MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

X. évfolyam, 1. szám *1969. március*

TARTALOM

MARÓTI GYULA:

A Tanácsköztársaság művelődéspolitikája és a kórusmozgalom 3

BUDAPESTI NEMZETKÖZI BARTÓK SZEMINÁRIUM, 1968

KÁRPÁTI JÁNOS:

Népzene és tizenkétfokúság Bartók zenéjében 21

BREUER JÁNOS:

Bartók helye a magyar zenei publikációkban 36

VITÁNYI IVÁN:

A zenepszichológia vázlata 45

ZOLTAI DÉNES:

A zeneszociológia távlatai 61

SÓLYOM GYÖRGY:

„Mai idők és minden idők mélyéről..." — Jegyzetek Tóth Aladár válogatott zenekritikáiról 70

DOCUMENTA

KROÓ GYÖRGY:

Két máig kiadatlan Bartók partitúra. A fából faragott királyfi szvit-változatainak története 76

SZEMLE

Palermói fesztivál-jegyzetek (Várnai Péter) 90

KÖNYVEKRŐL

A parasztdaltól a munkásdalig (Szerkesztette: Katona Imre, Maróthy János, Szatmári Antal) — Szelényi István: A népdalharmonizálás alapelvei (C. Nagy Béla) 93

Tánctudományi tanulmányok 1965—66 (V. I.) 95

Josef Rufer: Die Komposition mit zwölf Tönen (B. J.) 97

FOLYÓIRATOK 98

HANGLEMEZEKRŐL 112

A Magyar Zene legközelebbi száma 1969. június 30-án jelenik meg.

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

A szerkesztő bizottság tagjai:
SZABOLCSI Bence, UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: LÓZSY János
Szerkesztőség: Budapest, V., Báthori u. 10. Telefon: 317—330
Szerkesztőségi órák: kedden 10—12-ig
Kiadja a Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Telefon: 221—285
Felelős kiadó: SALA Sándor igazgató
Készült a Zeneműkiadó Vállalat nyomdaüzemében
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető a Posta Központi Hírlapirodánál (Bp. V., József nádor tér 1.) és bármely postahivatalnál. Előfizetési díj félévre 30,— forint, egész évre 60,— forint, mely összeg egyéni előfizetésnél a 61.280., közületi előfizetésnél pedig a 61.066. sz. csekkszámlára vagy MNB 8. sz. folyószámlára fizetendő be.

MARÓTI GYULA:

A TANÁCSKÖZTÁRSASÁG MŰVELŐDÉSPOLITIKÁJA ÉS A KÓRUSMOZGALOM

1919. március 21-én úgy látszott, hogy a nép, a tömegek számára ütött a teljes és végleges felszabadulás órája. A Tanácskormány szinte napok alatt teremtette meg a lehetőségét annak, hogy a néptömegek a kultúra bástyáit is birtokukba vehessék. S a nép tudott és akart is élni megszerzett jogaival. Valósággal elözönlötték azokat a rendezvényeket, amelyek a tudományokkal és a művészetekkel való ismerkedés különféle lehetőségeit kínálták számukra.

A hosszú háborús évek bénító dermedtségéből szinte egyik napról a másikra keltek újra életre a munkásság kulturális egyesületei, köztük a munkásénekkarok is, hogy az új helyzetben új módon álljanak helyt a kultúra frontján. Az első szabad május 1-én a felvonuló tömegek soraiban Pest utcáin „mindenütt a forradalmi proletárok harci dalaitól zengett a lég. A laktanyákban, ahol eddig gépfegyverek leselkedtek a májusi tüntetőkre, most a forradalmi dalokat visszhangozták a falak."[1] A városligeti milleneumi oszlopoknál 2000 tagú hatalmas ének- és zenekar üdvözölte a város minden részéből odaérkező, felvonuló dolgozókat.[2] A Népoperában, a Tanácskormány hivatalos díszünnepségén hangzott fel először az egyesített ének- és zenekar előadásában ifj. Lányi Ernő—Somlyó Zoltán máig népszerű, híres „Májusi kalapács" című kórusdala.[3] A siker óriási volt. Férfikaraink műsorán manapság átköltésben fordul elő a mű. Ezek egyike Révész László feldolgozása.[4] (L.: kottapéldáját a 4. lapon.)

A győzelmi ünnep hangjai még el sem ültek, amikor a munkásénekkaron Pesten testületileg vonultak fel a rögtönzött toborzó ünnepélyekre, hogy a fegyverviselésre alkalmas embereket a Vöröshadseregbe szólítsák. Az ellenforradalmi erők ugrásra készen sorakoztak határainkon. A fiatal magyar proletárállamot meg kellett védeni. A hívó szóra hatalmas tömegek indultak egyenesen az első vonalakba, hogy a nép nehezen megszerzett szabadságát megvédelmezzék mindenféle támadással szemben. Míg a Vöröshadsereg északon és délen elkeseredett harcot vívott az ellenséges túlerővel, a Forradalmi Kormányzótanács a nagyobb városokban — főleg a fővárosban — mindent elkövetett, hogy az itthon maradt családtagokban és a dol-

[1] Népszava, 1919. május 3.

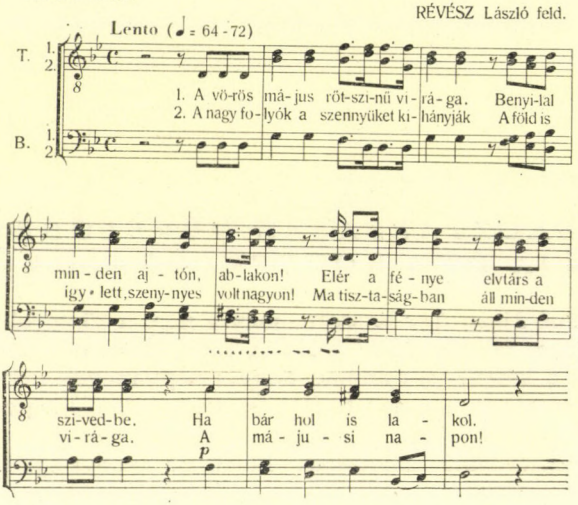
[2] uo. 1919. április 30. és május 3.

[3] T. Szerémi Borbála szerk.: Magyarországi Munkásdalok, 1955. 192. o. (Kottaképe, szövege u. o. az 58. oldalon.)

[4] Népművelési Intézet kottaarchívuma, kézirat.

Férfikar részlet

RÉVÉSZ László feld.



gozó proletár tömegekben megerősítse saját erejükbe vetett hitüket. Alig néhány nap alatt a művelődési és szórakozási alkalmak soha nem tapasztalt választékát teremtették meg a kultúrára szomjazó tömegek számára.

A dolgozók gazdag kulturális programok — többek között színvonalas hangversenyek — keretében ismerkedhettek az egyetemes kultúra értékeivel, amelyektől eddig gondosan távoltartották őket. A legjobb munkásénekkarok rendszeres közreműködői voltak a — a katonatanácsok, párt- és szakszervezetek rendezésében zajló — hangversenysorozatoknak. A különleges helyzet a magyarázata, hogy a művelődés és gyönyörködtetés céljait szolgáló hangversenyekről sem hiányoztak az agitatív célú, mozgosító dalok, de mellettük műsoraikon egyre gyakrabban tüntek fel igényesebb kóruskompozíciók is.

Egy-egy nagyobb munkásénekkar havi programját vizsgálgatva — mai szemmel is — irigylésre méltó változatosságot tapasztalhatunk, amelynek legfőbb jellemzője a társadalmi hasznosságra, egyszersmind a művészi igényességre való törekvés. A Kültelki Munkásdalkör például 1919 májusában néhány nap alatt a következő szereplési felkéréseknek tett eleget: gyermekdalokat, köszöntőket énekelt egy gyermekavatáson (ma névadó ünnepségnek mondanánk); egy párthelyiség névadó ünnepségén a Gömb utca 25-ben, egy zenés irodalmi matinén (az OIB rendezésében), a Gyermekbarát Egyesület műsoros délutánján és két papnélküli proletártemetésen.[5]

Ilyen sokrétű művelődéspolitikai feladatnak a siker reményével természetesen csak olyan előzmények birtokában volt lehetséges eleget tenni, mint amilyenekkel ekkor már a magyar munkásénekkarok többsége rendelkezett. Amikor 1908-ban a Magyarországi Munkásdalegyletek Szövetsége megalakult és a saját művészi-társadalmi céljainak megfelelő feladatok kijelölésén fáradozott, már a magyar énekkari kultúra négyévtizedes gazdag

[5] Népszava, 1919. május 27.

tapasztalataira támaszkodhatott. Ebből a négy évtizedből legalább kettőre ugyancsak a társadalmi haladásért folyó küzdelem volt a jellemző. Olyan hazafiak álltak akkor a dalosmozgalom élén, mint Erkel, Mosonyi és Ábrányi Kornél.

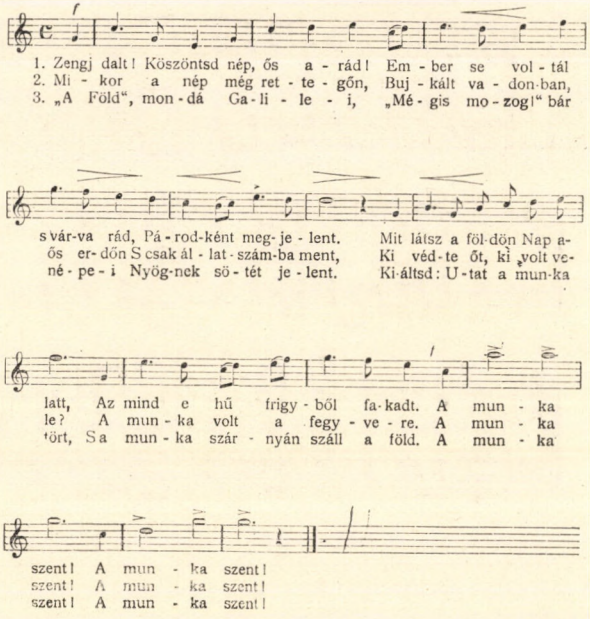
Ezzel a haladó örökséggel indult útjára a század első évtizedében a magyar munkásénekkari mozgalom. Karmű-irodalmának megteremtéséről természetesen magának kellett gondoskodnia, hiszen eszmei-társadalmi céljai alapjaiban tértek el a múlt század haladó polgárainak, a dalosmozgalom addigi vezetőinek törekvéseitől. A külföldi — elsősorban a német — munkásmozgalomból származó és eredeti nyelven vagy fordításban elterjedt dalok e szerep betöltésére csak ideig-óráig lehettek alkalmasak, noha közülük néhány (a „Lied der Arbeit", a „Föl szocialisták", a „Marseillaise", majd később számos Hanns Eisler-dal stb.) évtizedek múlva is állandó repertoár-darabja maradt a munkásénekkaroknak. Josef Scheu: Lied der Arbeit című dalt Gyagyovszky Emil, a neves magyar munkásköltő fordításában terjedt el. A Tanácsköztársaság idején Stromfeld Aurél az „R" gárda indulójának ezt választotta.[6] „A munka dala" egy megőrzött tenor szólamának fakszimiléje:

I. Tenor.

A munka dala.

Németből fordította: **Gyagyovszky Emil.**

Határozottan. Zenéjét szerzé: **SCHEU JÓZSEF.**



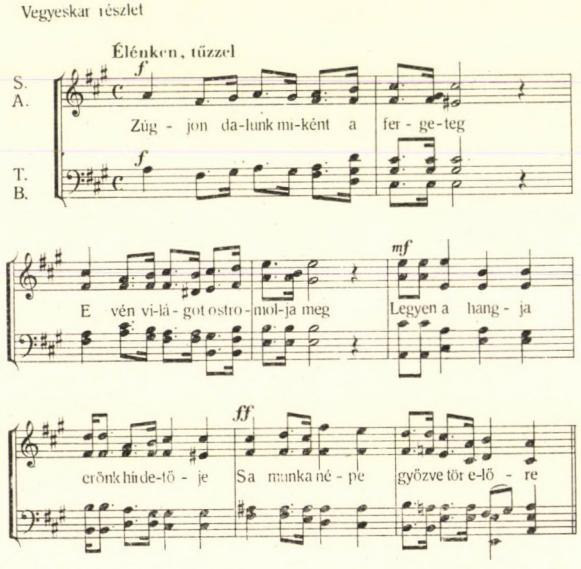
[6] T. Szerémi B. Magyarországi Munkásdalok, 1955. 174 o.

Az eredeti magyar munkásdal kialakulása és elterjedése azonban sokkal lassúbb folyamat volt, semhogy a munkásénekkarok szükségletei az egyszólamban terjedő dalok kórus-feldolgozásával kielégíthetők lettek volna.

A munkásdalosszövetség — az elődökhöz hasonlóan — ugyancsak pályázatok kiírásával próbálkozott és igyekezett a vállalkozó szellemű szövegírókat és zeneszerzőket a munkásmozgalom céljait kifejező eredeti magyar művek írására megnyerni. Nem volt könnyű feladat. Gyakran előfordult, hogy a beérkezett pályaművek közül egy sem volt díjazásra alkalmas.

Mindemelett az 1911-es pártkongresszuson egy — erre az alkalomra összeállított — 200 tagú énekkar nagy sikerrel mutathatta be azt a 4 művet, amely addig különösképpen megnyerte a dalosok és a közönség tetszését. A küldöttek felállva hallgatták végig és nagy eismeréssel jutalmazták az összesített kórus lelkesítő énekét.[7] A 4 kórusmű, amely később a munkásdalosmozgalomban fél évszázadon át a leggyakrabban szerepelt a kórusok műsorán, és amelyek a Tanácsköztársaság idején is csaknem minden gyűlésen és hangversenyen felhangzottak, szövegükben a munkásság harci elszántságáról, szabadság utáni vágyáról és a győzelembe vetett rendíthetetlen bizakodásáról szóltak. Zenéjük az osztrák és német munkásmozgalmi indulóknak és a magyar népies műdalok akkor divatos hangvételének az ötvözetei.

Kirchner Elek—Mórócz Jenő: Jelige.[8]

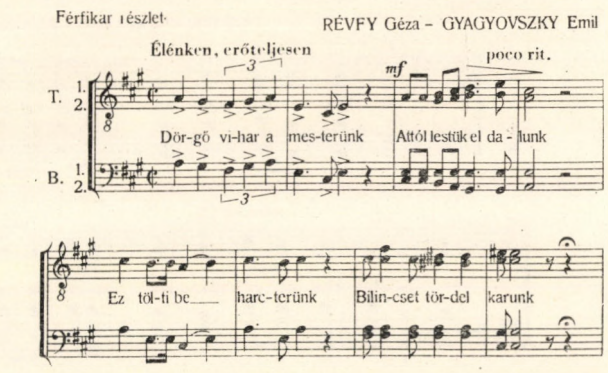


3

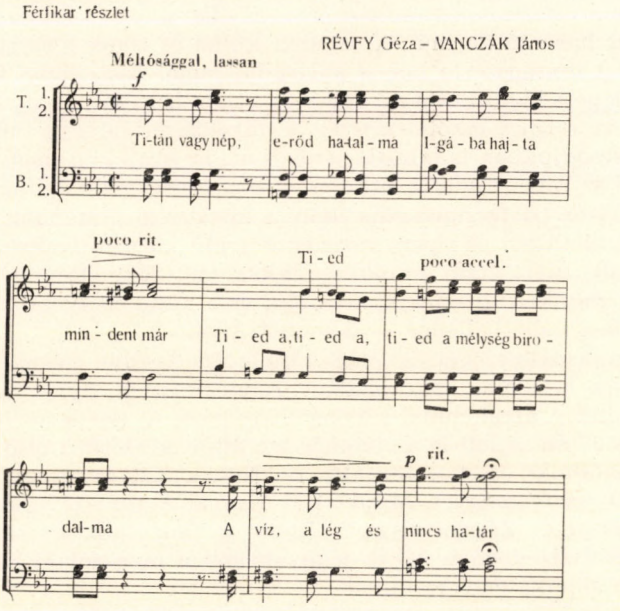
[7] A Munkások Dal- és Zeneközlönye, 1932. dec. 126. o.

[8] Népművelési Intézet kottaarchívuma.

Révfy Géza—Gyagyovszky Emil: Toborzó (férfikarrészlet)[9]

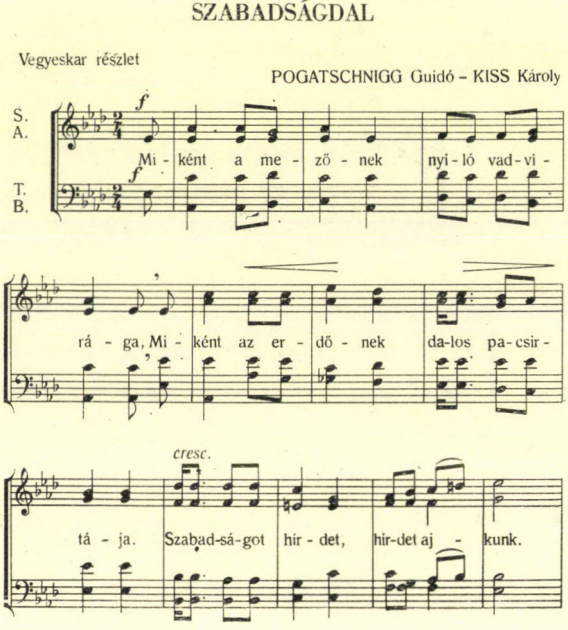


Révfy Géza—Vanczák János: Titán vagy nép (férfikarrészlet)[10]



[9] Népművelési Intézet kottaarchívuma.
[10] Uo.

Pogatschnigg Guidó—Kiss Károly: Szabadságdal (férfikarrészlet)[11]



Az ilyen és hasonló karművek minden költői és zenei gyengeségeik ellenére az akkortájt országszerte honos karirodalommal összevetve feltétlenül bizonyos előrelépést biztosítottak a fejlődés útján. Legfőbb erényük kétségtelenül a határozott eszmei elkötelezettség a társadalmi haladás mellett, de zenei feldolgozásmódjukban is hoztak némi újat: az uralkodó magyar nótás stílusirányzattal szemben tudatos útkeresést egy modernebb felfogás irányába.

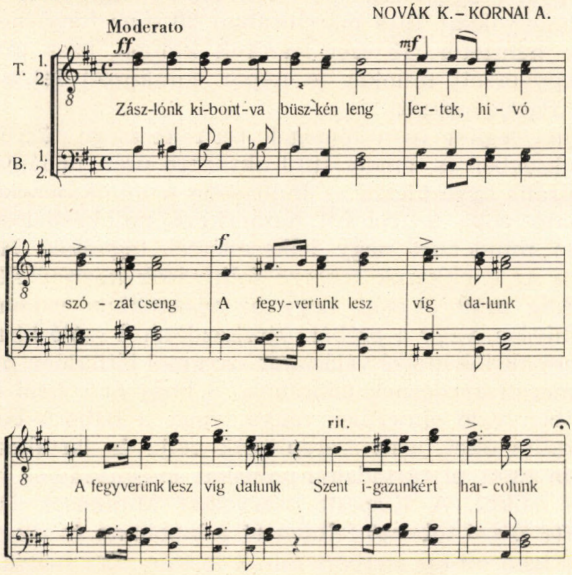
Az 1911-es pártkongresszus után a következő esztendők érlelődő forradalmi hangulatában az ilyen mozgósító erejű kórusművekre egyre nagyobb szükség volt, mert több munkásénekkar vált közvetlenül is érdekeltté a nagyüzemi munkásság sztrájkharcaiban és a mind nagyobb méretű politikai — majd főleg háborúellenes — demonstrációkban.

A munkásdalosszövetség megalakulásától kezdve évenként a Kőbányai Régi Sörház hatalmas csarnokában rendezte meg nyári dalosünnepségét, amelyen minden alkalommal sor került egy-két új kórusmű bemutatására is. 1913. július 27-én zajlott le a világháború kitörése előtti utolsó dalosünnepség, amelyen hatalmas összkar mutatta be Novák Károly, fiatal fővárosi énektanár két új szerzeményét. Mindkettőt Kornai Artúr szövegére írta. Címeik: Dalolj proletár és Zászlóbontás.[12] Utóbbi a Tanácsköztársaság idején is, a későbbi két évtizedben is egyik leggyakrabban megszólaló harcra mozgósító dala volt a munkásénekkaroknak.

[11] Népművelési Intézet kottaarchivuma.
[12] Uo.

ZÁSZLÓBONTÁS

Férfikar részlet



A világháború kitörése, a tömeges bevonultatások az egyre erősödő munkásdalosmozgalmat is egyik napról a másikra megbénították. Nem egy esetben közvetlenül a háborúellenes tüntetés színhelyéről vonultatták be és küldték a frontra egy-egy munkásénekkar tagságát, arra sem hagyva időt, hogy szeretteiktől elbúcsúzhassanak. A próbatermek fokozatosan elnéptelenedtek. Csak a veterándalosok maradtak otthon, akik a nagyobb városokban azon fáradoztak, hogy ideiglenes egyesülések létrehozásával tegyék akcióképessé csonkán maradt énekkaraikat. Számtalan háborúellenes összejövetel lett hangulatában izzóbbá, hatásában erőteljesebbé fellépéseik nyomán.

Az újabb fordulatot 1918. október 17-én Tisza Istvánnak a háború elvesztéséről szóló parlamenti bejelentése és az október 24-i fiumei katonai lázadás hozta meg, amely után a leszerelésüket követelő katonák csapatostól érkeztek haza a frontokról. Október 30-án a bécsi forradalom híre nagyot lendített a hazai eseményeken: a Gyűjtőfogházból kiszabadították a politikai foglyokat és az Astória Szálló előtti ünnepélyes eskütétellel a polgári forradalom valósággá vált.

„A tömegben hol a Kossuth-nóta, hol a Marseillaise hangjai csendültek fel,"[13] — írja a korabeli krónikás, mintegy kifejezésre juttatva ennek a forradalomnak az átmeneti jellegét. Sokmindennek kellett még ahhoz megváltoznia, hogy négy és fél hónappal később a polgári demokratikus köztársaság helyébe a szocialista Tanácsköztársaság léphessen; hogy a „Min-

[13] Népszava, 1918. nov. 1.

denkihez" címzett kiáltvány bejelenthesse a világnak: „Magyarország proletársága a mai nappal a maga kezébe vesz minden hatalmat..."

A szocialista forradalom győzelmének egyik biztosítéka a tömegek körében viharos gyorsasággal érlelődő forradalmi hangulat és elszántság volt, amelynek eredményeként 1919 márciusában 20 ezer főnyi helyőrség, 2 ezer főnyi tengerész nemzetőr, 18 ezer leszerelt katona, ezer vasutas nemzetőr és 5 ezer felfegyverzett munkás és népőr sorakozott fel a Kommunisták Magyarországi Pártja mögött.

A forradalmi légkör és a tömegek tettrekészsége tükröződik abban a rendkívüli élénkségben is, amely 1918 októbere után néhány hónap alatt a különféle kulturális egyesületek — különösen a munkásénekkarok — körében tapasztalható volt. A frontról hazaérkező munkásdalosokat társaik a próbatermekben mindenütt nagy lelkesedéssel fogadták. Háborús veszteségeik pótlására az énekkarok toborzó felhívások közzétételével igyekeztek gondoskodni. Alig múlt el nap, hogy az újságokban valamelyik munkáskórus ilyen felhívása, vagy a próbák újrakezdéséről szóló híradása ne szerepelt volna. Gyors akcióképessé válásukat szemmel láthatóan minden együttes tagsága lelkiismereti kérdésnek tekintette. S hogy erre nem csupán a közös éneklés örömeiben való elmerülés vágya, vagy a háború befejezése feletti lelkesedés sarkallta őket, arra szerepléseik célja és tartalma a legékesebb bizonyíték. Nem múlt el társadalmi-politikai megmozdulás munkásénekkar közreműködése nélkül. A Kispesti Szervezett Munkások Dalkara például január 9-én tette közzé toborzó felhívását a lapokban és már két hét múlva — január 21-én igen fontos szerepre álltak készen. Egy nagygyűlésen dalaikkal a munkásegység megbontói ellen, az összefogás érdekében kellett a résztvevők hangulatát erősíteniök.[14] Karnagyuknak — Novák Károlynak — két karműve is alkalmasnak kínálkozott e feladatra. Mindkettő 1913-ban a Munkásdalosszövetség VI. országos dalosünnepélyén hangzott el először nagyközönség előtt. (A Dalolj proletár és a Zászlóbontás.) Az összkarnak akkor is a kispesti énekkar volt a bázisegyüttese, nem csoda, hogy a hívó szóra évek múltán is ilyen gyorsan akcióképessé tudtak válni.

A nyomdászok „Ébredés" Dalköre egyike volt a legelsőknek, amelyek a háború után fellépéseiket újra megkezdték. Január 5-én a nyomdászok Gutenberg Otthonában (VIII. Kölcsey u. 2.) a félszázada dolgozó nyomdászok jubileumi ünnepségén ők voltak a műsor főszereplői. Az Istvántelki Főműhely „Testvériség" Dalkara január 9-én a vasutasok országos kongresszusán töltötte be az eseményt keretbe foglaló és hangulatkeltő szerepét. A Ferencvárosi Szervezett Munkások Dalkara január 19-én a ferencvárosi munkásság nagygyűlésén végezte el ugyanezt a feladatot, amelyen „Ember ember hátán szorongott, amikor a Ferencvárosi Dalkar éneke felhangzott és jelezte a gyűlés kezdetét."[15]

A Magyarországi Munkásdalegyletek Szövetsége január 12-én, vasárnap tartotta meg első elnökségi ülését a grafikai munkások szakegyletében (VII., Damjanich u. 51.), amelyen valamennyi — már működő — munkásénekkar elnöksége képviseltette magát.[16] A közgyűlésre február 23-án került sor a

[14] Népszava, 1919. jan. 2.
[15] Népszava, 1919. jan. 21.
[16] Népszava, 1919. jan. 12.

MÁV Gépgyár dísztermében. (A mai Ganz-MÁVAG Művelődési Ház nagytermében.)[17] A megválasztott vezetőség ettől kezdve VII., Dohány u. 63. szám alatti új helyiségéből irányította az énekkarok mozgalmi és hangverseny-tevékenységét.[18]

A családi és kisebb közösségi ünnepségek (pl. ház- és klubavatók) egyházi segédlet nélküli megrendezése ekkor nem számított már újkeletű kezdeményezésnek, de gyors és széleskörű elterjedése erre az időre esik. A főszerep ebben is a munkásénekkaroké volt. Előbb főleg temetéseken működtek közre úgy, hogy a pap és a kántor szerepét helyettesítsék a saját érzelemkeltő adottságaikkal. Később már mind gyakoribbak lettek az új jövevényeket felavató gyermeknévadó ünnepségek is, amelyeket hol munkásotthonokban, hol mozi- vagy párthelyiségben rendeztek meg azok a társadalmi közösségek, amelyekhez az ifjú szülők, vagy nagyszülők tartoztak.

A háború után először — 1918 októberében — a Budapesti Általános Munkásdalegylet énekkara tett eleget ilyenirányú kötelezettségének, amikor Szabó Ervinnek, a nagy magyar marxistának a papnélküli temetésén — Károlyi Mihály és Bárczi István Budapest főpolgármestere jelenlétében — végezte el a szertartás zenei tennivalóit.[19] A későbbi hónapokban ilyen feladatokra egyre gyakrabban került sor. Január 12-én a Famunkások Dalkara énekelt egyik szaktársuk népes papnélküli temetésén.[20] Január 18-án Pécsett rendeztek díszes bányásztemetést, amelyen a pécsi Nemzeti Színház ének- és zenekara, valamint a pécsi vasutasok és nyomdászok dalkörei is közreműködtek.[21] Január 29-én temették Pesten Ady Endrét. Múzeumi ravatalánál az Operaház énekkara énekelt gyászdalokat, míg a sírnál az Általános Munkásdalegylet énekkara vett végső búcsút nagy költőnktől, akinek ekkor már sok megzenésített versét énekelték a legjobb munkásénekkarok.[22]

1919 februárjában egy látványosan megrendezett temetés e korszak súlyos ellentmondásaira is rávilágít. Ebben az időben a polgári demokratikus rendszer mind erőtlenebbé vált. Vele szemben egyidőben két ellentétes póluson sorakoztak fel a rendszer megdöntését sürgető erők. Az egyiken a forradalom továbbfejlesztői, a másikon a szocialista forradalom minden rendű és rangú ellensége szervezkedett. A szociáldemokrata miniszterekkel „megerősített" kormány jellemző módon legfőbb feladatának a KMP szétzúzását tekintette. A párt vezetőinek brutális letartóztatását megelőző tömegtüntetésben lövöldözést provokáltak, amelynek során három rendőr meghalt. Az SZDP áruló vezérei a Kommunista Párt megsemmisítése, illetőleg a tömegek félrevezetése érdekében a rendőröket a „Népszava védelmében elesett hősök"-nek[23] kiáltották ki. A temetésről a Népszava „Budapest népe temetett" címmel közölt terjedelmes tudósítást. A munkások egy részét ezzel átmenetileg olymértékben sikerült félrevezetniök, hogy üzemi kirendeléssel

[17] Népszava, 1919. febr. 23.
[18] Népszava, ápr. 18.
[19] Népszava, 1918. okt. 3.
[20] Népszava, 1919. jan. 15.
[21] Népszava, 1919. jan. 18.
[22] Népszava, 1919. jan. 29. és 30.
[23] Népszava, 1919. febr. 26.

még kommunista-ellenes tüntetést is összehoztak, amelynek élén véres bárdokkal a kezükben a vágóhídi munkások vonutak. Azt is el tudták érni, hogy a „hősök"-nek kijáró külsőségekkel megrendezett látványos temetésen a katonazenekar a Marseillaise-t játssza, a „Budapesti népcigányzenészek szakszervezetének 300 tagú zenekara"[24] vezesse a gyászmenetet és a Budapesti Általános Munkásdalegylet énekkara munkásgyászdalokat énekeljen.

A forradalom erjedését azonban sem a kormányterror, sem egyes szociáldemokrata vezetők árulása nem volt képes többé megakadályozni. A tömegek csakhamar ráébredtek, hogy valójában kik képviselik az érdekeiket. A következő napokban Pesten és a vidéken egymást érték a KMP melletti tüntetések. A Vörös Újság, 1910. március 1-e után ismét megjelent, ami nagyban hozzájárult a dolgozók tisztánlátásához. A Vyx-jegyzék ultimátumszerű követelései megpecsételték a polgári demokratikus kormányzat sorsát és egyúttal megnyitották a proletár hatalom megteremtésének a lehetőségét.

A Tanácsköztársaság kikiáltását követő napokban a rendeletek egész sora jelent meg, amelyek az új társadalmi céloknak és körülményeknek megfelelően szabályozták az élet minden területét. A dolog természetéből következik, hogy a kulturális élet átalakítására vonatkozó intézkedések jó része a proletár hatalom 133 napja alatt nem valósulhatott meg. Az a lelkes igyekezet azonban, amellyel a dolgozó tömegek a nap mint nap feltáruló újabb kulturális lehetőségeket a maguk számára felfedezték és birtokba vették, arra utal, hogy a Tanácsköztársaság minden korábbi rendszernél többet tett a tömegek kulturális — ezen belül különösen művészeti — érdeklődésének felkeltése és igényeinek kielégítése érdekében.

Zenei területen főleg a hangversenyélet soha nem látott fellendülése érdemel méltatást. Az új közönség valósággal elárasztotta a hangversenyteremmé varázsolt mozikat és munkásotthonokat, hogy az egyetemes zenekultúra legértékesebb alkotásaival kiváló előadóművészek tolmácsolásában megismerkedhessen. Az O. I. B. (Országos Ismeretterjesztő Bizottság) 1919. április 19-én megjelent közleménye szerint[25] a „Népművészeti akció" célja és feladata „a jó művészet, elsősorban a zene megkedveltetése és terjesztése a munkások között. Eszközei: a legjobbat adni, klasszikus mesterek és korunk becsületes művészeinek legjobb műveit, legjobb előadásban, mert az igaz érték a legérthetőbb és természetesebb minden tudálékos népszerűsítésnél. A művészet az ember benső szabadságának és szabad fejlődésének egyik feltétele." Korábban is rendeztek már munkáshangversenyeket, de március 21-e után ezeknek a száma szinte hetek alatt úgy megnőtt, mintha a rendezők és a közönség egy évszázad mulasztásait néhány hónap alatt akarták volna pótolni.

Minden forradalmi időszak jellegzetes megnyilatkozása ez. Népünk történetében azóta újra megismétlődött ez a folyamat. A felszabadulás utáni években tanúi lehettünk ennek a „mindent egyszerre" akarásnak, a szocialista kulturális forradalom viharos erejű kibontakozásának. Most már tudjuk, hogy — miként a felszabadulás utáni években ez az iram egy idő után ki-

[24] Népszava, 1919. febr. 26.
[25] Népszava, 1919. ápr. 19.

sebb mértékűre csökkent, — nyilván tizenkilencben is így lett volna, ha a hazai és nemzetközi reakció gátat nem vet az egész fejlődésnek. Ötven év távlatából is csak csodálni lehet az élni akarásnak, az élet igenlésének ilyen — minden nehézséggel és külső-belső veszedelemmel dacoló — tömegméretű megnyilatkozását.

A Zeneakadémia nagytermében már 1919. január 12-én a harmadik munkáshangversenyt rendezték meg, amelyre a sajtó híradása szerint „minden jegy elkelt". Az Országos Zenész Szövetség a Vigadót választotta vasárnap délelőtti matiné-jellegű hangversenyei színhelyéül. Az első koncert január 29-én zajlott le ugyancsak nagy érdeklődést keltve. A februári belső hatalmi harcok kiéleződése egy ideig a hangversenyéletben is kedvezőtlenül éreztette hatását, de a következő két hónapban — főleg áprilisban — a gyors fellendülés még tovább fokozódott. A Népszava kommentátora a március 29-i számban így összegezi erről a véleményét: „A proletárdiktatúra első nagyhetén is minden hirdetett hangversenyt megtartottak. Ilyen rend és nyugalom ekkora világátalakulásban példátlanul fog állni mindig." A lapok áprilisi számaikban csaknem mindennap hírt adtak egy-egy munkáshangversenyről. Április 6-án, vasárnap délelőtt a fővárosban az O. I. B. egyidőben több helyen is rendezett ismeretterjesztő célzatú munkáshangversenyt.

Az első vidéki munkáskoncertet — érdekes módon — nem ipari központban, hanem a szegényparaszti rétegek egyik vidéki centrumában, — Hódmezővásárhelyen — rendezte meg a helyi direktórium április 6-án.[26] Miskolcon például csak április 20-án került sor az első munkáshangverseny megrendezésére.[27] Április 25-től kezdve már Székesfehérvárott is egymást érték az ilyen rendezvények.[28]

A különféle hangversenyeken a munkásénekkarok aszerint vállaltak kisebb-nagyobb szerepet, amint a műsortáruk bővülése és előadási színvonaluk fejlődése ezt megengedte. A MÁV Északi „Törekvés" Dalköre pl. Müller Károly fővárosi zenetanár karnagy vezetésével első ízben április 13-án délelőtt az Uránia mozi helyiségében megrendezett irodalmi-zenei matinén működött közre,[29] amelyen — a kritika szerint — „Zajos sikert aratott." Április 20-án ugyanott, a Közoktatási Népbiztosság VII/3. ügyosztálya Grieg-művekből rendezett hangversenyt, amelyen a „Törekvés" Dalkör ismét szép sikerrel szerepelt.[30]

Gyakori eset volt, hogy a jobb képességű munkásénekkarok — zenekarral és hivatásos előadóművészekkel szövetkezve — önállóan vállalkoztak egy-egy hangverseny megrendezésére. Így egyfelől lehetővé vált, hogy a műsorösszeállítás során saját környékük lakosságának az igényeit jobban figyelembe vegyék, másfelől személyes kapcsolataik révén a külkerületek lakóinak a mozgósítását is eredményesebben voltak képesek megoldani. Az Első Budapesti Általános Zeneegyesület ének- és zenekara március 29-én rendezett ilyen házihangversenyt a Budafoki út 14. számban.[31] A Budafoki Általános Munkásdalkör az O. I. B. megbízásából április 13-án Budafokon

[26] Népszava, 1919. ápr. 5.
[27] Népszava, 1919. ápr. 17.
[28] Népszava, 1919. ápr. 25.
[29] Népszava, 1919. ápr. 12. és 16.
[30] Népszava, 1919. ápr. 19. és 24.
[31] Népszava, 1919. ápr. 29.

rendezett önálló hangversenyt, amelyen Palló Imre, Forgács Rózsi és Gróf Miklós is közreműködött.[32] Ugyanezen a napon Kispesten — ugyancsak az O. I. B. felkérésére — a Kispesti Szervezett Munkások Dalkara rendezett önálló hangversenyt.[33] A sikeres hangverseny után a Wekerle-telepi (akkor Állami Telep) Munkásdalkör és a Kispesti Szervezett Munkások Dalkara úgy döntött, hogy egyesíti erőit. Így látták biztosítva, hogy ezentúl a legigényesebb feladatoknak is képesek lesznek megfelelni. Április 23-án a Népszavában felhívást tettek közzé, amelyben az összes munkásegyesületeknek felajánlották szolgálataikat, ha az igényeket Aladár u. 3. sz. alatti helyiségük címén időben bejelentik.[34] Hogy nem csupán reprezentatív szereplésekre gondoltak, az abból is kitűnik, hogy ezután mind gyakrabban találjuk írásbeli nyomát mozgalmi szerepléseiknek. Nevezetes esemény volt pl. a kispesti Állami Munkástelep mozihelyiségében (Wekerle telep, Fő tér) megrendezett nyilvános gyermeknévadó ünnepség, amelyen Pötendy László Irén nevű leányát avatták fel az énekkar közreműködésével. A mintegy 900 férőhelyes mozit az érdeklődő közönség zsúfolásig megtöltötte.[35] Az Óbudai Munkás Dalkör április 13-án a III. ker. Korona tér 2. sz. alatt lévő Munkásotthonban (előbb Korona kávéház, ma pedig a Dugovics Titusz tér 2-ben „Frankel Leó" Művelődési Ház) rendezett gyermekavatón énekelt a népes közönség előtt.[36]

A román királyi hadsereg április 16-án megindított intervenciós támadását követő napon a lapokban felhívás jelent meg: „A Magyarországi Munkásdalegyletek Szövetsége kötelékébe tartozó dalárdák figyelmébe: Húsvét vasárnap délután $^1/_2$3 órakor találkozás a népligeti nagyvendéglő kerthelyiségében, onnan testületileg felvonulás a Toborzó népünnepélyre. Jelvények feltüzendők." „Az Internacionálé férfikarra megjelent, átvehető minden este 6—8 óra között Bermel József szövetségi pénztárosnál (VII., Dohány utca 63.)."[37] Április 20-án az énekkarok feladatai közt ismét a mozgósítás került előtérbe!

A külső veszély gyors növekedése ellenére a Tanácskormány megbízásából az illetékes szervezetek egy percig sem csökkentették az előkészületek ütemét, hogy május 1-ét, a nemzetközi munkásszolidaritás nagy ünnepét méltó keretek között rendezzék meg. A toborzó felhívásokkal egyidőben Pesten a lapokban a Hadügyi Népbiztosság egy másik felszólítása ugyancsak a zenészeknek és dalárdáknak szólt, kérve őket, hogy „énekkaruk létszámát haladéktalanul jelentsék a zenei osztály vezetőjénél (Vár, Dísz tér 2. III. 11.). Cél: közreműködés a május 1-i nagy ünnepi felvonuláson és műsorokon."[38] A közlemény a kottabeszerzés lehetőségeire is kiterjedt. Főleg a Marseillaise és az Internacionalé kottáit nyomtatták ki erre az alkalomra nagy példányszámban, mert ezeket a műveket nemcsak az énekkarokban, hanem az iskolák és az ifjúsági szervezetek kisebb-nagyobb kollektíváiban is megtanították.

[32] Népszava, 1919. ápr. 12.
[33] Népszava, 1919. ápr. 13.
[34] Népszava, 1919. ápr. 23.
[35] Népszava, 1919. máj. 21.
[36] Népszava, 1919. ápr. 13.
[37] Népszava, 1919. ápr. 17.
[38] Népszava, 1919. ápr. 18.

Április elején hivatalos rendelettel kötelezővé tették, hogy az iskolai ünnepélyeken ezt a két dalt mindenütt énekeltessék el.

A május 1-i ünnepi felvonulás különböző helyeken megrendezett énekkari összpróbáit egységes elvek szerint állították össze. A középiskolák énekkarai április 27-én, vasárnap délelőtt a Wesselényi utcai polgári fiúiskola tornatermében gyülekeztek, ahol Major J. Gyula énektanár, karnagy (Major Ervin zenetudós édesapja) vezetésével tartottak közös próbát.[39] Ezt hétfőtől kezdve mindennap megismételték, amíg valamennyi mű kifogástalanul ment. A munkásdalosszövetség a felnőtt énekkarok összpróbáit április 29-én, kedden délután 6 órakor kezdte meg a Práter u. 16. sz. alatti elemi iskola nagytermében. Kottákról minden énekkarnak saját magának kellett gondoskodnia. A sajtófelhívás szerint feltétlenül elviendő volt: az Internacionalé, a Marseillaise, Gramm: Föl, szocialisták-ja, Stark Henrik: Munkáshimnusza, Pogatschnigg Guidó: Szabadság dala stb.[40]

Május 1-én az intervenciós csapatok elérték a Tisza vonalát, sőt egyes román járőrök már Szolnokra is benyomultak. A cseh burzsoázia csapatai Sátoraljaújhelyt, a franciák Makót és Hódmezővásárhelyt is elfoglalták. S ugyanezen a napon Pesten és szerte az országban a tömegek felejthetetlen külsőségek között, határtalan lelkesedéssel vettek részt a nemzetközi proletáriátus ünnepének jól megrendezett felvonulásain és sokféle szórakozási formájában. A rengeteg látványosság közt különös szerep jutott — márcsak hangulati szerepüknél fogva is — az ifjúsági és felnőtt énekkaroknak. Mindenütt, amerre a program szerint a dolgozók felvonultak, szállt a dal. Ezer és ezer torokból törtek elő az erőt és bizakodást sugárzó munkásdalok. Nagy része volt ebben a menetben szabályos távolságokban elhelyezett énekkaroknak — ifjúságiaknak és felnőtteknek egyaránt —, amelyek végig a „hangadó" szerepét töltötték be.[41]

Várható volt, hogy a felvonuláson ez alkalommal hatalmas tömegek vesznek részt. Erre való tekintettel a Fővárosban a gyülekező helyeket különböző nagyobb tereken jelölték ki, ahol a gyülekezés ideje alatt kis ünnepségeket is rendeztek. A budapesti énekkarok nagy összkarai két helyen — a Vérmezőn és a városligeti Milleneumi emlékműnél — adtak műsort. Csak azok az énekkarok vettek ezekben az összkarokban részt, amelyeknek a szereplésére a helyi pártszervezetek (főleg a külső kerületekben) saját körzeti ünnepségükön nem tartottak feltétlenül igényt. Ilyen kivétel volt pl. az Újpesti „Riadó", a „Virradás" és az Újpesti Dalkör. Ők hárman április 30-án tartották az István tér 6. számban közös főpróbájukat, hogy másnap a külön újpesti ünnepségen összkarban együtt énekelhessenek. Így történt ez Nagytétényben is, viszont például a csepeli dolgozók — és természetesen velük együtt a csepeli munkásénekkarok is — úgy határoztak, hogy — többórás gyaloglás árán is — együtt ünnepelnek a fővárosi munkásokkal. Máig is büszkén emlegetik a csepeliek azt a példás fegyelmezettséget, ahogy a csepeli dolgozók akkor helytálltak és a városligeti központi ünnepség színhelyére felvonultak.[42]

[39] Népszava, 1919. ápr. 26.
[40] Népszava, 1919. ápr. 27.
[41] Népszava, 1919. máj. 3.
[42] Népszava, 1919. ápr. 30. és máj. 3.

A Vérmező északi sarkában felállított színpadon a következő énekkarok szerepeltek: Óbudai Dalkoszorú, Óbudai Dalfüzér, Óbudai Munkásdalárda és az egyesített dohánygyári dalárdák. A Vérmező középső részén sorakoztak fel: a Repülőgépgyár „Világosság" Dalköre, a Tabáni Dalkör és a Budapesti Szervezett Munkások Dalköre. A déli részen adtak műsort: a Budapesti „Szabadság" Dalkör, a rákospalotai „Szabadság" dalkör, a Budapesti Munkásdalárda, a MÁV „Visszhang" dalárdája, valamint Kispest, Csepel, Erzsébetfalva, Újpest, Kistarcsa, Rákosfalva, Rákosszentmihály és Budafok dalárdái, illetve közülük azok, amelyekre kerületi feladatot nem bíztak.[43]

A többi budapesti énekkar a városligeti Iparcsarnok előtt gyülekezett és 10 órakor zárt sorokban, zászlók alatt énekelve vonult a Milleneumi szoborhoz, ahol 2 ezer tagú összkarrá alakulva nagyzenekari kísérettel adták elő jól összepróbált forradalmi dalaikat, amelyekkel a város minden részéből odaérkező felvonuló dolgozókat üdvözölték. Műsorukon a már ismert számok: Kirchner: Jeligéje, Gramm: Föl szocialisták, Stark: Munkáshimnusz, Pogatschnigg: Szabadságdal, a Marseillaise, az Internacionale stb. szerepeltek.[44] A főváros különféle terein gyülekező dolgozók részben a Vérmezőre, részben a Városligetbe vonultak. A Népszava május 3-i számában említi meg, hogy „amikor a Lövölde és Hunyadi téren gyülekezők oszlopa a Teréz körútra ért, a járdán felállított 300 főnyi diákénekkar üdvözölte őket dalaikkal."[45]

Az ünnepségek színhelyén a szónokok méltató szavai után késő estig hullámzott a tömeg egyik rendezvényről a másikra. Az összkari számok elhangzása után a Városliget egyes pontjain felállított szabadtéri színpadokon az énekkarok együtt szerepeltek a legismertebb hivatásos művészekkel, vidám és komoly tárgyú műsorszámokkal. Az egyik ilyen ligeti színpadon a dalárdák énekszámai mellett pl. Petőfi, Ady, Gyagyovszky, Csizmadia és Várnai Zseni versek hangzottak el kiváló előadók tolmácsolásában.[46]

A Vöröshadsereg alakulatai minden laktanyában külön megrendezték a maguk májusi ünnepségét. A 32. Vörös Gyalogezred a Martinovics laktanyában ünnepelt, ahol az ezred saját dalárdája nyitotta meg és zárta be énekével az ünnepi műsort.[47]

A Margitsziget ezen a napon is a gyermekeké volt. Felvonulásukat a Munkás Gyermekbarát Egyesület szervezte meg, amely részben minden gyerekkézbe apró zászlócskákat adott, másrészt vidám hangulatú éneklésüket szakpedagógusok segítségével készítette elő. A Munkások Gyermekszínháza egész délután szép előadással kedveskedett a sok-sok ezres gyermekközönségnek. A szigeti műsorokon több helyütt — a polgári dalosmozgalom legnagyobb multú együttese — a Budai Dalárda is szerepelt.[48]

A vidéki május 1-ék közül a székesfehérvári ünnepséget emeljük ki, amelynek keretében a helyi zeneiskola tantestülete immár harmadik nép-

[43] Népszava, 1919. ápr. 30.
[44] Népszava, 1919. ápr. 27. és 29.
[45] Népszava, 1919. máj. 3.
[46] Népszava, 1919. máj. 3.
[47] Népszava, 1919. máj. 3.
[48] Népszava, 1919. máj. 3.

szerű munkáshangversenyét rendezte meg, ez alkalommal mintegy 2000 főnyi lelkes közönség nagy tetszésnyilvánítása mellett. A hangversenyen a fehérvári dalárdák is közreműködtek.[49]

Májusban talán még az előző hónap hangversenyéletét is túlszárnyaló rendezvényáradatról adtak hírt a fővárosi lapok és plakátok. A Zeneakadémián ifjúsági és munkáshangversenyek négy-öt naponként váltották egymást. Az egyik sorozatot az O. I. B., a másikat a VI. kerületi Munkás- és Katonatanács rendezte. A pesti Vigadóban a IV. kerületi, a Vígszínházban pedig az V. kerületi Munkás- és Katonatanács rendezett — az egyikben vasárnap délután, a másikban délelőtt — munkáshangversenyeket. A Royal-Apolló mozi helyiségében a Körúton az O. I. B. május 4-től, vasárnap délelőttönként irodalmi-zenei matinékat rendezett, amelyekre 1 koronás belépőjegyeket kizárólag a szakszervezetekben lehetett váltani. A május 4-i matinén pl. Peterdy Andor költő (Várnai Zseni férje) „A föld énekel" című verseskötetéből olvasott fel, amelyben a Tanácsköztársaság köszöntésére írott verseit adta közre. Rajta kívül a Hauser-vonósnégyes, két operaénekes, Várkonyi Mihály, a Nemzeti Színház tagja és a Budapesti Általános Munkásdalegylet énekkara működött még közre a színvonalas matinén.[50] Az Újpesti Munkástanács Művelődési osztálya június 8-án, vasárnap az újpesti Városháza tanácstermét is hangversenyteremmé változtatta, hogy az ingyenes munkáshangversenynek minél reprezentatívabb helyet biztosítson.[51]

A legkiemelkedőbb fővárosi zenei rendezvények egyszerű felsorolása is nehéz feladat lenne, pedig május közepe felé a helyzet súlyosbodása (mind a hátországban, mind a frontokon) a kórusok életében is lemérhető volt. A Budapesti Általános Munkásdalegylet május 17-én sajtóközlemény útján értesítette tagjait, hogy a próbákat a bevonulók nagy száma miatt további intézkedésig szünetelteti. Az itthon maradottakat a vezetőség arra kérte, hogy csütörtökönként az asztalos szakosztályban gyülekezzenek. A bevonultaktól pedig azt kérték, hogy mihelyt tehetik, adjanak magukról életjelt.[52] A május 22-i Népszavában jelent meg a III. kerületi Munkás Zene- és Dalegylet felhívása, amelyben a bevonulások miatt szünetelni kényszerülő vagy már fel is oszlott óbudai dalárdák itthonmaradt valamennyi tagját egyesülésre szólította fel, hogy a munkásotthonban meghirdetett munkáshangversenyek azután is megtarthatók legyenek. Hasonló okok késztették időleges egyesülésre az Újpesti „Virradás" és a Rákospalotai „Szabadság" Dalkört is.[53] A Népszava május 27-i számában a megcsappant létszámú Budapesti Könyvnyomdászok Dalköre (amely a volt „Ébredés" és a Typographia Dalköre egyesülésből jött létre) is arra kérte bevonult tagjait, hogy tartózkodási helyükről mielőbb értesítsék az énekkar vezetőségét. Június 7-én a Sütőmunkások Dalkarának a felhívása a május 17-e óta kényszer szünetet tartó Budapesti Általános Munkásdalegylet itthon maradt tagjaihoz szólt. Arra kérték őket, jelentkezzenek a sütők Dohány u. 71. sz. alatti helyiségében és csatlakozzanak hozzájuk, amíg önállóan újra meg nem kezdhetik munká-

[49] Népszava, 1919. máj. 4.
[50] Népszava, 1919. máj. 3.
[51] Népszava, 1919. jún. 8.
[52] Népszava, 1919. máj. 17.
[53] Népszava, 1919. máj. 10.

jukat.[54] Az akkor született „fegyverbarátság" a két énekkar között olyan erős maradt, hogy azt az utódok ma is mindkét énekkarban nagy szeretettel ápolják. (A sütők utódja az Élelmezési Dolgozók Szakszervezetének Központi férfikara, a Budapesti Általánosé most egy Váci úti üzem — a Medicor Művek — MSZBT férfikara.)

Abban az időben különösen nagy szükség volt az énekkarok megmaradt erőinek az egyesítésére, hiszen nehéz körülmények közt a dal lelkesítő és mozgósító erejére a hátországban mind az irányítók, mind a lakosság körében a korábbinál is fontosabb szerep várt. Június 14-én a Tanácsok Országos Gyűlését a Népoperában (a mai Erkel színházban) rendezték meg. A munkásdalosszövetség az alkalomra minden elérhető budapesti munkásdalost mozgósított. A nagygyűlést köszöntő műsoron ezúttal is az Internacionalé, a Révfy: Titán vagy nép, a Gramm: Fel a szocialisták és a Marseillaise szerepeltek. A nehéz körülmények ellenére erre a fellépésre is a megszokott gondossággal készült fel az alkalmi egyesített kórus. A főpróbát június 13-án a Práter utcai elemi iskolában tartották meg.[55] A jó felkészülés eredménye nem maradt el: a nagygyűlés részvevői az énekkar minden számát elismerő, lelkes tapssal jutalmazták.

Az intervenciósok ellen élet-halál harcát vívó Vöröshadsereg hátában a külső és belső reakció erői Budapesten és néhány vidéki városban június közepén ellenforradalmi puccskísérletet hajtottak végre. A budapesti munkásmilícia, a Vöröshadsereg és a Vöröshadsereg Pesten tartózkodó egységei pár óra alatt elfojtották ugyan a monarchista katonatisztek által szervezett felkelést, de ez nem ment áldozatok nélkül. Az ellenforradalom egyik proletáráldozatát, Lipták Lajost, az újpesti temetőben hatalmas tömeg részvéte kísérte utolsó útjára. A búcsúztató szertartáson az újpesti munkásénekkarok valamennyien résztvettek, hogy a maguk módján enyhítsenek a gyászoló család: feleség és hat kicsi gyermek fájdalmán.[56] A Központi Munkás- és Katonatanács felhívása nyomán a Kerepesi temetőben is valamennyi fővárosi munkásénekkar megjelent és énekelt az áldozatok temetésén.[57] Kalocsán és környékén nagyjából a budapestivel egyidőben zajlott le az ellenforradalmi kísérlet, de a Vöröshadsereg alakulatai azt is néhány nap alatt leverték. Ez az eset is áldozatokkal járt. Két budapesti vöröskatona holttestét a Fővárosba szállították és ugyancsak nagy részvét mellett temették el. Itt a Budapesti Általános és a Sütőmunkások egyesített énekkara énekelt.[58]

A 32. Vörös Gyalogpóttest június 29-ére a katonaotthon felszerelése javára meghirdetett hangversenyét az ellenforradalmi puccskísérlet miatt kellett elhalasztani.[59] Helyette népes nagygyűlést rendeztek, amelyen köszönetet mondtak a puccs leverésében hősiesen helytálló alakulatok legénységének és a harcokban megsebesült bátor katonáknak. A gyűlés lelkes hangulatához az ezred zenekarán kívül egy — budapesti munkásénekkarok tag-

[54] Népszava, 1919. jún. 7.

[55] Népszava, 1919. jún. 12. és Siklós András: Magyarország története 1917—1919—1961. 124. l.

[56] Népszava, 1919. jún. 28.

[57] Népszava, 1919. jún. 29.

[58] Népszava, 1919. jún. 29.

[59] Népszava, 1919. jún. 26.

jaiból összeállított — alkalmi együttes sikeres közreműködése is hozzájárult.[60]

A pestújhelyi munkáskórház gondnoka ezekben a hetekben két ízben is rendezett a kórházban ápolt betegek részére hangversenyt, amelyeken neves hivatásos művészekkel együtt a Pestújhelyi Munkásdalárda is közreműködött, Lichter Lajos énektanár vezetésével. A műsor végén a Marseillaise-t és az Internacionalét a betegek együtt énekelték az énekkarral.[61]

Az új rendszer életképességét, messze tekintő terveinek realitását igazolja az az élénkség és vitalitás is, amellyel a tömegek a társadalmi szervezetek minden kulturális kezdeményezését akkor is felkarolták, és igénybe vették, amikor a frontokon a helyzet mind súlyosabbá vált, s amikor a belső árulók a lakosság győzelembe vetett hitét minden módon igyekeztek megingatni. A fővárosi tömegek egész június hónapban, sőt még július közepe táján is sok kulturális rendezvényt társadalmi eseménnyé avattak. Túl azon, hogy a hangversenytermeket minden alkalommal megtöltötték, mind többen jelentkeztek a felvételt hirdető énekkarokba is. Az ingyenes zeneoktatás is mind több fiatalt és idősebbet csábított a művelődés e népszerű lehetőségének igénybevételére.

Az énekkarok egymásután tették közzé tagtoborzó felhívásaikat, hogy a fronton harcolók helyére új dalosokkal tegyék együtteseiket szereplőképessé. A felhívások sikerére utal, hogy ebben az időben ismét megjelentek a sajtóban az énekkari próbák újrakezdéséről szóló bejelentések. Még júniusban és júliusban is számos új énekkar alakult. A Budapesti Népbiztosság hivatalos közlönyében a Tanítók Szakszervezete is júniusban tette közzé felhívását, amelyben a budapesti helyi csoport énekkarának a megszervezését hirdette meg: „Minden szakszervezetnek évek óta van már énekkara. Az ügyosztály nemcsak agitációs, hanem kulturális szempontból is elő kívánja segíteni a szervezetnek e törekvését, és azzal a kéréssel fordul a Főváros szervezett tanítóságához, hogy szeretettel karolja fel ezt az ügyet és minél többen lépjenek be az énekkarba. Vezetését Müller Károly karmester vállalta . . ."[62] Ugyanebben az időben alakult meg a Kövér Lajos u. 4. számban az O. I. SZ. zuglói csoportjának énekkara,[63] és június második felében a Közegészségügyi Munkások Országos Szövetségének a dalköre is.[64]

A Vígszínházban és a Zeneakadémián egész június végéig minden munkáshangversenyt megtartottak. Az I. kerületi Munkás- és Katonatanács június 22-én, vasárnap délelőtt a Krisztina téri Budai Színkörben megrendezett hangversenyének műsorán — Novák Károly karnagy vezetésével — a Repülőgépgyár „Világosság" Dalköre is közreműködött. Rajtuk kívül a Budai Színkör zenekara és sok neves énekes és hangszeres szólista is fellépett a műsorban. Az énekkar a műsor három részében szerepelt a következő számokkal: Internacionalé, Novák: Zászlóbontás, Hoppe: Sűrű erdő, Révfy: Titán vagy nép és Marseillaise.

Július elején híre érkezett, hogy 21-én egyes nyugati országokban a

[60] Népszava, 1919. jún. 27.
[61] Népszava, 1919. jún. 22.
[62] Budapesti Népbiztosság Közlönye, 1919. július, 73/1919—VII.
[63] Népszava, 1919. jún. 12.
[64] Népszava, 1919. jún. 18.

munkásszervezetek általános sztrájkot hirdetnek meg, tiltakozásul az orosz és a magyar Tanácsköztársaság elleni fegyveres beavatkozás miatt. Sikeréhez nálunk is nagy reményeket fűztek. A magyar Tanácskormány ezzel a meggondolással időzítette erre a napra a románok elleni hadműveletek megindítását. Nem tudhatták, hogy árulás következtében mindkét vállalkozásra kudarc vár.

Július 21-én a Fővárosban 12 ponton egyidőben rendezték meg azokat a tömeggyűléseket, amelyeken a párt és a Tanácskormány legjobb szónokai mindenütt lelkesítő beszédet intéztek a néphez a nehéz vállalkozás előtt. A Munkásdalegyletek Szövetsége valamennyi budapesti tagegyesületét mozgósította, hogy minden gyűlésre jusson belőlük egy vagy több együttes és lelkesítő dalaikkal segítsék a szónokok vállalkozásának sikerét. Budán, a Vérmezőn a Tabáni Munkásdalkör, a Liszt Ferenc Dalkör, a II. kerületi Szabadság és a Budapesti Munkásdalárda szerepelt. Óbudán a Korona téren a III. kerületi Munkás Dal- és Zeneegyesület, az Országház téri gyűlésen a MÁV „Testvériség" dalkör, a Sennefelder Dalkör, a Budapesti Lyra Dalkör, a Mintakészítők dalárdája, a Belvárosi Munkásdalárda és a Cukrászok Dalköre lépett fel. Az angyalföldi Gömb utcában a Budapesti Szervezett Munkások dalárdája énekelt. A Hunyadi téren az Egyesített Városi Vasút összes dalárdái szerepeltek. Az Almássy téren a Budapesti Általános Munkásdalegylet, a Sütőmunkások Dalköre és az Építőmunkások Dalköre lépett fel. Zuglóban a Zuglói Munkás Dalárda; a Rákóczi téren a Budapesti Nyomdászok Dalkara, a Budapesti Postások Dalkara, az Éttermi Segédek Dalköre és az Egyenlőség Dalkör énekelt. A Kálvária téren a Budapesti MÁV Törekvés Dalkör, a MÁV „Acélhang" és a Ganzgyári Dalkör; a Bakáts téren a Ferencvárosi Szervezett Munkások Dalárdája szerepelt. A Vásártéren a MÁV „Visszhang" Dalkör és a Központi Vonatkísérők Dalköre, a X. kerületi Martinovics téren pedig a Kőbányai Szervezett Munkások Dalárdája lépett fel.[65]

*

A magyar munkásdalosmozgalom — e rövid történeti áttekintés bizonysága szerint — a forradalom előkészítése idején csakúgy, mint a Tanácsköztársaság néhány hónapja alatt bebizonyította, hogy ha kell, hetek alatt képessé válik a legsokoldalúbb társadalmi kötelezettségek vállalására. Tud harcolni, mozgósítani, lelkesíteni, ha kell; szórakoztatni, fájdalmat enyhíteni, ha úgy adódik és magasabb művészi igény eléréséért tanulni, művelődni is, ha erre lehetőség nyílik: mind a maguk, mind a közönségük ízlésének fejlesztése, műveltségének növelése érdekében. Mindez természetesen csakis a forradalmi célokkal való azonosulással és fegyelmezett, magasfokú szervezettség mellett válhatott valóra.

[65] Népszava, 1919. júl. 20.

KÁRPÁTI JÁNOS:

*NÉPZENE ÉS TIZENKÉTFOKÚSÁG BARTÓK ZENÉJÉBEN**

Noha Bartók művészetének a népzenével való kapcsolata közismert, igazi jelentőségét gyakran félreismerik. Ez vezetett ahhoz az értékelési egyoldalúsághoz, amely egyik oldalon a bécsi iskola hatása alatt álló polgári esztétikát, a másik oldalon viszont a vulgarizálás gyermekbetegségéből még ki nem gyógyult marxista szándékú esztétikát jellemezte. A polgári esztétika egy igen számottevő csoportja — Adorno, Leibowitz, Boulez — a népzenéhez való vonzódásban Bartók művészi nagyságának korlátját látta, és az életmű egy nagy részét — azt, amelyikben a népzene hatása egészen nyilvánvaló — másodrangúnak tekinette. Az 1950-es évek magyar marxista zeneesztétikája viszont elsősorban ezt az erősebben népi jellegű részt vallotta magáénak, s szinte kész volt arra, hogy a többi művet átengedje a polgári oldalnak. Nos, ők szépen megosztoztak volna Bartók életművén, ha nem kerekedik fölébük a józanabb, tudományosabb, művészibb meggondolás, amely Bartók egész hagyatékát egységében vizsgálja és a rostáló esztétika helyett az elemző-kritikus utat választja. Bartók műveinek sorában kétségkívül nem mindegyik darab egyforma értékű. Hiba volna minden művét, minden egyes leírt hangját remekműként tisztelni, fetisizálni; az ítélkezés kritériuma azonban semmiképp sem lehet az, hogy milyen mértékben érvényesül az egyes művekben a népzene hatása.

1937-ben egy alkalommal azt mondta Bartók: „Vonósnégyeseim dallamvilága lényegében nem különbözik a népdalokétól; csak épp hogy a foglalatuk szigorúbb". Aligha találunk világosabb és autentikusabb állásfoglalást arra nézve, hogy Bartóknak ezekben a legkoncentráltabb műveiben is, amelyeket az imént említett polgári esztétika is nagyra értékel, fontos szerepet játszik a népzene. Nincs tehát kétféle Bartók: egy a népzenéhez közel álló, abból merítő úgynevezett „folklorista" zeneszerző és egy európai, azaz világszinten álló, egyetemes nagy mester, hanem csak egy és ugyanaz a művész, aki önmaga szabta feladatát különböző fokon, különböző koncentráltsággal és különböző céllal oldotta meg.

Bartóknak a népzenével való kapcsolata sokkal bonyolultabb annál, semhogy néhány alapigazsággal vagy idézettel megoldhatnók. A téma irodalma eddig sem csekély, ki kell azonban emelnünk belőle, mint legjobb kiindulópontot Szabolcsi Bence 1950-ben megjelent tanulmányát, amely először tisz-

* Előadás az 1968. évi budapesti nemzetközi Bartók Szemináriumon.

tázta, hogy ez a viszony miképpen változott, milyen fejlődésen ment keresztül Bartók első magyar népzenei tájékozódásától kezdve egész utolsó periódusáig, művészetének humanista tetőpontjáig. „Bartók esztétikájának ezt a sajátos, törvényszerű fejlődését külön tudománytörténeti tanulmány mutathatná be leghitelesebben; — írja Szabolcsi professzor — pontosan kitűnnék belőle, hogyan váltja fel a tisztán művészi szempontú érdeklődést a tudományos tisztázás igénye, hogyan szítja kezdettől fogva a politikai állásfoglalás, amely még kirívóbbá válik attól a pillanattól kezdve, hogy Bartók — szinte közvetlenül a magyar népdalgyűjtés megkezdése után — szembefordulva az 1908-as Magyarország nacionalista jelszavaival, megkezdi a román, szlovák és ruszin gyűjtést is; kitűnnék belőle, hogyan merít végső soron a népzenéből, tudományos problémákon túl, történelmi, erkölcsi és szociális tanulságot: hogyan látja meg benne előbb a nemzet és az ország, később a világrész, végül az emberiség problémáit."

Ilyen megvilágításban tarthatatlan Bartók „nemzeti folkloristának" való beállítása, amely pedig még ma is fel-felbukkan némely közkézen forgó, XX. századi zenét tárgyaló kézikönyvben. A folklorizmus kategóriája, bár önmagában véve nem jelent alábecsülést, korunk zenei térképén és esztétikai értékrendjében csak második helyen áll az úgynevezett egyetemes jelentőségű alkotók kategóriája mögött. Bartók-kutatásunknak tehát — úgy érzem — egyik legfőbb feladata, hogy pontos analízisekkel és józan kritikai mérlegeléssel bizonyítsa be: miképpen lépte át Bartók a nemzeti folklorizmus határait, s miképpen vált a népzene és a század forradalmi kifejezési eszközeinek egyidejű felhasználásával korunk egyik egyetemes jelentőségű mesterévé.

A problémának tulajdonképpen ez az *egyidejűség* a kulcsa. Más szóval: hogy valóban összeegyeztethető-e a népzenén nyugvó alkotásmód a XX. század új technikai eszközeivel. Mint tudjuk, ezt a Schönberg-iskola kategorikusan tagadta a modern kifejezés, az új, tizenkétfokú komponálási módszer oldaláról. Találkozunk azonban olyan véleménnyel is, amely a népzenei alkotásmód oldaláról vonja kétségbe e két módszer összeegyeztethetőségét. Maga Bartók is például így nyilatkozott erről 1931-ben: „... vizsgáljuk meg, hogyan is egyeztethető össze a népi zenén alapuló mai irányzat az úgynevezett atonális irányzattal, más néven: a Zwölfton-musik irányzattal. Valljuk be: sehogy sem. Miért? Azért, mert a népi zene csakis tonális; atonális népi zene valami teljesen elképzelhetetlen. Márpedig atonális Zwölfton-musik nem alapulhat tonális népzenén: ez fából vaskarika lenne."

Különös azonban, hogy Bartók e megállapításának egy másik, régebbi megállapítása ellent mond. 1920-ban a német Melos című folyóiratban, egy igen mélyreható tanulmánya során a következőket írta: „Hogyan fér mármost össze a gyökeréig tonális népzenének ez a hatása az atonális irányzattal? Elég lesz utalni egy igen jellemző példára: Sztravinszkij Pribautki-jára. Ennek énekszólama olyan motívumokból áll, amelyek — ha talán nem is az orosz népzenéből kölcsönzöttek — teljesen orosz népzenei motívumok szerint képződtek. Ezeknek a motívumoknak, amelyek önmagukban véve egytől egyig gyökerükben tonálisak, jellemzően rövid lélekzetű volta olyanfajta hangszerkíséretre ad alkalmat, amely a motívumok hangulatára igen jellegzetes, többé-kevésbé atonális hangfoltok sorozatából áll. Az együttes hatás

mindenesetre közelebb áll az atonalitáshoz, mint a tonalitáshoz." Nem kétséges, hogy lehet találni magyarázatot Bartók e két, egymásnak ellentmondó megállapításának okaira. Bármennyire tiszteljük is azonban a szerző szóbeli nyilatkozatait, e kérdésben mégis perdöntőbb erejűnek tartjuk magát a zenét, Bartók életművét. A nyilatkozatok magyarázata helyett tehát forduljunk inkább a zenéhez és arra keressünk választ: mi az, amit Bartók valóban össze tudott egyeztetni a népzenéből és kora legújabb technikai törekvéseiből?

A konkrét példák és elemzések előtt mindenképpen szükséges azonban, hogy egy terminológiai kérdést tisztázzunk. A tonalitás szó tulajdonképpen kettős értelmű, van egy szűkebb és van egy tágabb jelentése. A tonalitás szűkebb értelme a zenetörténet egy meghatározott — nagyjából a XVII—XVIII—XIX. századot magába ölelő — korszakához fűződik és durván azt jelenti, hogy e korszak magasrendű műzenéjében a harmóniák egymáshoz fűzését egy meghatározott vonatkoztatási rendszer, a funkció irányítja. Röviden: a tonalitásnak ez a szűkebb jelentése kizárólag a funkciós dúr-moll zenére vonatkozik. A gyakorlatban azonban tágabb értelemben is használjuk e kifejezést annak jelölésére, hogy valamely zenedarab stabil, meghatározott helyet foglal el a „zenei térben", egységét kezdetének és végének tudatosan megtervezett és akusztikailag is kielégítő összefüggése biztosítja. Ebbe a tágabb kategóriába már nemcsak az európai zene imént említett három évszázadnyi korszaka tartozik bele, hanem jóformán minden belső struktúrával rendelkező emberi zenélés.

A fogalom e kettős értelméből ered mindaz a félreértés, amely a század első évtizedeitől kezdve kísért a zenetudományi-zeneesztétikai irodalomban. A tizenkétfokú kromatikus skála hangjainak mind szabadabb használata és végül egyenrangúsítása, mivel a dúr-moll funkciós tonalitás felbontásának törekvésében jelentkezett, természetszerűen nyerte az „atonális" elnevezést. A tizenkétfokú hangrendszer használata atonális a tonalitás szűkebb jelentésének vonatkozásában, de nem áll feltétlenül szemben a tonalitás tágabb jelentésével. Így jutunk el Bartók esetéhez. Ő ugyanis kétségkívül túllépett a funkciós dúr-moll tonalitáson, ebben az értelemben tehát zenéje „atonális", tágabb értelemben azonban — ha immár a művek hangtérbeli stabilitását, egységesítő összefüggésrendszerét tekintjük — Bartók tonális zeneszerző. Tonalitása azonban a tizenkétfokú hangrendszer keretei között, sajátosan új értelemben érvényesül. Ha a század zenéjében elfoglalt helyét vizsgáljuk, nem azt a kérdést kell elsősorban feszegetnünk, hogy mi a viszonya az atonális iskolákhoz, hanem azt, hogy tonalitása milyen specifikumok révén érvényesül, mennyiben kapcsolódik a század egyéb új kifejezési eszközeihez. A népzene oldaláról való vizsgálat során tehát nem a tonalitás vagy atonalitás a kulcskérdés, hanem az: miképpen egyeztethető össze a népzene hang- és tonalitásrendszerével az attól elvileg különböző — sőt mondhatnánk: azzal szembenálló — műzenei tizenkétfokúság?

E két, elvileg különböző koncepció megmutatására ezúttal csak utalni tudok. A népzenékben — ha a primitív népek zenéjét is ide számítjuk — gyakori és jellemző jelenség a három-, négy- és ötfokúság, valamint a diatónia. Ezeket a hangrendszereket természeti hangrendszereknek is nevezhetjük, nemcsak azért, mert használóik természetközelségben élnek, hanem

azért is, mert kialakulásuk többé-kevésbé összefügg akusztikai törvényekkel is. A tizenkétfokú, kromatikus hangrendszer ezzel szemben mesterséges beavatkozás, a temperálás eredménye, az oktáv kivételével egyetlen hangköze sem felel meg pontosan az akusztikus úton létrejövő természetes hangközöknek. Szembenállást jelent azután az is, hogy míg a népzene hangrendszerei spontán és csak szájhagyomány útján terjedő gyakorlatban alakulnak ki, a tizenkétfokú hangrendszer az európai műzene urbánus és tudományosan alátámasztott hagyományának terméke. Mindez arra mutat, hogy látszólag valóban összeegyeztethetetlen elemekről van itt szó. A bartóki gyakorlat mégis az ellenkezőjét bizonyítja. Meg sem kísérelhetem, hogy minden bizonyítékot egyetlen előadás keretében elmondhassak, ezért ezúttal csupán néhány, szerintem igen jellemző s mindeddig nem eléggé feltárt jelenséggel foglalkozom, amelyhez mind a Bartók által jól ismert európai és keleti népzenék szolgáltatják az összehasonlító anyagot. Foglalkozni kívánok tehát 1) a distancia- és kettős distancia rendszerek népzenei összefüggéseivel; 2) a népzenei eredetű hangrendszerek különböző kromatizált felhasználásával; 3) a diatonikus modusok összegezéséből létrejövő „polimodális kromaticizmussal" és végül 4) a népi és keleti zenék modális gondolkodásának elvi jelentőségével.

1. Az oktáv egyenlő közű osztásából létrejövő hangsorokat distancia-rendszereknek nevezzük. Sem az ötfokúság, sem a diatonikus hétfokúság nem distancia-rendszer, ellenben jellegzetesen az a századforduló táján megjelenő hat nagyszekundból álló egészhangú skála és annak további felezése, a tizenkét kissszekundból álló teljes kromatika. Distancia osztásra mutat példát azután az európai műzenében használt szűkített négyeshangzat (négy kisterc) és a bővített hármashangzat (három nagyterc). Utóbbi kromatikus csúsztatása Liszt Faust-szimfóniájában a teljes kromatika kitöltéséhez vezet.

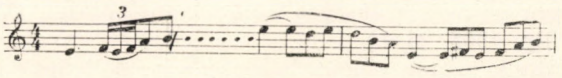
Az ilyesféle distancia-rendszerek a népi gyakorlattól meglehetősen idegenek, mindeddig csupán egyes egzotikus népeknél fedeztünk fel hasonló elvű, de európai hangrendszerben elképzelhetetlen egyenlőközű osztásokat, például egyenlőközű ötfokúságot. Az egyszerű distancia-rendszerek népzenei összefüggését aligha lehet kimutatni, annál nagyobb szerepe és jelentősége van azonban az úgynevezett kettős distancia-soroknak. Ez utóbbi esetben az oktáv olyan egyenlőközű osztásáról van szó, amelyben az egyenlő tagok két különböző, de következetesen — periodikusan — ismétlődő hangközre bomlanak. Például: a nagytercekből álló distancia rendszerben minden egyes nagyterc egy kisszekundra és egy kistercre osztódik. Így jön létre a Bartók által oly kedvelt kisszekund-kisterc skála, Lendvai Ernő terminusával élve 1:3 modell.

Ez a kettős distancia — vagy másnéven modell — építkezés egyik oldalról az európai műzenei fejlődés eredménye, alapfeltétele a temperált tizenkétfokú kromatika. Különös azonban, hogy az efféle elvű hangsor-struktúrák a népi- és keleti zenékben ugyancsak igen nagy szerepet játszanak. Vegyük elsőnek a legegyszerűbb példát: a félhang nélküli ötfokúságnak azt a kivágását (modusát), amelyben az oktávot következetesen váltakozó nagyszekundok és kistercek osztják:

D E G A C D

Ha ezt a Lendvai-féle terminussal akarnók kifejezni, azt mondanánk: 2:3

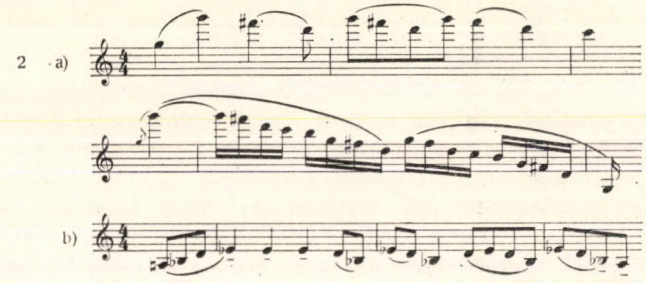
modell. A pentatóniának ez a modusa nem jellegzetesen magyar jelenség, a magyar népzenében túlnyomórészt egy másik modussal találkozunk. Bartók mégis igen poentirozottan használja például az V. vonósnégyes első tételében, egy tetraton-motívum továbbfejlesztése során.



Még határozottabban modellszerű jelenséggel találkozunk a hemitonikus pentatónia rendszerében. Itt valóban már csak egy lépés választ el bennünget Bartók modell-skáláitól, hiszen például a „melog" elnevezésű jávai pentaton rendszer egyik modusza már készen mutatja a kisszekund-nagyterc (1:4) modell-skálát:

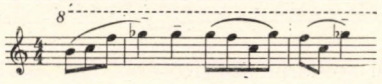
EF G HC
G HC EF

Vessük ezt össze Bartók Brácsaversenyének egy részletével, vagy a még címében is ide utaló Báli szigetén című zongoradarabbal.



Mindezek után már tisztán áll előttünk maga az elv: a hemitonikus pentatónia egy szakaszának önálló hangrendszerré való bővítése. Szó sincs itt spekulációról, csupán a népzenei példa egy sajátos stilizációjáról. Az elv és a vele járó stilizációs módszer azonban további újabb lehetőségeket szül. A kisszekund-nagyterc modell oly közel áll az eredeti hemitonikus pentatóniához, hogy megjelenése óhatatlanul egzotikus couleur locale-t von magával. Ezen kívül nem illeszthető bele az oktávba, mivel hangközeinek összege 5 félhangot tesz ki, nincs meg hiánytalanul a 12-ben, ha tehát skálát építünk belőle, csak öt oktávval feljebb jutunk vissza a kezdőhanghoz.

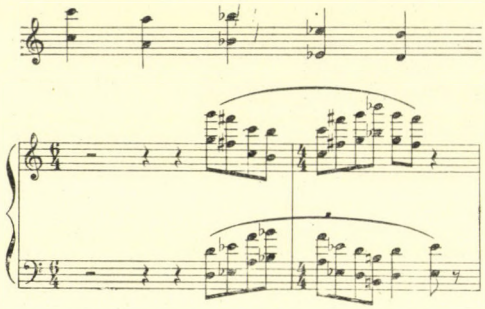
Eredményesebb, gyakorlatibb új lehetőséget biztosít a periodikusan visszatérő nagyobb hangköz — vagyis a nagyterc — tágítása és szűkítése. A tágításra mindjárt a Báli szigetén című darabban is találunk példát: a modell ekkor kisszekundból és tiszta kvartból áll.



Hasonló tágulási tendencia vehető észre a hemitonikus pentatóniák távolkeleti gyakorlatában is, mégpedig úgy, hogy a nagyobb hangközök a kisebbek rovására terjeszkednek. A hemitonikus pentatónia nagytercének kvarttá tágítása tehát nem csupán műzenei stilizáció, példát, törekvést találunk rá magában a népzenei gyakorlatban is. A kvartmodell gyakoriságát Bartóknál — azt hiszem — nem szükséges külön kommentálni. (Vö.: Lendvai E.: Bartók stílusa. Bp. 1955. 25. l.)

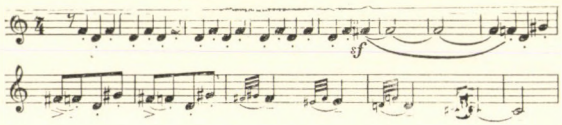
Arra is találunk azután példát, hogy ez a modell-típus még tovább bővül: így jön létre a tritonus-modell (1:6). Bartóknak ez a tritonus-modellje például a Zenében és a Kontrasztokban szerepel. Érdemes megjegyezni, hogy még a gamelán-szerű hangszerelés is a keleti eredetre utal.

4



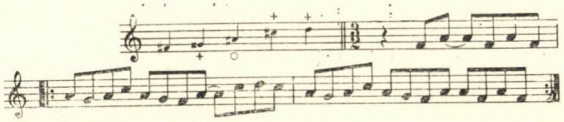
A nagyterc-modell tágítása mellett annak szűkítése is a stilizálás eredményes módszere; így is létrejöhetett például a nevezetes kisterc-modell, Bartók zenéjének már említett fontos stilisztikai eszköze. Hangsúlyozni kell azonban, hogy a kisterc-modell esetében ez csupán az *egyik* származtatási lehetőség. Itt ugyanis van egy ennél sokkal közelibb, s épp ezért valószínűbb származtatás. A II. vonósnégyes középső, arabos karakterű tételének alapmotívuma épp egy ilyen kisterc-modell. Az arab skálák egy ilyen jellegzetes molekuláris egységét használja fel Bartók az egész tétel megalkotásához.

5



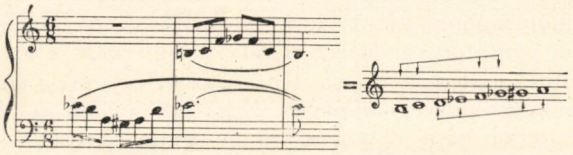
A dallam-molekula azután periodikus transzpozíció eredményeképp teljes oktávot kitöltő skálává is szélesedik. Ez már a tudatos művészi stilizáció eredménye, bár erre is találunk példát magában az arab népzenében. Bartók észak-afrikai gyűjtésének 48. sz. dallampéldájában már tisztán előttünk áll a kisterc-modellt rejtő népi dallam.

6



A kisterc-modell további szűkítéséből egy újabb modell-skála: a nagyszekund-modell (1:2) születik meg. Ez a származtatás azonban, bár elvileg

megengedhető, gyakorlatilag feleslegesnek bizonyul, ugyanis épp a Báli szigetén című darabban alakul ki — valósággal a hallgató füle hallatára — ez az újabb modell-skála, egyszerűen két kvart-modell összegeződéséből. (A nagyszekund-modell egy másféle, ugyancsak népzenei eredetű genézisére a továbbiakban még visszatérünk.)



Mindebből máris világosan megmutatkozik, hogy Bartók a példaként szolgáló egy-két népi skálát, illetőleg hangrendszert milyen szuverén és következetes módon fejlesztette tovább. Modell-skálái szerkezetük alapján logikus rendbe állíthatók:

1:2 modell — a távolkeleti tágított melog-skála kombinációjából
1:3 modell — arab népzenéből
1:4 modell — távolkeleti hemitonikus pentatónia (melog)
1:5 modell — előbbi tágítása
1:6 modell — előbbi tágítása.

E modellek közül különösen fontos szerepet játszik Bartók zenéjében az 1:2, 1:3 és 1:5 modell, és ennek elsősorban az az oka, hogy ezek a rendszerek hiánytalanul beilleszthetők egyetlen oktávba. Félhangokban mért összegük ugyanis 3, 4, 6, vagyis olyan számok, amelyeknek a 12 közös többszöröse. Ebből azután egyenesen következik további előnyük az európai tizenkétfokú rendszer keretein belül: komplementer összegzésük a teljes kromatikát adja ki. A kisterc-modell olyan hatfokú skála, amelyből kettő pontosan egymásba illeszthető. A kvart-modell pedig négyfokú, ebből tehát három kell, hogy teljes tizenkétfokúságot adjon.

A három legfontosabb modellt Bartók nem csupán melodikus és harmonikus értelemben használja fel, hanem kromatikájának valóságos pillérévé teszi. A diatonikus skálák aszimmetriájával szemben ezek a modellek a kromatika egyenlőközű felosztása révén arra is alkalmasak, hogy a tizenkétfokú hangrendszerben csomópontokat alkossanak s mint ilyenek, új értelmű tonalitást hozzanak létre. Másrészt, Bartók e modellek révén bizonyos értelemben a szeriális technika felé közeledik, anélkül, hogy elfogadná annak minden elemre kiterjedő mechanikus szervezettségét.

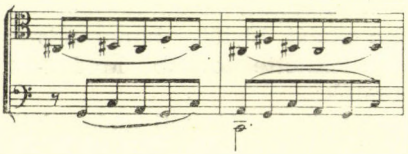
2. Iménti elemzésünk során arra szolgáltattunk bizonyítékokat, miképpen használta fel és stilizálta át Bartók a keleti zenék distanciális osztásra alkalmas hangrendszereit. Az így kialakult bartóki distancia-sorok, ha nem merítették is ki teljesen a tizenkétfokú rendszert, világosan megmutatták azzal való összefüggésüket. Előadásom most következő részében azzal kívánok foglalkozni, miképpen kezeli Bartók a népzenéből merített természetes, nem distanciális hangrendszereket.

A legegyszerűbb népdalfeldolgozás esetét kivéve nincs olyan Bartók-mű, amely ne lépné át a felhasznált népzenei elem tonális kereteit. Bármily gyakori is tehát például az ötfokú elemek alkalmazása, tisztán ötfokú rendszerben mozgó kompozíciót nem tudnék említeni. Ez önmagában még termész-

tes, hiszen a népzenéből vett elemek felhasználása aligha követelheti meg az alkotótól az eszközök elszegényítését. Bartók esetében viszont az alkalmazás jobbára olyan törekvésre mutat, amely a kromatizálás felé vezet.

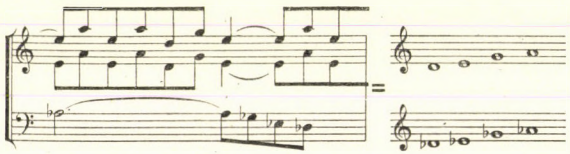
Ennek első típusa az, amikor Bartók a népzenéből vett rendszereket tonálisan torlasztja. Vegyük első példának a III. vonósnégyes Prima partejának egy részletét. Háromhangú osztinato kíséret indul a két mély szólamban, tritonus távolságban, kánonszerű eltolódással. A három hangot ismételgető dallam a pentaton rendszerű népdalok egy igen jellegzetes fordulata, gyakran előforduló kadencia-típusa. Önmagában egy pre-pentatonikus, úgynevezett triton-hangrendszert képvisel. Bitonális torlasztása jellemzően mutatja az egyértelműen népi alapelem tonális semlegesítését.

8



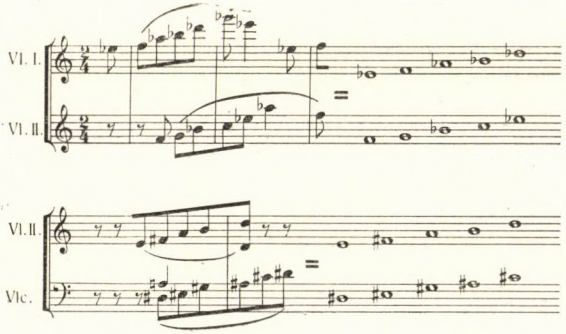
Miként a triton, úgy a négy hangból álló tetraton hangrendszer is „prepentatonikus", s mint ilyen, már a pentatóniát képviseli. Az V. vonósnégyes 1. tételében jó példát találunk két tetraton réteg bitonális torlasztására. A két réteg azonban itt nem poláris, hanem félhang-elcsúsztatással jelenik meg. Ez a félhang-bitonalitás — talán nem is szükséges külön magyarázni — tonális szempontból épp oly semleges hatású, mint a poláris bitonalitás, hiszen az egyik réteg minden hangját annak kromatizált változata köti le a másik rétegben.

9

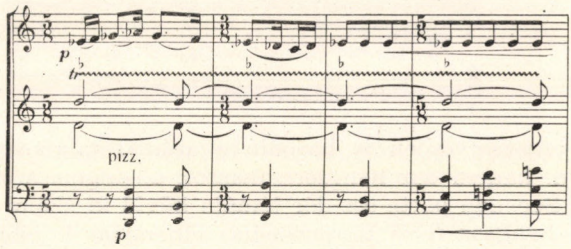


Teljes pentaton rendszerek bitonális torlasztásával is találkozunk, például a IV. és az V. vonósnégyesben. Az imitáló kontrapunktikus szerkesztés nem csökkenti a részletek kromatikus összefüggését, hiszen nem az a döntő itt, hogy vertikálisan mi szól egyszerre, hanem az, hogy a horizontálisan összefüggő egységek vertikálisan is összegződnek.

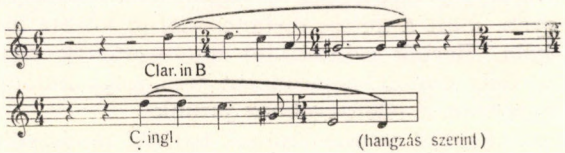
10



Ezek után valóban már csak egyetlen lépés a teljes diatonikus képletek bitonális összegezése. Erre nyilvánvalóan rendkívül sok példát lehetne felhozni, így ezúttal csak egy olyan helyre hivatkozom, ahol a dór modus félhangos elcsusztatása nyilvánvalóan népi elemeket rejt maga mögött: a III. vonósnégyes Seconda-parte-jában a második, esz-dór téma az első témából fejlesztett d-dór kísérettel szólal meg.

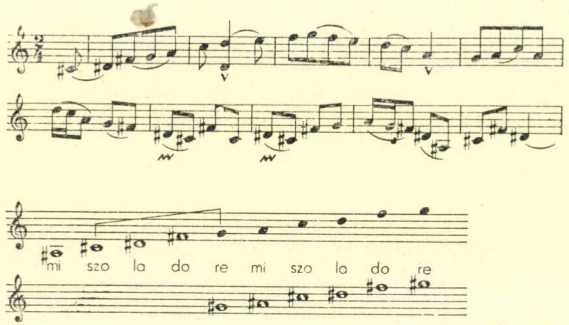


Az imént ismertetett bitonális torlasztásokhoz képest egy másféle eljárást képvisel az egyetlen szólamban jelentkező tiszta alakzatok részleges kromatizálása, vagy más szóval elhangolása. Amikor a Két kép című zenekari darab elején egy ilyen dallam szólal meg, ismerve Bartók érdeklődési körét, joggal következtethetjük, hogy a gisz a pentaton rendszer g hangjának módosításából keletkezett. A dallamnak ez a részleges kromatizálása, bár még távol áll a tizenkétfokú rendszertől, az oktáv distanciális felezésével a tizenkétfokú rendszer irányában jelent egy elhatározó lépést.



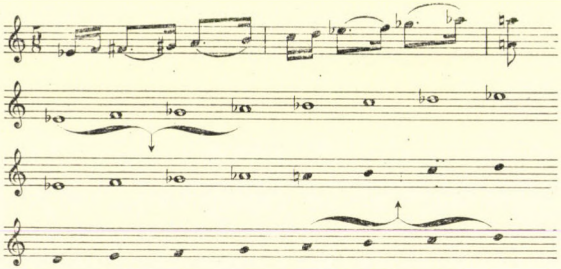
Hasonló, még egyértelműbben igazolható részleges elhangolással találkozunk a IV. vonósnégyes egyik fontos témájában. A zártótétel arabos karakterű, négy hangból álló témája mögött nem nehéz felismerni Bartók kedvelt tetraton-motívumát. Hogy itt valóban a legfelső hang elhangolásáról van szó, azt maga a zenei folyamat igazolja: a visszatérés egy pontján (285. ütemben) a rövid téma jelentősen kibővül: hossza tíz ütemre nő, hangterjedelme pedig megközelíti a két oktávot. Az így megnövekedett dallamban két különböző pentaton réteget figyelhetünk meg: egy alsót aisztól fiszig, és egy felsőt g-től g-ig. A felső réteg azonban nem egyéb, mint az alsó réteg folytatásának félhangnyi lecsúsztatása, illetve elhangolása. A négyhangú téma a teljes kétrendszerű sor középső kivágása, alsó három hangja az alsó, legfelső hangja pedig a felső réteghez tartozik.

13



A III. vonósnégyesben is hasonló eljárással találkozunk, itt azonban nem pentaton, hanem dór hangsorszakaszok elhangolásáról van szó. A mű Codájában a Seconda parte esz-dór témája bővül ki skálaszerűen, mégpedig úgy, hogy a hangsor felső tetrachordja félhanggal lejjebb csúszik, vagyis a felfelé irányuló skála esz-dórból indul és d-dórba érkezik meg.

14



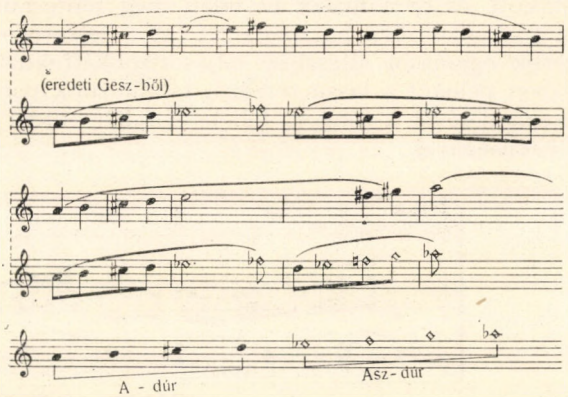
Talán nem felesleges megjegyezni, hogy ez a részlegesen elhangolt dór skála nem egyéb, mint a kettős distancia-sorok között tárgyalt úgynevezett 1:2 modell-skála. Bartók szintetizáló művészetének egyik fontos jellemvonására derül fény ezáltal: nevezetesen arra, hogy különböző oldalról közelítve is ugyanazokhoz a jelenségekhez jutunk.

A hangsorszakaszok elhangolásának bartóki módszerére mintaszerű példát nyújt az V. vonósnégyes zárótétele. A tétel témaanyagát dúr és fríg tetrachordokból álló skálamotívumok adják. Az emelkedő skálatéma tréfás-ironikus változata, mely a tétel vége előtt jelenik meg, nagy segítséget nyújt a téma genézisének megfejtéséhez. Olyasféle gesztusa ez Bartóknak, mint a bűvészé, aki a mutatvány végén elárulja trükkjét a közönségnek. A mesterfogás ismerete sohasem csökkenti a mester iránti csodálatot. Itt sem történik más, mint annak a leleplezése, hogy a démonikus kromatikus téma, íme, visszavezethető egy egészen banális, gassenhauerszerű dallamocskára. A közhelynek egy olyasféle megnemesítésével van itt dolgunk, mint például Beethoven Diabelli-variációiban.

A banális A-dúr dallamnak és a tétel legfőbb témájának egymás mellé helyezésekor azonnal kiderül, hogy itt a nemes, a kromatikus téma a dallam félhangos elhangolásával jött létre. Más szóval a dúr hangsor felső tetrachordja félhanggal lejjebb csúszott. A kromatikus témát is, a könnyebb

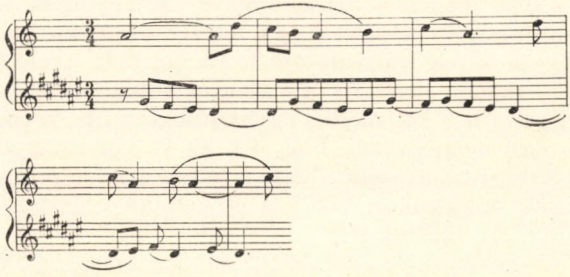
összehasonlítás kedvéért „a" alapra transzponálva mutatom be. Így világosan látható, hogy míg az egyik esetben a dallam „a"-ból indul és „a"-n zárul, a másik esetben „a"-ból indul és „asz"-ban zárul.

15



A diatonikus hangsor két tetrachordjának ez a sajátos összecsúsztatása nemcsak melodikusan, de két szólam egyidejűségében is előfordul. Jó példa rá a 33. hegedűduó, amelyben az egyik hangszer szólama a—h—c—d tetrachordon, a másiké pedig az alatta elhelyezkedő disz—eisz—fisz—gisz tetrachordon mozog. A két réteg, bár tritonusz távolságban imitálja egymást, valójában egyazon dór hangsor alsó és felső tetrachordja. Ha az alsó és felső szólamnak azonos előjegyzése volna, nem tekintenénk „kvint-bitonalitásnak"; kétszólamú dór darab lenne „d"-ben vagy „disz"-ben. Bartók sajátos megoldása tehát abban áll, hogy a két tetrachord közül az egyiket elhangolja, aminek eredményeképpen félhangbitonalitás jön létre.

16



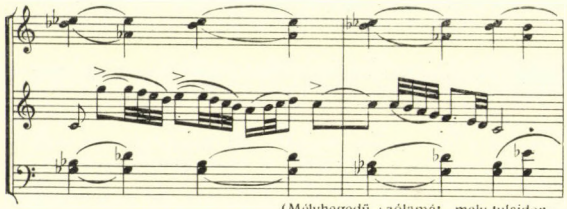
Ezek után talán már nem tetszik túlzottan meglepőnek, ha megállapítjuk: az egyetlen szólamban, tehát lineárisan végbemenő elhangolás is bitonalitást rejt magában, ilyenkor azonban a két különböző hangnem torlódása nem az egyidejűség révén érvényesül, mint rendesen, hanem lineárisan szétterítve.

Az így kialakult lineáris bitonalitás, miként a rendes vertikális, végeredményében az öt- és hétfokú természeti rendszerek kromatizálását jelenti.

Két ötfokú rendszer tízfokúságot, két hétfokú rendszer teljes tizenkétfokúságot eredményezhet.

3. Eddigi példáinkban a népi eredetű hangrendszerek kromatizálását, tonális elcsúsztatását vizsgáltuk. A bartóki tizenkétfokúság azonban más úton is kialakult, és ez a másik út talán még fontosabb, még jellemzőbb. Bartók igen gyümölcsözően használta fel azt a jelenséget is, hogy bizonyos hangrendszerek egymásba illesztése teljes tizenkétfokúsághoz vezet. A IV. vonósnégyesben például a lassú tételben találkozunk pentatónia és diatónia tökéletes illeszkedésével, a zongora fekete és fehér billentyűinek komplementer tizenkétfokúságával.

17

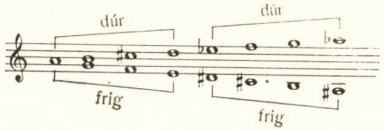


(Mélyhegedű szólamát, mely tulajdonképpen a II. heg. imitációja, elhagytuk.)

Hasonló eredményre vezet bizonyos diatonikus modusok társítása is. Bartók maga nyilatkozott erről nemrégiben nyilvánosságra hozott amerikai előadásaiban, amikor azt mondta „Közös alapú lyd és fríg pentachord egymásra helyezésének következményeképpen egy olyan diatonikus pentachordot nyerünk, mely ki van töltve az összes lehetséges leszállított és felemelt fokokkal. Ezek a látszólag kromatikusan alterált fokok funkciójukban alapvetően különböznek az előző korszakok kromatikus stílusának alterált akkordhangjaitól... A mi polimodális kromaticizmusunkban... a leszállított és felemelt hangok egyáltalán nem alterált fokok, hanem diatonikus alkotórészei egy diatonikus modális hangsornak."

A Bartók által említett kitöltött pentachordra jó példát nyújt a VI. vonósnégyes első tételének melléktémája. De ugyanezt az elvet fedezhetjük fel az V. vonósnégyes zárótételének tetrachordjaiban is. A tükörelvűség — tehát az, hogy a felfelé irányuló dúr tetrachordnak lefelé fríg tetrachord felel meg — ilyen módon nemcsak a variációs folyamatnak az alapja, hanem a tonálisnak is, mivel a két modus egyidejűsége teljes kromatikát eredményez. (Zárójelben kell megjegyezni, hogy itt, az V. vonósnégyes esetében a tizenkétfokúság létrejöttét az segíti, hogy a felfelé irányuló dúr- és lefelé irányuló fríg hangsorok önmagukon belül is el vannak csúsztatva, a polimodalitást tehát politonalitás egészíti ki.)

18

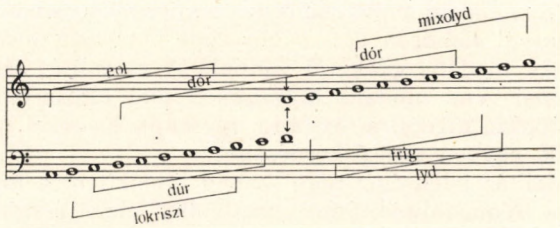


A polimodalitás egyébként Bartóknál nem kizárólag a komplementer tizenkétfokúságot szolgálja, sőt inkább a fordítottja érvényes: a hangsúly a polimodalitáson van, amelynek eredményeképp bizonyos esetekben tizen-

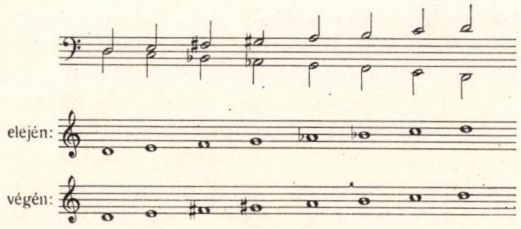
kétfokúság jön létre. A tonalitást — még pontosabban a funkciós-tonális gondolkodást — bontó tendencia azonban akkor is megmutatkozik, ha a különböző modusok egymásra helyezése csak kilenc-, tíz- vagy tizenegyfokúsághoz vezet.

A szimmetria-elvű zeneiség csupán melodikai vonatkozásai révén is polimodális szemléletet von magával. A melodikus elemek megfordítása ugyanis az esetek túlnyomó részében modusváltozást jelent. Az iménti példákban a felfelé emelkedő dúr tetrachordnak fríg tetrachord felelt meg. A dór modus kivételével, mely mindkét irányban azonos szerkezetű, valamennyi diatonikus modus tükörpárokba állítható: így a dúr és a fríg, a lokriszi és a lyd, valamint az eol és a mixolyd.

19



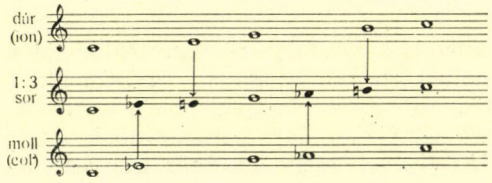
Ugyanez a helyzet természetesen a nem diatonikus modusokkal is. A Bárdos-féle ..heptatonia secunda" elnevezésű hangrendszerbe tartozó úgynevezett akusztikus skála tükörfordítása például sajátos szerkezetű, szűkített kvintes modust eredményez. Bartók e két modus összefüggését és szembenállását dramaturgiailag is jól használja ki a Cantata profana-ban. (Lendvai Ernő megfigyelése.)



A polimodalitás azonban nem csupán a tükörelvű szerkesztés következménye. Már a korai Bartók-művekben is megfigyelhető az a törekvés, hogy a tonális korszak két alapvető hangfaja, a dúr és a moll lehetőleg egymásba tólva szerepeljen. A két modusnak — mert hiszen a dúr és a moll mint két különböző modus áll szemben egymással — több közös hangja mellett tulajdonképpen két-két karakterisztikus foka van: a dúrnak a nagyterc és a nagyszeptim, a mollnak (természetes mollnak) pedig a kisterc és a kisszekszt. Bartók egyik ragyogó zeneszerzői ötlete, hogy a két modust a közös, semleges alap és kvint mellett e karakterisztikus fokok segítségével olvassza egymásba. Így kerül egymás mellé Bartók egyik sajátos hangsorában a moll kisterc és a dúr nagyterc, valamint a moll kisszekszt je és a dúr nagyszep-

timje. Íme, ismét előttünk áll — más oldalról megközelítve — a már tárgyalt 1:3 modell-skála.

21



Summázásképpen térjünk vissza mégegyszer Bartók megállapításához. Bartók a jelenséget nemcsak felfedezte, de nevet is adott neki, amikor így beszélt róla: „... a mi polimodális kromaticizmusunkban". Ezzel tulajdonképpen rendkívül tömören épp a lényeget határozta meg, azt, hogy az ő kromatikájának modális gyökerei vannak. A modalitás szó azonban ezúttal nem az európai zene modális korszakára utal elsősorban, hanem a népzenékre, európaira, afrikaira, ázsiaira egyaránt. És ezzel eljutottunk az előadás negyedik, egyben utolsó kérdéséhez.

4. A modalitás jelenségét nem szabad leszűkíteni a modális hangnemek alkalmazására. A modalitás, mint „pretonális" zenei gondolkodás — miként erre Ujfalussy József felhívta a figyelmet — az európai zenében is szerepet játszott, alapvető értelme szerint azonban elsősorban a tisztán melodikus zenékhez tartozik, vagyis a primitív és népi zenéhez, a keleti műzenéhez és az európai gregoriánumhoz egyaránt. Ezért azt is hangsúlyozni kell, hogy nem korlátozódik az egyházi hangnemek néven ismert diatonikus modusok használatára, hanem magába foglalja az oktáv valamennyi osztásának lehetőségét. Az európai műzene és népzene gyakorlatában főként a diatonikus hangrendszer modusaival találkozunk, ebből adódik tehát, hogy a modalitás fogalmát első fokon ezekhez kapcsoljuk.

A modalitás és a tonalitás különbsége elsősorban ott mutatkozik meg, hogy míg a tonalitás egy vagy két állandósult modus transzpozícióját jelenti, a modalitás nem ismeri a transzpozíciót, csupán az oktáv különböző osztására bízza a zene változatosságát. Nos, Bartók nem mond le a tonális gondolkodásra jellemző transzpozícióról, zenéjében mindazonáltal nagyobb szerepet játszik a modusok sokfélesége — a primitív népi hangrendszerektől kezdve, a diatonikus hangsorokon keresztül a distancia-skálákig. Itt szeretnék rámutatni arra az első pillanatban meglepő tényre, hogy a tizenkétfokú kromatikus skála sem egyéb, mint egyike a modusoknak, s a hozzá tartozó elv: a fokok egyenrangúsága lényegében modális elv.

A modalitásban ugyanis, bármely hangrendszerről legyen is szó, valamennyi hang egyenrangú; a modust tehát a dallam diszpozíciója, a belőle kiemelkedő egy-két ismételt pillérhang és a megnyugvást biztosító finális határozza meg. Igen lényeges azonban, hogy a finális a dallam diszpozíciójához képest másodrendű, olykor ingadozik is, vagy szubfinális kapcsolódik hozzá. Ilyen alapon már modális szemléletről tanúskodnak Bartóknak azok a művei — főképp az 1915—1923 között periódusból —, melyekben a tizenkétfokúvá felbontott hangrendszert csupán bizonyos ismételt hangok és állandósuló finálisok kötik meg, a funkciós tonalitás organikus rendszere nélkül.

A modális koncepcióval összefüggő jelenség Bartóknál a tonális értelmű, s a tonalitás rendszerével szorosan összefüggő alaphang szerepének, jelentőségének csökkenése. Bartók zenéjében — ez többé-kevésbé már ismert jelenség — a tonalitást meghatározó hang vagy „kerethang" nem okvetlenül a zenei szövet legalsó pontján helyezkedik el, hanem mint „centrumhang" felkerül a felső szólamokba is. Ez nemcsak arra utal, hogy Bartók ebben a vonatkozásban szakított a felhang-elvű funkciós tonalitással, hanem arra is, hogy annak helyébe, ha nem is kizárólagosan, modális szellemű megoldást állított. A modalitásnak ugyanis alapvető jellemvonása, hogy nem ismer alaphangot, nem feltétlenül alulról felfelé épít, miként az európai funkciós tonalitás: igen jellemző, hogy a klasszikus görög zeneelmélet — e jellegzetes modális elvű zeneiség —, s vele együtt sok keleti műzene, a hangsorokat felülről lefelé szerkeszti.

Bartók zenei gondolkodásában, miként e néhány példán keresztül láttuk, rendkívül nagy szerepet játszik a modalitás. Nem törekedhetem ezúttal a téma kimerítésére vagy mélyebb tárgyalására, hisz ez külön előadást igényelne, csupán arra szorítkozom tehát, hogy hangsúlyozzam, a modális szellemű alkotásmód ebben a tágabb értelemben is a népzenéhez kapcsolja Bartók művészetét. Ő maga egyik előadásában három fokozatban határozta meg a népi zene műzenére való hatását. Az első fokozat a népi dallam átvétele és feldolgozása, a második a népi dallam újrakomponálása, a harmadik pedig a népzenei elemeknek nyelvi szintű beolvasztása. Úgy vélem azonban, hogy Bartók e három fokozattal nem merítette ki azokat a lehetőségeket, amelyeket ő maga megvalósított művészetében. Van ugyanis egy negyedik fokozat, amely még magasabb szintű, mint a népzene nyelvként való felhasználása, s ez: a népzene szellemének átvétele és a műzenével való szintézisbe olvasztása. Ezen a szinten tulajdonképpen már aligha beszélhetünk világosan elválasztható népzenei elemekről, a népzene hatása itt már csak az alkotói módszer szellemében mutatkozik meg, lényegében alkotói világnézetté válik.

Így alakulhatott ki Bartók művészetének sajátos koncepciója, amelynek keretében nemcsak összeegyeztethetőnek, de szervesen egymásba illeszthetőnek bizonyult a népzene és az európai műzenei fejlődés legújabb tendenciája. Ez az összeegyeztethetőség azonban nem csupán technikai síkon mutatkozik; egyúttal azt is jelenti, hogy Bartók művészetében egyéni műalkotás és kollektív zeneérzék, európai zenekultúra és évszázados népi hagyomány milyen magasfokú szintézisben találkozhatott.

BREUER JÁNOS:

BARTÓK BÉLA HELYE A MAGYAR ZENEI PUBLIKÁCIÓKBAN

Szerencsésnek mondható a magyar zenei élet valamennyi ága, hiszen századunk egyik legnagyobb — ha ugyan nem a legnagyobb — zeneszerzőjét, a nagyszerű tudóst és pianistát, Bartók Bélát mondhatja magáénak. Ez a szerencsés helyzet természetesen kötelességekkel is jár. Zenetudósaink feladata, hogy ennek a hatalmas életműnek minden részletét felkutassák, a bartóki zene mikrokozmoszát feltárják és nagy összefüggéseit megértsék, megértessék. A magyar előadóművészetnek kell ápolnia és továbbadnia Bartók alkotásainak előadói hagyományait, azt a speciális magyar Bartók-játékmódot, amelyet csakis az sajátíthat el, aki népdalainkat maga is énekelte, néptáncaink élményét átélte. Beszélhetnék azokról az időszerű tanulságokról is, amelyeket a bartóki életműből a magyar zeneszerzés, vagy zenepedagógia vonhatna le, ez azonban eltérítene beszámolóm szűkebb témájától, a Bartókról szóló magyar zenei irodalomnak — és a zeneszerző írásai új publikációinak —, zeneművei magyarországi kiadásának és hanglemezfelvételeinek ismertetésétől.*

Beszámolóm szűkebb tárgya az utolsó húsz-esztendő ediciós tevékenységének összefoglalása, a helyzet jobb megértéséhez mégis szólani szeretnék arról, ami e területen a két háború közötti Magyarországon Bartók körül történt — pontosabban nem történt. Kompozíciói már az 1910-es évektől kezdve külföldön jelentek meg, a bécsi Universal Edition-nál, majd az Anschluss után a londoni Boosey and Hawkes-nál. Magyarországon ugyanis egyszerűen nem volt olyan kottakiadó, amely képes lett volna sorozatban kinyomtatni Bartók műveit, sem olyan kiadói apparátus, amely eredményesen megbirkózhatott volna a külföldi terjesztés gondjaival. Így azután kiadói jog tekintetében csak a fiatalkori alkotások sorozata Magyarországé. A víz-

* Az ehelyütt közölt írás eredetileg külföldi hallgatóság számára készült s az 1968. nyarán rendezett Budapesti Bartók-Szemináriumon, előadás formájában hangzott el. Az előadás időbeli határai s a hallgatóság összetétele bizonyos mértékben meghatározta a szerteágazó téma feldolgozásának módját is. Bármily jelentősek is, nem kerülhetett sor magyar folyóiratokban és tanulmánygyűjteményekben publikált munkák ismertetésére s az időtartam korlátozottsága következtében különösen vázlatos a kottakiadványok és hanglemezfelvételek ismertetése. A magyar olvasó bizonyára ismeri az alábbi munkában foglaltakat, közzétételét talán mégis indokolja, hogy a téma ilyen, vázlatos áttekintésére is most történt első ízben kísérlet. A publikációk ismertetését elhatároló időpont 1968. júniusa, későbbi kiadványok tárgyalásától természetszerűen el kellett tekintenem. B. J.

választó, A kékszakállú herceg vára (1911); mindaz, amit Bartók az opera után írt, külföldi kiadóknál jelent s jelenik meg. A két háború közötti időszakban magyar hanglemezgyártásról jóformán nem is beszélhetünk, különösen nem komoly zenei vonatkozásban. Sajnálatos, hogy azokban az években nem ismerték fel, milyen zenetörténeti jelentősége lenne annak, ha Bartók játékában rögzítik lemezre a zeneszerző műveit. Ebben az időben nálunk szinte semmit Bartóktól lemezre nem vettek, mindössze egy-két népdalfeldolgozás, kisebb zongoradarab magyarországi felvétele maradt ránk. Így azután az 1950-ben alapított Qualiton Hanglemezgyár „tiszta lappal" kényszerült indulni a Bartók-felvételek tekintetében is.

A korszerű magyar zenetudomány — amelynek egyik megalapítója éppen Bartók volt — hosszú évtizedekig nem rendelkezett azokkal a publikációs keretekkel és formákkal, amelyek a nagyobbszabású, átfogó Bartók-kutatásnak kedveztek volna. Zenetudományos könyvkiadás jóformán nem lévén, különféle rejtekösvényeken kellett az elemzéseknek-értékeléseknek utat törni. Irodalmi folyóiratok hasábjain, vagy napilap kritikák szűk terjedelmi keretei között feszengve, jelentek meg az első felfedezők, *Kodály Zoltán* és *Molnár Antal*, majd *Szabolcsi Bence, Tóth Aladár, Jemnitz Sándor* és mások cikkei, tanulmányai. Jellemző volt azonban a zenei állapotokra, hogy Bartókról haláláig nem jelent meg magyar könyv.

Bartók életművével kapcsolatos kötelességünk, amelyről fentebb szóltam már, egyben parancsoló adósságtörlesztés is. Pótolni, amennyire csak lehetséges, az elmulasztottakat, megteremteni, egy új Bartók-kultusz tudományos alapjait, és kiadói formáit: sürgető feladata volt ez az elmúlt két évtized magyar zenei közéletének.

A háború iszonyatából épphogy feleszmélt magyar zenei életnek — s benne a zenekutatásnak — első dolga volt, hogy Bartók műveiben-szavaiban keressen útmutatást. 1948-ban, a budapesti Bartók fesztivál évében három méreteiben tán szerény, ám mégis jelentős publikáció látott napvilágot: *Molnár Antal Bartók*ról írott könyvecskéje jóformán az első magyar nyelvű könyv a zeneszerzőről, *Bartók válogatott zenei írásai Szőllősy András* szerkesztésében és *leveleinek első kötete Demény János* gyűjtésében. Ugyanebben az évben láttak napvilágot *Lendvai Ernő* analízisei, amelyek a bartóki zene szerkezetére vonatkozó fontos felvilágosításokkal szolgáltak.

Az említett publikációk mintegy ki is jelölték azokat a kutatási területeket, amelyeket fel kell tárni, gondosan be kell cserkészni ahhoz, hogy teljességre törekvő Bartók-képet felvázolhassunk. A kutatás lényegében három irányban indult meg: 1. össze kellett gyűjteni Bartók életének és munkásságának még fellelhető valamennyi dokumentumát; 2. meg kellett vizsgálni műveinek szerkezetét zenetechnikai szempontból: 3. az előbbi kutatások valamennyi információját felhasználva lehetett és kellett elvégezni Bartók zenéjének esztétikai értékelését. Ezek a feladatkörök bizonyos értelemben a kutatások sorrendjét is kijelölik, hiszen a pontos esztétikai felméréshez szükséges volt birtokolni a dokumentációs anyagot éppúgy, mint a technikai vizsgálatok eredményeit.

Ez utóbbit kétségtelenül megnehezítette és késleltette a hidegháború éveinek két irányban is megmerevedett és hamis alternatívát felállító Bartók képe. Egyfelől kísérlet történt arra, hogy a folklorista Bartókot alacsonyabb-

rendűnek minősítsék a nemfolkloristánál, másfelől megpróbálkoztak ennek fordítottjával is, a direkt folkloranyagot feldolgozó Bartók-műveknek a teljes oeuvre-ből való kiemelésével és a népzenétől távolabb álló alkotások lekicsinylésével. A vizsgálatok utóbb világosan bebizonyították ennek az alternatívának a tarthatatlanságát, rávilágítottak arra, hogy a bartóki életmű szétszakíthatatlan egységet alkot, s nem osztható fel népzenét igenlő és tagadó rétegekre.

Az utóbbi két évtized magyar Bartók-kutatása s az ezzel kapcsolatos publikációs tevékenység lényegében és nagy körvonalakban két korszakra osztható fel. Az első időszak mintegy 1948-tól 1957-ig terjed. Az anyaggyűjtés kora ez s ezt a periódust elsősorban magyar nyelvű publikációk jelzik. Az 1957-től napjainkig tartó időszak számos összefoglalást érlelt. A kiadói munkát illetően pedig a magyar Bartók-kutatás sok sikeres idegen nyelvű publikációval kapcsolódott be a nemzetközi zenetudományos életbe.

Ami az anyaggyűjtést, Bartók életének és munkásságának dokumentációját illeti, elsősorban három magyar kutató munkásságára szeretném felhívni a figyelmet. *Demény János* folytatta a levelek gyűjtését és publikációját 1951-ben és 1955-ben kiadott köteteivel. Demény több, mint 600 levelet, és gazdag képanyagot tett közzé e három kötetben. Ugyanő négy hatalmas tanulmányban dolgozta fel Bartók dokumentatív életrajzát, közzétéve számtalan magyar és külföldi Bartók-kritikát, hangversenyműsort és egyéb anyagot. Ezek a tanulmányok — összesen több, mint 1 000 oldalon — a Magyar Tudományos Akadémia Kiadójának Zenetudományi Tanulmánykötetteiben jelentek meg, 1954 és 1962 között. A levelek és a dokumentatív életrajz a további Bartók-kutatás nélkülözhetetlen segédeszközei.

