoldalas (recto-verso) kéziratlapon, amelyek a tanulmány 67—68. lapján facsimilében is megtekinthetők, a zenetörténész azonban egy évszázaddal későbbre teszi a kották lejegyzését. Észak-Magyarországról származik, magyarok, németek, csehek lakta területről. A kézirat aprólékos leírása után a fennmaradt darabokat mai kottaírással is közreadja a tanulmány szerzője s egyben elhelyezi a darabokat a kor európai zenetörténetében, felhívja a figyelmet a népével meglevő kapcsolatokra is. Mint Rajeczky hangsúlyozza, ez a dokumentum fényes bizonyítéka a többszólamú műzene magyarországi elterjedésének. Ha e góttikus többszólamúság hazai múltjáról mind többet tudunk meg, az elsősorban Rajeczky Benjamin munkásságának köszönhető.

RácZ Ilona „Bartók Béla csik megyei pentaton gyűjtése 1907-ben” címmel facsimilében adja közre e gyűjtés reánk maradt s Bartók keze vonását őrző dokumentumait, az eredeti lejegyzéseket. Bevezető írásában igen tömören foglalja össze erre a gyűjtőútra vonatkozó ismereteinket, s azt, hogy Bartók miként rendszerezte később, a Tudományos Akadémián a Csik megyében gyűjtött pentaton anyagot. Jegyzetek helyett — a rövid tanulmányban idézett levelek, írárok bibliográfiai adatait mellőzi! — közli, ha távolról sem a teljesség igényével, hogy e dallamok milyen népzenei kiadványban, vagy kompozícióban jelentek meg később. A lejegyzések facsimile közreadása sok szempontból is igen tanulságos. Nyomon követhető a segítségünkkel, hogy miként vált Bartók füle mind érzékenyebbé, miként korrigálta, finomította korábbi lejegyzéseit. Például a 8. számú facsimile, amely *A magyar népdal* 14. számú dalával (*Harangoznak vecsernyére*) azonos, a kézirat példányon ritmika és díszítőhangok tekintetében több, mint tíz helyen eltér a nyomtatott változattól. Bartók tehát magyar gyűjtését is ugyanúgy revideálta, mint román anyagát. Ugyanígy, érdekes, hogy még a Nyolc magyar népdal-ban is leegyszerűsítette a bonyolultabb ritmusképleteket, elhagyta a díszítéseket. Jó példa erre az 50. facsimile (*Asszonyok, asszonyok, hadd legyenek társatok*), amelynek 4/4—5/4 váltásai a Nyolc magyar népdal III. számában izometrikussá sí-

mulnak és, az énekes dolgát megkönnyítendő, díszítések nélkül kerültek a zongorakíséret fölé. Erdemes tudni, hogy az említett ciklus V. darabjának (*Ha megyek arr'a magas tetőre*) hangszeres közjátéka nem Bartók variációs leleménye, a 40/a facsimile tanúsága szerint Csík megyei furulyástól gyűjtötte fel a népdal hangszeres változatát.

A lejegyzések részint kézzel vonalazott papíron, részint nyomtatott támlapokon maradtak fenn. A bevezetőből nem tűnik ki, miért. Némely, feljegyzésekkel telezsúfolt papírlapra Bartókon kívül más is írt utalást, jegyzetet, az idegen kéz nyoma világosan látható. S végül egy gyakorlati megjegyzés: ezt a Csík megyei pentaton gyűjtést minden bizonnyal érdemes volna önálló népdalfüzetben kinyomtatni s a szélesebb közönség számára hozzáférhetővé tenni.

A gyűjtemény zárótanulmánya, „A magyar zenetörténet hangzó emlékei a XIX. század első feléből” Pesovár Ernő és Halmos István közös munkája. A szerzők nyugat-dunántúli zenélő órák és muzsikáló szerkezetek dallamait vizsgálták s közülük szűrték ki a magyar hangvételiüket. Mint írják, a szerkezetek mind külföldön készültek. Egy okkal több annak feltételezésére, hogy a magyar zene igen népszerű és széles körben elterjedt dallamait őrzik. Hat kottapéldán adják közre kutatásuk eredményét, közülük egynek sikerült a szerzőjét is tisztázniok.

A Népzene és zenetörténet sorozatnak valóban egyik célja és értelme, hogy új anyagokkal mintegy munka közben ismertessék meg az érdeklődőt. Ez az utolsó tanulmány nyilvánvalóan egy kutatás kezdetét rögzíti, s talán a következő kötete valamelyikében sikerül majd a két szerzőnek a zenei anyag dokumentációját, származását rögzítenie.

Németh Amadé:

FLEISCHER ANTAL

Várnai Péter:

FERENCsik JÁNOS

Zeneműkiadó Budapest, 1971

A két karmesterportré néhány napos eltéréssel, szeptemberben került a könyvesboltokba. A tanár Fleischer An-

tal, s egykori tanítványa, Ferencsik János művészetét a két könyv merőben más módszerrel állítja eléln. Németh Amadé naplók, egykori sajtóanyagok, műsorlapok és levelek áttekintésével ismerteti meg olvasóit Fleischer Antal munkásságával. Várnai Péter interjút készített Ferencsik Jánossal s csupán néhány közbevetett mondattal segíti a témák váltásait. Az interjút gyönyörű képanyag teszi teljessé, szép ünnepi kiadvány ez főzeneigazgatónk 65. születésnapjára.

Tanár és tanítvány? A megfogalmazás így nem is egészen pontos. Ferencsik elmondja: vezényelni soha senkitől nem tanult, Fleischernek nem a karnagyképző tanfolyamát látogatta, hanem a hangszerelés és partitúraolvasás óráit. Tanárának mégis sokat köszönhet: Fleischer révén szerződtette korrepetitornak az Operaház. S hogy ez mekkora segítség volt, azt Németh Amadétól tudjuk meg, hiszen Fleischernek hosszú éveket kellett várnia arra, hogy az Operaház szerződtesse.

Fleischer Antalt vezényelni soha nem hallottam. De amennyire kortársak elbeszéléseiből ez rekonstruálható, a jeles operakarmester, betanító muzsikus és koncertező művész nem volt olyan sugárzó előadóművész, mint amilyen Ferencsik János. Kettejük életének, munkásságának mégis van közös tanulsága: a hűség az országhoz, a magyar zene-kultúrához, az Operaházhoz. Nem tudjuk, miként alakul Fleischer művészi pályafutása, ha elfogadja azoknak a kecsgetető külföldi szerződéseknél egyikét, amelyek már muzsikusélete kezdetétől megkísértették. Ő azonban itthon, a budapesti Operában és a hazai hangversenyéletben akart érvényesülni, pedig nem sok megbecsülésben volt része. Hány külföldi hangversenyt mondott le csak azért, mert idehaza szükség volt a munkájára. Végül az üldöztetést is vállalnia kellett. Azt sem tudhatjuk, hogyan fejlődik Ferencsik János művésze-te, ha 1949-ben — tudva, hogy nyugatra egy ideig nem utazhat — haza nem tér. A pálya csúcsára eljutott, igaz; de honoráriumában biztos, hogy nem érte el azt a szintet, amelyet külföldön maradv-a, a bécsi Operaház tagjaként könnyű-szerrel elérhetett volna.

Fleischer Antal egy másik vonatkozásban is példa és tanulság. Külföldi koncertturnéin szenvedélyesen propagálta magyar zeneszerző kortársainak alko-

tásait. Rendszeresen vezényelt nemcsak Bartókot és Kodályt — igaz, előbbtől csupán az I. szvitet és az Op. 1. rapszódíát —, hanem Dohnányit, Weinert, Radnait és másokat. A 20-as, 30-as években Bartók és Kodály külföldi bemutatása — ne feledjük — nem volt még olyan kockázatmentes vállalkozás, mint manapság. Ma a két magyar mester biztos sikere karmestereinknek, előadóművészeinknek külföldön. Ferencsik János megjegyzi: „mindig keresni fogom az alkalmat, hogy fiatal és rangos szerzőink műveit megfelelő módon mutassam be a közönségnek. Nem szeretném, ha koncertjeim múzeumává válnának, és én amolyan tárlatvezető lennék, 1930-ig, vagy 40-ig bezárólag.” (23. l.) Öröme szolgálna az egész magyar zenekultúrának, ha Ferencsik János — és nemcsak ő! — külföldi hangversenyeinek műsorát is ennek a gondolatnak a jegyében állítaná össze.

A Fleischer-életrajz nem tudományos publikáció, hanem népszerűsítő munka. Így tehát természetesen nincs jegyzetanyag, többnyire hiányzik a pontos forrásmegjelölés. Igen sok új adatot, információt tartalmaz viszont ez a kicsiny könyvecske a magyar zenetörténetről, ezért igencsak fájjalom a bizonnyító apparátus hiányát. Németh tudni véli, hogy Bartók neve már 1917-ben számba jött operaigazgatóként (35. l.) — ez új információ. A 116. oldalon a könyv eddig ismeretlen Bartók-levelet idéz dátum és aláírás nélkül. Még az sem derül ki, vajon teljes levelet közöl-e, vagy részletet. Miután Fleischer igen tevékeny volt a Tanácsköztársaság idején, az 50—56. lapon, e korszak ismertetések a Tanácsköztársaság zenei életének értékes részleteit ismerhetjük meg, leíró, elbeszélő formában.

A könyv elején Németh tudatja, hogy munkájában a karmester feleségének naplójára támaszkodott. Sokszor idézi is — ez azt hitelesnek fogadhatjuk el, hiszen, ami aznap, vagy másnap friss élményként a naplóba bekerül, azon mit sem szépítenek a múltó évek, évtizedek. Jó lenne tudni, milyen forrásra alapozza Németh, hogy 1920-ban „... Fleischernek ígérték... Bartók Kékszakállújának a felújítását...” és azt a román népzene-gyűjtés körül vita, meg az „ébredők”-től való félelem hiúsította meg (66—67. l.), holott a szövegkönyvíró Balázs Béla személye volt a felújítás akadálya még hosszú évekig.