Szőllősy András 1956-ban rendezte sajtó Bartók írásainak második, az első gyűjteménynél lényegesen gazdagabb kötetét. Az időrendben némiképp előreszaladva itt szeretném megemlíteni, hogy Szőllősy 1967-ben közzétette Bartók valamennyi írásának kritikai kiadását. Ebből a kiadásból csupán Bartók nagyobb terjedelmű, külföldi népek zenéjével könyvformátumban foglalkozó tanulmányai hiányoznak. A kötet rendkívüli értéke, hogy a véglegesnek tekinthető szövegen kívül függelékben közli a különféle változatokat is és igen gazdag jegyzetapparátussal siet az olvasó segítségére.

A dokumentum-közlés sajátos formája *Kristóf Károly* 1957-ben megjelent Beszélgetések Bartók Bélával című kötete, amelyben a szerző egy sor Bartók-interjúját és a zeneszerzőről megjelent írását, valamint Bartók kortársainak nyilatkozatait publikálta.

Bónis Ferenc Bartók-ikonográfiát állított össze egybegyűjtve a zeneszerzőkről készült fényképek gazdag tárát, Bartók környezetének fotodokumentációját, s a zeneszerző élete főbb állomásainak gazdag képanyagát. *Szabolcsi Bence* bevezető tanulmányával, magyar nyelven, 1956-ban látott először napvilágot a Bartók Béla élete képekben című kötet. A merev időrendet ismét megtörve itt szeretném felhívni a figyelmet az ikonográfia képanyagában lényegesen kibővült angol-, francia- és német nyelvű kiadásaira. Az összesen 264 képet tartalmazó Béla Bartóks Leben in Bildern kötet németül Bónis Ferenc tömör bevezetőjével, angol- és francia nyelven Szabolcsi Bence klaszszikus értékű tanulmányával, 1964-ben jelent meg.

A tárgyalt időszak legfontosabb analízise *Lendvai Ernő* Bartók stílusa című nagyszabású tanulmánya, amelyben a „Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre", valamint a „Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára" című kompozíció elemzésével mutat rá a bartóki zene harmóniavilágának, szerkezetének, dallamképzésének és egy sor más technikai vonásának sajátosságaira. Lendvai kutatásainak részletes ismertetésére ebben a madártávlatból áttekintett összefoglalásban nem térhetek ki, vizsgálódásai — sok vitát váltottak és váltanak ki ugyan —, de átfogó magyarázatát adják Bartók zenéjének.

Az imént a magyar Bartók-kutatás első periódusát a különböző irányú anyaggyűjtés korszakának jellemeztem. Már ekkor is jelentek meg esztétikai összefoglalás igényével készült tanulmányok. Elsősorban *Szabolcsi Bence* munkáira gondolok, kivált három tanulmányára, az 1950-ben írott „Bartók és a népzene" című írásra, amelyben Szabolcsi professzor elsőként kísérli meg Bartók népzenefelfogásának tisztázását. A Csodálatos mandarin és a Bartók Béla élete című tanulmány pedig Bartók egyik chef d'oeuvre-jének részletes esztétikai értékelését, illetve a teljes életmű foglalatát adja.

Idegen nyelvű publikációnkat és Bartók-kottakiadványainkat 1957-től tekintélyes kiadók fogadták szívesen. Valamennyi koprodukcióban került a zenei piacra, a Corvina idegen nyelvű kiadó, az Akadémiai Kiadó, vagy az Editio Musica és a nyugatnémet Bärenreiter, Schott, vagy az angol Boosey and Hawkes közös vállalkozásában.

A nagyvilág elé 1956-ban lépett a magyar Bartók-kutatás. Ekkor — és a következő években — jelent meg, angol, francia és német nyelven a *Szabolcsi Bence* szerkesztette Bartók, Sa vie et son oeuvre című gyűjteményes kötet. Ez a publikáció hét Bartók-tanulmány, 40 levél, gazdag képanyag és az 1957-es kutatásoknak megfelelő, *Szőllősy András* által összeállított műjegyzék* mellett tartalmazta *Kodály Zoltán* két írását, A kékszakállú herceg vára 1918-as bemutatójakor írott kritikát és a Bartók és a népzene című tanulmányt, *Szabolcsi Bence* fentebb ismertetett tanulmányai közül szintén kettőt, valamint *Lendvai Ernő* Bartók-kutatásainak tömör foglalatát.

Az összefoglalás, a szintézis első hírnöke *Ujfalussy József* 1958-ban megjelent Bartók-breviáriuma volt. Ez a több, mint 500 oldal terjedelmű kötet hiteles források tükrében adja átfogó értékelését Bartók munkásságának. Sajnálatos, hogy e magábanáló vállalkozás idegen nyelven mind a mai napig nem jelent meg.

Újabb összefoglaló munkák jelentek meg 1962-ben, illetve 1964-ben, Bartók színpadi műveiről. *Kroó György* tanulmánya részletesen ismerteti a művek keletkezési történetét, széles látókörű szépirodalmi és művészeti műveltséggel ad hiteles korrajzot és lényeges dramaturgiai összefüggésekre hívja fel a figyelmet. *Lendvai Ernő* Bartók dramaturgiája című kötetében a színpadi művek mellett a Cantata profana-t is elemzi, elsősorban a maga felállította zeneelméleti kategóriákat (tengelyrendszer, aranymetszés, bartóki diatónia és kromatika) érvényesíti vizsgálódásaiban. Mindkét munkából jelentek meg részletek idegen nyelvű publikációinkban is.

* E beszámoló írásakor még nem látott napvilágot a kötet II. kiadása, amelyben Szőllősy legújabb ismereteinknek megfelelően egészítette ki a műjegyzéket.

Ha nem is tartozik a szigorúan vett tudományos kiadványok közé, bibliofil értéke miatt mégis említést érdemel a *Szabolcsi Bence* és *Rajeczky Benjámin* gondozásában, 1961-ben megjelent szerény kötet, amely a Die Handschrift Béla Bartók's (L'écriture de Béla Bartók; The Handwriting of Béla Bartók) címet viseli. Ebben a szemet gyönyörködtető kicsiny kötetben Bartók leveleinek, népdalfeljegyzéseinek facsimiléi, valamint számos jelentős kompozíció kéziratának részletei sorakoznak. (A fából faragott királyfi, A csodálatos mandarin, Cantata profana, II. Hegedűverseny stb.)

Visszatérve az idegen nyelvű publikációkhoz, szólni kell Bartók leveleinek 1960-ban, Demény János gondozásában megjelent német kiadásról. A kötet a Bartók-levelezés fáradhatatlan gyűjtőjének jegyzeteivel, 195 levelet bocsát a nemzetközi kutatás rendelkezésére, a legfontosabbakat azok közül, amelyek a három magyar nyelvű levélkiadványban előzőleg megjelentek.

A Magyar Tudományos Akadémia idegen nyelvű publikációinak köre 1961-ben zenetudományi folyóirattal, a Studia Musicologica-val gazdagodott. 1967-ig Kodály Zoltán, azóta Szabolcsi Bence szerkesztésében évenként egy, vagy két vaskos kötet jelenik meg angol, francia, német és orosz nyelvű tanulmányokkal. A folyóiratban sok nagy jelentőségű munka látott eddig napvilágot, a többi között *Kroó György* angol nyelvű Kékszakállú Herceg vára-elemzése, *Szabolcsi Bence* franciául és *Lendvai Ernő* németül megjelent Csodálatos mandarin-tanulmánya (1961). Az 1961-ben tartott nemzetközi Liszt—Bartók konferencia teljes előadásanyagát tartalmazó V. évfolyamban (1963), 21 Bartók-tanulmány jelent meg, közöttük *Bónis Ferenc* Idézetek Bartók Béla zenéjében (Quotations in Béla Bartóks Music), *Kroó György* Monotematika és dramaturgia Bartók színpadi műveiben (Monothematik und Dramaturgie in Bartók's Bühnenwerken), *Szabolcsi Bence* Ember és természet Bartók világában (Mensch und Natur in Bartóks Geisteswelt) és *Ujfalussy József* A hídszerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében (Einige innhaltliche Fragen der Brückensymmetrie in Bartók's Werken) című tanulmánya. A VI. évfolyamban látott napvilágot *Kárpáti János* Bartók Béla és a kelet (Béla Bartók and the East) címet viselő munkája. A Studia Musicologica szinte valamennyi eddig megjelent kötete tartalmaz fontos témákat feldolgozó magyar és külföldi Bartók-tanulmányokat, amelyek ismertetésére még vázlatos felsorolás formájában sem térhetek ki e szűkreszabott beszámolóban.

Az idegen nyelvű kiadványok közül két nagy jelentőségű sorozatra szeretném még felhívni a figyelmet. Az 1961-ben alapított Bartók-Archívum, tudományos főmunkatársának, a belga Denijs Dillének szerkesztésében, Documenta Bartókiana címmel rendszeresen publikálja az archívumban végzett Bartók-kutatómunka friss eredményeit. A Documenta Bartókiana-sorozatnak eddig három kötete jelent meg (1964, 1965, 1967). Az első kötet anyaga két nagy témakört ölel fel. Kodály Zoltán 80. születésnapjára emlékezve, Bónis Ferenc és Denijs Dille a két nagy magyar zeneszerző alkotó kapcsolatainak dokumentumait teszi közzé. Bartók első nagyszabású zenekari műve, a Kossuth szimfóniai költemény bemutatójának 60. évfordulójával kapcsolatban Demény János és Denijs Dille a mű első előadásainak, Bartók által fogalmazott programjának anyagait publikálja.

A második kötetben Bartók első felesége, Ziegler Márta a biskrai arab népzenegyűjtőútra emlékezik vissza, Somfai László a zeneszerző tervezett színpadi műveivel, Denijs Dille Bartók és Schönberg, valamint Bartók és Busoni kapcsolatával foglalkozik. Korai művek bemutatóinak dokumentációja és Bartók öt önéletrajzának publikálása, levelek közzététele egészíti ki a kötet tartalmát. Az első „Documenta" melléklete a kiadatlan, 1903-ból való „Est" című férfikar és a szintén 1903-ban írott, kiadatlan Hegedű-zongoraszonáta 1—2. tételének kottáját tartalmazza, a szonáta 3. tétele a második kötet függelékében kapott helyett, ugyanitt hanglemezmelléklet is található részint Bartók eredeti arab népzenegyűjtésével, részint a zeneszerző által meghangszerelt és elveszettnek hitt I. román tánc felvételével.

A harmadik kötet 175 Bartókhoz írt levelet tartalmaz s függelékben további 37 Bartókkal kapcsolatos híradást. Nagy zeneszerzők, De Falla, Janáček, Milhaud, Poulenc, Varèse és Vladigerov, jelentős karmesterek, Caplet, Furtwängler, Mitropoulos, Rosbaud, Scherchen, s kiváló zenetudósok, O. E. Deutsch, Einstein, Wellesz levelei sorakoznak. Mindhárom Documenta Bartókiana-t bőséges facsimile és képanyag teljesíti ki.

Bartók népzenei tárgyú, annak idején több nyelven megjelent könyvei évtizedek óta antikváriumi ritkaságok. Égető hiányt pótolt az Editio Musica, amikor 1965-től kezdve, facsimile utánnyomásban kiadja Bartók ethnomuzikológiai írásait. A sorozatot Denijs Dille szerkeszti, a budapesti Bartók-Archívum anyagának felhasználásával. Így az utánnyomott könyvek nem csupán reprodukciók, hanem tartalmazzák Bartók utólagos, feltehetően második kiadáshoz szánt korrekcióit is. Az I. kötet A magyar népdal (Das ungarische Volkslied), magyar, német és angol változatát tartalmazza, valamint 320 dallamot. A sorozat II. kötete. A máramarosi románok népzenéje (Die Volksmusik der Rumänen von Maramuresch) 209 dallam publikációja, Bartók jegyzeteivel és tanulmányával. Különösen érdekes a III. kötet, Bihar megyei román népdalok (Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar), amelynek kottarészében is javításokat eszközölt a zeneszerző. Ebben a kiadványban 371 népdalt tett közzé a folklorista Bartók. A IV. kötet a Román Colinda-dallamok (Die Melodien der rumänischen Colinde) kiadása.

Mielőtt kottakiadásunk és hanglemezgyártásunk Bartók-publikációira rátérnék, a zenetudományi munkák áttekintését két — egyelőre még csak magyar nyelven hozzáférhető — könyv ismertetésével szeretném lezárni. 1965-ben, népszerű szándékú zenei könyvsorozat keretében jelent meg Ujfalussy József két-kötetes Bartók-monográfiája, az első jelentékeny magyar Bartók-könyv, olyan tudományos mű, amely Bartók életének és munkásságának valamennyi aspektusát szoros összefüggésben szemléli, az elemzés éles fényével világít rá jelenségekre és ragyogó esztétikai értékelések sorozatával jelöli ki Bartók helyét századunk zeneszerzésében. Ujfalussy József a magyar zenetudomány csaknem két évtizedes kutatási eredményeit és a külföldi Bartók-tudósok munkáit egyaránt felhasználja annak bebizonyítására, hogy Bartók művészete megbonthatatlan egység, amelyből egyoldalúan nem emelhető ki folklorizmus, vagy antifolklorizmus, magyarság, vagy európaiság. Erre a nagyszabású összefoglalásra a magyar zenetudománynak érdemes volt húsz esztendőt várakoznia. Előkészületben van a könyv idegen nyelvű kiadása.

A másik, szintén összefoglaló jellegű könyv, *Kárpáti János* 1967-ben megjelent, Bartók vonósnégyesei című tanulmánya. A kötet „analízis" gyűjtőcímet viselő első részében Kárpáti ismeretei a quartettek keletkezési körülményeit és részletesen elemzi az egyes műveket. Különösen jelentős a „szintézis" gyűjtőcímmel összefoglalt második rész, amelyben a szerző körültekintő bizonyítással tisztázza Bartók viszonyát a hagyományhoz, kortársaihoz (Schönberg és köre, Sztravinszkij), a népzenéhez, szól a monotematikus szerkesztés jelentőségéről és formáiról, végül pedig merőben új magyarázatát adja a Bartók által alkalmazott hangrendszereknek.

A Zeneműkiadó Vállalat (Editio Musica Budapest), fennállásának 18 esztendeje alatt elsőrendű feladatának tartotta Bartók műveinek megjelentetését. A kiadó katalógusában több, mint negyven Bartók-kompozíció szerepel. Ezek java része fiatalkori mű, századunk első évtizedében készült és annak idején különböző budapesti kiadóknál jelent meg. Több, mint 15 zongoramű, tíz zenekari darab, számtalan, különböző hangszerre készült átirat és néhány ifjúsági zenekari átirat jelent meg az Editio Musica gondozásában. Jó 15 esztendeje, Bartók-művekkel indította el a kiadó időközben jelentékeny sorozattá nőtt kispartitúra-ciklusát. Zenét tanuló fiataloknak készült, kedvcsinálásul a Bartók-képeskönyv, a Gyermekeknek-sorozat rajzos, színes válogatása, amelyet a kottában szereplő művek hanglemezfelvétele, Bartókné Pásztory Ditta zongorázása tesz teljessé. Az Editio Musica nagy figyelmet fordít arra, hogy a zenét tanuló fiatalság hozzáférhessen Bartók pedagógiai rendeltetésű zongoradarabjaihoz, gyűjteményeihez. A Gyermekeknek-sorozat nélkülözhetetlen a tanításban, sok kiadást élt meg, akárcsak a licencengedéllyel kiadott Mikrokozmosz, vagy a többi könnyű zongoramű.

Kettőzött figyelemre tarthatnak számot azok a Bartók-művek, amelyek a közelmúltban jelentek meg először nyomtatásban. A Bartók-Archívum gazdag kéziratanyagából származik jó néhány kiadványunk, másokat meg az Archívumban folyó intenzív kutató munka eredményeképpen lehetett publikálni. Három kispartitúra, egy dal- és egy zongoradarabgyűjtemény jelent meg eddig a régebben publikálatlan Bartók-művek közül, valamennyi Denijs Dille gondozásában. További kompozíciók kiadására is sor kerül a jövőben.

1961-ben, a zeneszerző 80. születésnapjára jelent meg a zongorára és zenekarra írott Scherzo (kispartitúrák 103. sz. Z. 3550), amelyet a közreadó Dille professzor vázlatok, zenekari szólamok és az eredeti partitúra alapján rekonstruált. A Kossuth szimfóniai költemény, Bartók első, sikerrel bemutatott nagyzenekari műve 1963-ban jelent meg (kispartitúrák 138. sz. Z. 4116). A Román tánc — a zongorára írott Két román tánc első darabja —, amelynek Bartók-féle hangszerelése 1911 körül készült s amelynek partitúrája elveszett, a fennmaradt zenekari szólamanyag alapján, 1965-ben került kiadásra (kispartitúrák 178. sz., Z. 4692.),

Az Ifjú Bartók (Der Junge Bartók) címet viselő füzetek közül az első 1963., Z. 4219.) ének-zongora műveket tartalmaz, részint német és magyar költők verseire írott dalokat, részint magyar népies műdal- és népdalfeldolgozásokat, valamint szlovák népdalfeldolgozásokat. A II. füzet (zongoradarabok) 1965-ben jelent meg (Z. 4626.) és 1897—1905 között keletkezett műveket tartalmaz.

A Dokumenta Bartókiana számtalan adalékkal szolgál a fiatalkori Bartók-művek ediciós problémáihoz, keletkezésükhöz, valamint esetleges előadásaikhoz.

A Qualiton Hanglemezgyár programjában is rendkívül fontos helyet tölt be Bartók műveinek felvétele. A gyár első normállemezei között, mintegy 18 évvel ezelőtt, már Bartók kórusok és zongoradarabok is szerepeltek. Átfogó terv szerint azonban csak a mikrobarázdás lemezekre való áttérés óta — azaz körülbelül 12 esztendeje — készülnek Bartók alkotásainak felvételei.

Ez alatt az idő alatt több, mint negyven Bartók-felvétel került a piacra, a legutóbbi időben mono és sztero kivitelben. Bartók-lemezeink a magyar előadóművészet élgárdájának játékát, a legjobb magyar zenekarok és karmesterek művészetét rögzítik, azt a hiteles és élő felfogást, amelyet az egész világon értékelnek és elismernek.

Az említett 40 Bartók-felvétel közül nem egy keltett nagy nemzetközi feltűnést. Közülük néhányat átvett a francia Pathé Marconi cég, másokat a Deutsche Grammophon Gesellschaft.

Magyar lemezen megjelent jóformán valamennyi jelentős Bartók-alkotás, a színpadi művek éppúgy, mint a versenyművek, quartettek, kórusok és zongoradarabok. A teljesség igényével ez a szép sorozat mégsem léphetett fel.

Időközben megértek a feltételei egy Bartók-hanglemez-összkiadás kibocsátásának. Ez a nagyszabású vállalkozás öt esztendőre elosztva, félszáz lemezen Bartók valamennyi alkotását közzéteszi majd, mégpedig a következő csoportosításban:

1. Zenekari- és színpadi művek,
2. Zongoraművek,
3. Kamarazene,
4. Vokális művek,
5. Posztumus művek (Bartók hagyatékából).

Az összkiadást kiváló tudósokból álló szerkesztő bizottság készíti elő és ellenőrzi. A bizottság munkájában haláláig Kodály Zoltán is tevékenyen részt vett. Különös gonddal, a legjobb magyar zenetudósok közreműködésével készítik elő a lemezek ismertető szövegét.

A Bartók-összkiadásból 1968 nyaráig négy felvétel jelent meg: a hat vonósnégyes a Tátrai-quartett tolmácsolásában, zongoradarabok Zempléni Kornél, illetve Gabos Gábor előadásában, valamint a zenekari művek közül a Két kép, a Két arckép és a Négy zenekari darab, a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának előadásában, Erdélyi Miklós vezényletével.

Bartók műveinek hanglemezes összkiadását remélhetőleg előbb-utóbb követi majd a zeneszerző műveinek nyomtatásban megjelenő kritikai kiadása is, amely egyszer s mindenkorra kiküszöböli a különböző praktikus kiadványok sajtóhibáit, tévedéseit s amely a hangfelvételekkel együtt méltó emléket állít századunk zenei géniuszának.

AZ ISMERTETETT KÖNYVEK BIBLIOGRÁFIAI ADATAI

Szerk.: *Bónis* Ferenc: Bartók Béla élete képekben. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1956. Szabolcsi Bence bevezető tanulmányával.

Szerk: *Bónis* Ferenc: Bartók par l'image. Corvina Press, Budapest, 1964. Szabolcsi Bence bevezető tanulmányával (angolul is).

Szerk.: *Bónis* Ferenc: Béla Bartóks Leben in Bildern. Corvina Verlag, Budapest, 1964. Bónis Ferenc bevezető tanulmányával.

Szerk.: *Demény* János: Bartók Béla. Levelek, fényképek, kéziratok, kották. Magyar Művészeti Tanács, Budapest, 1948.

Szerk: *Demény* János: Bartók Béla levelei (Az utolsó két év gyűjtése). Mihály András bevezető tanulmányával. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest, 1951.

Szerk: *Demény* János: Bartók Béla levelei. Magyar, román, szlovák dokumentumok. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1955.

Demény János: Bartók Béla tanuló évei és romantikus korszaka (1899—1903).
In Zenetudományi Tanulmányok II. 1954.

Demény János: Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Találkozása a népzenével (1906—1914).
In Zenetudományi Tanulmányok III. 1955.

Demény János: Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914—1926).
In Zenetudományi Tanulmányok VII. 1959.

Demény János: Bartók Béla pályája delelőjén (1927—1940).
In Zenetudományi Tanulmányok X. 1962.

Szerk.: *Szabolcsi* Bence és *Bartha* Dénes: ZENETUDOMÁNYI TANULMÁNYOK I—X. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1953—1962.

Ed. János *Demény:* Béla Bartók. Ausgewählte Briefe. Corvina Verlag, Budapest, 1960.

ed. Denijs *Dille:* Béla Bartók. Ethnomusikologische Schriften.
I. Das ungarische Volkslied. Editio Musica, Budapest, 1965.
II. Die Volksmusik der Rumänen von Maramuresch Editio Musica, Budapest, 1966.
III. Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar Editio Musica, Budapest, 1967.
IV. Die Melodien der rumänischen Colinde, Editio Musica, Budapest, 1968.

Kárpáti János: Bartók vonósnégyesei. Editio Musica, Budapest, 1967.

Kristóf Károly: Beszélgetések Bartók Bélával. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest. 1957.

Kroó György: Bartók színpadi művei. Editio Musica, Budapest, 1962.

Lendvai Ernő: Bartók stílusa. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest. 1955.

Lendvai Ernő: Bartók dramaturgiája. Editio Musica, Budapest, 1964.

Molnár Antal: Bartók művészete. Budapest, 1948.

Ed. *Szabolcsi* Bence: Bartók, sa vie et son oeuvre. Corvina Press, Budapest, 1956. [2]1968. (Német és angol változatban is.)

ed. *Szabolcsi* Bence és *Rajeczky* Benjámin: Die Handschrift Béla Bartóks. L'écriture de Béla Bartók Editio Musica, Budapest, 1961.

ed. *Szőllősy* András: Bartók válogatott zenei írásai. Szabolcsi Bence bevezetőjével. Magyar Kórus, Budapest, 1948.

ed. Szőllősy András: Bartók Béla válogatott írásai. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest, 1956.

ed. *Szőllősy András*: Bartók Béla összegyűjtött írásai I. Editio Musica, Budapest, 1967.

Ujfalussy József: Bartók-brevárium Editio Musica, 1958.

Ujfalussy József: Bartók Béla I., II. Gondolat Kiadó Budapest, 1965.

VITÁNYI IVÁN:

A ZENEPSZICHOLÓGIA VÁZLATA

A zene vizsgálata érdekes és helyenként fontos szerepet játszott a pszichológia fejlődésében. Nem csak mint különálló zenepszichológia, hiszen ez viszonylag a lélektan kevésbé kidolgozott ágai közé tartozik, hanem mint az általános pszichológia szerves része, mint példa és illusztráció, mint egy-egy elmélet bizonyítéka vagy szemléltetője. Wundt „Bevezetés a pszichológiába" című könyve például szinte elejétől végig a zene példáján mutatja be a lelki folyamatok lefolyását. Az iskolájával szembenálló későbbi irányzatok közül is sok támaszkodott a hallás és a zene pszichológiájára. A fenomenológiai iskola lélektana például Stumpf és Brentano munkásságán alapul, Stumpf egyik legjelentősebb munkája éppen a kétkötetes nagy „Tonpsychologie", s Brentano is sok eredeti gondolattal járult hozzá a zene érzékelésével foglalkozó tudomány fejlődéséhez. A Gestaltpsychologie kialakulásának meg éppen egyik kiindulópontja volt a zenei melódia elemzése. Ehrenfels 1890-ből származó dolgozatában (melytől az iskola történetét számítják) éppen ezen a példán mutatja be az alak (Gestalt) fogalmát. S hogy a sort a legújabb eredményekkel zárjuk: a mai szovjet pszichológia több vezető kutatója foglalkozott az érzékelés pszichológiáján belül éppen a hallással és a zenével, elég talán itt Tyeplov és Leontyev nevére hivatkoznunk.

Ennek ellenére sem állíthatjuk, hogy a zene megkapta az őt megillető helyet a pszichológiában. A pszichológia művelői egy-egy kérdés kapcsán kitértek ugyan a zenére, de nem teremtettek teljességre törő önálló zenei lélektant. Jellemző módon nem is annyira a zene, mint inkább szűkebben a *hallás* pszichológiájával foglalkoztak. Ezen a szinten maradtak többnyire azok a munkák is, amelyek pedig a zenepszichológia nevet viselik. Még a nagy „standard" művek (Seashore, Révész, Kurt, Wellek stb. munkái) is vagy elsősorban a hallással foglalkoztak, vagy ha célul tűzték is ki a zenepszichológia megteremtését, mégis az érdekes bennük, amit a hallásról mondanak.

Ami itt megoldatlan, az nem is közvetlenül a zene, hanem szélesebben: a *művészet pszichológiája*. Természetesen minden lélektani iskola kifejtette a művészetről való állásfoglalását, a behavioristák csakúgy mint a pszichoanalitikusok, az alaklélektan hívei csakúgy mint Jung követői. A megjelent jelentősebb művészeti lélektanok állásfoglalását nagyjából bele is lehet illeszteni ezekbe a keretekbe. Mondanivalójukat azonban többnyire túlságosan alárendelik az iskola tételeinek, vagy (mint pl. Müller-Freienfels, Sterzinger, Baudoin műveinek esetében) megmaradnak a felületen.

Nem a pszichológiai tudás hiányzik, hanem a művészet problémáit egységbe foglaló koncepció. A művészettel foglalkozó semmiféle tudomány, tehát

a művészetpszichológia sem állhat meg a lábán *esztétikai* állásfoglalás nélkül. Tisztáznia kell, hogy mi is tulajdonképpen a művészet, mi a szerepe az emberi társadalomban, milyen a viszonya az embert körülvevő és az emberi valósághoz. Ami nem jelenti azt, hogy a művészetpszichológia szolgálólánya legyen az esztétikának. Csak annak tudását követeli meg, hogy a művészet tartalommal bíró forma, hogy hatását, az általa kiváltott és az őt létrehozó lelki folyamatokat ez a tartalom (tehát a művészetnek a valósághoz való viszonya) döntő módon határozza meg.

Ez teszi szükségessé a művészetpszichológia *marxista szellemben* történő kidolgozását. A marxista esztétika — és itt mindenekelőtt Lukács György munkásságára támaszkodhatunk — nemcsak azt vallja alapelvéül, hogy a művészet a valóság sajátos módon való *visszatükrözése,* hanem azt is, hogy ez a visszatükrözés *sajátos lelki folyamatok* közepette megy végbe. Lukács ezt a sajátosságot elsősorban abban a katarzisban látja, amit a művészet a vele élőkben kivált. A katarzis valóban nemcsak esztétikai, hanem lélektani fogalom (s használják a pszichológiában a művészet vonatkozásán kívül is). Vele olyan kategóriához jutunk el tehát, amely az esztétikát összeköti a művészetpszichológiával. Olyan elvhez, amely szorosan kapcsolódik a valóság visszatükrözésének elméletéhez, de egyben arra is utal, hogy *sajátos* (azaz művészi) visszatükrözésről van szó.

A jelen zenepszichológiai alapvetésnek ezért három problémakört kell felölelnie:

1) az *általános művészetpszichológiát,*
2) a szorosabb értelemben vett *hallás-pszichológiát,*
3) a szélesebben értelmezett *zenepszichológiát.*

I.

ÁLTALÁNOS MŰVÉSZETPSZICHOLOGIAI KÉRDÉSEK

1) Tudománytörténeti áttekintés

Itt mindenekelőtt a különböző lélektani iskoláknak a művészet lényegéről vallott felfogását kell összegeznünk. A XX. században elsősorban a következő irányzatok jönnek tekintetbe:

a) **Beleérzés elmélet (Lipps)**

A beleérzés elmélet széleskörű hatást váltott ki, mivelhogy az „átlagember" (azaz az átlag kispolgár) ízlését legjobban kifejezi. Ez az elmélet teljesen zárójelbe helyezi a valóságot, amit a művészet ábrázol, és a hangsúlyt arra a „tiszta élvezetre" helyezi, amit a művészet nyújt.

Ebben a szélesebb megfogalmazásában nemcsak Lipps elméletét sorolhatjuk ide, hanem a neokantianus mozgalom több képviselőjét (H. Cohen), valamint azokat a szerzőket, akik a művészet hatásának lényegét a „gyönyörben" látták (Grooss, Müller-Freienfels, Santayana, Jerusalem). Filozófiai alapját tekintve tehát leginkább ehhez a felfogáshoz áll közel a vitalizmus és a pragmatizmus is.

b) **Pszichoanalízis**

A pszichoanalitikus mozgalomnak a művészettel kapcsolatos állásfoglalását először Otto Rank fogalmazta meg 1905-ben. Szerinte a művész középutat képvisel az álmodozó és a neurotikus között, de mindkettőtől elválasztja művészi tevékenységének aktivitása. A művészet hatása ezért gyógyító: módot ad arra, hogy az ember átéljen meg nem érett konfliktusokat, s ezáltal öröm-érzéshez és a konfliktus megoldásához jusson. Charles Baudoin, akitől a pszichoanalízis művészeti felfogásának talán legteljesebb összefoglalása származik, ebben az értelemben alkalmazza a művészetre is a *katarzis* kategóriáját. Sajnos, azonban meglehetősen elvont megfogalmazásban.

Freud maga is ezen a vonalon haladt, bár Önéletrajzában hozzátette, hogy a pszichoanalízis csak azzal foglalkozik, hogy a művészet hogyan jött létre és mi a funkciója az emberi lélek működésében, de azzal már nem, hogy mi is a művészet. Sajnos a pszichoanalitikus irodalom nem mindig marad meg mestere bölcs mérsékleténél, s az iskola által feltárt részletigazságokat nem egyszer abszolutizálta. A pozitív kivételek közé tartozik Mosonyi Dezső zenepszichológiai könyve (A zene lélektana új utakon), amely viszont sajnálatosan visszhangtalan maradt magyar szakkörökben is.

c)**Individuálpszichológia**

Adler és iskolája még inkább csak per tangentem foglalkozott a művészettel. Az iskola az emberi lélek hajtóerejét nem okokban, hanem célokban, élettervekben látta. Ennek megvalósítása örömet, kudarca neurózist okoz. A mítosz és a költészet az élettervek megvalósításának típusait ábrázolja.

d) **A Jung-féle mélylélektan**

Annál nagyobb szerepet kap a művészet Jung-nál, aki a „kollektív tudattalan" elméletét szegzi Freuddal szembe. A kollektív tudattalanban az ösztönök meghatározott formákban objektiválódnak, hiedelmekben, elvekben, képekben, mítoszokban jelentkeznek. Ezeket Jung *őstípusoknak* (archetípusoknak) nevezi. A művészet szerint ezeket rögzíti és fogalmazza meg.

Az őstípus elmélete igen nagy hatást keltett. Maga Jung az évek során mind általánosabb érvényt tulajdonított neki, s ezzel alkalmazhatóságát meg is nehezítette. Tanítványai, követői megpróbálták különböző területekre konkretizálni. Maud Bodkin például a költészet fejlődésében kíséri végig az őstípusokat, s ezenközben néhány bekezdésben még a zenére is kitér. A zenében megjelenő archetípusok közül a mennyország-pokol, halál-újjászületés kettősségét emeli ki, ez a tartalmi szféra a zeneirodalom sok alkotását jellemzi.

e) **Behaviorizmus**

A klasszikus behaviorizmus távlatából éppúgy kiszorult a művészet, mint a klasszikus pszichoanalízisből. Watson Psychology-ja például alig néhány alkalommal tesz említést róla, s akkor is az érzelmek kifejezőjének, vagy éppen a szexuális ösztön szublimációjának tekinti. Hasonlóképpen az ösztönökhöz és az érzelmekhez kapcsolja a művészetet McDougall szociálpszichológiája is.

Érdekes módon fejleszti azonban tovább a behaviorizmus alapkoncepcióját — nem kis részben a marxizmus hatására — Kenneth Burke. Burke is a „viselkedés" kategóriájából indul ki, s úgy találja, hogy a művészet „jelképes cselekvés". Az emberek minden körülmények között stratégiai módszereket, ún. *„stratagémákat"* dolgoznak ki a társadalomban való viselkedésre. E motívumok szimbolikája voltaképpen a művészet.

Burke az emberi magatartások tipológiáját keresve az *igenlés* és a *tagadás* fő-„stratagémáihoz" jut, s ennek alapján elemzi a művészet különböző műfajait és stílusait.

f) **Alaklélektan**

Az alaklélektan kiindulásában — amint mondtuk — nagy szerepet játszott a zene, Ehrenfels dolgozata a zenei dallam példáján mutatta be a Gestalt fogalmát. Figyelme az érzékelés, észlelés stb. *struktúráira* irányult, de ennek jegyében a művészet csak egy lehetséges struktúra volt a többi között, s nem kapott külön minőséget.

Amikor mégis felmerült a kérdés, hogy mi tesz egy alakot éppen művészi alakká, a Gestaltpsychologie két választ dolgozott ki. Az egyik szerint (ezt képviseli pl. Krueger) a művészet az érzelmek „mély-dimenzióját" vetíti ki Gestalt-tá. A másik szerint a művészet az embernek a „pregnáns alakra" való törekvését szolgálja.

g) **A fantázia-elmélet**

Az eddig felsorolt elméletek túlnyomórészt az ösztönökben, vagy az érzelmekben keresték a művészet forrását és a tudománytól való különbözőségének lényegét. Már a múlt században kialakult egy másik elmélet is, amely viszont a művészet lényegét a fantázia működésében látja. Ennek szószólói között a XX. században Palágyit és Gehlent említhetjük.

Palágyi három fokozatát jelöli meg a fantázia működésének (direkt, inverz, szimbolikus „fantazmák"). A művészet számára a harmadiknak van különleges jelentősége, segítségével tudatosan idézünk fel távollévő vagy egyáltalán nem létező dolgokat, és — ami különösen fontos — előre elképzeljük saját megvalósítandó mozgásainkat. („Mozgás-fantázia".)

Ebből indul ki antropológiájában A. Gehlen is. A munkafolyamat pszichológiai alapja ugyanis szerinte a mozgásfantázia. A művészet így nem puszta utánzás, hanem az „ősfantázia" megnyilvánulása.

h) **Szimbolizmus**

Ami alatt itt természetesen nem a szimbolikus költészetre kell gondolnunk, hanem mindenekelőtt Cassirer szimbólum-elméletére, amelynek igen nagy hatása volt a mai antropológiai és tömegkommunikáció-pszichológiai elméletekre. Cassirer szerint az ember a világ és maga közé az emberi tudat jelrendszereiből (nyelv, mítosz, vallás, művészet, történelem, tudomány) szimbolikus világot épít fel. Mindegyikben kettős tendencia él: a stabilitás és az evolució, a tradíció és az innováció, a reprodukció és a kreáció. A sorban a nyelv a legkonzervatívabb, hozzá képest a művészet (a tudománnyal együtt) újító, sőt forradalmi erő.

2) A marxista pszichológia néhány alapelve

Az irányzatok áttekintése után természetesen meg kellene próbálkoznunk legalább vázlatos marxista értelmezésükkel. Ehhez azonban először megfelelő távlatot kell szereznünk, meg kell határoznunk a marxista pszichológiának azokat az alapelveit, amelyek az értelmezést lehetővé teszik.

Itt két tételt kell kiemelnünk. Az egyik az, hogy a marxista pszichológia következetesen és szisztématikusan vallja a *lelki és idegfiziológiai folyamatok egységét.* A másik, hogy *az ember lényegének társadalmi mivoltát* tartja.

Egyik tétel sem kizárólag a marxista pszichológia sajátja. Összekapcsolásuk és módszeres alkalmazásuk azonban feltétele a marxista pszichológiának. Ezeken az elveken épült (különböző arányban és mértékben) Pavlov és Vigotszkij felfogása.

Az ő alapvetésük, valamint a modern idegfiziológiai kutatások alapján különösen fontos számunkra az *idegrendszer struktúrájának* vázlatos megrajzolása, — természetesen a tárgyunk kidolgozásához szükséges mélységben.

Nem térve most ki a különböző rész-problémákra, s az egyes állítások dokumentálására, az idegrendszer struktúrájának következő legfontosabb elemeit kell kiemelnünk:

a) Először is azt, hogy az idegrendszer egymás fölé épülő szintek összehangolt egysége. E szintek számát különbözőképpen határozhatjuk meg. Papsz például 7-ről beszél, de a legvázlatosabb tárgyalás szempontjából is legalább az aspecifikus és a specifikus rendszert kell elkülönítenünk. Pavlovi terminológiát használva az aspecifikus az első, a specifikus a második jelzőrendszer szintje.

b) Minden szinten olyan működési kört találunk, amelynek egységei megközelítően azonos funkciót képviselnek. Így minden rendszernek megvan először a maga afferens (és a múlt afferenciák emlékeit tároló) másodszor a maga efferens (és mozgáskészség-tároló), harmadszor programozó és irányító, negyedszer a visszajelentést szolgáló rendszere. Együttműködésük képez funkcionális egységet.

c) Az emberi idegrendszer működésének legfelsőbb szintjét az jellemzi, hogy mind az afferencia, mind az efferencia társadalmi jelleget ölt, *„szocio-afferenciává"* és *„szocio-efferenciává"* változik. Az első közege a nyelv, a másodiké a társadalmi cselekvés (beleértve annak nyelvi, kommunikációs szintjét).

d) Tárgyunk szempontjából külön fel kell vetnünk az érzelmek helyét az idegrendszer működésének egészében. Szemben azokkal a hipotézisekkel, amelyek az érzelmi élet „központját" keresik, az a felfogás látszik elfogadhatóbbnak, amely az értelmi és érzelmi működést egymást átható és feltételező komplementer kettősségnek tartja. Az érzelem ennek megfelelően egyfajta visszajelentési apparátus, amely idegrendszerünk egészének működési állapotáról tudósít.

3) A katarzis, mint a művészetpszichológia legfontosabb kategóriája

A művészi élménynek az esztétikát a pszichológiával összekötő központi szerepére Mátrai László 1940-ben megjelent nagyhatású műve, az Élmény és mű hívta fel nálunk a figyelmet. Mátrai az élmény fogalmának öt alapvető

sajátosságát emelte ki: az élmény szerinte 1) a szubjektum és az objektum között létesülő kapcsolat, 2) közvetlen jellegű, 3) de nem pusztán valamilyen lelki történés csak, hanem mindig e történés megélése is, 4) benne tehát mindig valami részleges, partikuláris lép kapcsolatba valami egésszel, és végül 5) az élmény különböző struktúrákat ölthet és különböző típusokba osztható.

E megfogalmazásban ugyanazokat a mozzanatokat találjuk meg, mint amelyek a marxista pszichológia és esztétika képviselőinek idevonatkozó írásait is jellemzik. A marxista művészetpszichológia a *katartikus* élménynek lényegében ugyanezen a fogalmán épül, ezt értelmezi esztétikai koncepciójának elvei szerint.

A katarzis elve egyaránt a középpontjában áll Vigotszkij, Lukács és Gramsci művészetről vallott felfogásának is.

Vigotszkij ugyan Művészetpszichológiájában a művészetet mindenekelőtt az „érzelmek társadalmi technikájának" tartja, az érzelmeket azonban szélesebben értelmezi a szokványos érzelemesztétikánál. A katarzis ebben az értelemben sajátos struktúrával bír: ellentétes irányban fejlődő affektusokat tartalmaz, amelyek a végpontban „kisülésszerűen" egyesülnek. Gondolkodás és beszéd című későbbi munkájában tovább is megy ennél: a művészet itt a külső beszédben csak rejtve megjelenő: „mögöttes értelem" kifejezésévé válik, hogy Zsinkin későbbi megfogalmazását alkalmazzuk: voltaképpen a „belső beszéd kódja". Sajnos ezt a gondolatot azonban Vigotszkij már mintegy csak jelzi a könyv utolsó fejezetében, kidolgozását halála megakadályozta.

Átfogó és teljes Lukács György katarzis-elmélete. Lukács hangsúlyozza, hogy katarzis az élet kategóriája is, és mindenekelőtt a „változtasd meg az életedet!" rilkei parancsát tartalmazza. Az élmény mechanizmusát a partikularitás-univerzalitás összefüggése jellemzi. A katarzisban a partikuláris élmény összeesik az univerzális („nembeli") ember élményével, az egész ember az „ember egészévé" válik. Ilyen módon a katarzis voltaképpen a szubjektív oldala annak, amit objektív vonatkozásban a valóság visszatükrözésének nevezünk. Nem egyszerűen a valóság megismerése, hanem a valóságos összefüggések rádöbbenésszerű felismerése és újrafelismerése. Ezen alapul „defetisizáló küldetése" is.

Gramsci lényegében ugyanezt az összefüggést fejezi ki, amikor a katarzis lényegét a „felépítménybe való felemelkedés" fogalmával fejezi ki. Akkor emelkedünk a felépítménybe, ha felismerjük egyéni helyzetünk társadalmi összefüggéseit, ha belehelyezzük önmagunkat a társadalom egészébe, méghozzá nem pusztán értelmileg, nem is pusztán érzelmileg, hanem mindenekelőtt akaratilag.

Ebből a nézőpontból nézve alkalmas módszert találunk a különböző művészetpszichológiai elméletek értékelésére. A marxista művészetpszichológia nem tagadja az ismertetett elméletek részlet-igazságát, de valamennyivel szemben áll abban, hogy *nem teszi zárójelbe a valóságot*, hogy a művészi tevékenység lelki mechanizmusait a művészet valóságtükröző lényegével hozza kapcsolatba.

Nem tagadja tehát a marxista művészetpszichológia, hogy a művészi tevékenység különleges lelki élményt, esztétikai állapotot, beleérzést, gyönyörűséget, sőt némiképp extatikus izgalmat jelent, s hogy ennek következtében a művészi tevékenység az ember szükségletévé válik, s ebben ösztönös mozzanatok is szerepet játszanak. (Belefoglalva az ösztönök, köztük a szexuális ösztönök szublimációját is.) Nem tagadja, hogy a művészet nemcsak a megismerés dolga, hanem a megszeretésé is. Nem veti el azt a felfogást sem, hogy ezek az ösztönök nem mindig érvényesülnek tudatosan, hanem gyakran tudattalanok, s hogy a tudattalan működésének sajátos törvényei vannak, bennük például bizonyos szimbolikus struktúrák vagy őstípusok jelentkezhetnek. Mindezeket tehát a marxizmus nem veti el, de művészetpszichológiája mégis radikálisan különbözik ezektől az elméletektől. Azok ugyanis sohasem teszik fel a kérdést, hogy miért éppen ebbe és nem abba a jelenségbe „érzi bele" magát valamely kor embere. A speciális pszichológiai feladat nem az élmény és a gyönyörűség önmagában vett vizsgálata, hanem olyan elemzés, amely már az élmény struktúrájába is belefoglalja kiindulópontját: az embernek a valósággal való meghatározott viszonyát, és célját, a pusztán egyéninek a közösségibe való felemelését.

Hasonlóképpen nem tagadja a marxista művészetpszichológia azt sem, hogy a művészet elsajátításában is struktúrákat, alakzatokat észlelünk, s hogy ezt a tevékenységünket az alak-érzékelés általános törvényei is meghatározzák. Nem tagadjuk, hogy a művészet nem pusztán a már meglévőt tükrözi, hanem egyben viselkedési mintákat, „stratagémákat" is ad. Nem tagadjuk továbbá, hogy a művészet létfeltétele az ember képzeletének mozgósítása. Itt is az merül azonban fel, hogy hogyan lehetnek az észlelt struktúrák először is a valóság képmásai, másodszor valóságos életben lefolytatott cselekvések stratagémái. A marxista művészetpszichológia katarzisfogalmának tehát véleményem szerint ebből a valósággal való összefüggésből kell kiindulnia.

Ha mármost a továbbiakban a *katarzis-élmény összetevőit* vizsgáljuk, akkor nem árt Arisztotelészhez is visszamennünk. Arisztotelész katarzisfogalma árnyaltabb annál, mint amit szokványosan neki tulajdonítanak. Tartalmazza egyrészt a részvét és a félelem egységét, amiben Kardos Lajos és Heller Ágnes joggal fedezi fel a partikularitás és univerzalitás egységét (lévén a félelem pusztán egyéni, a részvét viszont lényege szerint közösségi, „nembeli" érzés). Ezenkívül azonban a katarzis Arisztotelésznél először is a *felismerés* mozzanatával társul, másrészt az átéléssel (úgy is mondhatnánk mai nyelven: valamiféle *szimbolikus cselekvéssel*), harmadrészt az átélés *közlésével* (hiszen a katarzist elsősorban a hősök élik át, ők közlik a nézővel), és végül az egész folyamat megtisztelő *érzelmi* hatásával.

Más szóval: katarzis nem pusztán egy részét, vagy egy oldalát mozgósítja idegrendszerünk működésének (például az érzelmeket), hanem a teljes emberi személyiséget. A feltárt négyesség ugyanis az idegrendszer struktúrájának alapvonásaként megrajzolt funkcionális négyesség tükörképe: a felismerés az érzékelő-megismerő, a szimbolikus cselekvés a programalkotó, a közlés a mozgásos-tevékenység, a felindulás az érzelmi-visszajelentő folyamat megfelelője.

II.

A ZENEI HALLÁS FIZIOLÓGIÁJA ÉS PSZICHOLÓGIÁJA

A zenei hallás és a zenepszichológia szétválasztása Helmholtz és Stumpf műve, akik hangsúlyozottan nem zenepszichológiát műveltek, hanem a hallásjelenségek fiziológiáját és pszichológiáját vizsgálták. Műveik címében is kerülték a zenepszichológia elnevezést. (Helmholtz: Die Lehre von den Tonempfindungen; Stump: Tonpsychologie.) A zenepszichológia néven ismert és elismert legtöbb munka is inkább a halláspszichológia körébe tartozik.

A halláspszichológia tudományos kidolgozásának viszont az a feltétele, hogy a hallás fiziológiáján alapuljon. Enélkül minden vizsgálódás spekulatív marad. Csak a hallás fiziológiája adhat feleletet arra, hogy hallószervünk hogyan különíti el az egyes hangérzeteket, s hogy milyen rendszer szerint teszi ezt, vagyis hogy milyen hangrendszereket alakít ki. Természetesen a hangrendszerek fejlődését nem pusztán ez határozza meg, hanem mindig két tényezőnek, a biológiailag-fiziológiailag adottnak és a pszichológiailag-társadalmilag változónak az eredője. De hogy el tudjuk különíteni a kettőt, ahhoz ki kell jelölnünk a határt: meddig tart a fiziológiai adottságok „hatásköre", s hol kezdődik a társadalmi szféra uralma.

1) A hallás fiziológiája

Az emberi idegrendszer hang-receptora a belső fülben elhelyezkedő *csiga (cochlea)* megközelítően logaritmikus spirál alakú, embernél kb. 35 mm hosszú 2 és fél görbületű szerv. Fallopia 1561-ben fedezte fel. Anatómiai feltárása azonban kicsinysége miatt lassan haladt, a leglényegesebb felfedezés, a Corti-féle szerv megismerése is 1851-re maradt.

Ennek alapján azonban már mód nyílott a fiziológiai halláselmélet kidolgozására, amely Hermann Helmholtz nevéhez fűződik. Helmholtz szerint a Corti-szerv szőrsejtjei úgy viselkednek, mint a zongora vagy hárfa húrjai, amelyek bizonyos magasságra vannak hangolva és csakis ezt szólaltatják meg. Ez az elmélet sok hallás jelenségre (pl. a felhangok jelentkezésére, vagy a konszonancia-disszonancia viszonyokra) plauzibilis magyarázatot adott, azonban nem volt igazolható. Az egyes szőrsejtek között ugyanis nincs olyan különbség (nagyság és vastagság szerint), mint a zongora húrjai között, nemcsak nem lehetnek annyira különböző hangokra hangolva, de még csak el sem tudják végezni valamennyi hallható hangnak megfelelő rezgésszámú rezgéseket.

Ennek következtében Helmholtz után több új elmélet is keletkezett a hallásjelenségek fiziológiai magyarázására. Végülis *négyféle* elméletet különböztetünk meg, amelyek közül az első három a *helyelméletek* különböző változatait alkotja, míg a negyedik *frekvencia-elmélet.*

A helyelméletek összefoglaló tulajdonsága, hogy szerintük az egyes hangoknak lokalizált helyük van a csigában, minden magassághoz egy hely tartozik. Ezen belül három megoldás lehetséges: 1) *a rezonancia-elmélet* szerint ezen a helyen rezonátor-berendezés található, olyan szőrsejt, amely csak bizonyos rezgésszámra rezonál, 2) az *állóhullám-elmélet* szerint a Corti-szerv alaphártyáján állóhullámok-, 3) a *haladóhullám-elmélet* szerint viszont továhaladó hullámok keletkeznek.

A *frekvencia vagy telefon-elméletek* szerint viszont az idegsejtek közvetlenül a rezgés frekvenciáját érzékelik.

Hosszú ideig nem volt mód arra, hogy e különböző elméletek értékét eldönthessük. Az első lépést ebben az irányban Békésy György kutatásai hozták, aki új fejezetet nyitott a hallásfiziológia történetében. Mindenekelőtt bebizonyította, hogy a csiga alaphártyáján *tovahaladó hullámok* keletkeznek. A receptor szerv tehát kétségtelenül a hely-elmélet modellje szerint működik. Feltehető azonban, hogy az ingerület továbbvezetésében már a frekvencia-elvnek is szerepe van. Békésy ennek érdekében nagyjelentőségű kísérleteket végzett a csiga bioelektromos feszültségének mérésére is. Kutatásai nyomán tehát nagyvonalú szintézis lehetősége bontakozik ki: a hely elvének és a frekvencia elvének egyesítése. Ezen alapulnak a modern *duplex-hallásemeletek* (Wever, Licklider), majd legújabban Licklider triplex-elmélete (amely a hallás folyamatát a csiga, az idegrost, és az agy szintjén vizsgálja).

Maradtak azonban továbbra is olyan megoldatlan kérdések, amelyek a zenei hallás analízise szempontjából is igen jelentősek. Mindenekelőtt a következők:

a) Hol történik a hangok frekvenciájának logaritmusos átalakítása? Erre nincs még megnyugtató felelet, bár feltehető, hogy a csiga logaritmikus spirál alakja éppen ezt az átalakítást szolgálja.

b) Hogy történik az ingerület elvezetése? A legmodernebb választ erre az ún. sortűz-elmélet adja. Eszerint egy-egy ingerületet (hangot) több rost vezet el, amelyek nem egyszerre, hanem sortűzszerűen egymásután sülnek ki. Kisüléseik sorozata az egész közegben együttesen adja a megfelelő rezgésszámot. A belső szőrsejtek csak a nagyobb intenzitásra érzékenyek, de finom frekvencia különbségeket képesek elkülöníteni, a külső szőrsejtek viszont kis intenzitást is felfognak, de kisebb a frekvencia-diszkriminációs képességük.

c) Hogyan lokalizáljuk mégis az egyes hangokat? Az eddig elmondottak ugyanis a következő ellentmondást rejtik magukban: az emberi fül egy egészhang negyvenedrészének megfelelő magasságot is meg tud különböztetni, — viszont a sortűz-elmélet értelmében a hang nincs pontosan lokalizálva az alaphártyán, a környező rostok is ingerületbe jönnek. Erre az ellentmondásra felelt Békésy az ún. tölcsér-elvvel. Eszerint valóban több rost lép ingerületbe, de idegrendszerünk a *gátlás* folyamatának segítségével ebből meghatározott rezgésszámot kiemel. A gátlás a magasabb agyi központok működésének eredményeképpen jön létre.

d) Hogyan alakulnak ki a magasabb struktúrák? Erre természetesen a magasabb agyközpontok működésének vizsgálata adhat feleletet. A hallópálya útját az agyfiziológia már feltárta, bár az egyes részek funkciója még nem mindenben tisztázott. A legtöbb figyelem mindenesetre a legmagasabb központ, a nagyagykéreg hallóközpontja felé irányul. A vizsgálatok szerint itt folyik le a bonyolultabb struktúrák megőrzése és felismerése.

2) A hallás-pszichológia alapjai

Áttérve a hallás fiziológiájáról a hallás pszichológiájára, a hang-*érzet* szintjéről a hang-*képzet* szintjére kell felemelkednünk. Vagyis itt már nem

csupán az egyes érzetek megkülönböztetésének, hanem inkább az érzetek összetételének módozatait kell vizsgálnunk.

Először is az előbb *c)* pontban feltett kérdést kell más formában megismételnünk. Az emberi fül igen sok hang megkülönböztetésére képes (Külpe pl. 9180-ra teszi számukat), de mi a gyakorlatban (mai hangrendszerünk alapján) ebből a sokaságban a zongora 7 oktávjának 12—12 hangját emeljük ki. A hangok folytonos sorát lépcsőfokonként emelkedő hangskálával helyettesítjük.

Hogy jön létre ez a szelekció? Fiziológiai alapja a gátlás, most azonban inkább azt kérdezzük, mi az alapja annak, hogy éppen azokat a hangokat emeljük ki, amelyeket kiemelünk. A. N. Leontyev vizsgálatai szerint erre egyetlen magyarázat van: a *társadalmi gyakorlat.*

Itt azonban előbb azokat a törvényeket kell megpróbálnunk feltárni, amelyek szerint a társadalmi tudat az egyszerű hangérzeteket képzetekké rakja össze, hangsorokat és hangrendszereket alakít ki. E vizsgálódásban viszont először is a *dimenziók* problémájára bukkanunk. Milyen dimenziói vannak a hang-érzetnek?

Fizológiai szinten három dimenzióval kell számolnunk: a *frekvenciával*, az *intenzitással* és az *idővel.* Minden *egyes* hangnak megvan legalább ez a három kiterjedése. Az összetett hangjelenségeket azonban nemcsak e dimenziókban, hanem — A. Moles meghatározása szerint — a kettő-kettő által meghatározott síkokban is érzékeljük. Ilyen síkok: a frekvencia és az intenzitás által meghatározott *hangszín,* a frekvencia és az idő által meghatározott *melódia,* az intenzitás és az idő által meghatározott *dinamika.*

Ennek alapján a zenei hallás pszichológiai dimenzióinak rendszerét az alábbiakban foglalhatjuk össze:

1) Harmónia (frekvencia-frekvencia),
2) Hangszín (frekvencia-intenzitás),
3) Melódia (frekvencia-idő),
4) Dinamika (intenzitás-idő),
5) Ritmus (idő-idő).

A táblázat azt is megmutatja, hogy míg az egyes hangnak három kiterjedése van, a hangok egymás közötti kapcsolatában mégis két dimenzió emelkedik ki, a *frekvenciáé* és az *időé.* Mód van ugyanis arra, hogy két hangot pusztán a frekvencia, vagy az időtartam alapján hasonlítsunk össze, vagy különböztessünk meg, más tulajdonságaitól elvonatkoztatva. Két hang intenzitását azonban már vagy csak időben tudjuk összemérni, vagy pedig hangszínként érzékeljük. Vagyis a hangok összetételének két alapvető dimenziója van a *harmóniáé* (frekvenciáé) és a *ritmusé* (időé). Az első vertikális-egyidejű-szimultán, a második horizontális-egymásután-szukcesszív.

Ezzel elérkeztünk a hangmagasság-érzékelés évtizedek óta vitatott pszichológiai problémájához is. A hangmagasság érzékelése ugyanis pszichológiai szinten nem pusztán a hang frekvenciáján alapul, szerepet játszik benne a hangmagasság hangszín szerinti megkülönböztetése. E két komponens felismerése volt Révész Géza nagyhatású teóriájának alapja (1913). Az elvet lényegében mindenki elismerte, s a körülötte zajló vita nagyrészt terminológiai jellegű maradt.

Továbbvezet a halláspszichológia alap-problémáiba a *konszonancia* és *disszonancia*-viszonyok vizsgálata. Itt a közfelfogásban két álláspont is él. Az egyik szerint a hangok fiziológiai, sőt fizikai viszonyai szabják meg, hogy mit érzünk konszonánsnak, a másik szerint viszont ez az érzet csupán a megszokás következménye, tehát zenetörténetileg változik. A két felfogás szembesítéséből arra az eredményre kell jutnunk, hogy a konszonancia érzék valóban történelmileg változik, de a hangok fizikai és fiziológiai adottságai alapján.

Végeredményben arról van itt szó, hogy a hangok között két elv alapján állhat fenn rokonság: közvetlen hangszomszédság és a felhangsorban (illetve alhangsorban) való szomszédság. Ezen nemcsak a konszonancia és disszonancia összefüggések alapulnak, hanem a különböző pszichológiai *hallás-típusok* is. Albert Wellek például kettőt különböztet meg, az elsőt (a hangszomszédságit) lineárisnak, a másodikat (a felhangsoron alapulót) *ciklikus-polárisnak* nevezi. Ugyanezt az elvet találjuk Révész Géza és Tyeplov felosztásában is. Bárdos Lajos pedig erre építette a hangrendszerek kialakulásáról szóló elméletét (Natürliche Tonsysteme).

3) A zenei struktúrák pszichológiája

Ismét egy szintet lépünk feljebb: a *„fogalom"* szintjére. A fogalom szót persze idézőjelben kell használnunk, a zene nem fejez ki fogalmakat, legalábbis nem abban az értelemben, ahogy a szavak. A zene mégis szemiotikai rendszernek tekinthető, elemeinek meghatározott jelentése van, habár ez a jelentése nem „kódolható" át egyenértékűen nyelvi jelekre.

A zene fogalom-szintű elemeit nem közelíthetjük meg közvetlenül a jelentés útján, hanem ebből a célból a *zenei struktúrákat* kell szemügyre vennünk. A kérdés ezekután az, hogy hogyan viszonyulnak ezek a zenei struktúrák a valósághoz?

Induljunk ki a kibernetika azon megállapításából, amellyel kétféle jelet különböztet meg: *analóg* és *digitális* jellegűt. Neumann János szerint az idegrendszer mindkét jellel dolgozik, de mindig olyanféleképpen, hogy az analóg jelet digitálisra, a digitálist analógra tudja váltani.

E kétféle jel megfelel a valóság esztétikai visszatükrözése azon két formájának, amelyet Lukács György *mimetikus* és *elvont tükrözésnek* nevez, s amelyet a művészetpszichológiában (Fechner nyomán) a művészettel kapcsolatos lelki folyamatok *asszociatív* és *direkt faktorának* is szoktak nevezni. Hibás eredményekre vezetne azonban, ha ezt két módszert mereven elválasztanánk egymástól. A valóságban minden művészeti ág, minden műfaj, minden stílus, minden mű esetében egyesül a két módszer, mindegyik felhasználja mindkét fajta jelt, de másképpen, más összetételben.

A képzőművészet különböző ágait az jellemzi, hogy analóg jellel ábrázolják a valóság jelenségeit, de csak digitális jellel a folyamatait. A zene éppen fordítva: analóg ábrázolását adja a valóság folyamatainak, de csak elvont-szimbolikus, meghatározatlan ábrázolását a valóság tárgyi jelenségeinek.

Ez adja a zene speciális helyzetét a művészetek között. Egyik művészeti ág sem képes a folyamatok ilyen hű ábrázolására. Kevés eszközzel is pontos és felismerhető képet tud adni egy folyamat jellegéről (sebességéről, dina-

mikájáról, menetéről stb.), de csak homályos képet a folyamat alanyáról vagy tárgyáról.

Ezzel magyarázható, hogy amikor egyes esztétikai és művészetelméleti irányzatok az elvont tükrözési mód törvényeit igyekeznek tanulmányozni, rendszerint a zene példájához fordulnak. Ez teszi a marxista esztétika számára is szükségessé a zenei struktúrák elemzését.

4) Észlelés — emlékezés — zenei „gondolkodás"

Arisztoxenosz szerint „két dologból áll a zene befogadása: észlelésből és emlékezésből, mivel a keletkezőt észleljük, a megtörténtre pedig emlékezünk." Mivel azonban egyébként helyes gondolata csak a befogadásra irányul, harmadiknak hozzá kell vennünk a zenei képzetek előállítását, a zenei gondolkodást is.

E hármasságban központi szerepe van az emlékezetnek. Mennyit bír meg a zenei emlékezet? Mi a terjedelme? László Ervin vizsgálódásai szerint egy átlag zongoraművész repertoárja mintegy félmillió hangra terjed. Egy népdalénekes, vagy egy cigányprímás viszont kevesebb hangot tart a fejében, de azok egymásutánja sem annyira kötött, a kevesebb hanghoz új variációk előállításának képessége társul.

Ami arra mutat, hogy a zenei emlékezetnek két típusát különböztethetjük meg, amelyeket leginkább talán *faktuális* és *generatív* emlékezetnek nevezhetünk. A generatív az ősibb típus, szorosan kapcsolódik a népművészet és a közhasználatú művészetfaj életéhez, a faktuális viszont az autonóm művészeti formákhoz. A magasabb formák létrejötte mindazonáltal nem iktatta ki az ősibb típust. Ellenkezőleg. Az emlékezet egészséges működése csakis e két faktor megfelelő viszonyán alapulhat.

5) A zenei tehetség pszichológiája

A zenei tehetség összetevőire vonatkozóan az irodalomban többféle rendszer ismeretes. Legnépszerűbb talán Seashore-é, aki 25, valamint Häcker-é és Ziehen-é, akik öt alap-képességet különböztetnek meg. Ezek a rendszerek azonban némiképp önkényesek és ötletszerűek maradtak, bár részleteikben sok figyelemreméltó megállapítást tartalmaztak. Mások egyszerűsíteni igyekeztek az így kialakult bonyolult képet. Erre törekszik Tyeplov, aki három (tonalitás-érzék, reprodukciós-képesség és ritmus-érzék) komponenst vesz fel, valamint Wellek, aki kettőt (a lineáris és a ciklikus halláson alapulót).

Véleményem szerint a zenei képességek helyes osztályozásának is az általános pszichológia alapjain kell nyugodnia. Ennek alapján a következő fő képességeket kell megkülönböztetnünk: 1) zenei észlelés, 2) zenei emlékezés, 3) zenei gondolkodás (alkotás), 4) zenei közlés (formálás), 5) zenei előadás.

Ez a beosztás logikus és teljes rendszerét adja a zenei képességeknek. Hozzá kell azonban tennünk, hogy minden fajta zenei képességben van egy közös mozzanat is. Révész Géza ezt abban látja, hogy (szemben az egyszerűen jóhallású emberrel) a muzikális ember a zenét — akármilyen összetevőjében ragadja is meg — mindig sajátos, művészi tartalommal és értékkel bíró nyelvnek tekinti.

III.

ZENEPSZICHOLÓGIA

1) A belső zenei tevékenység (zenei hallás)

Közkeletű szóval belső hallásnak nevezzük azt a folyamatot, amelynek során külső hangforrás nélkül is hangokat képzelünk el. A hallás kifejezés azonban itt nem egészen jó, hiszen nem pusztán passzív észlelésről, hanem a tudat *aktív* tevékenységéről van szó. Ezért helyesebb a belső zenei („endomuzikális") tevékenység kifejezés.

A jelenség maga a belső beszéddel és a belső látással egyivású, pszichológiai jelentőségét is csak ennek alapján lehet megadni. Mindenképpen a „külső" zenei tevékenység interiorizációjáról van tehát szó, amely jellege szerint különbözik más belső tudatműködésektől. Kötöttebb kódrendszert alakított ki, illetve használ fel, mint a belső látás, jobban megközelíti (bár természetesen nem éri el) a belső beszéd struktúráltságát.

A belső zenei tevékenység vizsgálatában egy kérdőíves felmérésre támaszkodtam, amelyre 414 választ kaptunk. Ennek alapján próbáltam a jelenséget valamivel pontosabban körülírni. A zenei képzetek belső jelentkezésének mennyiségét a válaszadók átlagban az ébrenlét 25—30%-ában jelölték meg. Ha persze kételkednünk is kell az adat hitelességében (hiszen nincs mód annak ellenőrzésére), mégis figyelemreméltó, hogy az emberek ezt a számot tartják reálisnak. A belső zenei tevékenységet kiváltó alkalmak köre is igen széles, de elsősorban két lehetőség emelkedik ki: a fizikai munka és az egyedüllét. A 414 válasz közül 243 hivatkozott a munkára és 356 az egyedüllétre. Sokan említették a társasági élet jellemző alkalmait is. Vannak olyan szituációk is, amelyek az endomuzikális tevékenység akadályául szolgálnak, — s itt elsősorban a nagyfokú, s mindenekelőtt a szellemi koncentrációt kell említenünk.

Az érzelmi állapottal való összefüggés két formáját rajzolhatjuk meg. Az elsőnél a zenei képzetek közvetlenül kapcsolódnak az érzelmi állapothoz, a második formában azonban függetlenek tőle (tehát jelentkezhetnek pl. az éppen aktuális érzelmi állapottal ellentétes jellegű dallamok is). Sokszor nemrég „külsőleg" is hallott zeneszámokat ismételünk, de talán ugyan olyan gyakran bizonyos belső logika szerint ragadjuk ki a dallamokat. Ez a „belső logika" egy sajátos asszociációs rendszert jelent, amely részleteiben egyénenként más és más, legfeljebb bizonyos általános vonásaik jellemzők egy-egy nagyobb közösségre. Voltaképpen ez az „intonációs szótár", amelyről Borisz Aszafjev beszélt. Minden emberben kialakul a zenei képzeteknek valamiféle „szótára", amelynek elemei számára meghatározott jelentéssel bírnak. Ez társadalmi eredetű, de egyéni színezetű. Az ízlés befolyásolja, de nem egyértelműen. Egy olyan ember, aki ízlése szerint csak a zeneművészet értékes alkotásait szereti, endomuzikális tevékenységében gyakran él népszerű slágerekkel. A két szint egymáshoz való viszonyának kutatása tehát külön feladatot jelent.

2) A zene katartikus hatása

Ezzel érkeztünk el a zenepszichológia központi kérdéséhez: hogyan válthat ki a hangok előállítása és észlelése az emberben katartikus élményt.

A zenélés vagy a zenehallgatás közben objektív tevékenységet végzünk: zenei hangokat állítunk elő vagy hallgatunk meg. Hogyan vezethet ez a katarzisnak az I. részben jellemzett hatalmas élményéhez?

Maga Arisztotelész is két művészettel kapcsolatban beszélt katarzisról: a tragédia és a zene tárgyalásakor. Ennek alapján tehát a katarzis két típusáról is beszélhetünk, az egyik a tragédiához, a másik a zenéhez kötődik. A zenei katarzist az jellemzi, hogy itt olyan művészi formák idézik elő az élményt, amelyekben fokozott szerephez jut a valóság művészi tükrözésének elvont vállfaja.

Rátérve a zenei katarzis közelebbi jellemzésére, az élménynek mindenekelőtt két komponensét kell megkülönböztetnünk: az egyiket értelmi, a másikat érzelmi összetevőnek nevezhetjük. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a katarzisban értelmi és érzelmi folyamatok egyaránt közrejátszanak. Azt kell megvizsgálnunk, milyen hatást tesz a zene értelmünk és érzelmünk működésére.

a) **A zene és az értelem**

Induljunk ki a zene és a valóság viszonyából, mindenekelőtt abból, hogy — amint láttuk — a zene a folyamatoknak nyújtja analóg képét, tárgyiassága meghatározatlan marad. Vagyis, egyszerűbben szólva, a zene mindenekelőtt a *mozgást* tükrözi és ábrázolja.

Hogy ezt hogyan teszi, arra legmagasabb fokon az ún. *funkció-tan* ad feleletet. Eszerint a zene egymásután következő harmóniái a zenemű egész szerkezetében mindig három funkció egyikét töltik be: a *tonika*, a *domináns* és a *szubdomináns* funkcióját. E három egymáshoz való viszonya is meghatározott, közülük a tonika képezi az egyensúlyi (kezdő és vég)- helyzetet, a domináns az egyik, a szubdomináns a másik irányba való „kilendülést" mutatja. Minden funkciót több hang tölthet be, amelyek egymással kistercparalellitásban vannak. Hogy milyen hangok, illetve milyen hangokra épült hangzatok töltik be az egyes funkciókat, annak pontos matematikai tételekben is összefoglalható magyarázata van.

Ez a szerkezet a mozgás szerkezetét tükrözi. Minden mozgást egy belső ellentmondás határoz ugyanis meg, a mozgásban lévő rendszer nem homogén, hanem két rész-rendszer ellentétes tendenciái küzdenek meg egymással. A küzdelem során a rendszer három állapotot foglalhat el, lehet egyensúlyban, bekövetkezhet egyik vagy másik rendszer túlsúlya.

A zenei funkciós rendszer zenetörténeti produktum. A kezdeti fokon csak bizonyos elemei találhatók meg, teljes kifejlődését (amelyben mind a 12 hang funkciót kap) Lendvai Ernő kutatásai szerint csak Bartók muzsikájában éri el. Az új zene azon kísérletei viszont (pl. a Schönberg-féle dodekafónia), amelyek látszatra elfordultak a funkciós elvtől, valójában csak más formában valósítják meg (tükör, rák és tükörrák fordítás). Ez a fejlődés azonos az emberi gondolkodáséval, amelyet Piaget világított meg. A domináns és a szubdomináns ugyanúgy kétféle megfordításnak, inverziónak minősíthető, mint a Piaget által a gondolkodásban feltárt kategóriák (osztály és viszonyfogalmak). A gyermek mindkét rendszert (a logikait és a zeneit) lépcsőzetesen sajátítja el.

A zenében lehetséges lépések (transzformációk) matematikailag csoportot alkotnak, amelyek a csoportelmélet apparátusával elemezhetők. E csoport 12 elemű, jóval bonyolultabb tehát, mint a Klein-féle négyes csoport, de bizonyos torzítással Klein-csoporttá is egyszerűsíthető. Ennek segítségével a zenei logika fejlődését közelebbről is összevethetjük a logika általános fejlődésével.

Ha még ehhez hozzávesszük, hogy némi általánosítással ugyanennek az elvnek az érvényesülését találjuk meg a zene melodikai, ritmikai stb. rendjében, akkor világosan áll előttünk, hogy a zene belső rendje logikai szempontból is magasrendű szerkezetet mutat.

Ezen alapul a zene értelmi hatása. Ha ugyanis a zene sajátos struktúráival adekvát képét tudja adni a mozgásnak, akkor természetes, hogy ki is tudja váltani a mozgás képzetét. Nem ábrázol tehát fogalmakat, viszont rendkívül világossággal képes megjeleníteni emberi magatartásformákat, „stratagémákat". Végeredményben tehát képes arra, hogy az embernek a világ iránt való magatartását fogalmazza meg. Ebben van a zenének a filozófiával való affinitása, ebből érthető, hogy Bach, Beethoven vagy Bartók hatása nem pusztán zenei, hanem kifejezetten világnézeti, nemcsak zenéjük szépségét élvezzük, hanem a benne szuggesztív erővel kifejezett világszemlélet hatásának is átadjuk magunkat.

b) **A zene és az érzelem**

Nem elégedhetünk meg a zene érzelmi hatásának egyszerű megállapításával: meg kell próbálkoznunk e hatás mechanizmusát is elemezni. Itt rögtön az ötlik szemünkbe, hogy az érzelmek Wundt-féle háromdimenziós elmélete lényegében ugyanazokat a dimenziókat állítja fel az érzelmek vonatkozásában, mint amit korábban mi a zenével kapcsolatban megrajzoltunk. Wundt tetszés-visszatetszés (Lust-Unlust) skálája minőségi jellegű, tehát a frekvenciának felel meg, az izgalom-megnyugvás (vagy helyesebben izgalom-depresszió) skála az intenzitás fokozatainak, míg végül a feszültség-feloldódás sor az érzelmek lefutásának időbeli (ritmikai) egymásutánjára vonatkozik.

A Wundt-i háromdimenziós elmélet jelentőségét is ebből a szempontból kell értékelni. Véleményem szerint azért szorult később háttérbe, mert félreértették, az érzelmek osztályozásának tartották, holott pusztán az érzelmek kiterjedésének dimenzióit adja meg. Osztályozási elvként ebből a rendszerből csupán a Lust-Unlust skála használható, az viszont túlságosan leegyszerűsíti az érzelmek bonyolult gazdagságát.

Az érzelmek újabb osztályozási elméletei ezért voltaképpen a Lust-Unlust sort bontják szét összetevőire (újabb dimenziókra). A legjelentősebb osztályozások két ellentétes rendszer koncepciójából indulnak ki, amelynek a vegetatív idegrendszer két ellentétes szektorának, a szimpatikus és paraszimpatikus rendszernek működése is megfelel. A legutóbbi időben P. V. Szimonov szovjet kutató lépett fel például új nagyhatású érzelem-elmélettel erről az alapról kiindulva. Osztályozási rendszere annak analógonja amit a zene funkciós rendjével kapcsolatban felvázoltunk. (Szimpatikus túlsúly, paraszimpatikus túlsúly, a két rendszer feszült és nyugodt egyensúlya.) Az

érzelmek teljesebb osztályozási elméletének véleményem szerint innen kellene kiindulnia.

Mindez megmutatja azt is, hogy miért olyan erőteljes a zene érzelmi hatása. A zene ugyanis nemcsak általában a mozgás képét nyújtja, de ezen belül különösképpen képes az érzelmek mozgását ábrázolni. A zenei katarzis értelmi és érzelmi mozzanata eszerint egy és ugyanannak a jelenségnek a két oldala. A zene a világ dolgainak legáltalánosabb mozgástendenciáit tükrözi — ezen alapul az értelmi funkció, — közelebbről és konkréten az emberi érzelmek mozgásvonalait is, ez az alapja az emocionális hatásának. Értelem és érzelem dialektikusan olvadnak össze a zene gyakorlatában. Ezen alapulhatnak azok a nemrég kezdett vizsgálatok is, amelyek kísérleti eszközökkel vizsgálják a zene közvetlen idegrendszeri (bizonyos esetekben gyógyító) hatását.

3) Műalkotás, műélvezés, előadás

A műalkotás és a műélvezés funkciójának szétválása alapvetően *szociológiai* és *történelmi* folyamat. A művészet ősi formáiban a műalkotás és műélvezés még nem vált szét, hanem egységes folyamatot alkotott, mint ahogy szociológiai szempontból a művész és a közönség funkciója sem különült el. A magasabb kultúrákban bekövetkezett a kettő differenciálódása.

Bennünket most a kérdés pszichológiai oldala érdekel, vagyis a két folyamat lélektani szempontból vett különbsége. S itt — hűen eddigi gondolatmenetünkhöz — ismét csak a katarzis jelentőségéből kell kiindulnunk. Nem kétséges, hogy mind az alkotó, mind a műélvező részesül katarzisban, azonban más és más struktúra alapján.

Az alkotó számára a katarzis megelőzi a művet, a sorrend tehát: élet — katarzis — műalkotás. A befogadó számára viszont a mű megelőzi a katarzist, vagyis itt a sorrend a következő: élet — mű — katarzis. Tehát fordított. Igaz, hogy a különbségek kidomborítása érdekében némiképpen leegyszerűsítettük a folyamatot. Ha teljesebb képet akarunk adni azt az is hozzá kell tennünk, hogy az életből „elvont" katarzis nem ismeretlen a műélvező előtt sem, sőt ennek az élménynek a birtokában képes a műből is katartikus élményt nyerni. Hasonlóképpen a művész számára sem ismeretlen a műből kibontott katarzis. Mégis az előbb vázolt séma számunkra az elsődleges.

Az előadóművész tevékenysége ebből a szempontból nézve egyfajta közép-típust képvisel. Ha ezt is sémába akarjuk rendezni, így fogalmazhatjuk: élet — mű — katarzis — mű. Itt tehát a katarzis kettős viszonyban áll a művel, részben már kész műből származik (mint a műélvezésben), részben a mű újjáteremtésének forrása (mint az alkotásban).

A katarzis nem arisztokratikus, nemcsak kiváltságosak osztályrésze, egyaránt átélheti művész és nem művész, sőt jó és rossz művész is. A különbség nem a katarzis mennyiségében, sőt nem is minőségében van, hanem abban, hogy a művész ennek szolgálatába állítja egész életét, és tudatosan megteremti kibontakozása számára a legkedvezőbb feltételeket.

Ezzel azonban már egyben olyan problémákhoz érkeztünk el, amelynek kidolgozásában a szorosabban vett pszichológia mellett a szociálpszichológia eszközeit is fel kell használnunk.

ZOLTAI DÉNES:

A ZENESZOCIOLÓGIA TÁVLATAI*

Losonczi Ágnes *A zene társadalmi élete* című kandidátusi disszertációja egy új, nagy jövőjű tudományos kutatási ág első hazai hajtása, nálunk a legelső kísérlet, amely néhány jelentős, de elszigetelt kezdeményezés után elvileg és módszertanilag tudatosan *zeneszociológiai* elemzést nyújt: úgynevezett közvéleménykutatás helyett próbát tesz zenei jelenségek, zenei életfolyamatok közvetlen vagy közvetett társadalmi természetének tudományos megfejtésére. Ez már önmagában is figyelemre méltóvá teszi vállalkozását. De még inkább az a körülmény, hogy azok a zenei jelenségek, melyeknek desiffrirozását megkísérli, *a közelmúlt és a jelen* társadalmi folyamatainak szerves részét alkotják. Losonczi Ágnes a zene társadalmi életét szerencsére nem elvont általánosságban kívánja jellemezni (ahogyan egyébként a meglehetősen tág témát sejtető cím után vélnénk), hanem a legutóbbi két évtized hazai zenekultúrájának társadalmi élettörténetét követi nyomon.

Milyen esélyekkel indul, aki ma nálunk a tömegek, a társadalmi osztályok és rétegek zenei ízlésének, műveltségének mozgása után nyomoz? A zeneszociológia a legfiatalabb társadalomtudományos ágak egyike, de művelője mégsem tiszta lapra írja adatait és következtetéseit. Máris számolhat bizonyos előítéletekkel. Köztudott, hogy az úgynevezett empirikus szociológiai vizsgálódás presztizse tudományos közvéleményünkben nem valami nagy, a konkrét művészetszociológiai felméréseké meg éppenséggel alacsony fokon áll. Az eddigi szórványos próbálkozásoknak nem egyszer eleve rossz hírét költötték egyes szakmai körökben, és nem is mindig alaptanul. Gondoljunk csak a szokásos közvéleménykutatásokra, amelyek dilettáns módon vagy éppen a fontoskodó kvantifikálás roppant apparátusával poros közhelyekből fontak művirágkoszorút. Minek az ankét és minek a bonyolult grafikon, ha végeredményként olyasfajta pitiáner igazságokhoz jutunk, hogy mondjuk, a vidéki magánkisiparosok 45 és 55 év között szívesen húzatják a cigánnyal, míg a városlakó tizen- és huszonévesek manapság igencsak a beatet kedvelik? Lehet-e a nevetségesség veszélye nélkül bármiféle tudományos vagy kultúrpolitikai következtetést levonni olyasfajta fontoskodva rögzített tényből, hogy „a *Csárdáskirálynő* felé szélesebb közönségrétegek elvárása irányul", mint mondjuk a *Csárdás macabre* „felé"? Úgy tűnik, a zeneszociológia nálunk az a leánygyermek, akit már akkor kompromittáltak, amikor még meg sem született.

* Zoltai Dénes tanulmánya Losonczi Ágnes kandidátusi disszertációjának opponensi véleményeként hangzott el.

Losonczi Ágnes joggal határolhatja el magát az efféle „felmérések" passzionátus szervezetőitől. Az adatvétel nála nem adminisztratív aktus, a korrelációszámítás, a szignifikanciapróba nem raffinált módszer a semmitmondás leplezésére. Értekezését olvasva fokról-fokra kibontakozik előttünk a tegnap és a ma hazai zenekultúrájának szociális kartogramja, egy kvantifikáltságát tekintve is alapos tereprajz, amely sokhelyütt elsőként ad megbízható információt bizonyos fehér foltokról legújabbkori művelődéstörténetünk térképén, s amely részleteiben csakúgy, mint egészében ellenszegül az előítéleteknek és a közhelyeknek. Losonczi Ágnes nem a „közvéleménykutatást" kívánja önálló szociológiai kutatási ággá etablírozni, hanem egy objektív szociális mozgásnak fedi fel rejtett belső életét. Nem közhelyeket akar az igazság dicsfényével övezni, hanem illúziók ködfüggényét szeretné széttépni. Fetisisztikus elképzeléseket szeretne a jelenségek objektív dinamikájának feltárásával korrigálni. Egyszóval: *tudományos* alappozícióból indul ki. S programjához lényegében mindvégig hű marad.

E programból következik az is, hogy a legelső hazai zeneszociológiai kísérlet, amely a maga választotta időhatárok között *átfogó* jelleggel ad empirikusan megalapozott képet a zenekultúra fejlődési folyamatainak szociális gyökereiről, egyben teljes tudatossággal hangsúlyozza a leírt reprezentatív felvételek *feltételességét*, a belőlük levonható következtetések esetlegességét, egyáltalán: érvényességi határait-korlátait.

A tanulmány törzsanyagát három felvétel eredményeinek elemzése alkotja: egy falusi — egyébként része az MTA Szociológiai Kutató Csoportja Gyöngyös környékén 1964-ben végzett komplex szociológiai vizsgálatának —, egy nagyvárosi-üzemi — a MÁVAG 1962-ben reprezentatív módszerei kiválasztott félezer munkására kiterjedő felmérés —, s végül egy módszertani célokat kitűző esettanulmány-sorozat (1966), amely a „zeneértők" bizonyos csoportjára korlátozódott. Losonczi Ágnes kitűnő érzékkel határozta meg a három részletvizsgálat elvi-tartalmi feladatát és speciális szempontjait, a vizsgálandó kulturális jelenségcsoport objektív szerkezetének megfelelően módosítva a kvantitatív vizsgálat legfőbb paramétereit.

A Gyöngyös környéki falvakban azt kutatta: hogyan születik meg maga a zenei szükséglet a falusi élet mindennapjaiban. A MÁVAG-felvételtől már a zenei műfajok választásának, illetve elutasításának problémájára keresett választ, más szóval: a zene általában vett és tipológiailag megkülönböztetett funkcióin túl bevonta vizsgálódásába a zene iránt való társadalmi elvárások szorosabban tartalmi elemeit is. A zeneértőkre kiterjedő esettanulmányok szervesen kapcsolódnak ehhez a kérdésfeltevéshez. Bennük a szerző a zene „megértésének" sokoldalú tipológiáját adja, s — ha itt már nem is mindig kvantitatív jelleggel — hipotetikusan felvázolja a zeneértés egyes fokozatai közötti mozgások szociológiai okait. A vizsgálódás köre ezzel bezárult. A szerző a zene elemi szükségletének forrásvidékétől elvezetett bennünket napjaink műfaj-pluralizmusának szociológiai alapjaihoz, részleteiben is kibontakoztatva előttünk e pluralizmus dinamikáját. Aki a jövőre nézve akar kultúrpolitikai vagy egyéb következtetéseket levonni e képlet megismeréséből, azt persze óvatosságra, a levonható következtetések feltételességére kell figyelmeztetnünk. Egyszersmind viszont hangsúlyoznunk kell azt is: a zeneértés típuspluralitásának ez a szociális-kulturális dinamikát

figyelembe vevő rajza nem mindennapi tanulságokat tár fel mindazok előtt, akiket bármilyen vonatkozásban a kulturális fejlődés prognosztikája foglalkoztat.

Losonczi Ágnes elemzése mélyről indul: falun lesi meg a művészet iránti igény első moccanásait, ott, ahol a voltaképpeni művészet maga még gyakran hiányzik. A polgári zeneszociológia manapság kurrens irányzatai számára persze már ez az indítás önmagában is botránykő. Elég, ha a frankfurti Institut für Sozialforschung körére, a ma olyannyira tekintélyes Adorno-iskolára gondolunk. A frankfurtiak a dolgozó tömegek elemi zenei igényeit, egyáltalán, a tömegzenei aktivitás megnyilatkozásait eleve a konzumtársadalomba integrálódó nem-autonóm személyiség ál-esztétikai szükségleteivel magyarázzák, méghozzá annyira agresszív és mégis komikus arisztokratizmussal, hogy náluk az anya bölcsődala csakúgy, mint egy falusi templomban felhangzó gyülekezeti ének már-már a hírhedt Horst-Wessel-Liedhez, a fasiszta katonadalokhoz, egyáltalán: a tömegmanipuláció kulturális árucikkeihez hasonul. Losonczi Ágnes nemcsak ezt az abszurd módon kiélezett kollektíva-ellenességet utasítja el, hanem azt az árnyaltabb esztéticizmust is, amely úgy szedi leltárba a tömegek elemi zenei szükségleteinek jeleit, ahogyan a műkedvelő bogárgyűjtő szortírozza ritka rovarait. Pontosan tudja — s meggyőződését teljes joggal támasztja alá Lukács György *Esztétikájának* idevágó fejtegetéseivel —, hogy az esztétikum és a nem-esztétikum közötti terület nem a senki földje, hanem az emberé, méghozzá a történelem legkorábbi szakaszától kezdve mindmáig az emberek nagy többségéé. Ezért is készít alapos felvételt a mai magyar falu mindennapjairól, első sorban amaz alkalmakról, ahol tetten érheti kisebb-nagyobb kollektívák félig spontán zenei tevékenységének sarjadását, legyen szó otthoni zenélésről vagy lakodalmi mulatságról, templomi énekről vagy szórakozóhelyeken dívó nótázásról. Szőlővidéken folytatott vizsgálata adatokat nyújt olyan kollektív zenei tevékenységek számbavételére is, mint amilyen a tsz munkacsapat énekszava, vagy a szüreti dalolás — itt még találkozhatni a zenével mint ősi munkaserkentő erővel. Persze ebben az esetben sem lehet valamiféle prekapitalista szociális szigetet feltételeznünk, amely olyan vegytisztán őrizné az ősi népi zene alkalmait és formáit, ahogyan a népzene romantikus teoretikusai és purifikátorai nálunk és külföldön elképzelik. Losonczi Ágnes kutatásai azért is figyelemre méltóak, mert igazi pillanatfelvételeket készítenek a hagyományos zenei alkalmak és a modern tömegkommunikációs eszközök nyújtotta újfajta zenélési lehetőségek interferenciájáról, arról a történeti értelmben vett pillanatról, amelyben *már* és *még* együtt él a szüreti vigalom és a rádióból élvezett divatos tánczene, az ősi múlt és a legdivatosabb jelen.

Ebben a gondolatkörben csupán egyetlen kiegészítést szeretnék feljegyezni az értekezés margójára — nem annyira bírálatnak, mint inkább töprengésnek szánva a következőket.

Említettem, hogy a szerző mélyről indul — meglehet túlságosan is mélyről. Az elemi zenei szükségletek társadalmi meghatározottságát kutatva éppenséggel a környezet hangzásvilágához való viszony elemzésével kezdi vizsgálódását. Olyasfajta kérdésekre keres ebben a tekintetben választ, hogy észlelik-e egyáltalán, és érzelmileg miképpen észlelik az emberek a

természet és a munkafolyamat nem-zenei zajait, vagy akár magát a csendet. Figyelemreméltó kérdés: jogosultságát a szignifikáns összefüggéseket felmutató eredmények igazolják. Hadd utaljak a legextrémebb példájára: a csend „lereagálásának" szociális tipológiájára. Esztétikai és nemcsak pszichológiai szempontból releváns az a felismerés, hogy a csend vagy a természet „természetes" hangzásvilágához való közelség különleges hangzásérzékenységet alakít ki az emberben, amely érzékenység az urbanizálódás és az iparosodás egy bizonyos fokáig csökken, majd egy magasabb szakaszán újra felerősödik, de gyökeresen megváltozott jelleggel: ha a tsz-munkás „természetes" hangérzékenységét közvetlen érdekek motiválják, bizonyos szakmunkás-rétegekben olyan újtípusú figyelem jelentkezik a hangzásvilág iránt, amelyet mindinkább a hangzás önálló, esztétikai jelentőségének — kezdetben még persze homályos — tudata vezérel. Zeneesztétikánk itt *in statu nascendi* lesheti meg a tagolatlan hangmagasságok-változások sorából kinövő zene világrajöttének eleddig inkább csak történeti példákban felmutatott és hipotetikusan rekonstruált pillanatát. Losonczi Ágnes meggyőzően bizonyítja, hogy az elemi zenei szükségletnek ez a genezise a legszorosabb összefüggésben van a „foglalkozás körülményeivel", a végzett munka jellegével és a szociálisan tipikus életmóddal.

Itt azonban egy további kérdés is bújkál: a munka társadalmi humanizáltságának, humanizáltsági fokának problémája. Szent igaz: minőségi különbség van az olykor már fiziológiailag is káros gépzajjal teli csarnokban és a modern automatasor mellett végzett munka „hangzáskörülményei" között. De gondoljuk végig a dolgot. Elegendő-e — szó szerint és képletesen, mintegy történeti értelemben — „munkahelyet változtatni" ahhoz, hogy a direkt hangzásélmény egy új típusú, preesztétikai figyelemmé lényegüljön át? Vajon nem szükséges-e ehhez az egész ember egész személyiségének pszichológiailag is, esztétikailag is, legfőképpen pedig szociálisan leírható fejlődése? A Gyöngyös menti falvak életéből én nem tudok ellenpéldákat. Csupán emlékeztethetek a modern kapitalista nagyváros széles rétegeire, azokra az emberekre, akik — ha hihetünk a hozzánk eljutó, jórészt irodalmi és film-tudósításoknak — a munkahelyről, ahol a légyzümmögést is meghallhatni, az úgynevezett szabadidő világába átlépve mindent elkövetnek, hogy otthon és a szórakozóhelyen a legbarbárabb hangerősségű és minőségű hangkulisszával tapétázzák körül magukat. Az elidegenedés problematikája jelentkezik itt. Hallatlanul izgalmas felfedezőút lenne Losonczi Ágnes nyomán empirikusan is megvizsgálni, hogyan motiválja a munka humanizáltsági foka a környező hangzásvilághoz való érzelmi-összemberi kapcsolódást, miként keresztezi és torzítja el az elidegenedett élettevékenység az elemi zenei szükséglet kialakulási folyamatát, s végül, hogy a visszahumanizálási folyamat tükröződik-e, — és ha igen, miként — a zenei érzék alakulásában (ideértve azt is, hogy a zenei érzék egy bizonyos, relative stabil foka miként teszi lehetővé a zenei élmények beépülését abba a humanizációs folyamatba, amelyet végső soron természetesen az alapvető társadalmi-történeti mozgás határoz meg).

Úgy gondolom, egy ilyen vizsgálat szerencsésen folytatná és kerekítené le Losonczi Ágnes idevágó úttörő elemzéseit. Ezek jelenlegi formájukban is cáfolják az említett „frankfurti" tételt, amely szerint a tömegek zenéje ma,

lévén *eleve* az autonómiáját vesztett, a rendszerbe beleintegrált személyiség álesztétikai póttevékenysége, menthetetlenül áldozatul esik a modern ipari társadalom manipulációs technikájának. Persze nem feledkezhetünk meg arról, hogy a kultúra területére is behatolt áruviszonyok, egyáltalán, a kulturális téren is kibontakozó elidegenedés nemcsak Chicago vagy Detroit tömegeinek konzumkultúrájában vált különleges esztétikai-szociológiai problémák forrásává. Módosult alakban, egyszerre előjelként és utóhatásként, átlényegült megjelenési formákban — úgy tetszik — jelen van a Losonczi Ágnes által vizsgált Gyöngyös környéki falvakban is. A bizonyítékokat maga az értekezés látszik szolgáltatni. Hadd emlékeztessek itt az egyik ügyes teszt-ötletre, amely a zenei igény személyes motivációját volt hivatva feltárni. A teszt alapja egy „népmese" a gonosz varázslóról, aki elrabolta az emberektől a zenét. Kérdés: mitől fosztotta meg a rabló áldozatait? A válaszok rendkívül tanulságosak. Losonczi Ágnes pontosan jellemez: a megkérdezettek a zenét az élet, az öröm, az emberség, méghozzá a jobb emberség jelének, mások a vigalom, a testi-szellemi megújhodás és feledés-nyújtás, a gondok elől menekülés eszközének tartják. Maga a szerző is utal arra, hogy e válaszokban — kiváltképpen ott, ahol a zene vigalom voltára szűkül le a figyelem — feltűnik az a fajta „esztétikai hedonizmus", amely a zene „voltaképpeni" társadalmi funkciójának valamiféle elszáradásáról — Marcuse szóhasználatával: egydimenzióssá válásáról — tanúskodik, s ezért méltán hívja ki maga ellen az „esztétikai és etikai kritikát".

Semmi kétség: az elemzés itt a kulturális elidegenedés egyik fontos tünetébe ütközött. Losonczi Ágnes idevágó megjegyzéseit legfeljebb azzal egészíteném ki, hogy ezek a tünetek nemcsak a zene „szórakoztató-lazító", illetve „menekülést elősegítő" funkciójának fetisizálásában mutathatók ki, hanem olykor még az általa többé kevésbé egyértelműen pozitívnak tekintett „megújító-erősítő" funkció mibenlétének megfogalmazásában is. Az a falusi dolgozó, aki szerint a zenét elorzó varázsló valósággal a Paradicsomtól fosztotta meg az emberiséget, s tette éppoly kegyetlen, mintha a vallás vigaszát vette volna vissza a gondok között élő emberfiától, legalábbis nyitva hagyja azt a kérdést, hogy miféle vigaszt nyújt nekünk a zeneművészet. Mert semmi kétség: az a zene, amelyet a vallással egyenértékűnek, vagy éppenséggel a vallást helyettesítő művészetnek tartanak, egyfelől valóban képes lehet arra, hogy ébren tartsa az el nem idegenedett, teljes emberi személyiség értékének öntudatát, a szociális-morális Egész-ség önérzetét; másfelől válhat a szó negatív értelmében valláspótlékká, amikor így vagy úgy az értelmes élet öntudatának és önérzetének megszilárdítása helyett csupán az irracionálisnak tetsző, értelmetlen-embertelen világ ideologikus-illuzórikus megszépítésének válik akarva-akaratlan eszközévé.

Ez a megkülönböztetés érzésem szerint az egész művészetszociológiai kutatás egyik központi problémája, s kiváltképpen az kell, hogy legyen a zeneszociológiában. Hanns Eisler egy alkalommal elgondolkoztató módon jellemezte a zene funkcióját a monopolkapitalista társadalomban. Különbséget tett a hallás és a látás antropológiai fejlődéstendenciái között; szerinte a hallás valaminő módon „archaikusabb", a modern technika fejlődésével kevésbé tart lépést, mint a látás. A magáról megfeledkező, érzelmileg érdekeltebb füllel és nem a fürge, mérlegelő szemmel reagálni a világ dolgaira —

ez bizonyos mértékben valóban ellentmond a fejlett ipari korszaknak. „Miközben a zene ellentétbe kerül a dologi meghatározottsággal, egyszersmind az egyértelműséggel, a fogalommal is ellentétbe lép. Így válik alkalmassá a ködösítésre, mivel fogalomnélkülisége ellenére maga is racionalizált, meszszemenően technizált, s így éppoly korszerű, mint amennyire archaikus." Eisler így zárja le fejtegetéseit: a szórakoztató ipar eredményeképpen par excellence a zene az a közeg, amelyben az irracionalitást a hamis racionalitás látszatába burkolva lehet „lereagálni" és tovább fenntartani.

Eisler megállapításai természetesen a monopolkapitalista kulturális-ideológiai manipulációra vonatkoznak, s nevetséges lenne, ha — a frankfurti iskola ismert észjárása szerint — a tömegek zenei szükségleteire általában, kiváltképpen egy szocialista kulturális forradalom első szakaszán túllévő társadalom zenei szükségleteire akarnók vonatkoztatni őket. Ami a kapitalista konzumkultúrát illeti, Eislernek teljesen igaza van: minél keményebb a kő, annál édesebb a dallam. De a zene a szocialista kulturális forradalom körülményei között sem válik automatikusan az ideológiai ködösítés akaratlan eszközéből az emberi teljesség előmozdítójává. Nemcsak a cigányzenére és az egyértelműen giccses tánczene-számokra, és nemcsak az urbanizálódás kacskaringós útjain elinduló falusi lakosság bizonyos zenei elvárásaira gondolok itt. Losonczi Ágnes még az úgynevezett zeneértők tipológiájában is kénytelen volt külön osztályt nyitni például a divat és az ellendivat hódolóinak, akiknek zenei receptív tevékenysége végső soron ugyanúgy eltorzult, mint ama falusi parasztasszonyé, aki szerint a zene az utolsó paradicsom, a kvázi-vallásos vigasz itt lenn, a siralmak völgyében.

Mármost a kulturális elidegenedésnek ezt a problémáját Losonczi Ágnes nemcsak műve első, az elemi zenei szükséglet genezisével és szociális motiváltságával foglalkozó részében érinti, hanem szükségképpen a későbbi fejtegetéseiben is. Az értekezés második része „a zenei választás társadalmi természetét" helyezi a nagyító alá, szemügyre véve, hogy mint alakul az egyes műfajok kedvelése és elutasítása falun és a városi nagyüzemben, hogy miféle rejtett dinamika lüktet a műfajokkal szemben való tolerancia és intolerancia mennyiségi mutatóiban. Itt először is szembe kell néznünk magának a kulturális „választásnak" problémájával. Nekünk, marxistáknak, akik elkötelezték magunkat a tömegek kulturális felemelése ügyének, a szocialista kulturális forradalomnak, ebben a tekintetben is van vitatkozni valónk a ma kurrens polgári művészetszociológia és művészetelmélet bizonyos irányzataival. Ezek a későpolgári társadalom viszonyait szem előtt tartva, nem minden alap nélkül utalnak arra, hogy a kulturális viszonyokon is eluralkodó manipuláció illuzórikussá teszi a különböző zenei „műfajok" közötti választást; a kulturális konzum árucikkei között válogató műélvező ugyanannak a mechanizmusnak a foglya, mint az öltözködési vagy politikai divat álalternatívái közötti választásra kényszerülő átlagfogyasztó. Meggyőződésem, hogy az ilyesfajta manipulált választás még a szocialista kultúra építésének folyamatában sem magától adja át a helyét a valóságos választás aktusának, amikor nem a kulturális árucikkek „bősége", a manipulált „esztétikai pluralizmus" szolgál a piaci döntés alapjául, hanem egy autonóm, a nagy történelmi korkérdésekre progresszív feleletet adó személyiség tud és akar szelektálni az emberi feljebbjutás szempontjából értékes és értéktelen kö-

zött. Ezért a vitában, amelyet a manipuláció tünettanának mai polgári szakértőivel folytatunk, szükségképpen asszimilálnunk kell minden tudományosan helytálló gondolatelemet és gondolatsort. Ez az elsajátítás természetesen nem változtat alapállásuk kritikai megítélésén. Losonczi Ágnes adatai és elemzései azért is érdemelnek megkülönböztetett figyelmet, mert megmutatják a manipuláció polgári ellenzékének Achilles-sarkát.

Ez az elméleti oppozíció ugyanis nem kevesebbet hagy figyelmen kívül, mint a valóságos társadalmi gyakorlatot. Losonczi Ágnes — itt is ragaszkodva az empirikus adatok elméleti desifrirozásának tudományos programjához — egyszerű összehasonlítást végez: egybeveti a műfajok „választásának" mennyiségi mutatóit falun (még itt is különbséget téve az urbanizáció szempontjából fejlettebb és kevésbé fejlett falvak között) és egy szocialista nagyüzemben — s máris kiderül, hogyan módosítja a zeneértést „az új társadalmi rendszer lendítő hatása". A szocializmusról van szó; arról a világtörténelmi fordulatról, amelyben a kisajátítókat kisajátítják — pontosabban az egyén társadalmilag meghatározott tevékenységéről, amellyel e fordulathoz aktívan kapcsolódik, saját magát éppúgy alakítva, mint a történelmet. Száraz számadatok kriptogrammájából is kiolvasható, hogy a forradalmi tömegmozgás áttörheti, s nálunk az 1945 utáni három-négy esztendőben valóban át is törte a kulturális manipuláció bűvös körét. Szerzőnk megmutatja, hogy ezekben az években a „fantasztikusan emelkedő grafikonok mögött" egy egész nép össztársadalmi felemelkedése munkált.

Mindez akkor is tény marad, s tényszerűen cáfol rá a manipulációt megmásíthatatlan fátumnak tartó, a manipulációs mechanizmust áttörhetetlen körként ábrázoló elméletekre, ha felismerjük, hogy a felszabadulás és a szocialista forradalom nyitotta út jóval bonyolultabb, zegzúgosabb volt, mint amilyennek a kulturális forradalom élcsapata ama hőskorban elképzelte. Az értekezés elsősorban a „spontaneitáson eluralkodó bürokratizmusra" utal, arra, hogy az első évek lendületét hamarosan megakasztotta az „önkéntes apparátus" helyére lépő amaz „intézményhálózat", amely a kultúrához való forradalmi úton kivívott jogot értetlenül és értelmetlenül rigorózus-aszketikus kötelességgé merevítette. Való igaz. Legfeljebb azzal egészíthető ki e tünetelemzés, hogy a bürokratizálódás folyamata nem hagyta érintetlenül az új zeneélvező rétegeket sem — gondoljunk arra, hogy a klasszikus zene hivatalosan is szentesített társadalmi presztizse már az ötvenes évek elején is gyakran fenntartásokat involvált a „nyugtalanító" modern zene *minden* formájával szemben, így a legelőbbremutató, Bartókra orientálódó humanista irányzattal szemben is. Külön feladat lenne itt a társadalmi alapok meghatározó szerepének részletekbe hatoló elemzése. Így eljutnánk azokhoz az okokhoz, amelyek előmozdították a kulturális elidegenedés bizonyos formáinak változott alakban való újratermelődését. Losonczi Ágnes csak általánosságban utal ezekre az új formákra: bizonyos műfajok és irányzatok „választásának" durván manipulatív kényszerére, majd arra a liberalizmusra, amely a tilalomfák kidöntése után teret nyitott mind kevésbé szabályozható zenei-kulturális piac selejtes árucikkei előtt — változott formában ugyan, de mégis azt a funkciót galvanizálva új életre, amelyet Eisler egyszerűen ködösítésnek nevezett.

Ami mármost a jelen és a belátható jövő fejlődéstendenciáit illeti, Losonczi Ágnes igen helyesen tartózkodik attól, hogy elsietett következtetésekkel madárjóslásra vállalkozzék. Ez a tartózkodás akkor is indokolt, ha erős bizalommal figyeli és figyelteti meg az általános és kulturális politika erőfeszítéseit a korábbi torzulások leküzdésére, a kulturális terület irányításának önkritikus korrekciójára. Így helyes: gondoljunk például csupán arra, hogy a gazdaságirányítás új rendszere máris milyen nagy számban vet fel művészetszociológiai elemzésre, illetőleg művelődéspolitikai feleletre váró új problémákat. Igen! Ezerszer korrektebb és hasznosabb egy közvetlenül tanulmányozott jelenség mozgásdinamikájának mikroelemzése, mint az elhamarkodott, elnagyolt deklaráció. Igaz, a zárófejtegetésekben mintha egy pillanatra a szerzőt is megkísértené a receptírás ördöge — miközben igent mond a kényszerítés eszközéről lemondó kultúrpolitika higgadt józanságára, egyszersmind arra figyelmeztet, hogy a központi irányításnak és apparátusának erősítenie kell az esztétikailag magasrendű, nemes zene társadalmi presztizsét. Nem rossz tanács. Ám a zeneművészet igazi (nem pedig manipulatív-reprezentatív) társadalmi presztizsének erősödését a jövőben is, csakúgy mint a közelmúltban, alapvetően a társadalmi mozgás objektív dinamikájától kell várnunk — amely objektív dinamikának lényeges eleme ugyan a kultúrpolitikai irányítás, de mégiscsak egy eleme, nem pedig az egész folyamat maga. Csak mellesleg: irodalmunk és filmművészetünk fejlődése az utóbbi években ugyanilyen prognosztikát sugall. S ami a legfontosabb: ugyanez az alapvető tanulság olvasható ki végső soron azokból a mikroelemzésekből is, amelyekben Losonczi Ágnes értekezése oly örvendetesen gazdag.

Ami ezeknek a részproblémákat nagyító alá tevő analíziseknek módszerét és eredményeit illeti, egy-két példán szeretném érzékeltetni a szerző alaptörekvésének termékenységét. Már utaltam arra, hogy az empirikus adatok elemzése többek között kiterjed az egyes zenei műfajokkal kapcsolatos tolerancia, illetve intolerancia szociális mutatóinak vizsgálatára is. Losonczi Ágnes itt sem reked meg a közhelyek illusztrációjának szintjén, hanem a legtüzetesebben szemügyre veszi a látszólag homogén elfogadás vagy elutasítás összetevőit. Ha például szembekerül a negáció puszta tényével, nyomban felbontja a fenomenológiai zárójelet, s megállapítja, hogy az úgynevezett komoly zene ellenzésének is többféle árnyalata van, a gyakran aszketikusan plebejus érzület motiválta agresszív ellenségességtől az érdektelenségen és közömbösségen át egészen az értetlenség, a műveletlenség szégyenlős konstatálásáig, sőt a megértés homályos vágyáig. Ez a tipológia mármost figyelemreméltó korrelációkat mutat a környező hangvilág észlelésének korábban leírt fokozataival; a környezet iránti hangzásérzékenység — úgy tűnik — egyenes arányban áll a komoly zene iránti érdeklődés mértékével, illetve jellegével. A szerző ezek után kvantitatív áttekintést nyújt a komoly zene ellenzőinek nemek, korcsoportok, családtípus és munkahelyi beosztás szerint rendszerezett típusairól. A kultúrpolitikailag releváns következtetések közül hadd utaljak itt csupán egyetlen-egyre: feltűnő, hogy a vizsgált falvakban úgyszólván teljesen hiányzik az a közönségréteg, amely kulturális igényével és tevékenységével kovásza lehetne a zenei műveltség napirenden levő minőségi átstrukturálódásának — az a réteg, amely a vasasnagyüzem munkásai között viszont máris kiformálódott, s ha mégoly szűk is manapság,

a további fejlődés egyik legnagyobb ígérete. — Hasonlóképpen elgondolkoztatók azok a részelemzések, amelyek nem kvalitatív alapon tesznek kísérletet a változások érzékeltetésére. Kiváltképp a magyarnóta, a népdal és a dzsessz társadalmi presztizsének okos, körültekintő vizsgálata bővelkedik figyelemreméltó megállapításokban. A magyarnóta ma is tovább tenyésző kultuszáról például kiderül, hogy már nem a sírva vigadó dzsentri-érzület élteti, hanem valaminő provinciálissá dermedt nemzeti öntudat, egyáltalán: a vidékiesség öntudatos vállalásától átfűtött érzelmesség; a fiatalok körében mind népszerűbb dzsesszről a szerző meggyőzően mutatja ki, hogy út lehet a komoly zenéhez, habár nem feltétlenül minden híve járja végig ezt az utat, hogy a dzsessz-zene élvezete összefügghet jelenkori társadalmi tartalmak mimetikus-katartikus felidézésével, de megjelenhet a partikularitásában megrekedt személyiség talmi nonkomformizusának kiéléseként is, és így tovább. A szakmában szokásos „felmérések" sablonos közhelyei mögül ezúttal előbukkan az objektív helyzet objektív mozgásának olykor meghökkentő képe — Losonczi zeneszociológiai mikroelemzései itt is kulturális jelenségek társadalmi gyökérzetéig ásnak le.

Ezek az eredmények alighanem önmagukért beszélnek. Pedáns fontoskodás lenne, ha mindezek után túlságosan nagy jelentőséget tulajdonítanánk olyan fejtegetéseknek, amelyek kevéssé meggyőzőek — ahogyan például a bevezetésként közölt elméleti-történeti áttekintés túlontúl vázlatos maradt, vagy az esztétikai és szociológiai kérdésfeltevések elhatárolásának ismételt kísérlete nem mindenben megnyugtató. Az értekezés törzsanyagát kell a mérlegre tennünk, az pedig tudományosan fajsúlyos teljesítmény. Kiegészítő megjegyzéseim sem tanúskodhatnak másról, mint arról, hogy a szerző kérdései még ott is termékenyek, ahol a végső válasz helyett további kutatásokra ösztönöznek.

SÓLYOM GYÖRGY:

„MAI IDŐK ÉS MINDEN IDŐK MÉLYÉRŐL..."

JEGYZETEK TÓTH ALADÁR VÁLOGATOTT ZENEKRITIKÁI-RÓL

A mi nemzedékünk a második világháború előtti években kezdett, diákfejjel, hangversenyre, operába járni. Egy-két évtized múltán sajátos módon jelentek meg első zenei élményeink emlékei. Mind halványabban emlékeztünk rá, hogyan fonódtak össze ezek az első, lázas, felfedező élmények a másnap olvasott kritika szavaival. Este hallottuk a Beethoven-szimfóniát — és másnap reggel „megismertük", de legalábbis ráismertünk, egy bekezdésről, egy mondatról, két szóról. Úgy tetszett, ezek a szavak rengeteg mindent „helyettünk" mondanak ki. Néhány nap multán már hallatlan mélyértelműen lelkendeztünk, vitatkoztunk a művekről, vagy egyéb zenei problémákról, elemeztünk és értékeltünk — ezekkel a szavakkal és mondatokkal — és rettentően okos, szárnyaló gondolatgazdagságú zeneértőknek tudtuk magunkat.

Épp ez lehetett az oka annak, hogy később az emlékezet elhalványult. Úgy szívtuk magunkba ezeknek az írásoknak gondolatvilágát, a zeneélményre való reagálás módszerét, dinamikáját, asszociációs ritmusát, hogy „pillanatok alatt" azt hittük, a miénk az egész. Elég soká tartott — ma is tart még — rájönni, csak arra is, milyen felmérhetetlen ismeretanyag áll mögötte, aminek nálunk nyoma sincs. Aztán hosszú éveken át, amikor Tóth Aladár hallgatott — most a legkínosabb, a legszégyelnivalóbb leírni ezt, de hiába, most kell — nem igen emlékeztünk már a diákkori indításra, nem emlékeztünk Tóth Aladár írásaira.

Akiket a jó sorsunk ekkor Szabolcsi Bence tantermébe vezetett, hallhattunk róla (érdekes, Szabolcsi Bence pontosan tudta, ha valamit Tóth Aladártól kapott, vagy, ha egy-egy gondolata, felismerése elválaszthatatlanná nőtt az övével...). Ezek a lelkes utalások élesztgetni kezdték régi emlékeinket, sejteni kezdtük, a magyar zenekritikának milyen súlyos felelősséget és mennyi ösztönző energiát tartalmazó öröksége áll mögöttünk. Maguk az írások nem igen kerültek a kezünkbe ekkor sem.

Ez az elnagyolt, pontatlan sejtésünk tette várva várt könyvvé, megjelenésekor *Tóth Aladár Válogatott zenekritikáit.* És kitűnt, hogy még sejteni, várakozni sem tudtunk elég tehetségesen, hozzá méltón. Az ösztönző erő is, az ébresztő felelősség is sokkal nagyobb, mint ahogyan képzeltük, amikor ezt a gyűjteményt a kezünkbe vettük.

Ezért olyan nehéz rátalálnunk, hol kezdjünk a felméréséhez?

Figyeljünk fel talán először a „műszer", a kritikusi hallás páratlan érzékenységére, amellyel a puszta „mesterséget" folytatja. Nem is csak arról a biztonságról van szó, amely elválasztja a tartalmas emberi-művészi gazdag-

ságot, a remekművek mély és igaz előadóművészi képét és reprodukcióját a világhódító felszíni csillogástól. Még inkább arról a dús intuicióról, amely úgy hatol be egy-egy előadóművészi teljesítmény világába, úgy ismeri fel benne és bontja ki belőle emberi magatartásmódok egész tipológiáját, rendszerét, hogy — más megelégedne vele, ha magáról a műalkotásról volna ilyen minuciózusan árnyalt képe. S ahogyan művek sorából alkotói életmű áll össze, Tóth Aladár kritikái az éveken, évtizedeken át sokszor hallott művész pályáját mindinkább előadóművészi életműként kezdik nyomon követni, elemezni, „alkotások" összefüggő, alakuló soraként, rendszereként. Persze, ezen a fokon Toscaniniről és Mengelbergről, Hubermannról és Casalsról, Dohnányiról és Sauerről lehet csak szó... Művészpályák eleven, fejlődésben végigkövetett folyamatai állnak össze, a művészi-stílusbelin keresztül emberi-tartalmi elemzésekben, amelyeknek hátterében, sőt végeredményeként egy-egy etikai típus képe jelenik meg. Tehát a világhoz, az élethez való viszonyé.

Nem egyszer úgy látszik, hogy ennek a viszonynak eszménye Tóth Aladár művészetszemléletében a kor aktualitásától való távol állás, „felülemelkedés" ezotérikus és rezignált magaslata. Csakhogy, mire az ilyen passzusokat, amelyeken ez a fajta magatartás glorifikálódna, igazán végigolvassuk, úgyszólván mindig kiderül, hogy nem távol állásról, hanem szembenállásról, sokszor nagyon is aktív és céltudatos, néha hősi szembenállásról van szó, mindennel, ami a kor világában antihumánus. A művészek megnyilatkozásait Bach, Beethoven világának teljességén méri, azzal szembesíti, de lehetetlen másképp ábrázolnia őket, mint végül is konkrét, közvetlen harcban saját koruk emberi, etikai követelményei közepette. Ennek az ábrázolásnak következetessége vezeti el olyan kultúrtörténeti plaszticitású helyzetképekig, mint például Toscanini vagy Bruno Walter elszigetelt helytállásáé a salzburgi fesztiválok üzlet- és divatvilágában, vagy a hivatalos magyar zeneélet teljhatalmú vezetőjévé emelkedett Dohnányi művészi hanyatlásáé... Lám, a zenekritikusi munkaeszköz, a műszer finomságáról, hallás és értékítélet érzékenységéről készültünk szólni, s oda kellett jutnunk, hogyan orientál Tóth Aladár zenekritikája — felelős teendőinkről napjaink társadalmi valóságában. Nem volt még zenekritikus, aki ilyen messze ment volna egy dallami frázis megmintázása, egy tempóvétel és dinamikai arány igazságának felmérésében. Mintha valami módon mindig egy egész kultúra sorsa, élet és halál ügye múlna rajta, hogy X hitelesen hegedülte-e Bachot, Y meggyőző kongenialitással vezényelte-e Mozartot. Végső soron ugyanis valóban erről van szó Tóth Aladár számára mindig: hogyan vall 1930 európai embere a maga sorsáról a régi vagy az új nagy mesterek zenéjén keresztül. Még inkább: mit tehet a nagy zene, és igaz tolmácsolása, 1930 európai emberének veszendő ügyéért...

A magyar zenekultúra történetének nagy óráját éli Tóth Aladár kritikai munkássága idején.

Amióta egyáltalán modern, szakszerű igényű kritika kíséri a zenei alkotást, minden nagyobb megújulás áramlatának megvoltak a harcos, értő, az újra érzékenyen felfigyelő kritikusai. De úgyszólván minden kritikai tevékenységre több-kevesebb mértékben lelkes, szenvedélyes elfogultság, a pillanatnyi harci állapothoz kötődő, szükségszerű egyoldalúság jellemző. Az újulás, átalakulás képének így keletkező pontatlanságait, elrajzoltságait aztán

többnyire csak egy későbbi nemzedék történeti látása igazítja helyre (miközben esetleg, a *maga* korszerű törekvései szellemében új és más pontatlanságokat, elrajzoltságokat hoz létre rajta). Az a kép, amelyet a magyar zene legnagyobb forradalmi megújulásának koráról — illetve ezúttal, néhány (nagy művekben talán leggazdagabb) esztendejéről — Tóth Aladár kritikáiból kapunk: döntő vonásaiban alig szorul a mi harminc év utáni korrekciónkra. Sőt: aki ma e korszak átfogó zenetörténeti felméréséhez látna, aligha nem belőlük profitálhatna a legtöbbet.

Kivételes kritikusi szerencse adatott meg neki, a Jézus és kufárok, a Cantata profana, a Budavári Te Deum, a Zene húros és ütőhangszerekre bemutatója éveiben írni? Vagy — annál kivételesebb kritikusi teljesítmény: mindezekre nem csupán lelkesen reagálni, de szinte teljes történeti jelentőségükben felismerni, szinte mindazt tudni róluk, a bemutató órájában, ami ma, harminc év múltán tudható? Úgy hisszük, épp az volt ennek a kivételességnek a nyitja, hogy Tóth Aladár kezdettől fogva abban a vonásában ragadta meg Bartók és Kodály művészi forradalmát, amely a lényege volt akkor, közvetlen hatásában és a lényege marad máig, történetileg is. Plebejus tartalmú, mozgósító erejű s európai átfogású humánum harcaként élte át és hirdette igazát, az „ember az embertelenségben" korántsem passzív-elszigetelődő, de az emberség erőit tömörítő-szervező eszmei pozíciójában. Egy-két példa csak rá.

Katona József és Kodály Zoltán szülővárosának ünnepét Tiborc ünnepévé avatja a Jézus és a kufárok bemutatója, „... az ébresztés riadó harsonája, Tiborcok sírása, prédikátorok panasza, próféták átka, megváltók ostora. Tehát küzdelem a szabad, örök virágzásra termett, de a gyarló ember világában könnyelműen eljátszott, gonoszul elárult, nyomasztó rabságba görnyesztett szépségért és igazságért." „A magyar géniusz" — szól a híradás az Elmúlt időkből és a Felszállott a páva férfikari előadásáról — „... nem nemzeti cécókért, nem is korlátolt nacionalista ideológiákért vezetett bennünket a néphez... Ez az új népi művészet nem korlátnak, választófalnak idézte a népet, hanem ellenkezőleg: kapocsnak, mellyel a magyarság mélyebben és közvetlenebbül kapcsolódhatik Nyugathoz, Kelethez, az egész emberiséghez. Ez az új népi művészet utat mutatott a népen keresztül: az örök emberi haladás szabad útját." A műalkotás alkalmát „közvetlen politikai agitációra" használja fel, tartalmát „vulgarizálja" ez az interpretáció? Nem; a művészi alkotásban realizálódó történelmi-társadalmi tettet interpretálja, a lényeget felismerő szabatossággal és a szövetséges harcos pátoszával. És kétségtelenül: közvetlen aktualitásában, aznapi, „hic et nunc" mondanivalóinak heveny intenzitásában, amely — mint minden igazi, teljes mélységű és szélességű „hic et nunc" — egyszerűen a történelmi maradandóság feltétele maga. Vagy idézzük-e újra a — több helyen azóta is felidézett — felemelő tanúságtételt a Cantata profana hazai bemutatójáról, Tóth Aladár magyar zenéről szóló „lírájának" himnikus tetőpontját? „A »farkasok dala« ez a titáni muzsika a szolgalelkűség korában. De ugyanakkor fájdalmas, forró emberiességével lelkünk legmélyére markoló üzenet, melyet egy költőóriás küld nekünk, egy királysaslelkű ember, aki köznapi életünkből kiszakadt az örök szabadság... magányára. Hogyan került korunkba ez a megdöbbentő korszerűtlenség? De hátha ő beszél igazán igazul a mai idők és minden idők

mélyéről, kimondva bátran, himnikus pátosszal lelkünk rejtett, elnyomott igazát? Hallgassátok a tomboló tapsokat a karzatról, hol az ifjúság tolong. Ki meri állítani, hogy az emberi szabadság hirdetőjének nincs visszhangja ebben a században?"

Meg is kell állnunk egy szóra Tóth Aladár írásmódjának kérdésénél. Nem „stílust" mondunk, mert épp azt szeretnénk hangsúlyozni, hogy többről van szó: nem gondolatvilágának puszta megjelenésmódjáról, még kevésbé modorról. Ez a közlésforma, ez a számunkra már szokatlan hatású, patétikus töltésű költői próza, úgy hisszük, egyszerűen Tóth Aladár zenehallás-módjának tükre, áttétele. A legismertebben Oscar Wildenél képviselt elmélet — a kritika: művészet — egészen más! Az egy kiüresedett szubjektivitás nevében felmenti az utána-érző, utána-„alkotó" kritikát a tárgya iránti minden felelősség alól. Tóth Aladár esszé jellegű közlésmódja a kor magyar zenei forradalma átfogó tartalmának adekvát, mozgósító publicisztikai visszhangja, pátoszában a műalkotás felidéző emócionális ereje lüktet tovább. A muzsikus szakember tudományos elemző munkája mintegy — bár nem is mindig — „némán" ment végbe mögötte, teljes hitelességében felszívódott a mondatszerkezetig, a szavakig, és egy szinte *újra esztétikai* tendenciájú képrendszerben jelenik meg ismét. Nem csak értékrendjét, fogalmilag tisztázott állásfoglalását, de ezt a módszert is minden ízében a bartókikodályi forradalom ügye, tartalma iránti felelősség hatja át. S ez átsugárzik a hazai zenei élet minden más aspektusában való állásfoglalásra is.

Nyilván ez, kora zenetörténetének fő eseménye alakította ki Tóth Aladár számára azt a tartalmi normát, amelyet a hazai zenei életen szüntelenül számonkér.

A mondottak után meg is lephet néha, alapjában milyen türelmes, gyengéd kritikus. Mennyi megértés van benne a megvalósulás gyengéi iránt, amint az igazi kultúra szolgálatát, annak legalább tiszta szándékát látja. Még ott is tud megértő lenni, ahol mutatós, dekoratív külsőségek emelik egy-egy társasági esemény, reprezentatív zenei szórakozás fényét, ha az alkalom dekoráció és szórakozás jellege egyértelmű. Csak épp a megkülönböztetései kíméletlenül szabatosak.

„Zenei parádék . . ., valódi zenekultúra" — ez a szembeállítás, a legélesebb harc fő frontjának kijelölése, mottóként vonul végig a gyűjteményen. Nem lehetett könnyű felismerni, még nehezebb a zenei közvéleményben tudatosítani, hova tolódott el a magyar „neobarokk" uralkodóréteg kultúrájában a küzdelem döntő arcvonala, amely, teszem azt, a sírvavigadó magyarnótázás és általában a művészi zene között még oly egyszerű volt. „Itt vannak az idegenforgalom mézeshetei: mutatnunk kell valamit. Az igazi magyar kultúrát megmutatni? Ez bizony alapos, komoly, lelkiismeretes, bátor munkát követel, . . . amelyhez a magyar vezető társadalomnak úgy látszik semmi kedve sincs . . . mutassunk legalább valami kulturális látszatot . . . A baj azonban ott kezdődik, hogy az ilyen »Missa Solemnis«-féléktől (Beethoven zenéjéhez készült látványos színpadi *revüről* volt szó!) mi magunk sokkal jobban megszédülünk, mint a külföldiek. Végül még ez a szegény nemzet maga is elhiszi, hogy az ilyen ünnepi cécó valóban kultúra." Az alternatíva másik oldalán például kisvárosaink iskolásgyermekeinek kórushangversenyei álltak, Bartók és Kodály percnyi

miniatűr remekeiből... Fel tudjuk-e mérni ma is még az ilyen harc horderejét, amilyent Tóth Aladár vívott: meggyőzni a magyar zenei közvéleményt („illetékesekről" nem is szólva, az ő megértésüket talán nem is remélve), hogy egy-egy ilyen hangverseny mérhetetlenül többet jelent a nemzeti kultúra építésében három balettparádés, koktélpartis, tüzijátékos szabadtéri játéknál együttvéve? (Egyáltalán: eléggé fel tud-e elevenedni még a mai fiatalabb muzsikusban a képzet, hogy a Villő, a Gergelyjárás, a Gólyanóta egy-egy megszólalása, terjedése a harmincas években — egy-egy lépés volt a megújuló nemzeti kultúra harci folyamatában? Az ilyen múltból magával hozott intenzitást átélik-e egészen — a ma éneklő kisiskolások?) Tóth Aladár szavainak zenét idéző emocionalitásán, minden emberséget-erősítő érték melletti kiállásának dinamikáján, az aznapi harcok sűrűjébe vágó aktivitásán keresztül meg kell lassanként keresnünk, miben segíthet kritikusi magatartásának egésze, miben konkretizálódhat a felelősségébresztő örökség, amelyről általánosságban szóltunk? Olyan példaadásokra is gondolunk többek közt, hogy a hazai kultúra és a hazai valóság égető gondja, humanitás és a művészet demokratizmusának eszméje az ügytől látszólag legtávolabb álló alkalmakkor is az előtérbe tör, vagy egy-egy apró konkrétumból általánosul, akár egy igazán múló jelentőségű, epigonisztikus olasz opera (Cilea: Adrienne Lecouvreur) bemutatója, vagy a Nürnbergi mesterdalnokok egy rendezési részletproblémája alkalmából... mint egy „ceterum censeo", az egyetlen ügyre feltett élet elcsíthatatlan szava.

Úgy látszik, Tóth Aladárt éppen harcának minden nap megújuló közvetlen konkrétsága segítette, vezette művészi befogadás és közösség átfogóbb — aktuális és tartósabb érvényű — gondjainak mélyéig. Az ő kérdésfelvetése nem állt meg az „ízlésnevelés"-nek, az élet összefüggéseiről leválasztott, lelkes illúzióinál, az okok keresésében nem állt meg tömegeink hallási képzetlenségénél (pedig épp az ő korában még az ilyen koncepció is ért el bizonyos részeredményeket!). „Manapság gyakran halljuk: »kérem, én egész nap fáradok, robotolok, ezért szabad időmben nem akarom a fejemet törni holmi nehéz klasszikus zenén, hanem könnyű zenére vágyom, cigánnyal vagy dzsesszel felejtetem el munkám gondját.« Gyanús nekünk az a munka, melyre csak ilyen alacsonyrendű szórakozás a pihenés balzsama. Lehet fárasztó robot, amelyet az »amerikai tempó« diktál, sivár történés a megélhetés vadonában, melybe egymást hajszolják bele egy barbár kor népei-emberei. Szóval lehet valóban »nehéz« munka — de nem tartalmának súlyát, tehát valódi értékét mérve. Aki emelkedett lélekkel fárad, annak üdülése is emelkedett, nemes. Az a muzsikától nem napi munkájának, küzdelmeinek elfeledtetését, durva mámorba fullasztását, hanem magasabb áldását, ünnepi megszentelését várja." Nyilván nem kell magyaráznunk, hogy Tóth Aladár „gyanúja", megrovása nem a fáradókat, robotolókat magukat éri, hanem a munkát dehumanizáló életfeltételeket. Az új magyar zene ügyétől, a teljes zenei élet tartalmi igényeiért vívott harcon át, a nemzeti lét alapvető problematikájával való számvetésig tágul a zenekritikák gondolatköre — s korántsem puszta akaratlan szükségszerűséggel találja magát léptennyomon, művészet és munka, művészet és szociális igazság, művészet és társadalmi valóság problémáinak sűrűjében. Nem akaratlanul, mert Tóth

Aladár, az európai zenekultúra ezerarcú humánumának tudós elkötelezettje, az akkor legemberibb tartalmú, korszakos megújulás agitátorául szegődött. A művészet és a korszerű létproblémák egészének szembesítését vállalta, akarta ezzel.

A magyar muzsikus, ha „hallani" akar tanulni, ha alkotás és előadóművészet legmélyebb esztétikai, etikai problémáiban világító útmutatásoknak érzi szükségét: nagy haszonnal forgathatja Tóth Aladár zenekritikáit. Ha a magyar zene történetének egy nagyszerű szakaszára kíváncsi: nem is „dokumentumok" gazdag gyűjteménye van a kezében, de a forróságig eleven életnek közvetlen intenzitású képsora. Ha olyan kérdések izgatják — és bárcsak mindjobban izgatnák! —, mint a mindennapos művészi tevékenység szerepe egy egyetemes kultúrában, a kultúráé, egy kor átfogó emberi teendői közt, a művészet harca a humánum igazáért, — nem hiányozhat a polcáról ez a könyv, a tudatából Tóth Aladár öröksége.

DOCUMENTA

KROÓ GYÖRGY:

KÉT MÁIG KIADATLAN BARTÓK PARTITÚRA

A FÁBÓL FARAGOTT KIRÁLYFI SZVIT-VÁLTOZATAINAK TÖRTÉNETE

Denijs Dille, a neves Bartók-kutató 1960 júniusában a Muzsika hasábjain foglalkozott *A fából faragott királyfi* szvit-változatának rejtélyével.

„Vajon hol van ez a szvit? Bartók kézirataiból ismerek két különböző változatot, mindkettő teljes egész. Az első három táncból és egy meglehetősen rövid fináléból áll, amely a balettben nem is szerepel, Bartók kifejezetten hangversenyelőadásra szánt szvit fináléjának írta. A második terv szerint a szvit a balett bevezetőjéből, három táncból és a balettből ismert fináléból állna. A vázlatok igen világos utasítást tartalmaznak, úgyhogy csak a partitúra átírására lenne szükség. Vajon miért nem végezte el ezt maga Bartók? Ha elkészítette volna a szvit partitúráját, úgy egy másolatnak kellett volna maradnia a kiadó birtokában, holott — úgy látszik — nem így van.

Vagy talán Amerikában lenne egy kézirat, melyről Európában nem tudnak? Ez alig valószínű. S ha már így áll az ügy, vajon a szvit második, hosszabb vázlatát részesítsük előnyben, mely alighanem későbbi keletű, mint az első vázlat? S vajon ez elegendő ok arra, hogy mellőzzük az első vázlatot? Aki ugyanis ismeri ezt a néhány ütemnyi új finálét, bizony nem szívesen áldozná fel e lényegbe hatoló és erőteljes muzsikát, mely felülmúlja a mű legjobb részeit is és leginkább A csodálatos mandarin zenéjével rokon."

E sorok írója, mint Ford ösztöndíjas néhány hónapot a New York-i Bartók Archívumban dolgozhatott, ahol az azóta elhunyt Bátor Viktor, majd dr. Benjamin Suchoff gondnok szíves engedélyével tanulmányozhatta Bartók hagyatékának a színpadi művekre vonatkozó részét. Most ezen az alapon próbál az alábbi cikkben válaszolni Dille professzor kérdéseire.

A történet azzal kezdődik, hogy Bartók Béla A fából faragott királyfi zenéjét, ifjúságának, vagy ha tetszik, romantikus korszakának ezt a gyönyörű hattyúdalát már 1918-tól kezdve hajlamos volt háttérbe szorítani egyéb, régebbi vagy újabb műveivel szemben. Ennek okát találgathatjuk, sőt ez az ok egyik-másik esetben egészen egyértelműnek látszik. Mégis, minthogy az alkotó és a mű közötti rendkívül sajátos és szubjektív kapcsolatról van szó, e rövid cikk keretében tanácsosnak látszik, hogy ne térjünk ki rá. Annál kevésbé, minthogy ismerjük Bartóknak olyan megnyilatkozásait is, amelyek a műhöz való pozitívabb viszonyáról tanúskodnak. Tény az, hogy Bartók 1918. július 3-án új kiadójának, az Universalnak írott levelében táncjátéka helyett előbb operáját ajánlja kiadásra, mert ezt a művét általában hatásosabb-

nak tartják, és mert harmóniailag és melodikailag kevésbé bonyolult, mint a táncjáték. Inkább ezzel lépne Európa nyilvánossága elé. 1921. november 5-én, miután a táncjáték zongorakivonata, megelőzve az operáét, néhány hónappal korábban megjelent, Bartók arra kéri kiadóját, hogy beszélje le *Goossens* karmestert a táncjáték koncertszerű előadásáról és helyette a Négy zenekari darab frissen elkészült kompozícióját ajánlja: *„Schreiben Sie ihm in meinem Namen, dass ich dieses Stück höher schätze, als die Musik des Holzprinzen, so dass es mir vorteilhafter scheint mit dieser den Anfang zu machen (ausserdem sind sie auch leichter ausführbar als die geplante Suite aus dem Holzprinzen). Selbstverständlich werde ich, wie immer auch seine Entscheidung sein mag, Anfang Dec. die Einrichtung der Suite aufführen."*

1923 áprilisában szóbakerül a Kékszakállú hangversenytermi előadása. Bartók túl rövidnek találja, mint koncertprogramot és kiegészítésül a Négy zenekari darab Preludio és Scherzo tételeit és az éppen komponálás alatt áiló Táncszvitet ajánlja az est műsorára, majd hozzáteszi: *„Die Suite aus dem Holzprinzen möchte ich bei dieser Gelegenheit lieber nicht aufgeführt haben."* Ugyanez év augusztus 31-én kelt leveléből tudjuk, hogy A kékszakállú herceg vára mellé A csodálatos mandarint szerette volna másik darabnak a németországi bemutatóra; kesereg, hogy nem volt ideje befejezni, A fából faragott királyfi című táncjátékot, mint lehetőséget nem is említi. 1924 márciusában ismét a pantomimot ajánlja az opera mellé egy műsorba a táncjáték helyett. *„Ich finde es für ungemein wichtig, gerade in Berlin nebst dem Blaubarte mit dem Mandarin und nicht mit dem Holzprinzen zu debutieren . . ."* Annak sem örül túlságosan, hogy a kiadó ugyanebben a hónapban még a táncjáték partitúrájának első korrektúrájával lepi meg. Inkább szerette volna az opera partitúráját előbb; különben is a táncjáték korrektúrája zavarni, illetve késleltetni fogja a Mandarin hangszerelési munkáját. Bezzeg a Táncszvit partitúrájának sorsa érdekli. *„Jedenfalls wird es ziemlich lange dauern, bis ich diese Korrektur-Arbeit erledigen werden könne. Ist die Arbeit dringend? — Wie steht es mit der Partitur der Tanzsuite?"*

Bartók levelezésének olvasója a Fából faragott Szvitre vonatkozó első adatot egy 1921. január 16-án kelt és az Universalhoz címzett levélben találja. *„Es wäre vielleicht zweckmässig einiges aus dem Holzgeschnitzten Prinzen zum Konzertgebrauch (als eine Orchestersuite) herzurichten. Ich habe diese Idee schon seit längerer Zeit und meine die Ausführung folgendermassen: 1. Waldtanz, attacca, 2. Wellentanz, 3. Tanz des Holzprinzen und der Prinzessin. Zwischen 1. und 2. kämen 1—2 Takte als Überleitung, nach 2. und 3. einige Schlusstakte. Zur Ausführung dieser Arbeit würde ich indessen die Partitur benötigen. Wann könnte ich dieselbe zurückbekommen?"*

Három hét múlva az Universalhoz 1921. február 8-án írott Bartók-levélből megtudjuk, hogy a partitúra a zeneszerző beleegyezésével Bécsben marad, mert a táncjáték zenekari anyagának folyamatban lévő kinyomtatásához a kiadónak szüksége van rá (a nyomtatott zenekari anyag végül csak 1924-ben látott napvilágot). A szvitre vonatkozó tervet valószínűleg ebben az időben mind a kiadó, mind a komponista félretette egy időre. Az ügy, ismét aktuálissá csak az év őszén vált. Három héttel az említett, Goossens-

koncerttel kapcsolatos levél dátuma előtt, 1921. október 7-én Bartók ismét elkéri a táncjáték partitúráját a kiadótól és kifejti részletes tervét a szvittel kapcsolatban.

„... *Was eine eventuelle konzertmässige Aufführung des Holzprinzen anbetrifft, so muss ich ihnen mitteilen, dass meiner Ansicht nach eine solche Aufführung der vollständigen Musik nicht ratsam wäre, wohl aber einzelner Teile des Werkes, die ich als eine Suite zusammenstellen müsste. Zu diesem Zwecke müssten einige Überleitungs-resp. Schlusstakte noch zu den Nummern (Wald-Tanz, Wellentanz, Tanz der Holzpuppe) hinzugefügt werden, was ich nur dann vollbringen kann, wenn ich die Partitur habe...*" E terve szerint Bartók valószínűleg hozzákezdett, hogy kidolgozza a szvitet még decemberben. Minthogy a táncjáték partitúrájának egyik példánya Bécsben volt, és egy másik példányhoz a budapesti Operaházban időlegesen nem tudott hozzájutni, a táncjáték partitúrájának néhány ütemét, illetve annak másolatát el kellett kérnie kiadójától. Ez az 1921. december 20-i kívánságjegyzék is fontos adatunk a szvit első változatára vonatkozólag. Bartók összesen három ütemnyi másolatot kért: 1. a patak táncának első ütemét, 2. a patak tánca utáni első két ütemet (Poco sostenuto). Az október 17-i levél szellemében értelmezve a kérést, ez a három ütem arra utal, hogy Bartókot a középtétel elhelyezése, az azt megelőző, illetve követő átkötés, vagy ugrás kérdése foglalkoztatta.

Valószínű, hogy ez a munka akkor nem készült el. A kiadóhoz intézett levelekben másfél évig nem történik róla említés, és 1923. április 20-án is olyanformán kerül szóba, hogy nem lehet tudni, megírott, vagy csak tervezett műről van-e szó (*„Die Suite aus dem Holzprinzen möchte ich bei dieser Gelegenheit lieber nicht aufgeführt haben"*). Tudjuk, hogy a szvitet Bartók nem küldte el az Universalnak 1924 előtt. De azt jelenti ez, hogy a szvit nem feküdt készen Bartók fiókjában? Feltételezve, hogy a szvit valóban nem készült még el, ennek három oka lehetett. 1. A Goossens hangverseny számára rendelkezésre állott a Négy zenekari darab. 2. 1923-ban már készen volt a Táncszvit is, amelynek népszerűsítését fontosabbnak tartotta, mint az 1917-ben befejezett táncjáték hangversenyváltozatának világpremierjét. 3. Szándékosan mellőzte ezt a művét a Mandarin bemutatójának érdekében (akár hangversenyváltozatban is); hogy a pantomin zenéjét mennyire előbbre helyezte ebben az időben minden egyéb művénél, világosan kiderül levelezésének olvasója előtt.

Amikor azután 1924 nyarán és őszén a pantomim hangszerelése közben a táncjáték korrektúráján dolgozik, felhasználja az alkalmat arra, hogy a már 1920-ban elképzelt Fából faragott királyfi-szvitet is lerögzítse. Valószínűnek látszik, hogy az anyaggal, a stílussal való érintkezés inspirálhatta erre. Akárhogyan is történt, befejezte a szvitet és átadta az Universalnak. 1925. június 22-én maga emlékezteti a kiadót, hogy a táncjáték szvitváltozatához írott átvezető és befejező ütemeket tartalmazó mellékletet a táncjáték utolsó korrektúrájával vagy a pantomim partitúrájának utolsó oldalaival együtt már elküldte. Ám, ha elveszett volna, újra leírhatja a kérdéses három partitúra-oldalt (*„die fraglichen 3 Partiturseiten"*). Itt a magyarázata annak, hogy Bartók a kérdéses anyagot kétszer is leírta. Az egyik példány (fotókópiája a budapesti Bartók Archívumban található) négy oldal a szvit formájára vonat-

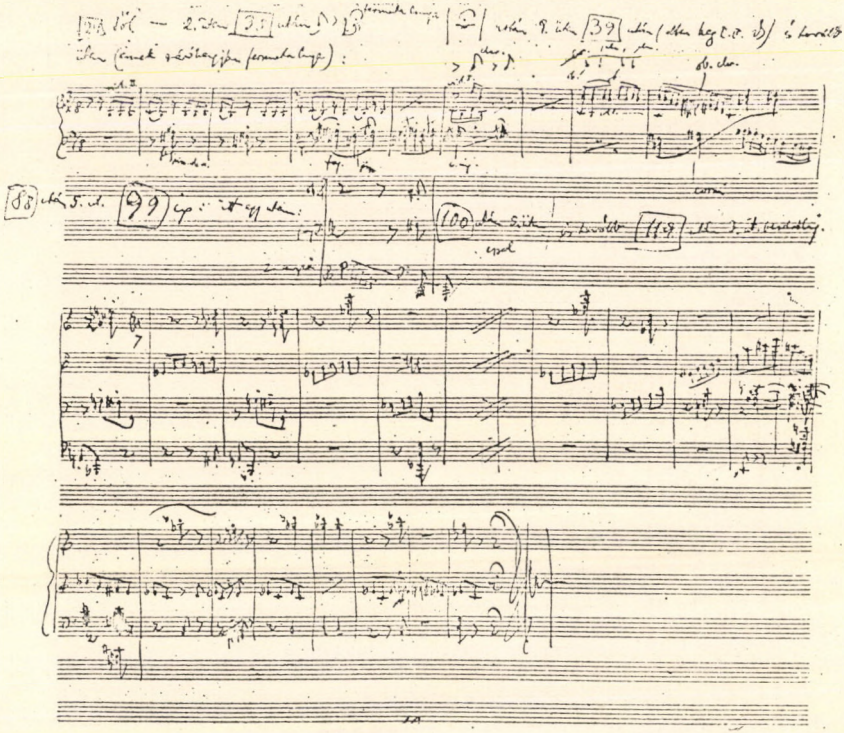
kozó németnyelvű szöveggel (*„Angaben sammt den zwei Partitur Beilagen"*), a másik példány (a New York-i Béla Bartók Archives-ban: 33 TFSID—1), a fentebb emlegetett „három partitúra-oldal" kizárólag a meghangszerelt átvezető és záró ütemeket tartalmazza magyarázó szöveg nélkül.

Ennek a szvit változatnak (a továbbiakban első szvitnek fogjuk nevezni), nyoma van Bartók vázlatai között is, amelyeket a táncjátékhoz készített (Ez a vázlat a New York-i Bartók Archives-ban 33 PS—1 jelzet alatt található). A befejező ütemek hangszerelése kivételével a mű ebből is megbízhatóan rekonstruálható lenne, mert a két átvezető rész két-, illetve háromsoros vázlatában Bartók megjelölte a hangszerelésre vonatkozó ötleteit is. Elég dokumentáció áll tehát rendelkezésünkre, hogy pontosan megállapítsuk A fából faragott királyfi I. Szvit mibenlétét.

A szvitet Bartók 1921. decembere és 1924. novembere között komponálta, a végleges forma minden valószínűség szerint 1924 nyarán készült el. A szvit a következő részekből állott:

Az erdő tánca az első Piu Andante-tól [24] a lecsendesedő erdő zenei képének két utolsó Adagio üteméig ([38] + 2) bezárólag,

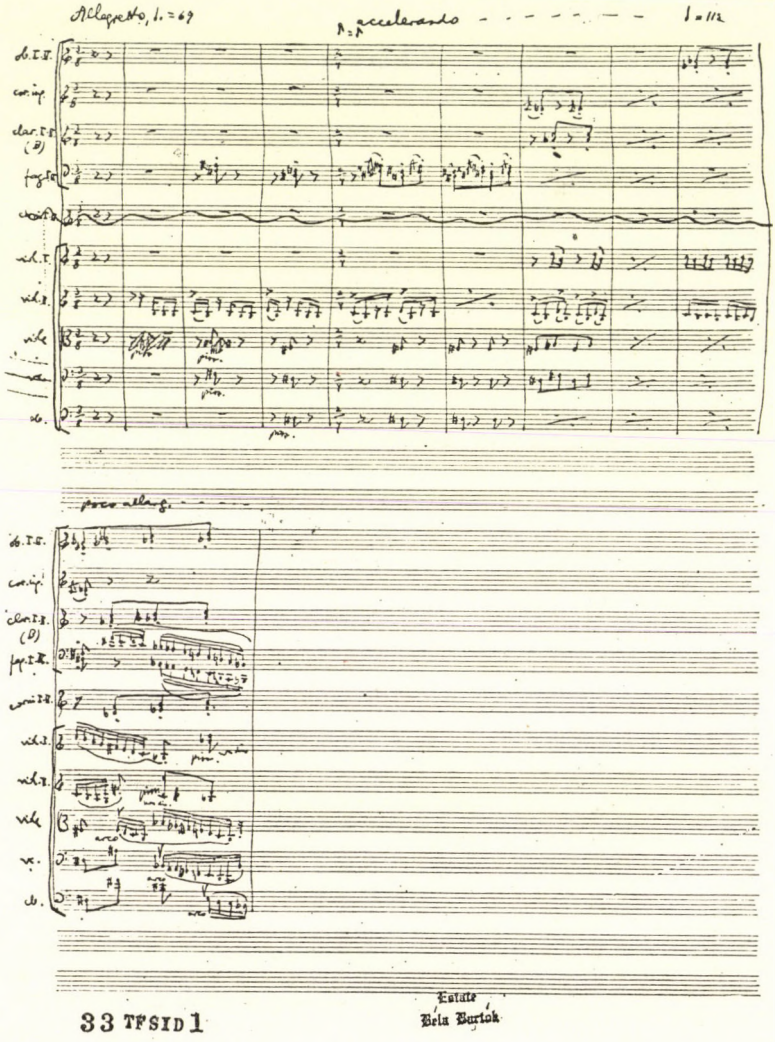
A patak tánca előlről a patak megnyugvását jelző Poco sostenuto-ig ([50] + 2),

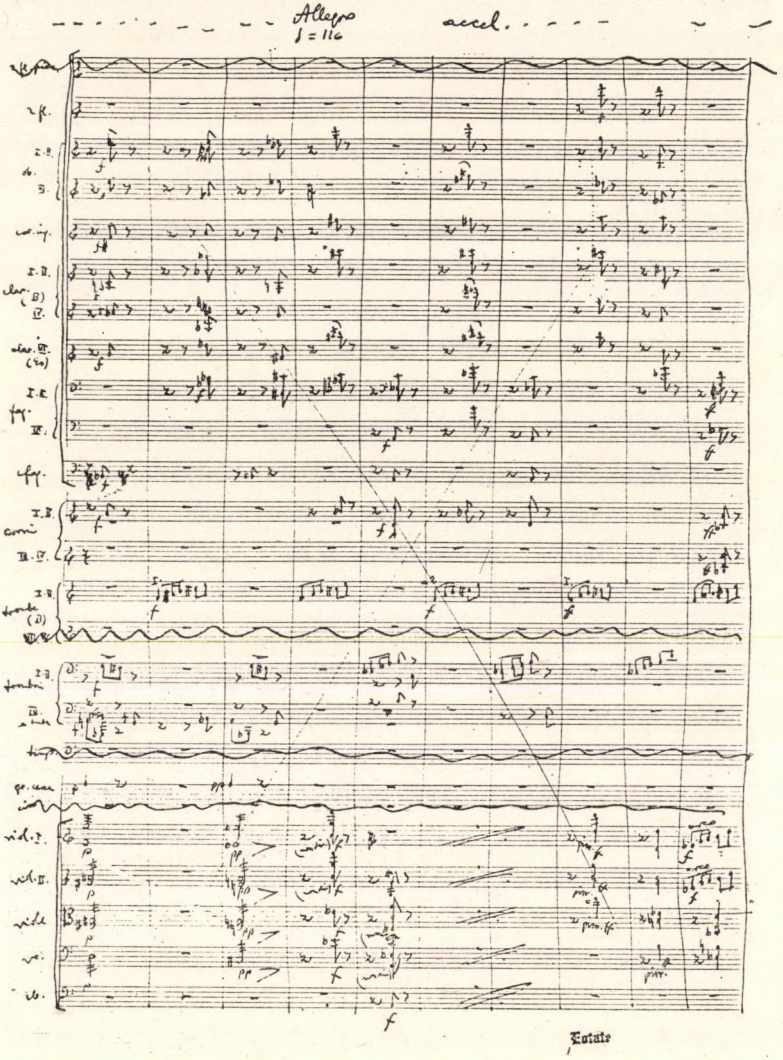


Kilenc és fél átvezető ütem az előző Poco sostenuto zenei anyagából. Utolsó üteme (oboa-klarinét futam) közvetlenül beleszalad az I. Szvit harmadik részébe,

A fabáb és a királykisasszony tánca egy hosszabb húzással, amelyre a közvetlen színpadi utalás miatt („A királyfi közbe akar lépni, hogy megzavarja a táncot") van szükség. A húzást hídalja át egy új átvezető ütem. A tétel teljesen új zenei anyaggal zárul, ez a:

Befejezés, a fabáb tánc anyagából, erőteljes kisterc-lépésekkel a dallamban s a jellegzetes kéttercű akkord-kicsengéssel.



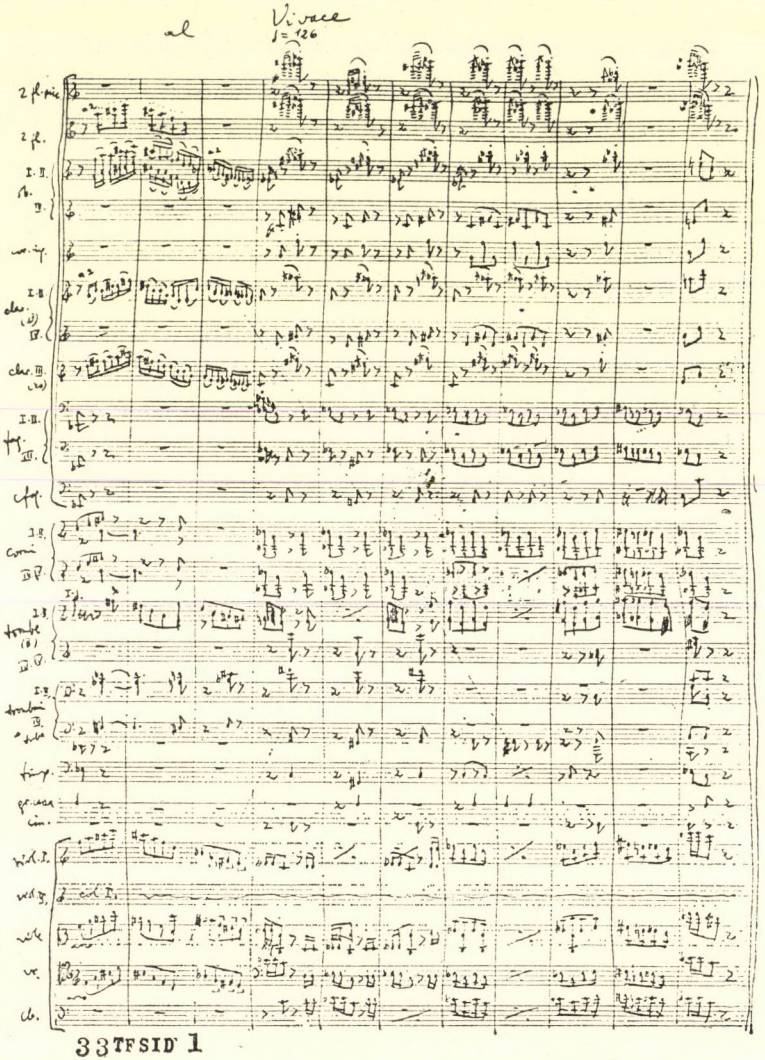


A tintával írott magyarnyelvű fogalmazványnak, valamint a meghangszerelt átvezető- és befejező-ütemek Bartók által tintával letisztázott partitúrájának (a három oldalt magában foglaló verziónak) itt bemutatott fotókópiái mellé három megjegyzés kívánkozik.

1. A vázlat (33 PS—1, 39. oldal) fotókópiája hiányos. A New York-i Béla Bartók Archives negatívjáról lemaradt két szó, amely a Patak táncának pontos végét, az 50. ciffer utáni „2. ütem" záróhangján jelöli meg.

2. A Fabáb és a Királykisasszony táncán belüli húzást Bartók *egy* új átvezető ütemmel hídalta át. Ezt az ütemet a három oldalas partitúra (33 TFSID—1) nem tartalmazza, de ez az üt em mind a vázlatban, mind a Magyarországon lévő négyoldalas, szöveges partitúrában is csak particella formában maradt fenn.

3. A befejezés a vázlatban 20 ütemnyi terjedelmű. A meghangszerelt végleges változat az eredeti 14. és 15. ütem anyagának ismétlésével 21 ütemessé bővült.



Hét esztendő múltán a zeneszerző és a kiadó levelezésében ismét szóbakerül A fából faragott királyfi szvitváltozata. Az Universal, nyilvánvalóan előzetes megbeszélés alapján, 1931. augusztus 27-én arról értesíti Bartókot, hogy elküldi neki „die eingerichtete Partitur »Der holzgeschnitze Prinz«-Suite mit der Bitte, die von Ihnen beabsichtigten Kürzungen einzuzeichnen". Bartók szeptember 26-án küldi vissza a partitúrát „in welchem die Striche mit rotem Bleischrift genau eingetragen sind. NB. 1. auf S. 168 sind je 1 $^1/_2$ Takte gestrichen, wodurch ein Taktstrich verschoben werden muss; 2. ebenda muss in Viol 1., Klar. 1. und 4. ♭ , 𝅗𝅥 bzw. 𝅗𝅥 in 𝅗𝅥 , ♯ bzw. ♯ geändert werden, bei den Harfen ♭D, ♭G hinzugefügt werden; 3. S. 170—172 bleibt (3 mal) ein Akkord im Streich, Harfe und Schlagzeug fort; 4. S. 172 und 174 muss je ein 𝄋 hinzugefügt werden."

Bartók és az Universal e levélváltása négy fontos tényre hívja fel a figyelmet.

1931 augusztusában A fából faragott királyfi zenéjéből kiadásra vagy kölcsönzésre készen állt egy szvit-verzió.

Ezt a verziót Bartók saját elhatározásából megrövidítette.

A húzásokat a zeneszerző vastag piros ceruzával vezette be a kiadó partitúrájába.

Külön felhívta a figyelmet a húzások miatt szükségessé vált néhány kisebb korrekcióra. Erre vonatkozó utalásai kivétel nélkül a Fabáb-tánc zenéjével kapcsolatosak.

Nem egészen két hónap múlva a Filharmóniai Társaság Dohnányi Ernő vezényletével Budapesten bemutatta A fából faragott királyfi-szvitet. A cím maga nem sokat mond, de az 1931. november 23-i koncertről megjelent kritikák eléggé pontosan tájékoztatnak a szvit összetételéről, tartalmáról. E kritikák idevágó, legjellemzőbb részletei a következők.

„... Nem a maga ... egészében, hanem csak három remek tánctételre szorítkozó szvitkivonatában. De legalább újra hallhattuk a magyar erdő zúgásának, a magyar vizek csobogásának megrendítően szép muzsikáját, újra lenyűgözhetett bennünket a Fabábu groteszk táncának démonikus víziója" (Pesti Napló, november 24, Tóth Aladár).

„A szvit három tétele ... némi rövidítéssel ..." (Budapesti Hírlap, november 24, Ottlik Pálma).

„... A fák, hullámok, a királykisasszony és a fabábu táncában ..." (Pestel Lloyd, november 24, Molnár Géza).

„... három részletet foglalt szvitbe és ebben a formában most mutatta be először" (Magyar Hírlap, november 24. Péterfi István).

A kritikákkal egybevág a hangverseny műsora és műsorismertetője:

„Bartók: Szvit a „Fából faragott királyfi" c. táncjátékból

I. Az erdő tánca.

II. A patak tánca.

III. A királykisasszony tánca a bábuval. (Először)" ...

„A színpadról kizáratván Bartók Béla most a hangversenyterem számára menti meg pantomimjének zenéjét, amelynek három érdekes és jellegzetes részét szvitbe fonta össze ..."

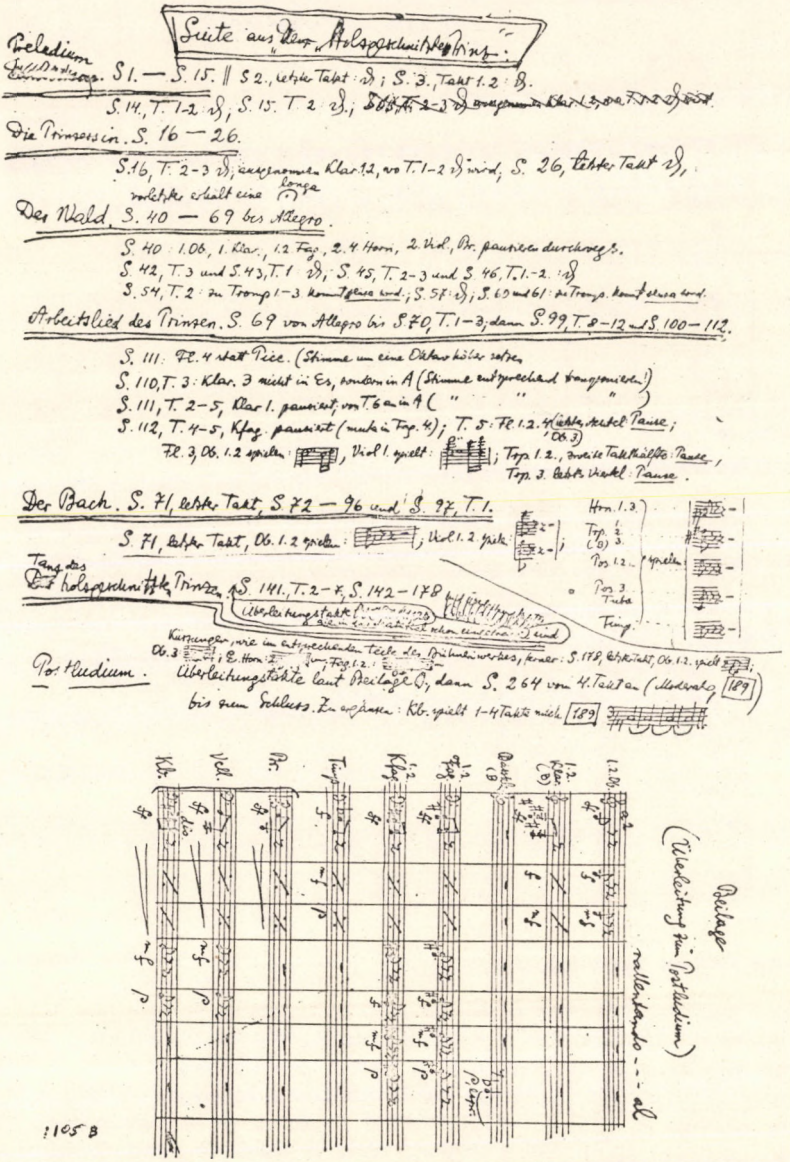
Bár a Filharmonikusok hangversenyének zenekari anyaga nem maradt fenn, a „megrövidítés" ténye, valamint az 1931. szeptember 26-i Bartók-levél

referenciái, a hangverseny műsora, műsorismertetője és kritikái egybehangzóan arra utalnak, hogy az előadott mű, azaz A fából faragott királyfi-szvit 1931-es, vagy 2. változata az 1924-es szvit rövidített formájával azonos. A rövidítések minden valószínűség szerint csak az 1924-es szvit 3. részét, a Fabáb és Királykisasszony táncának zenéjét érintették, de e rövidítéseket pontosan csak annak a partitúrának az ismeretében vehetnénk számba, amelybe Bartók azokat piros ceruzájával eredetileg bejelölte.

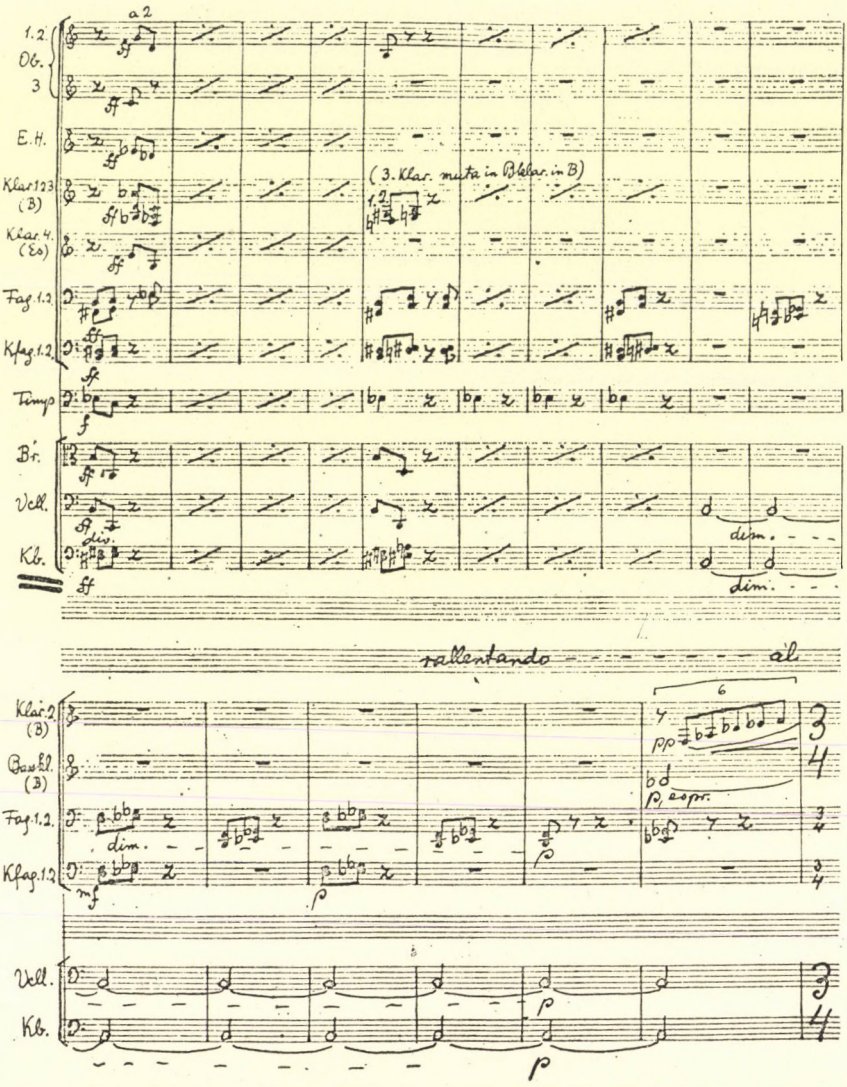
A New York-i Béla Bartók Archives-ban van egy kiadásra előkészített partitúra A fából faragott királyfi-szvitből, (33 TFSFC—2) pontosabban annak egy későbbi, harmadik változatából. E példányt a teljes balett nyomtatott partitúrájából úgy készítette el a kiadó, hogy a Bartók által kihagyásra ítélt részeket leragasztotta és az oldalakat, ahol szükséges volt, a szvit tervnek megfelelően átsorolta. A kihagyások egy kis hányadát azonban nem leragasztás, hanem piros ceruza-áthúzás jelöli. Ezek volnának az 1931. szeptember 26-i levélben említett húzások? Az áthúzások között van valamennyi ütem, amelyekről Bartók e levelének NB. része említést tesz; de ugyanaz a piros ceruza jelöli olyan ütemek kihagyását is, amelyek nem tartoznak sem az 1924-es, sem az (általunk feltételezett) 1931-es szvit-változathoz, tehát 1931. november 23-ánál későbbi keletűek. (Ezek az ütemek: négy ütem [39] előtt, öt ütem [39] után; négy ütem [52] előtt, három ütem [52] után; három ütem [189] előtt.) Így a 33 TFSFC—2 nem adja meg a piros ceruzás 1931-es húzások kérdésére a végleges választ. Annyi azonban bizonyos, hogy 1931-ben Bartók elkészítette A fából faragott királyfi zenéjéből a második szvitet, amely az első, kiadatlan és előadatlan 1924-es szvit rövidített változata volt; minden valószínűség szerint ez a második szvit hangzott el Budapesten 1931. novemberében.

Nyolc hónappal azután, hogy Dohnányi bemutatta A fából faragott királyfi-szvitet a Filharmonikusok közönségének, ismét felmerül Bartók levelezésében a szvit problémája. 1932. júliusában levélben ajánlja egy berlini rádiókoncert műsorára A csodálatos mandarin hangversenyváltozatát, vagy pedig „*die Suite aus dem Holzgeschnitzten Prinzen, in der neuen, erweiterten Form, welche ich Ihnen in den kommenden Tagen zuschicken werde (es kamen zu den bisherigen 3 Teilen noch 4 kürzere Teile hinzu; das ganze wird wohl ungef. 20 Minuten dauern, genaue Zeitdauer werde ich Ihnen nächstens angeben)*". A kiadó július 5-én nyugtázza a javaslatot és ígéri „... *wir nochmals versuchen werden ... die Suite aus Holzgeschnitzter Prinz bald unterzubringen*". A javaslatot Bartók 1932. július 10-én, vagy 11-én küldte el Bécsbe: „*Die Zusammenstellung der »Holzgesch.« Suite (neue Fassung)...*" E levélből könnyen kiolvashatjuk, hogy javaslatait egy lista formájában foglalta össze, amelyhez egy kottaoldalt mellékelt egy új átvezető résszel „*in Lichtpausenschrift*". Mindkettőt ismerjük. A lista és a kotta birtokában a kiadó a táncjáték egy vagy több nyomtatott partitúráját Bartók kívánságának megfelelően szvitté alakította át. Ez az a példány, amelyet fentebb említettem az 1931-es szvit-verzió piros húzásaival kapcsolatban (33 TFSFC—2 a New York-i Béla Bartók Archives-ban). Gondos kéz írta az így berendezett partitúra külső fedőlapjára németül, tintával „B. Bartók Der holz. Prinz. Suite. *Neueste* Fassung. Partitur". (Kiemelés a tanulmány írójától.)

Az eset egyszerűnek látszik. Az 1924-es szvit az első, az 1931-es forma volt az *újabb* változat, és a *legújabb* változatot az alábbi 1932-es jegyzék és hangjegy-melléklet tartalmazza. Ez a fotókópia is, mint e cikk valamennyi hangjegy-melléklete, Dr. Benjamin Suchoff, a Béla Bartók Estate utód-trustee-jának szíves engedélyével jelenik meg.



Az 1932-es Szvit-et leíró jegyzék és a hozzátartozó kottamelléklet, amelyet Bartók még elküldés előtt áthúzással érvénytelenített.



Az 1932-es Szvit-jegyzékhez tartozó kottamelléklet végleges formája

Ez a változat hét részből áll. Az első és második változathoz képest a királykisasszony táncával és a királyfi munkadalával öt tételessé bővült, ezt foglalja keretbe a balett bevezető- (a hajnal zenei képe) és záró- (a természet elszenderedése) zenéje. A három közül tehát ez a legteljesebb és a legkésőbbi.

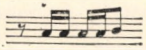
Az 1924-es és 1931-es változatoknál későbbi, de a legkésőbbi? Valóban Bartók legutolsó elképzelését testesíti meg A fából faragott királyfi-szvittel kapcsolatban? A kérdésre azért nehéz igennel válaszolni, *mert* az Universal által a fenti jegyzék alapján kiadásra előkészített partitúra (33 TFSFC—2)

nem teljesen azonos a jegyzékben foglaltakkal, s a jegyzékbe foglalt kívánságait később a zeneszerző maga módosította.

Mielőtt e kérdéssel szembenéznénk, tudnunk kell arról, hogy Bartók az 1932-es szvit-jegyzékkel egyidőben elkészítette és július 10—11-én azzal együtt elküldte az Universalnak a teljes balett megrövidítésére vonatkozó kívánság-jegyzékét is. Előbb a balett-jegyzéket írta le s csak azután tisztázta le a szvitre vonatkozó utasításait. Ezt mutatja az a tény, hogy a szvit 142—178. oldalaira vonatkozó megjegyzések helyén a következő mondat olvasható: *„Kürzungen, wie im entsprechenden Teile des Bühnenwerkes . . .”* (zárójelben jegyezzük meg, hogy a 42—61. oldalak esetében különös módon nem járt el hasonlóan, holott a balettre és szvitre vonatkozó megjegyzései ebben az esetben is azonosak). A *„Verzeichnis der Kürzungen zum Holzgeschnitzten Prinzen”* 142—178. oldalakra vonatkozó utasításai a következőek:

S. 154, T. 6, 4. Achtel in Bläser & Streich: „fis” statt „g”; Ob. 1. 2. hat statt

Pause , E. H.

S. 155: — ; S. 156; T. 1—5: — ; S. 160, T. 6.: Trp. 4 hat:  (in der Partitur fehlerhaft)*

S. 161—162: — ; S. 163, T. 1: —; S. 164, T. 4—5 und 13—14: — ; S. 165, T. 5—7: — ;

S. 166, T. 1: — ; 4—5: — ; S. 167, T. 1—2: — ; S. 168, T. 1, 4, 7 — nur erste Hälfte von T. 2, 5: — ;

S. 168, T. 5., 3. Achtel in Viol. 1.: „es” statt „e”.

S. 169, T. 5—7: — ; S. 170, T. 1: — ; S. 171, T. und 7: — ; S. 172, T. 5: — ;

S. 173, T. 2—5;

S. 170, T. 7, S. 171, T. 6 und S. 172, T. 4: Streicher, Xyloph., Schlagz. und Harfe pausieren im 2. u. 3. Achtel!

S. 174, T. 2: — ;

A 33 TFSFC—2 és a fenti jegyzék eltérései kivétel nélkül az Universal partitúra piros-ceruzás kihúzásait érintik és egyetlen esetben sem függnek össze a leragasztott részekkel. Az eltérések a következők:

A balett-jegyzék szerint:	A piros ceruza szerint:
154. oldal nincs rövidítés	[99] + 1 kihúzva
164. oldal [108] + 1, 2 elmarad	változatlan
165. oldal [108] + 7, 8, 9 elmarad	változatlan
166. oldal [109] — 1, + 3, 4 elmarad	változatlan

Az összevetés azzal a tanulsággal szolgál, hogy a 154. oldal utolsó ütemétől eltekintve (ez még az 1924-es szvit-verzió húzásával korespondeál) a 33 TFSFC—2 piros-ceruzás húzásai A fabáb és a királykisasszony tánca című részben 8 ütemmel kevesebbet hagynak el a táncjáték zenéjéből, mint Bartók kívánta a teljes balett megrövidítésére, illetve az 1932-es szvitre vonatkozó 1932 júliusi jegyzékében.

* A „—” jel Bartók deleatúr — törlendő — jeleit helyettesíti.

Vajon a jegyzéknek, vagy a TFSFC—2 piros-ceruzás húzásainak higyjünk? Bartóknak volt egy nyomtatott partitúrája a balett zenéjéből (kiadói száma 6638 No 1) s mind az 1932-es szvit-változatra, mind a balett rövidítésére vonatkozó kívánságait ebben a példányban is megjelölte. Ez a példány özv. Bartók Béláné, Pásztory Ditta tulajdonában van, és ebbe a kottába az ő szívességéből e sorok írója is betekinthetett. E partitúra tanulsága szerint a 33 TFSFC—2 és a balett rövidítési jegyzék vitájában minden esetben a jegyzéknek van igaza. Az is kiderül azonban e partitúrából, hogy a jegyzék nem képviseli Bartók végleges akaratát, mert „a Bartók-partitúra" (*nem* a 33 TFSFC—2) piros-ceruzás húzásai közül Bartók utólag, nem tudjuk pontosan, hogy mikor, néhányat visszaállított. Ilyenkor kivétel nélkül fekete grafit-ceruzával a piros húzás fölé írta: „marad". E visszaállítások egyetlen esetben érintik az 1932-es szvit-verzió textusát is: a szvit-jegyzéknek a 42. oldalra vonatkozó húzását érvénytelenítik.

„A Bartók-partitúra" tehát sok tekintetben legfontosabb iránytűje lehet egy eljövendő kiadásnak, mind a III. szvit, mind a táncjáték rövidített változatát illetően; ez utóbbinak a zongorakivonatát is maga a zeneszerző készítette el. Sajnos azonban ez a kotta sem ad segítséget a II., tehát az 1931-es szvit piros ceruzás húzásainak tisztázásához. Megerősíti viszont gyanúnkat a 33 TFSFC—2 hitelességével kapcsolatban. Szembe kell néznünk azzal a ténnyel, hogy a 33 TFSFC—2-nek nemcsak a piros ceruzás húzásai nem pontosak, hanem hogy e partitúra más tekintetben is hibás, illetve rejtélyes.

A hiba a Postludium előtti átvezetéssel kapcsolatos, amelyet Bartók kétszer komponált meg. Mint az 1932-es szvit-jegyzék első oldalán is látható, az első változatot, amelynek egy variánsát a New York-i Béla Bartók Archives 33 TFSID—2 szám alatt őrzi, Bartók áthúzta és a helyébe írt egy 16 taktusos végleges változatot. Ennek megfelelően a megelőző ütemben megváltoztatta a hangszerelést (Lásd a 178. oldalra vonatkozó megjegyzést). A 33 TFSFC—2 másolói azonban csak az oboák szólamaiba vezették be Bartók kívánságát, az angolkürt és a két fagott szólamaiban az új hangjegyek egyszerűen hiányoznak. Egy másik hiba: a 111. oldalon [62] -től kezdve négy ütemen át Bartók utólag hallgatásra ítélte az első klarinétost. Utasításának a 33 TFSFC—2-ben nincs nyoma. A rejtély az 1932-es szvit-jegyzék következő mondatával kapcsolatos: „... *Tanz des Holzgeschnitzten Prinzen. Überleitungstakte die in das Material schon eingetragen sind. S. 141, T. 2—7., S. 142—178* ..." A szóbanforgó ütemek a Der Bach feliratú részben a nyomtatott partitúra 97. oldalának első ütemét kötik össze a 141. oldal második ütemével. Miután erre a helyre Bartók már 1921—24-ben 9 átvezető ütemet komponált és az 1924-es első szvit-változat anyagát a kiadó 1931-ben előadásra, illetve kiadásra készen küldte el Bartóknak rövidítés céljából, Bartók 1932-es jegyzékének imént idézett mondatát csak úgy értelmezhetjük, hogy a 97. oldal első üteme és a 141. oldal második üteme között az 1924-es változat 9 átvezető ütemét kívánta előadatni. E helyett a 33 TFSFC—2-ben átvezetésként a balett eredeti nyolc ütemét látjuk bekötve a [88] előtti 4. ütemtől a [88] utáni 4. ütemig bezárólag. Rejtély, hogy miért, hiszen ezen a ponton mind a balett-jegyzék, mind „Bartók partitúrájának" utasításai egybevágnak.

Nem hagyhatjuk említés nélkül azokat a különbségeket sem, amelyek a megrövidített táncjáték és a harmadik szvit hangszerelésével kapcsolatosak. Mindezeket a szvit dramaturgiája indokolja.

a) Bartók [23] után kihúzza a fafúvók néhány rikoltó motívumát és a második hegedűk és brácsák pizzicatóját, hogy a hullámtánc csendes befejezése után puhábban, lágyabban indíthassa az erdő táncát.

b) A piccolót fuvolára, az Esz-klarinétot A-klarinétra cseréli ki [60] + 3 és [62] + 4 között, mert a zene a színpadtól függetlenedve nem igényli többé az eredeti, éles hangzáskaraktert.

c) Néhány változtatást találunk a 112. oldalon is. Ezek a szvit formájával függnek össze: jobb átvezetést, simább átkötést biztosítanak a patak tánca előtt.

Végül föl kell hívnunk a figyelmet a harmadik szvit-változat egy olyan ütemére, amely mind a balett-jegyzékben, mind a szvit-jegyzékben, mind a 33 TFSFC—2-ben változatlanul marad, de Bartók partitúrájában módosul, illetve elmarad. E partitúrában az [1] utáni 12. ütem hárfától lejjebb írott szólamai, majd a 13. és 14. ütemek teljesen ki vannak húzva piros ceruzával. Ez ütemek fölül hiányzik Bartók legutolsó korrekciójának biztos jele is: a fekete grafit-ceruzával írott „marad" szó.

*

A teljes balett rövidített változatának nyomtatott partitúráját és zongorakivonatát égetően nélkülözi a zenélő világ. Ezzel kapcsolatban Bartók maga mondta ki a döntő szót abban a levélben, amelyben az 1932. júliusi két jegyzék soronkövetkező elküldéséről értesíti a kiadót: *„Ich bitte Sie aber das Werk künftig nur in dieser gekürzten Form hinzugeben. Musikalisch, aber insbesonders was die Bühnenmässigkeit anbelangt, bedeuten diese Striche unbedingt eine Vervollkommnung"*. Ehhez nem kell kommentár, csupán az a kiegészítés, amelyet „Bartók partitúrája" tartalmaz néhány rövidítés visszaállításának formájában.

Más a helyzet a szvitekkel kapcsolatban. Bár fájdalmas tudomásul venni, hogy A fából faragott királyfi-szvit mindezideig nem jelent meg egyik változatban sem, el kell ismernünk, hogy a kiadónak nyomós indokai voltak, amelyek habozásra késztették. Melyik változatát és melyik szöveget tekintse véglegesnek? Minthogy az 1931-es verzióval kapcsolatban (ezt neveztük II. szvitnek) csak feltevéseink vannak, e változat megjelentetéséről egyelőre nem lehet szó. Az 1924-es első verzió problémája azonban teljesen tisztázott, és az 1932-es harmadik változat is az 1932 júliusi jegyzékben foglaltak szerint és a szerző későbbi korrekcióival kiegészítve teljesen körülhatároltan áll rendelkezésünkre. Dille professzor inspiráló kérdésére a válasz természetesen csak egy lehet. Jelenjék meg mindkét változat, mint két egymástól lényegesen különböző autochton mű, még hozzá minél előbb. A hangversenyéletben mindkettő megtalálja majd a maga helyét.

SZEMLE

PALERMÓI FESZTIVÁL-JEGYZETEK

Több más fesztiválhoz hasonlóan a palermói nemzetközi hét sem korlátozódik csupán zenei programra, a társművészetek terméséből is ízelítőt ad. Másodízben került sor például a „Revort" elnevezésű képzőművészeti kiállításra (a szó tulajdonképpen a revolució és a riport összevonása); bemutatták az úgynevezett „független film" kategóriájába tartozó alkotásokat, tehát olyan filmeket, amelyek nem gyárban készülnek és alkotójuk rendszerint egyszemélyben forgatókönyvíró, rendező és operatőr.

Másodízben voltam vendége ennek a fesztiválnak. Nem kívánok hozzászólni sem a „Revort"-hoz, sem a filmekhez — már csak azért sem, mert például a vetítések rendszerint egybeestek más eseményekkel, no meg a látogató természetesen felhasználja az alkalmat a szicíliai főváros csodálatos képzőművészeti alkotásainak, épületeinek, templomainak megtekintésére is —, de az mindenesetre megfigyelhető volt, hogy a „Revort" művészeit gyakran vezették ugyanazok az elvek, mint a muzsikusokat. Így például amikor Robert Morris „Agy" címen egy nagyjából valóban agy-alakú üvegbe dollárbankjegyeket töm, vagy amikor Claudio Parmiggiani egy vattával kitömött dobozkába két elhasznált töltényhüvelyt helyez s ennek „Souvenir d'Italie" címet ad, valahol találkozik Vittorio Gelmettivel, akinek színpadi zenés darabjában megkomponált részek és „happening"-elemek váltják egymást, vagy Paolo Castaldival, akinek „Elisa" című zongoradarabja nem más, mint Beethoven „Für Elise"-je, csak éppen szándékosan rosszul, dilettáns módon eljátszva.

Ebben az újfajta művészetben ugyanis úgy tűnik fel, döntő szerephez jut a „happening". Nehéz más szót használni erre a jelenségre. Nem aleatóriáról van szó, még annak legvadabb, legellenőrízhetetlenebb formájáról sem. Nem arról, hogy bizonyos megadott zenei elemek keretein belül, korlátai között az előadó tetszése szerint bánik a zenei anyaggal. Hanem arról, hogy lényegében azt csinálhat, amit akar. Hiába van például az említett Gelmetti-darabnak megadott szövege, címe, meghatározott előadóegyüttese: a „szabad" részekben a színpadon lévő színészek, muzsikusok és énekesek minden megmozdulása rögtönzött. Beszélgetnek, ide-oda sétálnak, esetleg belefújnak a hangszerekbe, stb. A — nevezzük így: — kötött szakaszok a szerzőnek régebbi darabjaiból valók; a harmadik réteget pedig a költői szöveg magnetofon-montázsa adja. Mindennek együttvéve „teatro musicale" a műfaji megjelölése; operának természetesen nem fordítható, zenés színpadnak sem nagyon, hiszen színpadi akció alig van. Még leginkább zenés játék lenne a megfelelő elnevezés, a játékot rendszerint happening-értelemben véve.

A kifejezetten a zenemű kategóriájába tartozó daraboknál is találkozni lehet olyan megoldással, amelyben a zene a legkisebb szerepet vállalja. Nem kisebb jelentőségű zeneszerző, mint *Luigi Nono* szolgáltatott erre példát. „Contrappunto dialettico alla mente" című darabja Banchieri egyik madrigálkomédiájának ismert

„Contrappunto bestiale alla mente" tételét vallja példaképének. A darabban azonban különböző politikai szövegek konkrét-elektronikus montázsát kapjuk, helyenként egy-egy elektronikus zenei hatással. Nono, aki évek óta csakis leghangsúlyozottabban baloldali tendenciájú darabokat komponál, ebben a műben megmarad politikai álláspontjánál (a darab ajánlása a venezuelai partizánok vezérének szól), ám fegyvertárából úgyszólván teljesen eltűnt maga a muzsika.

Politika és muzsika zenés játékká való összefonódásának valamivel kiegyensúlyozottabb példája volt az az este, amellyel a palermói opera, a Teatro Massimo járult hozzá a fesztiválhoz. *Domenico Guàccero* művének címe: „Scene del potere" (értelemszerinti fordításban: Példák a hatalomról); a szövegeket Huxley, Marx, Novalis, Mao-Ce Tung, Pascoli, Hitler írásai, valamint a Rajk- és az Oppenheimer-per jegyzőkönyvei szolgáltatták. Itt valóban megkomponált zenéről és megírt, megrendezett színjátékról van szó.

Gelmetti és Guàccero zenés játékaiban — ha a megvalósítás módjaival, a zene adagolásával, színvonalával és stílusával nem is érthetünk mindig egyet — feltétlenül tiszteletreméltó a szándék. Az elsőben valahol mégis ott van a mai olasz valóság kritikája, a másikban a mindenféle hatalom, illetve hatalmaskodás elleni — noha irreális, mondhatni anarchista — lázadás. Viszont a *Mauricio Kagel* műveinek szentelt teljes este mindenképpen ellenérzéseket vált ki a hallgatóból. Tudjuk, hogy napjaink művészetében — természetesen elsősorban nyugaton — az ember lealacsonyodása, az élet és a világ elembertelenedése a központi téma. Kagel „Variationen über Tremens" című darabja az elembertelenedés legfőbb, legrosszindulatúbb eszközeként a zenét magát állítja be. A kábítószer-mérgezésben öntudatlanul heverő áldozatra a mindenfelől áramló zene és zörejek vannak a legkártékonyabb hatással. Ismétlem, tudjuk, hogy ez az elembertelenedés központi témája korunknak; de hogy egy zeneszerző a saját művészetét, magát a muzsikát szerepeltesse ilyen beállításban, elfogadhatatlan.

Összefoglalva, ezekről a zenés játékokról is csak azt tudjuk mondani, hogy tényként kell elfogadni jelenlétüket. Ahogyan a mai művészeti fejlődés különböző szakaszaiban pozitívan vagy negatívan értékelhettünk mindenféle újítást akkor, amikor megismerkedtünk velük, tanulmányoztuk őket, — ugyanúgy ezzel a jelenséggel is kizárólag az objektív szemlélet alapján vitázhatunk. A happening, az ellenőrzés nélküli rögtönzés, a mindenféle kötöttség nélküli, talán szabad asszociációkra építő „azt-teszem-ami-eszembe-jut" egyaránt jelentkezik korunkban az irodalomban, a színpadon, a képzőművészetben és — mint a palermói fesztivál tanúsította — most már a zenében, illetve a zenének és a színpadnak összekapcsolásából kialakult új műfajban.

A hangversenyen néhány kitűnő művet hallottunk. A legnagyobb sikert valóban a legsikerültebb mű aratta, *Franco Evangelisti* öttételes szvitje. Az egyes tételek kiragadott részletei a szerző „A doboz" című színpadi művének. Ugyanaz az érzés támadt fel bennem az első tétel hallatán, mint az 1967-es Varsói Ősz egyik koncertjén, Morton Feldman darabjával kapcsolatban. Evangelistinek is sikerült zajártalmas, lármás korunkban — amikor a mai zene termései is túlnyomórészt a fortissimo és a hármas-négyes fortissimo dinamikai területén mozognak, amikor a beatzenekarok külön hangszórórendszerrel teszik fülsiketítővé produkcióikat, — megszólaltatnia a csend költészetét. De amíg Feldman művében csakis a kiállás maga dícsérendő, addig Evangelisti igazi szép zenét is írt. A többi tételben is a tiltakozás, a lárma, az elembertelenedés elleni tiltakozás kap hangot. Naturális gép-

zajokból összeállított montázs, az egyhangúan ismétlődő „count down" keveredik finom, artisztikus, vagy ha kell drámai zenével. Az egyik koncertet a rendezők Keleteurópa komponistáinak szentelték. A szovjet *Edison Diniszov* Ódája a lírikus és a dramatikus hangulatok, valamint a tartott és aprózott metrikus hangok ellentétére épít, nagyon ügyesen használja ki a zongora-klarinét-ütők alkotta előadói apparátust. A lengyel *Juliusz Luciuk* Passacagliája folytatja a szerző eddigi kísérletsorozatát, ez a darab is zongorára készült, de kizárólag a húrozaton, a tőkén és a hangszer falain legkülönbözőbb ütőkkel való játékmóddal kell megszólaltatni. Sokszínű, kezdetben érdekes, de hosszadalmassága miatt egyhangúvá váló darab. Ugyanez a fő kifogásunk *Boguslaw Schäffer* rendkívül hosszú vonósnégyesével szemben. A cseh *Marek Kopelent* kvartettja ismert eszközöket vonultat fel, viszont tömör, szűkszavú alkotás. Az olasz fiatalok közül a már említett *Castaldi*-darabon kívül, amin a közönség nagyon nevetett és kitűnően szórakozott, *Marcello Panni* finoman megmunkált, apró tételekből álló darabjának és *Luca Lombardi* „Rondel" című művének volt nagy sikere. A többi hangversenydarab túlnyomórészt a happening kategóriájába tartozott. Még a zárószámot, az utolsó koncert utolsó darabját említeném meg, a személyesen is jelenlévő *John Cage* „Winter music"-ját; a darabot öt zongora szólaltatja meg, a leütött hangokat vagy akkordokat elektronikus apparátussal erősítik, színezik a zongoristák. Igen érdekes hangzáseffektusok születnek így, viszont a ritmikus elem majdhogynem teljesen kikapcsolódik.

Nagyon érdekes újítás, szokatlanságában és önmagában véve is vonzó színfoltja volt a fesztiválnak az a hangverseny, amelyet a palermói konzervatórium nagytermében rendeztek, és melynek tárgya a *szicíliai népzene* volt. Hangszeres-énekes együttes és néhány szólóénekes adta elő a szicíliai dallamokat; különös, leginkább még a spanyol és az arab népzenére emlékeztető melódiák, variációs technika, nem-diatonikus hangnemek jellemzik ezt a folklort. Az előadók között hivatásos énekes éppúgy található volt, mint „nótafa"-fuvaros, aki teherautó-sofőrként keresi kenyerét. A népi muzsika Szicíliában élő valóság, a népdalgyűjtők napjainkban veszik fel a legérdekesebb anyagokat, többszáz éves dallamokat éppúgy, mint a korunk problémáival foglalkozó új melódiákat. A dallamok közül kiemelkednek a variatív-strofikus megoldású históriás énekek.

Sok szó esett a különböző művészeti megnyilvánulások tárgyalásakor a tiltakozásról. A tiltakozás azonban nemcsak magukban a művekben kapott hangot Palermóban, jelentkezett a hangversenyek és filmvetítések légkörében, külső körülményeiben is. Nem egy koncert hosszas, egy alkalommal egy teljes órás késéssel kezdődött, mert a legkülönbözőbb foglalkozású és pártállású alkalmi szónokok léptek pódiumra, politikai beszédeket tartva. Tiltakoztak a szicíliai elmaradottság, a kormány politikája, a fesztivál „elit-jellege" és még sok más, valódi vagy látszólagos negatívum ellen. Ahogy a fesztivál programjának összeállításában sokféle tendencia nyilvánult meg, éppúgy korlátozás nélkül adhattak hangot nézeteiknek az alkalmi szónokok is.

A legnagyobb elismerés hangján kell megemlékezni a rendezésről, amely a Szicíliai Zenebarátok Társasága és annak titkára, *Francesco Agnello* munkáját dicséri és az előadógárdáról, a Szicíliai Szimfonikus Zenekar szólistaművészeiről, a Canino-Ballista zongorakettősről, *Valerij Voszkobojnyikov* szovjet zongoraművészről, *Doris Andrews* énekesnőről, *Daniele Paris* karmesterről.

Várnai Péter

KÖNYVEKRŐL

A PARASZTDALTÓL A MUNKÁSDALIG.

(Szerkesztette Katona Imre, Maróthy János, Szatmári Antal.)

Akadémiai Kiadó, Budapest, 1968.

Parasztdal, munkásdal. A kívülálló nem érti tisztán a kapcsolatot. Úgy érzi, olyan területre lépett, ahol a népi hagyományok megszűnnek. Megszoktuk már a parasztdalt lírai örömben, vallásos köntösben, gyermeki ártatlanságban. Még a katonadal is lemondó mértéktartással panaszkodik. Legfeljebb a ballada hökkentett meg. Ideje már, hogy a népdal másik oldalát is fényre tartsuk; a valóságnak tartozunk ezzel.

Analógia kínálkozik. A négerség, mely saját hazájában és az újhazában egyaránt összeütközött az európaival, műformákat teremtett panaszához. Elsősorban a munkadalt, mely a legmélységesebb parasztzene. Hivatása ugyan a munka könnyítése, de odavetett mondatokba, értelmetlen szavakba beágyazza vágyát, panaszát. A szakrális témák, az Ó- és Új Szövetség eseményei is különös mellékízt kapnak a spiritualban. Alakjai, Mózes, Josua, Jézus tetteikkel, szavaikkal a keserű néger sorsba ágyazódnak. Hiába szerelmi tárgyú mintegy 50 százalékban a blues, sorai között, a sajátos jelzők titkos műhelyében bánat és lelki elnyomorítottság zeng. A ballada robotról, szegénységről, méltatlan emberi viszonyokról sír. Szinte közömbös itt a téma, mindent összemos egy közös szenvedély, egy nagy kiáltás az emberségért. „Kiknek fülei vagynak, hallják."

Mindenfajta régi népi alkotáshoz fordulhatunk ezzel a füllel. Egyetlen nagy kritikai kiadványban kellene tisztázni a régi népzene szövegvilágának panaszszavait, titkos utalásait. A magyar parasztzene is tele van a szegénység az árvaság emlegetésével. Már szinte megszoktuk: „Szegény legény vagyok én", „Szegény vagyok, szegénynek születtem", „Megállj pajtás, hadd panaszolom el sorsom", „Sír az út előttem", „Árva vagyok, nincs gyámolom"; és mennyi az „Elmegyek, elmegyek", „Elindultam", „Az, hol én elmegyek", „Én elmegyek közületek", „Isten hozzád, szülöttem föld". Innen, ebből a mentalitásból szakad ki a munkadal, először is a mezei summásdal.

A summásdal klasszikus rétege még csak líraian kesereg: „Béres vagyok, béres", „Béreslegény, jól megrakd a szekered"; a szegényparaszt, aki summásnak szegődött, természetesen nem elégedhetett meg ennyivel. Felkínálta magát a régi panaszdal: a jogtalan katonáskodáson kesergő katonadal s ő utánanyúlt. Kis átalakítással országosan terjedő summásdalok születtek, melyek a népi hagyományhoz kapcsolódtak, az újstílust folytatták; szerzőik ismeretlenek. Az ország minden területéről buzognak. Csak feléjük kellett fordítanunk a figyelmet, hogy kötetté gyűljenek össze. Persze idősebb emberek emlékeznek csak ezekre az időkre. Balladájuk is van, amit *Kriza Ildikó* ismertet, a Cséplőgépbe esett lány, melynek 100 országos variánsa között jónéhány fenyegető kicsengésű.

A munkásdal fejlődése már szervezettebb. Új osztály alakult és minden osztálynak joga van a maga sajátos zeneművészetére. De ennek az osztálynak mindjárt harcolni is kellett s a harchoz egyszerre sürgőssé vált a művészet támogatása. E gyorsaság az oka, hogy a munkásköltő válogatás nélkül nyúlt a népzene vegyes osztályához, újstílusához, a népies dalhoz és a műdalokhoz. *Kiss Lajos* várpalotai dallamai hűen mutatják ezt a változatosságot. Akad itt régies dal („Bérös vagyok, bérös", „Kigyúladt a palotai brigëtgyár"), szomszédnépi tercváltó („Ha bányász vagy, në búsúlj"), nyugati boltíves („Magasan repül a daru", „Boldogtalan az az anya"), újstílusú kvintváltó („Sírhat az az édësanya"), sok ABBA („Szép Vár-

palota körül van kerítve", „Téesz kislány ha kimëgy a határban" stb) és természetesen műdal („Nem messze van ide Kalocsa", „Azt mondják a kapások, hogy nëm lesz bor", stb.). A műdalok bőséges területét *Nagy Dezső* elemzi ki, ismertetve a régi parasztmozgalmakkal együtt járó propagandadalokat. *Balázs Árpád* Csongrádból, *Vikár László* Nógrádból hozott hasonló anyagot, *Gecsényi Lajos* pedig már azzal is megpróbálkozik, hogy a munkásdalok terjedését kövesse. *Voigt Vilmos*, miután az eddigi tapasztalatok alapján meghatározza a munkásdal fogalmát, közli a tárgy rendkívüli méretű külföldi irodalmát.

A magyar munkásdalkutatás még a kezdet kezdetén áll. De bizonyosak vagyunk, hogy tudományunk ezt is olyan rohammal és olyan színvonalon fogja birtokba venni, mint a mű- és népzenekutatás egyéb ágait. Az egyes részterületek feltérképezése után hátra van még a parasztlíra szimbolikájának vizsgálata, majd a teljes összehasonlítás és tipizálás. Nincs akadálya annak sem, hogy a Tudományos Akadémia népzenekutató csoportja országos munkáját e területre is kiterjessze.

Szelényi István:

A NÉPDALHARMONIZÁLÁS ALAPELVEI

Tankönyvkiadó, 1968.

A „Gyermekeknek" című négyfüzetes sorozat különleges helyet foglal el Bartók művészetében. Mint korai mű (1908—9), ott áll a századeleji nagy zenei forradalom kapujában, valósággal gyakorlótere a zenei nyelvújításnak. Míg a Kodállyal közösen kiadott „Magyar népdalok" (1906) még csak ízlelgeti a modálisok nyújtotta szabadabb harmóniai lehetőségeket, a „Gyermekeknek" ezeket művészi-szerkezeti tökélyre emeli. Ez a mű mindenképpen határkő. A távozó klasszikus funkciórend itt adja át helyét új harmóniai rendszereknek. *Szelényi István* könyve a négy füzet harmóniavilágával foglalkozik.

Bartókban az újító győz a népzenetudós felett; ő maga írja: „minél primitívebb egy dallam, annál különösebb harmonizálást, ill. kíséretet kaphat". Tehát, ha pentaton fordulatok uralkodnak is egy dallamban (mint a híresebbek közül „Megöltek egy legényt", „A csanádi legények", „Hess páva", „Anyám, édesanyám", „Csillagok, csillagok", „Nem messze van ide Kismargitta" címűekben; nem használja a pentatonia sugallta puritán harmóniai lehetőségeket, hanem szinte hangról hangra differenciált hangzatfűzésekkel kísérletezik. Nem csekély a „Gyermekeknek" négy kötetében a kimondottan triviális dúr darab sem (mint „Süssünk, süssünk valamit", „Elvesztettem zsebkendőmet", „Cickom, cickom", „Debrecenbe kéne menni", „Így kell járni", „Besüt a nap a templomba", stb.). Ezeket — mint címeikből is kiviláglik — nagyrészt a gyermekdal igénye és talán bizonyos népszerűségre törekvés is sugallta. Nem kis részben pedig ismét az a törekvés, hogy éppen ilyen primitív és közismert rigmusdallamok ragyogjanak fel színes harmóniai köntösben. „Vegyünk olyan dallamot — írja Bartók A parasztzene hatása az újabb műzenére című tanulmányában — mely csupán két szomszédos fokon mozog. Nyilvánvaló, hogy ez a két hangfok sokkal csekélyebb megkötöttséget jelent a kíséret kitalálásánál, mintha, teszem azt, négy, vagy még több hangfokon mozogna a dallam".

A „Gyermekeknek" hangzatai még szinte kivétel nélkül a klasszikus harmóniakombinációk határán belül vannak. Nincs magyar zeneelmélet-tanár, aki elemzésükkel már eddig is ne foglalkozott volna; s mégis rendszerbe foglalásukra jóformán fél évszázadot kellett várni. Szelényi könyve épp azért szinte magától értetődően hézagpótló munka s hozzátartozik a klasszicizmus-romanticizmus harmóniatanához, annak mintegy lezáró fejezete.

Az ifjú Bartóknak nagy szabadságot biztosított, hogy a magyar és szomszédnépi parasztzenében nem uralkodnak oly mértékben a funkciók, mint a nyugatai parasztzenében. Felismerte, hogy a népdal kitűnő alkalmat szolgáltat a dallamhangok sokrétű értelmezésére, az összhangvilág végletes kitágítására. Akár pentaton, akár diaton anyag került kezébe, rendelkezésére állt a mo-

dális hangzatkészlet végtelen változatossága. És nemcsak egyetlen tonalitás, hanem, ha akarta, egymásra ható modálisok kaleidoszkóp-szerű örvénylése. Alkalmat adott erre egyes népdalok többrendszerűsége is.

Szelényi fokozatosan vezet be Bartók harmóniavilágába. Elsősorban a módusok ősi harmóniai eszközét, a modális dominánst (VII moll, V), majd a modális szubdominánsokat (dór IV, frig II, lid IV 6, stb.) ismerteti. Ezek után megvizsgálja a klasszicizmus harmóniakészletének befolyását (mely megállapíthatóan szekvenciális dallamszövedékkel és a duális hangsorokkal jár együtt). Ezután rátér a tercrokonság kifejtésére (amelynek diatonikus és kromatikus módjait már a romantika is kikísérletezte). Felső és alsó mediánsok gazdag bőségét találja, melyek a dallamok motívumízeit felvillanó hangnemekként rövid időre birtokukba veszik, hogy azután elenyésszenek. Maga a kromatika — mely a romantikát kitágíthatatlan zsákutcába vitte — köztudomásulag csekély szerepet játszik Bartók művészetében, méginkább az enharmónikus átértelmezések — a romantikában olyannyira elcsépelt — eszköze. Az ilyenféle kötések itt legfeljebb egy-egy lépésre korlátozódnak. Bartók a nónakkordtechnikát sem fejlesztette tovább (ez nyilván a jazz kelléktárába tartozik).

Viszont sok nyoma van újszerű eszközöknek, mint a kvartakkordnak, amely a népzene mozgásvilágából ered és a kvintrendszernek, amely a dudabasszusból éppúgy származhat, mint a vonóshangszerek üres kvintjeiből. Mindkét eszköz pentatónia nyújtotta lehetőség. (Már Liszt is kísérletezett velük.) Bartók sűrűn fordult az orgonaponthoz (vissza-visszatérő hangokként) és dudabasszushoz, míg az osztinátó technikát a gyermekdal szakaszos ismétléséből merítette. Ez szinte passacaglia-szerűséggé is fokozódhatott.

A tonalitás további lazitására szolgálnak a mixtúra-sorozatok, hármasok („Ej görbény, görbénye"), fauxbourdonok („Nem messze van ide Kismargitta"), vagy terckvartok („Megöltek egy legényt"). Kilép a tonalitás kereteiből néhány finoman megművelt bitonális példa is. A tonikai funkció meggyöngítése néhány VI7 befejezőhangzatnak.

A darabok — bár nem kimondottan polifon szövetűek — át és át vannak szőve imitatív ellenszólamokkal, melyek mély belső rokonságot tartanak magukkal a fő dallamokkal. A könyv végül a darabok formaalkotásával foglalkozik.

Szelényi jegyzet formában kiadott tanulmányát nagy haszonnal fogják forgatni a főiskolás zeneszerző-növendékek, a Bartók-kutatók és nem utolsósorban a népdalfeldolgozással foglalkozó zeneszerzők. Most, amikor még élénken él a népdalfeldolgozások iránti érdeklődés, a mindjobban elkényelmesedő cigány- és esztrádzenekari feldolgozások idején intő figyelmeztetés Bartók nagyigényű, választ ékos harmóniavilága, mely a népdalok szövegének és dallamának harmonikus mozgásvilágából ered.

C. Nagy Béla

TÁNCTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK 1965—66*

A címben közölt évszám nem kell, hogy megtévesszen bennünket, azt jelenti, hogy a kötetben foglalt tanulmányok 1965—66-ban (néhány esetben még régebben) jöttek létre. Mivel azonban a könyv maga (bár 1967-es keltezéssel) végül is 1968-ban jelent meg, indokolt, hogy most számoljunk be róla.

A *Tánctudományi tanulmányok* körülbelül 2—3 évenként megjelent kötetei a magyar tánctudományt vannak hivatva reprezentálni. A tánccal foglalkozó szakembereknek ez az a fóruma, ahol nem kell alkalmazkodniuk az ismeretterjesztés, a „népszerű" fogalmazás követelményeihez, ahol közölhetik szigorúan vett szakmai kutatásaik eredményeit. Így vizsgálva a kiadványt, mindenekelőtt arra kell felfigyelnünk,

* Szerkesztette: Dr. Dienes Gedeon. Kiadja a Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos tagozata, Budapest, 1969.

hogy milyen szoros belső kapcsolat van a tánc és a zene tudománya között. A kötetben szereplő hét tanulmány majd mindegyike tartalmaz érdekes zenei vonatkozásokat. Nem ártana tehát, ha a zenetudósok is forgatnák, új szempontokat, sőt talán egyik vagy másik cikk esetében ösztönzést is nyerhetnek belőle.

A kötet anyaga három részre tagolódik. Az elsőben a balett elméleti és történelmi problémáival foglalkozó tanulmányokat olvashatunk. Vályi Rózsi: *Fokin-balettek Magyarországon* című írása kis tánctörténeti esszé, amely azt mutatja be, hogy a Gyagilev-balett úttörő jelentőségű nagy koreográfusának művei közül hány jutott el Magyarországra eredeti koreográfiával, és hány jutott el más koreográfus „átköltésben". Fő erénye a tanulmánynak az adatközlés s az élvezetes világos megfogalmazás.

A balett rovat másik írása, Körtvélyes Géza: *Massine és a szimfonikus balett* című cikke zenei szempontból is érdekes problémát vet fel: az úgynevezett szimfonikus balett műfajának kialakulását. A szó mai értelme szerint olyan színpadi táncműveket nevezünk szimfonikus baletteknek, amelyek (többnyire nem is balettszínpad számára írt) szimfonikus zeneművekre születtek, és elsősorban a zene mondanivalójának táncos „átköltésére" törekednek. Első példájaként Körtvélyes a szovjet balett egyik 1923-ból származó kísérletét, F. Lopuhov balettmesternek Beethoven IV. Szimfóniájára írt balettjét említi (Címe: a *Világegyetem nagysága*). Ezt a 1930-as évektől kezdődően több nyugati koreográfus hasonló próbálkozása követi, közülük éppen Massine emelkedik ki. Massine táncszimfóniái még jobbára valamelyes cselekményt is tartalmaztak (színpadra vitte pl. Beethoven VII., Brahms IV., és Berlioz Fantasztikus szimfóniáját). A műfaj fejlődésének újabb szakaszában, elsősorban Balanchine működése nyomán alakult ki a cselekmény nélküli szimfonikus balett. Ez már a zenei szimfonizmus szellemében lényegében a zeneműhöz hasonló eszközökkel építi fel a táncalkotást (a témák, motívumok stb. szembeállításával és fejlődésével). Körtvélyes cikke e folyamat egy fontos szakaszát tárja fel.

A tánc elméletével foglalkozó rovatban találjuk a kötetnek talán legnagyobb értékét, Dienes Valéria: *A relatív kinetika alapvonalai* című írását. Szerzője nemcsak mint filozófiai író és fordító tette nevét ismeretessé (nemrég jelent meg Locke-fordítása), hanem mint koreográfus és mint téncelmélet-író is. „Orkesztikai" rendszerét 1912 és 1942 között alakította ki, — s ebben igen gondos, többféle szempontból (geometria, anatómia) megalapozott elemzésnek veti alá az emberi test mozdulatlehetőségeit. Műve sajnos mindezidáig kéziratban maradt, a most megjelent cikk csupán egyik fejezete. Belőle is világosan láthatjuk azonban munkájának értékeit. Mindenekelőtt azt, hogy a mozdulatok elemzésére *egzakt módszereket* keres. Minden összetett mozdulatot az emberi test egyes izületeiben végbemenő mozdulatokra bont, amelyeket az izületben összekapcsolt szervek szögállapotával és szögelmozdulásával jellemez. Így kapja meg a lehetséges pózok és mozdulatok rendszerét. Egy-egy ízület mozgáslehetőségeit ezekután „skálafokokra" osztja, a szögelfordulás mértéke szerint. (Jellemző, hogy e skálák beosztásában zenei kifejezéseket használ, beszél például bizonyos mozdulatskálák kvintjéről stb.).

Zenei szempontból azonban nemcsak a közvetlen analógiák miatt értékes Dienes Valéria dolgozata, hanem mert közeli azonosságokat mutat fel a zeneelmélet és a táncelmélet rendszerében. Érdemes volna egyszer megpróbálni a két rokon művészet rendszerét is összevetni, márcsak azért is, mert hiszen a modern táncelméleti rendszerek között érdekes módon éppen a magyar vagy magyar származású szerzők (Lábán Rudolf, Dienes Valéria, Madzsar Aliz, Szentpál Olga) tűnnek ki a leginkább alapossággal és egzaktsággukkal.

Ugyanezt a gondolatsort folytathatjuk akkor is, ha a kötet következő írását Sz. Szentpál Mária: *Csoportos néptánc-koreográfiák formai elemzése* című tanulmányát veszzük szemügyre. Szentpál Mária ugyanis szintén a zenei elemzés módszereivel taglalja a csoportos táncok úgynevezett „térformáit" (egy és többszólamúságról; motívumról, motívum-sorról és periódusról, térkánonról és térimitációról stb. beszél). S ebben ismét csak nem az az érdekes, hogy ezeket a kifejezéseket használja, hanem

hogy éppen ezzel a módszerrel lehet leginkább megalkotni a térformák adekvát rendszerét.

Áttérve a harmadik, a néptánccal foglalkozó rovat tanulmányaira, ott először is Pesovár Ernőnek a *Csalogatós csárdás*ról írt munkáját találjuk. Ez voltaképpen történelmi analizisét adja e jellemző párostánc-típusunk kialakulásának, s az európai tánctörténetnek ahhoz a nagy fordulatához vezeti vissza, amelyet a XVI. század táján a *volta* és a *nizzarda* megjelenése hozott; ezekben a táncokban fogózott össze először a férfitáncos a partnerével. Sok irodalmi példával világítja meg e tánctípus magyarországi kialakulását. Cikke így érdekes adatokat nyújthat a magyar zenetörténet kutatójának is.

Még fontosabb ebből a szempontból nézve Martin György tanulmánya: *A néptánc és a népi tánczene kapcsolatai.* Martin csaknem két évtizedes kutatásainak eredményét foglalja itt össze rendkívül sokoldalúan, egyszersmind tömör megfogalmazásban. Egyaránt kitér a tánckíséret három karakterisztikus kontraritmusának (lassú dűvő, gyors dűvő, esz-tam) a tánccal való viszonyára, a tánc metrumának szimmetrikus és aszimmetrikus szerkezeteire, a dallami és tánchangsúly, valamint a zenei és táncos motívumok és nagyobb egységek összeesésének, illetve össze nem esésének problémájára. (Hadd idézzük csupán egy érdekes megállapítását, amely szerint az ország nyugati felének friss csárdásaiban a táncos hangsúly a zenei hangsúllyal egybevágó, keleti felében pedig rendszerint ellentétes).

A befejező tanulmányt külföldi szerző, az 1962-ben elhunyt kitűnő szlovák táncfolklorista, Stefan Tóth írta, címe: *A szlovák néptáncok alaptípusai.*

Ismertetésemben igyekeztem kiemelni a zenei vonatkozásokat. Befejezésül azonban alá kell húznom, hogy a dicsérő hang nem pusztán a kollegiális szimpátia megnyilvánulása. Aki kézbe is veszi a kötetet, meggyőződhet arról, hogy itt valóban magas tudományos színvonalon álló, egy-egy esetben kivételesen értékes tanulmányokkal van dolgunk. Jeléül a magyar tánctudomány örvendetes színvonalának és fejlődésének.

V. I.

Josef Rufer:

DIE KOMPOSITION MIT ZWÖLF TÖNEN

Bärenreiter, Kassel, Basel, Paris, London, New York, 1966.

Második kiadásban tette közé a Bärenreiter Kiadó Josef Rufer, a kiváló Schönberg-specialista alapvető összefoglalását a tizenkéthangú komponálásról. A könyv idén 76 éves szerzője, az egykori Schönberg-tanítvány s későbbi Schönberg-tanársegéd egy évvel a zeneszerző halála után, 1952-ben publikálta első ízben a dodekafon módszer ismertetését. Ha akkor, frissiben még kompozitórikus kézikönyvnek számított is Rufer dodekafon katekizmusa — mi is akként forgattuk, amikor hozzánk eljutott —, most már inkább a történeti zeneelmélet egyik fontos állomásának ismertetését láthatjuk benne.

Rufer példaképével, Arnold Schönberggel — legalábbis levél útján — konzultálhatott a könyv felépítéséről. Schönberg javasolta a címet is, hangsúlyozva, hogy módszerében a kompozíció a fontos, a reihe-elmélet pedig csak ennek eszköze. A rendszer muzikális kritériumait veszi sorra Josef Rufer is, történeti áttekintést adva, a tizenkéthangúság előzményeire is fényt derítve. Ma már sokminden szinte közhelyszerűnek hat megállapításai közül, de — ne feledjük — épp Rufer munkája nyomán vált sokminden közismertté, sőt, közhellyé a dodekafónia történelmi beágyazásának és gyakorlatának témájából.

Rufer könyve kétségtelenül szintaxisa is a reihes zeneszerzésnek. De nemcsak ez, mert a módszert és rendszert mindig zeneiséggel itatja át, muzikalitással teszi meggyőzővé. Ezért is nem avult el a Komposition mit zwölf Tönen az első kiadása óta eltelt 16 esztendő alatt, ezért tanulságos ma is, újra elolvasni Rufer Schönberg-analíziseit, találó, tömör észrevételeit, ezért hat a könyv ragyogó logikája, szerzőjének tárgyi felkészültsége, és a téma iránti őszinte szeretete.

B. J.

FOLYÓIRATOK

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА

A Szovjetszkaja Muzika 1968. 11. számának szerkesztőségi cikke a nagy évfordulót ünnepli még, és megvizsgálja, milyen útmutatást kap a művészet a párt zászlaja alatt ahhoz, hogy a művészet a tömegeket szolgálhassa.

Ezután *Kabalevszkij* cikkét olvassuk A technika és a zenekultúra a mi korunkban címen. Ez a cikk eredetileg annak az előadásnak anyaga volt, amelyet Kabalevszkij az ISME dijoni konferenciáján olvasott fel. A szerző elemzi az újabbkori zene iparosodását. Megállapítja, hogy az újabb technikai fejlődés inkább a kommersz zene céljait szolgálja, sőt a komoly zene is ki van téve annak a veszélynek, hogy a technika külön törvényei értelmében kommersz jellegűvé váljék. A kommersz és sokszor silány minőségű zenével csak úgy lehet felvenni a versenyt, ha az emberiséget beoltjuk a jó zene szeretetének védőoltásával. Ezt azonban már korán el kell végezni, az iskolai oktatás legalsóbb osztályaitól kezdve. Az ISME nemzetközi arányokban láthatja el ezt a feladatát és ezért csak örülni lehet annak a lelkes és színvonalas munkának, amelyet ez a szervezet kifejt.

Zsubanova Az élet ismerete plusz a zene ismerete c. írásában a kazahsztáni művészet fejlődésével foglalkozik. Megállapítja, hogy a jelen alkotóművészei mind inkább szakítanak a folklórból kiinduló zenei alkotások sematizmusával. Témáikban a jelen foglalkoztatja őket, de a tartalom kifejezésére szívesen használnak fel modern zenei eszközöket és alakítják ki mai modern zenei nyelvüket.

Saverzasvili Megújhodás folyamata c. cikkében azt vizsgálja, hogy a mai grúz zeneszerzőket a műfaj és stílus kiszélesítésének kérdése foglalkoztatja leginkább. Ez derül ki olyan zeneszerzők legújabb alkotásaiból, mint Balancsivadze, Cinzadze, Msvelidze és mások.

Zemcovszkij A szótól a tettig c. írása igen érdekes problémát vet fel, nevezetesen a népi őstehetségek problémáját. Egy évszázaddal ezelőtt a művelt muzsikus csodáknak lehetett tanúja, ha lement a nép közé. Hamisítatlan gyöngyöket talált ottan, virtuóz képességű előadók tolmácsolásában. Ki nevelte őket? A homogén ízléssel rendelkező nép. Ma a helyzet merőben más. A technika kíméletlenül szállítja a hatásokat. A népi ízlés kohójában ezeknek már nincs idejük drágakővé átizzaniok, pedig a nép nem lett tehetségtelenebb, mint volt száz évvel ezelőtt. Eljött annak az ideje, hogy felülről, szervezett zeneoktatás keretében irányítsuk és válasszuk ki, illetve irányítsuk a megfelelő helyre a ma Saljapinjait. A magyar zenepedagógia célkitűzéseiben és gyakorlatában látja az egyedül járható utat. Magyarország a maga fejlett zenepedagógiájával példaképül szolgálhat az egész világ számára. Sürgeti, hogy a Szovjetunióban is minél előbb vezessék be ezt a zeneoktatási rendszert és akkor a tehetségek áramlása a műzene felé még intenzívebb és még hatékonyabb lesz, mint a múltban volt. Pedig a múltban éppen ez az áramlás tette lehetővé, hogy az orosz zenét az egész világ ismerte.

Ugyanebben a rovatban két további cikket olvashatunk. *Plijev* Nemzeti művészet a nép büszkesége c. írásában az oszetin művészet történeti fejlődésével foglalkozik, *Golcman* pedig a szovjet kotta-kiadás félévszázados útjára tekint vissza és megállapítja, hogy sok minden történt, de koránt sem lehet még ellátni azokat az igényeket, amelyek ma jellemzik a zenekedvelő szovjet népet és muzsikusokat.

A Zeneszerzők tribünje c. rovatban többnyire a nemzetiségek zenei életével és eseményeivel foglalkozó cikkeket találunk. Ezek közül kiemelném *Szoszsnovszkaja* cikkét: Leninnek ajánlva. Az írás Espaj mind nagyobb népszerűségnek örvendő szimfónikus kantátáját elemzi, amelyet a zeneszerző Majakovszkij korai költeményeire írt.

Nagy érdeklődésre számíthat *Bjalik* Emberek, legyetek éberek c. tanulmánya Uszpenszkij Harc a szalamandrákkal c. operáját elemzi, amelynek szövegkönyve Capek hasonló című műve alapján készült. Az opera nem szabályos opera. Ellentétekre épül: jelenetek ellentétére, amelyet maga a szöveg is sugall, másrészt belső ellentétre, amely a tartalom és forma közti ellentétben fejeződik ki, pl. olyan formában, hogy a komoly könyveket árusító lány szentimentális, szirupos dalokat énekel, stb. A zenei anyag ilyen módon hatalmas méretű zenei kavargás, ahol Mozarttól a boogie-woogieig megszólal sokminden. Nincs minden a legjobban megoldva, de tagadhatatlan, hogy ennek a zenének atmoszféra-teremtő ereje van. Az operát a Baskiri Állami Operaház mutatta be. Noha ez az operaház produkcióiban sok kívánnivalót hagy maga után, még így is bebizonyosodott, hogy Uszpenszkij operája nagyszerűen illeszkedik be az orosz víg- és szatírikus operák sorába.

Fajn Három évtized múlva c. írásában Dzserdzsinszkij Csendes Don c. operáját elemzi. Az új Csendes Don a harminc évvel ezelőtt megírt nagysikerű Csendes Don folytatása és Grigorij Melehov életét jeleníti meg. De korántsem olyan sikeresen, mint az első részben. A hiba nem is a szövegkönyvben van, hanem magában a zenében. A zeneszerzőnek nem sikerült megtalálnia azokat a plasztikus jellemző témákat és motívumokat, amelyekkel oly ragyogóan sikerült zeneileg polarizálnia a solohovi regény sodróerejű cselekményét és hőseit. Alapos átdolgozás nélkül — állapítja meg a cikk írója — a mű aligha marad életképes.

Juzefovics Premier Szaratovban c. cikkében A. Lenszkij Sibalok c. operáját ismerteti. Ennek szövegkönyve is Solohov-mű alapján készült, mégpedig a Sibalok-család c. elbeszélés ihlette a megírására. Dramaturgiai felépítés szempontjából az opera egyenetlen. A meglehetősen markáns és jóhatású első és harmadik felvonás közt a második intermezzonak, vagy divertimentonak hat. Ennek ellenére, a mű egészében eredményes vállalkozásnak tekinthető. A Rádió és televízió rovatból két cikket említenék meg. Az egyiknek szerzője *Bobrovszkaja,* aki „Motívumok alapján, nem a lényeg alapján" c. írásában Rimszkij—Korszakov A halhatatlan Kascsej c. operája televíziós változatának tapasztalatairól számol be. A rendező az előadást úgy oldotta meg, hogy a játékot prózai színészek szolgáltatták és bekeverték énekesek hangját. A rendező ezt abból az elgondolásból tette, hogy az egyes jeleneteket és a zenét érthetőbbé tegye. De bizony így sokszor elsikkadt a lényeg és a látványos külsőség szembekerült Rimszkij—Korszakov zenei mondanivalójával.

A másik cikk szerzője *Oszipova.* Címe: Saradjef témájára. Mint ismeretes, Szaradzsev, vagy nyugati helyesírással Saradjef, a moszkvai konzervatórium karmesterképző tanszakának tanára volt. Tanítványai szám szerint hatan, egy szvitet írtak, melynek témáját mesterük nevének kezdőbetűi adták: S-a-ra-d-j-e-f. A szerzők között van Mjászkovszkij és Sebalin is. Hajkin karmester most mutatta be a rádióban, amely így nemcsak a nagy muzsikus előtti zászlóhajtás volt, hanem egyuttal tiszteletadás a szovjet szimfonizmus megszületésének, amelynek Szaradzsef oly nagyszerű előmozdítója volt.

A Kritika c. rovatban *Ordzsonikidze* Kutatás árán c. írását olvashatjuk, amelyben a szerző Cinzadze művészi portréját festi meg. Cinzadze minden műve a grúz nép és kultúra jelenében gyökerezik. Ez mondható legújabb műveiről a Csellóversenyről és az 1968-ban írt Zongoraversenyéről is. Majd részletesebben elemzi az utóbbit. A Zongoraverseny szvit-felépítésű. Az egyes variációk között a határvonalak elmosódottak. Ez a technika sok hasonlóságot mutat Prokofjev remplissage-technikájával. Egy másik epizódban viszont A tavaszi áldozat egy jelenetét juttatja eszünkbe. Nemcsak intonáció tekintetében, hanem még a faktúra is kísértetiesen egyezik. Ennek ellenére végső fokon egyéni hangú művet hallunk. Ami Cinzadze kvartettművészeté-

nek fejlődését illeti, legújabb művében mintha visszatérne az első kvartettek világához, anélkül azonban, hogy saját maga tradícióiból élne. Jellemző azonban az egytételesség, az epikai és lírai elemek ötvözése. Az elmondottakból kitűnik, hogy Cinzadze is szakít a nemzeti művészetből való mechanikus kiindulással, mer újszerű lenni és új utakat keresni. Az új keresésében Prokofjev, Sosztakovics és Bartók zenéje jelenti számára az ösztönző múzsát. Cinzadze azonban éppen azáltal, hogy megérti e művészek muzsikájának szellemét, egyéni műveket tud írni.

A további kritikai jellegű cikkek közül még megemlíteném *Csigareva* Az érett stílus c. cikkét, amelyben Szalmanov legújabb vonósnégyesét ismerteti, *Pokrovszkij* Saljapint olvasom című eszmefuttatását, amelyben rávilágít Saljapin művészi filozófiájára, valamint *Makarov* Az én Spartacuszom c. elemzését, amelyben azt vizsgálja, hogyan alakította ki a koreografus Spartacus alakját, hogy az hiánytalanul kifejezze Hacsaturján elgondolásait erről a hősről.

A folyóiratnak ebben a számában új rovat jelentkezik, amely a televízió és rádió időszerű kérdéseivel foglalkozik. Ki szeretném emelni ezek közül *Arszenov* Miben rejlik a műfaj tisztasága c. cikkét. Ebben a cikkben a filmzenével és speciálisan a tv-filmek zenéjével foglalkozik. Számos illusztratív példa alapján igyekszik megállapítani, mik a jó filmzene ismérvei, milyen viszonyban kell annak állnia a képekben kibontott cselekménnyel.

A Zenetörténet és elmélet rovatból meg kell említenünk először is *Cukkerman* A kifejezés forrása és a lélegzet szélessége c. folytatásokban megjelenő cikkét, amelyben Csajkovszkij zenéjének intonációs sajátosságait igyekszik tettenérni. Megállapítja, hogy az a sajátos csajkovszkiji hang, amit teljes biztonsággal felismerünk és csajkovszkijinak érzünk, legnagyobb részt a hangsúlytalan-hangsúlyos-hangsúlytalan szerkesztési módból adódik. A közismert számokból vett számos példával bizonyítja ennek a dinamikai fokozásnak szinte törvényszerű alkalmazását. *Kunyin* Az ideális forma c. írásában Csajkovszkij egy levelére hivatkozva bizonyítja, hogy a szvit-szerű szerkesztési mód mélyen gyökerezett a zeneszerző gyakorlatában és életérzésében.

Végül említsük meg *Kiszeljov* Utolsó hangszerelés c. cikkét, amelyben Csajkovszkij 1893-ban írt Magyar fantázia, vagy más néven Magyar cigánydalok c. szerzeményének történetét, azaz a megírás történetét mondja el.

A folyóirat 12. számának első lapjain a szovjet zeneszerzők plénumával kapcsolatos felszólalásokat olvashatjuk.

Az Előadóművészet rovatból fel szeretném hívni a figyelmet Rozsgyesztvenszkij válaszaira, amelyet a Szovjetszkaja Muzika munkatársa számára adott a kamarazene jelentősége és időszerűsége kapcsán. Rozsgyesztvenszkij mottóul Haydn híres mondását választja: „A kvartett négy nem ostoba ember beszélgetése". A kamarazene sok ember beszélgetése, és ennek a beszélgetésnek a hangja azért olyan meghitt és tiszta, mert az egyes szólamok nem duplázottak. Ebből adódik a mai kamarazene minden igénye és lehetősége.

A népzenekutatók bizonyára nagy haszonnal olvassák majd *Ajzenstadt* Evenkii népdalok c. tanulmányát. Az evenki népcsoport Ázsiában él az Ob folyó és a Csendes Oceán közt elterülő óriási területen. A cikkíró szisztematikusan dolgozza fel ennek az ősi népdalvilágnak a struktúráját, hangrendszereit és tematikáját. Végül magyar vonatkozása révén említsük még meg *Szatmári Antal* cikkét, amelyben a magyar forradalmi dalokkal, közelebbről a Magyar Tanácsköztársaság forradalmi dalaival ismerteti meg a szovjet olvasókat.

K. P.

Musik
UND GESELLSCHAFT

A Musik und Gesellschaft 1968 novemberi (11.) számában a szerkesztőség Rosa Luxemburg, Ludwig Renn és Karl Liebknecht írásaiból közöl részleteket, megemlékezésül az 1918 novemberi forradalom 50 éves évforduljára.

Hansjürgen Schaefer: „Wem nutzt es?" című cikkében a feltett kérdésre azzal válaszol, hogy a múlt osztálytár-

sadalom legjobb alkotóinak műveiben is vörös fonálként húzódott végig az a törekvés, hogy zenéjükkel az embereket jobbá tegyék, a jogfosztottaknak használnára legyenek és egy új poetikus korszakot teremtsenek. Ami azonban akkor még csak álomnak tetszett, a jelen körülményei között valósággá válhatott, a zeneművészet most kapott először jelentős szerepet a német történelem folyamán.

Hanns Eisler születésének 70. évfordulójáról több cikkben emlékeznek meg. Először Hanns Eislernek 1949-ben Berlinben megtartott előadását „Hörer und Komponist" címen közli a folyóirat. Ebben az előadásban Eisler azokra a kérdésekre válaszol, amelyekkel az elégedetlen hallgatók a modern zeneszerzőkhöz fordulnak. Kifejti, hogy a dallam, illetőleg a dalolás csak Schubert dalaitól számítható, mert a klasszikus zeneszerzők „témái" még teljesen más jelleműek voltak. Utal a polifón és a homofón kompozíciók más funkciójú témáira, majd megvilágítja azt, ami a modern zenében fontos. Nem legfőbb jellegzetessége az új zenének a disszonanciák halmozása, vagy az új színhatások keresése, hanem a szabadulni akarás a régi asszociációktól. Jelenleg az alkalmazott zene, amely illusztratív jellegénél fogva könnyebben felfogható, látszólag kiszorítja a koncertszerű zenét, de elnyomni nem fogja, csak legfeljebb megváltoztatja. A hallgatóknak azonban tudomásul kell venniök, hogy nem minden modern zene érthető meg első hallásra és nem kívánhatják a zeneszerzőktől, hogy csak olyan zenét komponáljanak, amelyet ők azonnal fel tudnak fogni.

Jürgen Elsner ismertetést ír a Berlinben kantáta formában bemutatott Brecht—Eisler: „Anya" című műről.

Az „Eisler-hét" rádió és televízió adásairól Manfred Grabs és Hansjürgen Schaefer írnak bírálatot.

Eva-Maria Hillmann: „Zur Situation des Liedgesanges" címen azt az örömteli fejlődést ismerteti, amelyet a fiatalok éneklésével kapcsolatban saját praxisában tapasztalt. Ha a fiatalok maguknak énekelnek, akkor nem slágereket, táncdalokat, hanem munkásdalokat, népdalokat énekelnek. Az énekes klubbok kiadványaiban a legtöbb új dalt műkedvelők írták és mind a szöveg, mind a zene struktúrájában különbözik az eddig nyilvánosságra hozott daloktól. Végül összefoglalja a jelenlegi helyzetet és a jövő feladatait.

Heinz Alfred Brockhaus: „Musikwissenschaft als Leitungswissenschaft" című írásában a zenetudomány távlati tervéről Berlinben megtartott tanácskozáson elhangzottakat fejtegeti. A legfontosabbnak tartotta annak előterjesztését, hogy a zenekutatáshoz egységes vezetésre és organizációra van szükség. Csak akkor tudja a zenetudomány feladatát elvégezni, ha szoros kapcsolatot tart a társadalomtudomány fejlődésével. Ugyancsak szükségesnek tartja az 1917 óta szétszórtan jelentkező zeneszociológiai, zenepszicholóigai és zeneesztétikai eredmények jelentékeny kiegészítését. Öt pontban foglalja össze azokat a fontosabb teendőket, amelyek a következő idők munkafeladataihoz szükségesek.

François Couperin születésének 300 éves évfordulójáról a zongoraiskolájából vett idézetekkel; *Rossini* halálának 100 éves évfordulójáról egy 1868-ban Filippihez írt levelének közlésével emlékezik meg a lap. A karmester *Max Regerről* a Meiniger Hofkapelle muzsikusa Gustav Hahn személyes élményével számol be.

Erich Kapst a II. Bartók szeminárium programját, az előadásokat, a kurzusokat vezető tanárokat, a kirándulásokat és a jövő évi tervet ismerteti.

A folyóirat decemberi (12.) száma megkezdte a Német Zeneszerzők és Zenetudósok 1968. október 30. és november 2. között Lipcsében megtartott konferenciáján elhangzottak folyamatos közlését. A sort *Wolfgang Lesser*-nek a Szövetség első titkárának „Die soziale Funktion unserer Kunst bei der Entwicklung einer sozialistischen Volkskultur" című referátuma nyitja meg. A referátum rendkívül körültekintően és alaposan foglalkozik a jelenlegi helyzettel és rámutat a további feladatokra. A zene és a szöveg hatását vizsgálva arra a megállapításra jut, hogy a költészet és a zene együttesen adja a leggazdagabb művészetet. A dal a harcos proletáriátusnak nélkülözhetetlen fegyverévé vált. Megemlékezik a forradalmi mozgalomhoz annak idején csatlakozott zeneszerzők nehéz helyzetéről, de rá világít arra, hogy a nagy alkotóknak mint Eisler, Dessau és Hermann Meyer sikerült megtalálniok a helyes utat. Így

keletkezett egy igazi pártos és a néphez szóló művészet, olyan forradalmi proletár művészet, amelynek az NDK mai szocialista zenekultúrája köszönhető.

Megvizsgálja a második világháború utáni idők társadalmi, politikai és ideológiai fejlődését és ezen belül a zeneszerzők vállalt szerepét. Felhívja a figyelmet a zene szerepének különböző hatására a szocialista és az imperialista társadalomban. Felteszi a kérdést, hogy az NDK új zenei alkotásai valóban megfelelnek-e az egész nép gondolkodásának, érzésének és életformájának? Ad-e az új zene tényleges erőt a sokféle módon fejlődő közösség emberének a szocializmus eszméjére vonatkozólag? Formálja-e a zenéjük a mai forradalmi embert, aki a mai idők feladatait kívánja megoldani? Példákat hoz fel a pozitív művekre, amelyek különös jelentőséggel bírnak, mert ezek képesek a társadalmi fejlődés processzusát tükrözni és egyéni élményen keresztül átfogó módon ábrázolják is azt. Ezeknek az eredményeknek a mérlegét kellene nyíltan, komolyan elkészíteni, mert a jó indulás után az utóbbi időben megtorpanás mutatkozott.

A kritikusokra vár az a feladat, hogy analizálják azokat a szocialista zeneműveket, amelyek világsikert értek el, hogy felszínre hozzák azokat a kvalitásokat, amelyek ezekre a művekre jellemzőek.

Szem előtt kell tartani, hogy ők örökösei Bach, Beethoven művészetének, valamint a forradalmi proletariátus dalainak és folytatói Eisler, Prokofjev, Sosztakovics művészi stílusának. Vigyázni kell tehát a nyugati szerkesztési módok átvételénél, mert az csak kritikával nézve gazdagíthatja a szocialista zenét.

A szocialista-realizmus értelmében a zenei valóság nem részletkérdés, hanem az a folyamat, amelyben egy társadalmilag igaz irányzat érvényre jut.

Elismeri, hogy a szimfónia, kórusmű és a színpadi alkotás a szocializmusban nagyon fontos, de arra is figyelmeztet, hogy ennek közönsége csupán néhány ezer ember. Más alkotások szélesebb érdeklődésre számíthatnak. Helytelen az a felfogás, hogy a szórakoztató zenei alkotásokhoz csak minimális szakmai tudásra van szükség. Ha volnának jó minták, ezeknek a műveknek a nívóját is fel lehetne emelni.

Örömmel regisztrálja, hogy megnövekedett a hangversenylátogatók és a hanglemez vásárlók száma. Felnövekedik egy művészetet szerető fiatalság, de sajnos, tapasztalható, hogy a zenével való barátság a munkába lépésük után megszűnik. És még mindig vannak milliók, akik a zenei életben nem vesznek részt.

Beszédét azzal zárja, hogy a Szövetség feladata: gondoskodjon arról, hogy az 1969 évben méltó művekkel ünnepeljék meg a köztársaság születésének 20. évfordulóját.

A folyóirat 1969 januári (1.) számában folytatják a konferencián elhangzottak közlését. Először a szerkesztőség foglalja össze a magas nívójú tanácskozás eredményeit. A legfontosabb tanulság annak felismerése volt, hogy a szocialista művészek alkotásaiban szükségszerűen egyeznie kell a *világképnek* és a *hangképnek*. A tanácskozáson az alkotói kérdésekről olyan baráti és kollektív eszmecsere hangzott el, amelynek folytatása kívánatos.

A küldöttek zárójelentése után részletek következnek az elhangzott referátumokból.

Ernst Hermann Meyer: „Einheit von Wahrheit, Menschlichkeit und Grösse" címmel négy pont köré csoportosította mondanivalóját. Először a szimfonikus zene jelentőségéről és ezzel kapcsolatban a jó értelemben vett modernségről beszélt. A második pontban rámutat arra, hogy a koncertlátogatóknak meg kell tanulniok a zenei nyelvet, hogy megérthessék a zenét. Kifejti, hogy a zenének nemcsak szórakoztató szerepe van, hanem tudatképző funkciója is. A harmadik pontban a zeneszerzők és az előadók szoros együttműködésének szükségére hívja fel a figyelmet, különösen az új művek első bemutatása alkalmával nagy a felelősség a jó előadásért. Beszélt a művészi szépről, mint esztétikai kategóriáról, végül a művészet megújulásáról, annak humanisztikus és előremutató, új ideát hordozó szerepéről mondta el gondolatait.

Klaus Gysi művelődésügyi miniszter a zeneszerzők előtt álló feladatokat ismertette. A zenétől elvárják, hogy a szocialista életérzést aktivizálja és ennek a szimfonikus és kamarazene ma még nem tesz eleget.

Heinz Alfred Brockhaus az esztétikai szekcióban mondott bevezető referátumot. Hat pontban foglalta össze az esztétika és az ideológia összefüggését. 1. a zenei haladás kiinduló pontja a társadalom történelmi haladása, 2. a szocialista-realista alkotás dialektikus egységet képez az általános szocialista fejlődéssel és a speciális esztétikai funkcióval, 3. a szocialista-realista alkotás megköveteli, hogy az alkotó részt vegyen a napi társadalmi életben, 4. a művésznek szüksége van társadalomtudományi, teoretikai és esztétikai képzésre. Az 5. pontban a szocialista realizmus pártosságáról, a 6-ban a kollektív és az individuális szemlélet dialektikus egységéről fejtette ki nézeteit. Végül még a formális dogmatizmusról, a hamis elméletekről és a zenei szép fogalmáról értekezett.

Az új művek közül: *Hans Auenmüller:* „Stadthauptmann Karst" című operájáról, *Siegfried Köhler:* „Aspekte" für Nonett und eine hohe Singstimme, és *Fritz Geissler:* „Ode an eine Nachtigall " für Nonett című kompozícióiról olvashatunk ismertetéseket.

V. L.

Az *Österreichische Musikzeitschrift* novemberi számának főtémája a zenei analízis és annak legújabb eredményei. A vezércikk *Rudolf Klein* tollából származik, címe Neues von Johann Nepomuk David. A cikk mintegy kiegészítése a szerző J. N. Davidról írt, 1963-ban lezárt monográfiájának és hat olyan művet analizál, amelyeket a ma 73 éves zeneszerző 1963 után jelentetett meg. *Prof. Dr. T. W. Adorno*nak a közelmúltban jelent meg Alban Berg-ről írt könyve, „Berg, der Meister des kleinsten Übergangs" címmel. E könyvnek „Analyse und Berg" című fejezetét közli a lap.

Születésének 300. évfordulója alkalmából *V. Schwarz* emlékezik meg, érdekes illusztrációkkal díszített cikkében F. Couperinről és koráról.