Zenetörténeti szempontból a legérdekesebb a Hány-szvit keletkezésének és bemutatójának története. Fleischer Csals ajánlatára meghívták két barcelonai koncert vezénylésére. Az egyik koncerten — a magyar estén — Bartók játszotta a Rapszódíát. Pár nappal a Hány János operaházi bemutatója után, 1926. október 28-án, Fleischer Bartókkal beszélgetett egy hangverseny szünetében. Bartók „felvetette az ötletet, hogy volna-e kedve a... Hány Jánosból néhány részletet a barcelonai hangversenyen eldirigálni?” (92—93. l.) Jó lenne tudni, vajon a napló a forrása ennek az információnak, vagy az emlékezet. A Hány-szvitvel kapcsolatban Németh közlése egy Kodály-levelet — sajnos —, keletkezés nélkül; „Itt küldöm a partitúra hiányzó darbjait... Most látom, hogy a 8a szám (palotás) nincs közte... A többi darab: 1. duett 2. francia csata 3. bevonulás megvan kétszer, s így ezeket elviheti magával.” (95. l.) A barcelonai magyar estre 1927. március 24-én került sor. A műsort és a kritikák Bartókra vonatkozó részét Demény János ismerteti. (Ztud. Tan. X. 212—3. l.) A Kodályszakirodalom azonban mind e ideig Mengelberg nevéhez fűzte a Hány-szvit első előadásait, pedig Fleischeré az érdem. A plakátról (98. l.) világos: „1^o Audicion”. S alatta a szöveg: „Esta suite la sido escrita espresamente por su proprio Autor para este Concierto.” A gyengébb spanyol tudással felvértezett olvasóra számítva, azért nem ártott volna mellékelni a fordítást: „Ezt a szvitet szerzője kifejezetten erre a hangversenyre írta.” Mármost, a szvit történetéhez hozzátartozik az is, hogy a Musikblätter des Anbruch első híradása a darab elkészültéről az 1927. aug.—szept. számban jelent meg, vagyis hónapokkal a bemutató után.

A Neue Freie Presse zenekritikusa nem „Korngold, a neves zeneszerző (90. l.), azaz nem E. W. Korngold volt, hanem édesapja, Julius Korngold, Hanslick utódja ezen a poszton. Olykor baj van nemcsak a dokumentálással, hanem az értékeléssel is. Haraszi Emil, bármilyen sok jót cselekedett is Fleischerrel a Nemzeti Zenede élén, egyike volt a magyar zenei közélet legkártékonyabb korifeusainak, amit jó lett volna megemlíteni.

A dokumentáló Németh olykor téved is. Szigeti József 1929. november 29-i zenekari estjén — amelyet Fleischer ve-

zényelt —, nem hegedűverseny hangzott el Bartóktól (110. l.), hisz abban az időben nem is volt előadható hegedűversenye, hanem az I. Rapszódia (magyarországi bemutató). Papp Viktor hírhedt Bartók-értékeléseivel, igaz, sok érdemet nem szerzett. De az I. szvit 1920-as előadásáról, amelyet Fleischer Antal a Nemzeti Zenede növendékzenekara élén vezényelt, nem azt írta: „*Hol maradt a karmester zenetisztelete és pedagógiája, mikor egy ilyen munkával mer zsenge zenekarával kísérletezni.*” (67. l.). Az idézet teljesen pontatlan, helyesen így szól: „*Hát szabad erre a zsenge zenekarra rábízni Bar tók Béla világhírt szerzett zseniális első szvitjét? Hát nincs annyi muzsikatisztelet a karmesterben, hogy a nagyszerű mű ilyen előadásával ne kísérletezzem? Hol maradt a pedagógia?*” (Közli Demény János. Ztud. Tan. VII. 147. l.)

Dehát, ez az életrajz nem tudományos publikáció, írója pedig karmester maga is. S miközben Fleischer művészi pályáját megrajzolja, Operaházunk történetének is megírja egy fejezetét: a karmester 1915-ben lett a társulat tagja s az maradt 1939-ig, amíg törvénytíró rendelet őt is el nem űzte. Megtudjuk, mennyit s milyen alaposan dolgozott Fleischer Antal, aki 1279 estén állt a színház karmesteri dobogóján (148. l.) s azt is, hogy milyen küzdelmesen haladt előre pályáján: mennyit kellett várnia az első Mozart-, vagy Wagner-opera elvezénylésére. A hangversenydirigens repertoárja tiszteletet parancsol, mert számos új és ritkán játszott régi művet tűzött ki előadásra. A portré címén ez a hasznos könyvecske a század első felének magyar zenetörténetéhez szolgált sok értékes adatot. Ügyszeretettel és némi elfogultsággal készült ez a könyv s nyilvánvalóan azzal az igénnyel is, hogy olvasmányos legyen. Stílusa olykor lehetett volna puritánabb. Az olvasó számára a könyv tárgya nem „Antal”, felesége nem „Margit” — a konfidens hang helyenkint szinte már bántó.

Ferencsik János életútja, muzsikuspályája — amint a Várnai Péterrel folytatott interjúból elöttünk áll — sokkal meredekebben ívelt fel; ennek a ragyogó karmesterkarriernek nem voltak buktaí. Háromesztendei korrepetitorkodás után már vezényel; Mozarthoz is hamar eljut; 1935-ben — öt éve dirigál még csak! — övé a Fából faragott királyfi felújítása; a negyvenes évek elején már

a Nibelung gyűrűjét vezényli; a többi pedig már a mi időnkben zajlik.

A könyv olvasása közben mindjárt megragad az interjú alanyának végtelen szerénysége. Ahogy pályáját elmondja, abban a legcsekélyebb hivalkodás sincsen. Ferencsik nem karmesteri sikereiről beszél, nem idéz dicsérő kritikákat, véleményeket, hanem nagyon is tárgyyszerűen, tárgyilagosan nyilatkozik a vezénylés művészetéről s egyúttal mesteriségéről is. Megtudjuk tőle, mennyi tanulás, mennyi megfeszített munka vezet a csúcshoz. Elmondja kitől tanult a legtöbbet: Toscanini, Fritz Busch, Erich Kleiber voltak az igazi mesterei, bár vezényelni soha senkitől nem „tanult” a szó iskolás értelmében. A vezénylésnek nemcsak a művészi, az emberi vonatkozásairól is szól: „*A karmester nem a hegedűket és nem az ütőket dirigálja, hanem a hegedűst és az ütőst.*” (15. l.) A viszonylag rövid interjúból 45 év megannyi karmesteri tapasztalatát foglalja össze. Éppen ő, a ragyogó kezű, legendás ütőtechnikájú művész, a gesztusnál sokkal többre tartja a karmesterből áradó zeneiséget, szuggesztivitást. Milyen lényeges az a megállapítása, hogy a zenekarok nem szeretik a bőbeszédű dirigens: „*... a zenekarnak nem azt kell megmagyarázni, amit a négy fal között, a partitúra megtanulása alatt kialakított magában a karmester, hanem azt kell előbb meghallani, hogy mi az, amit ebből a zenekar magától is megvalósít. A zenekar udvariasságból vagy kényszerűségből meghallgatja a fölösleges magyarázatokat, de a beszélgetés, ami ilyenkor próba közben a pultok alján kialakul, azt jelenti: ne mondj el mindezt nekünk, ezt mi nagyon jól tudjuk, sokkal híresebb karmesterektől, azoktól, akiknek keze alatt nagy zenekarrá nőttünk fel. Azt várjuk tőled, hogy olyasmit mondj, amit még nem tudunk, olyant, ami a te sajátod, ami más, mint a másoké, vagy pedig azt, hogy meghallottad olyan hibánkat, amire más nem figyelt föl.*” (15. l.)

Rendezők kiskatéjába kíváncskoznék, amit az operajátszásról mond: „*Ha a karmester a szövegből indul ki, akkor ezt csak úgy teheti, mintha ő lenne a zeneszerző, aki ebből a szövegből kiindul és ugyanazt az utat kell végigjárnia, mint a komponistának. Egyébként itt szoktak a rendezők elhasalni — már legalábbis az én véleményem szerint —, mert a szöveget értik, de a zenét nem.*”

Márpedig a szöveg magában többféle-képpen is értelmezhető, de ha már meg van zenésítve, akkor csak a zene értelmezése lehet érvényes, sőt kötelező. Azt pedig olvasni és hallani kell tudni. (17. l.)

Ferencsik János szerénységének talán legfényesebb bizonyítéka, hogy szinte semmit nem mond Bartók és Kodály vezényleseiről, holott vezető személyisége a két mester előadói stílusa megteremtésének. De azt például nyíltan megvallja, hogy Schumann, Mahler, Bruckner műveihez nem tud közel férkőzni (19. l.).

Tartalmában és kiállításában egyaránt vonzó a Ferencsik Jánosról készült könyv. A hamburgi, athéni, bécsi, tokiói kép mellé talán kerülhetett volna illusztráció moszkvai, prágai, NDK-beli vendégszereplésekről, hiszen Ferencsik művészetét a szocialista országokban is nagyra értékelik. Az ünnepi kiadvány fényét bizonyára növelte volna egy dokumentatív zárószakasz: diszkográfia, a külföldi turnék adatainak gyűjteménye, annak összegyűjtése, hogy az operai karmester melyik művet mikor dirigálta először és Ferencsik János hatalmas koncertrepertoárjának legalábbis a körvonalazása. A publikáció szép, értékes — és bizonyára sikeres lesz —, de tartalmát még teljesebbé tehetné volna a karmester tevékenységének adatszerű összefoglalása.

B. J.

Wolfgang Amadeus Mozart:

NEUE AUSGABE SÄMTLICHER
WERKE
SERIE IV, WERKGRUPPE 12:
KASSATIONEN, SERENADEN
UND DIVERTIMENTI
FÜR ORCHESTER, BAND 1

Vorgelegt von Günter Hausswald
und Wolfgang Plath
VEB Deutscher Verlag für Musik,
Leipzig — Bärenreiter, Kassel 1970

A modern összkiadásnak, hogy teljes és pontos képet adjon egy-egy alkotó munkásságáról, mindenekeelőtt a művek keletkezésének időrendjét és autentikus formai felépítését kell tisztázni. Hogy ez mennyire nem magától értetődő, me-

chanikus munka, hogy milyen széles körű, kiterjedt kutatás árán valósulhat csak meg, arra jó példa a Mozart-összkiadás legújabb kötete. Ez a kötet négy művet tartalmaz: a Gallimathias musicum című quodlibetet (KV 32) és három kassatiót (KV 63, 99, 62). Az első a tízéves Mozart alkotása 1766-ból — a másik három mű három esztendővel későbbi, 1769-ből való. A „Gallimathias”-t Hágában komponálta a gyermek Mozart, az orániai herceg beiktatási ünnepségére, ahová édesapja és nővére társaságában utazott, egy hosszabb turnéjuk során. A 17 tételes mű stilizált táncjátékekből, részben közismert osztrák—német dalok, részben eredeti Mozart-témák zenekari feldolgozásából áll s egy terjedelmes zárófűgából, melynek témája a németalföldi Wilhelmus-dal. A mű eredeti kézírata elveszett, vázlat alapján az egyes tételek sorrendjét nem lehetett hitelesen megállapítani. Szerencsére az élelmes Leopold Mozart, hazafelé utaztukban Párizsban is, Donaueschingenben is eladta a „Gallimathias”-nak egy-egy frissiben készített másolatát. Ez a két másolat tette lehetővé a mű hiteles formájának rekonstrukcióját, amire — bármennyire hihetetlen egy Mozart esetében! — napjainkban került először sor. Az összkiadás-kötet függelékében olvasható Mozart partitúra-vázlata is, több olyan témával, amely később nem került be a műbe. Az egyik ilyen, a késő-középkorig nyomon követhető hagyományos téma érdekessége, hogy Mozart előtt Telemann, előtte pedig a magyar Esterházy Pál is feldolgozta.