Részletes kritikát ír *Rudolf Klein* Szokolay Hamlet című operájának budapesti bemutatójáról. Az előadás előnyeit és hibáit tárgyilagosan részletező kritika kicsengése — elsősorban Szokolay sokoldalú tehetségét illetően — kedvező. Megemlékezik a lap a Brüggeben rendezett nemzetközi zenei ünnepségekről és az ott lezajlott cembaloversenyről, amelyen 18 országból 36 versenyző vett részt. Az első díjat a zsüri nem adta ki, a második díjat Pertis Zsuzsa, az egyetlen magyar versenyző nyerte.

A *decemberi* szám az énekhanggal, az éneklés technikájával az énektanítással foglalkozik. Az egy évvel ezelőtt elhunyt *Otto Erich Deutsch*-ra emlékezve, első tanulmányként az általa 1937-ben publikált cikket közlik, amelyben a 150 évvel ezelőtt első ízben elhangzott „Stille Nacht, heilige Nacht" című karácsonyi dal történetét ismerteti. *H. Sittner* „Zur historischen Entwicklung der Gesangskunst" címmel írt rövid tanulmányát *Emmie Sittner* Stimmbildungsprobleme der Gegenwart című írása követi, ezenkívül még két tanulmány foglalkozik az éneklés technikájával: *E. Radó* Gesangstechnik als Basis des künstlerischen Gestaltens és *E. Werba* Missverständnisse um den Sängerberuf című cikkei.

A külföldi hírek között említi a lap az Osztrák és a Magyar Zeneművészek Szövetsége között létrejött új megállapodást, egyrészt modern művek, másrészt zenetudósok és művészek cseréjére vonatkozóan.

A *januári* szám a zenetudomány különböző területeiről érkezett tanulmányoknak biztosít nyilvánosságot. *Prof. Dr. G. Croll:* Anton Stadlers „Bassettklarinette" und das „Stadler-Quintett" című, gazdagon illusztrált cikkében a zenetörténet, a hangszerépítés és az előadóművészet összefüggéseit vizsgálja. *Dr. G. Feder* Typisches bei Haydn című írása a stílus-analízis új metódusairól számol be. A linzi Dóm új orgonájának felavatásával kapcsolatban *Prof. Dr. H. Haselböck* cikkét közli a lap, Wo steht die Orgelbewegung heute? címmel.

A Szövetség külföldi vonatkozású híreit csaknem teljesen kitölti *A. Kubicek* beszámolója *Breuer János* Bécsben tartott két előadásáról. Az előadás adatait

mérlegelve, a cikkíró megállapítja, hogy a „Musikland Österreich" meghatározás már régen a mesék világába tartozik; a hallgatóság megdöbbenéssel hasonlította össze a magyar zenei életről hallott adatokat saját zenei életük hasonló adataival. A közönség elismeréssel adózott a mai magyar zeneszerzők műveiből összeállított zenei illusztrációknak is.

A kórusok problémáival foglalkozik a lap *februári* száma. *F. Grossmann:* Gedanken zur Chorstimmbildung című hosszabb tanulmánya után *G. Theuring*, a bécsi Jeunesses kórus vezetőjének cikkét olvashatjuk, Solfeggio — ein Mittel zur Chorerziehung címmel. A cikkben a szerző jelentős részt szentel az ún. Kodály módszer, illetőleg a relatív szolmizálás ismertetésének.

N. Harnoncourt Zu Problemen der Wiedergabe von Bachs Chor-Orchester-Werken címmel megjelent tanulmánya a h-moll mise előadási kérdéseivel foglalkozik, abból az alkalomból, hogy az elmúlt évben a Wiener Sängerknaben, a Chorus Viennensis és a Concentus Musicus együttesek közreműködésével lemezre vették J. S. Bachnak ezt a hatalmas művét. A felvétel alkalmával mindent elkövettek, hogy a feltehetően eredeti, korabeli hanghatásokat tudják reprodukálni. A szerző részletes fejtegetéseit azzal a megállapítással zárja, hogy Bach muzsikája önmagában is elég monumentális és grandiózus: nincs szükség arra, hogy az előadói apparátus számbeli fejlesztésével fokozzák ezt a hatást. *K. Roschitz* a bécsi Jeunesses kórus tízéves fennállása alkalmából (karigazgató: G. Theuring) ír rövid méltatást. A kórus jövő tervei között említi Kodály: Psalmus hungaricus című művének előadását is. *R. Schollum* a korszerű kórusrepertoár kérdéseiről, *F. Burkhart* az öntevékeny kórusoknak az elmúlt 20 évben elért fejlődéséről ír.

A rádióműsor komoly zenei naptárában több magyar név között Sirokay Zsuzsa is szerepel, aki február 23-án a Bécsi Filharmonikus Zenekarral Schumann a-moll versenyét játszotta.

Az „új kották" részben történik említés Kodály: Laudes organi című orgonára és vegyeskarra írt művéről, melyet a Boosey and Hawkes londoni kiadó cég jelentetett meg.

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DES MUSIKLEBENS

A MUSICA november—decemberi számának első tanulmánya *H. C. Worbs:* Doppelbegabungen című írása. A szerző sok példát sorol fel két- sőt háromirányú tehetségekre. „Mágikus jelenségek tarka világa villódzik körülöttem, — írja E. T. A. Hoffmann naplójában. Úgy érzem, valami nagy dolog van születőben, a chaosból előbb utóbb egy remekmű fog születni. Hogy ez könyv, opera, vagy festmény lesz — majd eldöntik az istenek..." A szerző ebből az alapgondolatból kiindulva, cikke során főképpen muzsikusok költői és festői képességéről tudósít. A három illusztráció: Werner Egk neoprimitív augsburgi tájképe, Mendelssohnnak Firenzét ábrázoló aquarellje és Chopin egyik karikatúrája.

A második tanulmány címe Kalkulierte Visionen, szerzője *H. Krellmann* tárgya pedig Jürg Baur zeneszerző életének és műveinek ismertetése.

A Varsói őszről szóló tudósításában *K. Kirchberg* elismerő hangon ír Maros Rudolf ott bemutatott Eufonia 3 című műveről. Érdekes a cikket bevezető politikai fejtegetés is: megbélyegzi egyes nyugati résztvevők lemondását és elismeréssel adódik a rendező Lengyel Zeneszerzők Szövetségének, amiért 23 országból 56 mű felvonultatásával mégis sikerült az egész világ mai zenei életét bemutatniok..

A Phonoprisma részben dicsérő hangú kritikát ír *G. Schuhmacher* Bartók hat vonósnégyesének Hungaroton lemezéről, a Tátrai vonósnégyes előadásában. Az új kottákat ajánló fejezetben említés történik L. Mozart: Sinfonia da caccia című művéről *Darvas Gábor* feldolgozásában és *Szelényi István* Musikalisches Bilderbuch für Klavier című gyűjteményéről.

A *január—februári* szám vezércikke *Prof. Heinz Becker*nek a nyugatnémet rádió harmadik műsorában megtartott előadása, címe Komponist und Mitwelt. A szerző könnyű, a nagyközönség számára is élvezhető formában tárgyalja a mai zeneszerző és közönségének kapcsolatát. A második tanulmány *Heinz*

Josef Herbort tollából származik, címe: Kugelgestaltige Zeit, s Bernd Alois Zimmermann zeneszerző munkamódszerét ismerteti, elsősorban J. M. R. Lenz „Soldaten" című drámájának megzenésítésével kapcsolatban. *Sol Babitz* cikkének címe: „Anmerkung, welche die Zeit, wie lange jede Note gehalten werden muss, betrifft". A sok kottapéldával illusztrált, igényes tanulmány célja az, hogy az előadóművészek — elsősorban a fuvolások — figyelmét felhívja az igazi barokk stílus elsajátítására, vagy legalább megközelítésére. *Ekkehart Korher* Gedanken zu Kassetten-Ausgaben című írása a hanglemezgyártó cégek által divatba hozott új hanglemez-összkiadásokkal foglalkozik. A cikk kicsengése: vigyázat! nem mind arany, ami fénylik. *W. Dürr* F. Schubert dalainak új kiadásához fűz néhány reflexiót.

A hírek között részletes kritikát olvashatunk *G. Brunner* tollából Szokolay Hamlet című operájának bemutatójáról. Az új könyvek között említi a lap az Editio Musica Studien über die ungarische Musikgeschichte sorozatának első kötetét: *Bónis Ferenc* Tanulmányok Erkel Ferencről és a magyar zene korai századairól című munkáját. A hanglemezekkel foglalkozó hírek között *R. Heinemann* ír kritikát a Hungaroton összkiadás 4. lemezéről, a Szabó Miklós vezényelte Bartók kórusokról. Az ajánlott lemezek között 3 Qualiton lemez szerepel: Lakatos Sándor: a cigányprímás és zenekara című és egy magyar népdalokat tartalmazó, Járóka Sándor és zenekara által előadott lemez, valamint a Juditha Triumphans című Vivaldi oratórium lemeze, Szekeres Ferenc vezényletével.

K. Gy.

NZ

NEUE ZEITSCHRIFT

FÜR MUSIK

A *Neue Zeitschrift für Musik* decemberi számában *Louis Rivière* beszámol aról a nemzetközi kongresszusról, amelyet tavaly augusztusban, a normál *a*-hang egységesítésére hívtak össze, Salzburgba. A szerző áttekinti a hangolás differenciálódásának egész történetét, ismerteti azt a folyamatot, amelynek eredménye, hogy az egyvonalas *a*-hang szüntelen emelkedik. A kongresszus célja egy további találkozó előkészítése volt, ezért egyelőre csak javaslatokat fogadtak el a hangszerépítés egységesítésére és a 440 rezgésszámú *a*-hoz való visszatérésre.

Igen érdekes *Hans Heinsheimer*nek, a lap New York-i tudósítójának írása arról, miként hatol be az amerikai monopoltőke újabban a zeneműkiadás területére is. Nagymúltú kiadók (Mills, Leeds, Chappel, Schirmer) cseréltek nemrég gazdát s a kiadókat felvásárló konszernek (közművállalatok, Westinghouse Electric, North American Philips) olyan módszereket kívánnak alkalmazni a kottakiadásban, mint a háztartási gáz, vagy a hűtőszekrény termelésben. Első dolguk a szakemberek eltávolítása, bár az új tulajdonosok jelszava: „minden marad a régiben." Az 1861-ben alapított Schirmer céget egy pedagógiai kiadványokkal és nyelvkurzusok fenntartásával foglalkozó nagyvállalkozó nyelte el. Idézzük Heinsheimer írásának utolsó mondatait: „A nagy hal, 17 könyvkereskedéssel, iskolákkal, nyelvtanfolyamokkal a gyomrában, bizonyára könnyen talál helyet egy kiadónak is, anélkül, hogy e falat megemésztése gondot okozna. Kérdés csak az, hogy mi mozog a tó vízében. Árnyék, képzelődés — vagy talán cápa?"

Rudolf Suthoff-Gross a Wohltemperiertes Klaviert elemzi s kissé erőltetett levezetéssel bizonyítja, hogy valamenynyi prelúdium és fúga zenei anyaga az I. kötet C-dúr darabjából származik. *Karl Zelenka* néhány jellegzetes kottapéldával illusztrált rövid írásban a ragtime aranykoráról cikkezik.

A vitarovatban *Manfred Gräter* a televízió zenei műsorainak problematikájával foglalkozik. Erős szavakkal bírálja azt play back-technikát, amely a muzsikusok produkcióját színjátékká változtatja. Koreográfiai csaló manővernek tartja például Karajan tévékoncert produkcióit, mert előre felvett zenéhez illusztrálja a mozgást a gondosan fésült és kifestett karmester és zenekar. A szem és a fül funkcióinak összeegyeztetése persze márcsak azért sem könnyű, mert e két szervünk működésében alapvető különbségek van-

nak. A fül másodpercenként maximum 200 000 benyomás észlelésére alkalmas fiziológiailag, míg a szem befogadóképességének felső határa másodpercenként 40 millió jel. Azt azonban találóan jegyzi meg a cikk írója, hogy e két érzékszerv ellentéte nem csak képernyős probléma, hanem a koncerttermekben éppúgy fennáll. A zene csődje a tévében, a sok unalmas közvetítés nem a vállalkozás lehetetlenségének, hanem a rendezők és producerek dilettáns készületlenségének jele. A rendezők többségének ugyanis sem érzelmi sem tárgyi felkészültségbeli köze nincs a muzsikához.

Új formátumban és tipografizálással jelent meg a lap *januári száma* (ugyanezt az új köntöst öltötte fel a Schott kiadó valamennyi folyóirata, közöttük a Melos is). Valamivel kisebb lett a folyóirat tükre s terjedelme is, ennek következtében valamelyest csökkent a nyugatnémet és külföldi zenei eseményekről szóló beszámolók száma. Annál örvendetesebb, hogy a lap — amely mindössze három külföldi eseményt méltat — közli *Fábián Imre* elmélyült elemző-értékelő írását Szokolay Sándor Hamlet-operájáról. Különösen értékes ez a cikk, mivel néhány nyugatnémet szaklap olcsó politikumot kovácsolt a Hamletből, a mai Magyarországgal szembenálló „ellenállási darabként" tüntette fel a művet.

Carl Dahlhaus Egy romantikus kategória védelmében címmel közli annak az előadásnak szövegét, amelyet tavaly tartott Darmstadtban, a „Halott-e a 19. század" címet viselő tanácskozáson. Tanulmányának alcíme: A műalkotás fogalma a legújabb zenében. Dahlhaus, a fiatalabb német zenetudomány legjelentékenyebb képviselőinek egyike, lényegében azt bizonyítja be, miként hat a romantika ellentett előjellel. Frappáns példája, hogy a schumanni esztétika a poétikusat, mint értékes művészetet szegezi a triviálissal szembe, míg ma a poétikus sokaknál a giccsel azonosul s a művészek a triviális vonalát folytatják. Ugyanilyen találó — egy meghatározott körre — az a megállapítása, hogy zenemű alkotója a jelennek alkot és nem tartja fontosnak műve fennmaradását. Ezek a szerzők már magát a műalkotás terminust is gyanúsnak tartják. Dahlhaus hosszan időzik a zenei forma kérdéseinél is.

Antoine Goléa a 60 éves Olivier Messiaen-ről rajzolt portrét. *Helmut Reinhold* terjedelmes tanulmányt szentelt Fritz Busch művészetének. Busch szinte minden zenekari hangszeren magas színvonalon játszott és valóban belülről ismerte az orchestrális hangzás titkait. Ebben látja Reinhold Fritz Busch karmester-művészetének kulcsát.

Anton Würtz összeállításában közli a lap az 1969-es esztendő fontos zenei évfordulóit az 5 évvel ezelőtt történtektől a 400 évvel ezelőtti eseményekig. A felsorolás megemlékezik nagy zeneszerzők, előadóművészek és zenetudósok születési és halálozási napjáról éppúgy, mint jelentékeny alkotások bemutatóiról.

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

A *Melos* múlt év novemberi számában a tanulmányoknál sokkal érdekesebb az az összeállítás, amely 71 nyugatnémet szimfonikus zenekar 1968/69-es modern műsorszámait ismerteti. A lap minden évben közzéteszi ezt a kimutatást. A repertoár — a tíz évvel ezelőttihez hasonlítva — lényegesen konzervatívabb lett. Ez a tendencia különösen világos azoknál a zenekaroknál, amelyeket nem a rádiótársaságok tartanak fenn. A szocialista országok élő zeneszerzőitől összesen 69 zenekari mű hangzik el. 29 előadással a szovjet zene vezet (Sosztakovics, Hacsaturján, Kabalevszkij), a második helyen Lengyelország áll 21 művel. A programon szerepel még 9 jugoszláv, 5 csehszlovák, 3 román és 2 bolgár zenekari mű. A mai magyar zeneszerzést egyetlen mű sem reprezentálja a 71 nyugatnémet szimfonikus zenekar műsorán, ami ismét egyszer azt jelzi, hogy a mai magyar zeneszerzés nemzetközi propagandájában igen nagy hiányosságok vannak. Az új magyar zene hiányáért nem kárpótol, hogy Bartók neve 49 alkalommal, Kodályé pedig tízszer szerepel a kimutatásban.

Hans Rudolf Zeller Mauricio Kagel műveiről ír. *Hans-Ulrich Engelmann* a rádióopera problematikájával foglalkozik. *Anthony Gishford* Benjamin Britten pályafutását ismerteti. Megállapítja, hogy Brittenre Alban Bergen kívül

századunk zeneszerzői közül senki nem hatott. Tömör kommentárokkal kísérve lényegében Britten valamennyi művéről szót ejt.

Ulrich Dibelius Jarusztovszkij Sztravinszkij-monográfiáját ismerteti, rámutatva a könyvnek azokra az erényeire és hiányosságaira, amelyeket a magyar kritikák is felismertek. *W. E. von Lewinski* darmstadti beszámolóját számunkra az teszi érdekessé, ami belőle hiányzik. Az elhangzott magyar estről ugyanis egyetlen szót sem ír, még a hangverseny létét sem regisztrálja. *Jaroslav Buzga*, a tavalyi Prágai Tavaszról írt tudósításában megemlíti, hogy a Magyar Rádiózenekar estjén igazi átütő sikert A kékszakállú herceg vára aratott.

A *decemberi* számban *Michael Vetter* a blockflöte modern kifejezési lehetőségeit ismerteti. Vetter zeneszerző és kiváló játékosa e hangszernek. Általános bevezető után ismerteti a blockflöte újszerű fogásait, hangterjedelmét, hangszínlehetőségeit, dinamikai adottságait, vibrátótechnikáját és perkussziós effektusait. Részletesen szól a hangadás újításairól.

Gerhard Nestler Penderecki kamarazenéjéről ír. *Hans Rudolf Zeller* Konrad Boehmer könyvét ismerteti, amelynek címe Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik. *H. H. Stuckenschmidt* a Donaueschingeni Zenei Napokról számol be és ismerteti a nyugatberlini fesztivál új zenei eseményeit. *Ernst Vermeulen* a hollandiai Gaudeamus-hétről szóló beszámolójában megemlíti Jeney Zoltán Soliloqiumjának bemutatóját.

A januári számban *H. H. Stuckenschmidt* terjedelmes, bár sok újat nem tartalmazó tanulmányban foglalja összse a zenei expresszionizmus történetét. *Willi Reich* Anton Webernnek egy eddig még közzé nem tett, Schönbergről szóló rövid írását publikálja. *Ernst Vermeulen* az 1880 körül és az 1930-as években született holland zeneszerzők munkásságát veti össze. *Hans Oesch* az új Riemann Lexikon recenziójában talál ugyan vitatható arányokat és címszavakat, az új kiadványt mégis „korunk zene ismeretei summázatának" tartja. A lexikon magyar anyaga (ezt már nem Oesch állítja) azonban oly hiányos, hogy a „summázat" jelzőt nehéz lenne elfogadni.

Klaus Wagner beszámol arról a botrányról, amely Henze „Meduza bárkája" című oratóriumának bemutatója előtt Hamburgban kitört. A zeneszerző vörös zászlóval kívánta díszíteni a termet, a nyugatberlini RIAS-kórus azonban nem volt hajlandó vörös zászló alatt énekelni. Amikor a zászlót eltávolították, fiatalok egy csoportja újra ki kívánta tűzni, ekkor azonban beavatkozott a rendőrség és elhurcolta a fiatalokat — kötük Henze librettistáját. A bemutató ezekután elmaradt, mert a zeneszerző — egyúttal az est karmestere — ügyvédével a rendőrségre sietett, hogy a fiatalokat kiszabadítsa. A hamburgi Rádió, amely egyenes adásban közvetítette volna a premiert, végül a főpróba hangfelvételét sugározta. A 75 perces műben Henze óriás apparátust vonultat fel, nagyzenekar, vegyeskar, gyermekkórus és sok szólista mellett beat-zenekart és tömérdek exotikus ütőhangszert.

Tadeusz A. Zielinski az IGNM varsói világfesztiváljáról és a Varsói Őszről számol be. Cikkében nyomatékosan kifejezi, mennyire helyteleníti, hogy néhány ország bojkottálta az IGNM fesztivált. (Ez csak abból a szempontból érdemel figyelmet, hogy a lengyel véleménynek az NSZK folyóirata adott helyt.) A recenzens igen magasra értékeli a szófiai Kamarazenekar estjét, amelyen Nikolov, Szpaszov, Kazandzsiev és Tutev művei szerepeltek. Maros Rudolf Eufónia 3. című alkotásáról megállapítja: „tetszetős újkori zenekari hangzásokat nyújtott eredetiség nélkül". Igen érdekesek Zielinski fejtegetései az új szimfonikus stílusról, amely mindenféle zörej effektusok, clusterek, glissandók ellenére is mindinkább konvenciókhoz kapcsolódik. A voltaképeni avantgard törekvések most inkább a kamarazenében jelentkeznek, kivált a színházi előadás formájában előadott, hangszeres együttesekre írott darabokban.

B. J.

HUDEBNÍ ROZHLEDY

A 18. számban *Jiří Fukač* folytatja vitáját *Osvald Chlubnával* a *Janáčeki* kontinuitás problematikájáról.

L'uba Ballová a pozsonyi Szlovák Nemzeti Múzeum zenei osztályának

munkájáról tájékoztat. *Miloš Štědroň* ismerteti *Peter Faltín* „A hang szerepe a zenei struktúrában" (Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre) c. könyvét (Állami Zenei Kiadó, Pozsony, 1966).

Antonín Špelda beszámol az új zeneszerzési technikákkal foglalkozó egyhetes pilzeni szemináriumról.

A 19. szám *Jaroslav Přikryl* „A könnyű múzsa súlya" c. cikkével nyit. A köztársasági elnök fogadta a szórakoztató műfajok művészeit.

A folyóirat ismerteti a Csehszlovák Zeneszerzők Szövetségének 1968/69. évi hangversenytervezetét.

Antonín Špelda méltatja *Zdeněk Lukaš*-nak, a Csehszlovák Rádió pilzeni zenei osztálya kiemelkedő zenész-egyéniségének alkotó tevékenységét. *Bohumil Karásek* kiemelkedő zenei eseményként méltatja és elemzi *Mozart* Don Giovanni-jának közös cseh-nyugatnémet hanglemezfelvételét.

Milan Šebek mai karmesterproblémákkal foglalkozik. A prágai Nemzeti Színház felújította *Robert Brock* betanításában *Beethoven* Fidelióját. *Vladimír Šolín* az idei dubrovniki és spliti zenei fesztiválokról számol be, majd a *nürnbergi XVII. nemzetközi orgonaművészeti hétről* kapunk képet. Az ünnepségek hangversenyei széles áttekintést adtak a barokk musica sacrá-járól, a romantika és a XX. század orgonazenéjéről, külön hangversenyben emelve ki a 60 éves *Hugo Distler* alkotóművészetét.

A folyóirat 1968/20. számában *Jiři Fukač* a zeneművészet és a zenetudomány valódi realizálásának problémájáról és ennek perspektíváiról ír. A cikkben érdekes megállapításokat olvashatunk. A zenetudomány — szerinte — teljes egészében tartozik a zeneművészet realizálása kérdéseinek kimunkálásával. Nem a *hangzó* struktúrát elemezzük, hanem annak redukált grafikus ábrázolását. Haydn zenei elképzelései és műveinek hangzása egészen más volt, mint azok holt kottaképe. Két partitúra egybevetése annyira redukálja a két mű valóságos hangzásának egymáshoz való viszonyát, hogy az ilyen elemzésnek alig van igazi értéke. De egyáltalában lehetséges-e számunkra — kérdezi — valamely mű valóságos korabeli hangzásának elképzelése? Lehet-e rekonstruálni például a középkori zeneművek akkori hangzásának a középkori hallgatóság által való egykori befogadását. A zenei tudományok egyelőre túlságosan leegyszerűsített képzeletbeli modellekből indulnak ki. Állandó-e a MŰ legalább relatíve a korban az alkotójától a befogadójához való közvetítése során? Ugyanaz-e a mű a szerzője és a hallgatója számára? A gyakorlat azt mutatja, hogy nem. Így azonban a „mű" megjelölés csak absztrakció. Az alkotó és a hallgató mindenkor két külön individuum, így elképzeléseik, zenei élményeik azonossága ki van zárva. De ez nemcsak pszichológiai kérdés. A valóságban nem létezik valamiféle „egyetlen" mű, melyet több ember különbözőképpen ért, hanem a mű különbözőképpen realizált alakjainak egész sora létezik, sőt esetleg nem realizált alakja is van, például a szerzőé. Ezek a mű-alakok mind-mind szinte külön művek, és nemcsak szubjektív formában léteznek, hanem sokszor objektíve is.

Milan Kuna folytatja a régóta folyó vitát a hitleri megszállás alatti cseh zenei életről.

Pavel Skála a fiatal kitűnő cseh csembalista, *Rudolf Zelenka*, brüggei sikeréről számol be.

Marian Jurík köszönti *Tibor Frešo*-t, az 50. születésnapját ünneplő szlovák zeneszerzőt. *Vilém Pospíšil* pedig a III. Antonín Dvořák Énekesverseny Karlovy Vary-i eseményeit ismerteti.

Jaroslav Zich a legutóbbi darmstadti zenei tanfolyamokról ad képet. *Carl Dahlhaus* előadását Folyóiratok rovatunknak a Neue Zeitschrift für Musikról szóló részében ismertetjük. Egy másik előadó, Ligeti György szerint az új zenei stílus korunk új életstílusából nő ki. Az a véleménye, hogy az úgynevezett „abszolút" zene napjainkban kezdi elveszteni „társadalmi aktualitását", és várható, hogy a zeneművészet újra az úgynevezett „programzene" felé fog hajolni. Ezzel kapcsolatban elment az előadó odáig, hogy még a zene „szemantikus képességéről" is beszélt, ami nyilván kulcskérdése mindenféle „programzenének".

Josef Kotek „Essen-i paradoxonok" címmel a Nemzetközi Essen-i Énekművészeti Napokkkal foglalkozik.

A 21. számban *Zdeněk Candra* „Kerek a hanglemez" című cikkében a

csehszlovákiai hanglemezgyártás problémáival foglalkozik.

„A magától értetődő dolgok csődje" címmel *Milan Kuna* folytatja a régi vitát a hitleri megszállás éveinek cseh zenei életéről.

Vladimir Karbusický „Beethoven-i reminiszcenciák" címmel idézi fel a nagy mester szembenállását a Napóleon-i császári zsarnoksággal. Ezt interjú követi *Kateřina Zlatniková* cseh cimbalomművésznővel.

„Leoš Janáček et Musica Europaea" címmel *Jiři Fukač* a tavalyi brünni Janáček fesztiválról számol be.

Jaromír Kříž méltatja a Csehszlovák Zeneművészek Szövetsége által a 70 éves *K. P. Sádlo* tiszteletére rendezett hangversenyeket, amelyeken csakis Sádlo nevelte jeles előadóművészek léptek fel.

Ezt követőleg recenziókat olvashatunk *Václav Holzknecht* „Maurice Ravel" című könyvéről, valamint *Miloš Jůzl* „Dmitrij Sosztakovics" című munkájáról. *Ivan Jirko* az idei Berlini Zenei Heteken szerzett benyomásairól számol be. *Vilém Pospíšil* hosszabb beszámolót ír az ötven történelmi teremben tartott flandriai fesztiválról („Festival van Vlaanderen in 50 historische zalen"), a Besançon-i XXI. zenei fesztiválról és a fiatal francia karmesterek XIX. versenyéről.

Jindřich Feld cseh zeneszerző ausztráliai tapasztalatairól és az Adelaida-i egyetemen kifejtett tevékenységéről számol be.

A „Stille Nacht" (Csendes éj) kezdetű világszerte ismert karácsonyi dal keletkezésének 150. évfordulójára világbékeünnepséget rendeztek Salzburgban.

A 22. számban *Jaromír Kříž* interjút folytat a Cseh Rádió zenei osztályának képviselőivel a zenei adások jövőjének alakulásáról.

Ratibor Budiš a cseh *Zdeněk Mácal* karmesteri tevékenységét méltatja. *Ilja Hurník* tollából „Hogyan írok a gyermekeknek?" című zeneszerzői „önvallomása" kelti fel figyelmünket. *Jaroslav Mokrý* „Zene és kommunikáció" címmel részletes beszámolót ír az UNESCO keretében működő Nemzetközi Zenei Tanács (CIM) Egyesült Államok-beli XII. közgyűléséről. *Vilém Pospíšil* a nagy és öreg európai karmesteri nemzedék egyik jeles tagjától búcsúzik „In memoriam *Charles Munch*" című cikkében.

Anna Kovářová „A szlovák zene egy éve és a föderáció" című cikkében ismerteti cseh muzsikusok részvételét a szlovák zenei életben a Csehszlovák Köztársaság 1918. évi megalapításától kezdve napjainkig, és azt a reményét és óhaját fejezi ki, hogy a föderatív államforma nem gyengíteni, hanem erősíteni fogja a két nemzet együttműködését a zenei életben.

Jaroslav Smolka is hozzászól a hitleri megszállás éveinek cseh zenei életéről folytatott szerteágazó vitához. Ezt követőleg a 60 éves *Jan Seidl* neves cseh zeneszerző életművét méltatja. *Pavel Skála* interjút készített *Jan Krejčí* fiatal cseh hegedűművésszel.

Bohumil Karásek Smetana „Libuša" című operájának a cseh Nemzeti Színházban új betanításban bemutatott előadását méltatja.

Recenziót olvashatunk *Vladimír Štěpánek* „A modern francia zene" című könyvéről („Francouzská moderní hudba", Supraphon, Prága 1967.)

Walter Bachauer érdekes, „Az új zene zsargonja" című cikkben számol be a berlini „Kísérleti zene nemzetközi hetéről" (Internationale Woche Experimentaler Musik).

H. H. Stuckenschmidt a legutóbbi donaueschingen-i zenei napokkal foglalkozik. *Sz. P.*

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG REVUE MUSICALE SUISSE

A Schweizerische Musikzeitung — Revue Musicale Suisse 1968/6. száma közli, hogy 1969. január 1-én a folyóirat eddigi főszerkesztője, dr. Willi Schuh nyugdíjba vonult s tisztségét Rudolf Kelterborn vette át. A Schweizerische Musikzeitung fenntartói — a Schw. Tonkünstlerverein, a Schw. Musikpädagogischer Verband, a Suisa és a Hugh and Comp. kiadó ez alkalommal hálás köszönetüket fejezik ki dr. Willi Schuhnak s egyben köszöntik az új főszerkesztőt. (Merci à Willi Schuh — Bienvenue à Rudolf Kelterborn).

A folyóirat teljes egészében közli H. H. *Stuckenschmidtnek* az 1968. évi nürnbergi orgonahéten „Bekenntnissmusik ausserhalb der Kirche" címen elhangzott előadását. A téma felvetése módot ad Stuckenschmidtnek arra,

hogy vizsgálódásait széles körre terjessze ki és hogy irodalmi, filozófiai, világnézeti szempontból elemezze a XIX. és XX. század sok jelentős zeneszerzőjének vallomásként ható drámai és szimfonikus műveit. Köztudomású, hogy a francia forradalom után rohamosan csökkent azoknak a zeneszerzőknek a száma, akik főként megélhetésükért írtak egyházi zenét, lassanként háttérbe szorultak az egyházi alkotások s már a XIX. században is mind többen világi zenében fejezték ki hitüket, meggyőződésüket.

Nem kétséges, hogy a világi zenében is kimutatható bizonyos filozófiai irányzatok hatása — írja Stuckenschmidt — így Szkrjabinnál, akire erősen hatott M. P. Blavatsky filozófiája, vagy Mahlernél, aki megtestesítője az „istenkereső" modern intellektuellnek. Arra a kérdésre, vajon ideológiai hatásában felveszi e a versenyt a világi zene az egyházi zenével, a tanulmányíró Beethoven IX. szimfóniájának kórustételét hozza fel kiindulási példaként, majd csapongva hívatkozik Sosztakovicsra és Prokofjevre, Richard Straussra és Karl Amadeus Hartmannra, Schönbergre (Friede auf Erden, Jakobsleiter, The Survivor of Warsaw), Kurt Weillre (Berliner Requiem, Ja-Sager), Hanns Eislerre, a kommunista, ateista művész harcos megtestesítőjére csakúgy mint Hindemithre, aki Weillel és Eislerrel szemben a konzervatív politikai irányzatot képviselte 1931-ben írt „Das Unaufhörliche" című oratóriumával.

A bőséges felsorolásban helyet kap Bartók Cantata Profana-ja is — a szerző a Horthy-rendszer elleni tiltakozásának adott kifejezést a ballada szövegválasztásával — mondja Stuckenschmidt — majd Brittenről ír hosszasan (Hősök balladája, War Requiem) és honfitársáról, Tippetről (Child of our time). Elkötelezett zeneszerzőként tartja számon az amerikai Aaron Coplandot és John Antheilt — mindkettőjüknek kellemetlenségei voltak a Vörös Hadsereget dicsőítő műveik miatt —, Dallapiccolát (II. prigionerio) és Nonot (Intolleranza), s más haladó gondolkodású szerzők egész sorát.

A korántsem teljes felsorolás arra enged következtetni, hogy bőven születtek és születnek kiváló művek, amelyek mind mondanivalójuk, mind zenei kifejező eszközeik tekintetében túlélik korukat s a jövő zeneszerető közönségének hírt adnak majd szerzőik humanista, antifasiszta, politikai, ideológiai állásfoglalásáról.

Willi Reich párbeszédes formában rögzítette Robert Blummal folytatott beszélgetését a zeneszerző legújabb műveiről, terveiről (Zum jüngsten Schaffen von Robert Blum). Ez a közvetlen forma vonzóan és olvasmányosan adja az olvasó tudtára, hogy R. Blum „Der Tod des Agamemnon" című nagyszabású oratóriumának befejezése óta főleg kórusokat írt, jelenleg pedig Paul Sacher megbízásából a bázeli kamarazenekar számára ír háromtételes művet.

Rolf Urs Ringger Hans Werner Henze színpadi műveit értékeli „Hans Werner Henze und das Theater" c. tanulmányában. Henze művészi pályafutását korrepetitorként kezdte a bielefeldi színházban, majd Konstanzban és Wiesbadenben tökéletesítette színpadtechnikai ismereteit. 1948-ban jelentkezett első operájával — Das Wundertheater —, a következő évben balettvariációkat írt a londoni Sadlers Wells megbízásából, további három balett után rádióoperával kísérletezett (Ein Landarzt — Kafka novellája után, Das Ende einer Welt Hildesheimer szövegére), 1952-ben pedig Boulevard Solitude című balettoperájával keltett feltűnést. Henzét fiatalkori művei alapján az avantgard exponenseként tartották számon, 1956-ban Berlinben bemutatott König Hirsch című operája hozta a fordulatot. A közönség, a kritikusok s zeneszerzőtársai előtt ekkor vált nyilvánvalóvá, hogy Henze hátat fordított a darmstadti körnek. Azóta sokan elmarasztalják eklekticizmusa miatt, népszerűsége viszont nőttön nő. Undine című balettje, az Ingeborg Bachmann szövegére írt „Der Prinz von Homburg" és „„Der Junge Lord" című operái és legújabb műve: Die Bassariden sok európai színpadon került bemutatásra. Ámbár Henze több szimfóniával, kamarazeneművekkel és dalokkal is a nyilvánosság elé lépett, saját bevallása szerint főleg a színházhoz vonzódik s lehet — fejezi be méltatását a tanulmányíró —, hogy a zenetörténet majd a XX. század második felének jelentős operaszerzőjeként fogja számontartani.

„Eine Erinnerung an Othmar Schoeck" címen *Willy Tappolet* közös katonáskodásuk néhány emlékét idézi fel, s ugyancsak Othmar Schoeckkel foglalkozik *Gerald Fierz*, aki a szerző életművét megörökítő, nemrégiben megjelent hanglemezekről ír kritikát. (Othmar Schoeck auf Schallplatten). Kezdet és vég, Paul Valéry finom megfigyelései egy-egy irodalmi mű születéséről és befejezéséről, hogyan transzponálódik mindez a zenében — ezek a gondolatok foglalkoztatják *Ernst Lévyt* esztétikai tanulmányában (Commencement et fin).

A hang, a ritmus, a dallam szerepéről a zeneterápiában már több tanulmányt írt *Edgar Willems*. Ezuttal a harmónikus hangzás, az akkordok összefűzésének jelentősége foglalkoztatja „L'harmonie et la musicothérapie" tanulmányában, melynek végén bőséges bibliográfiát közöl az e tárgyköben megjelent kiadványokról.

Edwin Villigernek a dijoni ISME kongresszusról írt beszámolójában előkelő helyet kapnak a „keleti" országok ifjúsági együttesei, így a győri leánykar kiváló produkciója is. Örömmel regisztrálja, hogy a program lehetővé tette a legkiválóbb zenepedagógiai módszerek, így a Kodály-módszer bemutatását is.

Az 1968. évi Donaueschingeni zenei napok hangversenyei *Willi Schuh* beszámolója alapján nem hoztak semmi újat és sem a Musica Viva Pragensis, sem a Société cameristica italiana közreműködése nem nyújtott különösebb zenei élményt.

A svájci avantgard képviselőinek 20 év óta legfontosabb fóruma a montreuxi fesztivál. *Paul Druey* két évtized mérlegét készíti el összefoglaló cikkében (Vingt ans de musique concrète et électronique), Créations d'un Concert-spectacle au Festival de Montreux címen pedig Bernard Falciola költő, Werner Kaegi, Jean Derbès és André Zumbach zeneszerzők közös alkotásáról, az 1968 szeptemberében bemutatott „Les miroirs solitaires" című művéről ír ismertetőt *Paul Druey*.

A Neue Schweizer Musik-rovatban Edward Staempfli oratóriumáról és Robert Suter Epitaffio c. 3 trombitára, 3 puzónra, ütőkre és vonósokra írt művéről olvashatunk recenziót.

A hír-rovatban ismét sok magyar névvel találkozunk: Kodály Te Deumát előadták Zürichben; a Magyar Hárfástrió Lausanne-ban műsorára tűzte Tardos Béla és Maros Rudolf műveit; az 1969-es szezonban Kurtág György brácsadarabjának (Jelek op. 5.) bemutatására kerül sor. — Bartha Dénes 60. születésnapjáról, Paul André Gaillard belgiumi turnéjáról, melynek során Kodály műveket is vezényelt, a budapesti gordongaverseny 3. díjazottjáról, a tessini Rocco Filippiniről megjelent rövid közlemények után az új kiadványok között szerepel Somló Klára összeállításában megjelent Erstes Kammermusikspiel für zwei Violincelli; Albrechtsberger: Concerto per l'organo ed Archi (Somfai László és Vécsey Jenő gondozásában); Couperin: Ausgewählte Stücke (Gát József válogatása); Leopold Mozart: Concerto per Tromba (Darvas Gábor feldolgozása); Szelényi István: Kinderwelt auf vier Saiten; László Zsigmond—Mátéka Béla: Franz Liszt—A biography in pictures. Végül a folyóirat-ismertetőben Péter József nevével találkozunk (Zur Musikerziehung in den ungarischen Musikschulen — Musikerziehung — Wien).

Sz. M.

HANGLEMEZEKRŐL

Mai magyar muzsika.

Három újabb lemezt bocsátott közre a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat „*Contemporary Hungarian Music*" címmel. Mindhárom lemez a Bartók és Kodály utáni magyar zeneszerző-nemzedék különböző képviselőit mutatja be.

Az LPX 11330 sz. lemezen a *Magyar Rádió és Televízió Énekkarát Vásárhelyi Zoltán* vezényli. A lemezen *Szabó Ferenc* három kompozíciója (Farkasok dala, Vallomás és Három kis kórus), valamint *Lendvay Kamilló* Téli rege című műve és *Tardos Béla* Keserű esztendők című vegyeskari szvitje kapott helyet.

Az LPX 1352 sz. lemeznek műsora két kantáta: *Tardos Béla* „Az új Isten" kantáta baritonszólóra, vegyeskarra és zenekarra (közreműködik *Radnai György*, a Budapesti Kórus, az Állami Hangversenyzenekar, *Erdélyi Miklós* vezénylete alatt) és *Mihály András* Szállj költemény című kantátája ugyanilyen összeállítású együttesre (közreműködik *Nagy Sándor*, a Rádióénekkar és az Állami Hangversenyzenekar, *Lukács Ervin* vezénylete alatt).

A legfrissebb lemez (LPX 1298), amely egyébként egyelőre csak a Magyar Hanglemezklub tagjai számára hozzáférhető, a fiatal generációt mutatja be. A lemez tartalma: *Durkó* „Organismi per violino solo e orchestra" (A Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekarát *Lehel György* vezényli, közreműködik *Szücs Mihály* — hegedű); *Láng* „Variációk és Allegro" (a Rádiózenekart *Sándor János* vezényli); *Soproni* „Ovidii Metamorphoses" (A Rádiózenekart és Rádióénekkart *Erdélyi Miklós* vezényli, közreműködik *Sziklay Erika* — szoprán és *Ney Tibor* — hegedű); *Papp* „Három dal Georg Trakl verseire" (előadja Sziklay Erika — szoprán és *Szücs Loránd* — zongora).

Teljesen méltatlanul érné ennek a népes előadó-gárdának bármelyik tagját is bírálat ezekkel a lemezekkel kapcsolatban: valamennyien az új magyar zene szolgálatába állva, annak népszerűsítése érdekében teljesítőképességük maximumát nyújtották.

Figyelemreméltóak *Bánó Endre* tasaktervei, amelyek a lemezek tartalmával azonos, vagy hasonló tematikájú képzőművészeti alkotások reprodukcióit állítják a középpontba. (Közülük a legadekvátabbnak a kantáta-lemez borítójának díszét, Mikus Sándor „Éneklők" című szobrának felhasználásával készült grafikát tartom.)

Liszt: Kései zongoraművek I—II. (Előadja *Szegedi Ernő* LPX 1304 és LPX 11340

A közelmúltban megjelent „Karácsonyfa"-ciklus után most Liszt kései zongoradarabjainak bő válogatásával jelentkezett ismét a Qualiton. Voltaképpen a „bő válogatás" kifejezés nem is egészen találó, mert ezzel a két lemezzel az öreg Lisztnek szinte valamennyi zongoraműve felvételre került.

Az első lemezen (a felvétel sorrendjében) az alábbi darabok találhatók: Magyar történelmi arcképek (Széchenyi, Eötvös, Vörösmarty, Teleki, Deák, Petőfi és Mosonyi „portréi"), a Negyedik elfelejtett keringő, a Gyászgondola két változata, a Hangnemnélküli bagatell. A második lemez tartalma: Prelúdio funebre, — R. W. — Venezia, — Unstern, — I. csárdás, — Csárdás obstiné, — Csárdás macabre, — Nuages gris, — En rêve, — Schlaflos! Frage und Antwort, — III. és IV. Mefisztó keringő, — Abschied.

A két lemez szólistája, Szegedi Ernő különös beleérzéssel és mondhatnók kegyelettel adja elő a műveket. Kegyelettel Liszt iránt, s megértéssel Bartók iránt, aki éppen ezekből a Liszt-művekből indult ki. Talán ez a lemez legfőbb értéke: hogy tudniillik Szegedi rámutat az összekötő kapocsra a későromantika és az ifjú Bartók stílusa között.

B. I.

FV 57

MAGYAR ZENE

1969 2

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

X. évfolyam, 2. szám *1969. június*

TARTALOM

A HETVENÉVES SZABOLCSI BENCE KÖSZÖNTÉSE 116

VARGYAS LAJOS:

A „vers és dallam" kutatója 118

FODOR GÉZA:

A zenetörténetírás válaszútja. Szabolcsi Bence zenetörténeti műveinek néhány tanulsága 123

VITÁNYI IVÁN:

Szabolcsi Bence és a zeneesztétika 133

BREUER JÁNOS:

A magyar zenetörténet költője 139

HOMOLYA ISTVÁN:

Szabolcsi Tanár Úr 143

VINCZE IMRE 148

A MAGYAR TANÁCSKÖZTÁRSASÁG ZENEI ÉS KULTURÁLIS POLITIKÁJÁRÓL

Beszélgetés Lukács Györggyel 150

BENJAMIN SUCHOFF:

Előszó Bartók: Román népzene című művéhez 162

FODOR GÉZA:

Hamlet. Dráma és opera. Szokolay Sándor bemutatott új művéről 172

LESZNAI LAJOS:

Egy magyaros intonáció nyomában Johannes Brahms műveiben 183

ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA

Kadosa: VII. szimfónia — Szelényi István: Magyar évszázadok — Decsényi János: Öt Csontváry kép — Láng István: II. vonósnégyes — Bozay Attila: Vonóstrió — Durkó Zsolt: Symbols — Maros Rudolf: Monumentum — Kocsár Miklós: Évszakok zenéje — Szak Péter: Fantasia per organo (Juhász Előd) 189

SZEMLE

Az új zeneiskolai énekeskönyvek és a népzene (C. Nagy Béla) 196

DOCUMENTA

Bretán Miklós — a színpad és a zene költője (Jordáky Lajos) 200

KÖNYVEKRŐL

Csomasz Tóth Kálmán: A humanista metrikus dallamok Magyarországon (Pernye András) 203
C. Nagy Béla: Magyar népzene (Molnár Antal) 204
Szomjas-Schiffert György: Kalevala, regösének, „Páva-dalam" (C. N. B.) 205
Joachim Kaiser: Grosse Pianisten in unserer Zeit — Karl H. Wörner: Karlheintz Stockhausen — Karl Böhm: Ich erinnere mich ganz genau — Alfons Rosenberg: Don Giovanni — Richard Wagner: Sämtliche Briefe, Band I. (B. J.)... 207
Austin: Music in the XXth Century (J. E.) 209

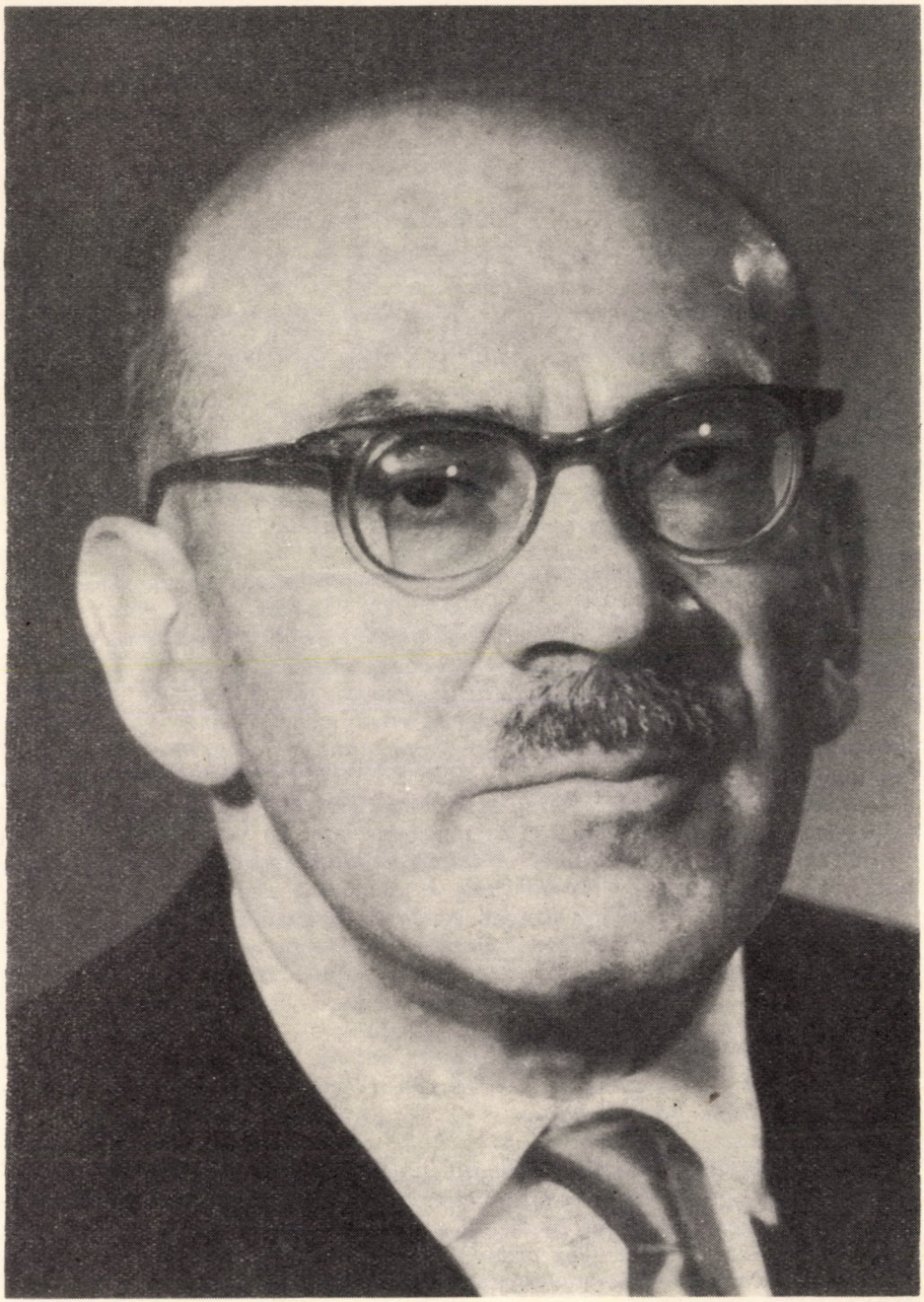
FOLYÓIRATOK 212

Szabolcsi Bence portréja Molnár Edit (MTI-foto) munkája

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

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

A szerkesztő bizottság tagjai:
SZABOLCSI Bence, UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: LÓZSY János
Szerkesztőség: Budapest, V., Báthori u. 10. Telefon: 317—330
Szerkesztőségi órák: kedden 10—12-ig
Kiadja a Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Telefon: 221—285
Felelős kiadó: SALA Sándor igazgató
Készült a Zeneműkiadó Vállalat nyomdaüzemében
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető a Posta Központi Hírlapirodánál (Bp. V., József nádor tér 1.) és bármely postahivatalnál. Előfizetési díj félévre 30,— forint, egész évre 60,— forint, mely összeg egyéni előfizetésnél a 61.280., közületi előfizetésnél pedig a 61.066. sz. csekkszámlára vagy MNB 8. sz. folyószámlára fizetendő be.



Szabolcsi Bence hetven éves

A HETVENÉVES SZABOLCSI BENCE KÖSZÖNTÉSE

Kedves Bence,

engedd meg, hogy a Magyar Zeneművészek Szövetségének elnöksége és a magam nevében ezúton is szívből jövő, őszinte jókívánságaimat fejezzem ki hetvenedik születésnapod alkalmából, és további alkotói sikereket, sok boldogságot, jó egészséget, békés, nyugodt, hosszú életet kívánjak.

Nagy megtiszteltetés és igaz öröm számomra, hogy így, egy ilyen szokványosnak látszó, de nagyon belülről fakadó mondattal köszöntselek akár nálunk, a Szövetségben ilyenkor szokásos kis baráti összejövetelen, akár Nálatok a dolgozószobádban most, amikor kereken hetven éve, a XIX. század utolsó évének augusztusában megszülettél. De azt már — bevallom — nem szívesen teszem, hogy nyilvánosan köszöntselek. Ehhez nincs meg a felkészültségem — még dilettáns, koca-zenetudós is csak voltam valamikor (éppen a Te „bűnödből") —, így nem tudlak tudományos szinten méltatni, értékelni.

Ezért tehát kérlek, ne haragudj, ha most nem mint zenetudóst üdvözöllek. Nem mintha nem tudnám, hogy a magyar zenetudományt, mint az európai zenetudomány tényezőjét nem Te „alapítottad", alkotó tudósként és a Téged követő generációk tanítójaként egyaránt. Nem mintha nem tudnám, hogy Kodály folklorisztikai ösztönzésére nem Te bányásztad ki és elevenítetted meg a magyar zenei múltat a kodályi gondolatnak megfelelően úgy, hogy megmutattad: mit nyújtott ez a magyar zenei múlt Európának, s mit az európai zenei múlt a magyar zenének; és Bartók zeneszerzői nagyságának (e nagyság kibontakozásának egyidejű) tudományos hirdetésével hozzájárultál a magyar zenei jövő megteremtéséhez is. Hosszú-hosszú oldalakon át sorolhatnám még az érveket magam ellen — és az avatottaknak kell is sorolni őket —, mégis az a véleményem, hogy muzikológus voltad csak része egyéniséged mindennél fontosabb lényegének. Annak, hogy muzsikus vagy. Nemcsak azért — bár azért is! — mert egész életútadat meghatározó módon a zeneművészettel mint Kodály zeneszerző, tehát gyakorló muzsikus hallgatója kerültél kapcsolatba, és később, muzikológusként is, a zongorázó, muzsikáló zenetudós addig ismeretlen típusát alakítottad ki magadból, aki egyetlen olyan előadást, felolvasást sem tartottál, melynek keretében fürge mozdulataiddal ne siettél volna a zongorához vagy pianinóhoz (amikor Indiában jártunk: egy ottani fújtatós billentyűs hangszerhez!), hogy minden egyes alkalommal dokumentáld és igazold: a mi művészetünknek egyetlen tárgya, bizonyítéka, érve és célja a hangzó zene. Ismétlem: ezért is priméren muzsikusként kell, hogy ünnepeljünk,

de legfőképpen azért, mert a zenét szereted, és szépsége miatt foglalkozol vele. A mestermű vagy a mesterművek alkotója nem azért érdekel, hogy általuk egy-egy „tudományos" tétel vagy hipotézis igazolást nyerjen, hanem éppen fordítva: a mesterművet szereted, mert szép, ezért érdekel a mesterművek alkotója, kutatod a körülményeket, a közeget, a „titkot", ami a remekművek születését elősegítheti, indokolhatja, megmagyarázza, hogy így közelebb jussunk a nagy zenék és az azokat körülvevő kisebb zenék appercipiálásához. Tehát a zenetudomány eszközeivel ugyan, de művészként interpretálod a felcsendülő muzsikát (és sohasem a holt kottaképet!). Bár természetesen a mestermű vek szépségének nagyszerűsége vonz és érdekel elsősorban, a zeneművészet egészét interpretálod, hiszen a remekmű nem csupán önmagában nyűgöz le, hanem éppen az általánosból, zenei környezetéből való kirobbanásával is. És miután a művészetnek, így a zeneművészetnek is nemcsak saját, önmagába zárt környezete van (bár az is van!), a muzsikus szépség, remekmű iránti éhsége vezetett el a társadalomhoz is, a nagy társadalmi fordulók zenei vetületeinek vizsgálatához, ami által marxista zenetudományunk nagy kezdeményezője, atyja és kútforrása lettél.

De hadd tegyem mindehhez hozzá, hogy ezek a valóban páratlan vonásaid — miként a remekművek — sem csupán önmagukban jelentenek számunkra értéket, hanem az adott kor környezetéhez képest is. Éppen azért tartom fontosnak e vonásaid hangsúlyozott kiemelését és dicséretét, mert az önmagába zárt, „szakmai" közeg, a mai zenetudomány divatos tendenciái ellentétesek munkásságod e leglényegesebb jellemzőivel, melyek nem nagyon divatosak manapság. Hiszen a remekművek muzsikusi szeretete és tisztelete helyett, némely körökben mind inkább az a szemlélet kezd eluralkodni, hogy a remekművek is jól használható táplálékai lehetnek a komputereknek, és nem a remekmű a valóság és az igazság, hanem a komputer által közölt eredmény. És itt nem az elektronikus agyakat kívánom kárhoztatni, hiszen jól tudod, mennyire szeretem a gépeket, köztük a komputereket is, amelyek rendkívül hasznosak lehetnek a zenetudomány szolgálatában is. Csak az a perdöntő, hogy mi, minek az érdekében van, mi a kiindulópont és mi a cél.

Hogy végezetül saját szakmámban is egy manapság konzervatívnak bélyegzett dolgot műveljek, a reexpozíciót, a visszatérést, melyben az exponált anyag a kidolgozás következtében teljesebb értelmet nyer (remélem, ezen a helyen is), — hadd köszöntselek újra a szokványosnak látszó, de igaz szavakkal, kedves Bence: Engedd meg, hogy a Magyar Zeneművészek Szövetségének elnöksége és a magam nevében is szívből jövő, őszinte jókívánságaimat fejezzem ki hetvenedik születésnapod alkalmából, s további alkotói sikereket, sok boldogságot, jó egészséget, békés, nyugodt, hosszú életet kívánjak a nagy muzsikusnak,

igaz tisztelettel és szívbéli barátsággal

Sárai Tibor

a Magyar Zeneművészek Szövetségének
főtitkára

VARGYAS LAJOS:

A „VERS ÉS DALLAM" KUTATÓJA

Aki a magyar művelődés bármely ágának a múltját kutatja, annak egy kicsit polihisztornak kell lennie. A töredezett emlékanyag inkább eltakarja az egykori valóságot, mintsem megmutatja. Igazi arcát csak az láthatja meg, aki több oldalról közeledik feléje.

A magyar zenetörténet túlnyomó részben énekelt versek története. Ha valaki hiányos emlékeinkből meg akarja rajzolni, föl kell vérteznie magát a népzene, az irodalom és a történelem ismeretével. Aki pedig ilyen ismeretekkel és ilyen érdeklődéssel fordul múltunk felé, annak törvényszerűen el kell jutnia a versritmus problémáihoz.

Ének és vers — a sziámi ikerpár — a ritmusban forr össze szétválaszthatatlanul. Zenei és irodalmi érdeklődés itt fut össze egyetlen pontba. Nálunk, magyaroknál különösen: zenei emlékeink legnagyobb hiányossága a ritmus-jelzés, verstani irodalmunknak pedig legvitatottabb kérdése a ritmus helyes értelmezése. Régi verseink ritmusának megoldását igen sokszor vártuk a dallamtól, dallamföljegyzéseinkét pedig a szöveg lejtésétől. Ha pedig mindkettő cserbenhagy, egy harmadiktól, a néphagyomány tanúságától.

Szabolcsi Bence pályáját kezdettől fogva ez a hármas érdeklődés irányította. Ebben is követi mesterét, Kodályt, akit ugyanez a hármas érdeklődés vezetett új eredményekhez, köztük versritmust megfejtő eredményekhez is. Természetes, hogy nagy tudós utódának egész életművét is végigkíséri vers és dallam összefüggésének, a ritmusnak problematikája. Nincs a magyar irodalom életének olyan szakasza, amelyhez ne járult volna hozzá ritmusra vonatkozó alapkutatásokkal vagy nagyértékű megállapításokkal. A Halotti Beszédtől József Attiláig terjed ki érdeklődésének köre, szinte a magyar verstörténet egészét fogja át tanulmányainak hosszú sora. Ennek a nyolc évszázadnak leghomályosabb korszakaiban, az első szövegektől kezdve a XVIII. század végéig, meg sem tudnánk mozdulni segítsége nélkül. Anyagfeltáró-értelmező munkája nélkül a XVI—XVIII. századi dallamkincs és versritmus alig volna ma ismeretes. Tinódi dallamainak, a Hofgreff-énekeskönyv kottáinak modern kiadása, majd a teljes XVI—XVII. századi históriásének feldolgozása mindig középpontba helyezi a versforma és ritmus kérdését, amellett, hogy messzetekintő történeti és művelődéstörténeti háttérrel mutatja be a zenei anyagot. Két-három évszázad versformáinak teljes anyagát állítja össze táblázatokban, dallamutalások útvesztőit követi nyomon, hogy egy-egy késői följegyzés, nyomtatott kiadvány alapján megtalálja korai szövegeink dallamát; dallamok és versek szembesítésével dönti el szövegeink helyes ritmizálásának kérdését, vagy ha az is bizonytalan, mindkettőnek

valószínű értelmezését. Továbbépíti Kodály gondolatait Tinódi verseinek ritmusáról, amit előadói modorával és egyes dallamsajátságokkal jobban megérthetünk. Szabolcsi állítja össze Tinódi formáinak időrendjét, amiből előadói és komponista-fejlődésére lehet következtetni, ami viszont utólag ismét támpontot ad verseinek, illetőleg énekeinek ritmizálására. Összeállítja a teljes XVI—XVII. századi históriás és rokonjellegű énekkincs ritmusfajtáit, megállapítja egykorú kottákból valódi formájukat, belső tagolódásukat, és először tárja fel egy sajátos, régi költészeti hagyomány, a gagliarda-ritmusú versek teljes, gazdag tenyészetét. Ez a ritmusfajta — a Psalmus szövegében is ez lüktet — a XVI. századtól kezdve a kuruc költészeten keresztül Ady magyar formáinak egyik legjelentősebbje lett, sőt József Attiláig és mai költészetünkig jutott el. Szabolcsi Bence történeti kutatásai óta nemcsak iránytűt adott kezünkbe művelődéstörténeti áramlatok, kölcsönhatások vizsgálatára, hanem a magyar versritmus számontartott lehetőségeinek körét is kibővítette, s ezáltal az elméleti magyarázatok egyik fontos támpontjává vált. A XVI. századi táncdallamok kiadása alkalmat ad számára, hogy külföldön följegyzett táncdallamaink, az „ungaresca"-k felépítésében fölismerje a középkor és reneszánsz két elterjedt ritmusfajtájának, a vágáns sornak és a szaffikus strófának keveredését, ami egészen barokkori énekekig és népi betlehemes dallamokig követhető. A XV. század végén bontakozik ki, s a XVI. században terjed el az a mozgalom, amely a reneszánsz-humanista irodalmi megújulást követte zenében, s az antik metrumok eredeti, mértékes felújítását tűzte ki célul. Ekkor keletkezett egész sora olyan kórusműveknek, zsoltárdallamoknak, amelyek a szaffikus, aszklepiadeszi, alkajoszi versszakot és a disztihont valósították meg zenei ritmussal. Ezek a dallamok, kórusok hamarosan nálunk is elterjedtek. Szabolcsi ismét nótautalások szövevényén át követi a szövegeket dallamukig, majd szembesíti nyugati megfelelőikkel, és egész művelődéstörténetet nyomoz ki *„Adalékok a magyar metrikus énekek történetéhez"* szerény című dolgozatában.

Kezdeti érdeklődése, a XVI—XVII. század fokozatosan kitágul mindkét irányban. Még korábban, a középkorban nem igen ismerünk dallamokat, de ott vannak szövegeink, amelyek annak idején dallammal együtt éltek, ami elveszett, vagy egykorú dallamok ritmusa bújkálhat bennük, amit nem vettünk észre. Szabolcsit mindkét lehetőség vonzotta. Legrégibb versünk, középkori irodalmunk gyöngyszeme, a Mária-siralom nem engedte nyugodni addig, amíg ki nem nyomozta latin példaképének egyik dallamát a verstani irodalomból. S ha már nem tudjuk is bizonyossággal, hogy magyar ajkakon milyen dallammal élt egykor, mégis legalább korabeli dallammal, korhű stílusban tudjuk énekelni, s a „néma" szöveg elevenedik meg a mai ember számára.

Még a Siralomnál is régebbi időre megy vissza zenei múltunkban, amikor a Halotti Beszéd-et veszi vizsgálat alá: érzékeny füllel a prózai sorokban is meghallja a ritmust. Lehet, hogy más valaki másként hallja és más lejtéssel fogja magyarázni, de az bizonyos, hogy ezentúl mindenki egyetért abban, hogy legrégibb szövegünk nem egyszerű próza, hanem valami ritmussal — esetleg éppen a középkor prózaritmusával — átszőtt fogalmazás.

Mind többet tudunk középkori műveltségünk világi ágának, a „deákok"-nak szerepéről és hatásáról. De Szabolcsi egyike volt az elsőknek, aki meg-

látta zenei nyomaikat és továbbkövette egészen a mai népi műveltségig. A „vágánsdalok" és ritmusok volt az a téma, ami legrégibben és legkitartóbban foglalkoztatta képzeletét. Egyik legutóbbi kötetében jelent meg az a tanulmány, amely perdöntő bizonyítékokat tár elénk a vágáns-költészet magyarországi hatására: kétségtelen dallamegyezéseket népdalaink, régi diákdalok és középkori, latin nyelvű vágánsdalok között. A „Virág Erzsi az ágyát magasra vetette" párosító dallam, az „Ej haj gyöngyvirág" régi diák- vagy virág-ének, az Archipoéta kocsmadalának magyar népi változata: „Életemnek végóráját töltöm a csárdába" együtt tanúskodik arról a mély kapcsolatról, amely egész műveltségünket összekötötte a Nyugattal középkori „deákjaink" révén. És megerősíti azokat az egyezéseket, amik eddig csak ritmusfajták hasonlóságában mutatkoztak, de közvetlen összefüggésüket bizonyítani nem tudtuk. A két part hasonlósága közé most ezekkel az egyezésekkel vert járható hidat.

A Balassi-versszak története és Balassi verseinek nótautalásai is visszatérő témái munkásságának. A Balassi forma kialakulásának menetét is segítette megvilágítani irodalomtörténészek eredményei mellé tett dallamvizsgálatokkal. A XVI. századi olasz és német táncdallamok közt kutatva viszont két ritmizálhatatlan Balassi versnek találta meg valószínű dallammintáját és valószínű ritmizálását: a „Siciliana"-nak és a rejtelmes „Gianeta Padovana" nótájára írt versnek.

Egész verstörténetünknek izaglmas kérdése a jambus befogadása. A középkori himnuszfordítások ilyenirányú próbálkozásai után, Szenczi Molnár Albert néhány zsoltárfordításának tapogatózásait leszámítva csak Ráday kezdeményezése óta tartja számon a jambust irodalmi kutatásunk. Szabolcsi már a XVII. századi énekköltészetből kimutatja a jambusvers néhány korai és igen magyaros formáját. Sőt rámutat a jambus meghonosodásának egy más lehetőségére is: az arab-török „habanera-hazadzs" forma átültetésének eddig figyelmen kívül hagyott eseteire is. S ha a Cantus Catholiciből kimutatott, helyenként egészen mesteri megoldások mellé, amit Szabolcsi idéz, beillesztjük Balassinak egyik kései nyolcasát is, az „Ó én kegyelmes istenem" kezdetűt, amely túlnyomó 5+3 tagolásával és igen sok emelkedő kezdetével világosan jambust valósít meg, akkor elmondhatjuk, hogy a középkortól fogva folyamatos költészetünkben az a törekvés, hogy Európának ezt az általános ritmusfajtáját — nyelvünknek talán leginkább ellenálló ritmusfajtáját — meghódítsuk magunknak.

Ami Balassi a régi magyar versnek, az Mikes a régi magyar prózának. Régiségünknek ilyen értéke nem kerülhette ki Szabolcsi múltat felmérő tekintetét. Mikes stílusának vers- és énekemlékeit nyomozva jutott el olyan felismerésekig, hogy ennek a stílusnak apró egységekre — szinte versszorokra — tördelt jellege a rokokó ideált és a felvilágosodás józan és világos stílus-ideálját valósítja meg, s a barokk körmondattal szemben, például Pázmány mondataival szemben egy dalszerűbb stílus-eszményt képvisel.

A zenész érdeklődése, amellyel ének és zene segítségével közelít meg verstani problémákat, akkor sem válik fölöslegessé, amikor vers és ritmusértelmezése nem dallamtól függ, mert már régen kiszakadt az énekelt vers egykori hagyományából: huszadik századi líránk nagy alkotóinál. Itt Sza-

bolcsi más zenei problémákkal közeledik az alkotáshoz. Adynál Kodály megzenésítésén, zene és versritmus együtjárásán keresztül mutat rá ritmikai problémákra: hogy fejti ki a zeneszerző a „versmérték" alatt meghúzódó, a szavak hangtestében bennerejlő ritmus-lehetőségeket, a jambus mélyéről a magyar lejtést. József Attila egy-egy költeményében pedig a Bartók-zene ihlető szerepét elemzi.

A magyar irodalmi és zenei múlt folyik le előttünk Szabolcsi ritmikai tanulmányaiban. Szenvedélyes érdeklődés árad ki belőlük múltunk és a magyar műveltség egésze iránt. Ez a szenvedély fűti az „első kiadásokat", pótolhatatlan anyagpublikációit, korszakokat összefoglaló táblázatait éppúgy, mint elemzéseit, nagyvonalú művelődéstörténeti tanulmányait, valamint sok izgalmas problémafölvetését, lehetőségek, távlatok, összefüggések fölmutatását.

De legyen bár merész probléma-fölvetés vagy hatalmas anyagot földolgozó végleges elemzés, egy dologban mind hasonló: mind mindig érdekes. Akármihez nyúl Szabolcsi, és bármily módon nyúl hozzá, mindig átfűti a személyes érdekeltség hevével, mindig új dolgokra nyitja meg szemünket. Akár egyetértéssel, akár ellenmondással, de mindig azzal az érzéssel tesszük le, hogy nyertünk elolvasásával; hogy valamit jobban látunk, vagy szenvedélyesen kívánjuk, hogy még jobban lássuk. Egy rendkívül széles érdeklődésű, egy mindenütt összefüggést kereső és problémákat látó elme és egy színes képzelet kalauzol legkisebb közleményében is. És mindig problémák sűrűjébe vezet, ahonnan a megoldást vagy a megoldás útját láthatjuk. Ha pedig csak probléma-fölvetés volt szándéka, akkor is olyan problémát villant föl, amit előtte nem tudott meglátni más, s ami megoldásra vár.

Természetes, hogy az ilyen tudomány hatása alól nem vonhatja ki magát a következő nemzedék. Szabolcsi mozgósító szerepe fiatalabb zenetörténészeink körében közismert dolog. Ugyanezt a hatást gyakorolta verstani munkásságával is. E sorok íróját három nagy példakép indította a versritmus vizsgálatára: Kodály, Horváth János és Szabolcsi Bence. Talán meglepő, hogy mégis közülük kettővel a nyilvánosság előtt lefolyó viták kötötték össze nevemet, sőt ez a látszólagos szembenállás megvolt a harmadikkal, Kodállyal is a nyilvánosságtól távoli néhány beszélgetésben és abban a tartózkodásban, amellyel távoltartotta magát a kérdéstől. A vita azonban egyáltalán nem érinti a személy és a teljesítmény tiszteletét, és mindig a kérdés szenvedélyes szeretetéből fakad. Ezt a szenvedélyes szeretetet és érdeklődést pedig a tárgy iránt — vers és dallam, költészet és zene, magyar művelődéstörténet nagy szépségeket nevelő két ága iránt — Kodály és Szabolcsi oltotta belém. Az első szükszavúságában is érzelmet, részletkérdésben is az egészet éreztetni tudó képességével, a második pedig a fölfedezésnek azzal az állandó izgalmával, amellyel irodalmunk egészét újra és újra végigfutja kutató tekintetével szüntelenül keresve a problémát, az összefüggést, a távlatokat; állandó eszmeindításával, a dolgoknak mindig új és új oldalról való megvilágításával.

És nem utolsó sorban azzal az érzelmi kapcsolattal, ami ennek a kutató izgalomnak hajtó motorja volt, s amit lehetetlen volt meg nem érezni és át nem érezni, az érzelmi kapcsolatot azzal a folyamattal, ami töredékeiben

izgalmas, teljesítményeiben pedig időnként imponáló — szellemi múltunkkal, a magyar művelődés történetével. Históriás ének, Balassi vers, középkori diák- és humanista költészet, barokk és rokokó énekek, Ady és Kodály, Bartók és József Attila mind ennek a mindig ugyanegy érdeklődésnek témaválasztásai. Egész verstani-ritmikai munkássága csak kiszélesítése, egyik oldala annak a zenetörténeti munkának, amit ugyanaz a szenvedély hajt; aminek végső összefoglalása a Magyar Zenetörténet Kézikönyve, és hangzó párja, a Musica Hungarica lemez-sorozata: az egységbe látott magyar zenei múlt.

MAGYAR ZENETUDOMÁNY

Szerkeszti: BÓNIS FERENC

A sorozat eddig megjelent kötetei:

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

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

MOLNÁR ANTAL
ÍRÁSOK A ZENÉRŐL
válogatott cikkek
és tanulmányok

LEGÁNY DEZSŐ
A MAGYAR ZENE KRÓNIKÁJA
zenei művelődésünk ezer éve
dokumentumokban

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

ZENEMŰKIADÓ

FODOR GÉZA:

A ZENETÖRTÉNETÍRÁS VÁLASZÚTJA

SZABOLCSI BENCE ZENETÖRTÉNETI MŰVEINEK NÉHÁNY TANULSÁGA

„... *más* bázis az élet, más a *tudomány* számára már eleve hazugság". (Marx)

A XIX. század utolsó harmadában kialakult modern zenetudomány önálló, „pozitív tudomány", mint Chrysander az alapítók jogos büszkeségével mondotta: „igazi és teljes értelemben tudomány". Mit jelent ez a tudományosság? Mindenekelőtt a zene tényanyagának szigorúan tárgyilagos vizsgálatát és előadását. És nem utolsó sorban: „A tudományosság betartásához tartozik a tudományonkívüli zavarosságoktól való tisztántartás. Ezek dilettánsoktól erednek, akik szemelvényekből és címszavakból, de különösen politikai és művészeti pártok ideológiáiból magánrendszereket gyártanak. Amennyiben a zenetudomány nemcsak ösztönzéseket, hanem hittételeket is átvesz tőlük, ahelyett, hogy a saját alapkutatásait szorgalmazná és ezekre építene, úgy nem tudomány. Az a tétel, hogy a zenéről nem létezik maradandóan érvényes igazság és az objektivitás mércéi személyes állásfoglalással, valamint »a jelen új értékeibe vetett hittel« helyettesíthetők, kirekeszti a zenetudományt a valódi tudományok köréből." (MGG).

Ebben a zenetudományi koncepcióban a zenetörténet feladata a zenetörténeti tények regisztrálása. A modern zenetörténet elvileg tisztán empirikus zenetörténet, mely a technikai eszközök történetének leírására szorítkozik. Az empirikus szemlélet számára a technika az egyetlen valóban lényeges kérdés, a hangrendszertől kezdve a stílusokon és az úgynevezett formákon keresztül egészen a hangszerekig és az írásig minden csak mint zenei „technikatörténet" érdekes. Csakhogy ez annyit jelent, hogy amit Szabolcsi Bence egyszer kényszerhelyzetként jellemzett, az valójában elvi kiindulóponttá vált, vagyis a modern zenetörténész „valóban a múltat »beszélteti«, azaz összeszedi egy kilobbant életforma roncsait és jelvényeit s ezt a holt anyagot felmutatja az utókornak. Az a meggyőződés ösztönözheti munkájában, hogy e roncsok és jelvények önmagukban is rávilágítanak bizonyos összefüggésekre, egymáshoz kívánkoznak, egymást magyarázzák". A tisztán empirikus zenetörténet ugyanis tökéletesen szemponttalan, anyaga egyszerűen elrendezhetetlen, nincs elvi alapja a véletlen formális analógia és a valódi belső összefüggés szétválasztására. Éppen ezért ilyen zenetörténet csak elméleti lehetőség, de gyakorlatilag sohasem valósult meg. Éppen ellenkezőleg, az empirikus zenetörténet mindig is importált elvi szempontokat, de mivel számára minden elv külső, ezért egyenrangú. Az empirikus zenetörténet te-

hát nemcsak elvnélküli, hanem akarva-akaratlan elvtelen. A teljesen dezideologizált zenetörténet minden ideológiával könnyen kezd futó kalandba. Századunkban két újra meg újra visszatérő partnerre talált: a szellemtörténetre és a vulgárszociológiára. Úgy tetszik, egyik sem az „igazi". De bizonyos-e, hogy csak bennük van a hiba? Nem lehet, hogy a zenetörténetírás tette fel rosszul a kérdést?

Szabolcsi Bence életműve a zenetörténet helyes kérdésfeltevésének mindmáig meg-megújuló és egyre sikeresebb kísérlete. Kísérlet — ez Szabolcsi első tanulmányának, a *Mozart*-nak műfaji megjelölése. Ez Dilthey és a fiatal Lukács György (a *Die Seele und die Formen* és a *Die Theorie des Romans* Lukácsa) nyomán született szellemtudományi tanulmány és legkevésbé sem zenetörténeti jellegű, hanem par excelence művészetfilozófiai, már-már történetfilozófiai írás. Központi gondolata: „A mozarti forma a maga eredmény-exisztenciájában minden megnyilvánulás legbonyolultabbja, mert legtökéletesebbje; az emberiség harca a formáért itt elért befejező célpontjához, csak itt és többé sehol; úgy rémlik, kiválasztott perc volt, amikor minden egyszerre, váratlanul sikerült, hogy soha többé ne sikerüljön. A nagy teremtésért való harc épp itt, a nyugati történet legformulázottabb századában győzött, mert tudott egy olyan lelki struktúrát produkálni, melyet bonyolultságban semmi utána következő meg nem közelíthetett s melynek a teremtését az összeomlás és szétesés elkövetkező százada már külsőségekben és vonalkultuszában sem tudta utánaélni." Ez a mozarti forma a szonáta, amely Szabolcsi szerint „világnézet", „minden világi életlehetőség szintézise". A mozarti lélek és a mozarti formák vizsgálatának ezt a történetfilozófiai értelmét foglalják össze a tanulmány zárósorai: „Kuriózum-kedvelők sokszor kérdezték, hogy ha az emberi világ minden értéke elveszne, melyik volna az a név, mely egymagában ki tudná fejezni mindazt, amiért az ember ember volt a földön, amit élt, amit elért és amiért érdemes volt élnie. Azt hiszem, erre a kérdésre legáthatóbban, mindennek értelme és célja gyanánt Mozart neve felelne".

Mi ez: konzervativizmus, a mozarti klasszicizmus akadémikus ideállá merevítése? Nem. Gondoljunk a tanulmány keletkezési idejére: 1919—21. Ez a kísérlet a fehérterror, az „úttörő" magyar fasizmus éveiben „vél őrizni egy szebb tegnapot". Szabolcsi könyvecskéjének Giordano Brunótól származó mottója mellett ott állhatna társul Ady idézett versének másik két sora: „S megint élek, kiáltok másért: Ember az embertelenségben". A látszólag ezoterikus szellemtudományi fejtegetés mögött tehát határozott válasz van a kor kérdéseire. S e válasz objektív tartalma jóval konkrétabb annál, mint amit a szavak elmondanak. Ezt a választ ugyanis valójában nem a szavak adták meg, hanem egy mozgalom. Az a hatalmas mozgalom, amelyet Bartók és Kodály fellépése indított meg, és amely a maga nép felé forduló szellemével olyan határozott és következetes demokratikus áttörést hozott a zenével kapcsolatos területeken, amilyenhez fogható a korabeli magyar közéletben és szellemi életben sehol sem volt. Ez a mozgalom, túl egyes alakjainak közvetlen politikai állásfoglalásán vagy világnézetén, objektíve átfogóan demokratikus tartalmat nyert. Nincs itt mód e mozgalom tartalmának és jelentőségének elemzésére, csak azt kell leszögezni, hogy ez fordította Szabolcsi Bence figyelmét a történelmi mozgalmak és a tömegzene kapcsolatai felé és

ennek köszönhetők korszakalkotó jelentőségű magyar zenetörténeti tanulmányai, melyek „elsőnek igyekeztek a régi magyar zenetörténet anyagában Bartók és Kodály nagy útmutatása nyomán eligazodni". Valójában ez az eligazodás sokkal egyetemesebb jellegű volt. Mindenekelőtt a szellemtörténet áttörését jelentette. Szabolcsi Bence gondolatvilágában ezekben az években a szellemtudomány, mint szilárd teória, felbomlott, s gyakorlatilag a történelem és a művészetek történetének mind reálisabb felfogása alakult ki. Ha igaz is, hogy műveiben mindvégig jelen vannak a szellemtörténet úgynevezett „maradványai", ezeket csak szervetlen zárványokként őrzi írásainak hallatlanul eleven gondolati organizmusa. A szellemtörténeti konstrukciók és álmagyarázatok valójában sohasem helyettesítik nála az igazi történelmi magyarázatokat, legfeljebb azok perifériáján, mintegy mellékesen tünedeznek fel. Bár a szellemtudományi rendszer felbomlása után Szabolcsi munkássága sohasem kapott marxista teoretikus megalapozást, Bartók és Kodály művészetének tudományos testvéreként szellemében igen közel áll a marxizmushoz.

Szabolcsi Bence tehát nem immanens teoretikus fejlődés révén, hanem a Bartók és Kodály körül kibontakozó demokratikus mozgalom harcaiban jut el érett zenetörténeti koncepciójának kidolgozásáig. Ez a 30-as évek végére elnyeri megfogalmazását a *Bevezetés a zenetörténetbe* című könyvben. Itt szinte az életmű valamennyi témája megjelenik, a további írások „csak" kidolgozzák, variálják, elmélyítik, átfogóvá szélesítik, új és új oldalról világítják meg, új és új oldalról kérdőjelezik meg, lerombolják, majd megalapozottabban újra felépítik a gondolatokat. Éppen ezért a továbbiakban a megfogalmazások időrendjétől eltekintve a zenetörténeti kérdésfeltevés logikáját vizsgáljuk.

Szabolcsi számára teljesen világos, hogy az empirikus zenetörténet nem veti fel a zenetörténet igazi kérdéseit, mert a zenét nem tudja művészet mivoltában felfogni. Azaz: „a jel már megvan, de nincs meg az ember, ki e jelet olvasta s a jelben jelentést olvasott". Pedig a központi probléma, a voltaképpeni zenetörténeti kérdés ebben a viszonylatban vetődik fel: „A zene, ez a lényegében megragadhatatlan, sokértelmű jelenés ott válik számunkra megközelíthetővé, ahol formáit pontosan fel tudjuk mérni. Nem véletlen, hogy a realista kutató-nemzedék zenei formatörténetet kívánt és alapozott meg; a történelmi folyamat, az elváltozás és kibontakozás legszembetűnőbb fokmérője a zenei forma. Elváltozása nemcsak alakváltás, de egyben értelemváltozás is... formakutatásunk egyelőre még messze áll attól, hogy valódi értelemkutatás legyen. Ma még beéri a formavilág külső történelmi lerögzítésével...".

A zenei jel tehát jelentést hordoz, a zenei formának tehát „értelme" van. A zenével az emberek közölnek valamit egymással. Szabolcsi az embert mindig társadalomban élő emberként fogadja fel, vagyis a közlés társadalmi hatásoknak alávetett embertől megy társadalmi hatásoknak alávetett ember felé. „Ezzel a nagyon triviális megállapítással megkaptuk az első fontos keretét az összefüggéseknek: bizonyos társadalmon belül csak bizonyos érzések lehetségesek; bizonyos tényeket és bizonyos kapcsolataikat az emberek különböző idők különböző társadalmi viszonyainak megfelelően, különböző módokon innerválnak vagy nem innerválnak. Tehát a hatás lehetőségeinek

legalább keretei szociálisan meghatározottak; hogy mennyire azok, az ebben a pillanatban nem tartozik ránk, az már ténykérdés és nem módszerkérdés; itt ez a megállapítás elegendő" (Lukács György). A művészi hatások, tartalmak és formák lehetőségei tehát mint keretek, társadalmilag meghatározottak. Mármost Marx minden bizonnyal túlzott optimizmussal írta, hogy „a nehézség nem annak megértésében rejlik, hogy a görög művészet és eposz bizonyos társadalmi fejlődési formákhoz van kötve". A művészetek marxista történetírása a legutóbbi évtizedekben világossá tette, hogy e kérdés megértése nem minden nehézség nélkül való. Ezt a kötöttséget gyakran úgy fogták fel, hogy egy-egyhez megfelelést lehet megállapítani egy művészettörténeti tipológia és egy társadalmi modell között, azaz minden művészeti — például zenetörténeti — momentum szimptoma, amelyben a társadalmat mozgató mozgató erők játéka megnyilvánul, és így a művészetek története levezethető a társadalom történetéből. Ezt a levezetést természetesen gyakorlatilag soha senki nem végezte el, általában megelégedtek a legvulgárisabb egymáshozrendeléssel — legfeljebb stilisztikailag a „végső soron" formulával enyhítve az erőszakot — és bőkezű örökhagyó módján a kutató utódokra testálták a „bonyolult közvetítések" nyomonkövetésének feladatát. Gondoljunk csak arra, hogy még egy jelentős és éppen nem dogmatizmusáról közismert marxista művészetteoretikus is megkockáztatta azt az állítást, hogy „ahol a harmónia és az expresszív elem a zenében felbukkan, a polgárság kopogtat a kapun, a témák konkurrenciájában a kereskedelmi konkurrenciát szublimálva". Az igazság az, hogy a mégoly bonyolult közvetítések sem rendeződnek olyan szükségszerű oksági láncolattá, amely a társadalmi élet egy jelenségétől a művészetek valamelyik momentumához, a társadalmi valóság egy részletétől a művészi kifejezés egy részletéig vezetne.

Az emberek gazdasági és társadalmi viszonyai meghatározzák az érzés- és gondolatvilágot, az emberi érintkezés módját, tempóját, hangsúlyait, ritmusát, arányait, és így tovább, „azt, hogy az érzéki és a nem érzéki elemek, a biztosságok és a bizonytalanságok hogyan váltakoznak és pólusaik hogyan helyeződnek el" (Lukács). Ez egy társadalmilag, történelmileg meghatározott egyetértést, megegyezést, — Szabolcsi kifejezésével élve — konszenzust hoz létre: „a társadalom, pontosabban a társadalom egy-egy része időnként, hallgatólagos megegyezéssel elfogadja azt a tényt, hogy bizonyos formulák kifejezik őt; megállapodik egy szótárban, egy jelrendszerben, egy »játékszabályban«, mely az alkotóművészre és közönségére, ez esetben a zeneszerzőre és hallgatóságára — mondjuk óvatosabban: azokra, akik bizonyos fajtájú zenével élnek, tehát az emberi társadalom egy-egy zenélő körzetére, nemzet, földrajzi helyzet, kultúra, társadalmi rétegeződés szerint összetartozóra — egyetemesen, egyformán érvényes. Érvényes: ez azt jelenti, hogy az a bizonyos körzet azt a bizonyos zenét a magáénak ismeri el és gyakorlatilag »hitelesíti«, él vele naponta, mint a nyelvvel". És ami a legfontosabb: „ehhez persze az szükséges, hogy az illető zene *hiánytalanul záródó világképet adjon,* teljes atmoszférával vegye körül azt, aki benne részesedik, a maga módján *egész világ* legyen". A zenei nyelv nem elemeivel vonatkozik a valóság elemeire, hanem rendszere, világképe vonatkozik az ember világára. A zene és a társadalom legmélyebb kapcsolata az ember társadalmi és zenei világának konvergenciájában van.

Ennek a felismerésnek a szellemében Szabolcsi Bence zenetörténészi munkásságának középponti kategóriája a zenei köznyelv, melynek történeti vizsgálatát „parancsoló szükségként" jelölte meg *A művész és közönsége* c. könyvében, elméletileg is megfogalmazva programját: „A kutatás módszere azonban épp ezen a téren sohasem alakult ki egyértelműleg, ingadozott a társadalmi és a tisztán zenei szempont között, ritkán egyesítve a kettőnek eredményeit közös foglalatban. Jelen dolgozat a két szempont egyesítésére kívánna kísérletet tenni..." Ennek az álláspontnak két fontos világnézeti motívuma van. Egyrészt, mint azt a *Makám-elv a népi és művészi zenében: típus és változat,* valamint a *Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben* c. tanulmányok bizonyítják, az egyéni és közösségi, a népi és hivatásszerű műalkotás elkülönítésének demokratikus tartalmú megszüntetése és a népzenekutatás hasonló szellemű elvi eredményei nyitják meg Szabolcsi számára az utat az egész zenetörténet újszerű szemlélete felé. Másrészt Szabolcsit a zenei köznyelv modern válságával és az ezt előidéző társadalmi válságokkal kapcsolatos szenvedélyes állásfoglalása inspirálja. Ezt tanúsítja a művész és közönség viszonyának alakulását elemző tanulmánysorozat végkicsengése: „A kettő »kibékítésében« sokat tehet a közönségnevelés, a zenekritika, a közérdekű zenetudomány. De új egységük igazában akkor valósul meg, amikor a mai társadalom »tudathasadása« véget ér; amikor Goethe jóslata szerint »nem lesz belső világ, nem lesz külső sem, mert ami belül van, az van kívül is«. Mikor a művész újra a közösség mandátumát érzi magában, a közösség pedig úgy érzi, hogy a benne csírázó határozatlan sejtelmek egyszerre csak varázsos tisztaságban és bizonyosságban, új értelmet nyerve, »igazultan« öltenek alakot egy teremtő szellem műhelyében, — az ő számára, érette, helyette tudva, értve, szenvedve és diadalmaskodva". Ezek a motívumok vezetnek a zenei és társadalmi szempont egyesítésének programjához, és ahhoz a felismeréshez, hogy a zenei köznyelv problémái „alkalmasak rá, hogy új megvilágításba állítsák a zene történetét".

Valójában a zenei köznyelv elméletével Szabolcsi Bence még ennél is távolabbi perspektívákat nyitott meg: megteremtette az egész muzikológia hisztorizálásának lehetőségét. Jól látható ez rögtön az egész zenetudomány alapdiszciplinájaként felfogott hangrendszerkutatással kapcsolatban. Szabolcsi álláspontjáról helyesen fogalmazható meg a prioritás kérdése: „*Hangsor* ugyanis — akár mint hangszeradta lehetőség, akár mint elméleti elvonás — mindig csak a szakember tudatában él; az avatatlan hallgató csak a dallamot hallja és nem tud hangsorokról. A hangsor élete a dallamforma életétől függ, — a képlet, az alakzat, a figura ereje mindenütt nagyobb az egyes hangénál. Hiszen épp ez az erő az, amely a régi nagy kultúrákban korán határozott *modellek* kialakulásához vezet." Ebből az aspektusból nézve megvilágosodik Szabolcsi sokat emlegetett dallamcentrikusságának korántsem egyoldalú, mély értelme. Felismerte azt, hogy a hangrendszer (hangsor) nem az a váz, amelyre a zenei gyakorlatban használatos konkrét formulák, modellek ráépülnek, hanem éppen ellenkezőleg, a hangrendszer nem más, mint egy teoretikus séma, amely racionalizálja az eleven zenei gyakorlatot. Pregnánsan megmutatja ezt Szabolcsi *A zene történetében* a fauxbourdonnal kapcsolatban: „a dallamot ott Walesben és Skóciában nem »fölül« kísérik, hanem »alul«; a főmelódia a magasban úszik, mert ott a leghallhatóbb — legalábbis

ők így hallják. Ez az, amit ott iker-éneknek, *gymel*-nek neveznek s ami a tudós elmélet szerint nem lehet egyéb, mint álkíséret, hamis hasszus, *faux-bourdon*. Különös véletlen — de véletlen-e? —, hogy az európai zenében mindennek ellenére a hamis basszus aratott győzelmet, annak a technikája lett mértékadóvá, — mert a gótika és a korai-renaissance *angol* zenészei, Odington, Dunstable, Chilston, ezt emelték érvényre a gyakorlatban s így az elméletben is." Napjainkban már, marxista zenetudományunk kutatásai nyomán világosan látjuk, hogy a zenei köznyelvben a fauxbourdon győzelme révén létrejött új többszólamúság és az általa győzelemre segített funkciós-tonális rend világképe hogyan konvergál a polgári világképpel. Mindezek az eredmények megerősítették Szabolcsi melódia-elméletének vezérgondolatát: a melódia világnézet.

Szabolcsi Bence zenei köznyelv-elmélete lehetővé teszi a történetietlen vagy vulgárszociológiai felfogásokkal szemben a zenei nyelv „konkrét" jelentéstanának reális történelmi magyarázatát. Bár Szabolcsi zenei köznyelvről beszél, a zenét nyelvnek tekinti, mégis csak óvatosan, fenntartásokkal alkalmazott analógiáról, mondhatni metaforáról van szó. Ha a zenei nyelv „szótáráról" ír is, egy pillanatra sem kísérti meg az az illuzió, mintha az egyes formuláknak, intonációknak, makámoknak valamilyen végleges, önálló jelentést lehetne tulajdonítani. Vagyis a zene jelentéstanát nem a tipológia, a történetileg meghatározott zenei formula-típusok jellemzése és rendszerezése szintjén véli megoldhatónak, hanem az elemek szervezettségének jóval magasabb szintjén: „a formák világa valóban határozott korszakok határozott törekvéseiből születik s minden jegyével egyetemben korszakok akaratának — lelkének hírmondója, de jelentése bonyolult és alig megfogható, mert életének minden szakában minden alakja jelen lehet. Ezt a mélyebb jelentést épp ezért sokszor nem az arányokból és szimmetriákból, hanem a nyelv alig észrevehető hangsúlyaiból, a tartalom elhelyezkedéseiből, *minden* tartalmi elem egyensúlyából kell kiolvasnunk." „Valóban, ha feltesszük a kérdést: mi is hangzik annyira másképp egy XV. századi és másképp egy XIX. századi műben: legelsőnek a zene megváltozott *szövetére* kell rámutatnunk. És szinte szószerint a »szövet«-re, mert az egyes szálak benne, a melódia és harmónia fordulatai, megegyezhetnek más korszakokéval, de a teljes szövedék, úgy amint van, a szövés módja, kiterülése, hullámzása, az alkotórészek ilyen vagy amolyan összhangja, együttese: egyetlen kor vagy egyetlen ember sajátja. S ez a jellegzetes szövőhajlam, ez a különleges tektonika, a szálaknak ez a sajátos csomózása az, ami a zenének egyéni vagy korszerű színezetet ad."

Világos, hogy itt egy sehol sem igazán megfogható dologról van szó, a konkrét művészi formáról. A formáról, mint a mű láthatatlan centrumáról, amelyhez minden technikai megoldás vezet, amely felé a mű minden pontja konvergál. A formáról, „amely egy műben zárt egésszé rendezi a neki anyagul adott életet, amely megszabja annak tempóját, ritmusát, fluktuációit, sűrűségét és hígságát, keménységeit és lágyságait, amely hangsúlyokat ad fontosnak érzékelteknek, és eltávolít kevésbé fontosakat; amely előtérbe és háttérbe rendezi el a dolgokat, és ezeken belül csoportosítja őket" (Lukács.)

A zenei köznyelv Szabolcsi felfogása szerint az intonációkon, makámokon túl tartalmazza az egy időben elterjedt, általánosan ható formai kereteket is. „Amit így a köznyelv lehetővé tesz és megkönnyít: az általános keret;

a szövés és szövésmód; az elindulás, továbbfejlesztés, folytatás,... esetleg a lezárás, lekerekítés, végső formaadás; s nem utolsó sorban az egész műnek »társadalmi helyzete« és »értelme«. Amire tehát leginkább kiterjed: a kezdőképlet, az átmenet, a tetőpont, a zárlat, a »megjelenés«, de nem csekély részben maga a mondanivaló is." Innen nézve világos, hogy milyen konkrét, mély és gazdag értelmet kapott az a — már a korai Mozart-tanulmányban megfogalmazott — gondolat, hogy a forma — világnézet. A forma eredeti egységes világot elrendező erejét az alapját képező világnézettől kapja, vagyis a forma posztulátuma világnézet.

A zenei köznyelv mint Szabolcsi Bence zeneelméletének központi kategóriája világossá tette, hogy a zenének hiánytalanul záródó világképet kell adnia, egész világ kell hogy legyen, hogy a köznyelv teoretikus racionalizációjaként felfogott hangrendszer sorsa társadalmilag-történelmileg meghatározott és világképe megfejthető, hogy a melódiában mindig egy történetileg konkrét embertípus világnézete, magatartása emeli fel a hangját, és hogy a szövésmód, a forma pusztulátuma világnézet. A zenei köznyelv elmélet summája: „A köznyelv — ez esetben a zenei köznyelv — maga a tetté-válás, az a robbanás, emanáció és explózió egyidejűleg, az a lassú vagy villámszerű megvilágosodás, amelyben a közösség — ilyen vagy amolyan közösség — a maga szándékára, ösztönére, vágyaira, egyszóval saját énjére ismer — ahol egyszerre *megérti* önmagát. Ezért és ezzel válik mozgatójává a zenében tükröződő történelemnek." Ebben az utolsó mondatban adja kezünkbe Szabolcsi egész életműve kulcsát: számára a zene nem csupán történelmi életet él, hanem a zene története nem más, mint zenében tükröződő történelem.

Ez a titka annak a szinte páratlan teljesítménynek, hogy Szabolcsi teljesen adekvát képet tud nyújtani az egész zenetörténetről. Ez a kép nemcsak annyiban adekvát, hogy a zenetörténeti „fejlődést" a maga teljes egyenlőtlenségében mindenoldalúan ábrázolja, tehát leírásából világosan kiderülnek a fejlődési egyenlőtlenségek a művészet és társadalmi alapja, az egyes művészeti ágak, az egyes országok zenéje, a vokális és instrumentális zene, a különböző zenei műfajok, valamint a zenei kifejezőeszközök története között. Mégcsak nem is az a legnagyobb érdeme, hogy ezeket az egyenlőtlenségeket és ellentmondásokat következetesen kapcsolatba hozza a társadalom történetével. A legfontosabb az, hogy Szabolcsi megoldja minden művészettörténetírás döntő értékrendproblémáját, azt, amit Marx így fogalmazott meg a görög művészet kapcsán: „De a nehézség nem annak megértésében rejlik, hogy a görög művészet és eposz bizonyos társadalmi fejlődési formákhoz van kötve. A nehézség az, hogy számunkra még ma is műélvezetet nyújtanak és bizonyos vonatkozásban mércéül és elérhetetlen példaképül számítanak." Az első problémáról már volt szó, most a másodikkal foglalkozunk. Szabolcsi Bence azért értheti meg a zenetörténet bábeli nyelvzavarát, mert nemcsak feltérképezi, nem zenei nyelvatlaszt ír, hanem értékek birtokában van, amelyek kijelölik a viszonyítás archimedesi pontját.

Mi ez az archimedesi pont? Világosan körülírja *A zene története* néhány gondolata. „... a Kelet nem lehet lépcsője Európa trónusának. Egyenrangú, külön birodalom az még a zenében is, — párhuzamosan, de eltérően kifejlett önálló világrendszer, amelynek ősi törzsén Európa, a nyugati félsziget, csak egyik kiágazás, egyik lehetőség; bár a mai napig legpregnánsabb, legegyé-

nibb, leggazdagabb s talán legöntudatosabb". Az Ars Nova hanyatlásáról így ír: „... a zene sorsa az ilyen kultúrában nagyon kérdéses; nem tudni, fogják-e benne élvezni azt is, ami nem elaltat vagy túlharsog, hanem *felébreszt*, ami nem fanfár és fényűzés, hanem csend és magábaszállás, ami egyedüllét és legfőbb értelem. Már pedig az európai zenének *ez* az igazi hangja és küldetése; ami díszlet és dekoráció, az az ő számára is puszta sallang." Végül az 1600 és 1900 közötti európai zene jellemzése: „Ha a zenetörténet nem egyéb, mint az ember erőfeszítéseinek sorozata a maga valójának zenei megragadására és formábaöntésére: ez az erőfeszítés bizonyára most áll a tetőpontján, e háromszáz év alatt, a nyugati zene nyarán és őszén keresztül". Mint annakidején a Mozart-tanulmánynál, itt sem nehéz felismerni az állásfoglalást, a korkérdésekre adott választ, még ha nem is erősítené meg az 1958-as előszó egy mondata: „Ez a könyv ... a második világháború kezdetén készült, nyomasztó viszonyok között s olyan közönség számára, mely akkor a sorok között is kívánt és tudott olvasni". Látható, hogy Szabolcsi Bence zenefelfogása sok tekintetben közel áll Lukács György művészetfelfogásához: „a művészet az emberi nem fejlődésének öntudata". S ez a felfogás mérce is egyúttal, erkölcsi és esztétikai mérce. Ezeket az összefüggéseket Szabolcsi határozottan megfogalmazza: „A műalkotás azzal válik egyetemessé, azzal győzi le a »helyi érdek« és a pillanatnyi időszerűség szűk körét, hogy égetően és követelőn, mélyen és áthatóan azonosul a témával, amelyről beszél: kimond egy törvényt, lényegére vezet vissza s ezzel típussá emel egy jelenést, egy helyzetet, egy erőt, összesűríti és felmutatja emberi tartalmát; ezt pedig csak úgy teheti meg, ha nem köntörfalaz, hanem csontra-velőre tapint, — ha *igazat mond*. Aki az igazat mondja, nemcsak ábrázol, hanem erkölcsileg értelmez, állást foglal, — tehát úgy mondja a maga igazát, ahogyan más még nem mondotta, de más szívesen elmondaná, »neki jobban sikerül kifejezni« (Kodály); itt a fájdalom, az öröm, a kaland, az izgalom, a lehetőség, a vágy, mert valóban sűrítetten az, aminek vallja magát, érvényessé válik másutt is, más emberek között, távolabb; elindul a térben és időben. Vagyis terjed és tovább él, vagy ha elfeledik és félrevonul: idővel visszatér, újra esedékessé válik, feltámad. De hogy az időnek és térnek, az önmagából való kilépésnek ezt a próbáját vállalhassa, nemcsak igaznak kell lennie, helyesebben nemcsak tartalmában kell igaznak lennie: szilárdan megépítve is kell lennie, hiszen különben elaprózódik, szétporlik, szertehull; — felépítve úgy, hogy szakadatlanul és mindenütt az életre utalva, mégis zárt lehessen, beszédességében is, sőt mindent elmondva is, a maga anyagából tudjon kivirágozni; így lesz igazsága egyben szépséggé. Mindez erő és koncentráció, hőfok és világító energia kérdése; persze erkölcsi bátorság, keménység és helytállás kérdése is, ami sokszor a látszólag lágyabb művészegyéniségben is jelen van (gondoljunk Schubertre vagy Pergolesire)."

Láttuk, hogy a zenei köznyelv tartalmaz bizonyos formastruktúrákat, tartalmazza az adott időben általánosan elterjedt és ható formai kereteket. Arról is volt szó, hogy ezeknek a formáknak a posztulátuma világnézet, hogy a formákat világnézetek konstituálják. Ez természetesen nem forma és világnézet egy-egyhez rendelését jelenti, hanem sokkal inkább azt, hogy a zenei köznyelvet használó közösségben bizonyos társadalmilag meghatározott világnézetek lehetségesek és a köznyelv a világnézeti lehetőségekkel konvergáló

formai lehetőségeket rejt. Ugyanakkor az egyes művek megformálásakor ez a sokértelműség eltűnik. Amikor a művész választ a formai keretek nyújtotta lehetőségek között és kialakítja a konkrét mű individuális formáját, egyuttal világnézetet is választ, állást is foglal a kor alternativáival kapcsolatban. Innen nézve a zenetörténet úgy tűnik fel, mint zeneszerző és történelem párbeszéde. A kor kérdéseire adott művészi válasz, a kompozíció egyszerre, még az absztrakcióban is szétválaszthatatlanul esik erkölcsi és esztétikai megítélés alá. Ez a gondolat, a megítélésnek ez a módja hatja át *A zene történetét* és Szabolcsi zeneszerző-portréit.

A legtisztábban ez A *válaszút* három arcképével kapcsolatban látható. Szabolcsi itt világosan kimutatja, hogy a világnézeti választás, a művészi állásfoglalás közvetlenül tárgyiasul a formaadásban. A XVII. század válságában Gesualdo a „rettegés", Gagliano az „alkalmazkodás", Monteverdi pedig a „válasz" lehetőségével élt. Gagliano, aki a művészet és a világ dolgaiban való állásfoglalással adós maradt, „szelíd és szorgalmas megértője és folytatója volt minden korabeli iránynak, de azt művelte, amit a környezete várt tőle, amit a napi feladatok megkívántak; s amiről úgy látszott, hogy azt parancsolja a kor, s benne a nap, az aktualitás legsürgetőbb igénye". Az újat Gesualdo és Monteverdi képviselték. De ezzel kapcsolatos Szabolcsi Bence felismerése, a zenetörténet döntő kérdésének felismerése és megválaszolása, amelyhez a „tisztán tudományos", dezideologizált zenetörténet sohasem juthat el: „Az »új« kritériumát kétségkívül sokféleképp lehet felállítani: Gesualdo is »új« volt, de mennyire új! hiszen ezért élednek fel a vele rokon törekvések csak kétszázötven, háromszáz esztendő múlva, ezért marad »föld alatt« mindaz, amit kezdeményezett, oly megdöbbentően hosszú ideig. És mégis: amiért a korszak legjobbjai küzdöttek, ami közeli, elérhető, meghódítandó cél gyanánt lelkesítette őket — mondhatjuk: szinte kivétel nélkül az egész nemzedéket —: ami »nuova musica« volt, az az izgalmas újdonság, amit a ma megígér s a holnap beteljesít, — az olyan ága volt a művészetnek, amely Gesualdót hidegen hagyta, amivel szemben érdektelen maradt, amit talán meg is vetett, de mindenképp megkerült. Az »idők méhében« a monódia rejtőzött, most érte kellett harcolni, érte kellett feláldozni a múltat s mindent megtenni, hogy »az új nyelven valóban tudjunk beszélni«, s hogy »ki tudjuk fejleszteni a szenvedélyek kifejező nyelvévé«. Szólóhang és kísérőhangszer! Sőt, a hangszeres zenében: a szólóhangszer kibontása, egyenjogúsítása, nyelvének kidolgozása, — tehát mindaz, ami az új egyéni öntudatot fogja majd képviselni: *erről* van szó ebben a korban mindenütt; s épp ez az, amiről Gesualdo legmerészebb álmaiban sem vett tudomást. Ő a múlt formáit és képzeteit álmodta tovább, szertelenné, lidércnyomásossá, beteg-megszállottá torzítva őket, — az élet, az ember, a holnap hangja nem érdekelte; ezért maradt visszhangtalan, ezért kellett a sokszoros holnapután ig várnia a feltámadásra, — vagy talán nem is a feltámadásra, inkább a muzeális, »ritka különlegesség«-szerű felfedeztetésre." „Monteverdi azonban úgy »hajtotta végre« ezt a feladatot, hogy az emberi sors anarchiáját feloldotta az emberi rendben, az érzelmek különleges lángolását átmentette az embertípusok nagy színjátékába. Ami esetleges volt a korszak törekvéseiben, az nála — egy új tartalom szolgálatában — renddé és törvénnyé szilárdult, nem kísérlet és torzó volt többé, hanem *mű,* egész, organizmus, épít-

mény. Ehhez kíméletlenség is kellett, nemcsak képzelet és mintázóerő, — metsző, kemény, sebészi kíméletlenség a megszűrésben, a látásban és ábrázolásban, olyan kíméletlenség, amely mögött a legmélyebb emberi részvét parázslott, akár Flaubert és Maupassant, Daumier és Manet esetében, kíméletlenség, amely magával az alkotóval szemben sem ismer irgalmat. De csak így válhatott a művész kezében a kor egész anyagkészlete roppant műalkotássá, remekművé, mely nem stílus- és formajáték, hanem egyetemes, összefoglaló és költői képe az életnek, óriási tükör s egyben *válasz* kételyekre és kérdésekre, túl Mantován és Velencén, túl barokkon és ellenreformáción; a század hangja, az ember hangja, a nagyság és igazság hangja, azé az igazságé, mely otthon van minden küzdő nemzedék szívében, otthon a megálmodott Virradat felé botorkáló emberiség szívében, — mert hiszen önmagában is élve-éltető, ki nem alvó fénnyel világító bizonyság és példakép."

De e két portré vonásaiban, amelyekben Szabolcsi zenetörténeti értékelő módszerének legragyogóbb példáját nyújtotta, nem derengenek-e fel mindinkább egy harmadik arc vonásai: a Bartókéi? „Bartóknak egymásután kell szakítania hazája, környezete, társadalma illúzióival és hazugságaival, — mindegyiket úgy gyűri le, hogy végigmegy rajtuk. »Minden erőmmel hazámat akarom szolgálni« — írja ifjúkorában; — »minden erőmmel a népek testvérréválását szolgálom« — vallja élete delén, a *Cantata Profana* éveiben, s a kettő között nem érez többé ellentmondást. Úgy győzi le a nacionalizmust, hogy végig-lobogja, úgy a paraszti megoldás ábrándját, hogy átéli és lerázza, úgy a mindent-elölről kezdő, dekomponáló modernista áramlatokat, a hangnem — és dallamnélküliség, a zörej, az alaktalanság és a rúthangzás kultuszát, a vak kísérletezés anarchiáját, hogy mindent végigpróbál, mint valami grandiózus pokoljáró, mint a XX. század Dantéja, aki végül is kijut a napvilágra és a csillagokhoz; aki végül is megtalálja a korszak nagy kérdésének megoldását, a szilárd formát, a biztonságos harmóniát, a felemelő dallamot, s mindennek magyarázatául a nép és az emberiség nagyszerű közösségét. Dantei és beethoveni út ez, s ha nem is beethoveni megoldás áll a végén, mindenesetre olyan megoldás, mely e bomlott korban egyedül méltó Beethovenhez." S kell-e bizonyítani, nem mondják-e ki maguk ezek az idézetek, hogy Szabolcsi Bence zenetörténeti felfogása, egész életműve nem más, mint válasz e bomlott korra? Ez az állásfoglalás teszi számára artikulálttá, értelmessé a zenetörténetet. A zenetörténet megszólal neki, mert kora kérdéseivel fordul feléje.

Roppant fontos példa és tanulság ez. A modern zenetudomány a zenei anyag „egzakt", tudományos leírásának mámorában él és nemigen ébred rá a zenének mint művészetnek igazi problémáira: az emberi problémákra. A kimeríthetetlen tudású filológus Szabolcsi életműve pozitíve bizonyítja, hogy a tények feltétlen tiszteletbentartása, az anyag pontos ismerete csak kiindulópontja, feltétele az igazi kérdések felvetésének és megválaszolásának. Szabolcsi Bence zenetörténetírása nem a computerek memóriája módjára őrzi a zeneművészetet, hanem az emlékezet egy mély, hölderlini értelmében:

bis in den Tod
Kann aber ein Mensch auch
Im Gedächtnis doch das Beste behalten,
Und dann erlebt er das Höchste.

VITÁNYI IVÁN:

SZABOLCSI BENCE ÉS A ZENEESZTÉTIKA

Az esztétika olyan tudomány, amely mindig is szerette az inkognitót. Csúfos kudarcot vallana például, ha valaki az esztétika — és bármely művészeti ág esztétikájának — történetét egyedül azokra a művekre támaszkodva akarná megírni, amelyek már címükben is árulkodóan magukon viselik e tudományág nevét. Nem! Ugyanolyan termékeny esztétikai gondolatokat találunk a művészek vallomásaiban, sokszor nagyon is szubjektív írásaiban, olykor szépirodalmi művekben (pl. Thomas Mann Faustusa) és mindenekelőtt a művészettudomány művelőinek nem kifejezetten esztétikai jellegű könyveiben. Bennük is eleven és értékes esztétikai koncepciót találhatunk, nem szisztematikus kifejtésben ugyan, de sokszor már kész, tudományosan is megalapozott megfogalmazásban.

Ezt mondhatjuk el Szabolcsi Bence eddigi életművének esztétikai vonatkozásairól is. Nem írt „rendszeres és módszeres" zeneesztétikát, sehol sem foglalta össze esztétikai nézeteit, művei mégis nagyvonalú és kerek esztétikai koncepciót tartalmaznak — mintegy inkognitóban.

Ebből a szempontból nézve azt a barátságot sem tekinthetjük csupán magánjellegű ténynek, amely Szabolcsi Bencét Lukács Györgyhöz fűzi. *Az esztétikum sajátossága* előszavában Lukács mindössze három embernek mond köszönetet, — Szabolcsi Bencének első helyen. És műveik tanúskodnak arról, hogy ez nem egyszerű frázis. A marxista esztétika legnagyobb alakját és a magyar zenetudomány vezető egyéniségét sok azonos gondolat, konklúzió köti össze, — noha máshonnan indultak el és a részleteket tekintve más szemlélet alapján jutottak el esetleg ugyanahhoz a végkövetkeztetéshez.

Nézzük csak Lukács előbb említett esztétikai főművét, s különösen zenei fejezetét, amelyben felvázolja a zenei visszatükrözés sajátosságait. A művészet tárgya — mondja — végső soron az ember és a természet „anyagcseréje", vagyis az a folyamat, amelynek során az emberi közösség, egyéneiben és összességében a természetben él, megvív vele, s bukásokkal terhes küzdelem során maga alá gyűri. Minden művészetnek ez a tárgya, de mindegyik sajátos szemszögből oldja meg feladatát. A zene specifikuma az emberi „bensőség" ábrázolása. Egyetlen más művészetben sincs ilyen kiemelkedő szerepe az érzelmek világának, s tágabb értelemben az ember belső világának. A zene nem a külső valóságot tükrözi, hanem a külső valóságnak az emberi tudatban kialakult képmása elé állít újabb tükörképet, így voltaképpen a képmás képmása, a tükörkép tükörképe, a mimézis mimézise. Az önálló zeneművészet ezért akkor alakulhatott ki, amikor a bensőség, a szub-

jektív érzelmi világ maga is elkülönült és önállósult, sőt ellenségesen szegült szembe a külvilággal. A fordulat Lukács szerint akkor következett be, amikor Cervantes megírta a Don Quichotét, ez a mű fejezi ki az európai gondolkodás történetében először az elszakadást. S ez az időszak az európai zeneművészet születésének korszaka is. A zene ettől kezdve a szubjektív-belső és az objektív-külső világ egymáshoz való viszonyát, harcát vagy harmóniáját tükrözi. Ebben van a zenei katarzis forrása is: a bensőnek és külsőnek, az egyéninek és közösséginek egybejátszásában.

Elég végiggondolnunk ezt a gondolatsort, hogy belássuk, mennyire azonos koncepciót képvisel munkáiban Szabolcsi Bence is. Más szavakkal, más terminusokkal fejezi ki magát, mást használ illusztrációnak és bizonyítéknak, de a gondolat lényege azonos. Nem Lukács esztétikájából vonta le ezeket a következtetéseket, — hiszen maga már évtizedek óta alkalmazta, éppúgy, ahogy Lukács is saját gondolatainak kifejlesztése útján alkotta meg elméletét. A két koncepció találkozása ezért hiteles.

Próbáljuk csak meg kifejteni Szabolcsi Bence műveiből esztétikai szemléletének alapvonásait. Meggyőző következetességgel ugyanazokat a fogalmakat találjuk vizsgálódásaink középpontjában: a *természetet*, a *népet*, az *embert*, és a *szabadságot*. Akármilyen zenét, zenei stílust akar jellemezni, e kategóriák „koordinátarendszerébe" helyezi. Milyen viszonyt fejez ki a zene a természettel? Milyen viszonyt fejez ki az egyén és a közösség, az egyén és a nép között? Mennyire érezheti magát szabadnak az ember a közösségben, s az emberi közösség a természetben?

Egyik írásában *(Ember és természet Bartók világában)* expressis verbis is kifejti ezt. Igaz, hogy forrásul Tóth Aladár egy 1927-es cikkére hivatkozik, — de hiszen tudjuk, hogy a két barát és harcostárs közös összeforrottságban alakította ki gondolatrendszerét. Szabolcsi felfogásuk összefoglalásaképpen négy „alapvető fogalomról", „Bartók világának négy tengelyéről" beszél: a népről, a szabadságról, az ösztönvilágról és a természetről. S ha meggondoljuk, hogy az ösztönvilág ebben a kontextusban nem az ember egy részét, hanem a bőrének határai között adott egyes ember egészét jelenti, akkor előttünk áll az előbb vázolt rendszer.

Szabolcsi hallatlan tudatossággal állítja elemzései középpontjába ezeket a kategóriákat. Nézzünk csak egy példát: a természettel való kapcsolat zenei ábrázolását. Szabolcsi az *Európai virradatban* is vizsgálódásai egyik középpontjába helyezi ezt a kérdést, amelyet egy kisebb tanulmányában *(A természet Händel és Haydn világában)* így összegez: „Haydn természetpoézise nem a Händel-félének folytatása, vagy helyesebben szólva olyan folytatása, amely elszakadt elődjének, mintájának lényegétől és tartalmában megújította azt. A XVIII. század végének művészete ez már; a nagy, az ünnepélyes barokk varázs megtört, a világ közelebb került hozzánk, — józanabb, hétköznapibb, kispolgáribb természetté változott át, s bizonyára így tükrözi pontosabban a hozzáforduló ember valóját. Egyben pedig megszűnt »kirándulás« és színpad lenni: átalakult közvetlen otthonukká. Az emberiség gyönyörű táncos ünnepéből a pompázó barokk tájból kibontakozott a magunk szűkebb háza-tája, s a hang, mely bennünket hazahív, az otthon-hang és otthon poézis Haydn zenéjében szólal meg legelőször."

Ugyanez az interpretáció áll Mozart-értelmezésének középpontjában is. „Valóban — írja Tóth Aladárral közösen kiadott Mozart-könyvében — egész lényében volt valami, ami csak magához a természethez hasonlítható. Nyilván oly közel volt a természethez, mint nagyon kevés muzsikus; és ennek nem mond ellent, hogy magát a természetet csak igen ritkán énekelte meg; hiszen az ember azt veszi észre legkevésbé, amiben leginkább benne él... Ilyen közel a természethez bizonyára csak az érezheti magát, aki százféle gyökérből, százféle irányból táplálkozik és folytonosan érzi, hogyan futnak benne össze a különböző, sokszor ellentétes világtájak és kultúrák eszszenciái." És Beethoven? Nála ismét új mozzanat kerül előtérbe. „Zenét szerezni: Bachnál az Alkotásnak, a Teremtés folytatásának mestersége, Beethovennél az élet megváltoztatása, Mozartnál — maga az élet."

Teljes tehát a kép, amelyet még sok más megfigyeléssel egészíthetünk ki. Ha antológiaszerűen összegyűjtenénk Szabolcsi műveinek azokat a részeit, amelyek az ember és a természet zenében kifejeződő viszonyáról szólnak, esztétikailag is teljes monográfiát kapnánk.

Talán még teljesebb a kép, ha az egyén és a közösség viszonyát nézzük. Szabolcsinak valójában ez a központi problémája, amelyre újra és újra visszatér. Itt bizonyosodik be, hogy elméleti munkássága milyen szervesen kapcsolódik Bartók és Kodály zenei forradalmához, hiszen azt a kérdést veti fel elméletileg, amit a nagy zeneszerzők megoldottak gyakorlatilag: a népzene és a legmagasabbrendű „művészi zene" viszonyát, a zenei köznyelv és az önálló mondanivalóval rendelkező alkotóművész egyéni stílusának a kapcsolatát. A művészet elmélete természetesen mindig a művészet fejlődését követi, Szabolcsi azonban nem csupán a követő, hanem az elméleti igazoló és a hiteles értelmező szerepében lépett fel, s a betöltött szerep emelte munkásságát a magyar zenetudomány történetében korszakos jelentőségűvé.

Az egyéni és közösségi tényezők kapcsolatával sok munkája foglalkozik. Hadd emeljük ki közülük a legújabbat, amely *A zenei köznyelv problémái* címmel 1968-ban jelent meg. Azt mondhatnánk, hogy ez egyszersmind leginkább esztétikai jellegű műve. Míg máskor többnyire a zenetörténet fejlődésmenetének, vagy egy-egy alkotó stílusának elemzése közben implicite fejti ki esztétikai gondolatait, itt a tárgyalásmód explicitté válik, esztétikai szemszögből nézve is „módszeressé és rendszeressé". Innen a hallatlanul tömör, letisztult tézisszerű megfogalmazás. Összegezés ez a munka, mintegy összefoglalása Szabolcsi idevonatkozó kutatásainak, egyuttal bevezetés az olvasó számára a zenetörténet tanulmányozásához, szellemének megértéséhez. Ugyanakkor rendkívüli biztonsággal integrálja a zenetörténet szociológiai jellegű kutatásainak szempontjait is.

„Miért is fontos a zene köznyelv kérdése? — írja. — Benne és általa világosodik meg számunkra mindaz, ami a zenében történelmi háttér, s talán még több, mint háttér: az a talaj s az az atmoszféra, amely a zenei alkotást körülveszi, ihleti, dajkálja, felneveli, »színrehozza«, az az életelem, amely a nagyot a kicsinnyel, az egyszervalót a mindigjelenvalóval, az egyénit az általánossal (sokszor az egyetemessel), a személyest a személytelennel összekovácsolja. Szorosabban fogalmazva: zenei köznyelvnek nevezném azt a közhasználatú —tehát többé-kevésbé széles körben érthető — zenestílust,

azt a fluidumot, mely a nagyművet és a «középső», átlagos, a »névtelen« műveket kortársakként, közös jelrendszerbe egyesíti."

És itt érdekes megfigyeléseket tehetünk Szabolcsi koncepciójának fejlődésére, gazdagodására vonatkozóan is. Régebbi műveiben — elsősorban azokban, amelyek még az előbb jelzett bartóki-kodályi problematikából nőttek ki — a figyelmet arra a folyamatra fordította, amelynek során a közhasználatú művészetből „magasművészet", a népzenéből műzene lett. E vizsgálódásaiból született például remekbeszabott kis esszéje *A makám elv a népi és művészi zenében: a típus és változat*, amelyben a népi és műzenét esztétikai és szociológiai minőségben egyaránt egymás dialektikus párjának fogja fel. Most azonban, Bartók és Kodály működésének lezárulta *után* Szabolcsi új oldalról is felteszi a kérdést: mi történik azután, ha a nagy művek egy adott zenei köznyelvből kiindulva már megszülettek? Visszahatnak-e és hogyan hatnak vissza a köznyelv további fejlődésére?

Aligha kell magyarázni, hogy ez a kérdés — amit ő egyébként a „köznyelv → nagy művek → köznyelv" formulában fejez ki — mennyire a ma eleven problematikájában fogant. Hiszen részletesen kitér például arra, hogy a mai zenei köznyelv (a könnyű zene, a dzsessz) sok formát vett át a Debussy-féle zenei világtól, sőt újabban kísérletek történtek a dodekafónia bizonyos nyelvi elemeinek alkalmazására is. Vajon merre halad ezután a fejlődés? kitárulhat-e az a lehetőség, hogy a bartóki muzsika bizonyos képletei a zenei köznyelv részévé váljanak?

Minden nagy művészet kettős vonatkozásban áll tehát a zenei köznyelvvel. Egyrészt ahhoz a közhasználatú zenekultúrához kapcsolódik, amelyből kinőtt, másrészt viszont forrása és éltetője lesz vagy lehet a köznyelv új forradalmainak. Ez a zenei nyelv fejlődésének belső dialektikája.

Amihez a zene nyelvi és formai elemeinek összefüggése is hozzátartozik. Szabolcsi ragyogó dialektikával mutat rá ugyane kötetben megjelent másik tanulmányában *(A romantika felbomlása)*, hogy a nyelv és a forma (műforma) reciprok viszonyban állanak egymással: „Általánosságban úgy fogalmazhatnám meg ezt a jelenséget, hogy mennél több nyelvi újdonságot hoz a zeneszerző, annál óvatosabb a formák módosításában". Vagy pozitíven fogalmazva: „Nyelv és forma egymással szövetkezve, egymásban érvényesíti a maga teljes erejét, intenzitását; ebben az egységben hat akkor is, amikor már hagyománnyá vált. Nyelvi és formai hagyomány közös szuggesztiója is ily módon egymással kapcsolódva a legerősebb."

A zenei nyelv és a zenei műforma tehát együttesen alkotják a tágabb — esztétikai értelemben vett — zenei formát. Összefüggésüknek ez a Szabolcsi-által megrajzolt koncepciója az egyetemes esztétikai irodalomban is párját ritkító világossággal rajzolja meg a forma elmeinek belső összefüggését, sőt rendszerét. Kulcsot adhat a számunkra majdan egy teljes, esztétikai értelemben vett zenei formatan felépítéséhez. (A formatannak a zeneelméletben használt kifejezése ugyanis szűkebb az esztétikainál, a műformára és nem a szélesebb értelemben vettt formára vonatkozik).

E munkához Szabolcsi maga is jelentősen hozzájárult, elsősorban a melódia történetének elemzésével. Nemcsak erről szóló nagy munkája *(A melódia története)* foglalkozik ezzel a témával, voltaképpen minden művében bőven találunk idevonatkozó utalásokat. S valóban, koncepciója alapján tel-

jesen érthető, hogy vizsgálódásai középpontjába éppen a dallamot helyezte. Ha ugyanis abból indulunk ki, hogy az esztétikai értelemben vett zenei forma két összetevője a nyelv és a műforma, akkor fel kell ismernünk azt is, hogy a dallam már e két tényező „metszete", az a legkisebb egység tehát, ahol a zenei nyelv formává válik, ahol a zenei forma nyelvi jelenségekben jelenik meg. És Szabolcsi mindig ebben a minőségben vizsgálja a dallamot, elemzései ezért nem csupán zeneelméleti, hanem mindig és mindenekelőtt esztétikai jelentőségűek.

Hátra van még a koordinátarendszer harmadik tengelye, amely az embert a rend és a szabadság skáláján helyezi el. E tengely léte, megrajzolásának szükségessége logikusan következik az előzőkből. Ha ugyanis arra vagyunk kíváncsiak, hogy mi az ember helye a természetben, mi az egyén helye a közösségben, akkor legelőször is azt kell kérdeznünk: mennyire nyújt neki ez a hely szabadságot és mennyire kötözi meg. És valóban, elég elolvasni Szabolcsi Bence nagy zenetörténeti munkáját *(A zene története)*, amely immár nemzedékeket nevelt a zene ismeretére és szeretetére, hogy lássuk, a szabadság eszméje milyen központi helyet foglalt el gondolatrendszerében. A zenetörténet lapjain az az ember elvenedik meg, aki a feudális kötöttségek rendjével szembeszegülve megvív a maga polgári értelmében vett szabadságáért, majd amikor ez a szabadság és ez a rend válságba kerül, harcba indul az új rendért és az új szabadságért. Akkor — A *zene történetének* megírása idején — Szabolcsi még nem nevezi meg az új rendet, de Bartókot és Kodályt (a „megkötő mozgalmat") tudja váteszéül. Később azonban — felmutatva a szocialista forradalmat — nevét is megnevezi.

S ez nem puszta szólam, hanem gondolatainak logikus következménye, hiszen Szabolcsi éppen Bartókban találja meg a szocialista forradalom eszméinek első zenei hírnökét. 1954-ben írt tanulmánya *(A zene történelmi hangváltásairól)* éppen ezt fogalmazza meg. Figyeljünk a dátumra: amikor a hivatalos esztétikai „irányvonal" szerint Bartók és Kodály, bár nagy értéket jelentettek, lényegében mégis a polgári, kapitalista múlt zenéjét képviselték, akkor Szabolcsi Bence egyértelműen mutatta meg, hogy fellépésük csakis a szocialista forradalom eszmei előkészítéseként fogható fel és társadalmilag csakis így értelmezhető helyesen. A tanulmány így lehetett a *Válaszút* címmel megjelent kötet méltó befejező darabja, — hiszen voltaképpen az egész könyv azzal a kérdéssel foglalkozik, hogy a nagy történelmi sorsfordulók hogyan váltják ki szükségszerűen a zene fejlődésének nagy válaszútjait, s hogy hogyan felelhet meg ebben a helyzetben a zene feladatának.

A Szabolcsi által felvázolt koordinátarendszer tehát rendkívül hajlékony és hiteles módszernek bizonyult a zene tartalmi és formai elemzésére. S ami esztétikai szempontból különösen fontos: mindkettőre egyszerre. Hiszen mit kell tennünk, ha a zene formáját akarjuk elemezni? A zenei nyelvet, a zenei műformát, és „metszetüket" a dallamot, a harmóniát kell megvizsgálnunk, ki kell kutatnunk, hogy a zene formáiban az adott időszakban milyen rend érvényesült, s használatukban a művész milyen szabadsággal rendelkezett. És mit kell csinálnunk, ha a zene tartalmát akarjuk megismerni? Pontosan ugyanezt, legfeljebb más célzattal. A nyelv közösségi és egyéni stílusjegyeinek vizsgálata által feltárul előttünk az egyén és a közös-

ség viszonya, úgy ahogy a művész átéli és kifejezi. A zenében megvalósuló rend és szabadság elemzése által feltárul előttünk a rend és szabadság társadalmi összefüggése, ahogyan az a művész számára megjelent, s ahogy azt számunkra megjeleníti.

Az esztétika egyik főkérdése évszázadok óta a tartalom és a forma viszonya. Annyi jó törekvés rekedt meg azon, hogy a kettőt elválasztották egymástól, vagy nem tudták egységüket helyesen kimunkálni, megrekedtek a forma analizisében, anélkül, hogy eljutottak volna a tartalomhoz, vagy a tartalom után kutattak, anélkül, hogy behatoltak volna a formába. Az a módszer, amelyet Szabolcsi Bence képvisel, nem ismeri a tartalomnak és a formának ezt a dichotomiáját. Számára a kettő csak in abstracto választható szét, a valóságban azonban mindig együtt és egymásban vannak, mindig csak együtt és egymásban vizsgálhatók.

Felrajzoltuk tehát Szabolcsi esztétikájának „koordináta-rendszerét". Most már csak az a kérdés, hogy mi áll ennek a rendszernek „origójában", középpontjában. Műveiből ez is világosan kitetszik: mindig az ember, mindig az ő természethez, társadalomhoz és szabadsághoz való viszonyáról van szó. Emlékezzünk csak arra, ahogy a Tóth Aladárral együtt írt *Mozart* könyvben szembeállította Gluck, Paisiello és Mozart módszerét. Gluck az egyszerűsített, stilizált és egysíkba vetített, *felnagyított* életet ábrázolta, Paisiello jellegzetes figurák habzó-kavargó társasjátékává *kicsinyítette* az operaszínpadot, Mozart viszont az *élet egészét* idézte fel, minden ellentétével, állandó kettősségével és kétértelműségével egyetemben. És olvassuk el ezután a *Válaszút* jellegzetes szembeállításait, például Gesualdo, (a rettegés). Gagliano (az alkalmazkodás) és Monteverdi (a válasz) hármasságát, s felismerhetjük, hogy itt ugyanarról a mértékről van szó, Szabolcsi meggyőző következetességgel minden művében ugyanazt a mértékrendszert alkalmazza.

Talán ez a vázlatos összefoglalás is bizonyítani tudta, hogy Szabolcsi Bence írásai kerek és egységes zeneesztétikai koncepciót tartalmaznak, amelyet éppen az *egészre*, a *teljes*re irányuló következetessége tesz jelentőssé. Szabolcsi az egész ember, az egész emberi élet ábrázolását keresi a zenében, mértékül az egész embert tudja, s esztétikai analizáló módszerével az egész zenét akarja megragadni. Úgy vélem ez az igény teszi művét a zeneesztétika számára is alapvető jelentőségűvé.

BREUER JÁNOS:

A MAGYAR ZENETÖRTÉNET KÖLTŐJE

„Jersze, emlékezzünk most mi nagy dologról..."

„A magyar zenetörténeti munka előfeltétele és legfontosabb segédtudománya a zenei néprajz. Zenetörténeti adatokra az élet színét és melegét csak néprajzi tudás és tapasztalat hozza meg. Ezért a magyar zenetörténésznek előbb folkloristának is kell lennie. Írott emlékeinkkel nem tud mit kezdeni, ha nem ismeri a népzenei hagyományt személyes tapasztalatból... Természetes, emellett fel kell készülnie a külföldi zenetörténész teljes fegyverzetével is... A zenetörténésznek nem azért kell megismerni a népzenét, hogy új variánsokat gyűjtsön (bár egy kis gyűjtőszerencse mindenütt hozhat még meglepő eredményt), hanem hogy életre keljen benne is a hagyomány élete — ne csak kívülről nézze, hanem ő maga is aktív részesévé váljon."

Néprajz és zenetörténet című előadásában, 1933-ban mondotta Kodály Zoltán az idézett gondolatokat. A zenetörténeti kutatás és a folklor diszciplináinak egyesítése manapság már természetes és általánosan elfogadott követelmény de nem volt az egy emberöltővel ezelőtt. Illetőleg, elfogadott volt már, csak épp nem általános. Hisz éppen Kodály zeneszerzőosztályából kelt útra, külhoni egyetemre egy fiatal tudós, hogy a „külföldi zenetörténész teljes fegyverzetével" térjen haza — mint az előző évszázadokban is oly sok tudásra szomjas, más-más tudományágat művelő diák. 1923-at írtak akkor, s egy év múlva a 25 esztendős Szabolcsi Bence közzéteszi magyar kutatásainak első eredményét „A régi magyar zenetörténet problémái" című tanulmányt.

Tudományos publikációknak manapság jó csengést s hitelt ád, ha címükben a „probléma" kifejezés szerepel. Az említett tanulmány címe azonban valódi problémákat sejtet, hiszen a magyar zene története egyetlen hatalmas kérdőjel. Adatok, zenei emlékek alig ismertek, értelmüket-jelentésüket az elődök éppúgy nem tudják megfejteni, mint az egyiptomi hieroglifákat Sampollion előtt. Többnyire a kottát sem tudták pontosan megfejteni a magyar zenetörténet múlt századbéli úttörői, ami kevésnek nyomára akadtak, ami keveset közzétettek, az is hibás volt. Jó szándékkal, lelkesedéssel hogyan is pótolhatták volna az elődök mindazt, ami a „fegyverzetből" hiányzott. Meg kellett alkotni hát zenetörténeti múltunkat, rekonstruálni egy-egy apró adatból-közlésből, archeológus módjára törött cserépből feleleveníteni a terakotta-váza egykori szépségét — jóformán első nagyszabású vállalkozása volt ez a fiatal Szabolcsi Bencének.

Az archeológus-feladat betöltésének első feltétele a cseréptörmelék összegyűjtése volt s elkülönítése azoknak a leleteknek, amelyek egyűvé tartoznak. A tanulmány megjelenését követő negyedik esztendőben Szabolcsi Bence már összefoglaló válaszait fogalmazza meg. 1928-tól 1931-ig öt hatalmas tanulmányt tesz közzé, feldolgozván a magyar középkortól a XVIII. századig ívelő időszakot. Méreteiben már-már valószínűtlen vállalkozás ez, kivált, ha, meggondoljuk, hogy e tanulmányok megjelenésével párhuzamosan a muzsika tudományának enciklopédikus tárházát, a Zenei Lexikon kiadását is akkor készítette elő.

A „leleteket", akár kotta őrizte meg, akár írásos feljegyzés, legelsőnek is alaposan meg kellett tisztítani mindenféle előítélettől miként az archeológus is vigyázva, óvatosan letisztogatja a talált töredékeket. A középkori magyar énekmondók kérdéséhez (1928) a megoldást a Réthei Prikkel Mariánnal folytatott disputa szolgáltatja. Tinódi zenéje (1929) ismertetésekor Mátray Gáborról — az első közzétevő érdemeinek elismerése mellett — nem hallgatható el, hogy „... tökéletes értelmezést nem mindenütt adhatott a dallamok mellé..." És később is. A XVII. század magyar világi dallamai közzétételekor (1950) szüntelen vitatkozni kell Fabó Bertalan egykori hibás közléseivel s vitatkozni a források pontatlanságaival, hibáival, többértelműségével.

Ez a rekonstrukció, a forrásokkal és régebbi közzétevőikkel folytatott perlekedés voltaképpen már önmagában is elegendő ahhoz, hogy egy életművet megbecsüljünk. Szabolcsi Bence azonban ott kezdi el az igazi munkát, ahol más — nemegyszer hozzá hasonló világhírre szert tett — tudósok befejezik. „... Az igazat mondd, ne csak a valódit..." — igényli önmagától, ehhez azonban költővé kell válnia, művésszé kell lennie. Aminthogy a restaurátor is művésszé lesz, amikor nagy-nagy türelemmel megkeresi a műalkotásból fennmaradt részeknek az egészben elfoglalt helyét és előbb elképzeli, majd töredékeiből fel is építi a görög vázát. Igen, eleven fantázia kell az ilyen újjáteremtéshez és az a ritka képesség, hogy a restaurátor a részletekben is az egészet lássa s láttassa, vagyis az igazat, ne csak a valódit. Mert igazsága, társadalmi, történelmi és művészi hitele az egésznek van, a nagy folyamatoknak, amelyekbe az egyes adatok beépülnek s amelyek az egyes adatokból tárulnak elénk. A magyar zenetörténetet mozaikkockákból összerakó, úttörő munkát végző Szabolcsi Bence a legaprólékosabb pozitivista kutatót megszégyenítő preciziós feltárással jut a birtokába annak a zenei-történelmi apparátusnak, amelynek alapján lehetősége nyílik arra, hogy gyökeresen elforduljon a pozitivizmustól. A magyar zene történetét feldolgozó Szabolcsi Bence a Vivaldi, Mozart, Beethoven, vagy Bartók kutatótól mindössze abban különbözik, hogy ez utóbbi témák feldolgozásakor, értékelésekor támaszkodhatott elődök és kortársak hangyaszorgalommal összegyűjtött adathalmazára s a mások kitermelte építőkövekből emelt pompás palotát, míg a magyar zenetörténet felépítéséhez neki magának kellett felkutatnia az építőanyagot is.

A módszert illetően mindegy tehát, hogy Tinódiról, vagy Palestrináról, ismeretlen magyar szerzők virginálzenéjéről, vagy Vivaldiról, kollégiumi diákok nótáiról, vagy Mozartról, a verbunkosról, vagy Beethovenről van-e szó. Szabolcsi Bence csak muzsikusként és költői módon képes témáinak

megragadására, a történelmi igazság kiderítésére, akár fenti, akár lenti művészetről értekezik. Pontosabban: ilyenféle különbségtételt „akár"-t, „vagy"-ot nem is ismer, jelenségeket nem elválaszt, hanem összeköt. Menynyire jellemző tanulmánycímek: Népi *és* egyéni műalkotás a zenetörténetben; Művész *és* közönsége; vagy éppen kötetcímek: Népzene *és* történelem; Vers *és* dallam. S még jellemzőbb, amikor A XVI. század magyar tánczenéje című munkájában határozottan leszögezi: „... vannak kérdések, amelyekre a történelem nem »vagy-vagy«-gyal, hanem »mind-mind«-del válaszol."Különböző körökben fürkészi Szabolcsi Bence az összefüggéseket, a zenei jelenséget megméri a magyar történelmen, a kortárs külföldi zenetörténeten és a szájhagyomány által megőrzött népzenei emlékeken. Zenei vizsgálódásaiban tehát egyaránt tekint „felfelé" és „lefelé", ez ábrázolásának egyik tengelye, amelyen mintegy a térben, helyezi el a jelenségeket; a történelem és művelődéstörténet kifaggatása adja a koordinátarendszer másik tengelyét, amelyen az időt, annak változásait mérhetjük.

A magyar zenetörténet alakulását Szabolcsi Bence egyfelől önmagában szemléli, másfelől a nagy európai áramlatok tükrében vizsgálja. Felismeréseit az a központi gondolat irányítja, amely szerint a magyar zene egy tágasabb kelet-európai hangvétel részeként fogad be és bocsát ki különféle hatásokat. A szomszéd népek újabbkori zenetörténetíróinál hányszor is találunk nacionalizmustól fűtött, erőszakos zenei területfoglalást. Szabolcsi Bencétől mi sem áll távolabb, mint az ilyen nemzeti elfogultság, magyar gőg. Kicsinyes szemlélet nem szűkítheti látókörét, A XVI. század magyar tánczenéje című tanulmányában azért is szögezi le: „...a hajdútánc *közös,* egyidejű és együttes terméke a kor magyar, szláv, bolgár és román nép életének, a végvári vitézkedések, nemesi portyázások és népi ellenállások, rablókalandok és hősi erőfeszítések zilált korának. Aminthogy a Rákóczi-nótáról s nem egy kuruc dalunkról bebizonyosodott, hogy magyar és szlovák, román, lengyel és kárpátukrán elemek egyaránt szóhoz jutnak benne, hogy legfontosabb benne épp e népek közös, egységbefonódott, eggyévált hangja. S hozzátehetjük: alig hetven-nyolcvan évvel utóbb maga az új magyar tánczene, a verbunkos is törökös-szlávos-cigányos vonások vegyületében jelenik meg a világ előtt, tehát valósággal újból egy népközösséget proklamál."

Ilyen értelemben mutatja ki Szabolcsi Bence *kelet-európai* elemek jelenlétét a XVII. századi olasz monódiában; állapítja meg, hogy „... Bach számos művében, egyelőre tisztázatlan forrásokból, feltűnik a *kelet-európai* népi és népies dallam- és ritmusvilág is:"; tárja fel Haydn és Mozart remekműveinek verbunkos-elemeit s azok jelentését; követi nyomon egy *közép-európai* vándordallam útját, rámutatva egy bécsi kézirat, egy magyar kézirat, egy Weber-mű, egy magyar népdal és egy székely cigányhegedűs által játszott dallam összefüggésére, hogy végső következtetésével ily módon hagyja nyitva az általa felvetett kérdés választ: „Mi volt hát a dallam történelmi-földrajzi útja? Bécsi operett-dallam volt talán a XVIII. század végén, bécsi népszínmű betétje, melyből 170 év múltán székely verbunkos született Bukovinában? Vagy fordítva: Kelet felől érkezett s mint exotikus divatcikk vert gyökeret Bécsben, Prágában, majd Németországban? Egyértelmű választ nehezen adhatnánk erre a kérdésre; maga a dallam azonban így is a Dunavidék né-

peinek közös emlékeiből őriz valamit s talán azok közül a vándormelódiák közül való, melyek a középkor óta újra meg újra összekötötték e népeket országhatárokon keresztül."

Dallamok, stílusok vándorlásának feltárásával, népzene és műalkotás kapcsolatának vizsgálatával Szabolcsi Bence a népek testvérré válásának bartóki eszméjét teljesíti ki. Nyersen és őszintén, illúziók nélkül kutatja ezeket a kapcsolatokat, szembesíti a népet, illetőleg a nép korszakonként más-más mértékben aktivizálódó osztályait-rétegeit, hogy e konkrét társadalmi vizsgálódásokból keressen magyarázatot stílusok, műfajok születésére, virágzására és elhalására. Hisz a zenét, akár magyar akár külföldi, akár lokális jelentőségű, akár egy földrészt sugároz be, megérteni, érvényesen magyarázni nem lehet csak a hangjegyek szemléletéből, József Attila „igazatmondása" csak a zene és a társadalom mozgásának, fejlődésének egyidejű vizsgálatával lehetséges. S mindeme kutatásoknak summája, összegezése lehetne Szabolcsi Bence megállapítása: „A népi dallam, a népi ritmus felfedezése — akárcsak a nemzeti nyelvé — a népi tömegek forradalmi feltünésével áll szerves és szoros kapcsolatban."

HOMOLYA ISTVÁN:

SZABOLCSI TANÁR ÚR

Nehéz feladat megvonni a határvonalat Szabolcsi Bence irodalmi működésén belül a szigorúan tudományos jellegű és az elsődlegesen népszerűsítő, ismeretterjesztő, pedagógiai írások között. Az előző esetben szembeötlő, hogy még a legelvontabb tudományos részletprobléma tárgyalásmódjában is ott lappang valami, ami a szélesebbkörű olvasottság igényét is szem előtt kívánja tartani. Mindezt egyáltalán nem a tárgyalásmód elvulgarizálásával teszi, hanem — egészen egyéni és a maga nemében utánozhatatlan módon — nagyfokú, és a modern tudományos irodalomban alig ismert irodalmi igényesség bekapcsolásával. Tegyük hozzá: ez az irodalmi igényesség nem csupán a stílus megnemesedését jelenti, hanem a kifejező-eszközök, fogalmak, hasonlatok felduzzasztását a szorosan vett szaknyelven túl a választékos irodalmi nyelv felé — tehát kifejezésmódban továbblépést egy magasabb minőségi kategóriába; s egyúttal éppen a nem-szakmai, irodalmi fogalom-, hasonlat- stb. -használat révén egy szélesebbkörű érthetőséget. Ennek az eredménye, hogy ha muzsikában csak egy kicsit is jártas olvasó kezébe vesz egy Szabolcsi tanulmányt, még ha nem is tudja részleteiben végig követni a gondolatmenetet, valami mindig megragad benne, valami lényeges a tárgyalt műről vagy korszakról.

Másrészről viszont olyan írások, amelyek eleve a szélesebb közönség számára készültek, tartalmukban, forrásanyagukban a legszigorúbb tudományos igényességet mutatják, amit csak az tud teljességgel felmérni, aki legalább megközelítőleg hasonló jártasságú az illető témakörben, mint az írójuk. Ez eredményezi, hogy még a legapróbb népszerűsítő írás is fontos tanulságokkal szolgál a szűkebb szakmai olvasótábornak is. Mind mennyiségileg, mind a témaköröket tekintve beláthatatlan anyag tartozik ebbe a kategóriába, ide sorolhatnánk *A magyar zenetörténet kézikönyvét* vagy *A zene történetét* éppúgy, mint az éneklő ifjúságnak szánt apró kis esszét vagy karcolatot az Énekszó hasábjain.

Ezen a kategórián belül szűkebb határvonalat kell húznunk akkor, amikor Szabolcsi Bence szorosan vett pedagógiai tevékenységéről kívánunk beszélni. Evégből eleve félre kell tennünk azokat az írásokat, amelyek a zenei népművelést a legmagasabb tudományos és irodalmi igényességgel valósítják meg, és ki kell válogatnunk azokat a munkákat, amelyek a muzsikus-ifjúság történeti-esztétikai képzésére íródtak. Néhány rövidebb írás (A tanítványok avagy a Palestrina-mozgalom története, Mozart és a népdal, Egy Beethoven-dallam története . . .) mellett — amelyek az Énekszó és az Éneklő Ifjúság című folyóiratokban láttak napvilágot — mindössze egyetlen

könyvet említhetünk: az 1947-ben megjelent *Régi muzsika kertje* című gyűjteménykötetet.

A könyv eredetileg segédtankönyvnek készült 1946-ban a Zeneművészeti Főiskola akkori stílustörténeti kurzusa számára, és jellemző képet ad a válogató pedagógiai elképzeléseiről. Tulajdonképpen zenetörténeti antológia az ősidőktől a huszadik századig, ám — rendhagyóan — nem zeneművi-idézetekből, hanem korabeli írásokból, irodalmi alkotásokból. A gyűjtemény funkciója: a reflektort nem magára a műalkotásra irányítani, hanem a környezetére, a talajára. Mert ugyanúgy, miképp a természetnek valamely csodálatos remekműve, egy faóriás vagy egy parányi virág áttételesen magán hordozza a környezete és talaja speciális vonásait, ugyanúgy a műalkotás és az alkotóművész is meghatározott történelmi-társadalmi körülmények között jött létre illetve nőtt föl, és mind az ember, mind pedig a produktuma magán viseli ezeknek a körülményeknek a jegyeit. A „zene életviszonyait" kívánja elsődlegesen feltárni, amelyek eltérőek, de sokmindenben mégis rokonok a történelem különböző korszakaiban, és ezeken keresztül kívánja megközelíttetni a régi idők idegennek tetsző művészetét: „... Ha nehezen találsz utat a régi zenéhez, mert szokatlan nyelven szól, kutasd fel és szeresd meg környezetén keresztül!"

A kis könyv alig tartalmaz valamit közvetlenül a szerző tollából: mindössze egy rövid előszót és az egyes fejezetek élén egy-egy néhánysoros bevezetést. És ebben ismét valami lényegbevágó tükröződik Szabolcsi Bence pedagógiai elképzeléseiből. Szerény és látszólagos visszahúzódás ez a tények, a valóság közvetlen dokumentumai mögé, hiszen azok önmagukért beszélnek, mindennél hatásosabban és hitelesebben. A pedagógus szerepe: válogatni és rendezni ezeket a tényeket olymódon, hogy az összefüggések maguktól értetődővé váljanak; kiemelni a lényeges momentumokat, rávilágítani a rejtett gondolatokra, de sohasem *helyettük* beszélni.

Az egész írott életművet tekintve ez a néhány szorosan vett pedagógiai írás annak elenyésző töredékét teszi ki. S nem kedvezőbb a publikációk mérlege, ha Szabolcsi Bence nem irodalmi, hanem élő, aktív pedagógiai tevékenységét tekintjük, amit a legutóbbi időkig töretlen lelkesedéssel, örömmel és nem csökkenő aktivitással folytat. Ezen a területen már csak a kevesek, a „kiválasztottak" válthattak és válhatnak részesévé ennek a nagyszerű működésnek: a muzsikus fiatalság egy kis része, és mindenekfölött a legutóbbi másfél évtized folyamán a keze alatt felnőtt zenetörténész-, zenekritikus- és zeneesztéta-nemzedék. Amikor rövid gondolatfuttatásunkban Szabolcsi Bence pedagógiai tevékenységét kívánjuk átfogni, éppen ezt az élő, jelentős hatáskörű munkásságot kell felmérni, amit írott, nyomtatott szöveg soha nem rögzített, csakis a közvetlen élmény és ismeretanyag. Ez viszont nem kevés, tanúsíthatja bárki, aki végighallgatta ezeket a kollégiumokat: olyan rétegei tárultak föl egy nagy koncepciójú, hatalmas látószögű muzsikus-történész ismerettárának és rendszerének, amelyek irodalmi működésében — bármily gazdag is az — sehol nem találhatók meg. Egy írás, könyv, történeti munka mindenképpen rendszerezettebben, zártabban, koncentráltabban tükrözi a benne foglalt ismereteket; de éppen a rendszer, a koncentráció érdekében kiszorul egy és más, az adott esetben másodrendű dolog, ami azonban más vonatkozásban nagyon is lényeges igazság vagy igazság-

elem lehet. De már maga az írás, írott szöveg — kicsit hasonlóan egy mégoly jól sikerült hangfelvételhez — eleve nélkülöz valamit, amiben az élő beszéd, a közvetlen kommunikáció esetlegessége, véletlenszerűsége ellenére is több és gazdagabb. Ez az a többlet, amit magukénak vallhatnak a Szabolcsi-növendékek, és ami sajnos csak többszörös áttételen keresztül juthat el esetleg egy szélesebb szakmai vagy érdeklődő közönséghez. A rádió — speciális lehetőségei révén — megpróbált valamit rögzíteni és visszaadni ezeknek az óráknak a gondolat- és hangulatvilágából. Az „Egy óra a zongora mellett" címen hosszú időn át hallható sorozat egy-egy kiragadott részlet kívánt lenni ebből a magasszínvonalú és folyamatos pedagógiai munkából, és a legsikerültebb felvételek valóban sok mindent vissza tudtak adni a Szabolcsi-órák légköréből. A műsor-sorozatnak éppen szakmai körökben keltett visszhangja mindennél jobban bizonyította, hogy olyasvalamit sikerült vele nyújtani, amit semmiféle irodalmi munkásság nem tud pótolni.

Hat éven át tanítványként volt módomban hallgatni rendszeresen Szabolcsi tanár úr előadásait. Mégis, amikor most ezeknek az élményeknek az alapján megpróbálom felvázolni és összeállítani a pedagógus Szabolcsi néhány vonását, kénytelen voltam előbb az írott anyaghoz folyamodni, hogy egy kis segítséget találjak, nem is az emlékezet számára, hanem a rendszer, a metódus megragadása végett. Ez a metódus ugyanis, talán éppen sokfélesége, gazdagsága miatt, csak alig-alig tudott kirajzolódni még öt-hat esztendő után is. Hiszen az előadások a közvetlen élményt és az ismeretanyagot tekintve éppen olyan pillanatokban nyújtották a legtöbbet, amikor látszatra elhagytak minden logikus és metódikus vágányt, és a gondolat végtelen szabadságát követve szárnyaltak zeneműről zeneműre, alkotóról alkotóra, korszakról korszakra. Afféle zenével telített hangos gondolkodások, szabad beszélgetések voltak ezek, amelyeknél a növendéknek is fontos szerepe volt. Nem magánál a gondolatmenetnél, mert azt a jó pedagógus mindig maga irányítja, még ha ez nem is érződik; hanem magának a légkörnek a megteremtésében. Kevés tanárt láttam, akit ennyire ösztönzött volna az érdeklődésnek a legkisebb szikrája is. Ha ezt tapasztalta a növendékben, akkor hatványozottan többet adott magából, aminek eredménye az említett enyhén dramatizált szabad gondolatfuttatás lett, s ezekből koncentráltan többet nyerhettünk, mint egy többórás előadásból.

Persze az ilyen kitérők között és mögött is mindig látni és érezni lehetett a nevelőt, aki elképzeléseit, hozzáállását mindig — tudva vagy éppen magától értetődően — belevitte a módszerébe. Az a megállapítás, amire az imént idézett antológia alapján jutottunk, minden témakörben és minden időben jellemzője volt az előadásoknak. Zenéről lévén szó, nem szabad és nem is lehet hangzó muzsika nélkül tárgyalni. Hiszen mi mondhatna többet erről a csodálatos művészetről, mint maga a zene. Amit az antológia a zenetörténet irodalmi vonatkozásait tekintve nyújtott, azt nyújtották szélesebb keretek között és nagyobb igénnyel ezek az órák élő muzsikában. Gépzenére csak végső esetben került sor, s ezt saját hasznunkra egy életre magunkkal vittük tanulságnak: többet ér, ha magad jól-rosszul megszólaltatod hangszereden a partitúrában rejlő muzsikát, mint a legjobb, legigényesebb hanglemezfelvétel! Így aztán az órák többnyire a zongora mellett zajlottak le („egy óra a zongora mellett" — mondta a rádióműsor), amelyen megszólalt

Gesualdótól Bartókig négy évszázad muzsikája. A studium lényege: ráirányítani a figyelmet a lényeges stílusjegyekre. A zene hallgatása és a partitúra egyidejű tanulmányozása révén megtanulhattuk *értve* hallgatni a zenét. Szabolcsi tanár úr zongoráján mindig úgy szólalt meg a mű, hogy a rejtett karakterek, a tipikus hangvételek előtérbe kerültek; ott szakadt meg, ahol egy közbevetett kommentár vagy egyéb összefüggés szükségessé tette. Ilyenkor az összefüggések beláthatatlan láncolata tárult fel: egy-egy Beethovendallam bonyolult evolúciója, egy romantikus hangvétel útja a csírájától a közhellyé használtságig... Mindez pedig nem egyszerű utalásképpen, hanem az élő, hangzó zenével dokumentálva, olyanformán, ahogy azt semmilyen könyv vagy írás nem tudja visszaadni.

Ebben a bonyolult rendszerben, amely a zene legkisebb építőeleméig megpróbálja feltárni a kapcsolatokat, rokonságokat anélkül, hogy egy pillanatig is erőltetettnek éreznénk, különlegesen nagy szerepet kapnak a kis mesterek, akik mint névtelen környezet veszik körül az óriásokat. Meglepően gyakran kerültek a kottaállványra a „kicsik" alkotásai, amelyek nem önmagukban mint zeneművek voltak érdekesek, hanem a nagyobb alkotásokhoz való viszonyuk révén váltak jelentőssé. „A nagy mű mögött ott húzódik a kisebbek hegylánca..." — írja Szabolcsi a Régi muzsika kertje előszavában, és valóban: a zenetörténet nagyjai nem légüres térből léptek elő a történelem legfelsőbb porondjára, hanem aktív zenei környezetből, amely hatott rájuk, nevelte, alakította őket, s amelynek jegyeit művészetük is magán viseli. Csakhogy ezek a jegyek átlényegülve, szubjektivvé, egyénivé válva kerülnek át a nagy mesterek művészi eszköztárába, kiemelkedve a mindennapiból, „esetleges"-ből „törvény"-nyé válva. Nem érthetjük Monteverdit igazán, ha nem látjuk mellette Perit, Caccinit, sem Mozartot, ha nem ismerjük Christian Bach, Stamitz és mások muzsikáját. Aligha tudnánk olyan rég feledésbe merült zeneszerző-nevet kiragadni az európai zenekultúra ezer esztendejéből, amihez ne kapcsolódott volna egy-egy pozitív megállapítás, egy zeneműidézet ebben a rendszerben. A történelem iszonyúan komplikált láncolat — mondhatjuk tanulságképpen —, amelyben nem hagyhatjuk figyelmen kívül a legkisebb láncszemet sem. Igazán nagyok csak kevesen vannak, és ezek az esetlegesek hosszú során át jutottak el a magaslatra; a történetírás pedig csak akkor közelítheti meg a teljességet, ha ennek az útnak minden fázisát igyekszik megrajzolni.

A zenei környezet viszont csupán a legközvetlenebb rétege annak a komplexumnak, amiben az alkotóművész felnő, az alkotás kivirágzik. Mellette, körülötte szüntelen követni kell a társadalom mindennapi tevékenységét, életfunkcióit, gondolkodásmódját. Sőt, ezt a speciális zenei gondolkodásmódot nem érthetjük meg, ha nem látjuk a szünet nélkül ható különböző szellemi erőket, látás- és ábrázolásmódot. Nem kevesebb ez, mint maga a korszak, a kor, illetőleg azok bonyolult egymásutánja, amelyeknek ilyen méretű átélése nagyon nagy erőfeszítést és még nagyobb koncepciót igényel. Nincs az a zenetörténeti munka, amely ilyen hatalmas perspektívákat merészelne célul tűzni magának, mivel szükségképpen és elkerülhetetlenül az általánosságok zsákutcájába sodródna. Egy többéves rendszeres kollégium azonban kísérletet tehet ilyen szédítőnek tetsző utazásra, s ha kölcsönösen megvan a vállalkozó kedv és ambíció, ha közös és egyéni studiu-

mok egészítik ki egymást, akkor a vállalkozás sikerrel végződhet. Nem sok pedagógus van a világon, aki hasonló merész vállakozásba fogott volna, mint Szabolcsi tanár úr.

Nehéz volna a hagyományos tudományágak szerint pontos definícióját adni egy ilyen Szabolcsi-kollégiumnak. A Főiskola tanmenetében a „zenetörténet" nevet kapta, ami legalább annyira általánosító fogalom ebben az esetben, mint amennyire speciális. A hagyományos zenetörténeti kutatás egyes speciális mozzanatai szükségképpen mellékessé váltak egy sokkal szélesebb perspektíva érdekében, maga a zene története „csupán" a központi törzs volt, aminek szempontjából, aminek megértése érdekében tekintettünk szét egy teljesebb ismeretanyag felé. Maga Szabolcsi Bence említi egy helyen a „zenei művelődéstörténet" fogalmát, s ennél megfelelőbb összefoglaló elnevezést aligha találhatnánk a tanultakra.

Bizonyos, hogy nem válik szükségszerűen zenetörténész vagy zenetudós abból, aki egy ilyen kollégiumot akár teljes aktivitással végighallgatott. Viszont mindenfajta zenetörténet-oktatásnak ez legfeljebb közvetve lehet a célja, és bajosan lehetne — ellentétben más, egzaktabb tudományokkal — valamiféle sztereotip formát adni a zenetudós-képzésnek. Mindenesetre ez a kollégium nagyon messzire esik mindenfajta sztereotipiától, s az eredménye egy olyan gazdag és átfogó koncepció, amit a növendék semmiféle olvasottsággal soha nem tudna megszerezni. Ott segít a legtöbbet, ahol a legnehezebb: talajt teremt, távlatot nyit, felszabadítja és serkenti a gondolatot, szemléletet ad anélkül, hogy merev téziseket diktálna. Ilyen alapokkal, ilyen fegyverzettel ki-ki a maga ambíciója és képessége szerint indulhat neki az egyéni munkájának, de bármerre is indul, mindenütt kivételes előnyöket tudhat magáénak.

Mint minden koncepciózus és logikus, következetesen kialakult rendszernek, ennek is megvan az a veszélye, hogy a felületes szemlélő számára túlontúl magától értetődőnek hat. A dolgok összefüggése, természetes logikája annyira önmagáért beszél, hogy hajlamosak leszünk elsiklani a mögötte rejlő erőfeszítés fölött. Kétségtelen: éppen ez az „erőfeszítés" az, ami — szántszándékkal vagy akaratlanul — közvetlenül nem derült ki a Szabolcsi-órákon. Pedig, ha igazán mögéje tekintünk a tanultaknak, akkor rá kell jönnünk, hogy minden megállapítás, minden összefüggés mögött hosszas, küzdelmes kutatómunka, anyag- és adatgyűjtés, rendszerezés rejlik. Egyetlen konzekvencia esetleg többszáz mű áttanulmányozásának a terméke, egy-egy zenei idézet többéves kutatásnak, dokumentumgyűjtésnek a végeredménye. A filológus Szabolcsi, aki rejtve maradt az előadások közepette, és mégis, a látva figyelőnek szüntelenül jelen volt. A mű, a rendszer esztétikuma érdekében az állványzat eltűnt, de létezése nélkül az építmény soha nem jöhetett volna létre, ezért beleépült, mint egy modern épület-kolosszus vasbetonváz-szerkezete. Ezzel a közvetett, rejtett tanulsággal tetőzte be Szabolcsi tanár úr pedagógus tevékenységét, útjára bocsátva egy sor zenetörténésznek, zenekritikusnak készülő fiatalt. A felmérhetetlen ismeretanyagon kívül saját példáján keresztül belénk oltotta azt a felelősségérzetet, ami nélkül nincs igazi történész, s aminek ott kell rejtőzni minden leírt vagy akár csak kimondott szó mögött; alázatot, elkötelezettséget, ha kell aszkétizmust aziránt, amit ő maga így nevez: a „szent zenetörténet".

VINCZE IMRE

A Zeneművészeti Főiskola tanári karának és a Magyar Zeneművészek Szövetsége elnökségének a nevében búcsúzom Vincze Imrétől a zeneszerzőtől, a tanártól és a közéleti harcostárstól. Élete korán, tragikus hirtelenséggel szakadt meg, műve befejezetlen és csonka maradt. Mi, akik egy kis ország aránytalanul nagy és virágzó zenei életének hétköznapjait éljük, csak akkor döbbenünk rá minden egyes társunk jelentőségére, nélkülözhetetlenségére, és pótolhatatlanságára, amikor az elhagy minket. Korai halálával megszakadt az az erőteljes, szívós és értő munka, amellyel a század nagy magyar zeneszerzésének hagyományait frissen tartani, a kor szellemének megfelelően átalakítani segített.

Vincze Imre, a zeneszerző, ennek a nagy hagyománynak, Bartók és Kodály korszakalkotó zeneszerzési tettének hatása alatt fejlődött muzsikussá, ez a hagyomány indította el pályáján korai szimfóniájával, kamaraműveivel, ebből a hagyományból formált gyengéd, emberséges és emberbarát mondanivalójához nyelvet. De nem volt egyszerű ismétlője a már egyszer elmondottnak. Nyitott szemmel nézte a világot, értő szellemmel élte át változásait és élénk muzsikus ösztönnel kereste a világon szerte felhangzó zenékben azokat a szavakat, amelyekkel az újat kifejező nemesveretű mondatait fűzhette egybe. Munkássága a zenei műfajok széles területére terjed ki. Írt zenekari műveket, hangszeres kamarazenét, gyengéd, bensőséges ihletésű dalokat és szívesen rándult ki a film területére is, hogy kitűnő dramaturgiai érzékével segítse élessé tenni az új emberről fényképezett új képet. Mivé terebélyesedhetett volna ez a művészet, ha szörnyű betegsége nem akasztja meg ereje teljében, már csak sejteni tudjuk. Hangszeres és vokális kutatómunka, a dramaturgiai kísérletezés eredményeként beérő nagy összefoglaló művek terveit temetjük a zeneszerzővel.

El kell búcsúznunk tőle, a tanártól is. Nélkülöznünk kell ezentúl értő és gondos útmutatásait, amelyekkel mindig segíteni tudta kezdő zeneszerzőinket, hogy megtalálják a kellő utat, amely oly titokzatosan és veszélyesen kanyarog manapság hagyomány és újítás, divat és egyéni mondanivaló, kulisszahasogatás és parnasszista elzárkózottság között.

Mestere volt a zeneszerzés tanításának, ennek a különleges mesterségnek, amelyre nemcsak szakmai tudása, a zeneszerzés mesterségének minden csínját-bínját jól tudó felkészültsége, hanem pszichológus tehetsége is predesztinálta. Hiszen ez az az oktatás, amelyben az oktatás látszatát is el kell kerülni, ez az a folyamat, amelyben egy fiatal egyéniséget úgy kell formálni, hogy az közben mindvégig önmaga maradhasson. Ez az az oktatás, amelyben arra kell felkészíteni a tanulót, hogy majdan elvethesse és újra fogalmazhassa a tanultakat, egyszóval a költészet iskolája, amelyben a tanult költő oktatja azt, amit nem lehet megtanulni.

És végül el kell búcsúznunk attól az embertől, aki velünk együtt viharos és nyugodt időkben, nagy felbuzdulásokban és letörésekben, győzelmeink túlbuzgó öröme közepette és hétköznapi gondjaink terhe alatt segített a vízeken tartani ennek a magyar zenekultúrának a hajóját. Ezt az intézményekből, tudásból, lelkesedésből és célszerű összetartásból formált furcsa konglomerátumot fenntartani, amely immáron 100 éve, elindulása óta mutatja, mire képes egy kis nép az alkotás egyik területén, ha mindig, minden időben akadnak olyanok, akik rendelkeznek épségbentartásához, továbbfejlesztéséhez elegendő szorgalommal, tehetséggel és önzetlenséggel. Nélkülözni fogjuk ezentúl okos hozzászólásait a Zeneművészek Szövetsége Elnökségében, amelynek tagja volt, nélküle leszünk kénytelenek dönteni közös ügyeinkben.

De munkájának nyoma megmarad zenekultúránkban, növendékei, felnőve, hordoznak majd valamit az Ő gondolataiból és ha a magyar zene továbbvirágzik, magában fogja hordani az Ő munkája gyümölcseit is.

Mihály András

A MAGYAR TANÁCSKÖZTÁRSASÁG ZENEI ÉS KULTURÁLIS POLITIKÁJÁRÓL

BESZÉLGETÉS LUKÁCS GYÖRGGYEL

A Magyar Tanácsköztársaság félévszázados évfordulójára emlékezve a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1969. április 10-én kibővített elnökségi ülésre hívta meg Lukács Györgyöt, a Tanácsköztársaság egykori közoktatásügyi népbiztosát. Az ülésnek egyetlen napirendje volt, a Lukács Györggyel való baráti beszélgetés. A találkozóról magnetofonfelvétel készült, s ennek alapján, Breuer János lejegyzésében tesszük közzé a beszélgetés szövegét.

— Lukács elvtárs, mint a Tanácsköztársaság közoktatásügyi népbiztosa éppen Bartókot, Kodályt és Dohnányit szemelte ki a zenei direktóriumban való részvételre, hogy valami újat csináljanak ezen a magyar földön. Szeretnénk tudni, miképpen esett a választása a három kiváló muzsikusra?

— Én erről egész röviden beszélhetek. A kérdés elvi részét megírtam a Társadalmi Szemlében (1969/3. szám. A szerk.) Ott megjelent egy kis cikk, amelyben kiemelkedőnek tartottam, hogy a Népbiztosság eredményes munkájának alapja az volt, hogy a magyar kultúra haladó mozgalmai szinte kivétel nélkül támogattak és vezető szerepet játszottak a Népbiztosságban. Talán ismerik az egyes Népbiztosságokban bekövetkezett személyi változásokat, az Országos Levéltár a Diktatúra 40. évfordulóján közzé tette ezt az anyagot. Ebben az volt az érdekes — és ezt némi önhittséggel mondom —, hogy csakis a Közoktatási Népbiztosság cserélte ki az egész vezető személyzetet, beleértve az összes miniszteri- és osztálytanácsosokat és tett helyükbe — hogy a Társadalmi Szemlében megjelent cikkemre utaljak — olyan embereket, akik az utolsó évtizedekben a maguk területén progresszív szerepet játszottak. Hogy ezek mármost a szakszervezetben feltűnt radikális óvónők voltak-e, vagy a Nyolcak a képzőművészetben, az nem játszott szerepet. Arról volt szó, hogy ez a reformot követelő radikális réteg úgyszólván minden területen vezető szerephez jutott és, amennyiben a Népbiztosságnak eredményei voltak, azt hiszem, hogy ezeket az eredményeket teljes mértékben ennek köszönhetjük. Az én személyem csak annyiban jött tekintetbe, hogy ezt a személyi változást — most már meg lehet mondani — Kunfi nagy ellenállását legyőzve sikerült keresztülvinnem.

A legkevesebbet a zenéről mondhatom, mert, ha egy szóval akarnám a helyzetet ábrázolni, én, mint népbiztos, a zene területén „fejbólintó János" voltam, nem csináltam mást, mint hogy az apparátus segítségével végrehajtottam azt, amit a zenei direktórium, pontosabban szólva, amit Bartók kívánt. Ha a múltról őszintén beszélünk, meg kell mondani, hogy Bartók és Kodály

tartozott a direktórium valóban haladó részéhez, Dohnányi pedig nagyon lojálisan, de kétségtelenül bizonyos opportunizmusból csatlakozott hozzájuk. Itt tehát legfőbbképpen Bartókról volt szó. Személyemmel kapcsolatban csak azt mondhatnám, hogy mélyen tudtam, mennyire nem értek a muzsikához, ha tehát Bartók és én erről beszélünk, akkor a muzsika egyik nagy, vezető embere beszél egy közönséges dilettánssal, a 7. sor 3. szék hangversenybérlőjével. Ha most itt magamnak valami érdemet tulajdonítok, az annyiban áll, hogy ezt a helyzetet felismertem és Bartóknak biztosítottam az ebből a helyzetből fakadó előnyöket.

Nem szeretném, ha egy hozzá nem értő ember táplálta zsenikultuszról beszélnének. Ennél többről van szó. Arról ugyanis — hogy visszatérjek ennek a kérdésnek a politikai és társadalmi oldalára —, amit én az irodalomban, olyan területen, amelyhez értek, számtalanszor kimutattam már. Arról, hogy Ady milyen egészen speciális helyzetet foglalt el az irodalomban, hogy Adyt a Nyugattal egyszerűen azonosítani és helyettesíteni nem lehetett és hogy az a föltétlen követés, amit én Adyt illetően egy tanulmányban kifejtettem, az Babitsra, Kosztolányira stb. nem vonatkozott. Ennél fogva az irodalomban és más területeken is rendkívül heves és szenvedélyes viták folytak. Azt azonban még egy zenéhez nem értő is látta, hogy ebben a korban Bartók az egyetlen a nagy művészek közül, aki frontálisan szembefordult a dzsentri és dzsentroid Magyarországgal. Egyszerűen meg kellett érteni, mit jelentett Bartóknál a népiség; erre épp a zene igen alkalmas terület volt: a „sírva vigad a magyar" népiességnek, a mindennapi zene területére kiterjedt ilyenfajta népiességnek a szétzúzását jelentette. A tisztán látó demokraták ebben az időben már észrevették, hogy az élő magyar művészek közül Bartók a legszenvedélyesebb és a legkonzekvensebb ebben. Ha pedig most visszatérek „fejbólintó János" szerepemre, igenis arról van szó, hogy Bartók volt talán az egyetlen akkor élő művész, aki nagy művészet és demokrácia összefüggését művében és művészet-politikájában egyaránt következetesen képviselte. Ennél fogva a proletárdiktatúra megadta Bartóknak és környezetének a lehetőséget elképzelései megvalósítására; és itt beleszámítom azt, hogy Bartóknak Reinitz volt a munkatársa a Népbiztosságon. A Tanácsköztársaságra visszaemlékezve arra kell tehát gondolnunk, hogy a zenei direktórium kulturális politikája egyúttal Bartók-féle kulturális politika volt.

— Ebben az álláspontban bizonyára sok szerénység van, hisz most már könnyű azt mondani, hogy persze, ott volt Bartók. 1919-ben viszont nem volt még annyira egyértelmű Bartók zsenialitása, bár híveinek köre növekedett. Ahhoz, hogy nyugodtan lehessen „bólintani" éppen azokat az embereket kellett kiválasztani, akikre leginkább lehetett támaszkodni.

— Ezt nem tartom egyéni dolognak, mert ez a proletárdiktatúrában, az egész vonalon így történt. Ha a képzőművészet ügyeit nézzük, ott Kernstoknak és az ő nyomán megindult fejlődésnek meglehetősen vezető szerepe van — elég egy pillantást vetni a plakátokra. Megvan ennek a negatív oldala is, amit, tudnom, még ma is sokan rossz néven vesznek tőlem. Én ugyanis kereken tagadtam azt, hogy Kassák Lajosnak az a vezető szerepe lehetne az irodalom terén, amely Adyt, vagy a muzsikában Bartókot megillette. A Nép-

biztosság politikája itt az volt, hogy nem engedte meg a szociáldemokrata írók csoportjának a Kassák-irányzat elnyomását, bár erre volt hajlandóság s volt róla sajtópolémia is. Egyúttal azonban mereven tiltakoztam minden olyan kísérlet ellen, amelynek célja az volt, hogy Kassákot hivatalos művészetnek ismerjük el. Itt is kiderül, hogy a Diktatúra kulturális politikáját kidolgozó csoport tisztán látta: a XX. század elején bekövetkezett nagy magyar fellendülésnek van két abszolút kiemelkedő alakja, aki kimagaslott a többiek közül, az irodalom terén Ady Endre, a zene terén pedig Bartók Béla. Ezt mi tisztán láttuk a Diktatúrában s ennek tükröződése az a művelődési politika, amelyet az imént megpróbáltam röviden jellemezni.

— *Lukács elvtárs részt vett a zenei direktórium ülésein?*

A dolog úgy állt, hogy két-három hetenként eljött hozzám Bartók, Kodály és Dohnányi és előadták a legfontosabb tennivalókat — itt játszottam én a „fejbólintó János" szerepét. Én nem emlékszem, hogy valaha is differenciák támadtak volna köztem és a direktórium között. Meglehet, hogy apróságokban, részletkérdésekben voltak nézeteltérések, a kisebb dolgokat azonban ők közvetlenül Reinitz révén intézték és az illetékes osztályoknak természetesen megvolt az utasítása arra, hogy ezeket a dolgokat valósítsák meg. Beszélgetéseim a direktóriummal körülbelül háromnegyed órát, egy órát tartottak s ismétlem, nem emlékszem, hogy közöttünk bárminemű nézeteltérés lett volna.

— *A direktórium tagjai egységes álláspontot képviseltek?*

Igen. Bartók és Kodály vonatkozásában ez nem is meglepő dolog. Dohnányit pedig — bocsánatot kérve esetleges tisztelőitől — nagy opportunistának tartom, aki a kommunistáktól a későbbi rezsimekig, kiváló diplomata módjára, mindenkivel szót tudott érteni. Hozzáteszem persze, hogy Dohnányit azért nem tekintem közönséges diplomatának, mert elég jelentős muzsikus volt ahhoz, hogy a jó zenét jobban szeresse a rossz zenénél. Ennél fogva nagyon sok belső motívumból is támogatta Bartókékat. Nem emlékszem, hogy lett volna Bartóknak olyan javaslata, amely ellen Dohnányi felszólalt volna. Azt mármost, hogy milyen volt hármójuk benső viszonya, nem tudom, azt nekem soha senki nem árulta el.

— *Bartók ebben az időben még nagyon tisztelte Dohnányit, különösen felnézett a pianista Dohnányira. Dohnányi még az 1920-as évek elején is játszott Bartókot, később azonban — bizonyára féltékenységből — egycsapásra abbahagyta Bartók műveinek propagálását.*

— Bartók fejlődésével kapcsolatban természetesen mindig tekintetbe kell venni, hogy a Tanácsköztársaság idején még nem bontakozott ki egész művészi fiziognómiája. A mi nemzedékünk számára — én most csak magamról és egy pár hozzám közel álló személyről beszélhetek — óriási élményt nyújtottak nemcsak a Waldbauer-kvartett első hangversenyei, hanem kivált A fából faragott királyfi, amely tulajdonképpen az első magyarországi példája annak, hogy egy komoly művészet komolyan felvetette az elidegenedés problémáját. Más kérdés, hogy Bartók, nem sokkal később, óriási fokozást ért el A csodálatos mandarinban, amelyet én, bevallom, a Diktatúra idején még nem is-

mertem. Számomra A fából faragott királyfi és a A kékszakállú herceg vára jelentették e téren a csúcspontot. Kétségtelen, hogy Bartók később még világosabban kibontakoztatta művészi fiziognómiáját, mint 1919-ben, — elég, ha a Cantata profana-ra utalok — és ennek Dohnányi körében is megvoltak a következményei. Ez nem kétséges, de nem tartozik a Diktatúra problematikájához. Akkor még megvoltak a Direktórium belső egységének a természetes alapjai.

— Irigylésre méltó, hogy a zenei direktóriumnak ilyen gyakran sikerült a közoktatásügyi népbiztossal találkoznia. A miniszterrel való ilyen gyakori tanácskozás ma aligha lenne elképzelhető.

Nagyon fontos dolog, amit hangsúlyozni szeretnék, hogy vezetési módszerünk nem csak a zenére, vagy a művészetre volt érvényes. A középiskola ügyeit Antal Márk, az óvoda kérdéseit Neumann Hilda irányította. A középiskola reformja szívügye volt Antal Márknak, évek óta harcolt érte a szakszervezetben, világos volt, hogy amint ő — mai terminussal élve — főosztályvezetői rangra került, első feladatának a reformtörekvések megvalósítását tartotta.

Hangsúlyozni szeretném: a Bartók-féle zenei direktórium nem véletlen szerencse műve volt. A fiatal művészettörténészeknek egy csoportja — Pogány Kálmán, Antal Frigyes, Vilde János és mások —, a művészeti direktóriumot támogatta. Munkájukra jellemző volt, hogy az őszirózsás forradalom után elkészítették a magántulajdonban levő értékes műkincsek jegyzékét. Ennek alapján tudta a Diktatúra egy héttel a kikiáltása után lefoglalni az összes szocializálandó műkincseket. Ha jól emlékszem, az Brueghel-kép, amely ma is látható a Szépművészeti Múzeumban, valamelyik Batthyány-grófé volt. Amikor a kastélyban a műkincseket összegyűjtötték, ez a kép eltűnt. A mi bizottságunk rögtön azt kérdezte, hol a Brueghel-kép és addig kopogtatták a falakat, míg megtalálták a befalazott képet. Ez a példa talán alkalmas annak illusztrálására, milyen lelkesedéssel dolgozott ez az értelmiségi réteg. Bartók ennek a gárdának kimagasló alakja volt, de például Antal Frigyes és Vilde János éppúgy hozzátartozott a direktóriumhoz a maga területén, mint Bartók a sajátján. A Népbiztosságnak ez a munkastílusa azonban, sajnos, a felszabadulás után nem folytatódott. Nagyon szeretném hangsúlyozni, hogy mindezt egyáltalán nem szabad az én egyéni számlámra írni, ez a kulturális reformok, vagy forradalmak igényének köszönhető. Ismétlem, ez a forradalmi vonal Bartóktól egészen az óvónő Neumann Hildáig húzódott.

— Ennek már 1918-ban — és előbb is — megvoltak az előzményei. Éppen Ujfalussy József tartott nemrég Debrecenben igen érdekes előadást, amelyben kifejtette, hogy mindaz, ami 1919-ben a művészetben és bizonyos mértékig a tudományban történt, nem volt robbanásszerűen új dolog. Már 1918-tól kezdve épültek a tervek Bartókéknál is, a művészet más területein is. A Tanácsköztársaság kikiáltásával ezek a tervek mintegy a megvalósulás stádiumába jutottak.

— Bizonyos törekvések elég régiek voltak. Például a Waldbauer-kvartett hangversenyei is úgy a tízes évek elején kezdődtek. E hangversenyekkel

kapcsolatban emlékszem még az Est-lapok gúnyos kritikáira. Ebben az időben kialakult Bartókék körül egy olyan közönség, amely nem csak muzsikusokból állott. Elég, ha például arra hivatkozom, hogy milyen érdemei vannak ebben a tekintetben, Bartók népszerűsítése körül, a költő Balázs Bélának. Nemcsak nagy egyéniségekről van szó tehát, hanem mindenütt mozgalmakról is és ezek a mozgalmak futottak össze azután 1919-ben, a Közoktatásügyi Népbiztosságon. Bartók zsenialitásának következménye, hogy az ő révén a zene képviselte a legmagasabb színvonalon a teljes reform gondolatát. A Diktatúra természetesen a reformgondolatokat mind megvalósítani nem tudta.

— *Foglalkozott-e a zenei direktórium olyan apróbb részletkérdésekkel, mint előadóművészeti-, vagy koncertproblémák?*

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 Diktatúra zenei életének nagy eseménye volt. Hozzá kell tennem: nem tudom, ki javasolta az Otello felújítását a direktórium tagjai közül, a direktórium felvetette, a „fejbólintó János" pedig elfogadta.

— *Szóba került-e az a korábbi terv, hogy Bartókot nevezzék ki az Operaház igazgatójává?*

— Erről nem tudok, ilyen konkrét tervet a zenei direktórium nem készített. Lehetséges, hogy a direktóriumon belül erről, mint megvalósításra még nem teljesen megérett tervről szó esett. Nem szabad elfelejteni, hogy mindössze néhány hónap állott a rendelkezésünkre s ez idő alatt a tervezés, nem pedig a megvalósítás álláspontján voltunk. Bizonyos területeken egyszerűbb volt a dolog. Például az egyetemeken, ahol az új tanárok kinevezésével a később világhírt szerzett Kármán Tódor és Fogarasi Béla foglalkozott. Az egyetemi oktatás és tudományos kutatás kapcsolatának megszervezésére vonatkozó tervük azonban már az előkészítés stádiumában maradt, még azt sem tudom, maradt-e fenn erről írásos dokumentum. Annyi bizonyos, hogy Kármánnal és Fogarasival nagyon sokat beszélgettünk ezekről a kérdésekről. A Tanácsköztársaság megítélésénél soha nem szabad elfelejteni, hogy itt mindössze 133 napról van szó, ami a kultúra átszervezésében nem több, mint egy lélegzetvétel.

— *Bartók operaigazgatói kinevezésének terve 1919 januárjában—februárjában vetődött fel.*

— Ezt én nem tudom. Az akkori minisztériummal nemigen álltam összeköttetésben. Gönczi Jenő volt az egyetlen, akit közelebbről ismertem, ő volt különben a régi minisztérium egyetlen olyan munkatársa, akit azután átvettünk. Bizonyos, hogy mindenfelé voltak ilyen reformtervek, de Bartók operaigazgatói kinevezéséről nekem nem volt tudomásom. Különben sem álltam közvetlen kapcsolatban Bartókkal, sem Kodállyal, így hát fogalmam

sincs az ilyen zenei intimitásokról. Tudni kell, hogy én egészen felületesen ismertem Bartókot és Kodályt, Bartókot véletlen, személyes kapcsolat következtében jobban ismertem, mert ő, még Zeneakadémiai növendék korában, tanára, Thomán István ajánlatára, húgomat, Popper Dávid növendékét tanította zeneelméletre. Így történt, hogy véletlenül találkoztam az egészen fiatal Bartókkal, de ebből a véletlen személyes találkozásból semmiféle közelebbi személyes kapcsolat nem született. Olyan részletkérdésekről, mint amilyen az Operaház igazgatói székének a betöltése, különben én csak bizonyos esetekben és a Diktatúra kikiáltása előtt szinte véletlenül értesültem. Tudtam például az Antal Frigyes—Vilde János-féle műkincs-akcióról, és előfordult, hogy Antal Márkkal vagy másokkal a középiskolai reformokról beszélgettünk. Általában véve azonban csak a Diktatúra kikiáltásával kezdődhetett az igazi, szisztematikus munka.

— A zenei direktóriumnak azokon az ülésein, amelyeken Lukács elvtárs is résztvett, milyen kérdések voltak napirenden?

— Véleményem szerint helytelen az ülés kifejezés használata. Bartókék bejelentették, hogy mikor szeretnének feljönni. Akkor ők bejöttek, leültek az én népbiztosi szobámban és fesztelen beszélgetés folyt, mindennemű napirend, vagy jegyzőkönyv nélkül. Felvetődtek itt a zeneoktatás fontos kérdései, a hangversenyélet, az Operaház átszervezésének ügyei, vagyis úgyszólván minden kérdés — de e találkozók fesztelen beszélgetés formájában zajlottak le. Nem szabad ezeket a találkozókat valami ülés-szerű keretbe képzelni. Mint említettem, napirend nem volt. Bartókék elmondták, ami a szívükön feküdt s amiben szükségesnek tartották az egész Népbiztosság támogatását. Ez néha lehetett egészen kicsinynek látszó kérdés is, de rendszerint a zene fejlődésének nagy kérdéseiről esett szó. Ez természetesen nemcsak Bartókékra vonatkozik, hanem valamennyi direktórium tevékenységére, azzal a különbséggel, hogy más direktóriumokban — kivált az irodalomében — alkalmilag nagy viták is folytak.

— Tehát az irodalmi direktórium a Lukács elvtárssal folytatott megbeszélései közben is összecsapott.

— Az irodalomban nem volt egységes álláspont. A Nyugat irányzata, a szociáldemokraták irányzata, a Kassák-irányzat élesen különbözött egymástól. Különben csak a zenei direktórium állott három tagból, a többi művészeti ágnak, kivált az irodalomnak és a képzőművészetnek népesebb volt a direktóriuma. Amikor például az irodalmi direktóriumban arról vitáztak, hogy milyen könyveket adjanak ki, az mindig úgy történt, hogy a direktórium megbeszélte az ügyeket és azok magától értetődően áttevődtek a népbiztosság személyzetéhez. A zenei ügyek végrehajtásához ott volt Reinitz az apparátusban. Bartókéknak kisebb dolgok elintézése végett nem kellett a népbiztoshoz fordulniuk, hanem egyszerűen Reinitznak telefonáltak, hogy erre, vagy arra van szükség, és az ügy elintéződött. Más területeken olyan emberek ültek az apparátusban, mint Gábor Andor, Balázs Béla, Bánóczy László, akik a megfelelő osztályokon rengeteg napi kérdést tudtak elintézni. Hozzá kell tennem, hogy az, ami most van, hogy tudniillik szinte minden kérdéssel a miniszterhez kell fordulni, a népbiztosságban még nem létezett.

— Most sem kerül minden kérdés a miniszter elé, a reformmal csökkentek a megkötöttségek.

— Nagyon örvendetes, hogy végre megszűnik a sok kötöttség. Ha ugyanis volt az én működésemben valami negatív dolog, az a régi szabályoknak volt köszönhető. Ezek értelmében ugyanis nekem kellett aláírni minden tanítói kinevezést. Némelykor elém raktak vagy öt kiló tanítói kinevezést és én mindet aláírtam, természetesen úgy, hogy halvány fogalmam nem volt arról, megfelel-e az illető Miskolc-környéki tanító az állásnak. Az abszurditásnak ezek a maradványai még a népbiztosság munkájában is megvoltak.

Az önállóság növelése nagyon hasznos. Én még azt is kétségbevonom, hogy a tanítókat és tanárokat illetően van-e a minisztériumi referensnek kompetenciája. Egy bizonyos: a miniszternek nincs. Persze, ezt a kérdést sem szabad sematikusan felfogni. Más súlya volt az egyetemek átszervezésének. Akkor, Fogarasival és Kármánnal minden egyetemi tanári kinevezést külön megvitattunk. Az egyetemi tanárok és a tanítók ügyét persze nem is lehet közös nevezőre hozni.

— A Zeneművészeti Főiskola tanári kinevezéseinél is ez volt a helyzet?

Természetesen, ott is így történt. Bartókék tettek előterjesztést. Ők javasolták az Opera irányítására vonatkozó változtatásokat is. Őszintén bevallom, hogy ezekre a részletekre már nem tudok visszaemlékezni.

— A Bartók Archívumban, Ujfalussy József vezetésével dokumentumkötet készül a Tanácsköztársaság zenei életéről. A kéziratban lapozgatva, elképesztő, hogy a legkülönfélébb irányzatok képviselői — legalábbis látszatra — menynyire egységesek voltak ez alatt a 133 nap alatt egy csomó dologban. Még Papp Viktor is, aki pedig később a Bartók ellen fellépő reakció egyik vezető alakja volt, mennyire együtt haladt a Diktatúrával.

— Nem szabad elfelejteni, hogy Magyarország hozta létre az irodalomban Mikszáth Kálmánt. A Diktatúrában is hatott az írónak az a gondolata: „Mutass nekem egy olyan kormányt, amelyet én nem fogok támogatni." Hogy más példára ne is hivatkozzam, Kosztolányi Dezső felajánlotta, hogy munkaközösséget szervez Marx Tőkéjének lefordítására. Nem arról volt szó, hogy Kosztolányit erre bárki is kényszerítette volna, sőt, ellenkezőleg, alig lehetett tervéről lebeszélni. Ha tehát ilyen dolgokkal találkoznak, ne feledjék, hogy hazánk, bizonyos forradalmi nagyszerűségek mellett, még a Tanácsköztársaság idején is megőrzött néhány mikszáthi vonást.

— Papp Viktor közvetlen kapcsolatban állt Dohnányival. Ha Dohnányi ezen az oldalon állt, Papp Viktor is csatlakozott. S amint Dohnányi távolodott, Papp Viktor is követte.

— Elnézést kérek az indiszkrécióért, de a Dohnányi-problémához az is hozzátartozik, hogy a legelső napokban felkeresett Dohnányi és megbeszéltük, hogy feleségét, Galafrés Elzát szerződtetjük az Operához. Ez még a zenei direktórium megalakulása előtt történt. Dohnányival kapcsolatban is felmerült ilyen kérdés s lefelé tömegével fordultak elő hasonló jelenségek. Semmiféle idealizálás kedvéért nem szabad kihagyni a Diktatúra történetéből, hogy olyan emberek, mint Kosztolányi, tömegével jelentkeztek. Itt,

legalábbis nekem, az volt az álláspontom, hogy pillanatra sem vettem komolyan Kosztolányi elhatározását, de nevetségesnek tartottam volna, ha a Diktatúra ezeket a lehetőségeket nem használja ki.

Utólag beszéltek az emberek kényszerről. Még Kassák is megtette később, amikor hizelegni kívánt a jobboldali szociáldemokrata bürokratáknak. De mások is hivatkoztak arra, hogy őket kényszerítették. Kassák például megírta, hogy én revolverrel akartam őt arra kényszeríteni, hogy a frontra menjen. Mindenesetre, a Diktatúra bukása után tömegesen emlegettek erőszakot. Humoros epizód, hogy egy Amerikában élő jugoszláv szerző, rólam írt nagy tanulmányában kiélezte az én kegyetlen diktatórikus hajlandóságomat és ennek bizonyítására — szerencsétlenségére — azt állította, hogy a halálos beteg Adyt erőszakkal kényszerítettem arra, hogy a parlament előtt kiálljon a Diktatúra mellett. Az a szerencsétlenség történt a tanulmány írójával, hogy március elsejében határozta meg ennek a szörnyűségnek a dátumát, holott Ady január 27-én meghalt és a Diktatúrát csak március 21-én kiáltották ki. Tehát sem Ady nem volt abban a helyzetben, hogy a Diktatúra erőszakot tehessen rajta, sem pedig a Diktatúra nem volt abban a helyzetben, hogy erőszakot tehessen Adyn.

Tömegesen születtek ilyen legendák a Diktatúráról, de az esetek 99 százalékában közönséges hazugságokról van szó. Ezzel természetesen nem állítom, hogy nem volt olyan megyei megbizottunk, aki alkalmilag erőszakkal lépett fel. A Diktatúrára mégsem volt jellemző az ilyenfajta erőszak, ezt mindenki láthatja, aki a népbiztosság munkáját közelebbről is figyelemmel követi. Megjegyzem, hogy — magyar példát véve — az Édes Anna is mutatja, mennyire tisztán látta Kosztolányi is, hogy valótlant állított, amikor a Diktatúrát erőszakkal vádolta.

— Bartók és Kodály, akik a Diktatúrában lehetőséget láttak zenei reformképzeléseik megvalósítására, politikailag milyen viszonyban álltak a proletárdiktatúrával?

— Erről, őszintén szólva, fogalmam sincs, nem voltam elég közeli kapcsolatban velük ahhoz, hogy ilyen dologban megkérdezhettem volna a véleményüket. Az bizonyos — és ezt én nagyon fontosnak tartom —, hogy Bartók és Kodály, mély demokratizmusuk következtében használták fel a Diktatúrát a zenei demokratizmus programjának megvalósítására. Kodály új pedagógiai módszerét akkor még nem dolgozta ki, de bizonyosra veszem, hogy a Diktatúra lelkesen fogadta volna ezt a módszert, ha már készen állott volna. A későbbi fejlődésben van különbség Bartók és Kodály között, de ez a differencia a Diktatúrában még nem volt meg.

A különbséget abban látom, hogy Bartók demokratizmusa paraszti, plebejus demokratizmus volt, a felső osztályok ellen és a népnek a felsőbb osztályok által történő eltorzitása ellen irányult. Ez világosan és egyértelműen kiderül a Cantata profana-ból. Kodálynak — véleményem szerint — romantikus illúziókkal teli nézetei voltak egy elmúlt időről, amikor patriarchális egység élt a nemzetben, egység volt földesúr és jobbágy között. Ennek az illúziónak Bartóknál soha, semmi nyomát nem láttam, ebben tehát van különbség kettejük között, amit — ha a kérdést napjainkban vizsgáljuk — zenei fejlődésükben is nyomon követhetünk. Hozzá kell tennem, én nem

hiszem, hogy ez már 1919-ben tisztázott álláspontjuk lett volna, abban az időben teljes volt közöttük a harmónia minden kérdésben.

— *Akkoriban került szóba a Nemzeti Múzeum átszervezése, belőle önálló gyűjtemények, — a többi között a Néprajzi Múzeum — létrehozása. Ennek népzenei osztályát Bartók és Lajtha vezette volna. A Néprajzi Múzeumnak és a népzenei osztálynak az ügye Lukács elvtárs elé került-e?*

— Bizonyosan elém került, de most már nem mernék bizonyossággal beszélni erről, mert ezek a nagy reformok még nagyonis előkészületi stádiumban voltak. Valószínűleg folyt erről is beszélgetés. Az kétségtelen, hogy Bartókék, ha a népzenekutatást a kezükbe akarták volna venni, azt megis kapták volna. Határozatról azonban nincs tudomásom, mert ez a reform, akár a Tudományos Akadémia és általában a múzeumok reformja, mint mondottam, nagyonis előkészületi stádiumban volt. Egyetlen kivétel volt a szocializált műkincsek gyors összegyűjtése, ezek az alkotások tíz nappal a Diktatúra kikiáltása után már a múzeumban voltak. Ez azonban nem a népbiztosság érdeme, hanem a már említett fiatal művészettörténész gárdáé.

Bizonyára folytak előkészítő megbeszélések a Népzenei Osztály felállításáról is — mint oly sok más ügyről —, és ha a Diktatúra csak egy évig, vagy hat hónapig tartja magát, ezek mind a megvalósulás, vagy legalább a részleges megvalósulás stádiumába kerültek volna. Mi csak az előkészületek előkészületeit tehettük meg, de részleteket ma már nem tudnék mondani. Ne felejtsék el, hogy azóta 50 év telt el és az én népbiztosi tevékenységem kilenc tized része beszélgetésekből állt a különböző osztályok és csoportok vezetőivel és a direktóriumokkal; valamennyi beszélgetés minden részletére érthetően nem tudok már visszaemlékezni. Érdekes volna, ha a Bartók Archívumban találnának feljegyzéseket a direktórium tagjaitól, nem tudom, vannak-e ilyen anyagok. *(Közbeszólás: Igen, vannak ilyen feljegyzések előkészületi stádiumban levő tervekről.)* Ebben a stádiumban volt tulajdonképpen a kultúra egész átszervezése. Ha valaki méltányosan akarja megítélni a Diktatúrát, többet nem is várhat egy 133 napig uralmon volt rezsimtől. Sőt, azt mondhatnám, könnyelműek lettünk volna, ha ilyen rövid idő alatt messzebbre megyünk el.

— *Foglalkozott-e a zenei direktórium a zeneoktatás reformjával?*

— Bizonyosan foglalkozott, de amennyire én visszaemlékszem, Kodály még nem dolgozta ki későbbi radikális zenei nevelési tervét. A zenei direktórium mindenesetre reformokat kívánt bevezetni és Tóth Aladár kötete óta tudjuk, hogy a zeneoktatás demokratizálásának gondolata tulajdonképpen Thomán Istvántól származott. Ez az eszme Thomán révén jutott el Bartókhoz és Kodályhoz. Számomra igen érdekes faktum ez, ugyanis mindig azt hittem, hogy a zenei nevelés reformja Kodálynak teljesen önálló gondolata. Nos, annak idején beszélgettünk a zeneoktatás reformjáról, de Kodály radikális terve, amely szerint minden gyermekből lehet zeneértőt nevelni, vagyis nincs amuzikális ember, — ez a reformeszme akkor még nem élt. Amikor 1945-ben hazatértünk, már létezett ez a kodályi eszme, azt azonban nem tudom, mikor és miképpen alakult ki a zeneoktatás demokratizálásának terve.

— Hogyan oldották meg a zenei direktórium idején a Népbiztosság pénzügyi kérdéseit?

— A pénzügyi helyzet nagyon rossz volt, hiszen tombolt az infláció. Bármit határoztunk is el, pénzügyi vonatkozásban két hét múlva már semmit nem ért a tervünk. Igen gyakran megtörtént, hogy a népbiztosság bizonyos kékpénzes gyorssegélyekre illegálisan Lengyel Gyula segítségét vette igénybe. Lehet, hogy ebből jutott a muzsikának is, de ezt ma már nem tudnám megmondani. Arra emlékszem, hogy széleskörű akciót hajtottunk végre a rossz állapotban levő ifjúmunkás otthonok körülményeinek megjavítására és az ifjúmunkások leromlott ruházatának pótlására. Lengyel Gyula nagy segítségemre volt ebben, mert lehetővé tette, hogy jóformán illegális módszerekkel, kék pénzzel, Ausztriából szerezzük be a szükséges ruhaneműt. Pénzügyi akcióink természetesen azokra a feladatokra koncentrálódtak amelyek közvetlenül szolgálták a nyomor enyhítését. Sok más területen is segítettünk. A Diktatúrában más vezetők is éltek ilyen rövid úton foganatosított intézkedésekkel, ez volt a forradalmi korszak munkastílusa. Ezeknek az intézkedéseknek többnyire semmiféle írásos nyoma nem maradt.

— Az előbbi kérdéssel nem csak erre gondoltunk. Manapság, ha bármiféle tervvel a minisztériumhoz fordulunk, az első kérdés a terv forintkihatására vonatkozik s arra, mi a terv pénzügyi fedezete. Lukács elvtársnál rendszeresen születtek nagy horderejű tervek. Ezeknek semmiféle pénzügyi fedezete nem volt?

— Az osztályok természetesen készítettek pénzügyi terveket. Azt azonban mindenki pontosan tudta, hogy amíg az infláció tart, ezek a pénzügyi tervek 90 százalékban nem reálisak. Ha ugyanis áprilisban olyan tervet készítettünk, amely, teszem, csak novemberben került volna megvalósításra, egyikünk sem tudhatta, mi lesz novemberben a pénz értéke. Ebben a tekintetben kétségtelenül volt is a Diktatúrának bizonyos forradalmi anarchisztikus mellékíze. Ha a Diktatúra fennállásának feltételei hosszabb időre biztosítottak lettek volna, bizonyosan felmerül a pénzügyi stabilizáció megvalósításának és a reális költségvetés készítésének kérdése is, de amennyire én meg tudom ítélni, idáig nem jutottunk el. Az infláció kezdetét éltük akkor és a Diktatúrát a lét és nemlét kérdései foglalkoztatták, érthető, hogy pénzügyi reform a terveink között nem is szerepelt. A Diktatúrának természetesen kiváló közgazdász szakemberei voltak — elég csak Varga Jenőre, Lengyel Gyulára, Kelen Józsefre gondolni —, s ezek a kiváló szakemberek nyilván érezték is ennek az állapotnak az ideiglenes voltát. De hát, egy Budapest ellen intézett román támadás idején sok értelme nem lett volna pénzügyi reformmal foglalkozni. Szovjetoroszországban már rég megkezdődött a konszolidáció s véget ért a polgárháború, amikor még mindig évek kellettek az infláció felszámolására. Amikor én 1921-ben, Moszkvában részt vettem a III. kongresszuson, javában tartott az infláció. A Diktatúrától tehát semmiképp nem lehetett várni, hogy 1919-ben kidolgozott gazdasági politikát folytasson.

— Amikor Ujfalussy József nemrég Lukács elvtársnál járt, szó esett arról, hogy a Diktatúra idején egy magyar vonósnégyes külföldi útjával kapcsolatban Bartók tiltakozott a kvartett külföldi utazása ellen.

— Valóban az volt a helyzet, hogy Bartókék ítélték meg, kinek lehet valutát adni. Valószínű, hogy a népbiztossághoz felterjesztettek különféle embereket, és amikor Bartókék egyes esetekben tiltakoztak, én természetesen azonnal telefonáltam Reinitznak, hogy az illetőt töröljék a listáról. Ebből soha nem támadtak közöttünk konfliktusok. Ma már, őszintén szólva, azt sem tudnám megmondani, miféle kvartettről volt szó. Az osztály bizonyára olyasmit csinált, ami ellenkezett Bartókék véleményével. Annyi bizonyos, hogy végül Bartók véleménye érvényesült. *(Közbeszólás: Ez abból a szempontból érdekes, hogy ilyen ügyekkel is foglalkoztak.)* Ilyen ügyek minduntalan akadtak. Nem szabad elfeledni, hogy ilyen nagy átalakulásnál néha egészen kicsinynek tűnő személyi dolgok is elvi jelentőségűekké növekedhetnek. Arról most már semmit nem tudnék mondani, hogy a kvartett kiutazása mögött volt-e valami elvi jelentőségű dolog. *(Közbeszólás: Nyilván rosszul játszottak.)* Valószínűleg ez lehetett a helyzet. *(Közbeszólás: Ez már önmagában is elvi kérdés, de méginkább az, hogy a miniszter a szakemberek kérésére leállított valamit a saját osztályvezetőjénél; elvi jelentőségű a vezetésnek ez a módszere.)* Hangsúlyozom: zenei területen, amennyire csak rajtam állott, mindig az történt, amit a zenei direktórium akart.

— Nem kapcsolódik szorosan a Tanácsköztársasághoz, de mondana-e Lukács elvtárs befejezésül valamit arról, hogy miben látja a zeneművészet mai társadalmi szerepét.

— Ez túlságosan nagy téma, amelyhez én nem is merek hozzászólni. Fiatal koromban nagyon buzgó hangversenylátogató voltam *(közbeszólás: most is az, Lukács elvtárs)*, néha most is elmegyek, de őszintén szólva, erre a kérdésre nem mernék felelni. Szakértőknek kellene megvizsgálniuk, hogy áll most a magyar zene. Csak a legáltalánosabb formában merném mondani, hogy érzésem szerint lezárult a közvetlen Bartók-periódus, amikor a nagy zene közvetlenül a magyar és nemzetközi népzenéből épült fel, és most, a zenét illetően új problémák merülnek fel. De szerintem ezt a kérdést az Önök itt jelenlevő kiváló teoretikus képviselőinek kellene megvitatni, nem pedig olyan, a zenei fejlődésen kívül álló embernek, mint amilyen én is vagyok.

Örömmel látom, hogy a Bartók—Kodály tradíció — de főleg a Bartók hagyomány — révén a magyar zenetudományban haladottabb és marxistább álláspont uralkodik, mint akár az irodalom, akár a képzőművészet elméletében. De arra, hogy magában a muzsikában mi a helyzet, arra laikusként nem mernék válaszolni, hiszen a készülő műveknek csak egy kis részét ismerem. Önök nagyon jól tudják, hogy annak, aki a mai magyar zene helyzetét meg akarja ítélni, nagyon sok mindent kell meghallgatnia, jót is, rosszat is. Enélkül viszont nem érzem magam illetékesnek ebben a kérdésben.

— Nekünk nagyon jól esik Lukács elvtársnak a magyar zenetudományról kialakult pozitív véleménye, amelyet nemcsak szóban fejez ki, de le is írt a Tóth Aladár-kötet előszavában.

Meggyőződésem ez, és, mondhatnám, egyúttal harci objektumom is, mert szeretném ebben a tekintetben az irodalomtörténetet is haladottabb állás-

pontra emelni. Őszintén szólva, ez eddig igen kevéssé sikerült. Bartók jelentőségét a magyar művelődésben nem lehet túlbecsülni, mert ő még Ady álláspontját is túlhaladta a dzsentri és dzsentroid kultúrával való szakításban. Bartók ezzel a kultúrával olyan radikalizmussal szakított, hogy ennek Magyarországon nincs is analógiája. A világosi fegyverletételtől a forradalomig terjedő korszak magyar irodalmát át meg átszövi a világtörténelmi értelmét már elvesztett dzsentri és dzsentroid kultúra dicsőítése. Ezzel szakított gyökeresen Bartók és e szakítás analogonja a zene kivételével egyetlen magyar kulturális területen sem található meg. Nagy örömmel látom, hogy a magyar muzikológusok levonják ennek a tanulságait. Irodalomtörténész, vagy művészettörténész kollégáikkal összehasonlítva ezért is vannak fölényben. Nem lehet eléggé magasra értékelni Bartók jelentőségét a magyar kultúrában. Még nagyon sok kutatásra lesz szükség, hogy messze a zenén túl terjedő, egyetemes jelentőségét helyesen tudjuk értékelni.

BENJAMIN SUCHOFF:

*ELŐSZÓ BARTÓK: ROMÁN NÉPZENE CÍMŰ MŰVÉHEZ**

I.

A Román Népzene[1] tulajdonképpen három kéziratból áll. Bartók átlátszó papírlapokra írta és az anyagot letétbe helyezte a Kolumbia Egyetem (New York) Butler Könyvtárában a Különleges Gyűjtemények Osztályán. Az első kötet tanulmány a hangszeres dallamokról, a második kötet a vokális dallamokról szól. Mindkettőt New York-ban fejezte be, 1942-ben. A harmadik kötet, amely a teljes szöveganyagot tartalmazza, 1945 márciusában készült el, szintén New York-ban, nem egész fél évvel Bartók halála előtt. A negyedik kötet átdolgozott változata Bartók 1935-ös Kolindák című kiadványának. Az ötödik, utolsó, kötet a máramarosi románok népzenéjével foglalkozó, 1923-ban kiadott mű átdolgozása. Ez az utolsó két kötet, mely most van nyomdában, tartalmazza a bevezető és a dalszövegek angol fordítását is. Bartók 1932-ben átdolgozta a román népzenéről szóló első művét — az 1913-as bihari tanulmányt — és beillesztette A Román Népzene első három kötetébe. Az öt kötet több mint 3400 dallamot és 2400 dalszöveget tartalmaz. Ennyit a műről általában.

Most rátérek arra, hogyan próbálta Bartók kiadatni a román népzenéről írt tanulmányait. Ezeket a kísérleteit, kevés kivétellel, sorra meghiúsította a kiadók részéről megnyilvánuló érdektelenség vagy a vonakodás, hogy eleget tegyenek Bartók magas követelményeinek. Ezt alátámasztja az a két kéziratoldal, amelyben Bartók megfogalmazta A Román Népzene[2] első kötetéhez írt Előszavát, és amelyet később elvetett, amikor elkészült az előszó végleges változata:

„Habent sua fata libelli... Erre a szomorú közmondásra kell gondolnom, amikor folklór kiadványaim sorsát figyelem. Nem térnék itt ki ezekre

* A szerzőről: Dr. Benjanin Suchoff Bartók Béla amerikai hagyatékának gondnoka. Ez a cikk némiképp módosított változata egy előadásnak, melyet dr. Suchoff 1968. július 17-én tartott a bukaresti Institutul de Etnografie si Folclor-ban. A szerző a Woodmere-Hewlett Nyilvános Iskolák (New York) Kerületi Zeneigazgatója volt, tizenöt évig a New York-i Bartók Archívum gondnokaként is működött.

[1] Az első három kötetet e tanulmány szerzőjének szerkesztésében, Martinus Nijhoff adta ki, Hágában, 1967-ben.

[2] Ez a két oldal, amelyet gondosan megőrzött más személyes dokumentumaival együtt, hangulatában jelentősen különbözik az Előszó többi részének kimértebb stílusától. Talán ezért is vetette el, és írta újra a bevezető bekezdéseket.

a néha nagyonis személyes problémákra, ha nem lenne ennek különleges célja jelen kiadvánnyal kapcsolatban. Rá kell mutatnom néhány zavaró, de elkerülhetetlen körülményre, amelyek mindig felmerültek és kitartó következetességgel kísérték az előkészítő munkát. Többnyire ennek tulajdonítható az a sok hiányosság, amely a zenei rész szövegében és nyomtatásában található.

Első nagyobb jelentőségű munkám a Magyar Népzene volt, amelyet 1931-ben adott ki az Oxford University Press, Londonban. („Hungarian Folk Music"). A bajok már itt elkezdődtek. Megkaptam a hibás kefelevonatokat — és a hibák többnyire félreértéseken alapultak. Kijavítottam őket és kértem egy második kefelevonatot. Ez nem tetszett a kiadónak, aki anélkül adta ki a könyvet, hogy nekem további levonatokat küldött volna. Az eredmény: számos pontatlanság, amely a helytelen fordítás miatt került bele a könyvbe. Hogy megmentsem a helyzetet, összeállítottam egy hibajegyzéket a javításokkal együtt és megkértem a kiadót, nyomtassa ki és mellékelje minden kötethez. A listát meg is küldték nekem nyomtatásban, de a mai napig nem találkoztam a könyv olyan példányával, amelyben ez is megtalálható lett volna.

A második könyv, amely ugyanennél a kiadónál jelent meg, a terv szerint magába kellett volna, hogy foglalja a román kolindákból, azaz a téli napforduló idején énekelt dalokból készült gyűjtésemet. Rendkívül érdekes szövegüknek eredetiben, valamint angol fordításban kellett volna megjelennie. Sok éves halogatás után aztán elkészült az angol prózai változat, részben a megfelelő archaikus angol nyelven, részben (valaki más fordításában) a lehető legrosszabb konyha-angolsággal. A kiadó azonban nem kívánt ezen változtatni. Az eredmény: a saját költségemen adtam ki a könyvet, azonban csak a zenei részére volt elegendő a pénzem. A szöveg még ma is kézirat formájában van meg.

Harmadik művem 2500 szlovák népdalból álló gyűjtésem lett volna. A kiadás jogát, valamint a dalokról készült fonográf-felvételeket 1922-ben átadtam a „Matica Slovenská"-nak (egy szlovák irodalmi társaságnak). A kéziratot 1925 és 1928 között nyújtottam be. A szerződés szerint négy éven belül kellett kiadniuk a teljes művet. Az évek múltak, de semmi sem történt — néhány üres kifogás kivételével. Végül 1939-ben felbontottam a szerződést: a kiadás joga az enyém lett, azonban nem tudtam visszaszerezni a kéziratot a Matica Slovenská-tól."

Bartók nem említi, milyen nehézségekbe ütközött a máramarosi románok népzenéjéről készült könyvének kiadása. 1923-as müncheni megjelenése előtt már évekkel elkészült, és Bartók kénytelen volt elvállalni a kottapéldák klissézésének a költségeit — amit aztán sohasem kapott vissza.

A szerb-horvát népzenéről írt könyve,[3] amely halála után jelent meg, nem készült volna el, ha barátai nem vállalták volna, hogy fedezik Bartók újbóli kinevezését a Columbia Egyetem kutatójává.[4] Így Bartók közvetve részlegesen anyagilag is támogatta ezt a kiadványt.

1940-ben, amerikai hangversenykörútjain megkeresett honoráriumaiból fizette ki a Román Népzene első és második kötetében szereplő kottapéldák

[3] Béla Bartók, Serbo-Croatian Folk Songs, New York Columbia University Press, 1951.
[4] Erről a támogatásról Bartók nem tudott.

kétharmadának nyomtatási költségeit. Így próbált ösztönözni egy kiadót, hogy jelentesse meg a művet. Azonban a kiadók közömbösek voltak az ilyen üzlet iránt, és a kinyomtatott, még be nem kötött ívek elpusztultak egy tűz alkalmával, 1954-ben, kilenc évvel Bartók halála után.

II.

A Román Népzene kiadásának szerkesztői problémái rendkívül számottevőek voltak. Az okokat legjobban Bartóknak az első kötethez írott előszavából[5] tudhatjuk meg:

„Amikor kiadásra készítettem elő ezeket a népi dallamokat, felfedeztem 1932-ben, hogy a lemezekről készített lejegyzéseim nem voltak kielégítően pontosak. Ez azt jelentette, hogy át kellett vizsgálni az összes régi lejegyzést és néhány felvett dallamot teljesen újonnan le kellett írni. Ezenkívül az egész anyagot rendszerezni, csoportosítani kellett és végül a teljes zenei anyag alap példányát el kellett készíteni.

Ha olyan sorrendben foglalkoztam volna a munka e három fázisával, ahogy kellett volna, a mai napig nem tudtam volna befejezni a művet. De 1933-tól kezdve rájöttem, hogy nincs veszteni való idő, és hogy bizonytalan, meddig lehet az ilyen fajta munkát folytatni Európában — ha egyáltalán lehet. Ezért a három féle műveletet egyszerre, egymással párhuzamosan kellett elkezdeni.

Éppen, mert egyszerre végeztem a háromfajta feladatot, mind a zenei rész külső formája, mind az anyag csoportosítása következetlenségeket mutat.

Az volt a szándékom, hogy ezt az anyagot olyan gondosan előkészítve és olyan tökéletes alakban tárom a nyilvánosság elé, amelyet megkövetel páratlan értéke. Az utóbbi hat vagy hét év sajnálatos körülményei azonban megakadályozták e terv keresztülvitelét: olyan feszültségeket teremtettek, amelyek arra késztettek, hogy legalábbis részben káros sietséggel és aggodalmak között fejezzem be a művet..."

Bartók 1942-ben írta ezeket a sorokat. A következő évben megpróbálta rávenni a New York-i Nyilvános Könyvtárat, hogy támogassa a könyv kiadását. A kérést azonban visszautasították azzal, hogy meghaladja anyagi lehetőségeiket. Bartók hasonló kéréssel fordult zenei kiadója, a Boosey & Hawkes vezetőihez is. Ralph Hawkes, a vállalat igazgatója érdeklődést mutatott a mű iránt. A háborús évek papírhiánya miatt és megfelelő szerkesztői segítség híján azonban a kiadó nem tudta megjelentetni a könyvet. Bartók egyik barátja érintkezésbe lépett egy magán-alapítvánnyal is, de hiába. Ezidőtájt Bartók sok hangversenyt adott, hogy fenntartsa magát és családját és dolgozott a Columbia University Press-nél megjelenő, a szerb-horvát népdalokkal foglalkozó könyve vázlatán és tisztázati példányain. Ezek a családások és negatív körülmények, valamint hullámzó egészségi állapota — amely megelőzte 1945-ben, fehérvérűségben bekövetkezett halálát — kétségtelenül hozzájárultak ahhoz az elhatározásához, hogy a Román Népzene első két kötetének kéziratos tisztázati példányait letétbe helyezze a Columbia Egyetem Könyvtárában, 1943-ban.

[5] 1—2. oldal.

1944-ben azonban, amikor Észak-Carolinában lábadozott, és nem volt semmi elfoglaltsága, új területen kezdett el dolgozni — a román népdalok szövegének tudományos vizsgálatán. Tulajdonképpen folytatta az 1935-ös Kolindák[6] című könyve kiadatlan második részében megkezdett tanulmányát. Természetesen ez azt jelentette, hogy ismét át kellett vizsgálnia a második kötetben foglalt vokális dallamokat, valamint az első kötetben található „tánc-szó" és más, szöveggel ellátott melódiákat. Az anyag tanulmányozása közben Bartók sok sajtóhibát fedezett fel; ezeket kijavította és kiegészítette a végleges kézirat egy másik példányában, néha többen is, vagy a fenti kötetek zenei példáinak nyomtatott vázlatában.

Nem szabad azt sem elfelejteni, hogy Bartók gondosan megőrizte a helyszíni letéteket,[7] valamint az olyan mellékes dolgokat tartalmazó papírcsomókat, mint százalékszámítások, indexek, szöveg és fordítás-részletek, kiselejtezett dallamok és így tovább.

Összefoglalva tehát, a következő volt a helyzet 1959—60-ban: a Román Népzene úgynevezett végleges példánya, I—III. kötet, a Columbia Egyetem Zenei Könyvtárában volt, átlátszó kéziratos alapívek formájában. A javítások és kiegészítések a New York-i Bartók Archívum tulajdonában voltak.

De mi volt Constantin Brailoiu szerepe, akit Victor Bator, a Bartók Béla Hagyaték akkori gondnoka 1953-ban kinevezett a Román Népzene szerkesztőjévé? Bizonyos okok miatt, Brailoiu úgy döntött, hogy először a Kolindákat adja ki újra. Öt évvel később, röviddel 1958-ban bekövetkezett halála előtt, Brailoiu elkészítette rövid francia nyelvű előszavának előzetes és átdolgozott vázlatát. Halála előtt fordítási problémákról, valamint más szerkesztési kérdésekről leveleztünk.

Hogy tisztázzuk Brailoiu-nak a Román Népzene kiadásánál követett eljárását, el szeretnénk mondani néhány olyan tényt, amely nem szerepel a Román Népzene első kötetében megjelent Gondnoki Előszóban.[8] Először is, Brailoiu szoros kapcsolatban állt Bartókkal, amikor a zeneszerző hasztalan tárgyalt az Oxford University Press-szel a Kolindák angol nyelvű kiadásáról. Brailoiu le is fordította Bartók bevezetőjét románra, ami egymagában sok időt és fáradságot igénylő feladat. Másodszor, gyakran betegeskedett, ami hosszabb időre félbeszakította a munkát.[9] Harmadszor, professzori állása a Sorbonne-on, és saját kutatásai igen kevés időt hagytak arra, hogy megszerezze és áttanulmányozza a szükséges forrásműveket. Mindezt még tovább nehezítette az a tény, hogy a Román Népzene szerkesztőjének foglalkoznia kellett a kiadás nagyonis gyakorlati problémáival, amelyek aztán rám hárultak, amikor a New York-i Bartók Archívum felállításán dolgoztam.

Mindezek alapján feltételezem, hogy Brailoiu igen érthető személyes okokból választotta a Kolindákról szóló tanulmányt a Román Népzenével kapcsolatos vállalkozása bevezetéseként. A forrásművek szolgáltatta bizonyíték azonban erősen cáfolja az ilyen eljárást.

[6] A Román Népzene IV. kötete.
[7] azaz, az Erdélyben feljegyzett kéziratokat.
[8] Lásd XX—XXII. old.
[9] Unokahúgának Párizsba írt levelei szerint.

Visszatérve az 1959-ben megindult szerkesztési munkára, a tudományos eljárás szellemében tett első és legfontosabb lépés az volt, hogy meghatározták valamennyi létező elsődleges és másodlagos forrás-anyagot és annak helyét. Minthogy a vonatkozó dokumentumok legnagyobb része rendelkezésünkre állt, a maradék meghatározása viszonylag egyszerű volt; helyének megtalálása már nehezebb feladatnak bizonyult; megszerzése pedig időnként lehetetlen volt. Ugyanakkor, amikor a források összegyűjtése folyt, időm egy részét (körülbelül másfél évet) arra fordítottam, hogy előkészítsem a zenei példák reprodukcióját. Erről talán érdemes itt részletesebben megemlékezni.

Agatha Fassett, „The Naked Face of Genius" (Bartók amerikai évei) című, 1958-ban, Bostonban kiadott könyvében elmondja, hogyan dolgozott Bartók végtelen türelemmel, kis fehér papírdarabok fölé hajolva, amelyek román népdalgyűjtését tartalmazták. Ez a leírás a saját feladataimra emlékeztet: a szerkesztési műveletet megelőzően, helyre kellett állítanom, restaurálnom kellett a zenei alap-példányokat, hogy aztán fénykép reprodukciókat lehessen róluk készíteni. Az 1274 lap, amely a zenei lejegyzéseket tartalmazza, többnyire két vagy több darabból áll, amelyeket kis, átlátszó ragasztó-szalagok tartanak össze. Néhány dallam egészen a hangjegyvonalakig szét volt vágva és aztán szinte mozaikszerűen lapméretűre ismét összerakva. Sajnos azonban a ragasztó-szalag is öregszik. A ragasztóanyag átszivárgott a szalagon és összetapasztotta az egyes lapokat. Ezeket aztán vigyázva szét kellett választani. Azonkívül a szalag kiszáradt és lepergett a papírról — sokszor az alatta lévő kézirat-részlettel együtt. Tehát a régi szalagokat frissel kellett megerősíteni; a hiányzó betűket rekonstruálni (azáltal, hogy összehasonlítottuk a kéziratban szereplő hasonló példákkal. Így megközelítőleg rekonstruálni lehetett az eredetit). Más feladatok is voltak — például ki kellett javítani a hibás kottázásokat, el kellett távolítani a foltokat és a piszkot, és kiegyenesíteni az elferdült lapokat.[10]

A Román Népzene három kötetének különböző vázlatait, valamint a róluk készült összehasonlító tanulmányt részletesen tárgyalják az egyes kötetek elé írt szerkesztői előszavak. A történelmi háttér és a kéziratok áttekintése mellett táblázatok is szerepelnek, amelyek képet adnak — a bennük feltüntetett címek segítségével — a szerkesztési munka terjedelméről. Például: A zenei anyagban eszközölt javítások; Kiegészítések a zenei anyaghoz; Hiányzó megjelölések; Megkülönböztető kiegészítések az adatokat tartalmazó részekhez; Nyomdahibák a dallamokról szóló jegyzetekben; „Szótánc" fordítások; Egyezés a Bihari román népzene dallamai és szöveg-számai között; Kiegészítések a dallamokról szóló jegyzetekhez; Szöveg-javítások; Tipográfiai szövegkiegészítések (az első három kötetben); Kiegészítések a refrénekhez; A tárgymutató anyagának javításai; Hiányzó szövegsorok; Román helyesírás; Gyermekdalok; és a szerkesztőtől származó különböző táblázatok.

Újabb feladat volt Bartók angol nyelvű előszavainak és bevezetéseinek, jegyzeteinek és megjegyzéseinek, valamint más hasonló magyarázó szövegei-

[10] Román Népzene (idézett mű) II. kötet, XXX. old.

nek szerkesztése. Ennek a munkának az alapelvét legjobban a következő, az első kötetből származó idézet fejezi ki:

„1941-ben és 1942-ben Bartók felváltva dolgozott szerb-horvát és román népzenei gyűjteseinek kiadásra való előkészítésén. Az előbbit 1942 novemberében, az utóbbinak első és második kötetét 1942 decemberében fejezte be. A következő években, valószínűleg ugyanezt a munkamódszert alkalmazva, átdolgozta ezt az anyagot és 1944 decemberében benyújtotta a szerb-horvát könyv végleges változatát a Columbia University Press-nek. A román költői szövegek alap-példány vázlatával 1945 tavaszán készült el. A témáról folytatott levelezés, 1944 augusztusától, arról tanúskodik, hogy Bartók elégedetlen volt a szerb-horvát könyv szerkesztői átírásának egyes fázisaival.

Ezért úgy döntöttem, hogy a lehető legnagyobb mértékben megőrzöm a szerző magyarázó stílusának ízét, vállalva azt a veszélyt is, hogy meghagyom a helyes angolságnak meg nem felelő frazeológiát azzal a feltétellel, persze, ha nem lesz az értelem rovására. Másrészről, tekintettel arra, hogy számos mondat, sőt bekezdés megegyezik a román, illetőleg szerb-horvát témájú művekben, néhány esetben átvettem vagy adaptáltam a szerb-horvát könyv egyes részeit, ahol a román tanulmány átdolgozásra szorult. A későbbiekben úgy döntöttem, hogy a szerb-horvát könyv formátumát követem, hogy Bartók Béla népzenei kiadványait homogén formában tárhassam a nyilvánosság elé."[11]

Amikor szerkesztői előszavaimat írtam, amelyekben megmagyaráztam az általam végzett munkát, a fentebb leírt alapvető feladatok elvégzése után felmerült annak a szükségessége, hogy kiadót keressek a Román Népzene számára. Ennek a története egymagában kitenne egy előadást. Erről röviden annyit, hogy miután visszautasításban részesültünk a világ sok nagy kereskedelmi és egyetemi kiadója részéről, a hágai Martinus Nijhoff vette át a fáklyát 1964-ben és elfogadta az ötkötetes mű kiadását.

Érdemes elgondolkozni azon: hány év telt el a Román Népzene megjelenése és Bartók első, 1908-as román népdalgyűjtése között. Bartók maga említi Torockót (ma Remetea, Alba körzetében) és novembert jelöli meg, mint kezdőpontot.[12] Azt is írja, hogy román népzenei kutatásait New Yorkban fejezte be, 1945 március 30-án.[13] Odüsszeája harminchét évet ölelt fel. A mi munkánk azt további huszonkét évvel egészítette ki, hiszen a Román Népzene első három kötete csak 1967-ben jelent meg a könyvüzletekben. További két évet kívánt a Kolindák és a máramarosi gyűjtés átdolgozott kiadásainak piacra bocsátása. Tehát több mint hatvan év telik el, míg Bartóknak a román népzenéről írt jelentős tanulmányai kritikai kiadásban, egységes elvek alapján összegyűjtve megjelennek.

[11] Uo. I. kötet XIIII. old.

[12] 1968 júliusában meglátogattam Torockót, amely völgyben fekszik. Minthogy Torockó már a XII. század óta vásárváros volt, könnyen lehet, hogy Bartók itt találkozott Podeni-i népdal-forrásaival (és vette fel éneküket?).

[13] Uo. III. kötet, 645. old.

III.

Rátérve a Román Népzene tartalmának tárgyalására, a műnek ez az oldala megvilágíthatja, miért találta magát szembe Bartók, majd mi, látszólag meglepő halogatással a könyv kiadását illetően.

Ha megvizsgáljuk a Román Népzene első kötetét (alcíme: „Hangszeres dallamok"), azt találjuk, hogy ez az egyszerű alcím aligha ad képet a könyvben található hatalmas és sokrétű ismeretanyagról. Bartók először funkciójuk szempontjából osztályozza a hangszeres anyagot, azaz: meghatározott vagy motívikus szerkezetű, tánc-zeneként szolgáló dallamok, szöveggel ellátott, hangszereken játszott és meghatározott funkció nélküli dallamok, menyasszonyi és más esküvői zene, havasi kürt zene, és annak más hangszereken való utánzása.

Bartók utána folytatja a hangszerek tárgyalását és leírását: paraszt hegedű, gitár és cselló; különböző fajta paraszt furulyák; balkáni és kelet-közép-európai dudák; havasi kürtök és doromb; és végül az ütőhangszerek.

Ezután következik a tánc-fajták felsorolása — nyolcvan osztályba felosztva — és sorrendjük a vasárnapi táncban. Ezt követi egy Bartók féle újítás: néhány tánc koreográfiájának leírása, diagrammokkal illusztrálva.

A szerző bevezetésének többi része zenei jellegzetességekkel foglalkozik mint például a ritmussal, többek között az ún. „bolgár" (vagy aksak) ritmussal; szerkezeti jegyekkel — pl. összehasonlítja az erdélyi táncokat a magyar verbunkos muzsikával és az ukrán kolomejkával. Magyarázatokat fűz úgynevezett „tánc-szavak" vagy strigatúri funkciójához: szórakoztató módon a fűszereknek az ételt javító szerepéhez hasonlítja őket. A zenei példák előtt felsorolja a változatokat, megjegyzéseket fűz az előadókhoz, a kottában használt jelekhez és statisztikai adatokat, valamint egy bibliográfiát is közöl. Az utóbbi rész 607 oldalból áll, és a legbonyolultabb népzenelekottázást tartalmazza, amivel valaha is találkoztam, kivéve a második kötetet, amelyet még tovább nehezít a sokféle jel és jelzés, amelyeket Bartók osztályozási és elemzési céllal alkalmazott. A könyv végén találhatók Bartóknak az egyes dallamokhoz fűzött megjegyzései és az én saját tárgymutatóm. Ezenkívül különböző hangszereken játszó és a Bartók által említett táncokat járó román parasztokat ábrázoló érdekes fényképek egészítik ki a kötetet.[14]

A második kötetben (Vokális dallamok) Bartók megmagyarázza, milyen eljárást alkalmazott a versszövegek átírásánál, hogy a kiadásban éreztesse az énekesek kiejtését. Egyik újítása a fordított breve alkalmazása a fél-magánhangzók jelölésére.

Egy másik jellegzetesség a kiegészítő szótagoknak aláhúzással való jelölése. Ezek a szótagok a hiányos lábú (azaz, az öt vagy hét szótagú) sorokat teljes ütemű sorrá (hat vagy nyolc szótagúvá) változtatják. Hullámosan húzta alá Bartók a létszám fölötti szótagokat.

Bartóktól tudjuk, hogy a tulajdonképpeni szöveg-sorok mellett, amelyek nem követik a verszak szerkezet elvét, hanem két vagy három versoron felüli rímet is tartalmaznak, vannak refrének, ál-refrének — ezek egy

[14] E fényképekért és egyéb segítségért, köszönetemet fejezem ki Tiberiu Alexandrunak, Emilia Comiselnek és Mihai Popnak. (Bukaresti Institutul de Etnografia si Folclor).

vagy több, meghatározatlan jelentésű szót tartalmaznak — és jelentés nélküli, laza szótag-szerkezetű sorok.

Bartók ezután osztályozza a dallamokat: a nem ünnepi dallamok hat csoportba oszthatók, úgy mint parlando és tempo giusto típusúak, táncdallamok, pontozott ritmusú dalok, meghatározatlan szerkezetű dallamok és a Cantec lung (vagy „hosszúra nyújtott") dallam és annak változatai. A többi műfajba tartoznak a gyász-dallamok, lakodalmi dalok, arató dalok és esőkérő dalok, Bartók azt is megemlíti, hogy a Kolindák (téli napfordulókor énekelt dalok)[15] további kategóriát alkotnak, amelyet 1935-ben megjelent művében tárgyal.

Ezután következik Bartóknak egy másik újítása: a Z jelekből álló táblázat. A Z betűt két vagy három méretben alkalmazza, hogy az egyes részek szótagszámban kifejezett hosszát jelezze. Például a váltakozó nyolc és hatszótagú sorokból álló heterometrikus szerkezeteket váltakozó nagy és kisméretű Z-kkel jelzi.

A következő rész a vokális dallamok zenei jellegzetességeit tárgyalja. Ez a fejezet a szerző által nyelvjárási vidékeknek nevezett területek jellemvonásaira fektet hangsúlyt. (Bihar, Vajdahunyad-Gyula, Bánát és Campie). Bartók megemlíti a máramarosi dialektust is és emlékezteti az olvasót a megye zenéjéről 1923-ban megjelent tanulmányára.[16]

A különböző csoportok és alcsoportok részletes tárgyalása után Bartók elmondja, hogy a városi eredetű dalok kivételével nincs kapcsolat a szöveg és a zene között. Ezután részletesen beszél a különböző előadási jellegzetességekről, pl. egy adott szöveg bizonyos szótagjainak helyzeti vagy természetes hosszúságából adódó ritmuskiegyenlítéséről; az ún. bolgár ritmus néhány példájáról, — ez a ritmus Bartók szerint majdnem kizárólag a Kolindák műfajában található; az álfelütésekről, melyek a dallam kezdetét támasztják alá; a szavak és szótagok megszakításáról azáltal, hogy egy szó szótagjai közé szünetet ékelnek; a dallam-rész végén elnyelt szótagokról; a vokális törésről, azaz a dalról a beszédre való hirtelen áttérésről; a kotkodácsoló hangokról, dadogó szövegekről, a mássalhangzó hangsúlyos kiejtéséről szóláméneklésről és így tovább.

Kutatásainak eredményeit Bartók egy rövid befejező részben foglalja össze. A szokásos adatfelsorolás következik: román változatok, külföldi változatok, megjegyzések az énekesekről, a jelek és jelzések magyarázatai, statisztikai adatok a falvakról és megyékről és bibliográfia.

667 oldalnyi zenei átírás után, amely magában foglalja a lejegyzett szövegeket is, következnek a „Dallamokhoz fűzött megjegyzések" és a szerkesztő által összeállított tárgymutató.

Ami a harmadik kötetet illeti, amely a teljes költői szövegeket és fordításukat tartalmazza, fel szeretném használni ezt az alkalmat, hogy kifejezzem csodálatomat a fordító, E. C. Teodorescu iránt (Washington D. C.), akinek az ehhez a műhöz készített széljegyzetei ékesen bizonyítják tudományos felkészültségét. Ez a páratlanul tehetséges ember véleményem szerint egyaránt tudós és költő. Például az angol szöveg sorainak metrikus és szó-

[15] azaz, vidám énekek és karácsonyi dalok.
[16] A Román Népzene ötödik kötete.

taghosszúsága megfelel a román eredetinek; leírja a helyi növényzet jellegzetességeit, a helynevek eredetét, pótolja a hiányzó szavakat, elemzi az érthetetlen szótagok és így tovább.

Véleményem szerint a Román Népzene harmadik kötete Bartók népzenei kutatásainak koronája. 16 100 teljes szövegsor és 690 refrénsor, amely az 1335 különböző szöveget alkotja, Bartók kalligrafikus kézírásában szerepel: összesen 332 oldal gondosan előkészített kézirat. Ezt az anyagot Bartók a legapróbb részletekig, valamint téma szerint csoportosította. Például a szerelmi dal műfaja négy alosztályra oszlik, aszerint hogy a dal tárgya és alanya nő vagy férfi. Ezeket az alosztályokat tovább bontja tizennyolc csoportra, amelyeknek olyan címeket ad, mint Vágyakozás, Féltékenység, Csúnya vagy feleség, Ellenségeskedés a szerelemben és így tovább.

A B osztály — Szomorú Dalok — egy érdekes című kategóriát is tartalmaz: El Amerikába.

Még a következő csoportok szerepelnek: Katonadalok, Halál, Világi Bölcsesség, Természet (madarak, növények, csillagok és erdők), Csúfolódó és Tréfás Dalok, Bordalok, az úgynevezett „Tánc-szavak", trágár szövegek, cigány szövegek, Gyászdalok, Börtöndalok és más műfajok.

Bartók egészen addig megy, hogy a Szerelmi dalokat olyan alcsoportokra osztja, amelyekben az énekes szerelmesének fizikai vonásairól beszél, azaz alcsoportokra aszerint, hogy a hajról, a szájról, a bajuszról stb. szól a dal.

A szerző megvizsgálja az egyes sorokat a rímelés szempontjából is, hét fajta frunza (levél) sort említ és megmagyarázza az ilyen sorok funkcióját. Ezután hosszasan elemzi a refréneket, amelyek Bartók szerint különösen a bánáti és a szomszédos területekről származó román népi szövegeket jellemzik. Ezért a szerb—horvát népzenei kutatásai során összegyűjtött refréneket is felhasználja és összehasonlítja a két nép valamint a bolgárok refrénjeit is.

A vidéki és városi népi szövegek közötti kapcsolatot vizsgálva Bartók három zenei és költői kategóriát állít fel: az I. kategória tartalmazza a kivételesen tehetséges egyének alkotásait — ezek magas színvonalú művek, melyek a városi művészet felsőbb rétegéhez tartoznak. A II. kategória öleli fel a kevésbé tehetséges egyének alkotásait — olyan egyénekét, akik többékevésbé városi oktatásban részesültek. Ezek közepes alkotások, és a városi művészet alsóbb rétegéhez tartoznak. Végül a III. kategória tartalmazza egy közösség alkotásait. Az e közösséghez tartozó személyek kevés vagy semmilyen városi oktatásban nem részesültek, és magas színvonalú alkotásaik a falusi művészetet gazdagítják.

Bartók a Bevezetés végén külön fejezetben tárgyalja a költői szövegeket, mint a paraszti közösség érzéseinek és jellegének kifejezőit. Emlékeztet a C osztályra, a Katonadalokra, amelyek teljesen elvetik a kötelező katonai szolgálatot és mindent ami összefügg a katonasággal. Rámutat, hogy a szerelmi dalok arról tanúskodnak, hogy a lányok féltékenyebbek, mint a fiúk, és hogy a szerelmi kapcsolatok az ő életükben a legfontosabbak. A betyár-szövegek viszonylagos hiánya, teszi hozzá, esetleg annak tulajdonítható, hogy a románok talán békésebb természetűek, és törvénytisztelőbbek mint némely szomszédjuk. Külön megemlíti, hogy nem talált gyű-

löletet kifejező román paraszt-szöveget, és hogy a más népeknek csupán nemzetiségük miatti gyűlölete és üldözése városi találmány.