Hasonló nyomozással sikerült megállapítani három korai kassatio keletkezési idejét, hiteles tételrendjét és első megszólaltatási alkalmát. A kassatiók az úgynevezett „final-zenélések” céljára készültek. A salzburgi egyetemen az volt a szokás, hogy a végzett hallgatók, tanulmányaik befejezése után, augusztusban, zenével tiszteltek a herceg és a professzorok előtt. Felvonult a diákzenekar és szabadtéren muzsikált. E felvonulás emléke a kassatiókat nyitó induló.

Az új kutatások — részben Mozart egyik kottapéldás levele, részben korabeli másolatok egybevetésével — megállapították, hogy a D-dúr kassatio *indulóját* Mozart egy évvel később, „Mitridate” című operájába szőtte bele. Ennek az indulónak, s a csonka formában, D-dúr szerénádként fennmaradt műnek

egyesítéséből sikerült az összkiadás-kötet szerkesztőinek a D-dúr cassatio hitelen formáját rekonstruálni és megjelentetni — több mint 200 évvel a mű keletkezése után.

Ezekre a bravúros tudományos eredményekre csak akkor lehet számítani, amikor kutatók egész serege dolgozik seregnyi részletkérdés megoldásán, világszerte. Mint például a Mozart-összkiadás esetében.

Hector Berlioz:

HUIT SCENES DE FAUST
NEW EDITION OF THE COMPLETE
WORKS, VOLUME 5

Edited by Julian Rushton
Bärenreiter, Kassel—Basel—
Tours—London 1970

Az „Új Berlioz-összkiadás” — melynek szerkesztőbizottságában olyan nevekkel találkozunk, mint Benjamin Britenné, az enciklopédiaszerkesztő Friedrich Blume-é és a mi Szabolcs Ben-cénké — az időskori Trójaiak három kötete s a középső alkotókorszakból való Gyász és diadal-szimfónia után, harmadik műként, fiatalkori, nevezetes alkotást adott közre: a „Nyolc jelenet a Faustból” című kompozíciót. A viszonylag kisterjedelmű, nevezetes alkotást Julian Rushton, a Kelet-Angliai egyetem tanára rendezte sajtó alá.

Miért olyan nevezetes ez az 1828-ból való alkotás, melyet eredeti formájában ma már vajmi ritkán hallani? Mert a Goethével való sorsdöntő találkozásnak ez volt az első, kompozícióban jelentkező megnyilvánulása. Goethe és Shakespeare: e két óriás mindenki másnál jobban inspirálta a fiatal Berliozt, szárnyakat adott ihletének és olyan utakra terelte fejlődését, melyeken előtte még nem járt muzsikusként. És nevezetes mű a „Nyolc jelenet” azért is, mert ez az első megfogalmazása annak a zenei gondolat-

körnek, melyből utóbb Berlioz nagy drámai legendája, a Faust elkárhozása született.

Mint oly sok Berlioz-mű, a „Nyolc jelenet” is szabálytalan, hagyományos műfajba aligha sorolható kompozíció. Szólóéneket, kórust és zenekart felvonultató apparátusa alapján kantátának nevezhetnők — formája, felépítése azonban ellentmond e feltevésnek. Tétélei annyira különböznek egymástól terjedelemben, hangszerelésben — a kompozíció szerves egysége, formaterve annyira hiányzik, hogy inkább nevezhetjük Goethe-dalok gyűjteményének. Vagy úgy, ahogy Berlioz tette: nyolc jelenetnek. A zeneszerző sem tekintette egységes kompozíciónak, eredeti változatában egyetlen számát: a „Szilfek koncertje” című zenekarkíséretes énekkatást adatta csak elő — a sorozat e legterjedelmesebb darabjából készült utóbb a Faust elkárhozásának egyik legszebb jelenete, a Szilfek tánca.

Berlioz a „Nyolc jelenet” kinyomtatott partitúráját, udvarias levél kíséretében, elküldte a weimari költőfejedelemnek, Goethének. Választ, akárcsak korábban Schubert, ő sem kapott. Pedig — több irodalmi forrásból tudjuk — Goethe érdeklődését határozottan felkeltette Berlioz levelének választékos stílusa. Zenei tanácsadója, Zelter számára azonban túl modern, túl zavaros volt Berlioz műve — ilyen értelemben informálta róla Goethet.

A „Szilfek koncertjét” 1829 novemberében mutatta be Habeneck Párizsban. Berlioz ekkor még elragadtatottan írt művéről. Nem sokkal később azonban kiábrándultan vetette papírra: „tökéletlen, nagyon rosszul írott mű. Siettem, hogy minden még kapható példányát összegyűjtsem és megsemmisítsem.” Még az „opus 1”-jelzést is megtagadta e művétől s egy nyitányának adta. Bizonyos értelemben kétségkívül igaza volt: gondolatai a Faust elkárhozásában öltöttek új, magasabb rendű formát.

Bónis Ferenc

Musik

UND GESELLSCHAFT

A folyóirat májusi (5.) száma részlete-
sen közli azokat a beszámolókat, ame-
lyek Frankfurtban (Oder) a zenei nép-
művelésről tartott konferencián elhang-
zottak. Márciusban 80 zenetudós, kriti-
kus, pedagógus, funkcionárius, a rádió
és televízió képviselői, lemez- és kotta-
kiadók gyűltek össze, hogy a témáról
tanácskozzanak.

„Musikvermittlung wird im Sozialis-
mus ernst genommen” címmel *Harry
Goldschmidt* tartotta a bevezető referá-
tumot. Eisenhüttenstadtban 1961-ben ve-
tették fel első alkalommal a témát: Wort
und Schrift im Dienst des Musikver-
ständnisses. Az azóta megtett útról ad
a referátum átfogó képet. Megállapítja,
hogy a zenei népszerűsítés és a zenetu-
domány között csupán módszerbeli kü-
lönbség van. Helyteleníti, hogy az egye-
temek zenetudományi fakultásain a nép-
művelés kérdéseit csak szemináriumok-
on tárgyalják meg. A programfüzetek-
ben megjelenő ismertetéseket a tanulók
és az asszisztensek is csupán mellékesen
kezelik és ugyanez vonatkozik a tanárok
előadásaira is. Honnan legyenek akkor
erre a munkára megfelelő káderek?

A bevezetés után a következő témák-
kal foglalkozik a referátum: a program-
füzetekben rövid, könnyen olvasható,
érdekes, tájékoztató írást kívánnak.
Egyelőre az a helyzet, hogy ha a hang-
verseny-látogató saját benyomását és az
írott szöveget összehasonlítja, arra a ta-
paszlatra jut, hogy az elhangzott mű

kifejezőereje és a szegényes bevezető kö-
zött megszegyenítő távolság van. Az ed-
dig megjelent műsorfüzetek nagyrészt
kliséket adnak, szükség volna folyama-
tos zenekritikára és egy központilag ve-
zetett nyilvános vita megrendezésére.
Sajnálattal állapítja meg, hogy az Eisen-
hüttenstadtban elhangzott javaslat, hogy
a közönség a hangversenyjegyekkel
együtt a nyomtatott ismertetést is meg-
vásárolhassa, csupán Rostockban való-
sulult meg, ami azonban bizonyítja, hogy
az ezzel járó adminisztratív nehézség
nem leküzdhetetlen.

A hanglemezek szövegeinél már figye-
lemre méltó haladást tapasztalt. Ma már
az Eterna hanglemezyárnak felelősség-
teljes lektorátusa van. Egy ponton nem
követték az 1961-es javaslatot, ugyanis a
lemezkazettákban a szöveg részére ren-
delkezésre bocsátott helyet nem bővítet-
ték.

A népszerűsítő zenei könyvekben is
igen nagy a hiány. Pl. most van csak
előkészületben Schütz-monográfia és
Bachról is csak Albert Schweitzernek
1908-ban megjelenő könyve van forga-
lomban. A zenei könyvek általában csak
a zenét tanulókat érdeklik. Módszertan-
ilag kellene tisztázni, miként lehet nép-
szerűen, szakmai terminológia és hangzó
zene nélkül is, érdekes és tanulságos
könyvet írni.

Ezután a tanulók és a fiatalok hang-
versenyein elhangzó bevezetőket vizs-
gálja meg. Az iskolai éneklés a zeneér-
tés alapja, de a reform belátta, hogy ez
bázisnak kevés. Örvedetes tény ugyan,
hogy a zeneiskolákban a hangszeres ta-
nulók létszáma növekedik, mégis a tech-
nikai produktumok (rádió, TV, lemez és
magnó) a gyakorlati tömeges zenélést

legjobb esetben a harmonikára és a gitárra korlátozták. Tehát már az iskolában kell a zenei fogékonyságot fejleszteni, a tanulókat a klasszikus művekkel és a mai alkotásokkal megismertetni. Fontosnak tartaná: a) a fiatalok számára rendezett hangversenyeket az iskolai tantervvel összehangolni, b) a tanításnak fel kell keltenie az érdeklődést az elhangzó művek iránt, c) a koncerteken elhangzó bevezetések legyenek érdekesek, d) a meghallgatott művekről a legközelebbi tanítás alkalmával beszélni, vitatkozni kell.

A dolgozók részére rendezett hangversenyeken természetesen még fontosabb az érdekes ismertetés, mert itt hiányzik az iskolai előkészítés és az utólagos megbeszélés lehetősége. Jelenleg az előadó kvalitásától, személyiségétől függ az eredmény, hiányzik még az a módszer, amellyel a zene megértéséhez vezető utat megtalálják.