Más forrásokban kiadott változatok felsorolása után Bartók levonja saját következtetéseit, bibliográfiát közöl, valamint egy érdekes Kiegészítés című fejezetet, amelyben rámutat a frunza sorok valamint az olaszok háromsoros *stornelli* és nyolc vagy hatsoros szerelmi dalai *(rispetti)* közötti hasonlóságra. Bartók ezenkívül más rokonságot is kimutat a román és az olasz verselésben és kifejti azt a véleményét, hogy a két nemzet népi szövegeinek hasonló vonásai e szövegek ősi voltára utalhatnak, sőt, esetleg abból a korból származnak, amikor a románok elődei elhagyták Itália földjét.

A szövegek és fordítások után néhány fontos függelék következik: csoportosított román refrének, román szavak jegyzéke, amelyek nem szerepelnek a közepes méretű szótárakban — ebben a részben etimológiai adatok is találhatók: és csoportosított szerb—horvát refrének. A könyv utolsó részét a Jegyzetek a szövegekhez teszi ki, valamint a Dallam és a Szövegszámok Közötti Egyezés című fejezet. A kötetet a szerkesztő által összeállított tárgymutató zárja le.

IV.

Most még néhány szót a Kolindák és a máramarosi gyűjtés rövidesen megjelenő átdolgozott kiadásáról, amellyel teljessé válik az ötkötetes vállalkozás. Részletes tárgyalásukat talán jobb megjelenésük utánra halasztani. Azonban meg szeretnék itt említeni egy új vonást. Mégpedig a Dallamok Lexikográfiai Tárgymutatóját, amelyet mindkét kötet végén a függelék tartalmaz. Ezek a lexikális alapon összeállított mutatók valóban páratlanok, ugyanis computer[17] segítségével készültek.

[17] IBM 360-as modell, FORTRAN és PL/I nyelvprogramozásban.

FODOR GÉZA:

HAMLET

DRÁMA ÉS OPERA

SZOKOLAY SÁNDOR BEMUTATOTT ÚJ MŰVÉRŐL

I.

Nemcsak a műalkotás vizsgázik a kritika előtt, a kritika is vizsgázik a műalkotáson. S ahogy megbukhatnak a művek, éppúgy megbukhatnak a kritikák is. De nem azok az igazán megbukott zenekritikák, amelyek ítéletét megcáfolta az idő. A kritikusi tévedés még nem feltétlenül bukás, mint ahogy lehetnek tévedéstől mentes kritikák, amelyek semmit sem teljesítettek kritikai feladatukból. Milyen a hivatása magaslatán álló kritika? Belinszkij szavaival felelhetünk: „A kritika mindig azoknak a jelenségeknek felel meg, amelyekről ítéletet mond, ezért a kritika a valóság öntudata. Így például mi volt Boileau, Batteux, La Harpe? Pontos öntudata mindannak, ami közvetlenül (mint jelenség, mint valóság) kifejezésre jutott Corneille, Racine, Molière, Lafontaine műveiben. Itt nem a művészet csinálta a kritikát, sem a kritika nem csinálta a művészetet, hanem mindkettő a kornak szellemében indult ki. Mind a kettő egyenlően a kor öntudata — de a kritika filozófiai, a művészet közvetlen öntudat. Mindkettőnek tartalma ugyanaz, különbség csak a formában van." A művészetnek és a kritikának tehát ugyanazokat az életproblémákat, „az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát" kell felmutatnia. Egy alkotás minden esztétikai eleme — a kompozíció alapvető elveitől a legkisebb technikai megoldásig — csak mint az élet kérdéseire adott válasz része interpretálható és ítélhető meg. Ha valakinek ezek a kérdések nem kérdések, a mű sem mondhat számára semmit. Ilyenkor a kritikus számot adhat benyomásairól, előítéleteiről, jó vagy kevésbé jó ízléséről, de kritikusi hivatását nem teljesítheti. Verdi egy levelében mélyértelmű választ adott az efféle kritikai észrevételekre: „A dolgok mai állása mellett Önöknek joguk van ahhoz, hogy ne helyeseljék a *Don Carlost*, de nincs joguk ahhoz, hogy elítéljék. Mondhatják: »A darab nem tetszett« s ez rendben van; de ha azt mondják: »Az inkvizíció kettőse hosszú«, azt válaszolom: »Nem értettek meg semmit« ... Ha mondják »Az opera túl hosszú«, akkor valami olyat mondanak, aminek semmi értelme nincs."

Azt jelentené ez, hogy a kritikának egyáltalán nincs joga „elítélni"? Természetesen nem. A kritikus rossznak tarthatja a probléma művészi megfogalmazását, elutasíthatja az alkotó válaszát és kimutathatja az ábrázolás következetlenségét. De ítéletét minden esetben a problémákkal kapcsolatos

állásfoglalásának kell meghatároznia. A kritikus csak egyet nem tehet: hogy nem vesz tudomást az igazi problémákról.

Szokolay Sándor *Hamlet*-operája kritikai fogadtatásának egynémely mozzanata kínosan emlékeztet a kritikai reflexiónak arra a típusára, amit a Verdi levélrészletben láttunk. Ilyen megállapításokat olvashattunk: az I. felvonás elaprózott és egyes jeleneteiben mégis hosszadalmas; a dráma gyorsan pergő dialógusai itt lassan hömpölyögnek és így elveszik az időt (?) egyéb figurák gondosabb kimunkálásától; ha az első jelenet kimaradna, rövidebb lenne a mű (!); bizonyos jelenetek elnyújtják az operát; a III. felvonás fárasztóan hosszú; stb., stb.Elaprózott, hosszadalmas, lassú, elnyújtott, fárasztó — nehezen hitelesíthető mértékek. Amikor Polonius félbeszakítja az Első színész szavalatát, hogy „nagyon hosszú", Hamlet joggal válaszolja: „Eredj borbélyhoz a szakálladdal".

De felvetődött úgynevezett „elvi kérdés" is: hogy meg lehet-e egyáltalán fogalmazni zenében adekvát módon Shakespeare *Hamlet*jét, hiszen e dráma döntően filozófiai fogantatása ellenkezik az operaműfaj érzelem-és cselekvéskifejező lényegével. Véleményem szerint ez korántsem elvi kérdés. Egy gondolatilag tartalmas költői szövegnek és a zene intellektuális inkognitójának ellentmondását rögzítő esztétikai elvből semmi sem következik az egyes művek lehetőségére nézve. Ez merőben történeti-gyakorlati probléma. Általában egy költői szöveg sohasem hagy helyet a zenének, legfeljebb a zene teremt vagy nem teremt magának helyet benne. E viszont mindig konkrét zenetörténeti kérdés. Busenello *Poppea*-szövegkönyve éppoly kevéssé hagy helyet mondjuk Mozart zenéjének, mint Boito nagyszerű *Otello*-librettója Rossini *Otello*-zenéje számára.

Ami pedig a *Hamlet* megzenésítésének lehetőségét illeti, a kérdés az előbbi megfogalmazásban nemcsak, hogy nem igazán elvi kérdés, de gyakorlatinak is rossz. Shakespeare *Hamletje* ugyanis nem döntően filozófiai fogantatású dráma. És ezzel elérkeztünk a *Hamlet*-kritikák alapproblémájához: vajon jelenthet-e egy műalkotás a kritikának egyszerűen technikai kérdést? Jelentheti-e egy *Hamlet*-opera csupán a műfaji transzformáció kérdését? Egyáltalán: lehet-e szólni a *Hamlet*ről a Hamlet-probléma teljes megkerülésével?

A polgári művészet legnagyobb hősei általában kétszer élnek mitikus életet: egyszer klasszikus megformálásuk előtt, egyszer pedig utána. Don Juan, Faust, Hamlet alig léptek ki a legenda ködéből és nyerték el egy mély értelemben végső alakjukat Mozart, Goethe és Shakespeare művében, újabb, még áthatolhatatlanabb homályba borították őket az értelmezések. Igaz Hamlet még köztük is kivétel — neki a végső, a klasszikus alakja is rejtelmes, Eliot némi joggal nevezi az irodalom Mona Lisájának. Pedig nincs még egy Shakespeare-hős, aki ennyit beszélne magáról, aki ennyire beavatna minket „rejtelmes szívének" titkaiba. És mégis homályban marad a legfontosabb, vagyis az, amit mi ma a legfontosabbnak érzünk. Lukács György fogalmazta meg a problémát egy régi tanulmányában: „*Hamlet* — tudom, brutálisan fogom itt össze tartalmát — azt adja, hogy egy ember nem tesz meg valamit, amit kötelességének érez: ok tulajdonképpen nincsen is ábrázolva, csak az összes stádiumok utolérhetetlenül szimbolikussá növekvő érzékiségben. Okok nincsenek, tehát minden ember és minden idő a maga

nemcselekvéseinek szimbólumát látja *Hamlet*ben." Ha nem feltételezzük, hogy Shakespeare projekciós tesztet alkotott e tragédiával, s nem azt tekintette föladatának, „hogy tükröt tartson mintegy a természetnek", akkor történeti magyarázatot kell keresnünk erre a művészi eljárásra.

A fiatal Lukács egy Shakespeare-t és a modern drámát összehasonlító tanulmányában rámutat, hogy Shakespeare emberekre komponálja a darabjait, jellemekre, embereknek más emberekhez való viszonyára. Vagyis a Shakespeare-drámák konfliktusai teljesen konkrétek, mert egy embernek egy vagy több másik, éppen annyira élő és a maga ilyen voltában soha és sehol többé nem ismétlődő emberrel való szembeállításából keletkeznek. Ezáltal Shakespeare kompozíciójának lényege: a hősök drámai szenvedélyeit teljes erővel felfedő nagy jelenetek egymásutánja, és az, hogy ezeknek a jeleneteknek összekapcsoló eleme az illető emberben, az illető ember jellemében van; abban az atmoszférában, ami őt és a vele szemben álló embereket és hozzájuk való viszonyát körülveszi.

Vajon hiánytalanul igaz ez a jellemzés a *Hamlet*re is? Szembeszökő, hogy Tamorához, Aaronhoz, Júliához, Brutushoz vagy Cassiushoz, Jagóhoz, a *Lear király* nem is egy alakjához, Lady Macbeth-hez vagy Kleopatrához hasonló, külön életet élő drámai hős nem áll Hamlet mellett vagy Hamlettel szemben. A dráma többi alakja nem annyira „egyedüli példány", mint inkább egy-egy jellegzetes magatartástípus képviselője. De azt jelentené ez, hogy — mint Raleigh mondja — Shakespeare Hamlet szemével nézte őket, és csak annyi van belőlük és úgy, amit és ahogyan Hamlet látja, amennyi Hamlet lelke tragédiájához szükséges? És Goethe jellemezte volna helyesen Hamletet? Ő azt írja: „nagy tett nehezedik egy tettre nem született lélekre. Úgy találom, hogy végig ebben az értelemben van kidolgozva a darab. Itt tölgyet ültetnek egy drága edénybe, melynek csak kedves virágokat lett volna szabad magába fogadnia; a gyökerek szétterjednek, az edény megsemmisül. — Egy szép, tiszta, nemes, fölötte erkölcsös lény, melyben nincs meg a hősöket alkotó érzéki erő, tönkremegy olyan teher súlya alatt, amelyet sem viselni, sem ledobni nem tud; minden kötelesség szent előtte, ez túlságosan nehéz. Lehetetlent követelnek tőle; nem olyasmit, ami magában véve lehetetlen, hanem azt, ami neki lehetetlen. Vonaglik, facsarodik, kínlódik, előrehátra lép, újra meg újra emlékeztetik, újra meg újra eszébe jut minden, és végül majdhogy meg nem feledkezik a céljáról, de azért sohasem tud felvidulni többé!" Mert Goethének — ez meggyőződésem — teljesen igaza van abban, hogy Hamletnek a szó legnemesebb értelmében szent a bosszú kötelessége és nem áll ellentétben erkölcsi felfogásával. Az az ember, aki morális szempontból irtózik a bosszútól, nem kiált így: „Ó, hadd tudom hát, s oly gyors szárnyakon, Mint a fohász, s szerelmi gondolat, Szálljak boszszúmra"; nem mondja el a „most van az éjnek rémjáró szaka" kezdetű monológot; a „be, kard; tanulj te szörnyűbb markolást" kezdetű szöveget; nem szúr át néhány perc múlva vaktában a kárpiton; nem indulna azzal a biztos tudattal Angliába, hogy Rosencrantzot és Guildensternt a „holdba röpíti"; és nem úgy alakítaná a dráma kimenetelét, ahogy alakítja. A reneszánsz morális felfogástól egyáltalán nem állt oly távol a bosszúállás, mint azt néhány nemeslekű Shakespeare-kommentátor gondolja. Még Bacon is, aki az abszolutizmus jogrendje nevében határozottan helyteleníti a bosszú-

állást, azt írja, hogy „a boszúnak leginkább megbocsátható fajtája az, ha olyan sérelmet torlunk meg, amelyre nincs törvényes elégtétel". Nem, Hamletnek semmi morális fenntartása nincs a bosszúval szemben. Még az V. felvonásban is így beszél Horatóhoz:

Nem néz-e most rám, gondold meg — királyom
Megölte; megszeplősíté anyámat;
Ide csöppent, trónraléptem és reményim
Közé; kihányta horgát életemre,
S minő fogással! — nem lélekbe jár,
Hogy megfizessek e karral neki?
S nem kárhozat, hogy az emberiség
E rákfenéje pusztítson tovább?

Ha viszont Hamlet valóban nem tartja erkölcsileg elvetendőnek a bosszúállást, nem marad magatartására más magyarázat, mint a goethei: „nagy tett nehezedik egy tettre nem született lélekre". Csakhogy ennek újra ellentmond az egész dráma. Egy tettre képtelen ember állítja fel az „egérfogót"? És újra a már említett momentumok: Polonius leszúrása, Rosencrantz és Guildenstern kijátszása, a dráma kifejlete. Gondolom, tisztán látható, hogy más magyarázatot kell keresnünk a Hamlet-problémára.

Hamlet rejtélyének nyitja nem a jellemben van. A *Hamlet* „a seprőjére szállt világ" drámája. Mindenekelőtt: (Prosperot kivéve) Hamlet az egyetlen Shakespeare-hős, akinek adekvát képe van a világról. Egyik legcsodálatosabb képessége a „látszik" és az „az is valóban" mindenkor pontos felismerése. Első mondatában rögtön így mutatkozik be: Claudius közeledésére — „De hát te, Hamlet jó öcsém s fiam" — így reagál: „Több mint rokonság, s nem éppen rokonszenv". Tévedhetetlenül pontos, tényszerű. De az emberismeret, a látszat és a valóság szétválasztása Hamlet számára nem egyszerűen képesség, hanem állandó megrázkódtatás. Gondoljunk itt magára a „látszik"-monológra, vagy kétségbeesett felkiáltására a szellemjelenés után:

Ó, gaz — mosolygó, átkozott gazember!
Hol a tárcám — leírom, hadd írom le;
Hogy ember úgy mosolyoghat s gaz lehet;
Legalább a dán király bizonnyal az.

Nem tudjuk és nem is érdemes kutatni, hogy milyennek látta a világot Hamlet apja halála és anyja második házassága előtt. A fontos az, hogy azóta olyannak látja, amilyen valójában. Amikor tehát Hamlet arról beszél, hogy neki milyen a világ, hogy ő milyennek látja, akkor azt mondja el, hogy milyen a világ. Három ilyen nagyon fontos részlet van a drámában:

1. *Ó, Isten, Isten! mily unott, üres,*
Nyomasztó nékem e világi üzlet!
Phi! rút világ! gyomos kert, mely tenyész,
Hogy magva hulljon, dudva és üszög
Kövér tanyája.

2. *Hamlet: ... mit vétettek jóbarátim, a sorsnak,*
hogy ideküld benneteket, börtönbe?
Guildenstern: Börtönbe, fenséges úr?
Hamlet: Dánia börtön.
Rosencrantz: Úgy az egész világ is az.
Hamlet: De még milyen! mennyi rekesz, őrhely és
dutyi van benne! s Dánia egyik legcudarabb.
Rosencrantz: Mi nem úgy gondolkozunk, fönség.
Hamlet: Nektek hát nem az; mert nincs a világon
se jó, se rossz, gondolkodás teszi azzá. Nekem börtön.

3. *Én egy idő óta (bár nem tudom, miért) elvesztettem minden kedvemet s felhagytam minden szokott gyakorlatimmal; és, igazán, oly nehéz hangulatba estem, hogy ez a gyönyörű alkotmány, a föld, nekem csak egy kopár hegyfok; ez a dicső mennyezet, a lég, ez a felettem függő kiterjedt erősség, az arany tüzekkel kirakott felséges boltozat, no, lássátok, mindez előttem nem egyéb, mint undok és dögletes párák összeverődése. S mily remekmű az ember! Mily nemes az értelme! Mily határtalanok tehetségei! Alakja, mozdulata mily kifejező és bámulatos! Működésre mily hasonló angyalhoz! belátásra, mily hasonló egy istenséghez! a világ ékessége! az élő állatok mintaképe! És mégis, mi nekem ez a csipetnyi por? Én nem gyönyörködöm az emberben, nem — az asszonyban se, hiába mosolygasz.*

Az utolsó részletből a későreneszánsznak az a jellegzetes és szörnyű felismerése szól, hogy az emberi valóság mennyire ellentétben áll az emberi lehetőségekkel. És végül itt van a mindezt összefoglaló híres kép: *„Kizökkent az idő".*

Látszólag csak egy sebzett lélek hangulatképei, lírai túláltalánosításai ezek. Mintha csak a normális világ elrajzolódott és testetlen árnyait látnánk. De a *„Lenni vagy nem lenni"* kezdetű monológ egyik nagy jelentősége éppen az, hogy végrehajtja az árnyak tárgyi rekonstrukcióját. Hamlet itt pontosan nevükön nevezi a dolgokat, amik bántják a kor emberét:

a kor gúny-csapásit,
Zsarnok bosszúját, gőgös ember dölyfét,
Utált szerelme kínját, pör-halasztást,
A hivatalnak packázásait,
S mind a rugást, mellyel méltatlanok
Bántalmazzák a tűrő érdemet.

Vagyis világosan kell látni, hogy a *Hamlet*ben a gyilkosság-házasságtörés-trónbitorlás-bosszúállás problematika mindinkább tematikai alappá süllyed és kinő belőle az ember és a börtönvilág konfliktusa, illetve drámája. Maga Hamlet az, aki személyes feladatát közvetlenül korporblémának, történelmi feladatnak tekinti, s ez teljesen egyedülálló Shakespeare egész életművében. Éppen a személyes ügy általános érvényűségét és Hamletnek ehhez az általános ügyhöz való viszonyát fejezi ki a kulcsjelentőségű szentencia:

Kizökkent az idő, — ó, kárhozat!
Hogy én születtem helyretolni azt.

Azt hiszem, hogy Goethének e két sorhoz fűzött, s már idézett kommentárjaiban súlyos tévedés rejlik: ő magát a feladatot nem tartja képtelennek. Holott a feladat, úgy ahogy azt Hamlet felfogja, magában véve lehetetlen. A kizökkent időt nem lehet helyretolni. Hamlet megölheti a királyt. De mit ér el vele? A börtönvilág ettől még szilárdan áll. Hamletnek, abban a pillanatban, hogy kimondja, ő született helyretolni a kizökkent időt, éreznie kell, hogy ehhez a bosszú, Claudius megölése kevés. Bosszút lehet-e állni minden zsarnok minden gaztettéért? S még ha lehetne is változtatna-e ez „a seprőjére szállt világ" szörnyű betegségén: „Belül fakad fel, s nem látszik kívül, Mért hal az ember"? A dráma egésze, Hamlet minden felismerése azt bizonyítja, hogy amit megtehet, az túl kevés, és a valódi feladat az egyes ember számára teljesíthetetlen. Ezért Hamlet kénytelen belátni, hogy nem tud megbirkózni a helyzettel. A „lenni"-monológban megfogalmazott alternativa már csak ennyi: tűrés vagy öngyilkosság. Hamlet konfliktusából a fatalizmus következik, a magamegadás a halálnak:: „hisz egy verébfi sem eshetik le a gondviselés akaratja nélkül. Ha most történik: nem ezután, ha nem ezután, úgy most történik, s ha most meg nem történik, eljő máskor: készen kell rá lenni: addig van. Miután senkinek sincs olyanja, mit itt ne hagyjon: mit árt elébb hagyni el? — Ám legyen!" Hamletnek a halál nem katarzis, mint Brutusnak, Othellónak, Learnek, Enobarbusnak, Antoniusnak vagy Kleopatrának.

Persze önáltatás lenne azt hinni, hogy most sikerült meghatározni a Hamlet-tragédia lényegét. Esztétikai szempontból épp az a *Hamlet* egyik legkülönösebb sajátossága, hogy ezt elvileg nem lehet megtenni. Ezt is a fiatal Lukács György ismerte fel: „Hebbel tragédiái elmondhatatlanul »mélyebbek« a Hamletnél és mégis lehet definiálni azt, ami bennük van; Hamletet soha, mert... mert »the rest is silence«, mert a sors ott nem öltötte magára a szavak fegyverzetét, kisiklik minden szóból, csak minden szó és minden helyzet és minden gesztus összességében van jelen. Shakespeare szimbólumai így nem szimbólumok abban az értelemben, mintha ezt vagy amazt »jelentenék«; mindent jelentenek és semmi határozottat, muzikálisak és nem intellektuálisak." Viszont meg lehet határozni ennek az ábrázolási módnak a történelmi okát.

Nyilvánvaló, hogy 1600 körül a Hamlet-problémát, ha minden emberi következményével együtt művészileg megformálható volt is, megfogalmazni (a szó igazi, absztrakt értelmében) nem lehetett. Hamlet szavai az ő megoldhatatlan problémájára is érvényesek: „van ebben valami több mint természetes, csak rá bírna jönni a philosophia". A modern drámaíró már elvontan is meg tudja fogalmazni a problémát. Például amikor Németh László Sámsonja — Szokolay készülő új operájának hőse — így beszél:

Nehéz a színlelés
annak, ki szívével egy üres világba néz,
s elérnie, bosszún kívül, nincs semmi érdemes.
S a bosszú is mit ér? Nem áll-e ember

az ember mögött — hasonló ahhoz,
ki bosszúra ingerelt. — Kiirthatod-e mind?
Átgázolhatsz-e egy szamár által
a feléd tört gonoszság végtelen hullámain?
Mihelyt nem bőszít, csüggeszt a világ.

Nem lehetne a hamleti magatartás diagnózisa ez? Vagy mélyebbre kérdezve: nem ez Hamlet problémája?

A Hamlet-probléma tehát az ember és a börtönvilág konfliktusából származik. Ebben a konfliktusban rendkívül élesen vetődik fel a „vele vagy ellene" kérdése. S itt semmi sem múlik a szándékokon. Claudius kezdetben nem ellenségesen közeledik Hamlethez, „Mert a világgal éreztetni kell, Hogy trónusunkhoz legközelebb te állsz"; Laertes és Polonius a legjobbat akarják Ophéliának, és érveik sem teljesen üresek. Miután Hamlet „furcsa álcát ölt", mindenki segítőkészségből keresi viselkedése okát; a visszataszító kémakciók indítékát Claudius őszintén fogalmazza meg: „Lessétek el, mi bántja titkon úgy, Mit, tudva, tán megorvoslhatunk." És Polonius, Rosencrantz és Guildenstern majd Ophélia valóban becsületes szándékkal lát hozzá. Mégis mi történik? Ezek az emberek helyzetüknél fogva, illetőleg azáltal, hogy elfogadják helyzetüket, többé vagy kevésbé önkéntelenül valamennyien a hatalom eszközeivé lesznek, „merő síp a sors ujja közt, Oly hangot adni, milyent billeget". És tudtukkal vagy tudtuk nélkül, de minden tettük azt a célt szolgálja, hogy Hamletet is azzá tegyék. Hamlet ezt tisztán látja, s Rosencrantz és Guildenstern szemébe is mondja: „No lám, mily becstelen eszközzé akartok ti tenni engem. Játszani akarnátok rajtam; ismerni billentyűimet; kitépni rejtelmem szívét; hanglétrám minden hangját kitapogatni a legalsótól a legfelsőig: pedig e kis eszközben zene rejlik, felséges szózat, mégsem bírjátok szavát venni. A keservét! azt hiszitek, könnyebb énrajtam játszani, mint egy rossz sípon? Gondoljatok bármi hangszernek: rám tehetitek a nyerget, de nem birtok játszani rajtam."

Ezzel a Hamlet-probléma újabb megfogalmazásához jutottunk el. Hamlettel szemben emberi arculatukat mindinkább elveszítő, eszközzé silányuló, puszta funkcióvá üresedő alakok állnak. Claudius, Polonius, Rosencrantz és Guildenstern, a visszatérő Laertes tiszta példák erre. Ophélia fájdalmas (de nem tragikus) alak, aki becsületesen és ártatlanul, úgy járja végig kijelölt útját, „mint ki nem is gyanítja önbaját". Így, bár egy pillanatra ő is puszta funkcióvá süllyed, mégsem személytelenedik el annyira, mint az elébb felsoroltak. Alexander Bernát szép és kitűnő Ophélia-jellemzése óta világos, hogy ő Shakespeare egyik legkevesebb vonással megrajzolt s mégis legteljesebb alakja. Hasonlóképpen szűkszavúan és mégis tökéletesen megformált figura Gertudé. Ennek az asszonynak az a tragédiája, hogy állandó lelkiismeretfurdalása ellenére sem tud leszámolni bűnével, és egyként akar Hamlethez és Claudiushoz is tartozni, egyszerre akar eleget tenni az emberség és az embertelenség követelményeinek — s ez lehetetlen. Őt valóban Hamlet búcsúszava jellemzi a legpontosabban: „boldogtalan királyné". Az életét kioltó méregpohár otromba véletlensége mély drámai szükségszerűséget teljesít be.

Shakespeare nem azért nem formál nagy drámai alakokat a többi szereplőből, mert Hamlet szemével nézi őket. Mindnyájukat olyannak ábrázolja, amilyenek. Nem csak annyit mutat meg belőlük, amennyi Hamlet lelke tragédiájához szükséges, hanem azt ábrázolja, hogy milyenné válnak ők Hamlettel szemben. S Hamlettel szemben az emberek — a királyné felemás viszonyától és természetesen Horatiótól eltekintve — csak emberellenes funkciók. Amikor Hamlet szembekerül valamelyikkel, akkor nem egy emberrel kerül szembe, hanem egy számára veszélyes helyzettel, amelyből ki kell vágnia magát. Ezért a *Hamlet* nem embereknek emberekhez való viszonyára van komponálva, hanem egy embernek helyzetekhez való viszonyára. A helyzetek, jelenetek összekapcsoló eleme nem az illető emberben, az illető ember jellemében van, hanem az intrikában. Ezeknek a helyzeteknek az összessége veszélyezteti a hamleti egyéniség fennállásának lehetőségét.

A *Hamlet* így a szó mély, hegeli értelmében epikus: „Mert ami tulajdonképpen feltárul előttünk, nagy általános állapot, amelyben az ember cselekvései és sorsfordulatai mint valami egyes és mulandó dolog jelennek meg. Ez a végzet a nagy igazságosság, s tragikussá válik nem a szónak drámai értelmében, amelyben az egyén mint *személy,* hanem a szónak epikai értelmében, amelyben az ember a maga *ügyében* elítélve jelenik meg, a tragikus nemezis pedig abban van, hogy a dolog nagysága túlságosan nagy az egyéneknek. Így a gyász hangja lebeg az egész felett, látjuk a legnagyszerűbbnek korai elmúlását..." Csak egy megjegyzést e nagyszerű sorokhoz: a „végzet" olykor — mint a *Hamlet* esetében is — a nagy igazságtalanság.

Ez az epikusság természetesen a dráma szerkezetét is meghatározza. Az I. felvonás egyetlen hatalmas expozíció, egy nagy felületű „epikus" freskó, amely az államügyektől a Polonius-ház intim életéig átfogó és részletező képet fest arról a világról, ahol a tragédia lejátszódik. Egy szabályos bosszúdrámában a konfliktus kibontakozását az első, a negyedik és az ötödik szín megszakítatlan folyamata biztosítaná, itt azonban kerülőutakra van szükség, hogy a főhőst börtönrács-szerűen körülvevő emberi viszonylatok kiépülhessenek.

Más jellegű — az előbb tárgyalt értelembn klasszikus — az epikusság a II. és III. felvonást átfogó egységben. Itt csapdák, kritikus helyzetek, kísérleti szituációk sorozata van, amelyben a Hamletet leleplezni igyekvők lelepleződnek. Hamlet a helyzetek valóságos hálójába kerül, melynek legfontosabb csomópontjai a Hamlet—Polonius, a Hamlet—Rosencrantz és Guildenstern, a Hamlet—Ophelia jelenet, majd az „egérfogó" jelenetet követően újra a Hamlet—Rosencrantz és Guildenstern, újra a Hamlet—Polonius, végül a Hamlet—Gertrud jelenet.

Arra, ami még hátra van, bizonyos fokig igaz Schlegel megállapítása, hogy „a főcselekmény az utolsó fölvonásokban elakad, sőt már-már visszafelé folyik". Ez azonban valóban „a dolgok természetéből" vagyis a Hamlet-problémából fakad. A Hamlet-probléma ugyanis éppen az „egérfogó", illetve a királynéval való jelenet után válik teljesen akuttá. Innen kezdve Hamlet objektíve tehetetlen. Ez azonban nem jelenti a főcselekmény megszűnését. Egyszerűen azért nem, mert a *Hamlet*nek nincs is klasszikus értelemben vett főcselekménye. A főcselekmény nem más, mint a Hamlet-probléma lénye-

ges emberi következményeinek ábrázolása. Ebben az értelemben Ophélia megőrülése valamint Claudius és Laertes szövetkezése éppoly szervesen következik a Hamlet-problémából (mivel Hamlet a hatalom számára tehetetlenül is veszélyes), mint az utolsó felvonás temetőjelenetének atmoszférája vagy a végkifejlet. Az utolsó két felvonás látszólag szétesö epizódsora éppen a Hamlet-probléma utolsó fejlődési stádiumainak adekvát ábrázolása.

Foglaljuk össze az eddigieket. A Hamlet-problémát Shakespeare a következőképpen jeleníti meg:

1. Hamlet nem tesz meg valamit, amit kötelességének érez, de ok nincs ábrázolva,
2. Hamlet sorsának valamennyi stádiuma ábrázolva van,
3. e stádiumok művészi megkomponálása a drámán belül erőteljesen epikus,
4. minden stádium utolérhetetlenül szimbólikussá növelt érzékiségben van ábrázolva,
5. maga a Hamlet-probléma csak az epikus teljességű mű szimbólum-rendszerének egészében van ábrázolva,
6. ez a szimbólumrendszer nem intellektuális, hanem muzikális.

Úgy gondolom, hogy ez a titka annak a különös kompozíciónak, amelynek paradoxonát Goethe oly éles szemmel látta meg — „a hősnek nincs semmi terve, de a darab nagyszerűen meg van tervezve" —, s amely minden bizonnyal a reneszánsz dráma végső lehetőségéig megy el.

S újabb paradoxon: az epikusság és a zeneiség teljes összeforrottsága a drámán belül egyáltalán nem hagy helyet elvontságnak, és így az önelemző, folyton „filozófáló", „az elszántság természetes színét halványra betegítő gondolatról" panaszkodó Hamlet drámája művészileg teljességgel konkrét, amely mint víz az olajat, nem fogadja be az absztraktumot. Ezt nemcsak a filozófus, de a színész — a Hamlet Madách Színház-beli kongeniális alakítója — Gábor Miklós is észrevette: „Nem akarok egy újabb idegkórtani, akár filozófiai választ keresni Hamlet »titkára«. Nem akarok semmiféle érdekességet vagy bölcselkedést. Nem a darab egyes pillanataiban rejlik intellektuális volta, hanem Hamlet és az élet viszonyában. Minél egyszerűbbek és tisztábbak a gondolatok, minél egyszerűbb maga Hamlet, a helyzetek, a jellemek: annál nyilvánvalóbb lesz az *egész* filozófiai hatása. A rendező szabja meg szigorúan minden összetevő jelentőségét, küzdje le a színészek hajlamát, hogy eljátsszák primitív bölcsességeiket, ő helyezze az időben egymás után következő jeleneteket mintegy térben egy központ köré. *Hamlet* »alapgondolata«: egy a darab formai és zenei egységével."

Mi tehát a válasz a Hamlet-rejtélyre "The rest is silence"? Nem! Kicsit kiélezetten fogalmazva: "the rest is music".

*

Amikor a *Hamlet* zeneiségéről van szó, egy pillanatra sem szabad megfeledkezni arról, hogy a zene zene, az irodalom pedig minden körülmények között irodalom marad. Itt csakis az irodalmon, pontosabban a drámán belül létrejövő tendenciákról van szó, amelyek nem rombolják szét az eredeti műforma sajátosan irodalmi-drámai elveit, csak hangsúlyeltolódáshoz vezetnek. Sőt, ha a *Hamlet* zeneiségéről beszélünk, ezzel még semmit sem mondunk a *Hamlet* megzenésíthetőségéről. Éppen ellenkezőleg: ez a fajta zeneiség elválaszthatatlan a dráma epikusságától amely viszont ellenáll a meg-

zenésítésnek. Ennek ellenére meggyőződésem, hogy egy olyan operai koncepció, amely a Hamlet-problémát akarja zenedrámailag újrafeldolgozni, csak a dráma eredeti alapszerkezetén keresztül érvényesülhet. Nem lehet tehát az I. felvonás dramaturgiai kerülőútját „levágni", bármilyen magától-értetődő lenne is ez egy konzervatív-sematikus operadramaturgia alapján; s éppígy a Hamlettel szembenálló magatartásmódokat is tipizálni kell a fontosabb epizódok megtartásával, stb. A dráma és a szövegkönyv közötti szerkezeti transzformáció lehetőségei így a Hamlet-probléma lényegéből következően minimálisak, valóban csak a kevésbé lényeges jelenetek elhagyásáig, bizonyos jelenetösszevonásokig terjedhetnek. Szokolay a szövegkönyv szerkezetének kialakítása során mindenekelőtt az előbbi lehetőséggel élt, jelenetösszevonást csak egyetlen esetben, a dráma IV. felvonása 5. és 7. színének egyesítésével hajtott végre. A teljesen kihagyott jelenetek száma — a jelenetbeosztástól függően — mintegy 25, majdnem az összes jelenetek egyharmada.

De még ennél is fontosabb, és közelebb visz az alkotói szándék megértéséhez az a mód, ahogy Szokolay a szövegkönyvbe felvett jelenetek belső szöveghúzásaival megváltoztatja a szerkezet arányait, hangsúlyait, ritmusát, dinamikáját. Természetesen éppen az arányok, a hangsúlyok, a ritmus, a dinamika csak a zenében nyerik el végső alakjukat, éppen ezért majd csak a zenei elemzésben lesz szó róluk.

Szólni kell viszont még egy ezzel szorosan összefüggő kérdésről: a költői szöveghez való hűség problémájáról általában. A *Hamlet* szövege állítólag költőileg olyan komplett, hogy nem tűri a megzenésítést. Mit jelent a költői szöveg komplettsége? Nyilván nem a szöveg tartalmának szoros intellektuális meghatározottságát, hanem sokkal inkább egy atmoszférikus teljességet. Ezt a költői képek rendszere, a nyelv zenéje, a szöveg ritmusa, dinamikája, stb. idézi fel. A költői teljesség tehát nem tárgyias, hanem evokált teljesség. Szimbolikus és zenei jellege folytán a *Hamlet*re ez fokozottan érvényes. De mindezen túl: a szövegkönyv terjedelme a drámaszöveg terjedelmének mintegy az $^1/_3$-a. A szövegkönyv a jelenetek felépítésének szigorú rendjén kívül csak a drámai cselekvéseket rögzíti, és a szövegnek azokat a mozzanatait, amelyeknek a szituációkban „mozgási energiájuk" van. Az elbeszélő, magyarázó, moralizáló szövegrészek, a különféle (pl. ideológiai vagy politikai) fejtegetések, az indokolások, érvelések, kioktatások, fecsegések stb. magától értetődően kimaradnak. Ami azonban a legfontosabb: a szöveghúzások teljesen szétzúzzák az atmoszférikus költői teljességet. A tömörítés nem a költői komplettség fokozását, az atmoszféra koncentrálását eredményezi, hanem ellenkezőleg, a szöveg atmoszférájának megritkítását, már-már teljes szétfoszlatását. Jól látható ez a sírások, valamint Osrick jelenetének radikális megkurtításában. De a monológok sem kivételek. Álljon itt példának két már eredeti formájában idézett — részlet szövegkönyvi változata:

1. Ó, Isten, Isten! mily unott, üres,
Nyomasztó nékem e világi üzlet!
Ó, megérni ezt!

2. Én egy idő óta elvesztettem minden kedvemet, és oly nehéz hangulatba estem, hogy ez a föld nekem csak egy kopár hegyfok. S mily remekmű az ember! mily hasonló egy istenséghez! És mégis, mi nekem ez a csipetnyi por? Én nem gyönyörködöm az emberben, nem — az asszonyban se, hiába mosolyogsz.

Az $^1/_3$ terjedelemre redukált „Hecuba"-monológ vagy Claudius 42 soros monológjának 6—7 sorra csökkentése hasonló transzformációs elvekről tanúskodik. Világos, hogy ilyen arányok mellett a Shakespeare-szöveg elveszíti költői komplettségét, sőt, költői autonómiáját is; és csak kiindulópontul, indítékul szolgálhat a zenének. A drámai személyek motivációs rendszere szétzilálódott, az alakok, a dráma atmoszférikus élete kihunyt — mindezt a zenének teljesen újra kell teremtenie.

Szokolay tehát nem egyszerűen egy rövidített drámát, hanem igenis operaszövegkönyvet alkotott. Természetesen ezzel még semmit sem mondtam az operáról, csak annak lehetőségéről. A Hamlet-opera esztétikai megítélése csakis a Hamlet-probléma zenei-drámai újrafogalmazása alapján történhet. Az opera csak akkor szuverén műalkotás — és nem kísérőzene vagy zenei interpretáció —, ha zeneileg világos, mély, gazdag, eredeti, tagolt stb.; ha immanens értelmét összetetten és mélyrehatóan fejezi ki.

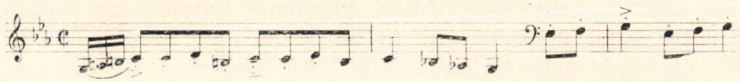
(Folytatjuk)

LESZNAI LAJOS:

EGY MAGYAROS INTONÁCIÓ NYOMÁBAN JOHANNES BRAHMS MŰVEIBEN

Amikor a breslaui egyetem Johannes Brahmsnak 1879-ben a díszdoktorságot adományozta, a világhírű zeneszerző, barátai ösztönzésére (elsősorban Bernhard Scholtznak, az ottani zeneegylet — Orchesterverein — vezetőjének kérésére) ünnepi nyitányt komponált. Az *Akadémiai ünnepi nyitány* — ez volt az 1880-ban létrejött mű címe — nem annyira ünnepélyes hangulatot áraszt, hanem inkább kedélyes életörömöt. helyenként harcias és rámenős jelleget fejez ki. Jellemző Brahms alapvetően melankólikus hangulatvilágára, hogy ezzel a vidám szerzeménnyel egy időben *Tragikus nyitányt* is írt. Brahms maga e két nyitányáról megállapítja:[1] ..Az egyik sír, a másik nevet."

Ha most már az *Akadémiai ünnepi nyitány* indítását figyelmesen meghallgatjuk, felmerül bennünk a kérdés: miben áll a nyitány kezdetének harcias jellege?



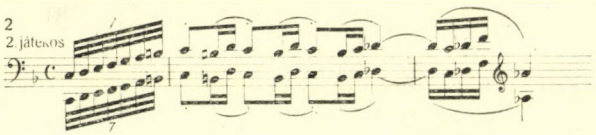
Vizsgálódásainknál támpontot nyújt számunkra az ütemek kezdetein szereplő marcato-jelzések következetes sora. Ezek a jelzések bizonyítják, hogy itt *daktilikus jellegű* témáról van szó. Ezzel a ritmussal fejezi ki a téma energikus karakterét s ezzel éri el a hallgatóban a harciasság benyomását.

A nyitánnyal kapcsolatban megjegyezzük még, hogy benne a négy főtéma diákdalok melódiáit idézi, tehát semmiképp sem fejeznek ki dicshimnuszokat a professzorokról vagy rektorokról. Különösen a harmadik témaként szereplő ..Fuchslied" (az egyetemi „gólyák" dala) tanúskodik erről; hiszen ebben éppen a professzor és rektor urak a gúny tárgyai.

Az *Akadémiai ünnepi nyitány* daktilikus indulásával kapcsolatban emlékeztetnünk kell arra, hogy Brahms korai ifjúságában, 1849-ben *Crantz* kiadó megbízásából ..G. W. Marks" álnéven népszerű négykezes zongoradarabokat írt. Ezek között elsőnek „Opus 151." megjelöléssel „Souvenir de la Russie" címen egy hatrészes sorozat jelent meg. Ez a mű nem sejteti a későbbi világhírű zeneszerzőt, hanem viszonylag egyszerű mesterember-munka. A hat tétel közül az elsőnek főtémáját, címe alapján, az orosz nemzeti him-

[1] Brahms levele Karl Reineckéhez 1880. október 7-ről.

nusznak kellene adnia. Ehelyett azonban a Rákóczi-induló csökönyös daktilusai hangzanak el. A ♩♫♫ ritmus nem hagy kétséget effelől. Idézzük e tétel elejét:[2]



Brahms szimpátiája a magyar szabadságharc iránt közismert.[3]

Ifjúkorában, amikor az európaszerte a haladás hívei előtt oly rokonszenves magyar szabadságharcot a Habsburg-dinasztia a cári hadsereg segítségével leverte, a leendő komponistának gyakran volt alkalma arra, hogy magyar emigránsokkal találkozzék, akik általában Hamburgon át utaztak tengerentúlra, Amerikába. Ebben az időszakban kezdődött barátsága *Reményi Edével,* a hamarosan világhírűvé vált magyar hegedűssel. Brahms kétségtelenül gyakran hallhatta az akkoriban divatos „magyar zenekarok" játékát s innen származhatott az a fogalomzavar, melynek során ..a cigányosat a magyarossal minden további nélkül összezavarta".[4] Ez a fogalomzavar még a magyar városlakók körében sem volt ismeretlen dolog és végleges felszámolását csupán *Bartók* és *Kodály* kutatásai valósították meg.

Az említett ifjúkori kompozícióban Brahms rokonszenve a magyar szabadságharc iránt nyilvánvaló zenei kifejezést nyer, amikor a tétel végén diadalmasan csendül fel az említett daktilus-ritmus, amely a Rákóczi-induló szilárd vázát adja és amelyet Brahms a harciasság zenei kifejezéseként használ nemcsak ebben a korai szerzeményben, hanem több más művében is.

Brahms tehát a daktilikus ritmus intonációs lehetőségeit használta fel a támadó jelleg zenei ábrázolására, nemcsak említett alkotásaiban, hanem sok másban is, amint azt az alábbiakban látni fogjuk.

A daktilus jellegzetesen magyaros karakterét azonban nemcsak Brahmsnál találjuk meg. Olyan személyiség is foglalkozott ezzel a ritmussal. amelyet valóban a legilletékesebbnek érezhetünk e téren: *Arany János.* A nagy költő a nemzeti ritmus-alakulatról szóló munkájában[5] megállapítja, hogy a daktilikus ritmus (illetve a daktilus versláb) a magyar nép ösztönös ritmusérzékére jellemző. amit számtalan népdal bizonyít. Ugyanebben a művében Arany megemlíti azt is, hogy a *német* daktilus a következő formában jelenik meg: ♩.♪♩ , míg a *magyar* daktilus általában ♩ ♩⌐¬ alakban fordul elő. A daktilus-ritmus jól alkalmazkodik a magyar nyelvhez, amely kivétel nélkül hangsúlyos szókezdést követel. Ezért alig fordul elő magyar népdalban ütemelőző. (Ha igen, csak felkiáltásként, vagy hasonló egyszótagú hangsúlytalan hangokként.) Arany megjegyzi még, hogy a csak hosszú szótagokból

[2] E néhány ütemet Georg Knepler: Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts. 2. köt. Berlin 1961. c. műve alapján idézzük, (906. old.) mivel a szerzemény maga nem állt rendelkezésünkre.

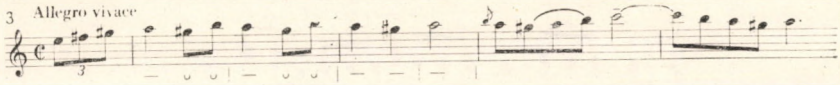
[3] Alfred von Ehrmann: Johannes Brahms. Leipzig 1933. 21. old. — Max Kalbeck: Johannes Brahms. 1. köt. Berlin 4/1921. 58. old.

[4] Kalbeck 58. old.

[5] Arany János: A magyar nemzeti vers-idomról. (1856)

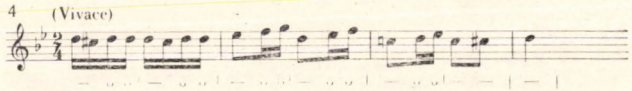
álló verslábak a magyar népdalokban, de még a műköltészetben is kiválóan illeszkednek a magyar ritmushoz. Ez a mi esetünkben különösen érdekes megállapítás, mert hiszen a Rákóczi-induló az utóbbiakból is tartalmaz. (Itt tehát a sponduszról (— —) és a molossuszról (— — —) van szó.[6]

Emlékeztetőül idézzük a Rákócsi-induló dallamának kezdetét és a dallam jellegzetes két első üteme alatt megjelöltük a verslábakat: két daktilust és egy molossuszt (vagy másfél spondeuszt).

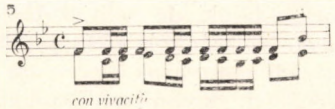


A példa első három hangját semmi esetre sem szabad ütemelőzőként felfognunk; az elsőnek idézett Brahms-témánál sem jelentenek mást, mint erőgyűjtést, az utána következő energiakifejtéshez. (A Rákóczi-induló egyébként a szabadság szimbólumaként Berlioz Faust elkárhozása című oratóriumában [1846] is előfordul.) Itt tehát csakis az Arany által *magyarosnak* megjelölt daktilus-formával van dolgunk. (♩ ♫ , illetve ♩♫).

Ha az eddigi szempontok alapján Brahms jelentékenyebb műveit megvizsgáljuk. két esetben ezt a ritmust téma-variációként találhatjuk meg, mégpedig a zenekari Haydn-variációkban. (melyekről maga Brahms készített négykezes zongora-feldolgozást) a VI. változatban:



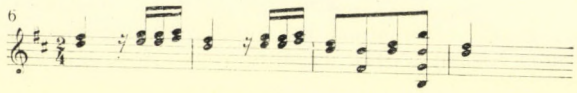
Még érdekesebb a zongorára írt Händel-variációk VII. és VIII. változata, amelyekben a jellegztes daktilus-ritmus szintén fontos szerepet tölt be. A VIII. variáció a szóban forgó ritmust csak részben tartalmazza:



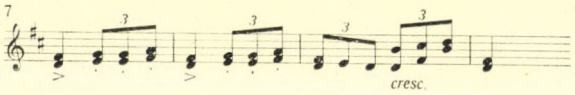
de a következő — VIII. változat a ♩♫ ritmust már vaskövetkezetességgel és megszakítás nélkül szólaltatja meg a bal kézben. Ebben az esetben a két egymásután következő variáció tehát szerves egységet alkot, melyben az említett ritmus fejlődésen megy át.

Brahms nagyobb műveiben a daktilus-ritmust leginkább finálé-elvként találjuk meg. Félreismerhetetlenül jelentkezik ez a ritmus a Hegedűverseny zárótételében

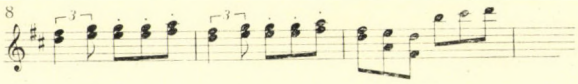
[6] Az Arany által *magyaros* daktilusként megjelölt ritmus a ritmikus alapja Fr. Schubert Moment musical op. 94/5 zongoraművének, amelyet sok helyen magyaros jellegűnek ítélnek. Ugyanez a daktilus fontos szerepet tölt be Schubert Divertissement à la Hongroise című négykezes zongoraszerzeményében, de még Vándor-fantáziájában is. E ritmusok körét, mint a harciasságnak, határozottságnak és erélynek zenei kifejezését természetesen tágítani, bővíteni is lehet.



melyben a téma további fejlődési állomásai

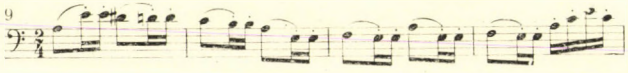


és végül



érdekesen mutatják, hogyan fordul az eredetileg ..magyaros" jellegű téma a legutóbb idézett formájában az Arany által német jellegűnek mondott daktilusba. Itt is a daktilus-ritmus fejlődési vonalával van tehát dolgunk.

A Kettős verseny zárótételében is ilyen felépítésű témát hallhatunk



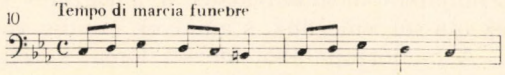
Érdekes dolog, hogy Brahms Magyar táncaiban egyetlen kivétellel (18. szám) nyomtatásban is megjelent XIX. századi dallamokat dolgozott fel. Ezek a dallamok nem parasztdalok, de nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy még az akkori magyar városlakók köztudatában is népdalokként szerepeltek. Ami a XIX. századi magyarok egy része számára romantikusan magyarnak számított a zenében, ugyanilyen értelemben jelentkezik Brahms műveiben is.[7]

Az eddig idézett témák, dallamok, ritmusok, amelyek nyilvánvaló rokonságban állnak a Rákóczi-induló ritmusával, Brahmsnál a harcosságot, az erélyt, a határozottságot képviselték. A témák különböző, de egy irányú intonáció-világa mindenek előtt a ritmuson alapult.

Meggyőződésünk szerint renkívül tanúságos dolog az eddig vizsgált témák összehasonlítása hasonló, de *ellenkező előjelű* témákkal, vagyis ütemelőzős, tehát anapesztikus (⏑ ⏑ –) ritmikán alapuló dallamokkal, illetve dallamtöredékkel. Milyen karaktert találunk Brahms műveiben az ilyen jellegű témáknál? Egy viszonylag korai szerzeményében, a temetési énekben (Begräbnisgesang op. 13. 1858-ból) az indulás

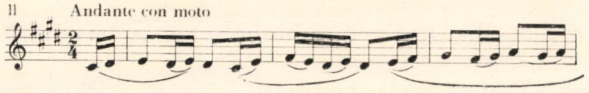
[7] l. Dr. Major Ervin: Brahms és a magyar zene. Budapest 1933. A szerző e munkájában Brahms Magyar táncait vizsgálja.

10 Tempo di marcia funebre



gyászinduló-jellege nyilvánvaló, ezt a tétel jelzése is bizonyítja. Ez a téma közeli rokonságban áll Brahms op. 117. intermezzójával (3. szám, egy késői mű 1892-ből):

11 Andante con moto

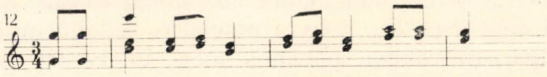


E rokonság szilárd támpontot nyújthat a darab hangulat-elemzéséhez.

De vidámság és jókedv is kifejezést nyerhet néha ilyen intonációval Brahmsnál pl. az op. 16. Szerenádban, amelynek scherzo-tételében a kezdőtéma

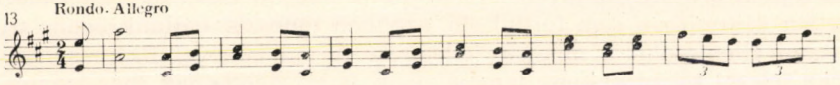
Scherzo Vivace

12



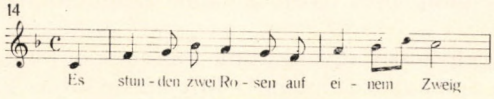
és a *rondo* indítása

13 Rondo. Allegro



jó példát szolgáltat. Utóbbi példában a félreismerhetetlen *német* hangulattal találkozunk, amelyre további példa a Brahms által feldolgozott német népdalok 1. füzetében is található:

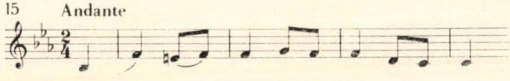
14



ahol a „német" jelleg mellett az idilli karakter is megjelenik.

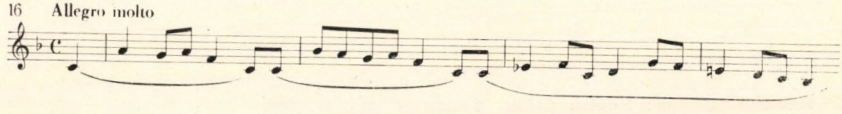
Hasonló ütemelőzős intonációt hallunk Brahms op. 40. triójának első tételében

15 Andante



és a csellószonáta zárótételében (op. 99.)

16 Allegro molto



A trió-tétel témájában megtalálhatjuk a jellegzetes *sóhajokat*, amelyeket a mannheimiek óta jól ismerünk, s amelyek mindig valami lágyat, érzelmeset fejeznek ki. A csellószonátából idézett téma közeli rokonságban áll Brahms I. szimfóniájának utolsó tételében hallható dallammal:

ami szintén hozzájárulhat az ilyen és hasonló témák tartalmi-hangulati elemzéséhez.

Az eddigiek során Brahms daktilikus és anapesztikus témáinak egy részét vizsgáltuk meg. Megállapíthattuk, hogy a daktilus, különösen magyaros jellegű tematikával összekötve a magyaros és egyben harcias, erélyes és támadó jelleg kifejezésére szolgál.

Hasonló intonációk ütemelőzős formája (anapesztikus ritmusokkal kapcsolva) sok esetben a német melankólia, jólelkűség és idill hordozója.

Itt meg kell még jegyezni, hogy a magyaros jellegű intonációk Brahmsnál általában olyan művekben jelennek meg, amelyekre sem a cím, sem egyéb körülmény nem nyújt támpontot a magyaros eredetre.

Ide kívánkozik még egy megjegyzés. Brahms *Változatok egy magyar dalra* (op. 21/2) zongoraművében az általunk magyarosnak megjelölt daktilus egyetlen változatban sem fordul elő, azonban többször hallunk benne triolákat, ami ellentmond a magyar jellegnek. A mű címével Brahms nyilvánvalóan jelezni kívánja, hogy témáját nem tartja népdalnak (bár számos hasonló dallamot magyar népdalokként dolgozott fel). A variált téma eredeti formájában[8] egyébként hiányzik a Brahmsnál található kromatikus félhang.

Különösen fontosnak érezzük azt a tényt, hogy a megvizsgált ritmusok között az ütemelőzős forma dominál, ami műveinek elemzésénél és előadásánál is segítséget, támpontot nyújt további vizsgálatainkhoz, tartalmi analíziseinkhez.

E néhány megjegyzéssel igyekeztünk kiindulópontot találni ahhoz, hogy Brahms műveiben a magyaros-nemzeti kifejezésmódhoz közelebb kerüljünk s ezzel egyidejűleg egy nem-magyar komponista műveiben a magyaros intonációk néhány sajátosságát megállapítsuk.

Ha a legkisebb mértékben is sikerült e téren eredményt elérnünk, ezzel hozzájárultunk az intonációkutatás további fejlesztéséhez.

[8] Kerényi György: Népies dalok. Budapest 1961. 51. old.

ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA

KADOSA: VII. SZIMFÓNIA

Kadosa Pál 1967-ben komponálta a kéttételes VII. szimfóniát. Első tétele (Andante, molto rubato) az ifjú Bartók hangját juttatja eszünkbe. Erre mutat a tűnődő, lírai hang, a fantáziaszerű kibontás, és később, a második tételben a témák visszapergetése, transzformálása. Az őszinte, megható, sokatígérő és szép indítást drámaibb jelenetek váltják — ezek már a gyorstétel hangját előlegezik — majd ismét visszatér a szabadon fejlődő kezdő szakasz.

Gyors és hatásos a második tétel (Allegro tempestuoso) indítása. De a feszültség a későbbiekben sem csökken. Sorra hallunk különböző téma-„visszautalásokat", ám ezek éppen megváltozott karakterükkel hoznak mindig újabb színt. A szabad szonátaforma kidolgozási részében fugato bontakozik ki (szervesen, természetesen, a főtéma ellenszólamából), a reprízben pedig a témák is széttöredeznek, és az eddigiektől eltérő sorrendben hangzanak.

A gyorstétel Kadosa fiatalkori kompozícióinak hangjára is emlékeztet, ám a motorikus, izgalmas megjelenési forma mögött — úgy tetszik — letisztultabbá vált a zenei szövet. Vitathatatlan, hogy ez a zenei nyelvezet nem idegen a romantikától, de anyanyelve mégis a XX. század eredményeiből fejlődött sajátossá, mással aligha összetéveszthetővé. Seholsem túlzsúfolt a hangszerelés, sőt, éppen ellenkezőleg inkább a kamara-hangzások jellemzőek. A puha, megkapóan meleg színekre feltétlenül fel kell figyelni, hiszen ezek — a világosságra törekvő szerkesztésmód mellett — Kadosa legújabb műveinek stílusát jellemzik. A szimfónia megnyitásánál szebb és költőibb, ihletettebb zenét eddig aligha találunk máshol a szerző ouevrejében.

SZELÉNYI ISTVÁN: MAGYAR ÉVSZÁZADOK

„Magyar évszázadok című zenekari művem történelmi vissza- és előrepillantás keretében igyekszik zenei eszközökkel kifejezésre juttatni a magyar függetlenségi küzdelmek, szabadságharcok, társadalmi forradalmak szerves egybetartozását és folyamatosságát, azt a gondolatkört és érzelemvilágot, melyet a szabadság kivívásáért indított megmozdulásai során a haladó magyarság — élén legjobbjaival — mindig magáénak vallott" — így ír a szerző a Magyar Tanácsköztársaság 50. és a felszabadulás 25. évfordulójára készült művéről. Nagy és nemes ez a program. Vállalása azonban igen nehéz feladat elé állítja a komponistát, hiszen mindezt — és a részletesebb program szerint még sokkal többet — visszaadni szinte lehetetlen, annak ellenére hogy a zene eszközei és kifejezési lehetőségei gyakorlatilag végtelenek. De itt még többről van szó. Arról, hogy mindazt, amit a szerzőben él, és a magyar évszázadokkal képzeletben, gondolatvilágában összefonódott, azt láttatnia, éreztetnie is kell a hallgatókkal. Meg kell mondanunk: ez a megjelenítés aligha sikerülhetett volna egyöntetűbben. Hiszen ilyen konkrét

programot egyértelműen aligha lehet megzenésíteni, s ha a szerző pl. narrátort, vagy szólistát alkalmazott volna, bizonyára az illusztratív megoldások előtérbe kerüléséről kellene beszámolnunk.

Formailag a *Magyar évszázadok* olyan ötrészes rapszódia, melyben a tempó állandóan gyorsul. Lendületes, határozott kezdésű a *Grave*. Már itt feltűnik a kompozíció egyik sajátossága, a beszédessége, a balladai hangvétel, és az, hogy Szelényi nemcsak a mű címében, szellemében, de zenei anyagában is hű akart maradni a „magyar" jelzőhöz. Most ismét a szerzőnek a filharmóniai Műsorfüzetben megjelent ismertetéséből idézünk: „Az *Andante poco rubato* tempójú második rész a tudományok, művészetek virágbaszökkenésének korszakát, a XVII. századot jeleníti meg, amikor Európa kulturális életében való tevékeny részvételünk először vált valóra. Az egyéni érzelmeknek e korra annyira jellemző felszínretörését egymást váltó hangszerszólók (cselló, oboa, fuvola) igyekszenek zeneileg érzékeltetni." Nem szeretnék vitatkozni az idézet tartalmi részével — véleményem szerint már a XVII. század előtt is beszélhetünk hasonló európai „betörésről"; — a lényeg az, hogy Szelényi zenéjével itt sem csupán illusztrálni kíván, hanem a mélyebb, őszintébb hangulatok érzékeltetésére törekszik. A szólóhangszerek legtöbbje — különösen a cselló szinte emberi hangon dalol, s így egyetlen nagyívű dallam fogja át az egész „tételt". Külön erénye a műnek, hogy Szelényi a széphangzást mindig kiemeli, s a modernebb, disszonánsabbnak tűnő harmóniákat seholsem engedi öncélúan túlburjánzani. Feszes ritmusú a *Moderato* tempójú harmadik rész, ahol — ismét a szerző idézem: „A hangnemek határait áttörő „verbunkos" párosritmusú lüktetésébe — akkori, Bécstől függő helyzetünk zenei jelképeként — $^3/_4$-es ütemek is vegyülnek." Ezt követi a *Vivace*, majd a befejező *Presto* és *Prestissimo*. Ezek a történelmi tablók is hatásosak, azzá teszi őket a tempó állandó — hol bújtatott, hol bevallott — gyorsulása, valamint a hangszerelés, mely csak itt-ott tetszett túlzottnak. Helyenként egy-egy kisebb nyugvópont, lírai pihenő segít ahhoz, hogy a tartalmi-érzelmi crescendót valóban teljesnek érezzük.

Vitathatatlan a szerző vállalkozásának bátorsága és a megoldás igényessége. A szvitszerű tételek is javarészt összeállnak, talán csak a hirtelen befejezés hatott bizonytalannak. Igaz lehet, hogy Szelényi szándékosan nem törekedett „mindent feloldó" apoteózis-jellegű Kódára, de — érzésem szerint — ez a kicsengés csak kevéssé adekvát a tartalommal. A mű egésze azonban költői szemléletre vall, és arra, hogy Szelényi gonddal alkalmazza a zeneszerzési eszközöket, beleértve a régebbieket és az újakat, s mindezt azért, hogy az elmúlt évszázadokról a mai hallgatóknak szóljon. Arra, hogy a közönség szívesen fogadta a kompozíciót, a tapsokból is következtetni lehetett.

DECSÉNYI JÁNOS: ÖT CSONTVÁRY KÉP

Az 1967-ben, nagyzenekarra írott *Öt Csontváry kép* formailag olyan öttételes variációsorozat (pontosabban: több alaptéma változatokkal), ahol a tételeken azonos témák vonulnak végig, s makámszerűen ismétlődve keresztül fonják a tételeken belüli „egyedi" tematikát. Mielőtt az egyes képeket, tételeket áttekintenénk, a szerzőt idézzük: „Mi az, ami ennek a korai, ösztönös expresszionista festőnek a képeiben megragadott? A művész szuggesztív tekintete, szemeinek robbanásokkal teli víziókat látó fanatikus csillogása, a megszállottságot tükröző arc merev mozdulatlansága... (Önarckép). Az alakok finom hajlékonysága, gyen-

géd ritmusa, a vonalvezetés lassan hullámzó-gyöngyöző játéka... (Mária kútja Názáretben.) Évezredes emberi fájdalom megrázó, egyszersmind groteszk kitörése, ugyanakkor a megváltoztathatatlan sorsba való reménytelen belenyugvás... (A Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben.) Hatalmas, elsöprő erejű látomás; lángoló Etna, a lemenő nap izzó színei és a lángolás lágyabb visszfénye a romokon... (A taorminai görög színház romjai.) Idegenség, messzeség, végtelen magány... (Magányos cédrus.)"

A program javarészt a tételek hangulatát, élményvilágát is jelzi, noha a megzenésítés aligha tekinthető egyszerűen a képi ábrázolás zenei nyelvre való „lefordításának". Decsényi a legújabb zenei eredményeket igyekszik egyeztetni a klasszikus értelemben vett formálással és dallamképzéssel. Ez többnyire sikerül is, noha itt-ott a szerzőt még elragadják az eredeti megoldások, túl sokat időzik egy-egy érdekesebb hangzásnál, hangszerelési megoldásnál. Ennek tudható be, hogy a kompozíció nem mindenhol tűnik koncentráltnak, s csaknem félórányi időtartamát így némileg hosszúnak érezzük. De amit még szintén előljáróban kell elmondanunk az az, hogy Decsényi alapjában sikeresen birkózott meg a szinte elképzelhetetlennek tetsző feladattal, a Csontváry képek zenei visszaadásával. És még valami: a szerzőnek egyéni hangja is érlelődőben van, ez pedig tagadhatatlan *mai* hang, őszinteségéhez nem férhet kétségünk. Bizonyosak vagyunk abban, hogy a későbbi művek nemcsak Decsényi stílusát érlelik ki majd még inkább, de az itt-ott felbukkanó sűrítési-összefogási problémák is megoldódnak.

Érdemes részletesebben is áttekintenünk az egyes „képeket". A bevezető tétel *(Önarckép)* előlegezi az alaptémákat, alapkaraktert ad, egészében akár nyitánynak is felfogható. Már a fürtakkord-indulás feszültséget hoz. Ezt a későbbiekben jórészt sikerül tartani, ami azért is figyelemreméltó, mert a hagyományosabb és a „modern" hangzások általában együtt jelentkeznek, de ezek nem rontják, hanem éppen kiegészítik egymást. E recitatív-jellegű, kitörésekkel terhes, robbanásokat előlegező zene után jóleső pihenőt nyújt a finom ritmikájú Adagio-kép *(Mária kútja Názáretben)*. Itt nemcsak bizonyos keleti koloritra ismerhetünk rá, de megszólal benne az „Ómagyar Mária siralom" dallama is. A zizegő-susogó hangzások és lassan gomolygó dallamok uralta kép talán a kompozíció legsikerültebb része. Nemcsak a választékos hangszerelés teszi azzá, hanem a gondos ritmizálás és mindenekelőtt az érzelmi-gondolati töltés. Ez az, ami nem engedi lankadni a figyelmet, ami a hallgatót szinte a zenével — és természetesen a képpel — való „együttlélegzésre" készteti. *A Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben* formája passacaglia. A kép tragikusságát a megrázó és a groteszk elemek sajátos keverésével fokozza a szerző. Terjedelmét tekintve a leghosszabb tétel a negyedik *(A taorminai görög színház romjai)*, mely a darab dinamikai-drámai csúcspontjának tekinthető. A scherzoforma főrészében érzelmi-hangulati robbanások uralkodnak, míg a görög színházra és a romokra „emlékező" (két fuvola szólójával jelzett) trióban a tűzhányó lángolásának és a lebukó nap vöröses izzásának lágyabb visszfényét képzelhetjük akár vizuálisan is magunk elé. Kár, hogy itt már kissé szaggatottabbnak, s tartalmilag is a Mária kútjánál kevésbé koncentráltnak tetszik a megzenésítés. Igaz, a zeneszerzőnek itt jutott a legbonyolultabb „feladat": a görög múlt, a feledhetetlen természeti kép, és a Csontváry festmény érzelmi világának az „összekapcsolása". Ami hátra van még, az a lekerekítés, búcsúzás, az epilógus *(Magányos cédrus)*. Hogy ez a festmény sem más, mint — szimbolikusan — Csontváry másik önarcképe, arra a megzenésítés is utal azzal, hogy

tematikai-gondolati rímelést fedezhetünk fel a két szélső tétel között. Végülis így lesz teljes a zenei portré: megszállottság, örjöngés, panasz, fájdalom és magány — mindez együtt érzékelteti a zseniális festő alkotásainak sokrétűségét, és a mélyebb, emberi-művészi gondolatok indítékait alapjában szerencsésen feltáró zenei ábrázolás hitelét.

LÁNG ISTVÁN: II. VONÓSNÉGYES

Láng 1966-ban komponált II. vonósnégyesét külföldön már többfelé bemutatták, de csak most, április 24-én hangzott el először Budapesten, a Bartók Quartett előadásában. A mű egytételes, ezen belül azonban hét részt különböztethettünk meg, négy szigorúan szerkesztett „főtételt" és az általuk közrefogott három cadenzát. Az egyes részek a hangszerek használata tekintetében is eltérnek egymástól: míg a „főtételekben" mind a négy vonóshangszer szerepel, a cadenzákban a brácsa, hegedű, illetőleg a gordonka szólózik, javarészt improvizatív jelleggel.

Láng otthonosan kezeli a vonóshangszereket, s az is érezhető, hogy a szerző alapjában drámai tehetség — nem véletlen, hogy színpadi művei feltűnést keltettek —, s nem tagadja meg ezirányú tehetségét akkor sem, amikor kamarazenét ír. Nagy szerepet juttat az egymással ellentétes megoldásoknak, s ezek „ritmikájának". Példaképpen csak a vonósnégyes feszült kezdetére, a zizegő, súrlódó hangzatokra, majd a magasabb regiszterek gyakori kihasználására utalok. A kitűnő hangszerkezelésre pedig a legfrappánsabb példa a vonósnegyes jellegzetes középső pizzicato része. A lassú „jelenetek" is kitűnnek, nemcsak meggyőző, de szép hangjukkal s nemkevésbé szerencsések a gyorsabb részek, melyek között bartókos hatásokra is ráismerhetünk. Ez természetesen nem baj, mert az örökség tudatos vállalása elvezethet az egyéni stílus kialakításához, s Láng István már elindult ezen az úton. Ezt még akkor sem vitathatjuk el tőle, ha a kompozíció kevésbé sikerült megoldásaira is emlékeztetünk, így például arra, hogy a vonósnégyes helyenként kissé töredezettnek hat, a nekiindulások, leállások egymásutánja nem mindig éreztet szerves, kizárólagos logikát; így többször úgy tűnt fel, hogy a zenei folyamat tart valamerre, de nem érkezik oda, ahová „öntörvényei" diktálnák. Mégis, a II. vonósnégyesről alapvetően kedvező képet őrzünk meg magunknak: azt, hogy Láng lírai hangja is gazdagabbá, szebbé vált, a vonóshangszerek ily kimunkált alkalmazása pedig hozzásegíthet ahhoz, hogy későbbi műveinek színezése, orkesztrációja is hasonlóan ökonomikus, értékes és hatásos legyen.

BOZAY ATTILA: VONÓSTRIÓ

Kilenc évvel ezelőtt készült a Vonóstrió, majd 1967-ben a szerző radikálisan átdolgozta. Így hangzott el először 1967-ben az amerikai Darthmouth Collegeban, New Hampshire állam Hanover nevű városkájában egy modern zenei fesztiválon. A magyarországi bemutatóra azon a kamaratermi hangversenyen került sor, amelyet nálunk járt angol vendégek, köztük P. Maxwell Davies és Nicholas Maw zeneszerzők tiszteletére rendeztek május 9-én.

A Vonóstrió átgondolt szerkesztésével és invenciójával tűnik ki. Négy tétele közül különösen a két szélső, az első és az utolsó mutat sok közös vonást; közülük legjellegzetesebbek a lassú, meglehetősen mozaikszerű recitatív elemek. Itt is a magas fekvések dominálnak, s jól érvényesülnek a színhatások, a tremolók. A má-

sodik tétel játékos, lírikus karakterű Andantino, vidám, ha nem is felhőtlen hangú muzsika. Ellentétes, gyors karakterű a harmadik tétel, melynek zenei anyaga különösen hangszerszerűnek tetszik. A zárótétellel együtt az egymástól eltérő effektusok állandó keverése érdekes színeket hoz és többnyire feszültséget is éreztet. Noha az ellentétes zenei anyagok nem mindig kapcsolódnak a legszervesebben, a kompozíció nemcsak hogy megáll a lábán, de értékes opusszal gazdagítja Bozay műveinek sorát.

DURKÓ ZSOLT: SYMBOLS

Bozay Attila *Vonóstrió*jával közös hangversenyen mutatták be Durkó Zsolt idén komponált új művét. A *Symbols* kürtre és zongorára készült. Meglehetősen ritka ez a hangszerpárosítás, hiszen teljesen különböző karakterű a két hangszer. A zongorafaktúra némileg hasonló Durkó egy régebbi művéhez, a *Psicogramma*éhoz, de a *Symbols*ban több a „rajzos" anyag és kevesebb az effektus, például a húrokon elmarad a pizzicatozás. Zenei anyagát tekintve egy zongorán megjelenő elmosódott körvonalú, kontúrnélküli anyag, és egy kürtön s zongorán megjelenő rajzos anyag egyensúlya adja a darab architektúráját. Tematikus szempontból bizonyos saját anyag mellett a régebbi zenékből vett jelképekre épül a kompozíció — innen is az elnevezés: *Symbols*, jelképek. Ezek a legkülönfélébbek: gregoriánszerű mottók Landino-i zárlatok, díszítések — hol dallami karakterüket hangsúlyozva, hol díszítőelemként, és így tovább.

A darabban egyébként kétfajta tematikus világ uralkodik. Az egyik a nyitó kürtdallamban szólal meg, a második pedig az ezt követő zongorarészben. Helyenként a két hangszer szinte beszélget egymással, ami ismét csak azt bizonyítja, hogy, ha bizarr is, szerencsésen megoldott a két hangszer „vegyítése". Kiemelném a *Symbols* lassú, „tapogatózó" kezdetét, jónéhány szólórészét, és sűrűsödési pontját, utolsó „száguldó" zenei anyagát, és a lelassuló, megkomponáltan is leálló Kódát. Már említettük a *Psicogramma*val érzett rokonságot, de más Durkó művek reminiszcenziáira is ráismerhetünk: a kürtszólókban például a *Magyar Rapszódia* egynémely jellegzetes dallamfordulatára. Ez arra vall, hogy Durkó fejlődése tudatos, következetesen munkálkodik saját stílusán, mely már régebbi műveiben is sok egyéni vonást mutatott. Talán a *Symbols*ban itt-ott felbukkan a terjedelmesség veszélye, de ez abból is adódhat, hogy még hozzá kell szoknunk az effajta „poláris" hangszerösszeállításokhoz. Ami a mű belső tartalmát illeti, aligha lehetnek fentartásaink. Kitűnő kompozíció született, Durkó oeuvre-je újabb markáns kamaraművel lett színesebb és teljesebb.

MAROS RUDOLF: MONUMENTUM

Maros Rudolf az *Eufonia*-sorozat után két kamaradarabot, majd két zenekari művet komponált: a *Gemmát* és a *Monumentum*ot. Ahogy a *Gemma* cím nemcsak faragott emlékkőre utal, hanem a Kodály emlékének való hódolatra, megemlékezésre ugyanúgy a *Gemma* testvérpárja, a *Monumentum* sem egyszerűen szobrot, hanem írott emléket is jelent. Ez áll a partitúra elején: „In memoriam 1945". A Művelődésügyi Minisztérium rendelésére készült *Monumentum* érzelmi háttere tehát 1945, amely a fasizmus leverésével végetvetett az emberiség legszörnyűbb háborújának, s reménysugarat villantott mindenki elé, hogy a gyászból és pusztulásból egy új, emberibb világ bontakozhat ki.

Az első tétel sirató. Ebben is, mint a későbbiekben mindvégig, fontos szerep jut egy zenei mottónak, mely nem más, mint az 1945-ös szám hangközlépésekre való „lefordítása", vagyis: *ász- bé* (köztük nóna)- *desz-esz.* Különös hatású a mű indítása: zizegő-sistergő hangzások, szirénázások, majd ebből a várakozásteli feszültségből bontakozik ki egy fájdalmas motívum. Ennek kíséretében is a „csillámló" hangzások kerülnek előtérbe. Gyakori a „henger-technika" alkalmazása, a megkomponált, szinte mindent magával görgető tartalmi-dinamikai crescendo. Hasonlóképpen sűrű „hullámzások" jellemzik a notturno-jellegű villódzó „éjszaka zenéjét" és a zárótételt is, ahol első ízben szólal meg a teljes zenekar. Az előbb említett mottó végig fontos szerepet kap, abból épül a motivikus anyag, s ez az alapja a darab harmóniai világának is. Van olyan pillanat, amikor a mottó fanfárszerűen egy óriási hajszát indít, olyan hatást keltve, mintha ez lenne a varázsszó, hogy — miként a „Bűvészinas" esetében — minden elszabaduljon és vad kergetőzésbe kezdjen. Ebben a hajszában óhatatlanul is feltűnik Bartók Mandarinja — nem tematikus egyezésről beszélünk, inkább a karakter a közös: vad világ, fojtott szenvedély, óriási küzdelem a jobbért, a reménységért, a beteljesülésért.

Maros az *Eufonia*-sorozatban a zenekari hangzáslehetőségekkel kísérletezett. Szükség volt e darabokra hogy a szerző teljes magabiztossággal bánjon a zenekari palettával, s mindezt itt, a *Monumentum*ban a vállalt program szolgálatába tudja állítani. Hangsúlyozom, a jelzett alcím ellenére sincs programzenéről, konkrétan követhető esemény-sorról szó a *Monumentum* esetében. De amit éreztet, amit mond, az jóval több: kimondatlanul is sugallja a rettegést, majd a reményteljes felemelkedés lehetőségét és mindenekelőtt hitet, az emberiségbe vetett hitet, a mindannyiunk közös erőfeszítésébe vetett hitet. Talán felesleges is a konkluzió: újabb jelentős magyar kompozíció született.

KOCSÁR MIKLÓS: ÉVSZAKOK ZENÉJE

Kocsár Áprily Lajos nyolc verséből fűzte össze ezt a kórusciklust. Hálás feladatot választott, hiszen a költemények szinte önmagukban hordják a zeneiséget; az apróbb hangulatrezdülések nagyon is alkalmasak arra, hogy a muzsika segítségével még inkább átérezzük őket. Alapjában lírai hangvételű a megzenésítés, s ily módon hangulatilag pontosan „rímel" az egyes versekre. Mindvégig szép finom pasztellszíneket uralkodnak, a szólamok szövése, fejlesztése is mindig tekintetbe veszi az énekelhetőség íratlan szabályait. Őszinte hangú a kompozíció, s különös erénye, hogy a szerző főképp a széphangzást kereste és túlnyomórészt meg is találta. De még nem szóltunk a ciklus legfőbb erényéről arról, hogy Kocsár újszerű, vagy legalábbis nálunk még szokatlannak ható megoldásokat is választott. Gondolok itt elsősorban a hangszeres ihletésű kórus-zizegésekre, hangcsusztatásokra, zsongó, aleatorikusnak tetsző effektusokra, a kórus által létrehozott hangzattornyokra, glissandókra. Példaképpen elsősorban a „Vihar" és a „Kánikula" című versek jellegzetesen „modern" feldolgozását említeném, de frappáns példa a zárókölteméný („Téli köd") megzenésítése is, ahol az együttzizegő, torlódó hangtömeg valóban kitűnően érzékelteti a címben fogant elmosódot hangulatot.

Hangsúlyoznunk kell, a korszerű megoldások ebben az esetben szervesen beleillenek Kocsár mai zenei nyelvezetébe, stílusába. Tehát a legkevésbé sem öncélúak, s a szép impresszionista hangképekkel, suhanó és csillámló effektusokkal

összeforrva jelenítik meg Áprily bensőséges líráját, derűs természetszemléletét. Ebben a környezetben a „legvadabb" disszonanciák is szinte feloldódnak, s még a laikus hallgatót sem riasztják vissza — egyszerűen azért, mert minden elem logikusan és nagyon meggyőzően épült egybe. A megkapó dallamok, a friss eszközök, meghitt vallomáshang jellemezte kompozíciót Kocsár eddigi legsikerültebb alkotásának tartjuk.

SZAK PÉTER: FANTASIA PER ORGANO

1967 nyarán keletkezett a Kovács Endrének ajánlott *Orgona-fantázia.* Bemutatóját május 28-án hallhattuk a Zeneakadémia nagytermében. A *Fantázia* három nagyobb részből áll, de ezeken belül is többrétegű a kompozíció. Az első részben meditatív, lassú, „keresgélő" zenei anyag kontrasztál egy gyorsabb, improvizatív jellegű anyaggal. Mindegyik többször tér vissza, variáltan, mindinkább kiteljesedve. „Lépegető" téma visz, fokoz egy fúga-részhez, pontosabban az Allegro-téma két változatából épült egy-egy fúgához. A mozaikszerű hangulati-dinamikai villódzás, meglepetésszerű váltások később is jellemzőek lesznek. Példa erre a Largo középrész, ahol az alig mozduló zenei anyagot egy ellentétes, motorikus, kromatikában gazdag triórész *(Più mosso)* szakít félbe. Ebben — nem kis kontrasztként — az „Es ist genug, so nimm. Herr" korál dallama is megszólal. Ugyanígy a *Fantázia* zárórésze is tematikailag sokrétű, az eddigi témák itt összefonódva, mindig más megvilágításban, feldolgozásban — természetesen végül fúgában kiteljesedve — térnek vissza.

Az összbenyomás? Kétségkívül nagyon tehetséges szerző műve a *Fantázia.* Szak Péter nyilván áttanulmányozta az orgonára írott irodalom egy részét, ezért tud eléggé biztonságosan uralkodni a hangszeren. Sok hangzás-lehetőséggel él, ettől színes és érdekes a darab. De egy veszélyt még nem mindenhol sikerült kikerülnie: a kompozíció néhol szertelenül csapongónak, túlzottan töredezettnek hatott. Példa erre a zárórész, ahol — legalábbis első hallásra úgy tetszik — többszörösen is befejeződik a darab. Valószínűleg az tévesztette meg a szerzőt, hogy a partitúrában mindez szervesen összeállónak látszhat, de elhangzáskor a rejtettebb tematikai összefüggések nem mindig jutnak el a hallgató tudatáig. Azért is érezhettük így, mert a *Fantázia* időtartama mintegy 15 perc, ennyit pedig a gyakorlottabb szerzők sem mindig tudnak orgonán meggyőzően kitölteni. Mégis, e fogyatékosságok ellenére észre kell vennünk egy fiatal zeneszerző biztos formaismeretét, meglepően kiforrott mesterségbeli tudását, és azt, hogy egy-egy részben az anyagot legyőzve érzelemgazdag, őszinte zenét komponált, sőt: szép muzsikát, melynek alapján bízvást következtethetünk: Szak Péter műveiről még sokat fogunk hallani.

Juhász Előd

SZEMLE

AZ ÚJ ZENEISKOLAI ÉNEKESKÖNYVEK ÉS A NÉPZENE

Iskolai énektanításunk alapja zenei anyanyelvünk: a népzene. A népzenei anyagot természetesen történelmi emlékek, nemzeti kibontakozásunk zenei dokumentumai: népies dal és tánc, végül nagy zeneszerzőink műveinek szemelvényei egészítik ki. Valamennyi énekeskönyvünk egyetért ezekben az elvekben, amik nem is vitathatók, hiszen a nemzetek versenyében annyit érünk, amennyit sajátos művészetünk ér. Az első úttörő kiadvány, a Kodály szerkesztette Iskolai Énekgyűjtemény I—II. (1943—44) is már ezeket az elveket valósította meg.

Nem is az a kérdés vetődik fel bennünk az újabb és újabb énekeskönyvek láttán, hogy *mit* kellene tartalmazniok, hanem sokkal inkább az, hogy *hogyan* adjuk át azt a növendékeknek. Legfokozottabban éppen a legkisebbek, az I—II. osztályosok könyveiben jelentkezik ez az igény, mert e könyvek feladata népzenénk fejlettebb rétegének, a nemzeti zene hatalmas világának óvatos megközelítése.

A szerkesztők többsége — mintegy zenei fejlődéstörténetet követve — a gyermekdal fordulatait tartja mindenféle zenélés alapjának. Így tett már az *Iskolai Énekgyűjtemény I.* is, mely a kéthangú „Süss föl nap"-pal (1) kezdődött és az „Anyám, édesanyám"-on (48) keresztül érte el a pentachord „Virágok vetélkedését"-t (92). A könyv menete azonos a zene fejlődéstörténetével: két hang, három hang, négy hang stb.

Egy sor énekeskönyv követte ezt a tetszetős irányelvet. Bors Irma és Nemesszeghyné ének-zenei általános iskolai *I-sős Énekeskönyvének* legelső kottázott dallamai is az ősi s m és s m d világából valók: „Aki nem lép egyszerre", „Éliás, Tóbiás" (20—21. old.). Ezt s l s m fordulat követi: „Fehér liliomszál" (23. old.), majd e fordulat dó-ra bővül. A könyv csak a 18. oldalon jut el az olyanféle fejlettebb formájú pentaton dallamokhoz, mint az „Anyám, édesanyám". Még a *II-os Énekeskönyv* is játékos fordulatokkal kezdődik: „Úszik a kácsa", „Hajlik a meggyfa" (12—13 old.) és amikor az oktávterjedelmű dallamosság fellép — és ez a módszer döntő vonása — a dallamok akkor is félreérthetetlenül egyrendszerűek. „Kelj fel juhász" (18. old.), „Szépen szól a kis pacsirta" (24. old.). Még a kvintváltó szerkezet első dallamegyede, a „Volt nekem egy kecském" (37. old.) is elbírja az egyrendszerű szolmizálást. A 47. oldalon ugyan váratlanul egy kétrendszerű példány kerül elő: „Ugyan édes komámasszony" (természetesen szó-végű értelmezéssel), az 50. oldal tájékán pedig transzponálással gyanúsítható dallamok nyernek egyrendszerű, ré-végű szolmizálást: „Komáromi kisleány", „Új vár", „Haja, haja vargalegény"; mégis ezek a könyvek lehetőség szerint elkerülik a vitatható hangsori jelenségeket s mindenekfelett a játékosságra alapozzák módszerüket, megkövetelve a gyerekektől a játékok lefolyásának ismeretét. Ehhez hasonló elvek, könnyű felfoghatóság, játékos változatosság jellemzi az általános iskolák alapfokú *Énekeskönyveit* is.

Rokonvonásokat mutat az itt ismertetett elvekkel a J. Irsai Vera által szerkesztett *Szolfézs Példatár I.* kötete is. Már a Tartalomjegyzék eligazít az anyag rendjében: s m, l s m, l s m r d készletek követik egymást teljes oktávterjedelemig s a 36—37. oldalon közölt kvintváltó dallamok sem törik meg az egyrendszerűséget: „Volt nekem egy kecském", „Hej Dunáról fúj a szél". A dúr és eol után csak a 112. oldalon (371. sz.) vetődik fel ismét a kétrendszerűség éspedig újstílusú dallamokkal egyidőben; az utasítás rábízza a növendékekre és tanárra, történjen-e váltás a szolmizálásban. A megjegyzés: „Így is szolmizálhatjuk", teljesen világossá teszi, hogy népzenénk bizonyos kategóriáinak értelmezése nem egyértelmű.

Az utóbbi években két szép kiállítású kötettel gazdagodott az alapfokú szolfézstanítás: Dobszay László *A hangok világa* I. (1966) és II. (1967) című műveivel. Ezek a kötetek többféle értelemben is hátat fordítanak az eddigi gyakorlatnak. Elsősorban azzal, hogy a társas zenélésre és a növendékek alkotó leleményére fektetik a súlyt, másodsorban azáltal, hogy népdalanyag tekintetében is új álláspont képviselői. A hallás és zenei intelligencia képzésének itteni — igen rokonszenves — módszerét ezúttal nem szándékozunk ismertetni; figyelmünket kizárólag a népdalanyag, illetőleg a népdalok hangkészletének a relatív szolmizálással való megközelítése köti le. Az *I. kötet* kis ambitusú lá-pentatoniával kezd. Jellemző, hogy az itteni első dallam azonos ugyanazzal a lá-pentaton „Anyám, édesanyám"-mal, amelyet az Iskolai Énekgyűjtemény a 33., az ének-zenei általános iskolai I-sős könyv pedig a 78. oldalon tárgyalt. A kis hangterjedelem — mégha lá-végű, sőt pentaton is — nem ősi magyar vonás, inkább az „egyéb régi" dalok között tartjuk számon. Olyanféle dallamokat eredményez, mint a „Kinyílt a rózsa" (3) és „Szegény legény vagyok én" (10). Anélkül, hogy bármiféle értékelésnek szánnánk, érdekesnek tartjuk annak megemlítését, hogy az előbbi dallamtípus Susil morva anyagában található (Moravské: 1742), az utóbbi pedig Kelet-Európa legelterjedtebb dallamcsaládjának tagja, melynek változatai vannak az orosz, ukrán (Ukrainszki), litván (Arma P.), rutén (Lyudkevics), morva (Moravské), román (200 cintece), szerb (Vasziljevics), bolgár (Sztoin) anyagban s rokon a „Kis kece lányom" (33) családdal; gondoljunk csak olyan nagyorosz népdalokra, mint „Áll egy ifjú nyírfa", vagy „Az erdőnek sok a fája".

A hónapokra tagolt, színes képekkel tarkított könyv novemberi fejezetében az elért oktáv terjedelem ezúttal is transzponáló dallamegyedekkel párosul: „Megrakják a tüzet" (44), „Röpülj páva" (46) stb.; ezek azonban valóban egyrendszerű szolmizálást kívánnak. Az első szerkezeti probléma a ti megjelenésével merül fel. Mint szekund még nem okoz bajt a „Rab vagyok, rab vagyok"-ban (50), de mint nagynóna megint transzponáló darabbal kerül kapcsolatba: „Csernavic piacán"-nal (73). A nagyszekszt fi-jéhez ugyanezek az aggályok fűződhetnek; nem okoz problémát, míg transzponálástól mentes ismétlődő dallamban lép fel: „Télen nagyon hideg van" (76), de vitatható, ha diatonizálódott reális kvintváltó egyedben jelenik meg: „Arass rózsám, arass" (95).

Kétrendszerű szolmizálásra februárban kerül sor a „Hej két tyúkom"-mal (143) kapcsolatban és ismét jellemzőnek találjuk a megjegyzést, mely ezt bevezeti: „Így is lehet szolmizálni"; rögtön utána: „Más dalokat is lehet így énekelni, pl. Megrakják a tüzet; Volt nekem egy kecském; Csernavic". E megállapítás után mégis a klasszikusan reális kvintváltó, kétrendszerű „Lányok ülnek" (145) dallamához a szolmizációs utasítás egyrendszerűséget kíván.

A hangok világa II. kötetének központi anyaga népzenénk új stílusa. A reális kvintváltó A A^5 Av^5 formavilágból elsőként szereplő „A pilisi tiszta búza" (15) kétrendszerű szolmizálást kap. Egyúttal azonban újabb problémát vet fel: a visszamodulálás kérdését. Felvetődik ugyanis: meg kell-e törünk az A^5 Av^5 hagnemi és dallami rendjét azzal, hogy első tagját a felső kvint tonalitásban, második tagját pedig ismét alaptonalitásban szolmizáljuk? Egy analógia ilyen eljárás mellett szól: nem kétséges ugyanis, hogy az A A^5 B A szerkezetű dallamok B sora — mint számtalan európai példány igazolja — valóban „visszavezető" jellegű (mint valami visszatéréses kéttagú formában); ilyen példák könyvünkben pl. „Jaj, de fúj a szél" (93), „Nincs szebb lány a magyar lánynál" (112). Néha még A A^5 Av^5 A jellegű dallamok harmadik sora is így viselkedik, azonban legtöbbször a felső-kvint tonalitásban ragad, sőt itt teljesedik ki rajta az új hangnem. Így van ez „A pilisi tiszta búzá"-ban is. Megint más kérdés: kell-e egyáltalában váltanunk kvintváltó dallamok esetén, ha azok egyetlen pentaton rendszert használnak mind a négy sorukhoz: pl. „Kormos Pistát Simontornyán megfogták" (76). A könyvben helyet nyert a tonális kvintváltó szerkezet két ragyogó egyede, melyek már Bartók figyelmét is felkeltették: „Juhászlegény a határon furulyál" (67) és „Kimegyek a doberdói harctérre" (121); ezek egyrendszerű szolmizálása — a felső kisdecim miatt — félreérthetetlen. (Megemlítjük, hogy éppen az A A^5 A^5 A szerkezet tonális túlhajtása vezet az A B B A kifejlődéséhez).

Új kérdést vetnek fel a dúrjellegű új-dallamok is. Ha bennük az alaphang kvartja verődik vissza, mint az ismert „Jaj, de beteg vagyok"-ban (Kodály—Vargyas: 429), vagy mint az itteni „Házunk előtt nagy fá"-ban (75), alkalmasabb a kétrendszerű szó szolmizálása, mint a dó-é. Népzenénkben a szó-finális sokkal gyakoribb, mint gondolnánk. Különösen olyan esetben kötelező ez, amikor kifejezetten szó-pentatoniáról van szó, pl. „Magas a kaszárnya" (143), melynek első sora: d l r d s s, befejező sora: m r d l s s.

Népzenénk megközelítésének itt vázolt ellentmondásai az idők során egymásra halmozódott ének-tankönyvek egész sorában okoztak kisebb-nagyobb zökkenőt, ami odavezetett, hogy a növendékek még a Szakközépiskolákban sem tudnak eligazodni zenei anyanyelvünk alapszabályai között. Mindezek azt bizonyítják, hogy a transzponáló és egyéb moduláló szerkezetek szolmizálása tekintetében a népzenetudomány és a pedagógia mindeddig nem jutott megállapodásra. Elismerjük, hogy a magyar népdal gazdag mutáció-világának a relatív szolmizálással való megközelítése nem csekély feladat. Néha már-már félő, hogy kételyt ébreszthetnek alkalmazásuk módjai felől. Rendszerét eddig még senki sem dolgozta ki; Járdányi P. (Zenetud. tan. I.) és e sorok írója (Parlando I/9) csupán alapvető zenetudományi megjegyzésekre szorítkozott. Pedig nekünk magyaroknak minden okunk megvan, hogy legalább olyan bátran kövessük népdalaink sűrű hangnemi kitéréseit, mint ezt például az angol iskolakönyvek teszik (pl. a The Oxford Song Book évente megjelenő kötetei); igaz, hogy ezek — mint telivér funkciós termékek — főleg dúrból a +1 dúrba követik darabjaikat. De nem történik-e ugyanez újstílusú dúr-dallamainkban? A magyar népzene mindhárom stílusköre a modulációk széles skáláját kínálja: a régi- és új-stílus kvintváltó szerkezete kapcsán, a vegyes osztály pedig egyéb hangnemi kevertségével. Mindezeket előbb-utóbb már alapfokon el kellene sajátítatni, hogy magasabb fokon ösztönössé érjenek. A mai tapasztalat azt mutatja, hogy csak a Főiskola

képes megérlelni és tudatosítani a keleti rokonnépekkel és a szomszédnépekkel közös transzponáló szerkezet törvényeit.

Mi lehetne tehát a legalkalmasabb módszer a népzene alapfokú tanításában? Egyetértünk Dobszayval abban, hogy a gyerekdal s m, l s m és egyéb fordulatai óvodáskorra valók s az alapfokú tanítás bátran meríthet a lírai népzenéből. Azt hisszük, mindenki egyetért abban, hogy az első osztályok feladata az egyszerű, problémátlan módusok ismertetése. Az alapvető módusokat pedig *vitathatatlanul egyrendszerű* dallamegyedeken kellene bemutatni. Nemcsak a ti, hanem a fi megjelenését (és szükségszerű használatát) illusztrálhatják kvintszerkezettől **mentes dallamegyedek.** És ha már feltétlenül megkívánjuk ismertetni a legkisebbekkel két nagy stílusunk rétegeződő szerkezetét, rendelkezésre állnak gyönyörű *tonális* és egyrendszerű példányok. (Ezért üdvözöltük A hangok világa II. kötetében a „Juhászlegény"-t és a „Kimegyek a doberdói"-t.). Alábbiakban ismételten megkíséreljük vázlatos képét adni népzenénk hangkészletvilágának. Ez az értékelés fokozataiban majdnem azonos énekeskönyveink módszerével, csupán a többrendszerűség értékelésében tér el attól. Elvei tanmenetnek ajánlhatók.

1. Egyszerű (egyrendszerű) hangkészletek

a) egyrendszerű lá-pentatonia, a rétegeződő szerkezet minden nyoma nélkül,

b) lá-pentachord, hexachord, teljes lá-végű hangsor (eol),

c) nagyszekszt beépülése egyes lá-végű dallamokba — a kvintszerkezet nyomai nélkül (dór). Ez vagy valóban kvintszerkezet nélkül történik (pl. „Elment a két lány", Bartók: 209), vagy az egykori kvintszerkezet tökéletes romlása révén (pl. „Elejbe", KV: 49),

d) do-pentatonia, egyrendszerű do-végűség (ion és dúr),

e) a lá-tonalitás dominánsán történő, mi-végű zárlat (háromféle fríg),

f) a dó-tonalitás dominánsán történő, szó-végű zárlat (mixolíd).

Ha e példák között kvintváltó egyedeket kívánunk elhelyezni, azok származzanak a tonálisok közül, vagy olyan reálisok sorából, melyek nem igényelnek hangnemi váltást (egyazon pentaton készletben elférnek). Az alaphangsorokra telepedhetnek rá azután a

2. Összetett (többrendszerű) hangkészletek

a) két lá-végű tonalitás kvint-távolban egymás alatt, vagy egymás felett (moll-jellegű régi dallamaink ilyen esetben a — 1 mollba, új dallamaink a + 1 mollba modulálnak),

b) két dó-végű zárlat kvint-távolban egymás alatt, vagy egymás felett (ilyenkor —1, ill. +1 dúrba történik hangnemi kitérés),

c) minden egyéb nem-kvintváltó többrendszerűség (főleg a vegyes osztályból). Az utolsó fokozat elérésekor a növendékeknek képességet kell szerezniök, hogy gyorsan reagáljanak a tonalitás legkülönbözőbb változásaira. Járdányi leggyakoribbnak és legjellemzőbbnek a lá-ba beütő szó-végűséget tartja, de talál példákat a lá és mi, dó szó, lá-dó — szó, lá-mi — szó keveredésére is. Ugyan kinek jutna eszébe és ki nem tartaná ésszerűtlennek például a „Hopp ide tisztán" (KV: 479) gyönyörű lakodalmas dallamát egyrendszerűen szolmizálni. Nem lehet azonban minden hangsori jelenség ennyire egyszerű, néha meg is kell küzdenünk a helyes értelmezésért.

C. Nagy Béla

DOCUMENTA

BRETÁN MIKLÓS — A SZÍNPAD ÉS A ZENE KÖLTŐJE

Egy román fiatalember, miután 1913 szeptemberében befejezte tanulmányait a bécsi és budapesti zeneakadémián, operaénekesi diplomával a zsebében a pozsonyi színházhoz szerződött s elindult művészi életének sikerekben, megbecsülésben és dicsőségben gazdag útjára. Bretán Miklós volt az a fiatalember, aki Naszódról indult el, Kolozsváron jogászkodik és párhuzamosan a Farkas Ödön vezette zeneiskolába jár, 1908-ban Gh. Dima és G. Sorban ajánlására Astra-ösztöndíjjal egy évre a bécsi zeneakadémiára megy, majd 1909-től állami ösztöndíjjal a budapesti zeneakadémián tanul és szerez operaénekesi oklevelet. Első énekesi állomása Pozsony, első fellépése azonban Sopronban volt 1913 szeptemberében Ferrando-t énekelte a Trubadúrban, az egykori sajtó szerint igen nagy sikerrel.

Pozsonyban énekel két éven át. Szíve azonban szülőföldje felé húzza az ekkor már zeneszerzői tevékenységet is folytató Bretán Miklóst. Nagyváradra szerződik 1915-ben s ott marad 1917 őszéig, amikor Kolozsvárra szerződteti Janovics Jenő, majd néhány év múlva a megalakuló román opera. Mindkét színpadon énekel és rendez. Mint énekes legnagyobb sikereit a magyar, mint rendező a román operában aratja. Nevét mindkét intézmény történetébe arany betűkkel írja be operazeneszerzőként is.

1917 és 1922 között Kolozsváron Verdi, Rossini, Thomas, Halévy, Gounod, Bizet, Puccini, Erkel, Offenbach, Leoncavallo s a műsoron levő egész operettirodalmat végigénekli magyar nyelven. A huszas években Escamillo, Mephisto, Scarpia és a Rigoletto szerepeiben a román opera látogatóit bűvöli el. 1922 és 1940 között harminc operát rendezett s rendezéseivel úgyszólván ő alapozta meg a kolozsvári román opera egész repertoárját.

De száraz tény- és adatközlések helyett próbáljunk beletekinteni Bretán Miklós félévszázados színpadi működésébe. Régi kritikusok ezt írják egyik 1916-os, Fiume városában való vendégszereplésével kapcsolatban: „az öreg Germont Bretán Miklós énekelte és meleg, szép férfias organuma, precíz, kultúrált énektechnikája mindenkit lenyügözött". Egy év múlva — 1917 őszén — a Faust előadásának kritikusa ezeket állapítja meg: „... amíg hangja színezésével s a modulációk teljes értékelésével az énekes tökéletes felkészültségét bizonyította, addig az ördög intrikus szerepét olyan egész művészettel alakította, amint azt csak nagy színészektől láttuk". És egymásután következnek Scarpia — „kiéreztük belőle a gonoszságnak, kegyetlenségnek, a bosszúállásnak és brutális érzéki szerelemnek minden megnyilatkozását" —, kiváló Figarojával, a Trubadurban Fernando szerepével az előadás központjába kerül, a Rigoletto harmadik felvonása után „nyolcszor" tapsolják a függöny elé. „A Nagyváradi Napló" énekét és játékát a legnagyobb művészekéhez hasonlítja (1921. július 14.) egyik Faust előadás után, a kolozsvári „Ellenzék" pedig

egymás után számol be 1922-ben „bravuros" Ernánijáról és „nagyon stílszerű" és „kitűnő" Anyeginjéről...

Rendezőként legalább olyan jelentős eredményeket ért el, mint énekesként. Évenként három—öt opera rendezésével gazdagítja a kolozsvári Opera repertoárját. Íme néhány példa: 1922 decemberében a Carmen, 1923-ban a Rigoletto, Faust és Tosca, 1926-ban a Lohengrin, Bolygó hollandi, Traviata, Aida, Álarcosbál, A trubadur, Zsidónő, Bohémélet, Pillangókisasszony és Parasztbecsület, 1927-ben többek között a Tannhäuser és a Fidelio, 1928-ban az Orfeusz és Euridike, az Eladott menyasszony és Szevillai borbély, 1929-ben az Anyégin, évek múlva a Varázsfuvola és a Figaro házassága. Igényes rendezőnek bizonyult egész életében s nem ötletszerűen írta egyik román kritikusa az Orfeusz és Euridike előadásával kapcsolatban, hogy Bretán rendezése „ízlését, hozzáértését, és a feladatok teljesítésének magaslatát" bizonyítja. Másik, magyar kritikusa a Fidelio előadásáról állapította meg, hogy „nemcsak kitűnő muzsikus, hanem a darab belső akcióját fantáziával követő scenikus és rendező is, aki különösen a tömegjelenetek reális csoportosításával ért el megrázó hatást".

A rendező Bretán Miklós kiváló színpadi nevelő is. Rendezői keze alatt formálódnak kiváló énekesek, többek között Traian Grozavescu. Már színháztörténeti adalék, hogyan fedezte fel a legnagyobb román tenoristát, Grozavescut, ezuttal a zeneszerző-rendező Bretán Miklós. Első operájának (Esti csillag) a szerepei 1920 nyarán már ki voltak osztva, az igazgatóság azonban egyik igen nehéz tenorszerepre nem talált énekest. Ekkor Bretán felfigyelt az egyik kóristára, lakásán kereste fel Grozavescut, meghallgatta s másnap közölte Popovici-Beyreuth igazgatóval, megvan a tenorista s valóban: a rendkívül nehéz szerepet igen nagy sikerrel énekli el Grozavescu.

Az énekes és rendező számára a kritika s a kortársak emlékezései őrzik meg és biztosítják az utókor elismerését. Ma ugyan a helyzet megváltozott, a magnószalagok, modern hanglemezek és televízió felvételek megőrzik az alakítást és alkotást. Bretán Miklós énekesi és rendezői munkáját a modern technika még nem tudta rögzíteni. Volt azonban munkásságának egy olyan területe, amely kiaknázatlan maradt. Bretán Miklósnak román és magyar operaszínpadokon nagy sikerrel bemutatott és finom zenei ízléssel s tudással megkomponált operái maradtak fenn. És vaskos kötetekbe kötve több mint kétszáz dal, megzenésített változatai a román, magyar és német irodalom legszebb verseinek.

Bretán Miklós első operáját Eminescu: „Luceafărul" versének hatása alatt és szellemében komponálta. A darabot 1921-ben mutatta be a kolozsvári román és a magyar opera. Ekkoriban, egyik nyilatkozatában Bretán Miklós elmondotta, hogy még 1910-ben fogamzott meg benne az Esti csillag alapötlete Eminescu „romantikus költeményének hatása alatt". Bretán zenéjében is lirikus-verseket is írt — s így elhihetjük, hogy egy „akkori ideális és reménytelen szerelem adta meg az impulzust az Esti csillag szövegkönyvéhez", két év múlva pedig, amint maga írta a mű megszületéséről: az adriai tengerparton „az olasz ég és tenger inspirált operám megírására".

Az „Esti csillag" bemutatója megbecsült zeneszerzővé tette Bretán Miklóst. A helyi román sajtó „nagyértékű zenei alkotásnak" minősíti, amely a keleti zenéből merít gazdagon s a román népzenei motívumokat „merészen"

építi be. Az egyik magyar folyóirat talentumos és lírikus zeneszerzőként értékeli. A zenemű „telve egy poétikus ifjú lélek lírai hevületével, friss fantáziájának szárnyalásával . . .” Negyed századdal később Lakatos István értékeli eképpen: „. . . zenéjében Wagner patétikus hangjára emlékeztet, de találunk benne elvétve nemzeti hangvételt is”.

Második operáját Kacér Illés szövegére írja s azt 1924-ben mutatja be *Gólem* címen a kolozsvári magyar opera társulat. Ezután csaknem egy évtizedig hallgat az operaszerző, de a harmincas évek közepén két művel is jeletkezik. A kolozsvári opera 1935-ben mutatja be a *„Rovine hősei”* és 1937-ben a *Horea* című operáját. Szép dallamok és drámai elemek, a népi zenei motívumok és hagyományos operairodalom hangvétele ötvöződik szintézisbe ezekben a műveiben.

Nincs terünk zeneszerzői tevékenységének bő méltatására ezuttal. Lírikus lélek s nem véletlen, hogy költőknél kereste a témákat és az sem, hogy több mint kétszáz verset zenésített meg. Eminescu, Goga és Eftimiu, Ady és Petőfi, Heine és Lenau állanak hozzá legközelebb. Gondolkodásának és humanizmusának hű tükrözői román, magyar és német versekre írt dalai s nyilván mély demokratizmusát bizonyítja, hogy már 1910-ben zenésített meg Ady-verseket. (A fiam bölcsőjénél; Kidalolatlan magyar dalok; Kis, karácsonyi ének; Magyar-bánó magyar aggyal) s hogy az első világháborút közvetlenül követő nacionalista fellángolások idején, Coşbuc, Eminescu és Goga versekkel egyidőben zenésíti meg Vörösmarty Vén cigányát.

És ha az 1968 decemberében elhunyt Bretán Miklós életművére és alkotásaira emlékezünk, ne feledkezzünk meg a költő Bretán Miklósról sem. Számtalan dalának maga írta a szövegét is. Románul természetesen a legtöbbet, de magyarul és németül is némelyeket. A „Hét”-ben (1910) eredeti magyarnyelvű verset közölt s az „Erdélyi Szemlé”-ben (1932—1933) Eminescu versfordításokat adott ki gazdag tarsolyából . . .

Rapszódikus betekintés ez csupán Bretán Miklós több mint félszázados alkotási műhelyébe. Átolvastam mindent, amit az évtizedek folyamán kritikusai írtak róla, emlékszem néhány operarendezésére, láttam két operájának előadásait, zongorán végighallgattam a többit, élveztem nem egyszer otthonában saját maga által előadott dalainak legtöbbjét, személyesen ismertem meg, amikor 1944. év végén és 1945-ben szellemi romok között építette újjá a kolozsvári operát és szervezte a román dalszínházat, támogatva ugyanakkor a magyarnyelvűt és támogatást is kapva tőle. Bretán Miklós kiváló művész volt és nagyszerű ember, mert „igaz” ember, haladó gondolkodású, nemzeti türelmetlenséget nem ismerő, nemzetét nemzetköziséggel szolgáló humanista.

Jordáky Lajos
Kolozsvár

KÖNYVEKRŐL

Csomasz Tóth Kálmán:

A HUMANISTA METRIKUS DALLAMOK MAGYARORSZÁGON

Akadémiai Kiadó, 1967.

A szerző a Régi magyar dallamok tára monumentális első kötete után (továbbiakban: RMDT I.) újabb, szerényebb terjedelmű de nem kisebb jelentőségű monográfiával ajándékozta meg a XVI. és XVII. század kutatóit. Vizsgálatának tárgya az a Petrus Tritonius által a XVI. század elején elindított illetőleg — előzmények figyelembe vételével — véglegesített kompozíciós irányzat, amely a latin vers és a zene lüktetése között próbált elszakíthatatlan kapcsolatot teremteni. Ezt olyan módon vélte elérhetni, hogy a zene szövete a legvégsőkig redukálódott, a polifónia minden nyoma eltűnt és voltaképpen metrikusan lüktető modális akkordsor jött létre: zene a szöveg szolgálatában. Ennek ellenére e négyszólamú darabok mindegyike cantus firmus-tétel. Idő haladtával a cantus firmus mindinkább a szoprán-szólamba kerül, tehát a metrikus-humanista kórusköltészet fejlődési útja e tekintetben azonos a zenetörténet fejlődésével.

Mondanunk sem kell, hogy ez az irányzat végső soron és a maga eredeti dogmatikus voltában mind a német, mind a magyar zene fejlődésében aligha tekinthető többnek elszigetelt kísérletnél. És mégis elhatározó szerepet játszik éppen a német zenekultúrára legmélyebben jellemző műforma, a protestáns korálfeldolgozás történetében.

Csomasz Tóth Kálmán könyvének egyik legnagyobb erénye, hogy rendkívül széles és mély műveltség, illetőleg ismeretanyag birtokosaként mutatja be azt a folyamatot, amelynek során ez az annyira kevéssé nemzeti műforma a német kultúrában meggyökeresedik és — időközben megváltozott előjellel — az előbb említett fejlődést inaugurálja. Ebben az összefüggésben valóságos hadüzenetnek foghatjuk fel a németalföldi kontrapunktisták által túbonyolított kompozíciós technika ellen. Méghozzá humanista hadüzenetnek az „emberi-egyszerű" képlet értelmében.

Itt nem részletezhetjük ezt a problémát, amely különbenis csupán viszonylag kis részét teszi ki Csomasz Tóth Kálmán könyvének.

A könyv voltaképpeni tárgya és gerince a Honterus- és Tranoscius-féle (1548-ból, illetve 1629-ből származó) ódakiadványok ismertetése, analízise, cantus firmusainak meghatározása, nem utolsó sorban pedig zenei tételeinek közzététele.

A mintaszerű tudományos munka ékes példáját vehetjük kezünkbe. A szerző amellett, hogy bámulatos alapossággal ismeri a protestáns korálanyagot, konstruktív módon alkalmazza a magyar népdalkutatás legjobbjai által felállított típuskategóriákat — ez utóbbi mozzanatában jelentősen túlhaladva az e területen keletkezett legújabb német szakirodalom némileg merev szemléleti módszereit. Munkájában az immár klasszikusnak számító jegyzékeken, illetve repertóriumokon kívül (Zahn, Wackernagel, Böhme, Bäumker, Chevalier stb.) nem kis részben támaszkodik az RMDT I.-re, nem egy helyen alaposan gazdagítván is. Az olvasónak ezt ajánlatos, sőt szükséges összevetnie. Ugyanígy kell tennie a szerző „Az eperjesi graduál, II. Kórusok és népénekdallamok" című tanulmányával (Zenetudományi Tanulmányok, VI. 1957. 199. lap és köv.).

A csaknem hatszáz címszót felölelő betűrendes jegyzék az egész idevonatkozó magyar anyag egységes áttekintésére nyújt módot és az összehasonlító zenetudomány módszereinek alkalmazásával lehetővé teszi, hogy a reánk maradt — és túlnyomórészt csupán „ad notam"-utalásokat tartalmazó — iskolai énekeskönyvek zenei anyagát rekon-

struálhassuk. Ugyane jegyzékben külön örömmel üdvözöltük Statius Olthof (1555—1629) — Georg Buchanan nagyhatású zsoltárparafrázisaira készült — zenei tételeit, nemkülönben Martin Agricola „Melodiae scholasticae... etc." nyolc tételét, valamint ugyanő és Michael N(igidius?) cantus firmusait, illetőleg utóbbi három teljes tételét, amely azon fölül, hogy megkönnyíti az egybevetést (Tranoscius néhány tétele Olthof szerzeménye!) még szélesebb nemzetközi perspektívát is nyújt. (Alig 15—20 oldallal növelte volna a könyvet Tritonius 1507-ből származó teljes ódagyűjteményének közzététele a későbbi kiadások valamenyikének alapján, ami, ha nem is tartozik minden részletében a témához, egyfelől az onnan származott tételek azonosítását megkönnyítette volna, másfelől pontosabb képet alkothattunk volna e műfaj-alakító 22+3 kompozícióról.)

A szerző minden részletében objektív képet fest a humanista ódatételek tömeghatásáról, pontosabban a tömeghatás teljes hiányáról. Gondos történelmi kutatásainak eredményeként tragikus kép bontakozik ki előttünk a zenei írásbeliség hazánkbéli helyzetéről. Tekintettel arra, hogy a szóbanforgó műfaj — vagy talán inkább műforma — egyik oldalával a latin metrumok elsajátításának didaktikus megkönnyebbítése felé fordul, Csomasz Tóth Kálmán, anélkül, hogy tárgyától akárcsak a legkisebb mértékben elkalandoznék, arra kényszerül, hogy átfogó képet adjon a régi iskolarendszerről és azon belül főként a zene oktatásról. Ezen túlmenően kristálytisztán tárja elénk a protestantizmuson belül dúló felekezeti harcokat. Ilyen vonatkozásban pedagógia-történeti és általános történelmi (vallástörténeti) tekintetben is számtalan tanulsággal szolgál.

Csomasz Tóth Kálmán könyvével kapcsolatban lényegi kifogás nem vethető fel, egy-két helytelen adata inkább jelentéktelen nyomdai hiba, mintsem filológiai felületesség (Pl. „Jesu Deo parente" Zahn 4277/a helyett: 4297/a, lásd a 280. lapon.) Alig valamivel megy túl ezen az apróságon az a két hiányosság, amelyet szóvá szeretnénk tenni.

Honterus VII. és VIII. zenei tétele (számozás Csomasz Tóth Kálmántól) a 219., illetv a 220. lapon igen erős egyezést mutat, ezen belül az első két sor hang szerint azonos. Az előbbi Tritonius I., az utóbbi Tritonius V. számának átvétele. Itt talán nem ártott volna erre az azonosságra felhívni a figyelmet, annál is inkább, mert általa a két Tritonius-tétel első két sorának egyezésére is fény derül.

A másik csekélység a 315. oldalon szereplő „Quousque rector unice"-kezdetű tétellel kapcsolatban merült fel. Statius Olthof 10. számú tételéről meg kellett volna jegyeznie, hogy az teljes mértékben azonos Johannes Zahn közismert jegyzékében a 406/b szám alatt négyszólamú letétben, „Wir leben, wie ein Wandersmann"-kezdetű német szöveggel közölt darabbal. Zahn ezt az összhangosítását Balthasar Musculusnak tulajdonítja és keletkezését 1597-re teszi. (Lásd Zahn 6. kötetében a 93. oldalon a 336. forrást.) Ezzel szemben Olthof darabjának első kiadása ezelőtt az időpont előtt, már 12 évvel előbb megjelent! Az ősforrás 12 évvel korábbra kerül ezáltal. A tétel egyébként igen népszerű lehetett, mert ugyanezt a letétet Michael Praetorius a híres „Musae Sioniae" VIII. részébe (1610) is átvette. Csomasz Tóth Kálmán hívja fel figyelmünket az említett 315. lapon a tétel ABCA^{v} formájára, tehát a visszatérő formára. Ha mindehhez hozzávesszük a darab jambikus lüktetését, amely már önmagában véve is közel áll a német nyelv szelleméhez, könnyen beláthatjuk, hogy miért vált éppen ez a tétel protestáns korállá, tehát miért lett népének.

Mindez természetesen csupán érintőlegesen tartozik a tárgyalt könyv anyagához, tehát még hiányosságnak sem tekinthető. Ám azt a teljességigényt, amelynek jegyében egyáltalán megkockáztattuk ezt a megjegyzést, éppen Csomasz Tóth Kálmán rendkívüli jelentőségű könyve keltette az olvasóban.

Pernye András

C. Nagy Béla:

MAGYAR NÉPZENE

Tankönyvkiadó, 1969.

Izgalmasan tökéletes tankönyv került a kezembe. Címlapja szerint kéziratnak tekintendő, gazdája a Zeneművészeti Főiskola, célja, hogy a tanárképzők hallgatói jól tájékozódjanak legerede-

tibb zenei kincsünkben, a magyar népzenében. A technikai munkát Tankönyvkiadónk vállalta, kissé szűkkeblűen: mindössze 530 példány erejéig. De talán nem is baj a csekély példányszám; az ily természetű, termékeny munkáknak sohasem árt a 2. és további kiadás. Használatuk közben jelentkeznek mind újabb kívánalmak, s a tudós szerző bizonyára szívesen javít vagy kiegészít. Ami a korrigálást illeti, máris javasolható, hogy a 6. lap 16. sorában „olykor" helyett „olyankor" álljon, a 9. lap 4. sorában „ceruzája" helyett „cezúra". Javasolnám továbbá, hogy a német „Auftakt"-nak (13. lap 6. sor) magyar megfelelőjét alkalmazzuk („ütemelőző"). Habár magától értetődik, hogy „Amede" a 44. lapon *Amade* akar lenni, a következő lapon pedig „Webert" tárgyrag nélkül olvasandó: mégsem árt a következő — remélhetőleg nem rotaprint eljárású — kiadásban az ily apróságokat is kijavítani. A hagyományos nyomást és nagyobb példányszámot azért javasolom, mivel *C. Nagy Béla* összefoglaló tanulmánya az eddig legsikerültebb tudományos eredménye zenei folklórisztikus munkásságunknak, mégpedig speciálisan *pedagógiai* vonatkozásban. Tanítás céljára főként azáltal alkalmas, hogy *önálló munkára* nevel; röviden, kivonatszerűen közli a tudás-anyagot, de olyképpen, hogy fölkeltse az olvasó heves kíváncsiságát a kiegészítés irányában. *Beosztásában* rendkívül ésszerű; a történelmi és fejlődési sorrend pontos megtartásával szilárd támasztékot ad. Azáltal, hogy a népdal-stílusok és típusok szétválasztása útján levegőssé teszi az olvasmányt, nagyon megkönnyíti a tájékozódást. Külön előnye könyvünknek a beható és plasztikus leírásmód, amellyel a népszokásokat és játékokat ismerteti. Bámulatosan finom érzékkel sikerült C. Nagynak a dallami példatárt egészen kivételes módon úgy összeállítania, hogy az — szinte varázslatosan a sokezres anyagot híven képviselje, holott mindössze 207-et tesz ki. Ugyanily szellemből fakadt a népi hangszerek illusztrálására közölt 14 oldalnyi képanyag.

Ami azonban C. Nagy Béla tankönyvét olyannyira kiemeli a hasonló írások sorából — s itt ezt *nemzetközi* méretekben értem —, az szinte példátlan sokoldalúsága. Tudása kiterjed az általános összehasonlító népzenetudományra, a történelemre, irodalmi és nyelvtudományi ismeretekre. Csak így sikerülhetett ennyire kifogástalanul megvilágítania a kölcsönös népi hatásokat, mind történelmi, mind művészi síkon, az elnevezések filológiai eredetét, a történelmi emlékek értékét és hatását, a műzene és népzene kölcsönösségeit, a kutatás fázisait és jelen állását. Pompás gondolata, hogy nemcsak mintát ad népdalelemzésre, de egyúttal ösztönzést és utasítást is további gyűjtésre és rendezésre. Aki ismeri a szerző eddigi munkásságát, az talán kevésbé ámul a jelen eredményen; de még az olyan olvasónak is tüneményes ez a tudás-készlet, amikor így egyszerre látja! Minő felfedezés például megtudni, hogy a betyárról szóló *szöveg* hol és mikor hatolt be népzenénkbe. Ilyen, legapróbb sejtekig hatoló elemzéssel tud megörvendeztetni a tudós.

Önálló, eredeti kutatásra és mély tárgyismeretre vall a mód, ahogyan szerzőnk nemzeti értékben megkülönbözteti a legősibb kvintváltó stílust a „legértékesebb dallamanyagtól", a legmagyarabbtól (7. lap). Mert a többezeréves pentaton stílusban túlnyomó a más népekkel bírt közösség; ellenben az ABBC- s főként „az ABCD-forma borítéka alatt található nálunk" a legeredetibb, legmagyarabb módozat. Ilyen és hasonló eredményekhez nem lehet csupán a tudás szomjúságával és képességével jutni. Óriási *tárgyszeretet*, mély lelkesség kell hozzá, egy emberi élet alárendelése a nagy célnak.

Molnár Antal

Szomjas-Schiffert György:

KALEVALA, REGÖSÉNEK, „PÁVA-DALLAM"

(Különlenyomat az Ethnographia, 1967. évi 3. számából)

Népzenénk törökös elemeinek (pentatonia, négysoros kvintváltó szerkezet) végleges tisztázásával egyidőben tudományunkban felvetődött az esetleges finnugor dallamemlék (diatonika, lépcsős metszetek) feltevése is. A törökös elemekre — a magyar népzene ősrétegének feltűnően sok pentaton és kvintszerkezetű egyede alapján — Bartók

már 1924-ben figyelmeztetett „A magyar népdal"-ban (XXIV. old.). Óvatos figyelmeztetése után („nem lehetetlen, hogy van valamelyes összefüggés, talán közös eredet a cseremiszek, tatárok pentatonikája és a miénk közt") hamarosan fény derült a szerkezetre; Kodály és Szabolcsi az 1930-as években a tudomány elé tárta a „Fúj, süvölt a Mátra szele" híres magyar-cseremisz-csuvas-mongol dallamcsaládját. Azóta mind több adat erősíti ezt a tudományos felfedezést.

Az ugor—magyar stíluskapcsolatra Szabolcsi 1932-ban figyelmeztetett; azonos dallamszerkezetre lelt az osztyák hősi énekek és a magyar siratók közt. Az ugor rokonság gondolata azonban nem keltett széleskörű érdeklődést, amiben része volt Kodály véleményének; ő ugyanis a *diatonikus* ugor zenét történelmileg nem találta a *pentatonikus* török zene elé helyezhetőnek. (Erről a kérdésről írásban igen óvatosan szólott „A magyar népzené"-ben: „hogy a felső rész az eredeti — írja a siratóról — s csak később bővült oktávterjedelművé, csak nagyobb összehasonlító anyag alapján lehetne mérlegelni. Nem valószínű..."). E sorok írója a 40-es és 50-es években sok tanulmányában hívta fel a figyelmet népzenénk lírai ágában, valamint a finn és lapp népzenében élő ugor dallamosságra, Vargyas meg éppen népzenénk „ugor rétegé"-re figyelmeztetett (1953).

E kutatások fonalát vette fel Szomjas—Schiffert 1960 óta „Finnisch—ugrische Herkunft der ung. „Regös" Gesänge" (1960), „Die finnisch—ugrische Abstammung der ung. Regös-Gesänge und der Kalewala-Melodien" (1963), „Der Kalewala-Typ in der gemeinsamen Melodien der finno—ugrischen Völker" (1965) című tanulmányaiban. Szomjas—Schiffert érdeme, hogy a kérdéses típust, melyet „Kalevala-periódusnak", illetőleg „sirató-modellnek" nevez, az összes finnugor népnél (lappok, finnek, vogulok, észtek, mordvinok stb.) mintegy 400 példányban megtalálta és felhívta a figyelmet a nyelv és zene kapcsolatára a finnugor kutatásban. Az ugor nyelvek hanglejtése valóban megegyezik a sirató-modell vonalával. A szerző a zenei-nyelvi-történelmi-földrajzi körülmények együttes felhasználását „komplex-módszer"-nek nevezi s követeli ennek felhasználását a további kutatásban. Jelen tanulmánya — amellett, hogy eddigi kutatásai összefoglalása, illetőleg rövid kivonata — egy lépéssel ismét tovább kíván haladni: a Kalevala-periódust — miután azt felismerni vélte a regös-énekek kérdő-válaszoló motívumaiban („Porka havak esedeznek"), sőt a kolomejka „Elvesztettem zsebkendőmet" dallamában is — ezúttal már a pentaton kvintváltó „Röpülj páva"-ban is gyanítja.

Kutatási részeredmények időnkénti közlése mindig egy-egy lépéssel továbbviszi a tudomány ügyét. A periódus szerkezetű, eredetileg mindig kétsoros ukrán kolomejka ősdallamok — melyek egyik tagja a nálunk „Elvesztettem zsebkendőmet" szövegű párcserélő játék dallama — még eddig valóban nem állták ki az összehasonlító zenefolklór kritikai vizsgálatát. Nem árt tehát, ha a Kalevala-periódussal való hasonlóságukat idejében megállapítjuk.

A Páva-dallam ilyen értelmű szemrevételezése meggondolkoztató. Igaz ugyan, hogy a törökös kvintváltó dallamok főmetszete a szerkezet természete folytán eredetileg (5) és az ez alól való kivételeket eddig az ősi felezőmetszetről történő *lecsuszás*nak minősítettük; ez főleg a (b3)-as és (1)-es főmetszetre vonatkozott („Fekete föld termi a jó búzát"). De valamennyiünkben megfordult már a gondolat: mi lehetett az oka ennek a módosulásnak? A szóbanforgó féldallam most hasonló mordvin és karél periódusok mellé kerül — igen meggyőző variánsokként.

Ekként kerül egymás szomszédságába a Kalevala-periódus, a regösének zárlata („Haj regö rejtem, regö rejtem"), a kolomejka sorpár és a törökös kvintváltás olyan egyede, mint a Páva féldallama. Valamennyit összetereli a (2) 1-es kadencia-sorrend. Mindez azonban egy megjegyzést követel tőlünk. E sorok írójának az „Afroamerikai népzené"-ről írt tanulmánya (Magyar zene, 1967, 6) figyelmeztet a primitív körülmények között létrejött (2) 1-es periódusra, melyben számos Afrika-kutató (Shaeffner, Dauer, Chase, Jones) *bátortalan funkciós törekvést* lát. Nem csak az afrikai dallamosság jut el ehhez az ereszkedő Treppenmelodik-hoz, hanem például az észak-amerikai irokéz fuvoladarabok, sőt mi több, amerikai néger munkadalok és siratók is. A lai-tól alig eltérő, csupán kétsoros, (2) 1-es sorpár

kutatásának tehát véleményünk szerint *egyetemes emberi zenei indulatokkal* is számolnia kell — esetleg a földrajzi feltételektől függően (erdő övezeti népek).

Mindez rendkívül szerteágazó kutatási terület, mely azonban megérdemli azt a további komplex vizsgálatot, melyet Szomjas—Schiffert a jövő kutatóitól elvár. Magától a szerzőtől pedig joggal elvárjuk eddigi vizsgálatai további szélesítését.

C. N. B.

Joachim Kaiser:

GROSSE PIANISTEN IN UNSERER ZEIT

Rütten und Loening Verlag, München, 1965.

Huszonnégy ezer példányban fogyott el négy év alatt Joachim Kaiser neves nyugatnémet zenekritikus könyve korunk nagy zongoraművészeiről, ami igen jelentős példányszám. A könyv sikere könnyen érthető, hiszen szerzője népszerű formában közöl világos gondolatokat zongorázásról és előadóművészetről. A kötet nem közkézen forgó pletykák, anekdoták gyűjteménye, írója megkísérli, hogy elemzésekkel közelítse meg az általa legjobbnak tartott zongoraművészek varázsának titkát.

Harmincöt, napjainkban is aktív művész játékát elemzi Kaiser, hét pianistának szentel önálló és terjedelmes tanulmányt (Rubinstein, Backhaus, Horowitz, Kempff, Arrau, Richter, Gilels) további 13 zongoristát kettős, vagy hármas csoportosításban tárgyal, külön fejezetben foglalkozik négy-négy Chopin- illetve Liszt-játékossal, végül hét muzsikust „Intellektualizmus és spontaneitás között" gyűjtőcímmel ismertet. A kötetben szereplő legidősebb művész, Backhaus idén 85 esztendős, a legfiatalabb, a nálunk még nem ismert Martha Argerich (Argentína) pedig 28 éves.

A munka egyrészt személyes hangversenyélményeken, másrészt lemezfelvételek elemzésén alapszik. Kaiser bevezetés helyett szociológikus igénnyel tárgyalja hangversenykultúra és hanglemez viszonyát, a függelékben pedig megadja az ismertetett művészek nyugati diszkográfiáját. Meglehetősen sok teret szentel a nagy muzsikusok hangfelvételei vizsgálatának, de ezt csak azért teszi, hogy mintegy ellenőrizze a múló hangversenyélményt — az egyedüli érvényes előadóművészi megnyilvánulást.

Meggyőzően mutatja be, hogyan változott meg a sokáig hűvös virtuóznak tartott Backhaus és Rubinstein és másfelől, miként változott a zenehallgatás lélektana, a koncertlátogató kifejezésigénye, hogy e kétirányú mozgás eredményeképpen most a két művészt az igazi nagyok között tiszteljük. Kitűnő elemzést készít Richter és Gilelsz játékáról, technikájukról és stiláris jellegzetességeikről.

Kár, hogy ez a gazdag kötet oly mostohán bánik a magyar pianistákkal. Anda Géza az egyetlen, akiről bővebben szót ejt, egyébként ugyanolyan ambivalens jelenségként értékeli művészetét, mint mi itthon. A pianista Bartók neve fel sem merül, Dohnányi egy Backhaussal kapcsolatos mellékmondatba szorul, Fischer Annie éppúgy hiányzik, mint a legutóbbi években nagy nemzetközi reputációt szerzett Czifra György, vagy Vásáry Tamás. E hiányérzetet természetesen nem pótolja a kötet egyébként gazdag és sokrétű anyaga, az azonban mindazonáltal bizonyos, hogy Kaiser munkájából sok hasznos adatot, értékelést tudhatunk meg.

Karl H. Wörner:

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

P. J. Tonger Musikverlag Rodenkirchen/Rhein

36 éves volt a második világháború utáni évek zeneszerzői fenegyereke, Karlheinz Stockhausen, amikor Wörner professzor, az igen tekintélyes nyugatnémet zenetörténész könyvet írt róla, méghozzá olyan terjedelmű kötetet, amilyent hasonló korú élő zeneszerzőről nem írtak még. Az ipari méreteket öltő, és iparszerűen előállított publicitáshoz — úgy látszik —, már csak ez hiányzott, a monográfia.

A könyv elején Stockhausen „Műsorfüzet" ismertető szövegei, amelyekből könyvrecenciónál sokkalta részletesebb elemzéssel kideríthető, hogyan számolja fel írójuk a zenei formák dialektikáját s miféle tartalmak közvetítésére vál-

lalkozik. Az életrajz rövid áttekintése után Stockhausen előadóművészeinek, zeneszerzőbarátainak és tanítványainak köréről — azaz a darmstadti csoportról — esik szó.

Stockhausen zenei nyelvét, formavilágát a könyv központi, elemző fejezete fokozatosan magyarázza, ismertetve a szerző szeriális gondolkodását, zenei „pont-mező" elméletét, a térbeli hangzás kísérleteit, a statisztikus, variábilis, sokértelmű és pillanatformát s Stockhausen egyéb kategóriáit. Külön fejezet foglalkozik a zeneszerző elektronikus zenei munkásságával. Új zene és társadalom viszonyának elemzése zárja le Wörner munkáját.

A könyv egyik legérdekesebb része a függelékben közölt 11 kritika Stockhausen 1952—62 közötti bemutatóiról. A manipulálás diadala, ahogy a kritikák hangja megváltozott. A barátságtalan hangú első cikkeket csakhamar magasztalók váltják fel — s ezenközben lényegében nem bővült Stockhausen közönségbázisa, nem növekedtek sikerei, tehát a mind pozitívabb értékelések teljesen egyértelműen a manipulációs célt, a zenét igen, de Stockhausent nem hallgatók megfélemlítését szolgálták.

Karl Böhm:

ICH ERINNERE MICH GANZ GENAU
Diogenes Verlag, Zürich, 1968.

Karl Böhm idén ünnepli 75. születésnapját s korunk e jelentékeny karmesteregyéniségét önéletrajzának kiadásával már 1968-ban felköszöntötte a kötet svájci kiadója. Böhm a szinte már hivatalnoki aprólékos precizitással muzsikáló művész, nem vállalkozott visszaemlékezéseinek írásba-rögzítésére, ehelyett inkább elmondta élményeit, s elbeszélését gyorsírói jegyzetek alapján *Hans Weigel* öntötte irodalmi formába.

Böhm pályafutása a lehető legszabályosabb. Zenekedvelő családi kör, hangszertanulás szülővárosában, Graz-ban, korai kapcsolatok az operával. Bécsi zenei tanulmányok a legjobb mestereknél. Jogi doktorátus — mert ügyvédeskedni mégiscsak biztosabb kenyér holmi művészetnél. A „mezei joghallgató" valójában már karmestertevékenységet folytat a Grazi Operánál. Jelentős feladatokat is kap, ám a húszas években — megintcsak a legszabályosabban — a Müncheni Operához szerződik „inasnak" Bruno Walter mellé. Ezután már főzeneigazgató egy kisebb városban, Darmstadtban, majd operaigazgató Drezdában, végül két ízben Bécsben. A legutóbbi 13 esztendőben pedig helyhez nem kötött utazó karmester, kisebb-nagyobb időtartamú szerződésekkel.

Ez volt — s maradt — az útja az igazi, megalapozott karmesteri tudás elsajátításának, fokozatosan jutott nagyobb és nagyobb feladathoz, meg persze felelősséghez a német nyelvterületen élő dirigens. Böhm önéletírása ebből a szempontból is igen tanulságos. A nagytudású szakember leplezetlen büszkeséggel tekint vissza pályafutására, a karmestersztárok divatos személyi kultusza, gőgje azonban távol áll tőle. A legmelegebb hangon emlékezik valamennyi idősebb karmestertársára, Schalktól Walterig, Clemens Kraustól Knappertsbuschig. Különösen szépek és tiszták, szeretetteliek az Alban Bergről és Richard Straussról, a Böhmhöz legközelebb álló kortárs zeneszerzőkről szóló részek.

Alfons Rosenberg:

DON GIOVANNI
Prestel Verlag, München, 1968

„Mozart operája és Don Juan alakja" alcímmel jelent meg a Dos Giovanni legfrissebb monografikus feldolgozása. A kötet szerzője, Alfons Rosenberg, több mint 300 oldalon sűrítette össze a java részét azoknak a kutatásoknak, amelyek, a téma előtörténetéről, mítoszáról, Mozart zenéjéről és jellemábrázolásáról már valóságos könyvtárat töltenek meg. Jobb és kevésbé sikerült fejezetek váltakoznak ebben a csinos kiállítású könyvben. Igen érdekes a történet elterjedésének feldolgozása, s a kínai analógiák ismertetése. Ha újat nem is mond, élvezetesen írja le a szerző Mozart és Prága sokoldalú kapcsolatait.

A műről Rosenbergnek elsősorban pszichológiai-dramaturgiai mondaniva-

lója van, az opera fő szereplőivel foglalkozik, izoláltan ábrázolva például Don Giovanni, vagy Donna Anna alakját. A mélylélektan és a filozófia bármily érdekes adalékokkal egészítheti is ki a zenei elemzést, semmiképp nem helyettesítheti. A kötet alapvető hiánya, hogy éppen centrális fejezetei, a művet ismertető lapjai maradtak lényegében megíratlanok, zenei szempontból hiányosak.

Érdekes és jól megírt fejezet a téma XIX. és XX. századi utóéletének ábrázolása s a mű színpadi hagyományainak ismertetése. A szép és gazdag illusztrációs anyag a Don Giovanni régi és újabb előadásairól ád értékes felvilágosítást.

Richard Wagner:

SÄMTLICHE BRIEFE, Band I.
1830—1842
Veb Deutscher Verlag für Musik,
Leipzig, 1967.

1963-ban, a zeneszerző születésének 150. évfordulóján határozta el a bayreuthi Richard-Wagner-Familien-Archív, hogy minden eddiginél teljesebb és pontosabb gyűjteményét készíti elő Wagner leveleinek. A mintegy 15 kötetre tervezett kritikai kiadást *Gertrud Strobel* és *Werner Wolf* rendezi sajtó alá. A Wagner-kutatás jelenleg 5 000 levelet tart nyilván, a zeneszerzőnek ennyi feljegyzése ismeretes, bár nyilvánvaló, hogy különféle magángyűjteményekben lappanganak ismeretlen levelek.

Wagner levelezésének kritikai kiadása roppant feladatot ró a szerkesztőkre. A régebbi kiadványokat — különösen a Cosima Wagner felügyeletével, 1887—1911 között megjelent 17 levélgyűjteményt — revizió alá kell vonni, hogy a ferdítéseket, hamisításokat kiküszöböljék. Ezek az első kötetek, valamint a két világháború között megjelent levélgyűjtemények nem kronológikusan, hanem személyek köré csoportosítva tették közzé az anyagot, míg az új edició természetesen kronológikus elrendezésben közli Wagner leveleit.

Az első kötet a fiatal Wagner leveleit közli, a határkő a zeneszerző Párizsból való hazatérésének dátuma. Az 1830—1842 közötti időről viszonylag kevés levél — mindössze 200 — maradt fenn, hiszen az ismeretlen ifjú írásait nem mindenki őrizte meg az utókornak. A kép teljessé tételére a sajtó alá rendezők közzétették Wagner Rote Brieftasche címmel ismert naplójegyzeteit és 1843-ban megjelent Önéletrajzi vázlatát. A levélanyag közel tíz százaléka e kötetben jelent meg első ízben.

A két szerkesztő alapos és részletes tanulmányában ismerteti Wagner életrajzának — 1830—1842 közötti — eseményeit. A levelek azonban minden tanulmánynál szuggesztivabb krónikásai a fiatal zeneszerző életének. A fennmaradásért vívott hősi küzdelem képe bontakozik ki a levelezés elolvasásakor. Levelek Schumannhoz, Mendelssohnhoz és főleg Mayerbeerhez: segélykérés a „befutott" idősebb művésztársaktól. A Schotthoz, a Breitkopf und Härtel céghez és más kottakiadókhoz munkáért fordul — hiába. Kinek is kellene 1832-ben Beethoven IX. szimfóniájának zongorakivonata, egy előadhatatlan mű letétje ismeretlen ifjú tollából. A levelek hírnökei a Liebesverbot, a Rienzi és a Bolygó hollandi megszületésének és megszólalásuk próbálkozásainak. — Izgalmas olvasmány Wagner levelezésének első kötete, s bizonyára méginkább az lesz a későbbi, mozgalmas évek leveleinek gyűjteménye.

B. J.

Austin:

MUSIC IN THE 20TH CENTURY
W. W. Norton Comp. Inc.
New York, 1966.

A magyar olvasók előtt is ismert a Norton könyvkiadó zenetörténeti sorozata. Ebben jelent meg Gustav Reese két könyve (Music in the Middle Ages; Music in the Renaissance), Manfred Bukofzer munkája: Music in the Baroque Era, s a sorozatot lezáró Austin-könyv, a XX. század zenéjéről. Ezzel teljessé is lesz a vállalkozás: a zene történetének olvasmányos, de tudományos értékű, részletekbe is világító, szinte teljességre törekvő feltérképezése.

Sok könyvet ismertünk már eddig is századunk zenéjéről, s éppen ezek-

ből mérhetjük le az áttekintés nehézségeit, vagy még erősebben fogalmazva: lehetetlenségét. Rohanó életünket a művészeti irányváltozások gyorsulása, sűrűsödése is jellemzi, a legutóbbi évtizedek a zene területén is szinte áttekinthetetlen differenciálódást hoztak. Megszűnt az Európa-centrizmus, s ma már tudomásul kell vennünk, hogy a többi földrészen is erős zeneélet van kialakulóban. Ezt éppen úgy nem tagadhatjuk, mint azt a tényt, hogy századunk zenei összképéhez a zenei „könnyebb" műfajok is bizonyos mértékig hozzátartoznak.

William W. Austin könyvében megpróbál „mindent" átfogni, ami a XX. századi zenében figyelemreméltó és megközelíthető. Széleskörű tudását, tájékozódását, rendkívül világos formában igyekszik megosztani olvasóival. Könyve a legkevésbé sem száraz adathalmaz, ennek éppen ellentétével: színes, pergő stílusával, a nagy művek iránti önfeledt lelkesedésével nyügöz le leginkább. Nem hiányoznak természetesen az adatok, kottapéldák, tudományos jegyzetek sem, de ezek aránya és elhelyezése nem töri meg a gördülékeny stílusú munka élvezetét, sőt: így forrásmunkának, tudományos kézikönyvnek is jól használhatjuk.

Austin századunk három, általa legnagyobbnak tartott mesterének életművét állítja a középpontba. Schönberg, Bartók és Sztravinszkij műveinek részletes méltatásával hozza létre azt a hatalmas „tartópillért", mely köré és fölé századunk egész zenéjét csoportosítja. Közvetlenül a már említett komponistákkal egy szinten, hangsúlyozottan ad teret a jazz, mint a század új, frissítő irányzata ismertetésének. Talán vitatható ez az elrendezés, de a koncepció már aligha. Hiszen az utolsó évtizedek zenéje is olyan tenger, melyben csak akkor tájékozódhatunk, ha megfelelő irányjelzőkkel rendelkezünk. Lehet, hogy más író más, több, vagy kevesebb mester köré építené századunk zenéjét, ám a részletes elemzések arról is meggyőznek, hogy Austin választása a legkevésbé sem esetleges, hanem nagyon is átgondolt, tudományos szemlélet kivetítése. Azt sem szabad hinnünk, hogy a többi zeneszerzőt csak, mint epigont tárgyalná a könyv. Hosszan ír például Debussy, Webern, Hindemith és Prokofjev munkásságáról, s nem feledkezik meg a többi jelentős komponistáról, zenei irányzat ismertetéséről sem. Sok helyütt az egyes művek részletesebb elemzésébe is bocsájtkozik, ami mindig érdekes — még ott is, ahol esetleg kevésbé meggyőző. Hasonlóak rövidebb, általánosító megjegyzései, értékelései is. Ezek többnyire megalapozottak, de mindig szubjektívek. Austin aligha törekszik teljes objektivitásra, s ez ebben az esetben feltétlenül inkább a könyv javára írható. Nemcsak ismeri, de szereti is azt a zenét, amit tárgyal, így a személyes pro és contra véleményeket éppen a művészet iránti lelkesedés és alázat íratja le vele. A tényszerűség mellett leginkább ezt a szubjektív hitelességet sugallja a könyv. Véleményét az író nem erőszakolja ránk, s nem is igyekszik mindig mindent tűzön-vízen keresztül megmagyarázni, kifejteni. Olyan gondolatokat, témákat is ad, melyek további kutatásra ösztönöznek, munkájának tehát serkentő hatása sem elhanyagolható.

Sokszor és sokfelé írtunk és beszéltünk már arról, hogy zeneéletünkben, sajnos, még mindig nem kapott megfelelő helyet: elismerést, játszottságot, terjesztést korunk zenéje; itt a második világháború után keletkezett művekre gondolok elsősorban. (Kivételt képviselnek talán a mai magyar kompozíciók, melyeknek támogatása mindannyiunknak közös ügye, ám ez a törekvés sem lehet teljes a mai külföldi zene megismerése és megismertetése nélkül, márcsak azért sem, mert általuk éppen az új magyar művek kaphatnának még teljesebb és pontosabb elhelyezést, értékelést.) Hazai irodalmunkban jobbára hiányoznak a legújabb zenei stílusokat, műveket méltató áttekintések, legtöbbször csak summázó megjegyzéseket olvashatunk. Éppen ezért érdemelnek különös figyelmet Austin könyvének azok az oldalai, ahol a legújabb zenét ismerteti. Britten, Cage, Boulez, és Babbit műveit például ugyanolyan részletességgel, körültekintéssel közelíti meg, ahogy Schönberg, Bartók, vagy Sztravinszkij művészetét.

Ilyen nagyszabású munka természetesen sok ellenvetésre is alkalmat ad, egyebek között az anyag csoportosítá-

sa, hangsúlyozása miatt is. Hiányoljuk a XX. századi zene romantikus gyökereinek feltárását, s azzal sem igen érthetünk egyet, hogy Austin pl. Mahler művészetét némileg a Lehár Ferencével „szembeállítva" tárgyalja. A magyar zenével foglalkozó anyag sem teljesen kielégítő. Nem mutat rá például Bartók színpadi műveinek dramaturgiájára, esztétikájára; s azt is sajnáljuk, hogy a mai magyar zeneszerzők közül is csak Kadosa Pálról, Szervánszky Endréről tesz említést. Szubjektíve azzal sem értek egyet, hogy pl. Artur Honegger művészetét is csak néhány sorban, mellékesen összegezi, akkor, amikor sokkal kevésbé jelentékeny komponistákról nem ritkán hosszú oldakat is ír. És talán még egy, a könyv szerkezetével kapcsolatos ellenvetés: Austin századunk muzsikáját kronológikusan tárja fel, először pl. a már említett három zeneszerző életművét és a jazz történetét is csak 1923-ig követi, majd a későbbiekben innen külön-külön folytatja az áttekintést. Ez a felépítés elfogadható a már említett komponisták esetében, de aligha szerencsés a többi, kisebb hangsúlyt kapott mester, s a különböző nemzeti zenék tárgyalása szempontjából. Láthatólag Austin is zavarban van, mikor két nagyobb fejezetének már nem is tud más címet kitalálni, mint: Composers Comparable to Prokofjev és Successors to Prokofjev. Mindkét fejezetben kortárs zeneszerzőkről van szó, de hogy kikről, az csak a fejezet elolvasása közben derül ki, vagy legfeljebb a névmutató segít.

Viszont a már említett erények mellett feltétlenül a könyv javára kell írnunk azt is, hogy a zeneművészetet, ahol lehet, ott a társművészetekkel is szoros kapcsolatba hozza. És ismételten: érzésem szerint Austin helyesen tette, hogy részletesen írt a jazzről; sőt az operettekről, musicalokról is tesz említést. Amennyire lehet, az író igyekszik különböző összefüggésekre, hatásokra rámutatni, például a jazz és a „komoly zene" között. De nem tárgyalja a tánczenét, hiszen az csak a mindennapi igényeket elégíti ki, s csakis a társastánc alapjául szolgál, tehát tiszavirágéletű, s aligha művészi értékű „műfaj".

Rendkívül érdekes a kötet képanyaga, nálunk jórészt ismeretlen felvételek gazdagítják. Külön értéke a könyvnek az áttekinthető összehasonlító táblázatok sora, ezek is a pontosabb, világosabb tájékozódást segítik. Nemkülönben a tanulmány végén megtalálható jegyzetanyag, a részletes irodalom-jegyzék, melynek külön praktikus erénye az is, hogy a szerző egy-két mondatos rövid tájékoztatást, véleményt is mond a munkákról.

Összefoglalva: Austinnak ezt a XX. századi zenéről írott könyvét a fenntartások ellenére is jelentősnek tartom. Bizonyára megérdemelné a szélesebb körben való terjesztést, megismertetést is. Számunkra — esetleges fordításban is — azok a fejezetek lennének a leghasznosabbak, és kifejezetten hiányt-pótlók, amelyek korunk zenéjének részletes analízisét nyújtják.

J. E.

FOLYÓIRATOK

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА

A *Szovjetszkaja Muzika*, 1969/1. számának első lapjain a Szovjetunió Legfelsőbb Tanácsának üdvözletét olvashatjuk, amelyben köszönti a szovjet zeneszerzők IV. kongresszusát.

Ezek után az egyes cikkírók 15 köztársaság zeneszerzőinek egy vagy két, a kongresszus idején elhangzott szerzeményét mutatják be. *Szavenko* az OFSZK képviselőjének Legyenevnek egy Gyermekek számára írt szvitjét, *Bass* az ukrán Mejtusz Három románcát, *Judenics* a bjelorusz Abeliovics Freskók című, 9 képből álló, zongorára írt ciklusát, mely a bjelorusz zongorairodalom kiemelkedő alkotása. Kiemelkedik *Kuriseva* ismertetése, amely a lett Dambisz Nők dala-ciklusát és Kurzemszki füzet című vegyeskarra, két szólistára és zongorára írt kórusszvitjét elemzi.

Az Opera rovatában *Delman* a permi operaház munkáját és produkcióit vizsgálja, *Kaszacseva* pedig Grigorjevicsnek Hacsaturján Spartakjához készített koreográfiája új változatát ismerteti, amely immanensebb és adekvátabb formában jeleníti meg Hacsaturján zenéjének mondanivalóját, mint a korábbi változat. A Művészek önmagukról és művészetükről rovatban olvashatjuk Pokrovszkij meditációit Saljapint olvasva címen. Pokrovszkij azokkal a részletekkel foglalkozik, amelyekben Saljapin az intonációról szól. Intonációnak Saljapin azt az állapotot nevezi, amikor az énekes hangja összhangba kerül a színpadi és zenedrámai tartalommal és így a legplasztikusabban képes a szereplő jellemét kifejezni. Elemzi a tudatosság és akaraterő szerepét az énekes produkciójában és végül az átélés mértékéről és funkciójáról szól. Saljapin is, akárcsak Gigli, azt vallja, hogy az átélésnek sosem szabad olyan fokra emelkednie, hogy a művész elveszítse a maga és hangja feletti uralmat. A színpadi könnyeknek nem szabad valóságos könnyeknek lenniök.

Judkevics A hang szépsége című írása általános esztétikai problémával foglalkozik. Megállapítja, hogy a mindennapi életben joggal szólunk a hang szépségéről. Ha azonban objektív normákat akarunk felállítani és normák közé akarnók szorítani azt, hogy mit is értünk szép hangon, illetve, melyek a szép hang ismérvei, ellentmondásos meghatározásokhoz jutnánk. A szép hang rendkívül összetett valami, sok tényező összejátszásának eredménye. Tulajdonképpen egy bizonyos hangban jelenlevő értékekről kellene beszélnünk, mert ilyen értékek összessége és eredője eredményezi azt, amit gyűjtőnéven a hang szépségének szokás nevezni.

Az Előadóművészet rovatban *Cipin* Második lélegzet című írása érdemel figyelmet. Flier, a jónevű zongoraművész és pedagógus pályafutásáról szól. Flier rendkívüli tehetségnek indult a 30-as évek elején. Gilelsszel azonos formátumú művész, több verseny helyezettje. A 40-es években azonban kézfájdalmakkal bajlódott, míg végül kezét meg kellett operálni. Azután újra kellett kezdenie mindent, egészen a zongorázás ábc-jétől kezdve. Most játéka ismét a régi, sőt még elmélyültebb és meggyőzőbb, mint valaha.

Tárgyánál fogva idetartozik *Blagoj* Többet és jobbat című cikke is. Blagoj az előadóművészetet elemző kritikákról és kritikusokról szól. Megállapítja, hogy nincs ezeknek a kritikáknak jellege. A kritikusok nem képesek az előadóművész felől közeledni a produkciókhoz, nincs összehasonlítási alapjuk. Azt javasolja, hogy Főiskolákon kellene képezni kritikusokat, ahol elsajátítanák az előadóművészet technikáját is és a szükséges erudiciót is megszereznék.

A Hírek között a folyóirat jelen száma beszámol a kecskeméti Kodály-ünnepségekről, a veszprémi fesztiválról és Szokolay Sándor Hamlet című operájának bemutatójáról.

A *2. számban* elsőnek *Sosztakovics*nak a IV. kongresszuson elhangzott megnyitó beszédét olvashatjuk. Ezután *Hrennyikov* előadói beszéde következik. Megállapítja, hogy a szovjet zeneművészek a lenini esztétika normáihoz tartják magukat. A lenini pártosság elve megköveteli, hogy a szovjet művészek felvegyék a harcot a burzsoá dekadens művészettel. Ez azonban nem jelenti azt, hogy minden, amit a művészek burzsoá országokban teremtenek és alkotnak, dekadens és rossz. Hivatkozik Bartók, Kodály, Enescu, Szymanowski és Janaček példáira. Szembeszáll az avantgárd némely kimondottan negatív vonásával. Beszámolójának második felében ismerteti a szovjet zeneművészetnek a két kongresszus közt eltelt időben elért eredményeit és dicsérettel szól azokról a fiatal zeneszerzőkről, akik merészen nyúltak az új technikához és ezáltal gazdagították a szovjet zeneművészet kifejező eszközeit.

A szerkesztőségi cikk a zenetudomány problémájával foglalkozik. Megállapítja, hogy a zeneművészet két kísérőága a zenetudomány és zeneelmélet nem büszkélkedhet olyan eredményekkel, mint a zeneköltészet. Pedig mindkét ágnak ragyogó hagyományai vannak. Azt lehet mondani, hogy a múltban csaknem minden kérdéssel foglalkoztak és jelentős eredményekre tettek szert a két tudományág művelői. Ma jobbára részletkérdésekkel foglalkozó művek születnek. Ez azonban nem elegendő ahhoz, hogy napjaink művészetének egész gazdagságát át lehessen látni és helyesen értékelni.

Bogojavlenszkij A szovjet zenetudomány örege című írásában Tyulin pályafutását és munkásságát ismerteti. Tyulin mint teoretikus Bach művészetének elemzésével kezdte és így jutott el nagyszerű Összhangzattanának megírásához, amely kulcsot ad a modern zene, a politonalitás elméletének megértéséhez is. Ez az elméleti alapállás vezette el őt a népzene esztétikai törvényeinek és elveinek tanulmányozásához is és így sikerült neki olyan összhangzattant írnia, amely a zene belső törvényeiből vezeti le tételeit, amelyek éppúgy érvényesek a klasszikus, mint a modern zenére.

A fúvós zene elméleti kérdéseivel foglalkozik *Magaziner* A monumentális propaganda művészete és *Akszenov* Újszerűség az induló hangszerelésében című írása. Minden tekintetben súlyosabb mondanivalójú az utóbbi cikk, amely azt vizsgálja — és ebben elsősorban Prokofjev műveire hivatkozik —, hogy az indulózenét a hangszerelés, a zenekari faktúra, dinamika és regiszterek bővítésével és árnyalásával ki lehetett mozdítani holtpontjából, ahol a szűk célszerűség és szórakoztatás funkcióját töltötte be.

Gordejcsuk Ljatosinszkijra, a kiváló ukrán zeneszerzőre, pedagógusra és karmesterre emlékezik. Ljatosinszkij Gliertől tanulta a zeneszerzést, de igazi zeneszerzői ideálja Szkrjabin volt. Hamarosan a kievi konzervatórium tanára lett. Formalizmussal és a szovjet művészettel való szembenállással vádolták, pedig csak a leegyszerűsítés, a vulgarizálás ellen küzdött. Meggyődéses híve volt a szláv népek barátságának és összetartásának, amit műveinek jellege és sokszor programszerű címe is bizonyít. Különböző oldalról világítják meg Ljatosinszkij alakját az ezután következő cikkek. *Grabovszkij* a tanárt, *Nelli* a barátot mutatja be. *Poljakov* pedig arról ír, hogyan dolgozott és buzdított Ljatosinszkij a 2. világháború alatt, amikor Szaratovba települt át. Erre az időre esik az ukrán népdalfeldolgozások korszaka és számos más mű, amelyeknek az volt a célja, hogy honfitársait buzdítsa a harcra.

Az Előadóművészet rovatból *Kraszovszkaja* Fennkölt társadalmi misszió című írása ragadja meg az olvasó figyelmét. Ebben a cikkben a hivatásos népi kórusok moszkvai értekezletéről számol be. A hivatásos népi kórusok voltak az orosz és szovjet zenekultúra talán leghivatottabb terjesztői külföldön. Az utóbbi időben azonban némi megtorpanás észlelhető. A műsor bizonyos fokig az esztrád ízlésének irányába tolódott el. Sok kórusnál előtérbe került a produkció revü-jellege. A másik véglet pedig a népdalnak változatlan formájú interpretálása. Sem Glinka, sem Csajkovszkij, sem Prokofjev, nem úgy alkottak népi szellemű zenét, hogy egyszerűen azonosították magukat a

népzenével. A népi kórusok akkor valósíthatják meg célkitűzéseiket, ha visszatérnek eredeti műsoraikhoz és a népdalból kiindulva, annak szellemében alakítják ki produkcióikat.

Az örökség című rovatból érdeklődésre számíthat, különösen az orosz zene történetével foglalkozó kutatók számára, *Pekelisz* Dargomizsszkij és Scsepkin című cikke. Pekelisz tanulságos cikkében kimutatja, hogy Dargomizsszkij minden valószínűség szerint a Scsepkin színművésszel való találkozás után kezdett el románcokat és dalokat írni. Ennek magyarázata az, hogy Scsepkin ragyogóan tudott adomaszerű népi jeleneteket rögtönözni. Dargomizsszkij ezeknek az adomáknak találta meg a zenei megfelelőjét a románcokban. Sokszor még az eredeti adoma beszédintonációja is tettenérhető Dargomizsszkij zenéjében, mint pl. a híres Molnár című szerzeményében.

Említsük még meg *Nyesztyev*nek Nagyezsda Plevickájára való visszaemlékezését. Plevickaja, az orosz énekművészet ragyogó csillaga volt. Paraszti sorból, mindenféle tanulás nélkül került fel a dobogóra és vívta ki mindenki bámulatát, köztük Saljapinét is. A szocialista forradalom idején a forradalom szolgálatába állította bámulatos művészetét. Később azonban külföldre távozott. Művészetének varázsa abban állt, hogy egyazon dalt nem adott elő sohasem azonosan, hanem mint a nép, improvizált és variált és mindig az adott helyzetnek megfelelően a leghitelesebben.

A 3. számban elsőnek *Kabalevszkij* A tömegek zenei nevelésétről szóló írását olvashatjuk. A cikkíró abból indul ki, hogy az Októberi Szocialista Forradalom az elsők között tűzte ki célul a gyermekek fizikai és esztétikai nevelését. A gondolat azonban hosszú időn át elérendő cél volt csupán. Az utóbbi évtizedek alatt azonban kézzelfogható eredményei vannak. Ezt bizonyítja a szovjet gyermekkarok külföldi szereplésének sikere, vagy a Dijonban megtartott ISME konferencián való szereplése. Az a tény, hogy vannak nagyszerű kórusok, nem jelenti azt, hogy ez a helyzet általános. A legjobb a helyzet a balti köztársaságokban. Az eredményes iskolai oktatás azonban sok akadályba ütközik. Egyik ilyen akadály a pedagógiai főiskolák alacsony színvonala is. A kibocsátott főiskolások maguk sem ismerkednek meg a zenével, a zeneesztétikával, mert az számukra nem kötelező diszciplina. Viszont az idő sürget. A könnyű zene, az ízlést nem szolgáló zene a technika fejlettsége következtében (rádió, televízió, magnó, tranzisztoros készülékek stb.) egyre jobban terjed, tehát minél sürgősebben kellene tenni valamit, hogy a gyermekek esztétikai nevelésével ellensúlyozni lehessen a káros hatásokat.

A kritika rovatban néhány fiatal szerzőnek a IV. kongresszus zenei bemutatóin elhangzott műveinek elemzésével találkozunk, majd *Lenszkij* Mi újság a kórusrepertoárban című írását olvashatjuk. Lenszkij elemzi a Szovjetszkij Kompozitor kiadásában megjelent kórusgyűjteményt, amely Sznyetkov Kórusszvitét, Oszokin Két kórusát, Zakarján Négy kórusát és Bucko hat női hangra írt kórusát tartalmazza. A legsikerültebbek Bucko szerzeményei, amelyek kitűnnek ragyogó polifonikus szerkesztésükkel és kifejezőerejükkel.

A Zenetörténet rovatában két témakörrel találkozunk. *Belza* Értékes örökség című cikkében Ljatosinszkij vonósnégyesét ismerteti. Rimszkij-Korszakov születésének 150. évfordulójáról több tanulmány emlékezik meg. Ezek sorát *Szlonyimszkij* Élő mai művészet című írása nyitja meg. A cikkíró méltatja Rimszkij-Korszakov munkásságát, az orosz és a világ zeneművészetében betöltött szerepét és jelentőségét.

Trambuckij Történeti jelentőségű mű címmel méltatja Rimszkij-Korszakov Hangszereléstanának jelentőségét. Rimszkij-Korszakov ebben a könyvben összegezi a hangszerelés technikájának sokévszázados fejlődését. Művének azok a legjelentősebb és legidőtállóbb fejezetei, amelyekben a zenekari harmóniáról és a zenekari hangzás egyensúlyáról szól.

Cukkerman Hangszín és faktúra című munkája azt vizsgálja, milyen érdemei vannak Rimszkij-Korszakovnak a hangszín és a faktúra funkciójának felfedezésében.

Kitűnő és alapos tudásról tanúskodik *Kandinszkij* A tavaszi mese megszületése című írása. Ebben a Hópelyhecske opera kialakulásának történetét írja meg Rimszkij-Korszakov vázlatai és megjegyzései alapján.

K. P.

Musik und Gesellschaft

A *Musik und Gesellschaft* 1969 februári (2.) száma folytatja a német zeneszerzők és zenetudósok lipcsei konferenciáján elhangzott referátumok közlését.

Arno Hochmuth: Együttműködés a szocialista zenei élet jövőjéért című cikkében először visszatekint a megtett útra és felsorolja legfontosabb állomásait. Rámutat az imperialista „Konvergenztheorie" és a revizionizmus tézisei közötti összefüggésre és felsorakoztatja az elmélettel kapcsolatos ellenérveit. Tudomásul kell venni — írja —, hogy a szórakoztató zenének a szocializmusban is széles bázisa van, éppen ezért fontos új erőket mozgósítani és a többi szocialista állammal együttműködni azon, hogy a szórakoztató zene is képes legyen a szocialista életérzés és életfelfogás kifejezésére.

Horst Domagalla a dolgozók — előadók — alkotók kapcsolatát vizsgálja. Véleménye szerint már túlhaladott az új művek megbízására vonatkozó — 1962-ben elindított és még ma is érvényben levő — forma. Bár számszerűen jelentős a fejlődés, mert míg 1962-ben 16 új művet mutattak be, addig 1967/68. idényben több mint 100 új mű került a közönség elé, de a művek még nem mindig felelnek meg a szocialista eszme követelményeinek. Az általa észlelt gátló körülmények felsorolása után ismerteti, hogy milyen feladatok várnak a megbízókra, a zeneszerzőkre, a kritikusokra és a Zeneművészek Szövetségére.

Ursula Apel a vezetők tájékoztatására elmondja tapasztalatait a „Cottbus"-i körzet zenei kultúrmunkájáról. Véleménye szerint volna lehetőség a vidéki gazdaságokban és az új lakótelepeken a zene iránti érdeklődés kiszélesítésére és az aktív zenei gyakorlat ápolására. Azt javasolja, hogy a gyermekek zenei nevelésénél az arra alkalmasakat speciális képzéssel készítsék elő, hogy második hivatásként kultúrotthonokban, klubokban hangszer tanítására, vagy zenei együttesek vezetésére is alkalmasak legyenek.

Konrad Niemann: „Marxistisches Geschichtsbild und wissenschaftliches Weltbild" címmel három problémakörre hívja fel a figyelmet: 1. hiányzik még az olyan marxista zenetörténet, amelynek alapja a történelmi fejlődés folyamata és dialektikája lenne. A 2. probléma a zenetudomány teljes integrációja a Szövetségen belül. Javasolja, hogy a különböző munkaterületeken működő zenetudósok évenkint egyszer a fontos kultúrpolitikai, tudomány-elméleti és módszerbeli kérdéseket vitassák meg. A 3. feladat a tudományos kutatás távlati terve. A Zenetudományi Intézet 1970-es terve a következő témák felé orientálódik: a zeneesztétika területén dolgozzák ki a szocialista realizmus minden alapvető kérdését; a zenetörténészek a marxista zenetörténet megírására koncentráljanak; a zeneszociológia vizsgálja meg a kulturális nívó kérdését. Végül a cikk írója felveti a tudós utánpótlással kapcsolatos problémákat is.

Paul Michel a fiatalok zenei nevelését veszi vizsgálat alá. Összehasonlítja az 1964-es állapotot a plénumon elhangzottakkal. A sokoldalú szocialista emberré nevelés lényeges jellemzőjeként említi meg a zenei nevelés fontos szerepét. Rámutat a zenei képességekkel való összefüggésére, majd mindezt az általános tanulmányi eredmények számszerű adataival is bizonyítja. Külön fejezetet szentel az iskolákban való zenei nevelésnek és kitér a szülői ház szerepére is a zenei érdeklődés felkeltésében. Végül 6 pontban foglalja össze megjegyzéseit a vitában elhangzottakkal kapcsolatban.

Heinz Arenz és *Wolfran Heicking* a tánczene problémájához szól hozzá, *Herbert Braunroth* a műkedvelők és a hivatásosak együttműködését hiányolja.

Beszámolókat olvashatunk a 43. drezdai Bach-ünnepségekről, a VI. hallei zenei napokról, az 1968-as varsói őszről és a meiningeni Max—Reger-Kollokvium eseményeiről.

A folyóirat márciusi (3.) számának egyetlen nagyobb tanulmánya Hanns Eisler művészetével foglalkozik. Berlinben 1968 decemberében tartották meg azt a konferenciát, amelyen az Eisler kutatásban elért egyéni eredményeket és a feldolgozott új anyagot terjesztették elő. A konferencián olyan elméleti-esztétikai kérdéseket tárgyal-

tak meg, amelyek példák lehetnek a sokrétű probléma megoldásához, amely Eisler egyéniségének és műveinek értékelése közben felvetődhet. *Heinz Alfred Brockhaus* jelentős tanulmányában a haladás ismérveit Hanns Eisler tevékenysége alapján vizsgálja. Az ő művészetében megnyilvánuló kritériumokat a következő szempontok szerint csoportosítja: 1. a zenei képesség, 2. az öntudatos tevékenység, 3. a szocialista pártosság, 4. szövetség a néppel, 5. a fejlődés dialektikus össztevője, 6. a társadalmi tevékenység, 7. aktualitás, 8. eredetiség, 9. érthetőség, 10. szépség, 11. a tradíció és a haladás dialektikája, 12. az egyéniség és a kollektivizmus dialektikája. A következő fejezetekben ideológiai és esztétikai problémákkal és Eisler kamarazenéjével foglalkozik. Végül azt a következtetést vonja le, hogy Hanns Eisler alkotásainak kritériumait a történelmi fejlődés igazolja, tehát ezeket mint általános érvényűeket kell elfogadni és a szocialista zeneművészet fejlődésében Hanns Eislert mintaképnek tekinteni.

Hector Berlioz halálának 100 éves évfordulója alkalmából a Faust elkárhozása című drámai legendát *Frank Schneider* méltatja. *Helmut Zeraschi* a Breitkopf és Härtel kiadó cég alapításának 250 éves évfordulójáról emlékezik meg.

Az új művek bemutatói közül *Gerhard Rosenfeld:* Fresken für Orchester és Konzert für Bläserquintett und Orchester című műveiről, valamint *Siegfried Thiele:* Sonate für Streichquartett und kleines Orchester című darabjáról olvashatunk kritikát.

Az Eterna lemezek között *Heinrich Spieler* ír ismertetést *Bartók:* A csodálatos mandarin és a Cantata profana felvételéről. *Bónis Ferenc:* Bartók élete képekben című könyvének német kiadására G. Sipos, Bartókról készített kubista karikatúrájának reprodukciójával hívják fel a figyelmet.

A folyóirat áprilisi (4.) számában a szerkesztőség az I. „Bitterfelder Weg" konferenciának 10 éves évfordulóját köszönti.

Ehhez kapcsolódik *Hans-Joachim Kynass:* „Bitterfelder Wege übers Land" című cikke. Egy 400 lakosú kis falu kultúrotthonában rendezett matinéről számol be. A programot Ernst Hermann Meyer, Corelli, Mozart, Schubert vonósnégyeseinek tételeiből állították össze. Elmondja, hogy a 35 főnyi hallgatónak milyen élményben volt része, miként ismertette az előadó vonósnégyes vezetője (csevegés formájában) a műveket, majd a szünetben a Güstrower múzeum igazgatója kis előadást tartott Schubert egyik festő kortársának, Friedrich Kersting-nek művészetéről. A Cottbus körzetéhez tartozó vidéki hangversenyeket 1965/66-ban kezdték el. Az első évben 27 koncertet rendeztek, míg az elmúlt idényben már 94-et. A hallgatók száma pedig 2100-ról 15 200-ra emelkedett. Valóban elismerésre méltó úttörő munkát végeztek.

Klaus Klingbell a VI. Népművészeti konferencia hatásáról számol be. Érdemes néhány számadatot felsorolni a lipcsei központi kultúrház nyilvántartásából: 80 működő zenekar, 150 kamarazenekar és csoport, 100 vegyes összeállítású zenekar, 1400 fúvós együttes, 5000 működő tánczenekar, 5000 kórus és 1200 tánccsoport szerepel a kimutatásukban. Az FDJ énekes klubjában pedig, amely a legfiatalabb vívmányuk, 800 000 fiatal vesz részt a népművészeti mozgalomban. Részleteket ismertet az elhangzott referátumokból, felsorolja az eddigi eredményeket és a további feladatok között mint egyik legfontosabbat említi meg az NDK-ban a 20. évforduló alkalmából megrendezésre kerülő népművészeti napot, amelyen először fogják a kiváló népi kollektívákat kitüntető címmel jutalmazni.

Herbert Böhm a Hanns—Eisler zeneiskola igazgatója írásában arról számol be, hogy az iskola munkájában milyen különleges szerepet tölt be az úttörő szimfonikus zenekar és miként érték el, hogy a zenekar a legutóbbi években több kitüntetést is kapott. Elsősorban azt a nevelési módszert ismerteti, amellyel sikerült a tanári kollektívának a szakmai képzés mellett az emberi nevelésnek is megfelelő teret biztosítania. A nevelési munka ott kezdődik, hogy nemcsak gyakorlásra buzdítják a fiatalokat, hanem a gyakorlás miként jére is rámutatnak. Megvilágítják a darabok tartalmát és formáját, tehát nemcsak hangszeres játékra, hanem muzsikálásra is szoktatják őket. Ehhez a nevelő munkához tartozik az is, hogy előjátszási lehetőségeket biztosítanak számukra. A továbbiakban kifejti a zenekari játék elő-

nyeit, a kollektivitásra való nevelés lehetőségét és annak használt. Vonzó körülmény még a zenekari játékosok számára, hogy kitűnő hangszereken játszhatnak, amelyeket lényegében sajátjuknak tekinthetnek. Összehasonlítva az 1961—62-es tanévvel, amikor a növendékek 70%-a olyan hangszert tanult, amely házi használatra alkalmas (zongora, harmonika), most 73% a zenekari hangszert tanulók száma. Így jutottak el az egyénitől a kollektívig.

A Berlin és Budapest közötti reprezentatív művészcsere eseményeiről, illetőleg a művészcsere alkalmával a Budapesti Operaház berlini vendégszerepléséről *Hans-Joachim Kynass* ír méltatást. Megelégedéssel szól a berlini társulat budapesti fogadtatásáról és a sajtókonferenciáról. Fájlalja, hogy a megnyitó előadáson nem volt telt ház, de az elismerést és kritikákat annál jobban tudják méltányolni, mert — mint írja — a budapestiek méltán büszkék lehetnek ragyogó balett művészetükre. Idézi a Népszabadság kritikáját az operai előadásokról és kiemeli, hogy Theo Adamot milyen ovációval ünnepelte a magyar közönség.

A cikk írója a 290 tagú magyar opera vendégszerepléséről elismeréssel emlékezik meg. A három Bartók-mű előadásával kapcsolatban kiemeli Lukács Miklós vezénylését a Kékszakállú-ban, Orosz Adél és Perlusz Sándor mesteri teljesítményét A fából faragott királyfiban és az egész Csodálatos mandarin előadását. Elismeréssel ír a Falstaff és a Poppea megkoronázásának nagyszerű előadásairól, de csúcspontként, mint rendkívüli élményről Szokolay: Vérnászról számol be.

Ugyanebben a rovatban *Hansjürgen Schaefer* Prokofjev: A három narancs szerelmesének berlini előadását méltatja, melyet Felsenstein rendezett, *Eberhard Rebling* pedig Monteverdi: Il Ballo dell' Ingrate című balettjének Staatsoper-beli előadásáról ír kritikát.

Hansjürgen Schaefer kritikát ír David Ojsztrahról mint hegedűsről és mint karmesterről.

Az új művek bemutatói közül a következőkről olvashatunk ismertetést: *Dieter Nowka:* Eisler-Variationen, *Joachim Werzlau:* Kantate, *Manfred Weiss:* Oktett (1965), *Reiner Lischka:* Konzert für Trompete und Orchester.

V. L.

ÖMZ

Az *Österreichische Musikzeitschrift márciusi* számának központi témája Svájc zenei életének múltja és jelene. *A. Briner* Historische Bedingungen schweitzerischer Musik címmel ír tanulmányt az ország zenei életének kialakulásáról és jelenlegi szervezettségéről. Az utolsó írásmű, amely a nemrég elhunyt *E. Ansermet* tollából származott, Frank Martinról a kiváló svájci zeneszerzőről szólt. Ezt a cikket közli a lap R. Klein fordításában. *C. König* facsimilékkel illusztrált cikke egy másik svájci zeneszerzőről szól, címe: Der Lyriker Othmar Schoeck. *S. Hildenbrand* Alte Orgelbaukunst in der Schweiz címmel tudományos igényű, sok szép fényképpel illusztrált tanulmánya után *R. Pfluger* Die Ältere Generation der Schweizer Komponisten des 20. Jahrhunderts című ismertetését olvashatjuk, csaknem 40 svájci zeneszerzőről és műveikről. Végül a fiatalabb generációt képviselő zeneszerzőkről *F. Muggler* és *M. Knauer* írt hasonlóan részletes, bőven illusztrált beszámolót. A svájci zenetudomány ismertetését *A. Geering*, a zenei intézményekét *P. O. Schneider* vállalta. A továbbiakban egy-egy cikk foglalkozik a svájci Zenészegyesülettel, a zenei fesztiválokkal (Zürich, Luzern, Montreux), a genfi nemzetközi zenei versenyekkel és a kisebb városokban megrendezésre kerülő zenei versenyekkel. Ezúttal a PHONO-rész is főképpen a svájci lemezgyártás kérdéseivel foglalkozik.

Az *áprilisi* számot két kiváló zeneszerző emlékének szenteli a lap: Berlioz és Hans Pfitzner emlékezetének. Utóbbi 100 évvel ezelőtt született, abban az évben, amikor Berlioz meghalt. Berlioz in Wien címmel *E. Schenk* ír hosszabb, — részben új kutatási eredményeken alapuló tanulmányt Berlioz bécsi látogatásairól, bécsi kapcsolatairól. Hans Pfitzner életművével több tanulmány foglalkozik: *L. Nowak* a 11

éves gyermekzeneszerző négy improvizációját elemzi, eredeti kéziratképekkel. *F. Grasberger* „Palestrina" című operájának bécsi bemutatójáról ír részletes, gazdagon illusztrált beszámolót. *F. Heller* Requiem für eine Polemik címmel Pfitzner esztétikájának egyes kérdéseit vizsgálja új megvilágításban. *L. Nowak* egy másik cikke a zeneszerző zenei hagyatékát ismerteti, amely az Österreichische Nationalbibliothek tulajdonában van.

A rádióhangversenyek között emlékezik meg a lap Mihály András és Durkó Zsolt műveiről. A nemzetközi kapcsolatok rovatában ismét megemlítik Breuer Jánosnak a mai magyar zenéről december elején tartott két előadását.

A PHONO-rész különböző díjakkal jutalmazott lemezeken kívül, ezúttal Hans Pfitzner hanglemezen megjelent műveit ismerteti.

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DES MUSIKLEBENS

A Musica *március—áprilisi* számának vezércikkében *H. Macdonald* Berliozról emlékezik, halálának 100. évfordulója alkalmából. Megállapítja többek között, hogy — bár napjainkban lényegesen jobban ismeri és többre becsüli a zenei közvélemény Berlioz munkásságát, mint életében valaha is, — ez az értékelés, illetve újraértékelés még korántsem teljes. Figyelmet érdemlő a cikk szerzőjének az a megállapítása, miszerint az újrafelfedezés vontatottságának oka részben az, hogy Berlioz soha nem írt zongoraműveket, vagy kamara-zenét és így a zenét tanuló fiatalok, — akik Bach, Mozart, Beethoven és a többi nagyok műveivel már gyermekkorukban megismerkednek, — Berlioz zenéjét csak serdültebb korban hallják először.

A második tanulmányt *H. Lindlar* írta, címe: Die frühen Lieder von Strawinsky. A zeneszerző 1905 és 1919 között írt dalait elemzi, e dalok nevezetesebb előadásait, feldolgozásait ismerteti. *W. E. von Lewinski* G. Klebe új operáját ismerteti, amelynek címe: Das Märchen von der schönen Lilie. A szövegkönyv Goethe: Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten-sorozatának Märchen című fejezetéből készült.

Zenepedagógusainkat nyilván érdekelni fogja *W. Gebhardt:* Musikalische Erziehung im Vorschulalter című tanulmánya, amely a gyermekpszichológia kutatásának eredményeit veti össze az óvodáskorú gyermek zenetanulásának kérdéseivel. A tanulmányt kiegészíti *Kristine Biechtler* levele, aki tapasztalatai alapján a kérdés gyakorlati megoldásának módjairól ír.

A kritikák között *E. Schwinger* igen nagy elismeréssel ír a Deutsche Staatsoper (Berlin) Szevillai borbély előadásáról, melynek színpadán „Geszty Sylvia uralkodik..." A közölt fénykép is Rosina szerepében ábrázolja a művésznőt.

A könyv- kotta- és hanglemez ismertetések között olvassuk *F. Bose* sorait a budapesti Bartók Archívum Documenta Bartókiana 3. kötetéről, amely azt a 175 levelet tartalmazza, amelyeket Bartók Béla 1902-től haláláig kapott — és megőrzésre érdemesnek tartott. Az új könyvek jegyzékében szerepel a Bónis Ferenc szerkesztésében megjelent Magyar Zenetörténeti Tanulmányok első kötete, a Zeneműkiadó Vállalat kiadásában.

A hanglemez-ismertetésben teljes oldalt szentel a lap a Qualiton cég új Bartók sorozatának, felsőfokú jelzőkkel dicsérve az eddig megjelent lemezek művészi és technikai értékeit. A Klett kiadó cég részletesen ismerteti hirdetésében a *Sándor Frigyes* szerkesztette Musikerziehung in Ungarn című 300 oldalas könyvet.

K. Gy.

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

A *Melos februári számában Ivo Malec* a konkrét zenéről ír, abból az alkalomból, hogy ez a kompozitórikus módszer 1968 végén jutott el születése 20. évfordulójához. Malec ismerteti Pierre Schaeffer kutató- és szervező munkáját, az indulás kezdetleges technikai berendezését, az első konkrét zenék közönséghatását, Schaeffer munkatársi

gárdáját, amelyhez egy ideig Boulez, Milhaud, Messiaen és Stockhausen is tartozott.

Erhard Karkoschka Roman Haubenstock-Ramati művészi portréját rajzolja meg; *Ingvar Lidholm* saját művét, a Poesis című zenekari darabot elemzi sok kottapéldával illusztrált cikkében.

A hazai tudósítások hírt adnak a nyugatberlini rádió 50. modern zenei hangversenye alkalmából rendezett jubiláris fesztiváljáról, Menotti „Amahl and the Night Visitors" című operájának hamburgi premierjéről, Gunther Schuller amerikai zeneszerző Kafka-operájának, A pernek wuppertali előadásáról. *Brigitte Schiffer* londoni levelében Boulez és Stockhausen jelenlétéről, műveinek bemutatásáról számol be, ugyanő ír a harmadszor megrendezett görög modern zenei fesztiválról.

A lemezkritikák közt figyelmet érdemel két ritkán hallható Prokofjev-mű a „Szkita-szvit" és a „Tékozló fiú-szvit" hangfelvételének ismertetése. A Decca által kibocsátott hanglemezen Ansermet vezényli az Orchestre de la Suisse Romande-ot.

A *márciusi szám* első cikkében *Marianne Kesting* a modern színház absztrakt zenei elemeivel és a moden zene színházi elemeivel foglalkozik. Csehov, Maeterlink és Strindberg drámáinak zenei effektusairól szólva idézi Mejerhold levelét, amelyben — a Cseresznyéskerttel kapcsolatban — megemlíti Csehovnak: „Az ön színműve olyan absztrakt, mint egy szimfónia... füllel kell felfognia a rendezőnek." A mai drámairodalomban, Tardieu, Beckett és Vauthier műveiben még erősebben érvényesülnek zenei principiumok, motívumok ismétlése, variálása, mint szerkesztési elv. Cage és Kagel kompozícióit pedig a színház effektusai hatják át.

K. H. Ruppel, a tekintélyes nyugatnémet zenekritikus Hippyk és Dandyk című indulatos írásában a New York-i Hippy-Musical, a „Haj" eltorzított müncheni bemutatóját bírálja. A darab eredetileg éles társadalomkritikai mondanivalót közvetített s ehhez mintegy eszközül használta fel a pornográfiát súroló tömeges meztelen-jeleneteket, s szexet. A müncheni adaptáció viszont megfosztotta a musicalt kritikai, protestáló tartalmától s maradt a pornográfia.

A könyvismertetők rovatában *Andres Briner* Eric Walter White 600 oldalas Sztravinszkij-monográfiáját, *Ulrich Dibelius* pedig Willi Reich Schönberg-életrajzát méltatja.

A krónika beszámol Werner Egk „Angol Szvit" című balettzenéjének müncheni bemutatójáról (Ruppel); Elliott Carter zongoraversenyének nyugatberlini előadásáról (Stuckenschmidt); Bussotti „Passion selon Sade"-jának karlsruhei premierjéről. *Erich Limmert*, a Hannoveri Új Zene Napjai fesztiválról szóló tudósításában elismerően ír a magyar estről, a Sebestyén-quartettről, Bozay, Durkó és Láng műveiről. Összefoglaló írásának munkamódszere kissé szokatlan: a cikkíró a legnagyobb hannoveri napilap kritikusa, előbb napilapjában, részleteiben ismertette a fesztivál eseményeit, majd e részkritikákat sorbaállította s a legkisebb változtatás nélkül, tanulmányként publikálta a Melosban, az új zene legelőkelőbb orgánumainak egyikében.

Gioacchino Lanza Tomasi Butor-Pousseur Votre Faust című színpadi művének megkésett milánói premierjéről a csalódottság hangján számol be. A mű balcsillagzat alatt született, tévedtek, akik új költői dimenziók kitárulását várták tőle — írja.

Az *áprilisi szám* jelentős terjedelemben foglalkozik a zeneszerzők megélhetésének kérdéseivel. A lap 50 zeneszerzőtől kérdezte meg, hogy megél-e a kompozitorikus munka tantiémjeiből, s ha nem, milyen más elfoglaltság (tanítás, előadóművészi tevékenység, zenei intézménynél betöltött állás), milyen ösztöndíj, megrendelés stb. biztosítja élete anyagi bázisát.

A kérdésre 28 zeneszerző válaszolt s az olvasó a nézetek meglehetősen széles spektrumával ismerkedhet meg, a mai helyzet elleni ingerült tiltakozás különböző formáitól a teljes elégedettségig. A válaszolók — kettő kivételével — kapitalista országban élnek, ahol a fiatal zeneszerzők jogdíjakból, kiadótól származó előlegekből, bevételekből nem tudnak megélni, sőt, ezek az összegek többségük exisztenciájában csak jelentéktelen szerepet játszanak. A 40 év alatti nemzedék ingerült és panaszos véleménye alól Peter Maxwell Davies az egyetlen kivétel, ő meg tud élni zeneszerzésből. Érdekes, hogy ugyanezek a fiatalok fogcsikorgatva vállalnak más

zenei tevékenységet, s kivált a tanítás ellen tiltakoznak (igaz, nyugaton a zenetarárok óraszáma sokkal nagyobb, mint nálunk).

A neves idősebb zeneszerzők, Copland, Egk, Fortner, Petrassi, természetesen megélnek műveikből, bár elismerik, hogy ide eljutni nem éppen könnyű dolog. Ugyanők nem tartják negatív jelenségnek, ha a zeneszerző más zenei munkát is vállal, sőt a tanítást, vagy egyéb elfoglaltságot határozottan pozitívan értékelik.

Andres Briner Paul Hindemith és Winterthur című írásában a zeneszerző és Werner Reinhart svájci muzsikus csaknem négyévtizedes barátságának dokumentumait publikálta. *K. H. Ruppel* Ernest Ansermet-től búcsúzik.

A beszámolók Prokofjev A játékos című operájának hannoveri előadását, Webern hátrahagyott műveinek kölni bemutatóját s a müncheni modern zenei fesztivál eseményeit ismertetik.

NZ

NEUE ZEITSCHRIFT

FÜR MUSIK

A *Neue Zeitschrift für Musik februári számában Helmut Schmidt-Garre* Debussy és Maeterlinck kapcsolatáról ír, hangsúlyozza, hogy a századforduló idején oly nagy hatású író szinte teljesen feledésbe merült művét napjainkban elsősorban Debussy zenéje élteti. *Wolfgang Martin Stroh* Alban Berg zenekari dalai című írásában az Altenberg-dalokat (op. 4.) elemzi s meggyőzően bizonyítja be, hogy ez az 1912-ben készült kompozíció a reihés gondolkodás sok elemét tartalmazta, s hogy Berg fejlődése Schönbergtől függetlenül is a dodekafóniához vezetett.

Rolf Urs Ringger Mai operaproblémák című vitaírásában Boulez operaellenes álláspontját tekinti kiindulásnak. A cikkíró szerint az opera műfaja kezdettől fogva társadalmilag hazug és irreális. Különösen kiéleződött manapság az operák helyzete, mert a vezető zenés színpadok elzárkóznak minden új elől. Ennek következtében közönségük is reménytelenül elöregedett. A hagyományos operákat csak múzeumként érdemes továbbra is fenntartani. Mellettük szükség van olyan stúdiószínházakra — mint Milánóban a Piccola Scala — amelyek pénzügyi és társadalmi megrázkódtatás nélkül vállalni tudnak különféle kísérleti produkciókat is.

A kritikai rovat három hamburgi eseményt ismertet, Menotti „Ki fél a Globokin-októl" című gyermekoperájának bemutatóját, Solti György Varázsfuvola felújítását és Henze oratóriumának („Meduza bárkája") előadását. *Wolfgang Burde* a nyugatberlini Operaház új Hoffmann meséi előadásáról és a pozsonyi Hudba Dneska (mai zene) együttes vendégjátékáról ír. Frankfurtban, Christoph von Dohnányi vezényletével, olaszul játszák a Rigolettót.

A *márciusi számban* Andreas Liess a zenetörténetírás időszerű problémáiról ír. Problematikusnak tartja, hogy a zenetörténeti kutatás mindinkább elvész a részletekben, amelyeket önmagukban, összefüggéseikből kiragadva vizsgál. Felhívja a figyelmet a komplex zenetörténeti kutatások (zene, színház, tánc, irodalom stb.) fontosságára.

Hans-Georg Daehn Opera a lakásban címmel a sztereo-operalemezek jelentőségéről ír. Szerinte a felvételek adta élmény nem kisebb, mint az élő, szcenikus előadás élménye.

A zenei élet rovatában a Müncheni Opera új Ring-előadásáról, a Breitkopf und Härtel kiadó jubileumának wiesbadeni ünnepségeiről, Ilja Hurnik „A lady és a gengszter" című operájának kieli bemutatójáról olvashatunk.

A negyedik számban *Hans Hollander* Beethoven Kreutzer-szonátájának finaléját elemzi. A tanulmányanyagában szegényes szám jelentős könyvre, Carl Dahlhaus zeneesztétikájára hívja fel a figyelmet.

A zenei élet eseményei közül a szám ismerteti Lars Johann Werle „Az utazás" című operájának hamburgi premierjét, Donizetti feledésbe merült Viva la mamma című operájának müncheni bemutatóját, az NDK-berlini Staatsoper Sosztakovics-produkcióját (Az orr).

A *májusi számban Manfred Willfort* Hans Pfitznerről emlékezik meg a zeneszerző születésének 100. évfordulója alkalmából. *Werner Diez* „Vágyódás a múlt után" címmel a későromantikus

német dalról (Mahler, Strauss, Pfitzner, Reger) ír.

A müncheni opera bemutatta Bernd Alois Zimmermann A katonák című operáját. A roppant bonyolult alkotáshoz 377 szobapróbát, 33 zenekari próbát tartottak. 36 vetítőgépet szereltek fel s ehhez még a nézőtér menyezetét is el kellett távolítani. Frakfurtban felújították a Pelléas és Mélisande-t; Hannoverben újabb Prokofjev-bemutatót tartottak: a balettegyüttes műsorra tűzte a Rómeó és Júliát. Darmstadtban Brecht—Weill „Kis Mahagonny"-ját és A kispolgár hét főbűne című darabot adták elő. A Donizetti-kultuszhoz a bonni operaegyüttes a „Roberto Devereux" című darab előadásával járult hozzá. Düsseldorfban színpadra alkalmazva mutatták be Penderecki Lukács-passióját — a szcenikus előadás kísérlete nem vált be.

B. J.

HUDEBNÍ ROZHLEDY

A Hudební Rozhledy 3. sz. közli a *Cseh Szocialista Köztársaság Zeneszerzői Szövetségének* meghívóját az új Szövetség alakuló közgyűlésére. (A közgyűlés időpontja 1969. február 25. volt.)

A Hudební Rozhledy szerkesztőségében ankétot tartottak arról a kérdésről: milyen legyen az új Szövetség? A vitát *Bohumil Karásek* főszerkesztő vezette, és résztvettek benne a következők: *Otmar Mácha,* a korábbi Szövetség zeneszerzői osztályának elnöke, *K. P. Sádlo* professzor, az előadóművészek osztályának elnöke, *Jaroslav Volek* docens, a zenetudományi és -kritikai osztály elnöke, *Ivo Jirásek,* és *Josef Chuchro,* a volt Szövetség titkárai, *Jarmil Burghauser,* az új Szövetség szervezeti felépítésének kidolgozására alakult bizottság elnöke, valamint a folyóirat három szerkesztője, *Eva Pensdorfová, Zdeněk Candra, Vladimir Šolín.*

Jan Kapr méltatja a nemrég elhunyt *Jaroslav Křička* zeneszerzői életművét.

Kurt Blaukopf azt írja A tonalitás kulminációja című cikkében, hogy a dúr-moll rendszer még mindig ura a piacnak, s a nyugat-európai pop-music ipar napjainkban társadalmilag annyira megerősítette és földrajzilag elterjesztette, mint semmi más soha ezelőtt. A szerző elismeri az új zenei kísérletezések szükségességét, az abszurd zenei színházat, az elektroakusztikát az operában, a szeriális és egyéb „modern" zenei rendszereket. Figyelmeztet, hogy korunk zenei jelenségeinek elméleti elemzéseiben nem helyes az operaművészet mai hanyatlását vagy vélt hanyatlását a dúr-moll rendszer pusztulására vezetni vissza, mert a dúr-moll rendszer ma is virágzik, és sikeresebben terjed, mint bármikor a múltban.

Pierre Schaeffer-t kinevezték a párizsi konzervatórium tanárává és ott megbízták az elektronikus-zenei tanszék vezetésével. A tanszéken együtt fog működni vele Sophie Brunet, Guy Reibel, Albert Laracine, François Bayle és Henri Chiarucci.

A *4. szám* vezető cikkében *Vladimír Karbusický* korunk politikai fejlődésének határköveit világítja meg. Interjút olvashatunk a lapban *Václav Neumannal,* a Cseh Filharmónia új vezető karmesterével személyes terveiről. *Vilém Pospíšil* ismerteti *Smetana* Dalibor című operájának két különböző hanglemezfelvételét, valamint *Martinů* Görög Passió-jának ostravai bemutatóját (a harmadikat Brno és Prága után). *Viktor Korda* cikket ír „Ritmus, lárma és ifjúság" címmel — a csendesebb és finomabb zenélés érdekében.

Pavel Eckstein, valamint *Luboš Fišer* és *Ivo Jirásek* cseh zeneszerzők a folyóirat 5. számában beszélgetést folytatnak az új zene és régi szövegek viszonyáról a két szerző újabb kompozíciójával — Fišer Requiem-évél és Jirásek Stabat mater-ával — kapcsolatban.

Břetislav Novotný, a Prágai Kvartett első hegedűse figyelemreméltó tanulmányt ír a bachi interpretáció problémáiról. *Ivan Jirko* az „operák operájának", Mozart Don Giovanni-jának a prágai nemzeti színházban bemutatott új betanítását méltatja. *Zdeněk Sádecký* részletes recenziót ír *J. Jiránek* Aszafjev intonációelmélete, ennek genezise és jelentősége című könyvéről (Prága, Academia, 1967). Figyelemre méltó *Dahlhaus* Az elektronikus zene ragyogása én nyomora című cikkének (Die Welt, 1969., 1., 4.) fordítása.

Rolf Urs Ringger beszámol Az örök Fauszt című cikkében a belga *Henri*

Pousseur zeneszerző és a francia *M. Butor* író „Votre Faust" című operájának bukásáról a milánói Piccola Scalában.

A 6. szám közli a Csehszlovák Zeneszerzők 1969. február 25-i rendkívüli közgyűlésének proklamációját, valamint a *Cseh Zeneszerzők Szövetsége* alakuló közgyűlésének memorandumát. A továbbiakban *Věroslav Neumannak*, a Csehszlovák Zeneszerzők Szövetsége titkárának a rendkívüli közgyűlésen elmondott referátumát, valamint a Cseh Szocialista Köztársaság művelődésügyi miniszterének, *Miroslav Galuškának* a nyilatkozatát olvashatjuk. A Cseh Zeneszerzők Szövetsége elnökségének újonnan megválasztott tagjai: Věroslav Neumann, Jarmil Burghauser Jan Hanuš, Otmar Mácha, Miloslav Ducháč, Harry Macourek, Bohuslav Sedláček, Vlastimil Hála, Ivan Poledňák, Ivan Vojtěch, Jaroslav Seda, K. P. Sádlo, Josef Churchro, Josef Páleníček, Alois Piňoš, Jiří Fukač, Bohumil Opat, Čestmír Gregor, Jaromir Dadák. A Szövetségnek külön osztályai vannak a komoly zene, a népszerű zene, az előadóművészek a zenetudósok és kritikusok számára. A komoly zenei osztály elnöke Jarmil Burghauser, a népszerű zenei osztályé Miloslav Ducháč, az előadóművészeké K. P. Sadlo, a zenetudósok és kritikusok szekciójáé pedig Ivan Poledňák.

A folyóirat közli a *Szlovák Zeneszerzők Szövetsége* rendkívüli közgyűlésének proklamációját és közgyűlési jelentését is. A Szövetség elnöke Alexander Moyzes, alelnöke Ladislav Slovák, a zeneszerzői szekciót képviseli benne Ivan Hrušovský és Eugen Suchoň, a népszerű zenei szekciót Teodor Šebo-Martinský és Bohumil Trneřka, az előadóművészek szekcióját F. Klinda és Eva Fischerová, a zenetudományi szekciót pedig L. Mokrý és R. Rybarič.

Tomislav Volek tanulmányt ír „Források nyomában", s abban a cseh zenetudósok forráskutatási nehézségeiről ad képet. *Jaromír Kříž* a zeneszerzésről beszélget *Jan Klusák* cseh komponistával.

Érdekes olvasmány *Helmut Fuchs* „Gyógyítás zenével" című zeneterápiai tanulmánya, melyben képet ad az e területen folyó nemzetközi kísérletekről és az eddig elért eredményekről.

A *7. számban Jaroslav Smolka* beszámolót ír a XIII. Modern Zenei Hétről, melyet márciusban tartottak Prágában. Az ugyanekkor megszervezett zeneszerzői tribün alkalmával elhangzott alkotói és elméleti nézetekről *Václav Kučera* ad ismertetőt.

A továbbiakban a Csehszlovák Zeneszerzők Szövetségének rendkívüli közgyűlésén kialakult vitából olvashatunk figyelemreméltó hozzászólásokat.

A *folyóirat 8. számában Zdeněk Candra* behatóan elemzi *Viktor Kalabis* cseh zeneszerző életművét és egyéniségét. *Pavel Skála* figyelemreméltó cikket ír „Még egyszer a pop-music esztétikájáról" címmel. *Jaroslav Přikryl* beszámol *Miloš Vacek* cseh zeneszerző új zenés komédiájának, a Madame Sans-Gêne-nek pilzeni bemutatójáról.

A 9. számban *Miloš Jůzl* beszámol a szlovákiai Smolenicén áprilisban tartott II. Nemzetközi Új Zenei Szemináriumról. Az első napot a QUAX-együttes nehezen bírálható produkciói töltötték ki, a második nap az elektronikus zenéé volt, a harmadik estén *L. Kupkovic* háromórás, Ad libitum című művét mutatták be. Ez a mű úgy hangzott el, hogy a smolenicei vár interiőrjének egyes részeiben különböző egynemű hangforráscsoportokat helyeztek el (fúvósokat, elektronikát hanglemezeket, ütőhangszereket, hangot adó gyermekjátékokat stb.), produkció közben aztán bizonyos irányban át lehetett sétálni az egyik térségből a másikba, és az adott helyeken mindenki, tetszése szerint, különböző hangokat szólaltathatott meg. Az időben rendezett partitúra csak azt írta elő, hogy az adott pillanatban melyik térségben kell játszani erősen, melyikben halkan. Az ilyen „zenélés", úgy látszik, már kilép a művészet köréből, bár még megmarad a sokkal szélesebb esztétika körén belül. — A szemináriumon *C. Dahlhaus* az elektronikus zene esztétikai kérdéseiről, *H. G. Helms* a zenei színházról és annak mai társadalmi funkciójáról, *H. P. Reinecke* az új zene szémantikai struktúráinak mérésről, *V. Lébl* az új zene hanganyagának tipológiájáról, *P. Faltín* az avantgard művészet tárgyiságának ontológiai transzformációiról adott elő. A zeneszerzői tribün előadói közt volt Ligeti, V. Globokar, P. Kolman, L. Kupkovič, J. Malovec. *Sz. P.*

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG REVUE MUSICALE SUISSE

A *Schweizerische Musikzeitung—Revue Musicale Suisse* 1969 januárjában 109-ik évfolyamába lépett. Ez alkalomból *Rudolf Kelterborn*, a nemrég megválasztott főszerkesztő köszönti a lap olvasóit s egyben jelzi, hogy a szerkesztőség ezentúl elsősorban a sokoldalú tájékoztatást tartja fő feladatának. Ez a törekvés már a folyóirat idén megjelent első és második számában megmutatkozik, egyik-másik rovat terjedelme megnövekedett s így a bel- és külföldi zenei eseményekről szóló beszámolók, a hanglemez, könyv és kottaismertetések, továbbá a hírek a folyóirat terjedelmének mintegy felét igénybeveszik.

Az 1969/1. szám „Das Musikleben-La vie musicale" rovatában *Robert Suter* a „Les percussions de Strasbourg"-együttes bazeli hangversenysorozatáról számol be, *Albert Mury* Wladimir Vogel szopránszólóra és vonóstrióra írt új művének bemutatójáról ír kritikát, a St. Galleni IGNM szekció koncertjeinek méltatására *Hans Galli* vállalkozott, Jean Derbes és Ottavio Cintolesi Manu-Tara című balettjének genfi bemutatójáról *Paul Druey* tudósít. Lausanne eseményekben gazdag zenei életéről *Pierre Hugli* tájékoztatja az olvasót (több sikeres bemutató mellett ír a Magyar Hárfástrió hangversenyéről, melynek műsorán Maros Rudolf és a külföldön élő Kovács András egy-egy műve is szerepelt). Az IGNM. zürichi tagozata számos hangversenyen propagálta a mai zenét. A kritikusok — *Andres Briner és Gerald Fierz* — két svájci zeneszerző, Edward Staempfli és Robert Blum műveit elemzik részletesen.

A hanglemez-rovatban az „Anthologie Schweizerischer Musik" sorozat újabb tíz lemezéről *Gerald Fierz* ír terjedelmes méltatást, a kottaismertetések bőséges anyagából megemlítjük *Klaus Linder* recenzióját a Franzpeter Goebels gondozásában megjelent „Der Neue Busoni" című zongoradarabgyűjteményről, valamint *Willi Reich* elemzését Mahler 10. szimfóniájának facsimile-kiadásáról.

A folyóiratban megjelent tanulmányok és cikkek a különböző érdeklődésű olvasókra való tekintettel meglehetősen vegyes képet mutatnak. *H. H. Stuckenschmidt* egy századeleji, lengyel—magyar származású zongoraművész, Gottfried Galston emlékét idézi fel. Galston Paul Klee baráti köréhez tartozott és a húszas években jelentős szerepet játszott München kulturális életében. Barátainak biztatására rendkívüli feladatra vállalkozott: másfél év alatt — 1919—októberétől 1920 májusáig — 40 vasárnap délutáni hangversenyen egymaga bemutatta a zongorairodalom legjelentősebb alkotásait. Stuckenschmidt őszinte csodálattal eleveníti fel e páratlan teljesítményt, közel 300 mű előadását, s kiemeli, hogy Galston műsorain Bartók, Busoni, Schönberg, Szkrjabin, és Prokofjev darabjai méltón képviselték a kortárs zeneszerzőket (Galstons vierzig Münchener Konzerte).

A kasseli Stadttheaterben 1968-ban teljesen új rendezői felfogásban újították fel a Fideliót, egy évvel azelőtt Zürichben kísérleteztek Beethoven operájának újszerű színpadravitelével. A hagyományos és a mai kor ízlésének megfelelő rendezői felfogások összehasonlítására *Martin Hürlimann* vállalkozott „Fidelio inszenieren" című tanulmányában.

Denise Bidal fiatal zenepedagógusoknak szánt cikke tanácsokat tartalmaz a kezdők zenetanításával kapcsolatban.

Új rovat egy-egy neves svájci előadóművész bemutatása. *Hans Galli* a St. Galleni kórus kiváló karmesteréről, Werner Heimet-ről rajzol szép portrét.

Érdekes kezdeményezésnek tetszik a szerkesztőség körkérdése neves előadóművészekhez. A probléma: a mai zene helye a koncertműsorokban. A beérkezett válaszok arra mutatnak, hogy a muzsikusok többsége közönségnevelés szempontjából nem tartja előnyösnek a csakis mai zenéből összeállított műsorokat. Ezt a véleményt képviseli Robert Blum zeneszerző, Erich Schmidt karmester, Margrit Weber zongoraművésznő, Jacques Guyonnet zeneszerző és a nemrég elhunyt Ernest Ansermet, aki válaszában hitet tesz a tonális zene mellett s mivel — írja — a mai zene (musique contemporaine) jelentése nem egyértelmű, eleve helyteleníti a kérdés felvetését.

Ugyanerre a kérdésre (Die zeitgenössische Musik in den Konzert-

programmen) a folyóirat 1969/2. számában szintén többen válaszolnak. Így Peter Lukas Graf fuvolaművész a vegyes műsorok híve, Hans Ulrich Lehmann zeneszerző viszont az új zenéből összeállított programmokat tartja célravezetőbbnek; Hans Sturzenegger, a svájci előadóművészek szövetségének elnöke a pódiumművészek szempontjából vizsgálva a kérdést úgy véli, hogy minden koncerten el kell hangzania egy ismert, sikeres műnek, Victor Desarzens karmester a programösszeállítások rugalmasságát helyezi előtérbe s hangsúlyozza a karmester felelősségét mind az új művek kiválogatása, mind a műsorösszeállítás tekintetében.

Janaček zeneszerzői stílusával, operáinak és miséjének elemzésével foglalkozik *Hans Hollander* rokonszenves tanulmánya (Der Natur-Impressionismus in Janačeks Musik). A nyugalomba vonult dr. Willi Schuh kritikusi és zeneírói tevékenységét *Paul Sacher* méltatja. A zenei nevelés egyik legfontosabb feladatáról, a hallásképzésről *Peter Benary* ír hosszabb cikket, melynek bevezetőjében megjegyzi, hogy a svájci iskolákban teljesen elhanyagolják a hallásfejlesztést, s a nagyobbára hiányos szakmai képzettséggel rendelkező oktatók megelégszenek a lemezhallgatással. (Gehörbildung im heutigen Musikstudium). *Edgar Willems* már több cikket írt a folyóiratba a zene gyógyító hatásáról. A szellemileg visszamaradott gyermekek és felnőttek körében szerzett sokévtizedes tapasztalatainak a ritmusterápiára vonatkozó összegezését a gyógypedagógusok bizonyára hasznosítani tudják (La rythmothérapie).

Fiatal zeneszerző, *Arié Dzierlatka* nyilatkozik Samuel Beckett szövegére írt „Paroles et musique" című művéről, amelynek felvétele elnyerte a svájci romand rádióállomások nagydíját.

Az előadóművészeket népszerűsítő rovatban *Pierre Hugli* a nemrég feltűnt Fischer-triót mutatja be. Tagjai — Edith Fischer, zongora, Stéphane Romascano, hegedű és Edgar Fischer, gordonka — nemrég telepedett le Svájcban. Új hazájuk mellett — nyilatkozzák — van egy másik közös hazájuk, Magyarország. Ugyanis a Fischer testvérpár szülei magyar származásúak, Romascano pedig Budapesten tanult. A művészek úgy érzik, hogy a magyar zenével való kapcsolatuk is egyik tényezője közös muzsikálásuk sikerének. A riport befejezéseként a trió tagjai annak a reményüknek adnak kifejezést, hogy Kurtág György teljesíti nekik tett ígéretét és komponál számukra egy zongorás triót.

Willi Reich Ansermet-ről szóló szép megemlékezése után a zenei élet eseményeivel foglalkozó beszámolók, ismertetők következnek. *Rudolf Häusler* a Basler Kammerorchester bemutatóit méltatja — Klaus Huber, Walter Geiser, Bohuslav Martinu egy-egy művéről ír —, *Fritz Muggler* a zürichi Pro Musica érdekes kísérletéről, egy improvizációs koncertről tudósít, melynek műsorában megfért egymás mellett John Cage zongoraversenye s a Free Jazz együttes produkciója. *Paul Druey* genfi beszámolójában Serocki, Varèse és Messiaen zenekari műveiről tudósít. A genfi rádió zenekarának bérleti hangversenyein rendszeresen műsorra tűzik századunk zeneszerzőinek alkotásait. *Pierre Hugli* ezúttal Penderecki, Petrassi, Oldrich Korte és Jacques Guyonnet műveivel foglalkozik részletesen.

A lemezismertetések között szerepel a svájci Jeunesses Musicales zenekarának egy felvétele, — Jean Apothéloz Concertinóját és Armin Schibler gordonkaversenyét adják elő a budapesti Casals-versenyen díjat nyert Rocco Filippini közreműködésével — továbbá egy fiatal svájci zeneszerzőket népszerűsítő lemez. Mindkettőről *Gerald Fierz* ír magasztaló kritikát.

Könyv és kottaismertetések, bőséges híranyag, a rádióműsorok féléves áttekintése különös tekintettel a mai zenére, folyóiratszemle s a nemzetközi zenei versenyek naptára egészítik ki a folyóirat anyagát.

Sz. M.

4U 57°

MAGYAR ZENE

1969 3-4

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

X. évfolyam, 3—4. szám *1970. június*

TARTALOM

SZABÓ FERENC 227

FRIDECZKY FRIGYES:
Kodály népdalkórusai 232

KROÓ GYÖRGY:
Bartók Béla megvalósulatlan kompozíciós terveiről 251

FUKÁSZ GYÖRGY:
A zene perspektívái és napjaink tudományos-technikai forradalma (I. rész) 264

FODOR GÉZA:
Hamlet. Dráma és opera. Szokolay Sándor új művéről (befejező közlemény) 282

EŐSZE LÁSZLÓ:
A Don Carlos eszmevilága és zenei kifejezésmódja 297

VÁRNAI PÉTER:
Zenei és dramaturgiai egység a Don Carlosban 303

PERNYE ANDRÁS:
Mozart zeneszerzés-tankönyvéről. Megkésett gondolatok Bárdos Lajos 70. születésnapjára 310

MÜLLER ISTVÁN:
A dunántúli népzenéről 317

A BUDAPESTI ZENEI HETEK ÚJDONSÁGAI (JUHÁSZ ELŐD) 333
FOLYÓIRATOK 341

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

A szerkesztő bizottság tagjai:
SZABOLCSI Bence, UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: LÓZSY János
Szerkesztőség: Budapest, V., Báthori u. 10. Telefon: 317-330
Szerkesztőségi órák: kedden 10—12-ig
Kiadja a Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Telefon: 221-285
Felelős kiadó: SALA Sándor igazgató
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető a Posta Központi Hírlapirodánál (Bp., V., József nádor tér 1.) és **bármely postahivatalnál. Előfizetési díj félévre 30,— forint, egész évre 60,— forint** mely összeg egyéni előfizetésnél a 61.280., közületi előfizetésnél pedig a 61.066. sz. csekkszámlára vagy MNB 8. sz. folyószámlára fizetendő be.
Index: 25.563

70.4679.66-2 Alföldi Nyomda, Debrecen

SZABÓ FERENC

A magyar és a nemzetközi proletariátus, az egyetemes szocialista kultúra egyik legnagyobb alkotó egyénisége dőlt ki a sorból Szabó Ferenccel.

A kommunista mozgalmat, korunk leghaladóbb mozgalmát azok vitték és viszik előre, akik még a megtorpanások, időleges vereségek és bukások nehéz időszakaiban is rendíthetetlenül helytállnak és minden körülmények között egész emberi voltukkal, az összes rendelkezésre álló eszközökkel anticipálják a jövőt, a kommunista holnapot. — Szabó Ferenc ilyen embert volt. A kommunistaság számára alapvető életszükséglet, életelem volt, akár az oxigén. Nem egyszer: tízszer, százszor kockáztatta életét osztályáért. De szerencsére sok ilyen ember volt, sok ilyen ember van. Hiszen ez a kommunista eszmék győzelmének egyik forrása.

Rendkívüli képességű, kiváló zeneszerzők is akadnak szerte a világon, nálunk is. Olyanok, akik nemcsak a szakmai tudás imponáló doktorai — bár ez elengedhetetlen —, hanem művészetükkel olyasvalamit fejeznek ki, ami a hallgató, de az alkotó számára is egyaránt fontos, és amit az alkotóművész, mással össze nem téveszthető, gazdag egyéniségének tüze tesz hitelessé, megragadóvá. Szabó Ferenc ilyen zeneszerző volt. Művészetének jegyei, zenéjének hangzása, melosza páratlanul egyéniek, félreérthetetlenek. Bármely művéből kiragadott két taktus alapján szerzőjére lehet ismerni. Ez csak nagyon erős alkotóegyéniségek ritkán előforduló sajátja.

De igazi nagyságának ez csak része volt. Nagy tehetsége, s ezek a kiváló zeneszerzői tulajdonságok csak a lehetőségét teremtették meg annak, hogy kommunista művész legyen. Szabó Ferenc ugyanis nem *egyrészt* volt minden körülmények között rendíthetetlen kommunista pártmunkás, a fasisztákat (a Szovjet Hadsereg önként jelentkezett tisztjeként) Moszkvától Sopronig kergető vöröskatona, esztendőkön át a magyar párt központi vezetőségének a tagja, és a felsorolást sokáig folytathatnám —, *másrészt* pedig kiváló zeneszerző. Nem, nála nincs „egyrészt" és „másrészt"! Személyiségének e két alapvonása, kiváló kommunista harcos és kiváló zeneszerző volta ugyanis nagyszerű egységként nyilvánult meg művészetében. És éppen ebben volt páratlan! Nagysága abból fakad, hogy műveiben ugyanaz a kommunista szív dobog, mint pártmunkás tetteiben.

„Szív dobog . . ." — talán kissé romantikusnak tetszik, de azt szeretném vele kifejezni, hogy mindig mindent belülről, a humánum oldaláról közelített meg. Mezítlábas nagyszüleire gondolt, amikor a proletárhatalomért harcolt,

s megrázó, belső konfliktusokról vall zenekari Concertójában, 15 évi emigrációja utáni hazatérésének művészi lélekrajzában. Vagy milyen mélyen emberi, hatalmas forradalmi triptichonja második darabjának, az Emlékeztető című szimfóniának szinte biedermeier-keringős zárótétele, melyben az itt ábrázolt intellektuális forradalmár szörnyű lázálmai feloldódnak, hiszen a jövőt még nem a valóságos forradalom, hanem végül is a szelíd szerelem ihleti. Milyen finom és költői malícia és megértő emberség.

Szabó Ferenc, a forradalmár művész az emberiség legnagyobb ügyéről énekelt, arról: hogyan válhatnak életmódjukban is, tudatukban is minél nagyobb tömegek méltóvá ember voltukhoz. E monumentális problémakört azonban mindig művészi módon, azaz szubjektíven közelítette meg. Nála a szubjektivitás szinte naivnak mondható, őszinte kitárulkozást jelent, ennek pedig elsősorban *saját* élményvilága a forrása. És bár ez az élményvilág egy sokat megélt kommunista harcos és mélyen érző ember *komplikált* élményvilága, mire nála művészetté finomul leegyszerűsödik, és a hamvasság pírja hatja át, miként a népmeséket.

Sokan zárkózottnak tartották, jóllehet az őszinte kitárulkozás gyakoribb lehetősége, szeretetre vágyásának beteljesülése, a barátok sokasága tette volna igazán boldoggá mindennapi életét is. Ezekről a meg nem valósult vágyairól nem igen beszélt, bár műveinek minden fordulata róluk is vall. Műveinek jelentéstani analízisét még ezután kell elvégeznünk. Mint ahogyan előttünk álló feladat társadalmunk szocialista tudatának megfelelő fejlesztése is, mert Szabó Ferenc művészete csak ilyen társadalomban hathat igazán.

Magára maradtan, elhagyottan, nagy keserűségben halt meg. De a jövőben rendületlenül bízott. Különben nem dolgozott volna, minden testi és szellemi kínt, fájdalmat, szenvedést leküzdve szinte utolsó percéig operáján, a „Légy jó mindhalálig"-on. Hőse, a kis Misi ellen minden és mindenki összefog, a szenvedés poklait kell végigjárnia, míg végül is újra tisztán állhat az emberek előtt. Mert az igaz szándék idővel győzedelmeskedik.

A Magyar Zeneművészek Szövetsége elnöksége, tagsága és pártszervezete nevében búcsúzom Tőled, Feri ... és kívánom, hogy e nagy és tragikus fordulatokkal teli, békésnek nem nevezhető élet után — nyugodj békében.

SÁRAI TIBOR

A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tanárai, munkatársai és hallgatói búcsúznak szavammal Szabó Ferenctől, Főiskolánk egykori kiváló növendékétől, majd tanárától és igazgatójától, végül elnökétől. Mindannyian egyenként gyászoljuk elvesztését, mindannyian személyes munkatársi, vagy éppen baráti kapcsolat szálainak korai elszakadását érezzük most át nyomasztó fájdalommal. De személyes gyászunkon túl, annak föléje emelkedve búcsúzik Szabó Ferenctől maga a Zeneművészeti Főiskola mint történelmi intézmény. Búcsúztatja azt a magyar muzsikust, akinek élete immár elválaszthatatlan része a Főiskola történetének, akinek élete javarészét ennek a Főiskolának a léte, a munkája, az élete határozta meg.

Kortársak, egykori növendéktársak még jól emlékeznek Weiner Leó és Kodály Zoltán nagytehetségű zeneszerző növendékére, aki az első világháborút követő igen súlyos esztendőkben, megszakításokkal, életének fenntartásáért keményen küzdve, a magyar zenei alkotás nagy reménységeként végezte el főiskolai tanulmányait.

Emlékeznek friss hangú, bátor és nyíltszárnyalású kamaraműveinek, remek kórusainak első megszólalására, amelyekkel már növendék korában kiemelkedett a legjobbak közül. Tanítványi elkötelezettséggel, a nagy mester és nagy nevelő iránti tisztelettel tekintett ettől kezdve mindvégig Kodály Zoltánra. Alkotásaival nemcsak átvette egy formálódó nemzeti folklorisztikus hangvétel új levegőjét, hanem maga is beleszólt ennek kibontakozásába, csiszolódásába. Munkáival már azokban az években jelentős külföldi sikereket is aratott.

Hogy is ne folytatta volna műveiben azt az új hangot, amely akkoriban egy ifjú és haladó magyar értelmiség számára jelentette a magyar nép hagyományainak megújuló felvirágzását? A maga hangjára kellett ismernie abban a zenei gondolkodásmódban, amely a kisemmizett, szabadság és emberi élet után kiáltó magyar szegényparasztság történelmi hagyományát tette közüggyé a zeneművészet erejével. Már diákkorában elkötelezte magát a szocialista forradalom ügyének és művészetének, emberi magatartásának ettől kezdve egybeforrott kettős vezetőelve a nemzeti hagyomány legjava és a nemzetközi forradalmiság egymástól elválaszthatatlan eszmevilága.

Csakhamar emigrációba kényszerült. Tizenöt évig kellett távol élnie hazájától. De ezalatt írott művei tanúsítják, hogy a tanulóévei idején magába szívott nemes tradíciók mindvégig elkísérték; mindvégig a magyar művész hangján dalolta az emberi szabadság dalait. Majd hazatérve, 1945-ben, termé-

szetes magátólértetőséggel tért haza egyben szűkebb művészi otthonába, a Zeneművészeti Főiskolára is. Átvette annak egyik zeneszerzési tanszékét.

Huszonkét évig tanított Szabó Ferenc Főiskolánkon. Markáns alakja most is megjelenik szemünk előtt, amint kollégáival beszélgetve, vitatkozva rója a második emelet félhomályos folyosóit. Szemünkbe villan magabiztos és biztató tekintete, amint belépve a Főiskola kapuján, derűsen üdvözli munkatársait. Fülünkben cseng szava, amint alkotó vagy pedagógiai munkájának gondjaiba avat be, hányatott és gazdag életének élményeit beszéli el tanulságul.

Tanári munkájában ugyanazok az elvek vezették, amelyek egész művészi és emberi magatartását is megszabták. Nevelői felelősség hatotta át növendékeivel való kapcsolatát. Nem csupán a művészi mesterség tiszteletét oltotta beléjük, ennél jóval többet is: emberi és művészi áldozatkészséget, hazájuk, népük szeretetét, a felnevelő hagyományok megbecsülését, folytatásukra való készséget. Kiváló növendékei felnőtté érlelődve nem feledkeztek meg mesterük tanításáról. Közülük Vincze Imre, maga is Főiskolánk tanára, már szintén egy fél éve nincs köztünk. De mások: Borgulya András, Láng István, Ötvös Péter, Papp Lajos, Ránki András, Vántus István, Vári Ferenc, ki-ki a maga lehetőségei szerint, fővárosi és vidéki posztokon szolgálják a magyar zene ügyét, hirdetik igazságát itthon vagy külföldön, műveikkel, tanári vagy más tevékenységükkel, úgy, ahogyan azt Szabó Ferenc személyes példáján át a Zeneművészeti Főiskola rájuk bízta.

Főiskolánk igazgatásában 1957 óta vállalt nagyobb részt, majd személyes vezetését 1958-ban vette át. Nehéz időszak volt ez, amikor még a levegőben kavarogtak az ellenforradalmi idő felverte szenvedélyek, viharok. Szabó Ferencre, mint egész életében mindig, most is nehéz feladat hárult, de Ő — mint egész életében mindig — most sem tért ki a nehéz feladat elől. Minden politikai tapasztalatát, közéleti tekintélyét és művészi tapintatát latbavetette, hogy a Zeneművészeti Főiskolán termékeny, alkotó légkört teremtsen, biztonságot és jó közérzetet az eredményes nevelő munkához. Elsősorban neki köszönhette Főiskolánk, hogy a megszilárdulás és lehiggadás folyamata nálunk aránylag gyorsan és nyugodtan ment végbe, a rendszeres munka hamar térhetett szokott medrébe.

Ennek a termékeny, nyugodt alkotó légkörnek a megőrzését mindvégig kötelességének tekintette. Igazgatói működésének évtizedét nem mindent átalakító reformok, felkavaró újítások jellemzik, hanem sokkal inkább az a fáradhatatlan törekvés, hogy a mindennapok kevésbé látványos, de nélkülözhetetlen és egyenletes munkájával hárítsa el az akadályokat az egész Főiskola és kollégái munkájának az útjából.

Tudta, hogy csak ilyen atmoszférában, ilyen munkafeltételek közepette várhatja el minden munkatársától, nevelőktől és növendékektől egyaránt, az általa vallott nemes eszmények megvalósítását. Csak így kívánhatja meg, hogy a Főiskola megfeszített és kötelességtudó munka otthona, a magyar haza és a magyar nép ügyének, gondjainak ismeretére, szeretetére, vállalására és művészi szolgálatára nevelő műhely legyen. Sokan, akik korábban távolabbról csak a kemény és kérlelhetetlen forradalmárt látták benne, ezekben az években megismerkedtek Szabó Ferenc másik, de amattól elválaszthatatlan arculatával: a megértő kolléga, az intézményéért és munkatársaiért, hallgatóiért harcoló vezető, az emberséges és derűs barát jellemvonásaival.

Bizonyára nem tévedünk, ha vezetői stílusában is felleljük a Főiskola nagy hagyományainak a sugárzását. Főiskolánk legjobb korszakainak volt jellemző vonása, hogy a legtehetségesebb, legkiválóbb ifjú művészeket, a maga legjobb neveltjeit igyekezett maga köré gyűjteni, nevelő munkájába hamarosan bevonni. Így gondoskodott annak idején Mihalovich Ödön, a nagy igazgatók egyike arról, hogy Bartók Bélát, Kodály Zoltánt és Weiner Leót a Zeneakadémiához kösse. Ezt a hagyományt talán minden eddiginél tudatosabban és erőteljesebben újította fel Szabó Ferenc. Igazgatása alatt sok ifjú tanár állt be a Főiskola munkájába, vette át a nevelői örökséget még működő, vagy nyugalomba vonuló nagy professzoroktól.

Főiskolánkon töltött huszonkét esztendejének időszaka korszakként, eredményekben gazdag korszakként vonult be művészi nevelésünk történetébe. Ez a korszak vetette meg zeneoktatásunkban a szocialista szellemű művészneveléS alapjait, és az alapvetés elválaszthatatlanul összeforrott Szabó Ferenc nevével, tanári, igazgatói és egész közéleti tevékenységével. Ő maga is hozzátartozik immár azokhoz a tiszteletre méltó és példamutató hagyományokhoz, amelyek felnevelték, amelyeket tisztelt és szeretett, amelyeket új szellemben, új tartalommal örökített tovább. Őt magát már két éve fájdalmasan nélkülöztük a Főiskola munkájában, és most hogy búcsúzunk tőle, még fájdalmasabban nélkülözzük, most már örökre és visszavonhatatlanul. De személyes gyászunk, fájdalmunk erővé válik, ha feloldódik a példája iránti hűségben. Emlékét úgy őrizzük a leghívebben és kommunista egyéniségéhez is legméltóbban, ha a művészi és nevelői életútjának legjobb, legútmutatóbb tanulságait a magunk munkájában igyekszünk kibontakoztatni.

Ezzel az ígérettel, szomorúan, mélységes gyásszal, de megnyugodva búcsúzhat Szabó Ferenctől, a tanártól, tanártárs vezetőtől, a művésztől, embertől és baráttól velem együtt és általam a Zeneművészeti Főiskola munkájának minden részese, tudva, hogy emléke nem csupán a mi véges, velünk együtt veszendő emlékezetünkre van bízva, hanem történelemmé vált, és intézmények, alkotások őrzik meg múlhatatlanul.

ÚJFALUSSY JÓZSEF

FRIDECZKY FRIGYES:

KODÁLY NÉPDALKÓRUSAI

Közismert Kodály felbecsülhetetlen küldetése Európa kórusirodalmában; s ugyancsak köztudott az énekkari művek szerepe és jelentősége Kodály munkásságában. Nem kívánom szaporítani azoknak az írásoknak sorát, amelyek Kodály helyét próbálják meghatározni a vokális irodalomban; s már kimunkált terület: a népzene szerepe Kodály oeuvre-jében. Engedtessék meg ehelyett, hogy egyenesen a tárgyra térjek.

Nem kívánom Kodály népdalfeldolgozásainak valamennyi formáját felmutatni, csupán egy-két jellegzetes népdalkórus-alakzatot tennék a vizsgálódás tárgyává. A leggyakoribb feldolgozási mód Kodály népdalkórusaiban: a *variációs forma.*

Ennek keretében két kórusművel szeretnék foglalkozni. Először a *„Jelenti magát Jézus"* férfikari változatával. Egy zoborvidéki népdal a kórusmű zenei alapja. A dal vallásos tárgyú népi ének, amely Jézus születésével, halálával és feltámadásával kapcsolatos fő egyházi ünnepekről beszél, arról: Jézus hogyan jelenti magát ezeken az ünnepeken. És éppen ebben nyilvánul meg az egyszerű parasztember józan gondolkozása, amely mentes az egyház fagyos ünnepélyességétől, elvont dogmatizmusától, ködös misztikumától. A természetfölöttit a természetesen, sőt a Természeten keresztül szemléli, s így nyer magától értetődő egyszerű, magvas magyarázatot az „emberfeletti", a „megfoghatatlan". A népdalból áradó vallásosság nem terjengős hozsannázás, hanem csak a „tények" egyszerű tudomásul vétele a dolgozó parasztember naiv vallásosságának tükrében. A föld megműveléséhez sok természetfölöttinek tetsző, emberileg hosszú ideig megváltoztathatatlan, áldásként-csapásként egyaránt kikerülhetetlen tényező tapadt. A verejtékes munka egymagában még nem biztosította a jó termést. A természettudományosan meg nem magyarázott, sőt szándékosan sötétségben hagyott s ezért „isteni akaratnak" misztifikált természeti csapások elől, a bő termést elősegítő kedvező időjárásért istenhez fordult. A zsenge vetést a fagytól védő vastag hótakarót, a bőséges tavaszi esőt és a szárbaszökkentő, magérlelő napsütést egyaránt az istentől várta; ha elmaradt, rosszkor jött, vagy több volt a kelleténél, egyaránt isten haragjának tulajdonította. Ezért látja a karácsonyi hóesésben, a húsvéti áradásban, a virágotbontó pünkösdi napsütésben Jézust, boldogulásának elősegítőjét.

A népdal hét versszaka elevenedik meg előttünk folytonos megújulásban. A hét variációban az egyszerű mixolid dallam hétféle köntösben toppan elénk, hogy változatosságával. a harmóniák egyre meglepőbb fordulataival ejtse bá-

mulatba hallgatóit. „Egyetlen szigorúan körvonalazott — de szólamszövésében, különösen harmonizálásában finoman differenciált — zenei miniatűrkép itt az egyházi év mindhárom főünnepét állítja párhuzamba a szabad természet váltakozó évszakaival: karácsony, húsvét, pünkösd misztériumából — mintha csak hirtelen fellebbenne a vallás misztikus fátyola — kibontakozik a téli havazás, tavaszi olvadás és virágnyílás természetköltészete, hogy megerősítse a transzcendens és a földi szépségek frigyét... Kodálynál nyoma sincs retorikus ünnepélyességnek, zenéje nem ölt külön díszköntöst. Az ő ünnepi ruhája az a keresetlen szívbéli öröm, melyet akkor érzünk, mikor az élet tisztán, barátságosan fordítja felénk legmélyebb, valódi arcát." — írta e kórusműről a felejthetetlen emlékű Tóth Aladár.

1. Az első versszak népdal-melódiáját a tenor és a basszus szólam énekli unisono, egymástól oktáv távolságra. A bariton azonos kezdőhangon egy taktus késéssel imitál egy rövid lélegzetű dallamocskát, majd az orgonapontszerű gesz hangot tartja három ütemen keresztül, arról lép le a záróakkord tercére, a d-re. A nyolc ütem terjedelmű első variáció b-mixolidban, kvint nélküli elsőfokú hangzattal zárul.

2. A második variáció, amelyet a tenor szólaltat meg, tulajdonképpen maga a *cantus firmus:* a népdal egymagában, kíséret nélkül. Érdekes, hogy a feldolgozandó téma csak az első variáció után jelenik meg és nem elsőnek, mint a legtöbb variációs feldolgozásban. Ez az egyszólamú halk ének talán a „Gyermek" megszületését jelképezi.

3. A harmadik versszakban a basszus kezdeményez, magához ragadja a dallamot is. Egy taktus késéssel indul a két felső szólam: a tenor nonával, a bariton sexttel magasabban imitálja a melódiát. A harmadik ütemben már mindkét imitáció módosul az eredeti cantus firmushoz képest. A dallam első felének végén feltűnik már a dúrosított szeptim (a), amelynek itt vezérhang jellege van. Ez a további három taktusban sem változik, sőt a kvint is módosul (fisz). Ilyenformán a harmadik variáció olyan első fokú szeptimakkorddal zárul, amelyből a terc hiányzik, a kvint és a szeptim pedig fel van emelve. Ezek a módosítások megkönnyítik a negyedik variáció kezdését. (Az a bé-re, a fisz g-re vezet, a basszusban következő B-esz ugrás pedig autentikus főlépés.) Az első három variáció lényegében kontrapunktikus feldolgozás annak ellenére, hogy a szólamok együtthangzása a harmonikus fűzés képzetét kelti.

4. A negyedik változat, szemben az első hárommal, homofon szerkezetű. (Csupán az utolsó előtti ütemben van egy kis eltolódás, késleltetés a középső szólamban.) Ennek zárlatát határozottan *g-frígnek* érzem, ezért elemzem e variációt elejétől végéig ebben a hangnemben, bár az eleje szabad hangnemű átmenet, amelyet többféleképpen is lehet magyarázni. A VI. fokú kezdés után IV. III. fokok következnek. Ezután két ütemen keresztül határozottan egy cél felé tör mind a három szólam s ez a célkontrapunkt határozza meg a további harmóniákat. (II. III^2 kvint nélkül, III^9_7 terc és kvint nélkül, IV^7_5 terc nélkül.) A következő taktus különösen érdekes, amennyiben mirxtura akkordok (dúr hármashangzatpárhuzamok: V. VI. fok) vezetnek a félzárlatig. (VII. dúrterccel.) Ezután egy felemelt tercű kvintnélküli VII^7, majd IV. III. II. VII^6 akkordon keresztül jutunk el a g-fríg I.-ra.

5. Ugyancsak akkordikus feldolgozás az ötödik variáció is, ahol a tenor

énekli a népdal-cantus firmust. A homofon jelleg csupán a középső három ütemben bomlik meg, ahol a középső szólam késleltetése színezi a két szélső szólam tercpárhuzamát. A harmonizálás itt ugyancsak többféleképpen magyarázható. Én e változat zárását is g-frígnek vettem (I^6_4 akkord) s eszerint elemeztem. (III. IV^6_4 V^6_4 felemelt kvinttel, IV. II. I. VII.^{7} kvint nélkül, I. II. II^6 VII^6 II. I^6 II. VII. és $I.^4_6$) Az azonos hangnem ellenére teljesen új színben jelenik meg előttünk ez a versszak. Az emelkedettebb, fényesebb tónust nemcsak a hirtelen emelkedő, az előzővel ellentétes dinamika biztosítja, hanem a kísérőszólamok magasabb regisztere, a színesebb harmonizálás és a szólamok nagyobb arányú polifon mozgása.

6. B-mixolidban intonálja a basszus a témát és az első három ütem harmóniája azonos a harmadik variáció megegyező részével. A dallam első felének zárása előtt részbeni diminució s késleltetés teszi színesebbé s egyúttal illusztrálóbbá e részt. (Duna megáradott: a kísérő szólamokban szöveg nélküli izgalmas futam.) A továbbiakban teljesen a basszus szólam dominál, a két felső szólam egy-egy hangot tart huzamosabb ideig. A bariton befejező dallamrésze azonos a harmadik variáció megfelelő részével. A zárás némileg módosul a harmadik variációhoz képest, amennyiben itt egy felemelt kvintű I. fokú akkord áll.

7. A versszak első négy ütemének harmonizálása azonos a negyedik variáció megegyező részével. Mindkettő a piros pünkösd napjának rózsafakasztó derűsségét sugározza. A félzárlat előtt ugyanaz a célkontrapunkt és dúr hármashangzat-párhuzam s ugyanúgy F-dúr akkorddal zár. A folytatása azonban már lényegesen más. Amíg a 4. variációban a g-fríg felé irányult, itt már a dallam második felének elejétől kezdve határozottan b-mixolid felé indul s II. VII.^{7} $I.^6$ VI. VII^6_5 fokokon keresztül egy terc nélküli b-mixolid I. fokú tökéletes egész zárással fejezi be a művet. (A cesz és desz megjelenése nem hangnem módosító jellegű s miattuk nem lesz b-fríg belőle.)

Talán nem érdektelen megemlíteni, hogy a feldolgozás során a népdalcantus firmus négyszer jelenik meg a tenorban, kétszer a basszusban, s egyszer együtt, de sohasem intonálja a bariton. Ez érthető, mert a középső szólam nem tudja olyan plasztikusan kidomborítani a melódiát, mint a szélső szólamok. (Bach polifonikus műveiben is lényegesen többször jelennek meg a témák alsó és felső szólamban, mint a középsőben.)

A variációs feldolgozás legszebb példája Kodály népdalkórusaiban a *„Molnár Anna"*. E székely népballada tizenkét versszakban mondja el tömören a megrázó történetet. Ebből kórusművet írni úgy, hogy a szövegadta lehetőségeket a legmesszebbmenőkig kiaknázzuk; hogy az adott dallam megmásítása nélkül is változatos, részleteiben is kifejező muzsikát írjunk — nehéz feladat. Kodály a lehető legtökéletesebben oldotta meg e zeneszerzői leleményességet ugyancsak próbára tevő problémát.

Molnár Annával, a bátor székely asszonnyal, aki az őt erőszakkal elhurcoló kéjgyilkos katonát bátor és határozott fordulattal megsemmisíti, sokat foglalkozott a népköltészet. A Kodály—Vargyas: Magyar népzene maga három változatát közli.

Kodály a legszebb változatot dolgozta fel vegyeskarra. Keze alatt a székely népballada valósággal megelevenedett. Mivel a népdal tizenkét versszaka

csupán elbeszéli a történteket s a cantus firmusként felhasznált népdal szerves egységet alkot a szöveggel, dallamanyaga változatlan maradt a 12 variációban, a lejátszódó drámát a kísérőszólamok fejezik ki. Kodály zenéje híven követi az elbeszélést, a kíséret aláfestéseiben mindenkor a legmeggyőzőbben ábrázolja a cselekmény menetét és a felszín mögött lejátszódó sokrétű, a csendes meghökkenéstől a tragikus végkifejlésig fokozódó drámai érzésvilágot.

1. Vágyak fűtötte szenvedélyes hangon csábítja Molnár Annát a katona. Először csak hívja, úgy érzi, hogy a délceg katonatermet, a szerelemittas, férfias szenvedély, a csillogó egyenruha magában is megteszi a hatást. Molnár Anna az első pillanatban szóhoz sem jut a meglepetéstől. A csendes meghökkenés, a rebbenő halk sóhaj; inkább a meglepetés, mint a tiltakozás kifejezése a szoprán—alt terc párhuzamú, kis hangterjedelmű dallamhullámzás a második—harmadik ütemben. Ezt még úgy is értelmezheti a katona, hogy megingott Molnár Anna, hisz' ő is asszony s mint más nő, nem tud ellenállni a megejtő csábításnak. Félreértve tehát az asszony meglepett-ijedt sóhaját, fokozni kívánja a hatást s lágy behízelgő hangon súgja: „Ruvát vëszëk vasárnapra!" Talán inkább a családias gondoskodás meghitt légkörét akarja ezzel megteremteni az egyszerű székely asszonyban, fátyolozva a csábító felelőtlen ígérgetését, ami később lesz szembetűnőbb.

A felrebbenő meglepett sóhajt most is a szoprán—alt tercpárhuzamú dallamhullámzása érzékelteti azzal a különbséggel, hogy a szoprán szólamban ez átvezet (cisz-szel) a népdal második részének intonálásához, amelyben Molnár Anna szelíden bár, de határozottan visszautasítja a hívást. Nem hatja meg a megnyerő külső s az ígérgetés, felismeri a szép szavak mögött a csábítót. Csendes egyszerűséggel, de szilárd öntudattal mondja: „Nem mënyëk én, jó katona, Vagyon ruvám vasárnapra". A tenor szólam a népdalív alatt egy a-hangot tart orgonapontszerűen, amely csak az utolsó két taktusban lép fel a h-ra, majd le a fisz-re. Az alt kromatikus menete Molnár Anna felkavart, nyugtalan érzésvilágát festi. Az első variáció fisz-fríg I. fokú tercnélküli akkorddal zárul.