A rádió és a televízió közül természetesen az „öregebb” rádió már tovább tart. Felveti azt a kérdést, hogy miért nem lehetne a rádiónak és a televízióknak jobban együttműködni. Pl. a rádióban műsorra kerülő kompozíció egy részletét (próba formájában) a televízióban előzőleg sugározni lehetne, és felhívni a figyelmet arra, hogy a mű a rádióban mikor kerül bemutatásra.

Az előadó kitért a zeneszerzők jubileumi sorozatára, amelyet inflációs jelenségnek tart. Ebben az évben: Schütz, Mendelssohn, Brahms, Schubert, Eisler és Szkrjabin évfordulóit ünnepelték.

Minden témakörrel külön bizottság foglalkozott, de az előadók nagyrésze a helyzetet vizsgálta, s a további munkához kevés újabb ötletet adtak.

A folyóirat júniusi (6) számában H. J. S. ismét két konferenciáról számol be. Berlinben a meghívottak a társadalmi megrendelésekkel kapcsolatban cserélték ki tapasztalataikat. Az állami megrendeléseket a Minisztérium 10 évvel ezelőtt hívta életre. A mérleg pozitívuma, hogy a művek 90%-a előadásra került. Negatívuma, hogy gyakran nem követte a bemutatót több előadás. A megrendelt művekről azonban nincs megfelelő áttekintés, nincs alapos értékelés sem és hiányzik a tapasztalatsere. Rámutattak a társadalmi megrendelő és a zeneszerző közötti kapcsolat fontosságára, hangsúlyozva azonban, hogy sem a zeneszerző stílusát befolyásolni, sem a

visszamaradt közönség ízlését kiszolgálni nem kívánják.

A másik konferencia a tánczene feladataival és problémáival foglalkozott. Nem vitatható, hogy különösen a fiatalok jelentős részének zenei érdeklődése a könnyebb műfajra, a tánczenére korlátozódik. A referátum és a vita kritikával mérlegelte a helyzetet. Megállapították, hogy nagyobb figyelemmel kell kísérni a tánczene fejlődését a szocialista országokban, de ugyanakkor hiba lenne, ha a nyugati országoktól elszigetelve, a tánczenének olyan formáját keresnék, amely egészen különbözne a többi országokétól. A konferencia a következő feladatokat tűzte ki: 1. A tánczene fejlődését helyesen felismert útmutatással kell tovább építeni. 2. Nagy figyelemmel kell együttműködni a fiatalok tánczenekaraival. 3. Népszerű és tájékoztató adásokat kell rendezni. 4. A képzést és a továbbképzést ki kell építeni. 5. Nagyobb intenzitással kell foglalkozni a fiatalok politikai, ideológiai és esztétikai nevelésével.

„Der Dichter und der Komponist” címmel Klaus Günzel emlékezik meg E. T. A. Hoffmann halálának 150-ik évfordulójáról. Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (1776—1822) aki Mozart iránti tiszteletből harmadik utónevét később Amadeusra változtatta, mint a porosz király törvényszéki tanácsosa, bátor védelmezője volt az üldözött demokratikus értelmiségieknek. Ugyanakkor festő, karikaturista, zenész, színész és mindenekelőtt magával ragadó mesék és történetek elbeszélője. Megragadó irodalmi művei a romantikából a korai kritikai realizmusba vezettek át. Hosszú ideig az irodalom és a zene egyformán foglalkoztatták. Zenei mintaképei Mozart és Gluck voltak, de operáiban Webertől egészen Wagnerig vezetett el, mert a drámai elemeket egészen újszerű módon sikerült érvényesítenie. A drámai koncepcióból fakadó szellem vezette el a deklamálásnak művészi kezeléséhez és különösen a kórusok kezelése hatott a német romantikus opera további fejlődésére. Hoffmannak azonban a költészet volt a hatékonyabb fegyvere, amellyel az erősödő antihumanizmus ellen harcolt. Irodalmi működését mint zenei referens kezdte. Írásaival a 19. század német zeneesztétikáját és zenekritikáját alapozta meg. Költészetében mestere volt a fantasztikus és mégis realiztikus meséknek és történeteknek, amelyekhez

a zenétől sokféle impulzust kapott, s amenyeinek varázsából a mai olvasó sem tudja kivonni magát.

A Bücher und Noten című rovatban a következő magyar kiadványokat ismer-tetik: Kazacsay Tibor: Koncert trombitára és zenekarra, Szelényi István: 15 könnyű hegedű duó, Borgulya András: 4 duett fuvolára és mélyhegedűre. A hí-rek között Maleczky Oszkár haláláról közöl a lap nekrológot.

A júliusi (7.) számban ismét két jubileumról számol be *Hans-Joachim Ky-nass*. Heinrich Schütz halálának 300-ik és Felix Mendelssohn-Bartholdy halálá-nak 125-ik évfordulója ez év novemberében lesz esedékes, de már február óta megkezdődtek a tiszteletükre rendezett konferenciák. Az NDK-ban minden ju-bileumot arra kívánunk felhasználni, hogy a zeneszerzőkről és műveikről olyan világos képet körvonalazzanak, amelyek a jelenlegi szempontok szerint, realisabb képet nyújtanak a zeneszerzők egyéniségéről és alkotásaikról. Schütz-ről Drezdában tartották meg a konfe-renciát, ahol a zeneszerző sok évet töltött. A Frauenkirche-ben levő sírján a következő felirat olvasható: „Heinricius Schützius Seculi sui Musicus excellen-tissimus.” (...évszázadának legkiválóbb muzsikusa.) A főreferátumot *Siegfried Köhler* a drezdai Zeneművészeti főiskola rektora tartotta és mint zseniális kompo-nistát méltatja Schützt, aki korának új és előremutató irányt szabott. Olyan ze-neszerző volt, aki az olasz reneszánsz szellemét nemcsak beoltotta a német ze-nébe, hanem tovább is fejlesztette. Schütz számára a zene nem hangfestés, nem kultikus misztérium volt, hanem gondolatainak és érzelmeinek visszatük-rözése, a szépség és a valóság kifejezése. Richard Petzold és R. F. Schmiedt elő-adásukban a történelmi hátteret, a poli-tikai, ideológiai és kulturális szituációt világították meg. A konferencia egy munkaközösséget hívott életre, amely-nek feladata lesz a Schütz-művek elő-adásának kvalitatív javítása és kvanti-tatív kiterjesztése. A konferencia a ze-netudomány feladatait is meghatározta.

Felix Mendelssohn-Bartholdyról alkotott kép természetesen már sokkal gazdagabb. Művei, alkotásainak körülmé-nyei, saját feljegyzései, kortársak nyilatkozatai nagyrészt ismertek. Mégis sok új vonással gazdagodhat Mendelssohn port-réja is és szükség van a régi polgári biográfiák korrigálására is. A konferen-

cia feladata a romantikus álmodozó, apolitikus Mendelssohnról igazabb képet festeni. Nem nehéz bebizonyítani, hogy már a fiatal Mendelssohn sem volt kö-zömbös korának társadalmi fejlődésével szemben. Nem nehéz meglátni, hogy a fiatal zeneszerző tudatában mi ment végbe, amikor ő magát radikálisnak ne-vezte. Elég okos volt ahhoz, hogy a né-met állapotok gyengeségét, tökéletlenségét, képmutatását felismerje, de az a polgári szemlélet, amelyben felnöveke-dett, mégis erősebbnek bizonyult. Rá-mutat a referátum azokra az alkotásai-ban is kimutatható hatásokra, amelyek Hegel művészettészétikájára és Goethe költői szellemére vezethetők vissza. Mendelssohn mintaképe nem a romanti-kus holdsugaras varázsos éjszaka volt, hanem Goethe klasszikus tisztaságú Walpurgisnacht-ja és Shakespeare Szentivánéji álom-ja. A konferencia nemcsak mint nagy komponistáról, ha-nem mint elsőrangú zenei szervezőről is megemlékezett. Bach Máté-passiójának, Händel oratóriumainak, Beethoven IX. szimfóniájának előadásain kívül, a kor-társakkal szembeni felelősségről is bi-zonyságot tett: Schumann, Chopin, Niels Gade, Berlioz műveinek bemutatásával. Nem utolsó sorban említendő, hogy a lipcei Konzervatórium alapítása is Mendelssohn kezdeményezésére vezet-hető vissza.

A rendszeresen kiadott Mendelssohn ösztöndíj, műveinek 35 lemezre tervezett kiadása, a rádióban felhangzó tudomá-nyos és zenei előadások és műveinek a koncerttermekben történő megszólalása jelei a nagy tiszteletnek és megbecsülés-nek.

V. L.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG REVUE MUSICALE SUISSE

A Schweizerische Musikzeitung — Re-vue Musicale Suisse 1972/3 számában a szerkesztőség vitára szólítja fel az ér-deklődő szakembereket *Peter Benary* „Sinn und Zweck des Musiktheoretischen Unterrichts” c. cikkével kapcsola-tban.

A neves professzor bevezetesként ar-ról szól, hogy a zeneelmélet mint tan-tárgy alig száz éves múltra tekinthet vissza. Abban a korban, mikor zeneszer-ző és előadó többnyire ugyanazon sze-

mély volt, a zeneelmélet csupán kiegészítette a gyakorlati zenei képzést s néha feleslegesnek is bizonyult.

Korunkban az elmélet — amennyiben az összhangzattan és ellenponttan régi értelemben vett oktatására korlátozódik — nem más, mint anakronisztikus, a gyakorlattól elszakadt rendszer, amelyből a növendék vizsgálni kényszerül. A mai zenei igények és a tanulmányi anyag között mind nagyobbá válik a szakadék, ez okozza többek között a teoretikus tantárgy népszerűtlenségét.

Peter Benary — miután megjegyzi, hogy nem kíván általánosítani —, sorra veszi az egyes elméleti tárgyak anyagát. Véleménye szerint helytelen, hogy a kontrapunktoktatás középpontjában ma is Fux elmélete áll, s a tanárok zöme elhanyagolja mind a Palestrina előtti, mind a Bach utáni korszakot. A növendék bemagolja a szabályokat, s hogy azok érvényesek-e, arra akár egy Dufay-motetta, akár Bartók Mikrokozmoszának tanulmányozása közben ráébred.

A generálbasszus gyakorlása — helytelenül — írásban vagy a zongora mellett történik. A növendékek ismeretei általában rendkívül hiányosak.

Az összhangzattan oktatása ugyancsak elavult. A könnyen megtanulható I—IV—V—I begyakorlásánál hosszán időzik a tananyag, s bár a növendékek eljutnak a modulációig, arról pl. mit sem tudnak, hogy melyek a schuberti modulációk jellegzetes vonásai. Az alterációval és az enharmóniával mintha befejeződné az összhangzattan.

A tananyag előírja a népdalharmonizálást. Ez hasznos és alkalmas a növendékeknek arra, hogy alkalmazzák a tanultakat. De egy vonósnégyes partitúrájának olvasásához már nem jutnak el, nem is szólva a mai művek írásmódjának megközelítéséről.

Sajnos — állapítja meg Benary — a pedagógusok fő célja a vizsgára való felkészítés s ez útját állja a fejlődésnek. Mind a zenetörténet, mind a formatan, a hallásképzés, sőt a hangszeroktatás terén is sok az irreális követelmény.

Benary alapvető reformokat sürget. Szükségesnek tartja, hogy: a tantervek a hagyományok tiszteletben tartása mellett a mai zeneélet követelményeit is vegyék figyelembe; a vizsgákra való felkészítés ne legyen az oktatás legfőbb célja, hogy az ellenponttan és az összhangzattan anyagát megfelelő módon

egészségek ki, esetleg vonjanak össze több tantárgyat.

Sürgősnek tartja a zeneelmélet-oktatás céljainak megfogalmazását, a vizsgarendszer megváltoztatását, a hathatós együttműködést különböző zeneoktatási intézmények vezetői, tanárai és növendékei között.

Peter Benary állításával, javaslatával számos kollégája vitába száll. *Andreas Briner*, a zürichi kanton vizsgafelügyelője sokmindenben egyetért Benaryval. Mégis úgy véli, hogy reformjavaslatai szinte utópisztikusnak tűnnek, csak a tehetséges növendékeket érintenék s az ideális iskolára vonatkoznak.

Theo Hirschbrunner, a berni konzervatórium zeneelmélet tanára, pontról pontra vitába száll Benaryval. Lándzsát tör a hagyományokra támaszkodó, jól megalapozott zeneelmélet-oktatás mellett, de elismeri, hogy a mai zenével való intenzív foglalkozásra is szükség van. Azt tartaná ideálisnak, ha a hallgatók nagyon sokoldalú, változatos ismeretanyagból választhatnának, tetszésük szerint.

A bázeli zeneakadémia tanára, *Hans Ulrich Lehman*, túlzottnak tartja Benary kifogásait s egyes állításával is vitába száll. Véleménye szerint minden valamirevaló tanár a szerkművek elemzését, megértését tekinti az oktatás elsődleges céljának.

Roland Mozer, a winterthuri konzervatórium tanára a hagyományos módszer híve, de fontosnak tartja a dodekafónia oktatását is. Szerinte mind több oktatási intézményben gondolni változtatásra, újításra. Úgy gondolja, hogy speciális tanulókörök szervezésével, némiképpen lehetne a jelenlegi helyzeten segíteni. Ezek a kisebb körök alkalmat adnának az új zene, improvizálás, zeneszociológia, vagy más ismeretek bevezetésére.

Ernst Pfiffner luzerni professzor saját gyakorlatából vett példákkal cáfolja meg Benary néhány állítását. Meggyőződése szerint lényegtelen, hogy az oktatás folyamán különválnak a ritmika, melodika, kontrapunkt, összhangzattan, mert végső soron a zeneirodalom nagy remekeiben mindig rá lehet mutatni a szoros összefüggésekre.

Robert Suter bázeli zeneakadémiai tanár szerint a vitaindító cikk sok igazságot tartalmaz. Mégis úgy véli, hogy a mai zene megértése aligha lehetséges az előzmények alapos tanulmányozása nélkül. Legfontosabbnak a növendékek ön-

álló zenei gondolkodásra való nevelését tartja. Végül hozzászólnak a cikkhez a zürichi főiskola zeneelmélet tanszakának hallgatói, *Urs Probst* és *Martin Schlumpf*. Emlékeztetnek arra, hogy 1969-ben a darmstadti Institut für Neue Musik und Musikerziehung egyik nagyobb szabású szakmai összefoglalóját a zeneelmélet s ezen belül főként az összhangzattan korszerű oktatásának problémái kerültek megvitatásra. A felkért hozzászólók között szerepelt Peter Benary is, aki nagyjából az akkor megfogalmazott kritikai véleményeket foglalta össze cikkében. Amennyiben az a célja — mondják —, hogy hazájában is vitát provokáljon, ám legyen. De ebben az esetben úgy tűnik, hogy cikke nagyon is általánosító, s felületes. Ezért nem óhajtának sem pozitív, sem negatív irányban állást foglalni, viszont megjegyzik, hogy sem ők, sem diáktársaik nem érzik helytállónak Benary szemrehányó megjegyzéseit. A cikk bevezetőjében nem találunk különösebb kivétnevelőt, a további mondanivalók általánosító jellegük-nél s megfogalmazásuknál fogva is azoknak a malmára hajtják a vizet, akik a zeneelmélet-oktatást legszívesebben megszüntetnék. Véleményük szerint az elméleti tantárgyak a jelen körülmények között is hasznosak, amennyiben a zene megértéséhez vezetnek. A vizsgarendszertől való túlzott idegenkedést sem érzik indokoltnak. A főiskolai hallgatók hozzászólása a következő megjegyzéssel zárul: Kétségtelenül jó volna az összhangzattant, ellenponttant, formatant, zenetörténetet stb. összevonni, de ebben az esetben a növendékeknek a művek elemzése során fel kellene használniuk az egyes résztantárgyak tanulmányozása folytán szerzett ismereteiket. Ehhez azonban megfelelő létszámú, jól képzett tanárra volna szükség...

Le Courier Musical

A *Le Courier Musical de France* c. folyóirat 36. számában „La Société Nationale de Musique a 100 ans” címen *André Gaillard* röviden összefoglalja a francia zeneszereket tömörítő százéves szervezet történetét.

A társaság megalakulását annakidején két tényező segítette elő: egyrészt a fiatal francia zeneszerzők legjobbjai

úgy érezték, hogy erőik egyesítése hozzájárulhat egy francia nemzeti iskola kialakulásához, másrészt a katonai verekedés folytán fellobbant nacionalizmus következtében a művészi célkitűzésekhez politikai színezetű hazafias vonások is társultak, s ezek érvényesülést kerestek.

A társaság alakuló üléséről készült feljegyzések szerint 1871. febr. 21-én C. Franck, Camille Saint Saëns, Gabriel Fauré s még sokan mások összejöttek s megalapítottak egy olyan társaságot, melynek céljával a kortárs francia zeneszerzők műveinek bemutatását tűzték ki. A társaság évente tíz hangversenyt rendezett, a műsorok keretében — irányzatokra, kísérletezésekre való tekintet nélkül — a tehetséges szerzők többsége bemutatkozhatott a közönségnek.

Ugyanakkor lassanként kialakult a társaság hangadói körül egy írókból, művészekből álló baráti kör, amely szívesen részt vett a gyakori házi muzsikálásokon. A vasárnapokat az újdonságoknak szentelték. Ilyenkor valamennyien körülültek a zongorát, beszéltek, vitatkoztak, majd szavaztak: javasolják-e a szerző által eljátszott művet nyilvános előadásra vagy sem.

A sokféle irányzatot képviselő zeneszerzők között nem volt ritka a véleményeltérés, például abban is, adjanak-e elő külföldi kortárs műveket. Ezt a javaslatot d'Indy tette, a többség meg is szavazta és így tizenöt évi működés után új korszaka kezdődött a társaság tevékenységének. Ez idő tájt csatlakozott hozzájuk Chausson, Ravel és Debussy is, akinek számos műve a társaság hangversenyein hangzott el első alkalommal.

A század elején mégis a krízis jelei mutatkoztak. Romain Rolland 1908-ban a társaság konzervatívizmusát bírálta. A hangversenyműsorok valójában egyre konvencionálisabbak, érdektelenebbek lettek. Mindez hozzájárult a belső ellentétek kiéleződéséhez, s így 1909-ben Florent Schmitt, Fauré, Ravel és Charles Koechlin megalapítottak egy ellentársaságot, a Société Musicale Indépendante-t. Ez idő tájt a francia zeneélet egyre kozmopolitább jelleget öltött, s Stravinsky, Enesco, De Falla sikerei a független társaságának kedveztek. Az első világháború után a két tábor egyesült, a főcél továbbra is a francia zene propagálása volt, de szóhoz jutott a hangversenyeiken Bartók, Harsányi Tibor, Sibelius, Josef Suk és még sok más

külföldi szerző. Schönberg 3. vonósnygyese és Alban Berg Lírikus szvitje is ebben a keretben hangzott el először Franciaországban, 1939-ben.

A második világháború után Marcel Lalay, majd Henri Martelli ismét felelevenítették a régi tradíciókat. Ma is rendeznek hangversenyeket, amelyeken az új zene bemutatása mellett elhangzanak

feledésbe merült, vagy mellőzött zeneszerzők művei is.

Ha valaki áttanulmányozza a Bibliothèque Nationale-ban őrzött műsorokat, leveleket, ülésekről készült feljegyzéseket, sok érdekes adatot tudhat meg egy évszázad francia zenei életéről.

Szávai Magda

HANGLEMEZEKRŐL

Kodály: Székelyfonó. Fonóház egy székely faluban — Daljáték egy felvonásban népi szövegekre. Szereplők: Háziasszony: Komlóssy Erzsébet, Kérorője: Melis György, Fiala legény: Simándy József, Szomszédasszony: Barlay Zsuzsa, Fiala leány: Andor Éva, A nagyorrú bolha: Palcsó Sándor. Közreműködik a Magyar Rádió és Televízió énekkara (karigazgató: Sapszon Ferenc) és a Budapesti Filharmoniai Társaság Zenekara, vezényel: Ferencsik János. — Hungaroton LPX 11 504—05.

Olyan felvétel jelent meg a Hungaroton Kodály-sorozatában, melyre jogosan lehet büszke a magyar hanglemezgyártás! Kodály Székelyfonója díszes kiállításban, ragyogó előadásban szólal meg. Lássuk sorra a siker tényezőit: mindezek előtt a zenei megvalósítást.

A produkció legnagyobb értéke Ferencsik János vezénylése! Lenyűgözően szépen, stílusosan, átfütöten, őszinte ihletettséggel muzsikál! És nemcsak a zenekari részeknél, vagy a szólisták „összefogásánál”, hanem a kórustablókban is. Nemrég koncerten is megcsodálhattuk Ferencsiket — mint kóruskarnagyot. Ugyanezt az intenzitást, ezeket a varázsos pillanatokot őrzi ez a felvétel is. Jónéhány évvel ezelőtt a Qualiton-lemezek sorában már napvilágot látott a Székelyfonó — más, Kodály-jóváhagyta énekesgárdával, s természetesen ugyancsak Ferencsik vezényletével. Jól emlékszem a felvételre, melynek művészi értékét

még ma sem kezdte ki az idő, legfeljebb a technikai megvalósítás lépett előre azóta óriásit. Ezen a régi felvételen az énekesek sokkal szabadabban, kötetlenebbül énekeltek, s talán a zenekari közjátékok valamivel tüzezebben hangzottak el. Az új lemezfelvételen az énekesek jórészt már a „második generáció” képviselői, jobban ragaszkodnak a kottaképhez, s épp ezért, az egyensúly megtartásáért Ferencsik a zenekari részekben is inkább a szimfonikus karaktert hangsúlyozza. A tradíciót az új lemezen elsősorban nem az énekesgárda őrzi, hanem a magyaros gesztusokat, parlandót, énekesbeszédet, ritmikát a legszuverénabban megvalósító művész: Ferencsik János.

Hasonlóképpen főszereplő a Budapesti Filharmoniai Társaság Zenekara — érezhetően szívvel-lélekkel, tudásuk legjava latbavetésével muzsikálnak. Nem kevésbé dicsérhetjük a Rádióénekkart. Most végre teljes szépségükben bontakozhattak ki ezek a nagyszabású kórusjelenségek. Valósággal új értelmet nyertek a kórusok: nemcsak a javarészt érthető szövegmondás, hanem inkább a zenei megvalósítás sajátos jellege iratja le a szuperlatívuszokban bővelkedő sorokat. Valósággal lelke volt a kórusjelenségeknek is, vagy talán inkább úgy is írhatnánk: személyisége volt a kórusnak, a kóruséneknek. Félreismerhetetlenül magyar személyisége, amelyben egyaránt benne foglaltatik a múlt — a népi örökség — és a jelen (vagy közelmúlt) — Kodály műzenébe átmentő művésze.

Komlóssy Erzsébet Háziasszonya egészen szép, de nem minden részletében hibátlan alakítás. Ami lemezfelvételen szokatlan: disztonál, nem is egyszer.

Ösztönösen rátalál Kodály elképzelései legtöbbszörére, de a kötetlenség nála pontatlanságokhoz vezetett. Mégis sok szép, bensőséges pillanattal örvendeztet meg. Melis György méltó partnere Komlóssynak. Megkapóan szép hangon énekel, precízen, a kottaképhez ragaszkodva. Érdekes, hogy ő sem érzett rá a szabaddabb, „lélegzőbb” népdaléneklésre. Csak emlékeztetőül: az ősbemutatón Palló Imre énekelte a Kérőt, sokkal kevésbé precízen, de milyen meggyőző hitelességgel! (Palló „változatait” maga Kodály „engedélyezte”.)

Nagyszerű, minden szempontból kifogástalan szerepformálás Simándy Fiatal legénye. Hangban és stílusban, légkörteremtésben egyaránt maradandót nyújt. Énekési pályájának alighanem egyik csúcsa ez az alakítás! Ugyancsak kiváló Palcsó a nagyorrú bolha szerepében. Felfogása árnyalt, a figurában a sötétebb színeket is megmutatja. Barlay Zsuzsa Szomszédasszonya is rangos produkció, s ugyanezt írhatjuk Andor Éva Fiatal leány szerepéről. Andornak sok szép pillanatot köszönhet az előadás. Ő igazán a teljességében ismeri a darabot, s jellemző magyaros rubatót. Többnyire szépen, elhithető erővel énekel.

Ennyi dicséret után legyen szabad néhány — a vállalkozás nagyszerűsége mellett igazán eltörpülő — negatív apróságokra felhívni a figyelmet. Kiemelkedően szép a tasakterv (Varga Győző), a borítókép, a kísérőfüzet, amit végre megfelelő terjedelemben és nagyon jó papírra nyomtak. Külön dicséret illeti a találóan válogatott hatásos és stílusos színes fotókat. A szereplőket ismertető szöveg azonban nem egységes. Miért nem írták ki pl. a férfi énekesek születési évszámát? (a nőkéit természetesen nem kérjük számon). Más: Komlóssy „szövegéből”: „... a két Németországban és a népi demokrációkban többször vendégszerepelt.” Ugye, nem éppen szerencsés a fogalmazás. Vagy: Barlay Zsuzsa „szövegéből”: „... itt figyeltek fel nagyerejű és kifejező, pasztózus alhangjára.” A „pasztózus” helyett nem lett volna jobb annak magyar megfelelője — akár körülírással? Végül: a zenei asszisztens (Blum Tamás) neve miért csak a lemezeken szerepel és a kísérőfüzetben nem?

Néhány pattogástól, apró zörejtől és betorzulásveszélytől eltekintve a felvétel technikai kivitelezése jó.

Kodály Zoltán: Zenekari dalok — 1. Két ének, op. 5. A közelítő tél (Bertzsenyi Dániel verse), Sírni, sírni (Ady Endre verse). — 2. Három ének, op. 14. Siralmas nékem (Balassi Bálint verse), Imhol nyitva én kebelem, Várj meg madaram (17. századbeli ismeretlen költők versei). — 3. Mónár Anna (székely népballada-feldolgozás). — 4. Kádár Kata (székely népballada feldolgozás). — Előadók: 1., 3. Melis György; 2. Simándy József; 4. Szirmay Márta. A Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekarát Lehel György vezényli. — Hungaroton LPX 11 450.

Ritkán hallható Kodály vokális műveket jelentetett meg ez a Hungaroton-lemez: két dalciklust és két népballada-feldolgozást. Csak helyeselhető, hogy így hozzáférhetővé tették e darabokat, melyek közül mindegyik figyelemreméltó. A közelítő tél megzenésítése egy 30 éves zeneszerző és egy 30 éves költő évtizedeket átfogó „találkozása”, jó példa Kodály deklamatorikus stílusa kialakulására. A Három ének közül az első (Siralmas nékem) erős rokonságot mutat a Psalmus hangvételével, nem kevésbé a második (Imhol nyitva...) romantikus színei ellenére — vagy pontosabban: éppen azokkal együtt. És még egy tanulság: a dalokban Bartók korabeli megoldásaira is ráismerhetünk, nem csoda, hiszen a két mester próbálkozásai, útkeresései vagy egyezők, vagy egymást kiegészítőek voltak. A legfrappánsabb példa erre a Három ének közül az utolsó, a Várj meg madaram. Ugyanezt a lelkesült, átforrósodott hangot halljuk a Kékszakállú nagy szerelmi jelenetében.

Helyesen írja Eöszse László a lemezborító sajnálatosan rövidre kényszerített ismertetőjében: „Kodály a régi népballadák újraköltésével csakúgy, mint a régi és újabb magyar líra értékeinek megzenésítésével nemcsak önmagáról vall, hanem népének és választott költőinek is hű portréját adja.” Szerencsésen válogatták a lemezre a Kádár Kátát és a Mónár Annát, melyek zenekar-kíséretes változata még drámaibb, feszültebb és természetesen szándúsabb, mint a zongorakíséretes forma.

Az előadók közül Melis György és Simándy József remekel, Szirmay Márta viszont valamivel halványabban, kevésbé feszültet és szuggesztívet nyújt. Hangja, előadóképessége valósággal predesztinálja a balladák megszólaltatására, de ez önmagában még kevés. A stílus legteljesebb ismerete, a balladák legmélyebb átélése nélkül aligha képzelhetünk el élménytadó produkciót. Olyan, mint Melisé és Simándyé. Ők nemcsak hangjuk szépségével bűvölnek el, hanem a Kodály dalstílus tökéletes „ráérzésével”, a feltétlen azonosulással. Ezért oly drámai, meggyőzően hiteles és lenyűgöző mindegyik tolmácsolásuk.

Ízléses és a művekhez illő Bánó Endre tasakterve, csak azt sajnáltuk, hogy az eredeti magyar szövegeket nem mellékeltek (csak az angolt és németet). Bármenyre is érhető az énekes szólisták szövegkiejtése, azért biztosabb „talajt” ad az eredeti versek és balladák olvasása. Dicsérhetjük Mátyás János rendezői munkáját, a szóló-zenekari arányok helyes beállítását, keverését. (Itt említjük, hogy a szokott magas rangján muzsikál Lehel György vezényletével a Rádiózenekar.) Viszont egy ilyen reprezentív, külföldnek is szánt lemeznél nem szabadna előfordulni olyan pontatlan sorösszeállításnak, mint amilyent a magyar címek és a hozzájuk tartozó versíró megnevezések között látunk. Kis mértékben ugyanez áll az angol szöveg-címekre is, de ott sorelcsúszás helyett inkább sor-„elgörbülést” látunk. Még szerencse, hogy szemünk első látásra mindezt optikai csalódásnak minősíti.

Kodály: Kórusművek 6. — A oldal:
 1. Jézus és a kufárok. 2. Norvég lányok. 3. I Will Go Look for Death. 4. Akik mindig elkésnek. 5. Óregék. 6. Siratóének. *B oldal:* 1. Balassi Bálint elfelejtett éneke. 2. A Magyar Nemzet. 3. A székelyekhez. 4. Mohács. 5. Liszt Ferenchez. — Előadja a Magyar Rádió és Televízió Énekkara (karigazgató: Sapszon Ferenc), vezényel: Vásárhelyi Zoltán. — Hungaroton LPX 11 522.

1933 és 1965 között keletkezett kórusokat hallhatunk ezen az újabb Kodály-lemezen. Köztük olyan ritkaságokat, mint a John Masfield angol költő versére

született megrendítő erejű gyász-kórust (I Will Go Look for Death), vagy a kései Kodály-kórusok egyik legmeggrázóbbikát, a Kisfaludy Károly versére írott Mohács címűt. De viszonylag ritkábban csendül fel a két Petőfi-kórus is (A Magyar Nemzet, és A székelyekhez) — éppen ezért örömmel fogadjuk ezt az összeállítást. Annál is inkább, mert a lemezen a kórusköltészet olyan remekét is hallhatjuk, mint a Jézus és a kufárok — és még hosszan idézhetnénk a példákat.

Kodály kórusműveinek egyik leghivatottabb tolmácsolója Vásárhelyi Zoltán. Generációkat tanított a Kodály-stílus helyes értelmezésére, a kórusok megszólaltatásának mesterségbeli fortélyaira. Magával ragadó művész — ezt „élő” hangversenyein éppúgy tapasztaljuk, mint pl. ezen a lemezen. Persze a lemezfelvétel csak a legritkább esetben őrzi meg a koncertelőadások átfűtött hangulatát, izzó, nem egyszer pattanásig feszült légkört. Itt is azt érezzük, hogy nem mindegyik kórusmű szólal meg ugyanolyan intenzitással. A Jézus és a kufárok előadása pl. kristálytisza, precíz — talán túl precíz. Emiatt veszít hőfokából, lendületéből, sodrásából. Hogy milyen a valóságban Vásárhelyi legtöbb hangversenyén ugyanez a kórusmű, arra példa a Jézus és a kufárok drámaibbra fokozott, átlelkesültebb, sokkal kevésbé steril, de kétségkívül megragadóbb második része. De idézhetnénk több példát is: így A székelyekhez, vagy a Liszt Ferenchez ragyogó, élettől duzzadó megszólaltatását, a gyász-kórusokat stb.

A tasakon Medgyesi Ferenc szobrát látjuk, ügyes választás a magyar zene és a magyar szobrászat két egy időben élt nagy mesterének ilyen párosítása. Szép a tasakterv (Janáky Irma) is, s a lényegét közli tömören (sajnos itt is csak szűkre szabott helyhez igazodva) Eősze László ismertetője. Végül a lemez technikai kivitelezéséről: néhány pattogástól eltekintve a préselés jó. Viszont a kórusművek hangszintje nem egyszer a betorzulás határán van — persze lehetséges, hogy Philips hi-fi lemezjátszónál (e sorok írója ezen hallgatta a felvételeket) érzékenyebb gramafonokon és hangszórókon ezt nem így érzékelnénk.

Mai magyar zene: Lendvay Kamilló: Orogenesis — oratórium Urbán Gyula versére. Előadók: Andor Éva,

Szirmay Márta, Réti József, Palcsó Sándor, Dene József, valamint Kozák László (narrátor). A Magyar Rádió és Televízió Ének- és Zenekarát Lehel György vezényli. Karigazgató: Sapszon Ferenc. — Hungaroton LPX 11 524.

A nagyszabású oratórium a Magyar Rádió felkérésére készült, s itt hangzott el először Lenin születésének 100. évfordulója alkalmából 1970 áprilisában: ezt a produkciót halljuk a lemezen. Erdemes volt megőrizni ezt az előadást, mert kitűnő, meggyőző, technikai szempontból is kifogástalan. Mindvégig világosan követhető a fiatal költő, Urbán Gyula eredeti szövege — a forradalmiság kibontakozásáról.

Az oratórium Lendvay eddigi legnagyobb szabású és legjelentősebb kompozíciója. Érezhető, hogy ízig-vérig drámai vénájú zeneszerző, máskülönben aligha oldotta volna meg a forradalmi képek ily, szinte vizuális megjelenítését. Szöveg és zene szerencsés összefonódása ez a Lenin-oratórium.

Szűkreszabottsága ellenére kitűnő, s szinte minden lényegeset közöl Földes Imre ismertetője. Ide illik a borítón látható Csontváry részlet is (Tarpataki vízesés) — mely leginkább a mű görög-ből kölcsönzött címére: hegyszületés, hegyindulás „rímel”.

A mű megszólaltatásakor különlegesen igényes feladat hárult a kórusra, hiszen egyes részek nem pontosan lejegyzettek, néhol a szerző lehetőséget hagyott a közös improvizálásra. A Rádiókórus feladata magaslatán áll — ezeket a szokatlanabb megoldásokat is teljesen magáévá tette. Egyértelműen dicsérhetjük az énekes szövegeket és a narrátort is. Szövegük elég jó érthető — ahol kevésbé, ott segít a teljes szöveget „kínáló” melléklet (amelyből sajnálatosan kimaradt az orosz fordítás).

Mai magyar zene: Tardos Béla: 1. Divertimento fafúvókra, 2. Szonáta hegedűre és zongorára, 3. III. vonósnégyes, 4. Öt bagatell zongorára. Előadók: 1. Jeney Zoltán, Szeszler Tibor, Meizl Ferenc, Hara László; 2. Gertler Endre és Diane Andersen;

3. A Tátrai-vonósnégyes; 4. Ránki Dezső. — Hungaroton LPX 11 497.

1958 és 1965 között keletkeztek a lemezen hallható Tardos-kompozíciók, tehát a szerző élete utolsó periódusában, művészi kibontakozása teljében. A négy darab pontosan jelzi e kibontakozás irányát, azt hogy merre tartott volna a zeneszerzői pálya, ha tragikusan nem szakad meg. A Divertimento és az Öt bagatell nem csupán pedagógiai célokat szolgál: izgalmas, érett kompozíciók. A hegedű—zongoraszonátát is a birtokba veendő új nyelv jellemzi, mintha nem is ugyanaz a komponista írta volna, aki hasonló karakterű műveket évek-évtizedek előtt is alkotott. A legértékesebb darab a lemeze válogatottak közül kétség kívül a III. vonósnégyes. Tömör, ötletgazdag, frappáns hangszerelésű, elmélyült kompozíció.

Nagyon jók az előadók. Különösen tetszett a Tátrai vonósnégyes és Ránki Dezső tolmácsolása — valóban, a maximumot hozták ki a darabokból. De nem kevésbé jól állnak helyt a fúvós divertimento és a hegedű—zongoraszonáta tolmácsolói.

Várnai Péter ismertetőszövege sok mindent és fontosat közöl a szerzőről és a művekről, csak sajnálatosan kimaradt Tardos születési és halálozási évszáma. Az itthoni hallgatók ezt nagyjából tudják, de a lemez remélhetőleg külföldre is elkerül, márpedig ott ezek az adatok nagyban segítenének a tájékozódáshoz. A lemez a Hungaroton szokott rangján jelent meg: találó, ízlésesen elrendezett borítóval, technikalilag kifogástalan minőséggel.

Mai magyar zene: Bárdos Lajos kórusművei — A oldal: 1. A Földhez (Kölcsey Ferenc), 2. Két bicinium a „Kicsinyek Kórusa”-ból, 3. Fújd a sípot (Dr. Vargha Károly), 4. Ősszel (Lukin László), 5. Dana-dana (magyar népi dallamra és szövegre), 6. Második népdalrapszódia. B oldal: 1. Ave maris stella (Paulus Diaconus), 2. Tünde nóta (Nádasdy Kálmán), 3. Magos a rutafa, 4. Tavunga (eszki-mó vadászdalokra), 5. A nyúl éneke (Jankovich Ferenc), 6. Elmúlt a tél (Weöres Sándor), 7. Régi táncdal. Elő-

adók: Melis György, Németh Zsuzsa, a Magyar Rádió és Televízió vegyes-, női és gyermekkara, vezényel: Szapszon Ferenc és Csányi László; valamint a Honvéd Művészegyüttes férfikara, vezényel: Kis István. — Hungaroton LPX 11 538.

A lemezborító — Fényes Adolf festményének részletével — ha áttételesen is, de a szerző stílusát jelzi — tehát szerencsés választás eredménye. Bővebb tájékoztatót itt is szívesen olvastunk volna, nem is szólván arról, hogy a megzenésített kórusok szövegének közlése mennyivel fokozná a műélvezetet! Technikailag csaknem kifogástalan a lemez, s ez a megállapítás a „külső” kivitelezésre, művészi munkára egyaránt vonatkozatható.

Harminc év alkotásait, a szerző legnépszerűbb kórusműveit válogatták erre a lemezre. Ahány kórusmű — annyi hangulat, annyi különálló, önmagában zárt világ. De bármilyen ihletettségűek is legyenek az egyes kóruskompozíciók, egységesíti őket Bárdos bravúros zenei stílusa. Milyen nagyszerűen énekelhetők e művek! És azt is tanítani lehetne, ahogy a szerző a magyar nyelvet zenévé formálja — utólérhetetlen prozódiai tökéletességgel.

Helyesen választották ki az előadókat. Mindegyik kórusdarab kidolgozott, tiszta, hangulatos tolmácsolásban hangzik el. Egyik-másik produkció talán túl „steril” is, de a felvétel egészére a stílushűség és az őszinte ihletettség jellemző.

Liszt: Magyar rapszódia zongorára 1—19., Spanyol rapszódia. — Előadók: Gabos Gábor, Lux Erika, Torma Gabriella, Tusa Erzsébet, Zempléni Kornél. — Hungaroton LPX 11 488—90.

Ísmét dicsérhetjük a Hanglemezzgyártó Vállalat illetékeseinek választását, Liszt nehezen hozzáférhető, ritkán hallható Magyar Rapszódiainak hangfelvételét. Adósságot törlesztünk ezzel a három lemezzel, s nem csekélyet, hiszen Liszt rapszódiait évekig-évtizedekig méltatlanul elfeledtük. Hangversenytermeinkben ritkán, vagy egyáltalán nem szóltatták meg e darabokat, rádióműsorainkból is

hiányzott a teljes sorozat. Pedig bármilyen sok fenntartásunk ellenére el kell ismernünk e kompozíciók jelentőségét. Azt, amit Bartók fogalmazott meg találon és Bónis Ferenc idézett magas ismertetőjében: „... a rapszódia — elsősorban a magyar rapszodiáról beszél — a maguk nemében tökéletes alkotások. Azt az anyagot, amit Liszt benőkö felhasznál, nem lehetne szebben, jobban, nagyobb művészettel feldolgozni”. Bartók — tudjuk jól — nem ontotta a dicséreteket egykönnyen. Bizonyos, hogy ilyen kijelentéseit alapos tanulmányozások előzték meg. Talán egy kicsit jobban hinnünk kellett volna szavának — akkor korábban való helyére került volna a rapszódia értékelése. Hangsúlyozom, nem a MHV-t illeti egyedül a felelősség az ily késői felismerésért — mindannyiunknak, teljes zenésztársadalmunknak vállalni kell a beismerést: méltatlanul mellőztük zenei „közgondolkodásunkból” Liszt magyar rapszódiait!

Természetesen, a 19 rapszódia meghallgatása, tanulmányozása nem győzhet meg arról, hogy e műveket Liszt legkiválóbb alkotásai közé tartozónak érezzük. De mindenképpen teljesebbé teszük Liszt-portrénként, ezen belül még az öregkori Lisztről alkotott művészi képet is — gondoljunk pl. az utolsó rapszódia jövőbe mutató, csak néhány késői zongoradarabbal rokon megoldásaira, jellegére. De nem kevesebb tanulsággal jár a fiatalkori rapszódia sora: egyrészt Liszt zongoratechnikájáról, másrészt különböző orientációiról tudunk meg belőlük teljesebbet, többet. S külön érdekessége van a teljes sorozat ily, a három lemezen követhető egymásutánjának. Múlt és jelen „találkozik” e darabokban, melyek hűen követik Liszt csaknem egész életútját.

Őt zongoraművészt választották a rapszódia eljátszására: Gabos Gábort, Lux Erikát, Torma Gabriellát, Tusa Erzsébetet és Zempléni Kornélt. Bár mindannyian kiváló ismerői a szakmának, természetesen felfogásuk, előadási stílusuk nem is lehet egyforma. Voltaképpen tehát öt különböző Liszt-tolmácsolást kell értékelnünk. Ketten az előadók közül még a fiatal generációhoz tartoznak, hárman viszont már több éves-évtizedes előadói praxissal gazdagodtak. Az összehatás feltétlenül kedvező: mindegyik rapszódia stílushű és pontos interpretációban hangzik el, tehát a hallgató hite-

les előadásban ismerheti meg a műveket.

Öt zongoraművész — öt egyéniség, s ez pontosan lemérhető-követhető a produkciókon. Érzésem szerint a liszti előadói ideált legjobban Gabos és Zempléni közelíti meg, valamint a késői rapszodiák életre keltésével Tusa Erzsébet. Milyen elegáns, hatásos, a kis és nagy formákat egyaránt jól összefogó Gabos VIII. rapszódia előadása! Rendkívül briliánsan zongorázik, érezhetően teljesen uralja a hangszer, és a művek legbonyolultabb kottaképeit is könnyedén, természetesen szólaltatja meg. Sokszor szabadra engedi előadói fantáziáját, de a romantikus hév sohasem ragadtatja túlzásokra, kéretlen pátoszra, túlcsőpögő, szirupos manírokra, hatásvadászó effektusokra. (Talán csak a XII. rapszódia utolsó fokozásában vártunk volna még többet — így ez a néhány ütem kisére erőltetül hangzott el.)

Zempléni Kornél produkciói is jó értelemben véve nagyvonalúak, virtuózak. Kívülről-belülről tökéletesen birtokolja a liszti előadói stílust, s pontosan tudja érzi a tempó és dinamikai arányokat is. Ezért érthetünk egyet pl. a II. rapszódia vagy a XV. rapszódia (Rákóczi-induló) tempóival, melyek éppen így, kissé (az átiratokban „megszokottnál”) visszafogottabbak, de meggyőzőek. Gaboshoz hasonlóan ő is mestere a karakterrajzolásnak. Itt nevezetesen annak, ahogyan az egyes témákat bemutatja, alakította, variálta — egymással kontrasztálta. Azt is félreérthetetlenül érzékeltette, hogyan váltott hangot a XVI. rapszódia. Viszont nem éreztem a többihez hasonló szuggesztivitásúnak a 6. lemezoldalon, a rapszódia-sorozat után hallható Spanyol rapszódia bemutatását. Itt mintha hiányzott volna a máshol megcsodált technikai fölény, az átütőerő, a művekkel való hasonló azonosulás.

Tusa Erzsébet is a tőle megszokott rangon muzsikált — különösen a három utolsó rapszodiában. Nála jobban aligha érzékeltette volna bárki e művek előremutatását, századunkba való átívelését. És azt is, mennyire azonos töről fakadtak, mint a halálcárdások. Ugyanakkor azt is pontosan elénk rajzolta, ahogy ezek a darabok visszaemlékeznek a múltba, a fiatalkori Liszt hangjára, stílusára. Bár e két réteg Tusa előadásában plasztikusan elválasztódott, mégis egységesnek hatottak e produkciók, mert

formai összefogással, művészi meggyőző erővel azokat képes volt egységesíteni. Érdekes viszont az, hogy ugyanezt a „sűrítést”, koncentrálttságot, kevésbe találjuk meg Tusa fiatalkori rapszódia-előadásában. A III. rapszódia hallatán az is megfigyelhető, hogy — úgy tűnik, legalábbis — túl sok pedált használ.

Lux Erika igen tehetségesen, nagy beleélőképességgel zongorázik. Lírai alkat — ezért sikerültebbek nála a lírikusabb jelenetek, a súlyosabb, dramatikusabb részletekkel viszont még kevésbé birkózik meg. Természetesen ez utóbbiakat is lejátssza, de még nem oly meggyőzően, mint máshol. Technikai felkészültsége sem hagy kívánnivalót, ezért oly hatásos előadásában pl. az I. rapszódia strettája, de ugyanígy vehetjük észre azt is, hogy dinamikai tartalékaival még nem gazdálkodik ökonomikusan: a háromszoros fortéval jelzett rész így nem tud már a többi fölé emelkedni. A XI. rapszódia előadásába ritmikai bizonytalanságok is belecsúsztak: pl. a *Vivace assai*-val jelölt rész előtt. A befőzés előtti külön jelölt hangsúlyozásokat sem valósította meg kottahűen. Am egy pillanatra sem szabad felednünk: a rapszodiák eljátszása még a legtechnikásabb, legrutinósabb zongoraművészeket is komoly feladat elé állítja. Fiatal művészeketől talán maximalizmus is lenne számon kérni a legteljesebb precizitást, de hogy mégis ezt tesszük, jelzi azt, hogy nem kívánjuk felmenteni őket a „még fiatal” megbélyegzéssel. Már csak azért sem, mert — a lemez is bizonyítja — ha még csak részleteiben is, de képesek a „teljesség” megvalósítására.

A Lux Erikánál leírtak jórészt fiatal kolléganőjére, Torma Gabriellára is vonatkoznak. Remek pianisztikus adottságokkal rendelkezik, s helyenként meglepő érettséget, korát meghazudtoló elmélyültséget, átélést bizonyít. Lux Erikához viszonyítva kevésbé a lírára hajló alkat. A IV. rapszódia előadásán figyelhető meg az is, hogy még kissé szertelen, a XIV. rapszodiánál pedig az, hogy a „nagy összefogás” valósult meg kevésbé. Zongorajátéka ennek ellenére alig hagy kívánnivalót.

Mindvégig nagyon jó a zongora beállítása (zenei rendező: Antal Dóra, hangmérnök: Fülöp Attila), s tetszett a taksak- és kísérőfűzetterv is (Pap Klára). Ami sajnálatos: néhány erős pattogás hangzik a lemezeken (pl. az I. rapszódia, vagy a XVIII. rapszódia közben).

Daniel Speer: Musikalisch-Türkscher Eulen-Spiegel (1688) — részletek. Előadja: Réti József, Bende Zsolt és Fülöp Attila, valamint a Zeneművészeti Főiskola kamarakórusa (karigazgató: Párkai István) és a bécsi Musiqua Antiqua együttes Bernhardt Klebel vezényletével. — Hungaroton LPX 11 521.

A Musica Rinata sorozat legújabb lemeze zenetörténeti „csemege”, a barokk korszak egyik elfeledett, de nem jelentéktelen mesterének művészetét teszi hozzáférhetővé. A lemezen részleteiben hallható mű műfaja: zenei regény, quodlibet, melyben vegyesen hallunk zenekari és énekesszóló részeket. Az eredeti szólamanyagot Dr. Falvy Zoltán rekonstruálta — ennek alapján készült a felvétel, mely mintegy egyharmadát szólatatja meg az eredeti darabnak. Különösen figyelemre méltóak a táncjátékok — a korabeli nemzeti táncok ihlette karakterdarabok. (Hallunk pl. török, orosz és magyar balettzenéket.)

A Türkischer Eulen-Spiegel kellemes és jó mesteremberre valló alkotás. Nem kelt egyik részlete sem különösebb érzelmi viharokat. Viszont hű képét adja a kor különböző nemzeti muzsikáinak. És nem utolsó sorban hálás feladatot kínál a három férfi szólólistának.

A szólólisták jól helytállnak, nemkülönben a kórus is. A zenekari produkcióba azonban egy-két kisebb bizonytalanság belesúszott, ilyen pl. a lemez A-oldalának utolsó előtti tánca, mely ritmikailag nem teljesen „tisztá”, és a hangsúlyozások is vitathatók.

Ízléses a tasakterv (Morvay Endre) és ügyes, tetszetős megoldás az, hogy az illusztrációkat a Musikalisch-Türkischer Eulen-Spiegel 1688-as — tehát eredeti — kiadásából válogatták.

Chorearum Collectanea — Magyar vonatkozású késő renaissance táncok — Czidra László feldolgozásai. Előadja a Camerata Hungarica együttes. — Hungaroton LPX 11 498.

Hajdútáncok, Ungaresca, Regnart: Villanella, Táncok a Soproni virginálkönyvből, táncok a Kájoni kódexből... Ilyen és ehhez hasonló kompozíciókat kínál a lemez. Ezeket a 16—17. századi műveket koncerten, rádióműsorokban csak igen ritkán hallhatjuk, inkább zenetörténeti könyvekben találkozunk velük. Czidra László és együttese úttörő feladatot vállalt e darabok élővé varázsolásával. Elképzeléseit nemcsak megvalósítani tudta, hanem ragyogóan kamatoztatni is: kihasználva a lehetőségeket, országhatáron belül és kívül népszerűsíti magyar zenei múltunkat.

A Camerata Hungarica együttes tagjai kitűnő muzsikuskok. Kár, hogy a lemezborító őket név és hangszer szerint nem sorolja fel; mint ahogy az is érthetetlen, miért nem írtak valamit az együttesről? Ugyancsak nem derül ki, kik az énekes előadói Regnart Villanellájának (széphanagúak, de egy-egy szótól eltekintve szövegmondásuk kevésbé érthető). A 18. szám férfi szólólistájára sem derül fény. Ismét nagyon szűk helyre kellett összesűfölni a négy nyelvű programot és ismertetőt, pedig ezek az alig ismert darabok megérdemelték volna a részletesebb bemutatást, esetleg a szövegek közlését stb.

Sok a pattogás is a lemezen. De „belső” technikai problémára is rámutathatunk: érzésem szerint a felvétel hangzásszintje nem mindenhol egyforma. Ha pl. a Lőcsei virginálkönyvből vett utolsó táncot, és a Soproni virginálkönyv táncait közvetlen egymás után (ahogy a lemezen van) hallgatjuk meg — mindez kiderül.

Juhász Előd