2. A második variációban megismétli a katona a csábítást. Nem érti, miért nem jön egy szóra az asszony, úgy véli csupán az illendőség kedvéért szabódik s ő a nagyobb nyomaték kedvéért ünneplő csizmát is ígér. De félreérthetetlenül tudtára adja Molnár Anna, hogy nem megy: az előző változatban a *hívást követően* rebbent fel egy „Ah!" sóhaj, itt már a katona *szavába vág* egy határozott, kiáltó (f): *„Nem!"* Egyébként a szoprán és az alt szólama változatlan, a tenor kitartott hangjaiban találunk némi változást: az a—t csupán öt ütemen keresztül tartja, majd leereszkedik g, fisz, e hangokra s innen lép fel a záróakkord fisz-ére. (A katona növekvő türelmetlenségének lehet tükörképe ez a nyugalmából kimozdult orgonapont.) E variáció is fisz-fríg alaphelyzetű I. fokú tercnélküli hármashangzattal zárul.

3. A katona egyre türelmetlenebb, háromszor is felcsattan sürgető kiáltása. Nem engedi, hogy befejezze az asszony a válaszát, úgy vág közbe két alkalommal. (A választ megszakító közbekiáltást különösen szemléletesen jelzik a hangsúlytalan kezdések.) Meg is csonkul emiatt a dallam: a harmadik dallamsor kimarad.

Molnár Anna válasza, ha lehet, még halkabb: tényekkel akarja meggyőzni a katonát, nem hangerővel. „Jámbor uram az erdőbe, Kicsi fiam a bölcső-

be!" — egyszerű szavakkal fejezi ki, hogy a hitvesi hűség és az anyai szeretet erősebb minden csábításnál. De ez a pp egyben a megrettent gyenge nő borzalmakat sejtő félelmét is érzékelteti. Nem sikerül meggyőznie a katonát, az növekvő türelmetlenséggel, szinte őrjöngő szenvedélyességgel hívja, ami majd az e változatot követő átvezető részben kulminál. A harmadik versszak felemelt tercű fisz-fríg $I.^{6}_{4}$ akkorddal zárul.

Most olyan átvezetőrész következik, amely a balladában *ki nem mondott* eseményről ad képet. Kodály zsenialitására vall, hogy érezte, kell ide valami, ami kifejezi a katona agresszív cselekedetét, Molnár Anna iszonyatos rémületét, ami végül is arra *kényszeríti* a nőt, hogy elhagyja otthonát. A katona szép szava, ígérgetése után is szilárd maradt Molnár Anna, tehát a nyers brutalitást használta végső érvként a csábító. Talán megragadta és lovára dobva hurcolta magával, talán kardjával fenyegette meg s Molnár Anna a biztos halál elől akart menekedni a bizonytalanságba, de feltehető az is, hogy a katona a csecsemőt akarta kardélre hányni, hogy ezzel tántorítsa meg az édesanyát. Csak találgatásokra szorítkozunk, de egy bizonyos: feltétlenül *erőszakosság történt.* A kórusműben a szöveg nem bizonyítja az erőszakos elhurcolást, de találunk olyan szövegvariánst, amelynek idevágó verssora ezt a feltételezést igazolja:

„Addig hítta, addig csalta,
*Lóra kapta, s elrabolta."**

De erre enged következtetni az átmenet zenei megoldása is. A tenor és a most belépő basszus oktávkánonja, ff-ig fokozódó torlódása sejteti a brutális, nyers erőszakot, az acsarkodó, tomboló katonát, míg a női szólamok kvartugrása az iszonyattól felsikoltó Molnár Anna lelkivilágát tükrözi. (Ezt a disszonáns légkört fejezi ki az egész kvartépítkezés) Molnár Anna rémült ellenállását, majd megtörését a szoprán I. felfelé ívelő, majd visszahanyatló, elcsendesülő dallamvonala érzékelteti. (A kórusmű első nagyobb egysége ezzel lezárult. Az idegfeszítő befejezés után korona és szünet könnyíti meg a következő gyökeresen más hangulatú variáció kezdését.)

4. A nagy feszültség után nyugodt giusto-szerű megoldásban jelenik meg a téma. Itt halljuk először kíséret nélkül magát a népdalt (alt—basszus unisono). Ez a minden szenvedélytől mentes, elbeszélő stílus az oratóriumok *testo* szerepét juttatja eszünkbe. Molnár Anna bandukol a katonával, majd leülnek egy magos fa árnyékába. Két gondolatot ábrázol itt egyszerre Kodály zseniális egyszerűséggel. Az egyik: a drámai előzmény után nagy esés következik a feszültségben. Molnár Anna egykedvűen baktat a katona mellett, fásultan, lélek nélkül. Szinte gépiesen rakosgatja lábát. E szótlan. monoton történést fejezi ki az unisono dallam egydinamikájú, egyszerű előadása. A másik gondolat: Molnár Anna *eltávozik otthonától,* családjától. Ezt hangnemi távolodással fejezi ki Kodály. (E variáció már egy kvinttel magasabb hangnemben: ciszfrígben mozog.) Ez a távolodás azonban nem csupán Molnár Anna fizikai értelemben vett távolodását jelzi, hanem a lelkében végbemenő változásokat is: a hitvesi és anyai érzés kiszorulását és új érzelmek, gondolatok betörését. A to-

* „Hét évszázad magyar versei". 13. rész: Népköltészet. Szépirodalmi Könyvkiadó.

vábbiakban ugyanis, egészen a katona lefejezéséig fizikailag egyhelyben marad, a hangnem mégis állandóan emelkedik a kvintkörön, egészen a disz-frígig.

5. Gisz-frígben jelenik meg előttünk az ötödik versszak. A burkusfa alatti enyelgés igen idillikusnak tűnik az első pillanatban. A katona ellágyul, közvetlenebb mint várni lehetne. Behízelgő hangon kéri Molnár Annát: „Nézz ëgy kicsit a fejembe!" (ti. hogy bogarássza). Ezzel a meghitt, családias tevékenységgel akarja elterelni figyelmét a fa ágairól, ahol a kéjgyilkos katona előző kedvesei vannak felakasztva. Halkan, kedvesen kezdi, de a tilalmat már keményen, hangosan mondja (f): „De në nézzél fël a fára!" Ezzel sejteti azokat a borzalmakat, amelyek Molnár Annára várnak, ha mégis felnézne a fára.

A szoprán—alt „Ah!" sóhaja Molnár Anna fokozódó felocsúdását festi. Az első szóra még gyanútlan, nem reagál különösebben. De a túlzott nyájasság gyanút ébreszt benne. A sóhajtások mind izgatottabbak, telítve végzetes sejtésekkel s a tiltás után már bizonyos abban, hogy valami rettenetes dolog vár reá. Ezt fejezi ki az utolsó két sóhaj felerősült dinamikája (f) és főleg a diszszonanciája (gisz orgonapont felett eisz-d, illetve eisz-a-e, fisz-gisz-h). Gisz-frig alapállású kvintnélküli I. fokú szeptim akkorddal ér véget ez a változat.

6. Sejtelmes, fojtott izgalommal indul a hatodik variáció. Az alt—basszus unisono itt ismét a *testo* szerepét tölti be. A megosztott szopránban a rémes látványtól iszonyodó Molnár Anna sóhajtásai mind feszültebbek, borzalmas sikollyá fejlődnek. A nyolcadban végződő utolsó „Ah!" az emberi hang megszakadását, valami borzalmas „állati" sikolyt érzékeltet.

7. A hetedik variáció már disz-frígben mozog. A katona erőteljes (ff) felszólítására (tenor—basszus kvint-mixtúra) rémült felordítás a válasz. (A szoprán oktáv ugrása II. I.[7] dúr terccel és moll terccel egyidőben: fisz és fiszisz, ami ugyancsak I.[7] felemelt tercre tiszta és szűkített kvinttel egyidőben „oldódik": disz-fiszisz-aisz-a-cisz). A halálos veszélyből egyszerű leleményességgel szabadítja ki magát a szerencsétlen asszony: „Jaj, nem tudom én fëlmënni!" — mondja, felmegy a katona s fejét veszi Molnár Anna. A „Hét évszázad magyar versei"-ből idézett szövegvariáns ezt világosabban (részletesebben) fejezi ki:

Ajgó Márton fölindula,
Éles kardja visszahulla.
„Add föl, add föl, Molnár Anna!"
„Mingyárt, mingyárt, jó katona."
Úgy fölhajtá éles kardját,
Kettécsapá gyenge nyakát.

Más variánsokban még egyszerűbben oldja meg:

Nézni kezdé Molnár Anna.
Elaluvék a katona.
Kihúzá a fényes kardját,
Elvágá a vitéz nyakát. (Kodály—Vargyas: 79.)

illetve: *Gondolkozik a menyecske,*
Hogyan váljon meg most tőle.
Kihúzta az egyik kardját,
Avval vágta le a nyakát. (Kodály—Vargy

Még mielőtt tettét végrehajtaná, már a gyilkosság iszonyata borzong végig Molnár Anna lelkén. Ezt érzékelteti a zene, már egy ütemmel a fejvétel előtt a női szólamok oktáv, illetve szext ugrásával, amit glissandóval szokás áthidalni. (A kifejezőbb hatás kedvéért.) A basszus H-Aisz lépése s így a félzárlat IV. fokú terc nélküli leszállított kvintű nonakkordja is ezt a hatást mélyíti el.

Ez a lelkiállapot csak pillanatokig tart, a „Fejét vëtte Molnár Anna!" — mixtúra (5, 8) már a jól megérdemelt büntetés végrehajtásának kemény eltökéltségét fejezi ki inkább, mint magát a borzalmat. Disz-fríg tercnélküli I. tökéletes egész zárással fejeződik be ez a variáció.

Eddig ért el legmesszebbre domináns irányban a moduláció: három kvint távolságra. (Fisz-frígtól disz-frígig.)

8. E versszakban a két középső szólam veszi át a *testo* szerepét. Elbeszéli, hogy Molnár Anna felöltözve a katona gúnyájába, hazament falujába. Ahogy az asszony testi és lelki eltávolodását a hangnemi emelkedés ábrázolta, úgy festi most a *hangnemi visszatérés* hazaérkezését. De, hogy mennyire átgondolt, szerkesztésében következetes ez a zene, azt e versszak kettős hangneme mutatja. Molnár Anna a szöveg szerint hazaérkezett: ott áll az udvarban. A kísérőszólamok ugyancsak „otthon vannak": visszatértek a fisz-frígig. De csak a külső szólamok! Mint ahogy Molnár Anna is csak külsőleg ért haza, bensőleg még korántsem talált teljesen magára. Ezért a két belső szólam még csak cisz-frígig ment vissza. E variáció zárásánál ugyanezt a „bitonalitást" látjuk, a cantus firmus cisz-frígben, a kísérő szólamok pedig fisz-frígben zárnak.

9. Hatalmas kvint-esés következik a kilencedik variációban. A hetedik változat végétől idáig hat kvinttel ment vissza a hangnem és most a-frígben mozog a cselekmény. A férfi szólamok kvintépítkezése előzi meg Molnár Anna fájdalmas megszólalását.

„Jó estét të jámbor gazda!
Adsz-e szállást éjszakára?"

— kérdi halkan az asszony alt szólamban. Eddig szoprán képviselte, de most a katonaruhában is utánozza a katonát, mélyíti a hangját. Még korai lenne lelepleznie magát, jobb, ha másnak hiszi a férje, amíg ki nem deríti: megbocsájt-e távozásáért? A jámbor férj panaszos válaszát állandó sóhajok kísérik a felső szólamokban, amelyek kifejezhetik a férfi bánatát, de Molnár Anna reménykedő szomorúságát is. A cantus firmus zárása után a basszus szólamban levő (Gisz-A) sóhajok a férj mély búslakodását jelzik felesége elvesztése miatt. A felső szólamok ereszkedő, részben kromatikus kísérete a már bizakodni kezdő Molnár Anna sóhaját tükrözi. (E részben határozott törekvést látok e-fríg felé, amely egy kvinttel feljebb van az a-frígtől s a kiinduló „otthon-hangnem" felé közelít.) Az asszony látva férjének fájdalmas szomorúságát (és nem tajtékzó gyűlöletét) úgy véli, nincs minden elveszve. Erre mutat a

10. tizedik variáció e-frígben mozgó cantus firmusa is. Felélénkül Molnár Anna (kvinttel magasabban énekel), szinte kiesik szerepéből (nem alt, hanem szoprán hangon szólal meg) s férje bánatos hangját hallva biztosabb a dolgában s már egy kissé hetyke hangon kérdi:

„Ha mëgjönne, mëgvernéd-e,
Még éltibe fëlvetnéd-é?"

A jámbor gazda megnyugtató válaszára a megkönnyebbülés sóhaja rebben ajkáról (IV.[7] dúr-terccel), sőt másodszor már boldog felsóhajtás.

11. Most már jobban érzi magát Molnár Anna, hiszen férje szereti, mindent megbocsájt, nem tesz majd szemrehányást sem. Csak valamilyen ürüggyel el kell, hogy küldje otthonról, hogy megszoptathassa síró gyermekét: „Van-ë jó bor a faluba? Hozz ëgy kupát vacsorára!"

Ez a variáció szintén e-fríg hangnemű. A középső szólamok az előző strófából átkötik a c és e hangot. A férj panaszos válasza fölött a szoprán és az alt ismétlődő e-disz, c—h sóhaja (oktávmenetben), illetve gisz-a hallatszik.

12. Mind türelmetlenebb Molnár Anna. Már egyenesen elzavarja férjét, hogy végre megszoptathassa kicsiny gyermekét. És ebben a türelmetlen elküldésben, a gyermek megszoptatásának közelségében ott halljuk már az asszony teljes magáratalálását. Csak karjaiba vehesse gyermekét, magához ölelhesse s máris felülkerekedik benne minden más érzést kitörölve, a családját, otthonát, élete értelmét meglelő anya. Molnár Anna teljes hazatalálásának illusztrálására ez a variáció már fisz-frígben szólaltatja meg a témát. S ahogy kimondja Molnár Anna, hogy elringatja kicsi fiát, az eddigi sóhajok, vágyakozások átalakulnak andalító-altató bölcsődallá. A basszus d-G ostinátója és a tenor a-orgonapontja fölött az alt ismétlődő fisz-eisz, illetve a-h-c-h dallamhullámzása kelti a ringatás érzetét.

A népdal második felét a szoprán-tenor *testo* mondja el: „Míg az ura borér jára", s a befejező sort az alt magában unisono: „Kicsi fiát mëgszoptatta." Harmóniavilága, ha tercépítkezésnek fogom fel: VII.$^6_5$, tekinthetjük viszont egymás fölé rakott négy kvintnek is: G-d-a-eisz-h.

A *coda*, a kórusmű két utolsó sora (10 ütem), az utolsó verssor zenei illusztrálása (ringatás), tulajdonképpen nagy osztinátó folt. A basszus II. FISZ-H-jával szemben a basszus I. fisz-cisz osztinátója áll, mint ritmus ellentét. A tenor cisz-disz-e-disz hullámzása ugyancsak osztinátó s a szoprán aisz-giszisz mozgása szintén. Kivétel az alt fisz-orgonapontja. A szoprán-szóló e zsongó, ringató dallam-hullámzás fölött énekli a témára emlékeztető kedves motívumot. (Ami a kisgyermekét szoptató Molnár Anna feloldódott, végtelen boldog lelkivilágát érzékelteti.) E lírai, idilli érzelmi hullámzást festő zene után egy taktus szünet, s egy ppp Fisz-dúr akkorddal fejeződik be a mű.

Befejezésül: a „Molnár Anna" vegyeskari feldolgozása olyan mestermű, amelyben a mély eszmeiség páratlan erejű és gazdagságú kifejezőkészséggel párosul. A tizenkét variáció változatos tartalmi anyaga túl a szövegadta történésen, pszichológiailag is tökéletes kifejezője a népi ballada eseményének, étoszának és puritán népi etikájának. Kodály Molnár Annája az életrekelt,

szemünk előtt lejátszódó dráma, amelyben a látható szöveg szövetsejtjeit a bennük áramló — a ki nem mondott szavak mögött sejlő — pszichikum tölti meg élettel s teszi megrázó, örökké-élő emberi tragédiává.

A szabad variáció és az átkomponált forma találkozása a *„Fölszállott a páva"*. (Férfikar, 1937.) E kórusműben Kodály Ady Endre forradalmi szellemű versét komponálta meg. Ady művészete a magyar népköltészetben gyökeredzik, a különféle korabeli modern hatások, a pár szóval is sokat mondó tömör népi verseléssel természetes összhangban jelentkeznek költészetében. A népi balladák többet sejtető, mint kimondó; képekben rendkívül gazdag szűkszavúsága magától értetődő természetességgel ötvöződött Ady sajátos szimbolizmusával.

A „Fölszállott a páva" — versét még jóval az Októberi Szocialista Forradalom előtt írta (Vér és arany, 1907.), de hangja messze túlszárnyal a vers elején és végén mottóként idézett népdal mondanivalóján. A nép évezredes vágyát, panaszát, gyűlöletét kiáltotta az úri fülekbe a nép hangján, de már nem elégedett meg a népdal óhajával-vágyával, megmutatta a szegény legények szabadulásának útját is:

Vagy láng csap az ódon, vad vármegyeházra,
Vagy itt ül a lelkünk tovább leigázva.

S a forradalmi fellendülés éveiben fegyvert adott a munkásosztály kezébe — a munkáskórusok lelkesítő, művészettel mozgósító mozgalmán keresztül — az a forradalmi lelkületű zeneköltő, aki Adyval és a munkásmilliókkal együtt hitte-vallotta (s művészetével küzdött is érte), hogy „másképpen lesz holnap!". E kórusmű révén ezrek hallhatták — nyíltan kifejezve — saját törekvéseiket.

A kompozíció szövegépítkezése nagyjából Ady versét követi. Kodály is a népdalt teszi meg műve bevezető és befejező mottójának; nála is csak forrás, kiindulópont a népdal, amelyből továbbfejleszti forradalmi magaslatokra az eredeti gondolatot. Amint Ady versében is csak az indító-gyújtó szikra volt a népi szöveg, hogy saját robbanó-felperzselő mondanivalóját kiáltsa fenyegetően és reménytkeltően az elnyomók, illetve elnyomottak fülébe, úgy válik a dallam Kodály keze alatt népdalból kiinduló, kezdetben szabad-variációs formának tetsző feldolgozásból átkomponált dallá. (Kórussá.) A vers lángoló forradalmisága szétfeszítette a népdal kereteit, a komponálás szabadabb formáit követelte. De a mű egységét nemcsak az elején és végén megszólaló népdalidézet biztosítja, hanem azt szimbolizálja a kórusműben folytonosan feltűnő s felismerhető népi motívum-töredék.

Kodály egy versszakot kihagyott Ady költeményéből, hogy az állandóan fokozódó hőfokú kórusmű sodró lendületét ne fékezze, s két strófa sorrendjét felcserélte, hogy egyenesebb ívű legyen ez a felizzás, s egyben a logikai sor végső láncszemét jobban megvilágítsa, a megoldást is kiélezettebben mutassa fel:

„Vagy láng csap az ódon vármegyeházra,
Vagy itt ül a lelkünk tovább leigázva."

A kórus szövege Kodály módosításával:

„Fölszállott a páva vármegyeházára,
Sok szegény legénynek szabadulására."

Kényes, büszke pávák, Nap-szédítő tollak,
Hírrel hirdessétek: másképpen lesz holnap!

Másképpen lesz holnap, másképpen lesz végre,
Új harcok, új szemek kacagnak az égre.

Új szelek nyögetik az ős magyar fákat,
Várjuk már, várjuk az új magyar csodákat!

Vagy bolondok vagyunk s elveszünk egy szálig,
Vagy ez a mi hitünk valóságra válik.

Vagy lesz új értelmük a magyar igéknek,
Vagy marad régiben a bús magyar élet.

Vagy láng csap az ódon, vad vármegyeházára,
Vagy itt ül a lelkünk tovább leigázva.

Fölszállott a páva vármegyeházra,
A szegény raboknak szabadulására.

1. A népi versidézetnek megfelelően, a kórusmű is eredeti alakjában idézi — indításképp — a népdalt. A tenor és a bariton szólam *unisono* szólaltatja meg ezt a régi stílusú, kvintváltó (ereszkedő), la-pentaton dallamot. (A hagyományos műzenei formatan *cantus firmus*-nak nevezi — középkori eredetű tradíciók alapján — azt a megadott melódiát, amely egy többnyire variációs kompozíció alapjául szolgál.)

2. A második strófában alig változik a népdal, de ez a kis módosítás menynyire kifejező: ez nyitja meg a további kifejlést. A tenor énekli a cantus firmust, de a népdaltéma enyhén variáltan szólal meg, negyedik sora felemelkedik. Az eredeti sorvégződés lehajló: befejezett, lezárt; egyúttal hangulatilag lemondó, bánatos, mint aki maga is tudja, hogy csak önámító ábrándozás a „szegénylegények" szabadulását remélni. Ez a pesszimisztikus strófa-zárás már nem fejezhette ki a reményt keltő, fenyegető kiáltást: *„másképpen lesz holnap!"*. S ezért nyitott az első variáció vége: a vers lüktetéséből is érezzük, hogy gyorsan tovalobogó folytatás következik; nem lehet tehát lezárt megállás a zenében sem. A variáció elején megjelenő B és e aeol-jelleget kölcsönöz, de amint a szövegben felívelő rész következik (másképpen lesz holnap!) feloldódik a B s így dór-jellegűvé válik. A strófa elején az alsó szólamok imitálják a dallamot. A versszak harmadik-negyedik sorát együtt énekli a bariton és a tenor: így erőteljesebb, fenyegetőbb. A basszus a második sor dallamát egy taktus késéssel, oktávval mélyebben szólaltatja meg, majd válaszként a dallam első felére: egy moll akkordfelbontásos dallamot ismétel kétszer egymás után.

3. A második variáció már jobban eltávolodik a népdaltól. Polifóniája az egymás szavába vágó, elszánt, győzni indult tömeg forradalmi akaratát érzékelteti. A tenor kétszer énekli a megváltozott végű első sort s egy ütem késéssel ezt ugyancsak kétszer a bariton szólam. Ez a kétszeri ismétlés a szöveg fontosságát hangsúlyozza zenei eszközökkel *(Másképpen lesz holnap,)*. Az utolsó másfél sort *(új szemek kacagnak az égre)* együtt énekli a három szólam, hogy a homofon szerkesztéssel az egységes, megsokszorozott erejű fellépést jelképezze. E variáció szubdominánson végződik s a második fokú, felemelt tercű „zárás" itt a befejezetlenség, illetve a továbbhaladás szükségességét érezteti. Nem lehet megállni, lélegzetvétel nélkül kell tovább menni, mert csak az ósdit, az „ősmagyar fákat" nyögető új szelek vihara derítheti kacagásra az új szemeket. A záró akkord felemelt terce is a következő variációt készíti elő.

4. A d-moll akkorddal induló harmadik variáció első fele az előző versszak indításához hasonlóan polifonikus. A második fele homofon szerkesztésű: oktáv-kvint mixtúra vezet el a befejezés domináns zárlatáig. A lelassított és halkrafogott (s egyre halkuló) második rész korántsem a misztikus csodavárás halotti csendje! Izgatott, fojtott szenvedéllyel mondja: *„Várjuk már, várjuk az új magyar csodákat!"* Óriási feszítőereje van e pianisszimónak. A forradalomra készülő tömeg jeladásra váró, pattanásig feszült figyelme. Az „üres" kvinthangzások is mennyire kifejezik a markáns arcok szentimentalizmustól mentes keménységét.

5. A negyedik variációban meggyorsul a tempó s a dinamika is erőteljesebb (f. indítás és cresc.). A hősi fogadkozás nagy ereje dübörög ezekben a sorokban. Pörölyként zuhognak az egymásba vágó szavak: *„Vagy bolondok vagyunk s elveszünk egy szálig. Vagy ez a mi hitünk valóságra válik."* Az alsó szólamok kitartott B-d hangja után a tenor énekli a dallamot (a 3. strófa motívum fejvariációja), amelyet a bariton háromnegyednyi késéssel imitál. A második dallamsorban is e melódiát énekli a tenor augmentálva, amit a bariton ismét háromnegyednyi késéssel, azonos fekvésben intonál. E melódia-szövet alatt huzamosabb ideig azonos harmónia áll (VI., IV., I., IV.). E variációban csak az utolsó két ütemben zárkózik egymás mellé a három szólam. Sforzatóval hangsúlyozott akkordok teszik erőteljessé, magabiztossá. A negyedik variáció is dominánson végződik. (V., terc nélkül.)

6. A hatodik versszak még emelkedettebb, még fenyegetőbb, forradalmibb hangulatú. Érdemes megemlíteni, hogy Kodály milyen gyakran használja fel a hangnemi módosításokban rejlő pszichikai, eszmei ábrázolás lehetőségét; a zenei megformálás hogyan követi a laikusok előtt ismeretlen — de megérzett — eszközökkel a szöveg hangulati változásait. Itt például, amikor a szövegben felívelő, fenyegető hangsúlyú a költő szava, a hangnemben is emelkedést, „megvilágosuló" színeket látunk d *e fisz g* a b c), de amikor a vers, ha vagylagosan is, a régiben-maradásra utal, a hangnemi kivirágzás is lehervad, visszahanyatlik, reménytelenebb hangulatot tükröz (d *esz f* g a b c). Erőteljes homofon szerkesztéssel indul e strófa — ez mindig az egyesített erők jelképe lehet — a második sorban megbomlik a ritmikus egység, ez is és a harmadik sortól visszafogott dinamika is a hangnemi lehanyatlást erősíti. Ez a változat is dominánsan végződik. (V.)

7. A hetedik versszak szólamai valósággal a perzselő lángözön lobogását

keltik a hallgatóban (nyolcad-hullámzás). Eleje az előző variáció analóg részével azonos hangnemben indul. (A vers közepén domináns félzárlat.) A lázasan-egzaltáltan felgyúlt indulat után a versszak második felében milyen józan, „hideg" logikával énekli unisono a három szólam a kérlelhetetlen következményt, hogy „... itt ül a lelkünk tovább leigázva", ti., ha nem csap láng az „ódon vad vármegyeházra". Egyszerűségében is mennyire meggyőző s menynyire egyértelmű, világos ez a következtetés.

Ezzel a mű elérte a tetőpontját, tulajdonképpen elmondta azt, amit el akart mondani. Ha mégis nyitva hagyta a szerző e strófa végét (VII.), hangnemileg is a befejezetlenség érzetét keltve, ezt csupán a kompozíciós építkezés, a mottóként idézett népdal-bevezetés felidézése miatt tette; ezzel is jelképezve, hogy a vers és a dallam a népből indul el és oda ér vissza. A költő és a komponista nem egyéni indulatának adott hangot, csupán kifejezte a néptömegek ezer éve érlelődő s mind forróbbá izzó hangulatát. S ha az alkotó világosabban és a kibontakozást is felmutatva mondta ki milliók vágyát, óhaját-akaratát, akkor is alázatosan hajlik vissza népéhez, amelyből maga is vétetett s amelyből Anteusz módján, szüntelen erőt merít.

8. A kórusművet bezáró népdal-cantus firmus a tenor I. fokú akkordja alatt, a bariton és a basszus (oktáv párhuzamú) indításában hangzik fel. Közben az akkord elmozdul, itt-ott késleltetés, előlegezés színezi e kórusrészt. Az utolsó három ütemben a basszus D-A orgonapontja fölött a tenor mozgása alakítja a befejezés előtti domináns, majd tonikai akkordot. (I.) Tökéletes egész zárás.

Az utolsó strófa szövege s dallama megegyezik a bevezető: első versszakéval. És mégis mennyivel többet mond a zenéje. Korántsem a megváltoztathatatlan végzetben való megnyugvást szimbolizálja, hanem sokkal inkább az elnyomott néptömeg erejébe vetett magabiztosságot. A zárás felemelt tercű I. fokú akkordja megvilágosítja a befejezést, jelképezve ezzel a reményteljesebb jövőt. Nemhiába volt ez a kórusmű (több Kodály-kórussal egyetemben) a sötétség éveiben, a munkáskórusok tolmácsolásában, mind az előadók, mind a hallgatók biztató fáklyája.

Kodály népdalkórusaiban kedvelt a *„triós" forma* is. Ezek egyike a *„Túrót ëszik a cigány"* — két népdal összeötvözése háromszakaszos formává. A főrész a tulajdonképpeni „Túrót ëszik a cigány", a trió népdal-melódiája a „Csipkefa bimbója".

A) Az első négy ütem bevezető rész, amelyben az alt I. és az alt II. d̄—ā kvintje (a 14. ütem végéig tart) e rész hangnemét határozza meg. A népdal, amely az 5. ütemben kezdődik, kétrendszerű la-pentachord; a harmadik dallamsor második taktusában történik a rendszerváltás (fa—do). A dallam egy ütem kivételével kvintváltó. A kéttagú főrész első felében a szoprán (I. és II.) énekli a cantus firmust (d-pentachord), alatta az alt I. és az alt II. d̄-ā kvintje hangzik. A dal befejezése előtt egy ütemmel kezdődik a moduláló rész a kísérő szólamokban. (c̄-ḡ, majd b̄-f̄, végül ā-ē.) Elérkeztünk a kiinduló hangnem dominánsába. (Szép színezés az ezt megelőző három ütem szeptim, nona- és undecim-akkordja.)

A főrész második fele tehát a-pentachordban mozog tovább. Ennek meg-

felelően a dallam most kvarttal lejjebb: g-n kezdődik. A szoprán II. szólamában az első két sor, s az alt II. szólamában a dal második fele. A dallam második sora némileg módosul. A szoprán II. dallama alatt a két alt szólam a-e kvintet énekel, míg a szoprán I. egyelőre csak minden harmadik taktusban szólal meg, a sorok tréfás végződését erősíti h-e, g-cisz kvart hangzásokkal. A cantus firmus második fele az alt II. szólamában van, fölötte az alt I. és a szoprán II. g-a és f-a kísérete. Sűrűsödik a szoprán I. „bevágása", a strófa végén átveszi a többi szólam is s ezzel külső bővítést alkotnak. A főrész zárása (a-cisz-e) a kiindulást véve alapul, dominánsnak hat. De, ha tekintetbe vesszük, hogy a téma két részes, amelynek az első fele a-n zárul, akkor megállapíthatjuk, hogy végeredményben tonikán zárul a főrész. (Dúr-terccel.)

B) A *trió*, ellentétben a főrésszel: D-dúr, (minore-maggiore), ellentétes a hangulata, sőt a tempója is. A szoprán I. énekli a népdaltémát (az utolsó négy ütemben a szoprán II. is, sőt sexttel lejjebb az alt II. is.) A szoprán II. és az alt I. az első négy taktusban imitálja a melódiát, az alt II. egy hangon (d) meditál. A megismétlődő első versszak tonikán zárul.

A triódallam második versszakát ugyancsak a szoprán kezdi, de csak négy taktusig énekli. A szoprán II. dallamában az első versszakhoz képest csak a 3. és a 4. ütemben látunk változást, ami azért van, mert átveszi a cantus firmus folytatását. Az alt II-ben levő módosulás a hangnemi változás miatt van. (Érdekes, az utolsó előtti taktusban: „Szakajt ëgyet" a két szélső és a két középső szólam ellenmozgásban halad.) A trió második versszaka prima volta VI. fokkal (h-aeol) zár (álzárlat), majd a seconda volta szubdominánson, ezzel előkészíti a főrész visszatérését, aminek itt négy ütemen keresztül domináns jellege van, hogy a D. C. I. foka annál pregnánsabban jöjjön.

Az *a cappella* népdalfeldolgozás legterjedelmesebb formája a *népdalszvit*. Kodály kórusműveiben három ilyen hatalmas, nagyobb részeket átfogó „életkép" van. A gyermek- és női karokban a *„Pünkösdölő"*, a férfikarokban a *„Karádi nóták"* és a vegyes karokban (a legszebb, a legteljesebb): a *„Mátrai képek"*.

E monumentális vegyeskari szvit elsősorban a Mátraalján élő emberek érzés- és dallamvilágával ismertet meg bennünket. A dallamok között a zenei összefüggésen kívül kétségtelen van némi tartalmi kapcsolat is. Különösen szembetűnő ez a mű első nagy részében, ahol a kétféle népdal szervesen illeszkedik egymáshoz, bár tempóban, ütemnemben, hangnemben különböznek. Azonban túlzásnak tartom az olyasfajta magyarázatot, amely a dalok hangulatfestő szerepén túl elbeszélő, mesélő jelleget tulajdonít a II. és a III. rész dallamfűzéseinek. Nem hiszem, hogy Kodály azzal a szándékkal állította össze *így* a dalokat, hogy azokkal egy világgá induló, majd hazatérő legény történetét fesse, egészen a házasélet „apró-cseprő házigondok, vesződségek, perpatvarok, evés-ivás, vendégeskedés, leánykiházasítás, baromfiudvar csipogása-gágogása" stb. részletezéséig. (Tóth Aladár: Kodály költői világa, énekkari szerzeményeinek tükrében.)

A mű a következő három nagy részre osztható:

I. Háromtagú forma, a tagok variált ismétlésével: A—B—A

A: A Vidrócki híres nyája	1, 2, 3, 4 versszak
B: Már Vidrócki emelgeti	1, 2, 3 versszak
A: A Vidrócki sírhalmára	egy versszak és refrénje.

II. Három önálló, egymás után attacca következő szvitrész: A—B—C

A: Elmëgyëk, elmëgyëk	1, 2, 3, 4 versszak
B: Madárka, madárka	1, 2 versszak
C: Sej, a tari rétën	1, 2, 3 versszak

III. Finale: kisrondó.

Rondótéma	(a)	Két tyúkom tavali 1 versszak
	(a—b)	Két tyúkom tavali 2. versszaka fölött a Hallod-ë, te szolgáló — népdal (b)
1. epizód	(c)	Ki van borér? 1, 2 versszak
Rondótéma	(a)	Két tyúkom tavali 1 versszak
2. epizód	(b)	Apczon lakom
	(c)	Ki a lányát férjhez adja 1, 2 versszak
Rondótéma	(a)	Két tyúkom tavali és a
	(b)	Hallod-ë, të szolgáló — népdalok egymás alatt.
Coda.	(a)	Két tyúkom tavali és a
	(b)	Hallod-ë, të szolgáló anyagából

I. Az első nagy rész a híres betyár: Vidrócki életének egy-két epizódját s borzalmas halálát tárja elénk.

A) A főrész első versszaka e-dór. A dal első sorát a szoprán és a tenor énekli unisono. (Az első versben végig a szoprán énekli a cantus firmust.) A második sorban megszólal az alt-basszus is. A dallam anyagából épít ellenpontot a basszus és a tenor figurációja. Ez a figuráció érzékelteti a vezető nélkül csörtető, barangoló nyájat. Az alt a tenor fölött kvinttel énekli a melódiát. (5. 8.) A harmadik sor végén a szoprán és az alt között levő kvart-távolság tercre csökken s ez folytatódik a 4. sorban is. (A 4. sor első üteme terc-kvint párhuzamos mozgást mutat a tenor-alt-szoprán között.) A harmadik sor végén korona. Ezzel a megállással mintegy felhívja figyelmünket a befejező sorra, amely választ ad arra, hogy miért „csörög-morog" „Vidrócki híres nyája" a Mátrába: „mert Vidróckit nem találja". Az első versszakot IV.[6] (leszállított terccel) akkorddal zárja. Az utolsó három taktus feloldott cisz-je aeol-jelleget kölcsönöz.

A második strófában a népdal-cantus firmus tulajdonképpen végig a szoprán szólamban szól. Az első sor a mixtúra következtében ugyan mind az öt szólamban megszólal más-más fekvésben; és a második sor első felét átmenetileg a tenor veszi át (bár figurálisan körülírva a szopránban is ott van), de aztán végleg a felső szólamban marad. Mixtúrával kezdődik (5. 8.) e strófa, a harmadik taktusban már figurációk lépnek be. A basszus II. tercel. A basszus mozgása a szoprán és az alt dallamának tükörképe. A következő ütemben a tercelés átmegy a tenor-basszus szólamokba. Érdekes párhuzamok és ellen-

mozgások vannak a három felső szólamban a 3. és a 4. sorban. E versszak IV. fokon zárul.

A harmadik strófa elüt az első kettőtől. A tenor énekli a cantus firmust nagyon izgatottan. A női szólamok a betyár kedvesének felzaklatott kedélyállapotát illusztrálják. A dallam második felét már együtt énekli a basszus—tenor unisono. Ezt a versszakot e-n fejezi be. A kíséret-motívumból alakul most egy moduláló szakasz, amely öt taktuson keresztül elvezet az a-dórig.

A negyedik versszak a-dórban mozog. (A kíséretben gyakran aeol-szext szerepel.) A basszus énekli a dallamot. Az eddigi „stabil" $^3/_4$-es ütemnemet erre a szakaszra (6 ütem) a $^4/_4$-es taktus váltja fel, hogy az üldözött betyár kifulladó zokszava közben egy-egy negyednyi lélegzetvételre legyen idő. Ezzel a szaggatottsággal is igen szemléletesen érzékelteti az üldözött ember zaklatottságát a szerző. A felső szólamok sóhaja a kivert, bujdosó betyár keserves élete fölötti szánakozást is jelképezheti. A vers végén a dallam motívumtöredékeit ismételgeti a három felső szólam a basszus kitartott A-ja fölött, quasi codetta. E versszak és ezzel maga az *A)*-rész is a-dórban fejeződik be.

B) A gyors középrész nemcsak tempójával, ütemnemével és hangnemével üt el a főrésztől, hanem kötött ritmikájával is. (Giusto-szerű táncos dallam, szemben a főrész parladójával.) E rész elbeszéli, hogy „kötötte el" a csikót Vidrócki és hogyan vágta le a fejét Pintér Pista, aki bizonyára a törvény embere volt. De az utolsó versszak hangulata érzékelteti, hogy a nép sajnálja a betyárt, együttérez vele, hiszen ő is, mint a többi szegénylegény az idegen elnyomók (katonafogás az osztrák ármádiába) igájából akart szabadulni, a maga módján. S ezek a betyárok a szegény embert nem bántották, sőt a gazdag zsákmányból részeltették olykor-olykor az őket bújtató-mentő szegény népet.

Az *A)*-rész a-dór befejezése után az V. fok moll hangnemében kezd a középrész: e-mollban. A népdal érdekes sajátossága, hogy természetes-moll jellege a harmadik sor feszítő menetében dallamos-mollá változik (emelt szext és szeptim felfelé, ami lefelé oldódik). Az első variációban a szoprán énekli a népdalt. A kezdés után egy taktussal a tenor imitálja a témát, s egy ütemmel később az alt is bekapcsolódik az imitációba. A dallam második felében a szoprán és a tenor között (félütem késéssel) keletkezik egy rövid kis kánon, amely imitációvá alakul, mégpedig ellenmozgásban. Az imitációba bekapcsolódik az alt is. Csak a versszak végén szólal meg a basszus I., majd a basszus II., az utolsó két szót ismételve, megerősítve. Ez a strófa egy IV. fokú akkorddal zárul.

A második versszak, ellentétben az első, csikólopást ábrázoló, izagalmas pp-jával, harsány hangon (ff) közli a rémes esetet. A szoprán énekli itt is végig a cantus firmust, de az első sort vele énekli (unisono) az alt is. A hírhozó szavába belevág a borzalmas esemény hallatára felajzott nép izgatott, rapszodikus kérdezgetése: „Hallottad-ë nagy hírit?" „hogy lëvágta a fejét," „a fejét". A basszus jajgatása a nép szörnyülködését, fájdalmát is kifejezheti. A strófa második felében már homofon-jelleg uralkodik. Az utolsó két taktusban késleltetéseket látunk. Az alt és a basszus befejező hangja már együtt hangzik a következő versszak kezdésével.

A harmadik strófa I. fokon kezdődik. Sokkal fájdalmasabb, mint az előző. Tempója is meglassult. (Meno mosso.) A dallam első felét a szoprán-tenor

együtt énekli. Az alt és a basszus jajszava kíséri, mely hangok disszonáns hangzást keltenek a cantus firmusszal együttszólva. A vers második felében a basszus orgonapontja fölött a tenor és az alt imitálja a melódiát. Különösen a tenor dallama fejezi ki híven a nép fájdalmát. A két középső szólam két ütemmel a szoprán után fejezi be a melódiát. Ez a versszak és ezzel az egész *B)*-rész I. akkorddal zárul.

A) A középrész zárása után a visszatérő főrész a-dórban kezd. Az alt énekli a cantus firmust. A néptömeg sóhaját a tenor és a basszus, majd a szoprán hangja fejezi ki. Az urak hetvenkedő felszólítására, a karakán magyar betyár még a sírban sem tagadja meg magát: „Mit ér nekëm hat vármëgye? Tizenkettő jöjjön ide!" — hökkenti meg (a basszus szólamban) a temetésére eljött népet. A felső szólamokban hallható dallamtöredékek egyaránt kifejezhetik az urak meghökkenését és a nép csendes büszke elismerését is. Ez morajlik tovább hét ütemen keresztül a záróakkord d-re épített nonakkordjáig. (Második fordítás.) Ez a befejezés talán azt a célt szolgálja, hogy harmóniai vonzást gyakoroljon a következő részre, amennyiben e záróakkord a folytatás dominánsa.

II. *A)* A tenor és a basszus intonálja (unisono) a d-dór dallamot, kíséret nélkül. Ez maga a téma, a „rongyos kis tanyából" kitörni szándékozó ifjú hetyke búcsúja.

Kedvese nem tartóztatja, csak arra kéri, maradjon hű hozzá. Az első variációban tehát a szoprán intonálja a dallamot, a többi szólam akkordikus aláfestést nyújt. A versszak IV. fokon zárul.

A második variációban a szoprán—alt oktávpárhuzamú kezdése után egy taktussal a tenor—basszus imitálja a dallamot egymástól terc távolságra. A női és a férfi szólamok között a késleltetett belépéssel kánonszerű játék alakul ki. Az utolsó két ütemben mind a négy szólam egységesen hangsúlyozza a kilátásba helyezett fenyegetést, így ad annak nagyobb nyomatékot. A strófa I. fokon fejeződik be. (Tökéletes egész zárás.)

A szoprán és a tenor tercmenetben kezdi a harmadik variáció dallamát. Egy ütem késéssel az alt és a basszus ugyancsak tercmenetben imitál (kvinttel lejjebb). Később az imitáció megváltozik, a tercelés is több helyen módosul. A dallam dór-jellegét erősen megingatja a sűrűn előforduló kis szext (b), ami aeol-tonalitást kölcsönöz, majd az utolsó öt ütemben következetesen használt kis szekund (esz) fríges képzetet kelt. A tétel d-n zárul.

B) A következő szvit-tétel arra csábít, hogy a „quasi trio" elnevezéssel illessem. Arra predesztinálja az *A)*-résztől eltérő hangulata, hangneme, ütemneme, tempója és dinamikája s ha nem is tér vissza a főrész, a következő szvitrész hangulata, tempója, ütemneme, hangneme, sőt dallamvonala is az *A)*-részt formázza. Hangneme a középrésznek: g-dór, a főrész szubdominánsa (ez is „trió"-s tulajdonság). Maga a cantus firmus egy felfelé kvintelő újtípusú népdal. (A, A^5, B, A)

Az első versszakot a tenor intonálja s egy ütem késéssel a szoprán. (Az alt is egy ütemmel később lép be s hangzásban terccel feljebb imitálja a dallamot.) A második sor első két hangját diminuálja a tenor (a 4. sorét is), a szoprán (hangzó) kvint-kánont énekel. Az alt imitációja nem mutat ilyen világos dallamkövetést. A harmadik és a negyedik sort is a tenor intonálja s a szoprán

szólam (az első taktust kivéve) oktávkánonban kíséri. Az első strófa zárása egy kvint nélküli I. fokú akkord.

A második versszakban a tenor dallamát egy negyed késéssel követi a szoprán II. oktávmenetben. A szoprán I. ugyancsak oktáv-kánonban követi a tenort, négynegyednyi késéssel. Ebben a kánonfolyondárban az alt is és a basszus is részt vesz, az előbbi a szopránnal együtt egy oktávval mélyebben, a basszus a tenorhoz képest szól egy oktávval mélyebben s $^3/_4$-es késéssel lép be. E dallamszövés a népdal harmadik sorában szünetel, itt ugyanis a három női szólam felel a két férfi szólamra (azok is egy ritmusban haladnak), negyed késéssel. A szólamok unisono éneklik a népdalt (oktávmenetben is) s csak a kánon színezi többszólamúvá. A negyedik sorban visszaáll az első sorok kánon rendje. Az utolsó dallamsort a tenor és a szoprán II. unisono megismétli diminuálva. E szvit-tétel egy terc nélküli I. fokon zárul. Az alt g-je belenyúlik a következő tétel kezdésébe.

C) A következő szvittétel hangneme: d-dór. A basszus-tenor c-g kvintje (VII) fölött a harmadik ütemben az alt intonálja a téma (újstílusú, A, A^5, B, A szerkezetű népdal) első sorát, amelyet a szoprán folytat. Az altnak tovább nincs dallamformáló szerepe, maga is az akkordikus (kísérő) építkezés része lesz. A sor végén, a kísérő szólamokban megjelenő felemelt terc már az e-dórra vezet. Az első versszak zárása tehát: I.

A második strófa e-dórban hangzik. A basszus II. d-orgonapontja fölött, a basszus I. intonálja a cantus firmust, amelyet a szoprán folytat. A többi szólam csupán a harmóniaépítésben vesz részt. Zárása: I. A szoprán kitartott e-je a következő variációba vezet át.

Ezt a változatot is e-dórban halljuk. A basszus I. intonálja a témát s végig énekli. Ez a variáció is e-dór I.-on zárul. (Tökéletes egész zárás.) A befejezést kilenc ütem átvezetőrész követi, amelyben a harmóniák változása úgy alakul, hogy gondosan előkészítse a szvit harmadik főrészét, a FINÁLÉ-t. A záróakkord ugyanis II.^{6}, ami a finálé hangnemének VII.^{6}-je, vagyis dominánsa, s ez után erősen kívánkozik az új főrész tonikája.

III. A harmadik főrész: a *Finálé*, formáját tekintve kisrondó, három népdal felhasználásával. Rondótéma a „Két tyúkom tavali" kezdetű mixolid hangnemű, kanásztánc-típusú népdal.

Rondótéma. Első megjelenésekor két részből áll. Az első részben a szoprán intonálja a „Két tyúkom tavali" népdaltémát (továbbiakban: a-téma). Az alt, a dallam első felében együtt mozog a szopránnal, majd g-d negyedmozgású ostinátóba csap át. A tenor az első négy taktusban egy hangon meditál, majd ugyancsak g-d ostinátóba megy át, de félértékű mozgásban. A basszus hasonlóképpen kezd, dudabasszust énekel g-hangon, majd az ötödik ütemben egy oktávval leugrik s orgonapontszerűen tart egy G-hangot. Az utólsó sorban jelenik meg csupán a sext és a szeptim, addig dúrnak is tekinthető, sőt dúrpentachordnak. A rondótéma első része I. fokon zár.

A rondótéma második fele két témájú. A tenor intonálja az a-témát, vele egyidőben a szoprán a „Hallod-ë të szolgáló?" (továbbiakban: b-téma) kezdetű népdalt. Az alt I. g-d osztinátót énekel. Az alt II ugyanazt az osztinátót énekli ritmus-eltolódással. A basszus ismét g-hangon dudabasszust énekel az első négy ütemben, majd a basszus I g-d osztinátót félértékű ritmus-

ban (ez is dudabasszus), a basszus II pedig ismét egy G-hangot tart orgonapont-szerűen. A rondótéma g-mixolid I. (terc nélkül) zárul. Ezután négy taktus átvezetőrész következik, amely harmóniailag előkészíti a d-dúr hangnemű első epizódot. (Az átvezetőrészben egyébként csak az alap és a kvint hallatszik: d-a, ettől még lehetne dúr-jellegű is.)

Első epizód. D-a kvintkísérettel énekli a basszus I. az első epizód témáját: „Ki van borér?" (továbbiakban: c-téma). A kíséretben a tenor és a basszus II. kvintje szólal meg egyszerre (dudabasszus), velük szemben a szoprán és az alt ritmusa áll, ugyancsak d-a kvint. A következő strófában az alt énekli a népdalt, ugyanabban a hangnemben. A tenor—basszus kíséret az első négy taktusban változatlan, az ötödik ütemben a basszus veszi át a tenor a-ját is, a tenor viszont e-t énekel. A szoprán e versszakban végig a-e kvintet énekel. Ez a kíséret nem akkordikus építkezés, itt lényegében egymás fölé épített kvintek vannak (kvintakkord). Hangzásban olyan I.[9] akkord, amelyből hiányzik a terc és a szeptim.

Rondótéma. A rondótéma első visszatérésekor lényegesen rövidebb, mint bemutatásakor volt. Csak az a-téma jelenik meg. Annyiban hasonlít első megjelenésére, hogy itt is a szopránban s azonos magasságban hangzik a téma. Feldolgozása azonban lényegesen más. Ott a basszus orgonapontja fölött a tenor és az alt osztinato mozgását láttuk, itt viszont mind a négy szólam mozog a strófa végéig. (Két verssor alatt dudabasszus.) Harmonizálása is más (szubdomináns), a félzárlat IV. fokú. A második részben az alt imitációja a szoprán alatt „tercel" (három-négy hangnál van csupán eltérés). A tenor és a basszus két-negyednyi késéssel indít (egymással ugyancsak tercpárhuzamban) és lényegében a témával ellenmozgású, több helyen pontos tükörképe. A rondótéma I. fokon zár, de máris továbbszalad, hogy kétütemnyi e—h kvintet hangoztató átvezetőrész után a második epizód következzék.

A második epizód témái (b-, c-téma) már elhangzottak: a rondótémában, illetve az első epizódban. A b-téma most e-mixolidban szólal meg az alt intonálásában. A basszus—tenor kíséret e-h kvintet énekel (dudabasszus) s az első négy ütemben a szoprán is. (Ez később módosul.) Ez a rész e-mixolid I. fokon zár. A második motívumot (c-téma) a basszus I. intonálja. A basszus II. G-d kurjantása minden második ütemben egy oktávot ugrik. A tenor csak minden második taktusban kurjant egyet: f, illetve f-g hangon. Az alt—szoprán is hasonlóképpen vesz részt az italos vendégek kurjongatását érzékeltető „játék"-ban. Az első versszak d-dór I. fokon zárul. A második strófában a szoprán intonálja a témát g-dórban. A dallam módosul az utolsó három ütemben. A kíséret az utolsó két taktust kivéve megint csak haj-haj kurjongatásokból áll. A befejezés harmóniailag előkészíti a rondótéma visszatérését, amennyiben egy kvint nélküli, leszállított szeptimhangú (vezetőhang a d-re) VII.[9] akkord. Ez a domináns hangzás vonja maga után a tonikai kezdésű rondótémát.

A rondótéma második visszatérésekor éppúgy kéttémájú (a-b), mint bemutatásának második versszakában s ugyancsak g-mixolid hangnemű. Most viszont a szoprán énekli az a-témát, és a tenor a b-témát. Az alt imitációjában tercelést látunk az első négy taktusban, utána g-d osztinátót nyolcad-

mozgásban. A basszus az első felében ismét dudabasszust énekel, majd kettéválik a szólam s a basszus II egy G-t tart orgonapontszerűen, a basszus I g-d ostinátót énekel félértékű ritmusban. E rész I. fokon záródna, ha nem maradna nyitva. A szoprán és a tenor megismétli a népdal harmadik sorát refrainszerűen, hogy ebből bonyolítsa le a fergeteges-mozgású codát. A többi szólam e két taktus alatt is változatlanul folytatja mozgását.

Coda. A szoprán figurációs dallamát a tenor negyednyi késéssel követi négy taktusban hangról-hangra (hangzásban természetesen oktávval lejjebb). Az alt két taktusban énekli a b-témát, utána a szoprán dallamát „terceli" egy ütemben. A basszus két negyednyi késéssel követi a szoprán figurációját két oktáv távolságú kánonban a negyedik ütem elejéig, amikor is a „Hallod-ë të!" szövegével szalad fel az utolsó előtti taktus dallamára, amelyet unisono énekel mind a négy szólam. Egy tercállású I. fokú akkorddal zárul e monumentális mű.

*

Kodály népdalkórusai a feldolgozás végtelenül gazdag példáit nyújtják. E — tartalmában és formájában egyaránt kimeríthetetlen leleményű — gazdagságnak csupán egy töredékét csillantottuk fel: elsősorban a formai megoldások közül kívántunk bemutatni egyet-egyet.

Kodály Zoltán, a zeneszerzés művészetének és mesterségének olyan virtuóza, aki tetszése szerint formázhatná anyagát (így a népdalt is); mégis, a csak az igazán nagy művésznek és nagyszerű embernek megadatott szerénységgel, mindig az adott népdal hangulatában és zeneiségében rejlő lehetőségeket bontja ki egy sebészprofesszor körültekintésével és biztonságával; és sohasem a szerző ragyogó technikáját csillogtatja, kezében sohasem válik öncélú ügyeskedéssé a feldolgozás.

KROÓ GYÖRGY:

BARTÓK BÉLA MEGVALÓSULATLAN KOMPOZÍCIÓS TERVEIRŐL

Bartók zeneszerzői pályafutásának fontos dátuma 1918. Ebben az évben köt szerződést a bécsi Universal céggel művei kiadására. Már meglévő zeneszerzői rangját, hírét is jelzi ez a megállapodás, de méginkább jelent biztosítékot a jövőre nézve, művei nemzetközi megismertetése, elhelyezése, elterjedése tekintetében. Bartók 1939-ig tekinti kiadójának az Universalt, de már 1938-ban az Anschluss után műveinek újabb gondozója után néz a Hitler által meg nem szállt nyugati világban, és életének utolsó hat esztendejében a Boosey & Hawkes londoni kiadót tiszteli meg bizalmával. A két kiadóhoz intézett levelei mintegy 27 éven át végigkísérik, jelzik, kommentálják és datálják alkotómunkáját. E rendkívül fontos forrást most egyetlen szempontból lapozzuk végig művekké nem érett tervek, elvetélt kompozíciós ötletek, meg nem valósult ideák nyomait kutatva.

1918. április 11-én az Universalhoz írott legelső levelek egyikében Bartók összegezve addigi alkotómunkáját, arról tájékoztatja a kiadót, hogy a közeljövőben milyen művek készülnek el műhelyében: *„A következő években kisebb vagy nagyobb zongorakompozíciókat, zongorakíséretes dalokat, esetleg vonós kamarazenét várhatnak tőlem, zenekari muzsikát (színpad nélkül) aligha, mert a Királyi Operaház egészen hamarosan egy pantomimet, vagy egy táncjátékot, azután majd egy operát rendel nálam. Ez a két színpadi mű három-négy éven át annyira leköt majd, hogy zenekari műveket bizony nem igen fogok tudni írni...”* A pantomim, vagy táncjáték terve néhány hónap múlva, 1918 októberétől kezdve realizálódott A csodálatos mandarin vázlataiban; az operatervről közelebbit nem tudunk. *Somfai László* jegyzékének tanulsága szerint („Nichtvertonte Libretti im Nachlass und andere Bühnenpläne Bartok's” a Documenta Bartokiana II. füzetében) Bartók hagyatékában 1921-nél korábbról származó opera-librettót nem találtak; valószínű tehát, hogy Bartók 1918-ban nem a *Honti Tibor* által neki 1915-ben elküldött cím nélküli egyfelvonásos megzenésítésére gondolt. Az is elképzelhető, hogy az Universalnak szóló levél megírásakor még egyáltalán nem volt konkrét elképzelése a szóbanforgó operáról. Időben a legközelebbi támpontunk (1918. június 15.) *Lombos Alfréd* libretto-vázlata *(A kivándorlók trilógiája)* lehetne, de vizsgált forrásaink alapján valószínűbbnek látszik, hogy Bartók számára konkrét operatervet inkább *Lengyel Menyhért* műve jelenthetett 13 hónappal később. 1919. július 11-én írja: *„A legutóbbi hetekben megkaptam Lengyeltől egy egyfelvonásos opera („Scheherezade”) szövegét, de hogy mikor jutok munkához, azt az istenek tudják.”* Majd egy ismeretlen rendeltetésű levélben

1920. január 10-én (valószínűleg Lengyel Menyhértnek címezve) *„Kedves Uram! Nemhogy a Scheherezadera gondolhatnék, de még a Mandarin partitúrájából sincs meg egyetlen ív sem"*. A színpadi tervek végül is mind elakadtak, Bartóknak az Operaházhoz fűzött reményei az emigrációba kényszerült *Balázs Bélának*, A kékszakállú herceg vára és A fából faragott királyfi szövegírójának bojkottálása miatt szertefoszlottak, s nemhogy a Scheherezadehoz nem jutott hozzá, de Lengyel előbb munkába vett szövegének A csodálatos mandarinnak a megzenésítésével is csak 1924 novemberére készült el. Hogy a Scheherezadétól teljesen elállt, azt 1924. március 19-én kereken le is írja: *„Nincs szándékomban semmiféle színpadi művet írni Lengyel szövegre."*

Közben azonban kínálkozott színpadi mű írására lehetőség külföldön is. Ez a *Lysistraté* híres esete. Berlinből címezte 1920. március 10-én azt a levelét, amelyben először hallunk erről a tervről: *„Reinhardt Nagy Színháza számára kell írnom kísérőzenét. Ha találok itt zongorás szobát, ahol dolgozni tudok, elfogadnám a megbízást és szállítanám a munkát a kívánt határidőig, június elejéig ..."* Húsz nappal később már a terv meghiúsulásáról olvasunk: *„A Reinhardt-féle dologból semmi sem lett. Eltekintve attól, hogy követeléseimet túl soknak találták, április elsejére nem tudtam lakást szerezni; minthogy a feladat határidőhöz kötött, nem halaszthattam a munka kezdetét még tovább. Csodálkozva hallom, hogy levelemben nem közöltem Önnel, hogy egy Lysistraté-hoz írandó kísérőzenéről volt szó (a zenének körülbelül 25—30 percnyi időtartamúnak kellene lennie: két bevezetés, egy tánc befejezés gyanánt, azután kísérőzene a szavalókórusokhoz)"*. Ezt már csak egy adattal kell kiegészítenünk, amellyel Bartóknak feleségéhez írott 1920. március 4-i levele szolgál, amikor a Lysistraté előtt megemlíti Aristophanes nevét.

Operatervekről most évekig nem olvasunk többet. Nem válaszol Bartók művel a Washingtoni Library of Congress kamara-pantomimra szóló 1000 dolláros megrendelésére sem. A kiadó azonban úgy látszik, továbbra is ösztönzi Bartókot színpadi mű írására és új szövegkönyvekkel ismerteti meg. A harmadi vonósnégyes korrektúráinak idejéből, 1929 májusából szóló a következő lakonikus Bartók-mondat: *... Tegnap ... visszaküldtem Önnek ... az átnézésre átadott négy operaszöveget."* Mintegy kilenc hónap múlva mégis magáravonhatta valami a figyelmét, mert a következő kéréssel fordul a kiadójához: *„Hallom Mohácsi úrtól, hogy egy tervbevett színpadi mű szövegéről beszéltek, amelyet nekem kell megzenésítenem. Kérem Önt, hogy ne tegyen említést erről az újságjaiban."* Mind *Kristóf Károly* (Beszélgetések Bartók Bélával, Zeneműkiadó, 1957. 175. oldal) híradása, mind Somfai László említett cikke alapján valószínűnek látszik, hogy az idézett mondat *Mohácsi Jenő* és *Vészi Margit A szív* című, 1912-ben írott balettszövegére vonatkozik, amelyről Bartók mégsem lehetett, talán éppen a népéletből merített témája miatt olyan rossz véleménnyel, mint azt Balázs Béla említi (Balázs Béla, aki Bartókkal kapcsolatos visszaemlékezéseiben nem egyszer fogalmazott szubjektívan, ezúttal is eltúlozva írhatta, hogy „a balett rossz és Bélának nincs kedve"). Az új színpadi mű terve végül mégis füstbe ment, és az új terv, legalábbis a kiadóval folytatott levelezésben többé fel sem vetődik (1936. szeptember 1.: *„Közlöm Önökkel, hogy a hír, amely szerint operát komponálnék, légből kapott ... sőt a legközelebbi jövőben egyáltalán nem tervezek operát")*. Jellemzően írja 1939 májusában, amikor új kiadójával vitatja meg a megkö-

tendő szerződés pontjait, a színpadi művek szövegére vonatkozó megjegyzései után, hogy „... *természetesen ez nem fontos túlságosan, mert nagyon valószínű, hogy nem igen lesz alkalmam énekes színpadi művet írni.*" Már betegsége első kritikus idejére (1942—43.) esik az az operaterv, amely szerint — nem tudjuk kinek a kezdeményezésére — Robert Neumann: A Woman Screamed című regényéből írtak volna operalibrettót számára. Bartók ebben az időben a zenekari *Concertót* érlelte magában, azt a művet, amely színpaddal való utolsó valóságos kapcsolatát is jelentette.

A Budapesten is megtalálható Bartóknak címzett Boosey & Hawkes levelek alapján helyesen következtette Somfai László, hogy a levelezésben 1942 és 1945 között többször is megemlített és a New Yorki Ballet-Theatre számára tervezett és készülő *Balett* alatt tulajdonképpen a Concerto zenéje értendő. A produkcióról 1942 tavasza óta folyt tárgyalás a színház és a kiadó között, de Bartók legkorábban csak 1944. január 1-én kaphatta kézhez *H. W. Hensheimer* (Boosey & Hawkes New York-i képviselőjének) levelét a megállapodásról. Hensheimer csak ekkor szólítja fel hivatalosan Bartókot, hogy „haladéktalanul kezdjen hozzá a zongorakivonat elkészítéséhez". Bartók válaszlapja 1944. január 10-én kelt és a következőképpen szól: „*Örülök a Ballet-Theatre-rel kapcsolatos híreknek. Az időpontok* (a színház legkorábban őszre készül kihozni a darabot) *rendben vannak. Azonnal munkába vettem a zongorakivonatot és előreláthatóan február 11-re kész leszek vele.*" A munkával jól halad, 1944. január 27-én már leírhatja, hogy „... *A zongorakivonat gyakorlatilag elkészült, kivéve az utolsó két oldalt és a dinamikai jeleket. A jövő hétfőn kipróbálom zongorán (a »játszhatóságát«), így remélem postára adhatom február 1-én. Átlagban valamivel több mint két órát vett igénybe egy-egy oldal elkészítése, ez összesen mintegy 100 óra. Tönkretettem nyolc tollat, elhasználtam egy üveg tintát és egy borotvapengét... Lesz hozzá néhány javaslat is a lemezrejátszással kapcsolatban...*" A „magyarázatokat és javaslatokat" február 1-én külön levélben küldte el. Megjegyzéseinek az a lényege, hogy a Concerto zongorakivonatát, bár nem négykezes, vagy kétzongorás letétről van szó, ideális esetben mégis két személynek kell megszólaltatnia. A másik zongoristának szánt szólamot apró kottafejekkel jelölte meg a kéziratban. E szólam nélkül is előadható a mű, de a 482. és az 555-ös próbaszámok közötti rész hangzása enélkül nem egyenlő értékű a partitúráéval. A Concerto balettváltozata Bartók életében nem került közönség elé, de a Ballet-Theatre és a kiadó terve és sürgetése nélkül egy Bartók-művel, a Concerto zongoraváltozatával lennénk szegényebbek.

A színpadi művek fejezetéhez tartozik epilógusként A csodálatos mandarin megfilmesítésének terve is. 1936 februárjában két helyről is felvetik az ötletet. *Hermann Scherchen* marionett-filmre gondol, a zenét az ő vezényletével a Bécsi Filharmonikusok Brüsszelben játszanák hangosfilmre, a marionettet külön filmesítenék meg és a kettőt később szinkronizálnák. Max Semmler, aki már 1930-ban elő akarta adni Bécsben a Mandarint, csak a zenét és a színpadképet vetetné filmre és ezt élő, színházi pantomim előadásokhoz használná fel. A Scherchen-féle tervből, mint áprilisra kiderült, nem lesz semmi; a Semmler-féle ötlet még többször visszatér a levelezésben. Bartókot kizárólag zenéjének interpretációja foglalkoztatja: „... *fontos lenne tudni, melyik zenekart és melyik karmestert szerződtetné ... A zene ilyen „társítása"* („*Ver-*

einigung") esetén elsőrendű erőkhöz kellene ragaszkodnom. Semmler annak idején a Bécsi Filharmonikusokról írt, de ki lesz a karmester? Tulajdonképpen Scherchen lenne az egyetlen ember Dohnányin kívül, aki januárban itt a Koncertváltozatot, mint erről értesítettek, egészen kiválóan tolmácsolta . . ." Végül is ez az ötlet sem valósult meg és A csodálatos mandarin filmre (Magyar Rádió és Televízió) és bábszínpadra (Magyar Állami Bábszínház) csak 1968-ban, illetőleg 1969-ben került.

*

A megkomponált színpadi művekkel és a színpaddal kapcsolatos tervek után lássuk időrendben a többi csírájában maradt kompozíciós ötletet, amelyek a 30-as, 40-es években sűrűsödnek. Az esetek nagy részében kiadói kezdeményezésekről, vagy magánmegrendelők javaslatairól és azok Bartókban kiváltott visszhangjáról lesz szó.

Az Universal zenekari részlegének vezetője áll a sor élén 1930. május 16-i levelével, amelyben a Táncszvithez hasonló, népszerűségre igényt tartó darabot kér a zeneszerzőtől. Milyen jellemző a piac, az előadói igény és a zseni közötti feszültségre a levél következő mondata: *„Egy olyan mű, mint a Zene a Csodálatos Mandarinhoz, amelyhez különösen nagy reményeket fűztem, mert rendkívül szeretem, sajnos túl nehéz a legtöbb zenekar és karmester számára; ne vegye ezért szerénytelenségnek, ha egyenesen arra kérem, hogy írjon ismét egy tisztán zenekari művet* (Ein reines Orchesterwerk). *Felhasználom az alkalmat arra is, hogy visszatérjek egy régebbi beszélgetésünkre a Négy zenekari darabbal kapcsolatban, amikor is felvetettem a hangszerelés redukálásának gondolatát, hogy a mű kis zenekarok számára is előadható legyen."* A Négy zenekari darab hangszerelésének módosításával Bartók nem foglalkozott, de a következő 18 hónapban közvetve kétszer is reagált a levélben kifejezésre jutó kiadói tendenciára. Már néhány nappal később engedélyezte a következő szezontól kezdve más zongoristák számára is I. zongoraversenye előadását, amelyet addig saját magának tartott fenn, és 1931 augusztusában ismét foglalkozott a hét év óta nem is említett A fából faragott királyfi Szvit sorsával, amely, mint nyilván népszerűségre számító kompozíció valószínűleg megfelel a kiadó által elképzelt „tiszta zenekari mű" fogalmának is, és amelyet előadásra készített elő. Ezután nem sokkal sor került a kiadói és alkotói elképzelések összehangolására is.

A tárgyalás jegyzőkönyve 1931. december 17-én kelt. Ennek hatodik pontjából következik az alábbiakban néhány mondat. *„Új zenekari művek a) Variációk és táncok a 15 magyar parasztdalból, kb. 6—7 perc, valószínűleg márciusban lesz kész, b) Zenekari darab a Szabadban című zongorakompozícióból és a 9 kis zongoradarabból, kb. 15 perc, a nyár folyamán készül el, c) Ehhez hasonlóan egy Vonós Szimfónia a IV. vonósnégyes nyomán (a jelenlegi szólamok nem kerülnek felhasználásra), d) egy kb. 20 percnyi időtartamú Kantáta zenekarra szólókra és kórusra, készen van; a német fordítás, amelyet dr. Szabolcsi készít el hozzánk kerül lektorálásra, e) Bartók új kórusokat ír egyszerű kísérettel a következő idény folyamán, f) egy új zongoraverseny, elkészült . . ."*

Itt az indítéka és a magyarázata a Magyar parasztdalok (1933) és a Ma-

gyar képek (1931) keletkezésének *(a)* és *b)* pont). De míg a Magyar parasztdalok a terv szerint készült el a Magyar képek más, régebbi zongoradarabok átirataiként valósultak meg. Fölösleges hangsúlyozni, hogy az Erdélyi táncok is ebben az időben született, és ugyanennek az elképzelésnek volt a része. A Szabadban és a 9 kis zongoradarab zenekari verziójából azonban nem lett semmi. És ami még többet ígért volna, hiszen az eredeti szólamok helyett Bartók újakat készült írni az új forma számára, A IV. Quartett vonószenekari változatából sem. Ami az új kórusok kérdését illeti („egyszerű kísérettel"), zongorával ellátott karművet 1929 után 8 évig nem írt Bartók. Ám az idézett levélrészlet nem is vonatkozhatott zongorakíséretre, mert a jegyzőkönyv hatodik pontja, amelyet fentebb részben közreadtunk, kifejezetten zenekari művekre vonatkozik. Minthogy a hatszólamú Székely dalok a capella kórusok, csak az 1930-ban nyomdába adott 20 magyar népdal 5 darabjának 1933-as zenekarkíséretes átíratára gondolhatunk. Mindebből az a tanulság kínálkozik, hogy Bartók ugyan megértette kiadója kívánságát, de csakis meglévő művek változataival vagy átirataival elégítette ki és közben egyenesen ment előre a II. zongoraverseny és a Cantata profana meredek útján.

Természetesen a kiadó is tisztában volt Bartók zeneszerzői rangjával és tudta, hogy tárgyalópartnere elsősorban nem a Magyar képek, hanem a Cantáta profana szerzője. 1932. szeptember 29-én így fordult Bartókhoz: *„Mindenképpen szeretnénk Önt arról biztosítani, hogy továbbra is készek vagyunk intenzíven dolgozni az Ön nagy művéért és súlyt helyezünk arra, hogy a Cantata kéziratát minél előbb átadja nekünk."* Köztudomású egy Albrecht Sándornak küldött leveléből, hogy a Cantatát Bartók eredetileg egy ciklus részeként képzelte el. Nem tudjuk azonban, hogy három vagy négy műből álló kantáta-sorozatra gondolt-e (L: Ujfalussy József könyvének, Bartók — Gondolat, 1966. II. 204. oldalát). *Hertzka Gyulának* 1932 szeptemberi találkozásuk alkalmából trilógiáról beszélt, a kiadó szeptember végi levele is így emlegeti a tervet. *„Tudomásul vesszük, hogy a mű, amelyet Ön — mint megtudtuk, egy trilógia részeként* (als Teil einer Trilogie) *gondolt el, önálló előadásra is nagyon alkalmas."* Október 12-én azonban Bartók maga határozottan négy részes ciklusra utal, amikor így fogalmaz: *„. . . Így elhatároztam, hogy nem várom meg a Cantata még hátralévő három részének elkészültét* (das Fertigwerden der übrigen 3 Teile der Kantate), *hanem a szóbanforgó elkészült első részt kívánságuknak megfelelően átengedem Önöknek . . ."*

Számunkra ismeretlen rendeltetésű kompozícós vázlatokról értesíti Bartók az Universal céget 1936 nyarán. Július 24-én keltezett levelében először megemlíti a Sacher-féle megrendelést *(„Valamit egy január 21-i koncert számára vonószenekarra, esetleg még 3—4 hangszerre, mintegy 15 percben")*, amelyből a Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára című remekmű született, majd így folytatja: *„Egy másik zenekari művet is tervezek (normális, kettős Besetzung, rövid darabok sorozata* [eine Reihe kurzerer Stücke]). *Mielőtt azonban a dolgok elkészülnének, vagy legalábbis előrehaladott stádiumban lennének, nyilvánosan ne beszéljenek róluk, propaganda célból sem. Így hát kb. szeptember közepéig türelemmel kell lenniük, akkor majd biztosabbat közölhetek Önökkel . . ."* Szeptember 1-én ismét hallunk erről *„a másik zene-*

kari műről, amelyhez a vázlatok részben már szintén megvannak..." De melyik műről van szó? 1936 szeptemberéig a Zenét komponálta, októberig tartott amíg lemásolta. Azután folytatta volna az ismeretlen rendeltetésű Vázlatok kidolgozását? A számontartott korabeli művek kompozíciós dátumai csak durván igazítanak el. A kétzongorás szonátát 1937 nyarán írta, ekkor már foglalkozott a Hegedűversennyel is, amelyet a következő év nyarán fejezett be, de ezidőből származnak a Kontrasztok is, legalábbis az első kétételes változat, 1939 nyara a Divertimentóé, és ekkor kezdett bele a VI. vonósnégyesbe is.

Érdekes feltevés felé indítja el gondolatainkat a kiadó 1936. szeptember 26-i levele. Megtudjuk ugyanis belőle, hogy Bartók hegedűversenyek iránt érdeklődik, és Bécsből el is küldték címére Weill, Szymanowsky és Alban Berg hegedűversenyeinek partitúráit. Hegedűversenyt készülne írni ő maga is? 1936 szeptemberében? Mindenesetre, bár júliusban szó volt arról, hogy Baden-Baden 1937-es zenei ünnepségeire esetleg azt a bizonyos készülő „másik zenekari művet" írja meg, most váratlanul a Zene németországi bemutatóján ajánlja fel. A „másik zenekari műről" mélyen hallgat, úgyhogy decemberben az Universal levélben érdeklődik, tulajdonképpen milyen jellegű is ez a kompozíció, mert a Baden-Baden-i ünnepség rendezői még mindig számítanak rá. A választ sajnos nem ismerjük, de tény, hogy 1937 januárjában Baden-Badenbe a Zene kottaanyagát postázzák, és 1937. május 13-án Budapesten *dr. Wintert,* az Universal igazgatóját Bartók azzal a hírrel lepi meg, hogy egy hegedűversenyen dolgozik. A munka még júliusban sem lehet túlságosan előrehaladott állapotban, mert Bartók kereken kijelenti, hogy ha feltételeit, amelyek egy hegedűsnek a művel kapcsolatos opciójára vonatkoznak, a kiadó nem teljesíti, eláll a hegedűverseny megkomponálásától. *„Ebben az esetben meg lennék akadályozva a mű megírásában* — olvassuk június 10-i levelében — *s a versenymű helyett további kórusműveket írnék...*" Ennyit tudunk a Zenével párhuzamosan felvázolt „másik zenekari műről". Amíg több adat nem áll rendelkezésre, bizonyosat nem mondhatunk. De minden valószínűség szerint az 1936-os vázlatok végül is az 1938-ban befejezett Hegedűversenybe olvadtak be. S ha ez így van, a Hegedűverseny kompozíciós munkájának megkezdését nagyjából egy évvel előbbre kell kelteznünk mint eddig tettük.

*

1939 nyarán Bartók aláírja a szerződést, amellyel új műveinek kiadójává ettől kezdve a londoni *Boosey & Hawkes* céget teszi meg. Az első érdemi ügy, amelyet az angol vállalattal megvitat még 1939 tavaszán, a *Mikrokozmosz* ügye. A sorozat ekkor még nincs készen, Bartók éppen az eddigiekhez még hozzákomponálandó „húsz-harminc nagyon rövid és nagyon könnyű darabbal" foglalkozik és tervezi azt is, hogy párhuzamosan átír négy kézre „néhányat a könnyű darabok közül". Az egész ciklust szeptember elejére ígéri (tudjuk, hogy azt végül is csak novemberben fejezte be), és a kiadással kapcsolatban különös egyéni ötlettel áll elő. Az ideát egy személyes beszélgetés során vetette fel *dr. Kalmusnak,* a cég képviselőjének, de 1939. április 17-i levelében Hawkes-ot is tájékoztatja róla. *„Azt javaslom, hogy képekkel je-*

lenjék meg (természetesen csak akkor, ha a képek nagyon jók és eredetiek). 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). De néhány darabnál, mint például: Kvartok, Ellenmozgás stb.) nem tudnék javasolni témát a kép számára; az az érzésem mégis, hogy ilyen esetekben díszítőelemeket lehetne használni."

Hawkes tetszéssel fogadta a rajzos Mikrokozmosz ötletét és a következő hónapok hosszas levélváltása tanúsítja, mennyire komolyan foglalkozott vele a zeneszerző is, a kiadó is. Bartóknak például tetszett egy Budapesten akkoriban megjelent gyermekeknek szánt zenei meséskönyv a Gyulai-féle), különösen annak az az ötlete, *„hogy absztrakt témákat"* (skálákat, hármashangzatokat) *kottafejek mosolygó vagy szomorú stb. — arcával illusztrált."* Nyáron már azon a véleményen van, hogy talán nem minden darab igényel illusztrációt; mindenesetre a tervezett első kötet, a könnyebb és egyszerűbb darabok gyűjteménye többet mint a későbbiek. És az az elképzelésem — fűzi hozzá — *„hogy a képek többé-kevésbé stilizáltak legyenek, bizonyos esetekben csupán néhány vonalra gondolok, amelyek csak határozatlanul utalnának erre vagy arra"*. Egy londoni grafikus mintákat készít Bartók számára, amelyek, ha nem is kivétel nélkül, de a művész tehetsége és fantáziája mindenképpen elnyerik Bartók tetszését.

Amikorra azonban a sorozat, amely az illusztrációs terv felvetődése idején még csak mintegy 100 darabból állott, végül is több mint félszázzal megnő, kiderül, hogy végeredményben a 153 darabnak csak töredékét illusztrálnák. Ez azután Hawkes-nak kereskedelmi szempontból nem tetszik és vagy egy egyértelmű képes kotta, vagy egy egyértelmű illusztráció nélküli kiadvány mellett száll síkra. A döntést Bartókra bízza, de figyelmezteti a zeneszerzőt, hogy ha az illusztrált változat mellett dönt, a mű megjelenése elhúzódik. Bartók visszaadja a döntés jogát a kiadónak: *Ön határozhat és válassza azt az utat, amelyet legjobbnak talál* (1939. december 18.)". A történetet a cég egy Bartóknak címzett levele zárja le 1940. január 19-én: *„Ami az illusztrációkat illeti, sürgönyt kaptunk Ralph Hawkes-tól, amelyben jóváhagyását adja, hogy az illusztrációkat végleg elhagyjuk."*

A Mikrokozmosszal kapcsolatban nem ez az egyetlen elvetélt terv. Bartók már néhány hónappal előbb tudatta Hawkes-sal, hogy a Bolgár táncokat majd meg akarja hangszerelni; most (1939 áprilisában) kiegészíti ezt a javaslatát: *„Szándékomban áll meghangszerelni nemcsak a »Bolgár táncokat«, de más darabokat is a Mikrokozmoszból a következő címmel: Tanulmányok (Studies) zenekarra (12—15'). Ezt valószínűleg október előtt nem fejezhetném be."* Még július 8-án egy Svájcban keltezett levelében is visszatér erre a tervére, de ekkor már kirajzolódott ennek a műnek a sorsa is: *„Új műként, tudja, meg akarom hangszerelni a Mikrokozmosz néhány darabját (mint Studies, vagy ha jobban szereti Etudes), remélem talán elkészül október végéig, de ez esetleg már túl késő Amerika számára. Augusztusban egy szvit-jellegű művet kellett írnom vonószenekarra Sacher számára (első előadás áprilisban), nehéz feladat, mert könnyen játszhatónak kell lennie!"*

Nemcsak azt tudjuk meg ebből levélből, hogy a tervezett Mikrokozmosz partitúrát a Divertimento és majd az azt szinte szünet nélkül követő VI. vo-

nósnégyes kompozíciós munkája szorította háttérbe, tehát hogy az átiratot két eredeti nagy mű zenéje „ölte meg", hanem azt is, hogy az átirat, a népszerű darab ismét gyakorlati célra kellett, hogy annak terve összefüggésben állott az amerikai úttal, az új honfoglalás gondolatával. Mindezeket átgondolva már csak kifogásnak tetszik az a néhány szó, amellyel Bartók 1939. december 18-án kiadóját vigasztalja: *„Pillanatnyilag kimerültem és beteg is vagyok, de remélem meg fogom tudni csinálni, legalább részben az Óceánon, útban Amerikába és vissza."*

A Boosey & Hawkes céggel Párizsban 1939. február 24-e és március 6-a között lefolytatott tárgyalások témája kísértetiesen emlékeztet a 9 évvel korábbi vitára Bartók és az Universal között. A nagy művek és az előadható átiratok vagy könnyebben terjeszthető népszerű, kis együttesre számító kompozíciók dilemmája megismétlődik. Csakhogy ezúttal a második kategóriába tartozó művekben úgy látszik maga Bartók is lehetőséget lát, mert fontosnak érzett műveket ilyen módon is bekapcsolhat a világ zenei vérkeringésébe. Ezenkívül a népi szövegekre készült Női és gyermek-karok és a Mikrokozmosz szerzőjében úgy látszik ismét fölébredt a pedagógus hajlam és ez ösztönzi „iskolai művek" írására, ez fordítja figyelmét, most már évek óta tartósan, a gyermekvilág, az éneklő és hangszert tanuló iskolások felé. Következzék néhány részlet a párizsi tárgyalások anyagából, úgy amint a fontos, 1939. április 17-én a Csalán utcában kelt levelében Bartók összefoglalja őket. e) *„... amit Párizsban említettem ...: nagyon könnyű szvit vonószenekarra, tanulók számára, akár népi dallamokra, akár eredeti témákra. Nem tudom még, mikor lesz időm ezekre (talán 1940 nyarán)."* g) *„Van 27 gyermek- vagy női-karom (2 vagy 3 szólamra), két évvel ezelőtt jelent meg, csak magyar szöveggel (Magyar Kórus, Budapest) a bécsi Universal engedélyével; a kiadó általános egyezményünk ellenére visszautasította a német vagy másnyelvű kiadást; őrzöm a visszautasítást tartalmazó levelet. Ez egy nagyon fontos művem. Különböző helyeken tervezték az előadását, de nem valósulhatott meg, minthogy a szöveg nincs lefordítva. Ki kellene adni angolul, franciául (vagy németül?). Emellett át akarok írni néhányat közülük 2 vagy 3 hegedűre hasonlóan a »44 Duó hegedűre« (sic!)(című kompozícióm-)hoz."*

Hawkes a vonószenekari művet már közvetlenül a párizsi tárgyalások után nyugtázta (március 6-án kelt levelében a „Darabok iskolai zenekarra" címmel nevezi meg a tervet), április 25-én jóváhagyja a kórusok két vagy három hegedűs átiratának eszméjét is.

És a nagy művek terve? A nemsokára kidolgozásra kerülő Divertimento és a VI. vonósnégyes mellett még egy kompozícióról szó volt Párizsban. Bartók ezt így említi: *„Szimfonikus balett. El kell halasztani 1940 vagy 1941 nyarára."* Hawkes így reagál a tervre: *„Egy hosszú zenekari mű ideája balett formájában, amilyen a Szimfonikus balett, nagyon rokonszenves nekem ..."*

Svájcban majd Amerikában újabb találkozásokra kerül sor Bartók és Hawkes között, a Szimfonikus Balett tervére az általunk ismert levelezési anyagban többet egyikük sem tér vissza. Ebben az esetben nem gyaníthatjuk, hogy a terv más koncepcióban él-e tovább, hogy más — ismert — művé alakult-e. Inkább arra gondolhatunk, hogy a Bartók Amerikában való letelepedése előtti és utáni nehéz, 1939—1941-es esztendők belső csalódásainak ál-

dozata lett. Az átköltözés, a kivándorlás, a háború, a család ideiglenes szétszakadása (Péter fia Magyarországon maradt) rendkívül megviselte és igénybevette Bartókot. De már korábban, 1939 decemberében hónapokra szinte megbénította édesanyja halála, és megmaradó energiáját a népzenei anyaggal való „napi 10 órás" tudományos munka emésztette fel. Ezek lehetnek az okok, amelyek miatt a Szimfonikus Balett 1940—41-ben nem készült el, és emiatt nem válaszolt Bartók kompozícióval Hawkes-nak egy harmadik zongoraverseny megírására *már 1940-ben* tett ajánlatára sem.

A harmadik, egyidejűleg szóbakerült munka a Kétzongorás Szonáta zenekari változata viszont — amelyet Hawkes valósággal kicsikart Bartóktól — még 1940-ben elkészült. Az átiratra volt ereje (talán szabad e cikk írójának itt azt a személyes véleményét is elmondania, hogy ez a munka nem tartozik a legszerencsésebb átköltések közé, nem ér fel az eredeti mű nagyságához), eredeti kompozíciókra nem. Íme Ralph Hawkes témánkba vágó levelének két mondata 1940. augusztus 22-ről: „... *Szeretném emlékeztetni a Kétzongorás Szonáta zenekari változatára vonatkozó ígéretére és szeretném arról is értesíteni, hogy a III. zongoraversenyt 1941 nyarával várom Öntől. Az indok, amely ezt mondatja velem az, hogy Önt ennek a műnek a szólistájaként várják a New York-i Filharmonikusok 1941—42-es centenáriumi évadjuk során...*" És egy további részlet egy december 6-i levélből, amely már Amerikában találja Bartókot: *Örültem a hírnek, hogy meghangszerelte a Kétzongorás szonáta két tételét... és remélem, hogy állandó erőfeszítésem, amellyel erre a munkára ösztönöztem Önt, sikerrel végződik majd. Rendkívül sokra tartanám, ha megírná nekem egy levélben, mit tart a műről ebben az új formában és biztos vagyok benne, hogy még több, egyéb előadást is tudunk majd szervezni a jövőben, amikor már ebben a formában forgalomba került.*"

És végül még egy gondolat az 1940—41-ben meg nem írt III. zongoraversenyhez; ez már nem az alkotás, hanem az előadás problémakörébe tartozik. Bartók a pódium-zongorista lelki és fizikai erőnlétét, idegállapotát érinti kérdésünk. Egy 1939. június 13-ról származó fontos írásbeli megjegyzése („Important remark") hívja fel a figyelmünket arra a tényre, hogy Bartók a szó teljes értelmében vett szólista pályáját lényegében befejezettnek tekintette: „*Nem vállalok szólóestéket, ez túl fárasztó számomra, csak egy másik zongoristával együtt játszom szólóestet* (négykezes vagy kétszereplős?), *vagy 2 zongorás estet adok a feleségemmel; ezeken általában egy csokorra való szólódarabot is játszom*". És ha a „recital" szó értelmét a körülmények ismeretében a szólóversenyműben való közreműködésre is kiterjesztjük, e „fontos megjegyzés" mögött nem kisebb horderejű elhatározás húzódik, minthogy Bartók a maga számára nem ír többé zongoraversenyt.

Az európai periódus utolsó szakaszának történetéhez tartozik epilógusként a VI. Kvartett esete is. Bartók 1940. február 25-én végre, a Divertimento levonataival együtt, elküldi a vonósnégyes kéziratának egyik másolatát Londonba, de hozzáfűzi: „*Csak azért hogy legyen egy példány Londonban is... Kinyomtatni nem lehet további értesítésig; lehet hogy később meg fogom változtatni a IV. tételt.*" Benjamin Suchoff lenyűgözően érdekes cikkben számolt be 1968 elején a Tempo hasábjain arról, hogy a VI. kvartett fináléjaként Bartók egy népzenei karakterű Tempo giusto jellegű tételt koncipiált Svájcban és

hogy azt a háború kitörése miatti nyomasztó lelkiállapotában utólag, Budapesten helyettesítette a mai végleges, Parlando rubato karakterű gyászzenével. Úgylátszik azonban, a ciklus lassú befejezése mégis nyugtalanította. Vagy talán az eredeti finálé anyagával kapcsolatban voltak szándékai? Az 1940 novemberében befejezett és 1941 februárjában Londonba küldött partitúra végül is változatlanul került nyomdába és azév decemberében a kiadó már a mű első levonatával keresi meg Bartókot Amerikában.

*

E kis vázlat zárófejezete Bartók életének utolsó öt Amerikában töltött esztendejét próbálja kitűzött szempontja szerint áttekinteni. E periódus lehetőségeinek, terveinek számbavétele azért sem hanyagolható el, mert Bartók amerikai éveinek igazi történetét még nem írták meg és így az eddig megrajzolt, sokszor romantikus portréval szembesített minden apró adat döntő fontosságú lehet.

Bartók Amerikába érkezését a Boosey & Hawkes cég alaposan előkészítette. Szinte beharangozzák jöttét a New York-i Filharmonikusok és Barbirolli Mandarin-előadásával, majd fellépések egész sorát szervezik meg kétzongorás produkciók számára, *Heinsheimer*, a New York-i képviselő gondoskodik egyetemi előadásokról és tárgyalásokat folytat egy tanári állásról is (a levelezésben mintegy 8 zongorázással egybekötött vagy anélküli felolvasásról esik szó 1941 februárja és novembere közötti időszakban). Bartókot azonban ezidőbeli depresszió ja idején, amelynek néhány feltételezhető okát fentebb már megemlítettük, mindezek ellenére a megélhetés bizonytalansága aggasztja, és mivel első fellépései alkalmával (1940. november 3. és november 10.) a Kétzongorás Szonáta ütős szólamait megszólaltató amerikai muzsikusokkal elégedetlen volt, azt a következtetést vonja le, hogy egy ilyen mű — és talán már a zenekari változatra gondol!? — *„nem adható elő ebben a 130 milliós országban, a kitűnő zenekarok hazájában . . .”* Mintha életének útja mintegy három éven át sötét szakadékon vagy alagúton vezetne keresztül. Felesége is úgy emlékezik Szigetinek írván 1943 tavaszán erre az időszakra, hogy Bartóknak szilárd beállítottsága volt „semmi körülmények között nem írok új művet soha” és hozzáfűzi: „ennek több mint három éve . . .” Bartók hangulatának mottója lehetne az a két mondat 1941 decemberéből, amelyet Kodály Zoltánnak Amerikából küldött első levelében olvasunk (erre a levélre is csak több mint egy esztendő múltán szánta el magát): *„A nagy zenekarok jóformán bojkottálnak engem. Szerencse, hogy nincs kedvem és nem érek rá semmi újat írni: ha volna valami új zenekari művem, egyszerűen elő sem lehetne adatni . . .”* A munka, amely ebben az időben elfoglalja, ami miatt nem ér rá, s az egyetlen amit elvállal, tudományos jellegű; a Columbia egyetemen dolgozik a Parry-féle jugoszláv gyűjtemény dallamain. És már nem késik soká a betegség sem, amely 1942 tavaszától nyíltan támad és rövidebb-hosszabb, úgynevezett javulási periódusoktól eltekintve, beárnyékolja Bartók életének minden hátralévő napját. Az életerő és az alkotóösztön fellángolása jellemzi végül az utolsó 25—26 hónapot; új művek születnek, Bartók hajszoltan komponál és most már nem maradnak el a bemutatók, az előadások sem: 1943. január 21-én először hangzik fel a *Kétzongorás szonáta zenekari változata;*

1944. november 26. a *Szólószonáta* bemutatója; 1944. december 1. Bostonban a *Concerto* első előadása, amelyet december végén ott, január 10. és 13-án New Yorkban megismételnek, 1944. december 10-én *Öt gyermekkar szólal meg kiszenekarral;* 1945. január 12-én Doráti a *II. szvitet* vezényli egy amerikai rádióállomás programjában.

Ezeknek a műveknek a külső inspirációi (*Koussevitzky* megrendeli a Concertót, amelyet Bartók eredetileg más műfajúnak szánt: „Bélának ideája volt, hogy ének- és zenekar együtt", *Menuhin* a Hegedűszonátát, *Primrose* a Brácsaversenyt) ismeretesek. De az amerikai öt esztendő során ennél sokkal több lehetőségről és tervről esett szó. Magánmegrendelők javaslataival éppúgy találkozunk ebben az áttekintésben, mint kiadói tervekkel.

Az első idevágó adat eléggé bizarr. Heinsheimer 1941. december 16-án egy Larry Adler nevű híres szájharmonikaművész kérését továbbítja Bartókhoz. Adler szimfonikus zenekarokkal is szokott játszani és most szívesen műsorára tűzne egy neki írt Bartók-művet. A kiadó bizonyos abban, hogy Bartóktól tagadó válasz érkezik. E cikk írójának azonban eszébe jut egy másik géniusz, aki mintegy félévvel a halála előtt, miközben a Varázsfuvolán dolgozott, zenélő órára és üvegharmonikára komponált remekműveket. Bartók esetében azonban a megrendelés — ha érdekelte volna egyáltalán — túl későn, vagy ha legutolsó produktív korszakára gondolunk, túl korán érkezett.

1942. április 17-én, szinte abban a pillanatban amikor Bartók nyilván hosszabb ideje lappangó betegsége először jelentkezik a maga brutalitásában, Hawkes levéllel keresi fel a zeneszerzőt és két mű megírására tesz javaslatot („About future work"). Egyrészt egy 10—15 perces zenekari mű ötletét veti fel, amelynek, ha népzenén alapulna és az előadása nem támasztana túl sok nehézséget, sikert jósol. Ezenkívül leírja elképzelését egy Brandenburgi versenymű-sorozatra vonatkozólag is. Concertókra gondol, szólóhangszerek és vonószenekar együttesére, említ is néhány concertáló hangszert: zongorát, hegedűt, fuvolát stb. Bartók valószínűleg el nem küldött válasza megrendítő képet fest akkori lelkiállapotáról. Fogalmazványában leírja betegségét, anyagi helyzetét és így folytatja: *„Ezért valóban nem tudom, ha egyáltalán, mikor leszek képes komponálni. A művészi alkotómunka általában az erőnek, a jókedélynek, az életörömnek a kiáradása stb. Sajnos mindezeket a feltételeket pillanatnyilag nélkülözöm. Lehet, hogy ez egy leromlás! 60 éves koromig csodálatosan elviseltem minden zaklatást és szerencsétlenséget, de mostanában gyakran tűnődöm el azon, vajjon mennyi ideig leszek még képes elviselni mindezeket a rossz körülményeket (szomorú élményeket), amelyeknek állandóan ki vagyok téve. Lehet hogy elértem a határt!"* Augusztus 3-án valamivel jobb lelkiállapotban *(„ismét folytatni tudom a hivatali munkámat a Columbia egyetemen")* újrafogalmazza a levelet, amelyet postára is ad. Ebben olvassuk: *„Épp a betegségem előtt belefogtam valami kompozíciós munkába és épp olyasmibe amit Ön javasolt. De természetesen abba kellett hagynom, minthogy hiányzott az energiám, a nyugalmam és a hangulatom. Nem tudom, hogy valalaha is olyan helyzetben leszek-e még, hogy új műveket írjak."*

Ezek szerint Bartók már 1942 tavaszán belekezdett egy új kompozícióba, nevezetesen valami olyasmibe, ami nagyjából megfelelt Hawkes ajánlatának. Legközelebbi elkészült műve, a zenekari Concerto vonja magára figyelmünket.

Valószínű, hogy az 1942-es vázlatok Koussevitzky 1943 májusában körvonalazott megrendelése nyomán ebbe a műbe olvadtak be. Mire a Concerto kompozíciós munkájának a végéhez közeledik (1943 szeptember végén), Bartók maga is említi majd, hogy ez nem egészen az a mű, amit Hawkes várt tőle.

1943 nyarán *Ormándy Jenő* kezdeményezésére Heinsheimer arra kéri Bartókot, hogy írja át nagyzenekarra a Román népi táncokat. Bartók kategorikusan elzárkózik a kérés teljesítése elől. 1943 augusztus utolsó napján azután, szokatlanul kemény szavak kíséretében ugyan, de beleegyezik, hogy az átiratot Ormándy elkészítse. Ormándy a maga verzióját természetesen nem engedi át más karmesternek. Ezért válik a nagyzenekari átirat ismét aktuálissá, amikor *Efrem Kurtz* erre kéri Heinsheimeren keresztül Bartókot. És a zeneszerző most, 1945 nyarán elvben beleegyezik a dologba, de hozzáfűzi: *„Nem lesz egyszerű átirat; szeretném felhasználni ezt az alkalmat arra, hogy a kíséret néhány részletét (vagy szólamát) tökéletesítsem. A terv kivitele azon múlik, hogy sikerül-e némi javítást elérnem vagy nem."* A munkához, úgy tudjuk, Bartók már sohasem fogott hozzá.

1944. február 28-án kelt levelében a Boosey & Hawkes azzal a javaslattal lepi meg Bartókot, hogy írjon új kórusműveket. A zeneszerző éppen nyakig van a Menuhin számára készülő Hegedűszonáta munkájával, de úgy látszik neki magának is voltak tervei kórussal kapcsolatban (emlékszünk még, hogy a Koussewitzky-féle darabot is eredetileg zenekarra és énekhangra szánta), mert a javaslat iránt határozott érdeklődést árul el: *„Ami a kórusokat illeti, van elképzelésem és ennek a megvitatására elég idő lesz amikor New Yorkban leszek; most úgy sem tudnék semmi ilyesmit csinálni..."*

Néhány hónap múlva, július 21-én *Léner Jenő*, a világhírű kvartett primáriusa érdeklődik levélben: *„Nagyon szeretném tudni, mi a Mester véleménye a műről, amit a Nagyságos Asszonynak említettem a tavasszal: a Kvartett koncert zenekarral. Meg vagyok győződve, hogy minden nagy orchestra kapkodna utána."*

Ugyancsak még 1944-ben jut el Bartókhoz *Schildkret* karmester felkérése egy több zeneszerző által megkomponálandó *Genezis* című ciklikus zenekari mű Preludiumának megírására. Ezt a megbízást azonban, amelyet a felkérő *Zádor Jenő* útján 1945. július 23-án megismételt, Bartók nem vállalta el.

1945 februárjában Ralph Hawkes vonósnégyes írására előleget folyósított Bartóknak. Május 23-án bejelentette a zeneszerzőnek, hogy cége október—novemberben hat estéből álló sorozatot rendez hat Bartók-quartettből és érdeklődött, hogy áll a hetedik vonósnégyes kompozíciós munkája, számíthat-e akkorra az új műre.

A Brácsaverseny megírását Primrose megrendelésére és felkérésére 1945 januárjában vállalja el Bartók, de rövidesen, már 1945 februárjában, a kiadónak a VII. Quartettre szóló megbízásával nagyjából egyidőben két további magánszemély is felkeresi kérésével. Mindkettő versenyművet rendelne nála: zongorakoncertet, és kétzongorás koncertet. *„Hát ez szép dolog* — teszi hozzá Bartók február 8-án — *csak az a bökkenő, hogy nem tudom hol és mikor írhatnám meg ezt a nagy tömeg kottát! Itt New Yorkban aligha."* Két hét múlva a kétzongorás verseny ötletét a megrendelő megbízhatatlanságára hivatkozva elveti, de megmarad a zongoraverseny tervénél. Csakhogy nem a fel-

kérőnek, hanem valaki másnak szánja. Mint Péter fiának írja 1945. február 21-én: *„Ellenben szeretnék Anyu számára egy zongorakoncertet írni; ez a terv már régóta levegőben lóg* (talán 1941-re, Hawkes javaslatára céloz?). *Ha ezt ő 3—4 helyen játszhatná, akkor ez kb. már annyi pénzt jelentene, mint az az egyik elhárított megrendelés . . .”*

A Román népi táncok nagyzenekari átköltése, új kórusmű, egy VII. Quartett, amelyhez hozzá is kezdett, talán egy kvartett-koncert is — a soha el nem készült Brácsaversenynek és az utolsó pillanatban még befejezett, bár nem végigírt III. zongoraversenynek ezek lettek, lehettek volna a testvérei. Erre gondolhatott, amikor az őt a halálos ágyánál meglátogató Lax doktortól így búcsúzott: *„Az a baj, hogy teli kofferrel kell elmennem.”*

FUKÁSZ GYÖRGY:

A ZENE PERSPEKTÍVÁI ÉS NAPJAINK TUDOMÁNYOS-TECHNIKAI FORRADALMA

A zene története és jelene egyértelműen magánviseli a korszerűségre való törekvés jellegzetes jegyeit. Minden zenetörténeti korszak egyik legalapvetőbb sajátosságaként figyelhetjük meg ama éltető törekvés érvényesülését, hogy a zene szembenézzen kora alapvető társadalmi problémáival, szembesítse saját fejlődésének alapvető, lényegi tendenciáit a kora által keltett igényekkel, követelményekkel, valamint lehetőségekkel. A zeneművészet, a látszólag talán leginkább „introvertált művészet", mint a „legtisztább", s „legabsztraktabb" művészet sajátos paradoxonképpen éppen a környező világ, a társadalom iránt érzékenyen érdeklődő, s a zene fejlődésébe „zenén-túli" mozzanatokat tudatosan vagy nem tudatosan beleszövő s nagyon is „extrovertált" művészetként a zenét a „meta-zenei" tényezőkkel, s mindenekelőtt a zeneművészet fejlődését övező alapvető társadalmi viszonyokat egységbe ötvöző bonyolult struktúrát képez. S ebből a lényegi vonásból is szervesen adódik a zenei fejlődés igénye — s ezt kell a muzikológia, a zeneszociológia, zenepszichológia eszközeit is igénybevéve, a filozófiai elemzés során figyelembe venni, kutatva a zene perspektíváit. Extenzitásában, s méginkább e fejlődés intenzitásában nagy szerepet játszott, s játszik napjainkban is a környező viszonyoknak a zenében való feldolgozására irányuló igénye. Ennek a sajátosságnak a megértése alapján tisztázható csakis helyesen a zenei tradíció és újítás dialektikus egysége. A zenei újítás, a korszerűségre való törekvés — a kor problémáit megfogalmazni, ábrázolni, a korhoz szólva, adekvát kifejezési formákat kutatva a mondanivaló méltó s a tartalomnak megfelelő formában való zenei ábrázolásához — a kor által támasztott új helyzet, a belőle fakadó lehetőségek és veszélyek tudatos elemzését, számításbavételét követeli meg a mai zene megértéséhez.

Jellegzetesen új helyzet alakult ki a művészetek fejlődésének szempontjából is — s ezen belül nem utolsó sorban éppen a zeneművészet fejlődésének perspektívái alakulnak át radikálisan — a korunkban kibontakozó tudományos-technikai forradalom következtében. Számtalan más tényező is érvényesül természetesen a zene fejlődésében a mai korban, köztük még ennél alapvetőbbek is, mint pl. a szocialista társadalom keletkezése. De emez alapvető, a társadalom nagy átalakulása keretei közt vizsgálható és vizsgálandó tényezők közt talán éppen a leglényegesebb, vagy legalábbis egyik leglényegesebb a *technikai haladás hatása a zenére.* A zene, a művészet jövőjének alapos tisztázása elképzelhetetlen a technikai haladás mélyreható elemzése nélkül, s anélkül, hogy a muzikológia tisztázza — más tudományokkal egye-

temben — a technikai haladás és a zene közötti viszonyokat. A tudományos-technikai forradalom által előidézett mélyreható változások által teremtett új helyzetnek a zene léte, fejlődése szempontjából való kutatása, a zene perspektíváinak a kutatása a technikai haladás fényében, a technikai forradalom által keltett veszélyek és lehetőségek dilemmájának elemzése és feloldása szempontjából — ez a munka még hátra van, s az eddigiekben vajmi kevés történt ezeknek az összefüggéseknek a tisztázása érdekében. Márpedig a zeneművészet fejlődésének rendkívül fontos kérdéséről van szó, s a zene fejlődése szempontjából valósággal választóvizet alkot a technika által életrehívott „új világ", s a hozzá való viszonynak a mélyreható, tudományos analízise szükges a technikai világ realitásainak megértéséhez, akárcsak ebben, a „technikai világ"-ban a zene új útjainak, perspektíváinak a megértéséhez is. A tényleges kutatások hiányoznak, annál több az értetlenség, vagy egyszerűen a döbbenet hangja, a megmagyarázhatatlannak tekintett, nem értett, vagy félreértett technika szerepét, hatását tekintve, a művészet jövőjének a megítélésében. Értetlenség, vagy méginkább a közömbösség — a művészet, a zene arisztokratizmusát hirdető álláspont közönye — azonban nem produkál megoldást, s a problémák továbbra is feszítenek, s ezekből a feszültségekből további nehézségek, dilemmák fakadnak. S közben a zene gyakorlata — akár tetszik, akár nem — meg-megújuló kísérleteket tesz e vonatkozásban a „korszerűsítésre", spontán, nem átgondolt módon, s a zenetudományok által való, a filozófiai kutatások által történő alapvető tisztázások nélkül. Az új utak keresése, a zene tartalmának, kifejezési módszereinek, kommunikációs rendszerének megújítására való törekvések mögött valahol a háttérben többnyire a technikai viszonyok, a technikai haladás által megfogalmazott s napirendre tűzött új problémák húzódnak meg, anélkül azonban, hogy a problémák tisztázást nyernének. A tisztázás első lépései történtek csak meg,[1] s ezeket nem követték még további lényeges lépések, a nemzetközi muzikológiai, valamint filozófiai irodalom tanúsága szerint, sem a szocialista világ muzikológiai-filozófiai irodalmában, sem pedig a tőkés világ kutatómunkájában. Márpedig a tisztázások sokféle szinten szükségesek: ezek a szintek a zene valóságától a zene tudományos elemzéséig terjednek. Kutatást igényel és érdemel a zene, a művészet esztétikai tisztázása a technikai forradalom perspektívájában. (S ezt az igényt semmiképpen sem csökkenti, éppen ellenkezőleg, még erőteljesebben növeli, hogy a technikai haladás nyomán a művészet esztétikai értékelésében a technikai viszonyok gyakorta jelennek meg szerfelett torz formában, az esztétikum lényegét technicista módon interpretálva. A művészetnek, a zenének a technikai haladással való tényleges összefüggéseit csakis az ilyen módon felbukkanó technicista esztétikai szemléletek kritikájára építve, a technicista esztétika forrásainak feltárására, megértésére s következésképpen meghaladására támaszkodva lehet kidolgozni. Történetileg nézve a dolgot, talán nem tévedünk, ha azt tartjuk, hogy az első lépésben éppen ennek a torz, technicista esztétikai szemléletnek a kritikájával kell kezdeni a vizsgálódást.) A zene esztétikai tisztázásának alapján lehet azután a zene valóságának szembesítését elvégezni. Mégpedig ebben a keretben a zene nemcsak a komponista tevékenységét, — a zeneszerzést — érinti, hanem a zenei tevékenység egészét, beleértve az interpretátorit is, a komponista alkotó tevékenységéhez az előadóművészet alkotó hozzájárulását is figyelembevéve. A technika és zene

közötti összefüggések azonban még ezen a kereten is túlterjednek, s magukba zárják a zene és a közönség közti viszonyokat is, a technikai haladás a zeneművészet kommunikációs rendszerét is alapvetően átalakítja. Mindennek azután rendkívül fontos hatásai vannak a művészet demokratizmusát illetően is. A technikai haladás hatásai a zene fejlődésében ebben a vonatkozásban alapjaiban érintik a zene demokratizálására vonatkozó igényeket, várakozásokat; s a szocialista kulturális forradalom soha nem ismert lehetőségeket teremt e vonatkozásban is a technikai haladás eszközeit kiaknázva.

A zenei valóság fejlődésében a technikai haladás által megnyitott új lehetőségek elemzésekor egy pillanatra sem feledkezhetünk a kérdés történetéről, arról a közismert tényről, hogy a technikai haladás mennyire közvetlen szerepet játszott a zenetörténet egész fejlődésében. Külön részletes elemzést érdemelne — a kérdés történeti kifejtése alapvető vonulatát lehetne e módon végigkövetni — a technikatörténet és a hangszertörténet közötti összefüggés kutatása, s ezen az alapon a technikatörténettől a hangszertörténeti közvetítéseken keresztül lehetne eljutni a zenetörténet magaslataiig. A technikatörténet a legközvetlenebb kapcsolatban van a hangszertörténeti fejlődéssel. Nem igényel különösebb bizonyítást az a kiindulásként is felvehető, axiómaként is értékelhető tény, hogy a hangszerek minden korban csakis azon a színvonalon lehettek és lehetnek, amelyet a korabeli technikai fejlettség biztosított számunkra. A hangszertörténeti kutatásokhoz ezért adhatnak biztonságos alapokat a technikatörténeti kutatások, amelyek ily módon nemcsak a termelés technikai alapjainak, a technikai termelőerőknek az állapotát tárhatják fel, hanem erre építve a kor művészi eszközrendszerének, a zenei instrumentumoknak az útját, fejlődéstörténetét is fémjelzik. S a hangszertörténet sem egyszerűen csak a zenei fejlődés „csontvázrendszerének" megrajzolásában játszhat nagy szerepet. A hangszertörténetnek az eddiginél mindenképpen nagyobb szerepet kell biztosítani a zenetörténet fejlődésének megrajzolásában is. Ezt az összefüggést diktálják a tények. Egy zenetörténeti tény nagyon egyszerűen megvilágíthatja ezt az összefüggést. Közismert, hogy a technikai haladás adott fokán hogyan vált lehetővé a jóltemperált zongora létrehozása. A jóltemperált zongora, mint hangszertörténeti tény azonban eltörpül ama zenetörténeti tény mögött, amely a technikai adottságra, s ennek alapján a hangszertörténeti tényre, az új zenei instrumentum megteremtésére építve a zenetörténet olyan klasszikus értékét teremtette meg, mint J. S. Bach korszakalkotó műve, a Das Wohltemperierte Klavier.

Nem újkeletű dolog tehát a technikai vívmányoknak a zenei fejlődés szempontjából való értékelése, s nem is kisebb művész nevéhez, mint Johann Sebastian Bachnak a munkásságához fűződik ennek az összefüggésnek feltárása. A technikai haladás tehát mindig is befolyásolta a zenei fejlődés útját, foglalkoztatta a zene nagy géniuszait. S az említett példa egyszersmind arra vonatkozólag is figyelemreméltó, hogy eléggé világosan utal a technikai haladás és a zene fejlődése közötti összefüggés jellegére, arra a sajátos kapcsolatra, amelyen a zene, a művészet egyáltalán nem veszített, ellenkezőleg, fejlődésének új útjai nyíltak meg. A zene fejlődésében e vonatkozásban tehát a technikai haladás a lehetőségeket jelzi, s nem a zenét sorvasztó, a zenével szemben ható tényezőként funkcionál. Továbbá Bach nagy műve arra vonatkozólag is ékes példa, hogy a technikai nem helyettesítheti a művészit,

hiszen a zongora technikai berendezések, vívmányok alapján történt „jól temperálása" bármennyire is első időbelileg, eltörpül a művészi fejlődésben született érték mögött, a bachi alkotás mögött, amely csak időrendileg későbbi, de értékrendileg e hierarchia csúcsán áll.

A technika története és a zene története közötti összefüggések tisztázása figyelmeztet bennünket a kérdés történetére. Nem fedheti el azonban ez az összefüggés sem előlünk azt az alapvető tényt, hogy napjainkban a kérdés módosult formákban jelentkezik. S a módosulásoknak az alapját korunk tudományos-technikai forradalmának a sajátos képlete hozza magával. A technikai haladás jellege, s korunkban elfoglalt helye ugyanis olyannyira jellegzetes tünete a mai időknek, hogy ebből a helyzetből a technikai haladáshoz való viszonyok, kapcsolatok alakulásában nagyon lényeges új, s csakis a korunkban lezajló tudományos-technikai forradalomból fakadó vonások keletkeznek, a technika és a művészet viszonyában, a technikai forradalom által a zene perspektívái tekintetében keltett új helyzet vonatkozásában. Ezért is érthető, hogy a zene perspektívái tekintetében a mai zene (és részben a mához számítható zene) legnagyobbjai számára is nagy kérdőjel a technikai haladás. Bartók, Honegger, Sztravinszkij és mások joggal teszik fel a kérdést: mit hoz a tudományos-technikai haladás az ember, az emberiség, a művészet és különösképpen a zene számára? A technikai haladás, korunk tudományos-technikai forradalma és a zene perspektívái kutatása iránti igények ugyanis éppen ezeken a szinteken fogalmazódnak meg, nem kisebb alakjai a zene életének, — és a zene történetének — mint Bartók vagy Sztravinszkij fordulnak aggodalommal a technikai haladás által támasztott új problémák felé, s keresik-kutatják a lehetőségeket, s figyelmeztetnek a veszélyekre, amelyek a zene útját kísérik. Sajnos, e figyelmeztetések, igények megfogalmazását mind ez idáig jóformán semmiféle lépések nem követték, s a technikai haladás problematikája szempontjából a zene perspektíváinak a tisztázásában szinte semmi újabb eredmény nem született. Ez annál is tarthatatlanabb, minthogy a technikai haladás a maga sajátos dinamikájával kikövetteli a tisztázásokat, a szembesítéseket, s a hozzá való viszonyok pontos tisztázásával a zene sorskérdéseihez jutottunk el.

*

A zene perspektívái szempontjából a technikai haladást, a mai korban lejátszódó tudományos-technikai forradalmat kell figyelembe venni. A kor egészének képét átformáló technikai haladásnak a zene és a művészet fejlődésében játszott szerepét kell vizsgálat alá vonni, s ezt nem lehet a technikának valamiféle leszűkített értelmezésére redukálni. Ugyanis gyakorta jelenik meg a technikai haladás eme teljes, társadalmi méretű értelmezésével szemben valamiféle szűk technika-kép a mérték szintjén. A „technikai tudás" és a „művészi tartalom" viszonyának emlegetésére gondolunk, s az ezzel kapcsolatos törekvésekre a technikai tudás fokozására. Úgy véljük, hogy a technikának ez a megközelítése — ami egyébként a maga szférájában rendkívül jelentős, s akár a technikai tudás lebecsülése, akár túlbecsülése tekintetében kétségkívül erős torzulásokat idéz elő a zene létében, fejlődésében — nem pótolhatja a technika világának a zene fejlődésére gyakorolt hatását, s a technikai

forradalom társadalom-átformáló létének, a mai világban való jelenlétének a zene perspektívái tekintetében való elemzését. (A technika és a zene összefüggései tekintetében tehát bennünket nem a zeneművész technikai készségei foglalkoztatnak a zene perspektíváinak megítélése szempontjából. Nem a zongorista oktáv-„technikája", vagy akkord-„technikája" fejlettségének a megítélése alapján kívánjuk a zene fejlődésének, jövőjének alapjait kutatni. Bár kétségtelen kapcsolat van a művészi tevékenység technikája és a technika társadalmi szinten való jelentkezése között, s a kettő megítélésének alapvonásai sem szigetelhetők el egymástól — a technikának a szerepét a mai világban túlzó módon megítélők minden bizonnyal többnyire a művészi tevékenység szerkezetén belül is előnyben részesítenék a művészi tevékenység technikai mozzanatait a tartalmi oldalakkal szemben, — ennek az önmagában rendkívül fontos kérdésnek a vizsgálatával, s a jelzett összefüggéssel sem foglalkozhatunk tanulmányunkban.)

Témánk szempontjából annál fontosabbnak tetszik a technikai forradalom általános kérdéseinek a tisztázása, hogy majd erre az alapzatra építve tisztázhassuk a zene perspektíváival kapcsolatos kérdéseket. A tudományos-technikai forradalom korunk átfogó, nagy társadalmi folyamata, amely radikálisan új helyzetet teremt a világban. Nem ok nélkül jellemzik éppen ezért a mai korszakot gyakorta úgy, mint „a tudományos-technikai forradalom korát". A „modern kor", a „XX. század atomkorszaka" stb. kifejezések mögött is ez az alapvető lényeg húzódik meg: korunk a technikai haladás félreismerhetetlen jegyeit viseli magán, s a technikai haladás korszakaként vonul be a köztudatba.

A technikai haladás korunk nagy világfolyamata. A szocialista világot és a tőkés világot egyaránt áthatja a technikai haladás, s ezért jogos az egész emberiség sorsát átalakító technikai forradalomról beszélni. Még akkor is, ha rendkívül elterjedt és veszélyes torzulásokat is létrehozott e felfogás, olyanokat, amelyek a technika fétisizálása alapján a technikai forradalommal kívánják meghatározni a társadalom fejlettségét, társadalom jellegét. Az ilyen technika-magyarázat voltaképpen a társadalomról kísérel meg képet alkotni, a technika ürügyén, olyan képet kialakítani, amelyben a technika játssza a főszerepet, s a társadalom nagyon jelentős viszonyai háttérbe szorítják a társadalom alapvető viszonyait, mindenekelőtt a társadalom termelési viszonyait. A technika *fétisizálásával* lehet jellemezni ezeket a törekvéseket, amelyek korunkat oly módon kiáltják ki a „technikai forradalom kora"-ként, hogy ezzel egyúttal elmossák a kapitalizmus és szocializmus közötti alapvető antagonizmusokat, egy nevezőre hozzák a technika tőkés alkalmazását, szocialista felhasználásával. A technikai viszonyok túlhangsúlyozása, a társadalmi viszonyoknak a visszavezetése, redukálása a társadalom mégoly fontos technikai viszonyaira — a technikai viszonyoknak a kiszakítása az alapvető társadalmi-termelési viszonyok szövetéből, s a technikai viszonyoknak az izolálása, merev elhatárolása a technikai viszonyokat keretező alapvető társadalmi determinánsoktól — ez a lényege a technika fétisizálásának, amely a technikai haladás *technicista szemléletét* produkálja. A technikai haladás, korunk tudományos-technikai forradalma technicista értelmezése ezáltal nemcsak a társadalomról, hanem magáról a technikai haladásról is torz képet fest, hiszen nemcsak a társadalom jellegét kívánja a technikai vi-

szonyok prizmáján megtörve megrajzolni, hanem magát a prizmát is befolyásolja ez a machináció, s a technikáról is torz bizonyítványt állít ki. A társadalomról alkotott torz kép lényege: korunk lényegét átrajzolja a technikai forradalom jegyében, oly módon, hogy a kor fő tartalmából igyekszik kiiktatni a társadalmi forradalmat, a szocialista forradalmat, helyébe a technikai forradalmat állítva. Ez a technicista társadalomfilozófiai koncepció érthető módon jellemezhető a kapitalista társadalom nyilvánvaló apológiájaként, hiszen a technikai haladás technicista-fétisisztikus megítélése — tudatosan szembeállítva a marxi társadalomfilozófiai alapelvekkel, a Kommunista Kiáltvány eszméivel, „Nem-Kommunista Kiáltvány"-ként, vagy „Kapitalista Kiáltvány"-ként is — a marxizmus tudományos társadalom-analízisét kívánja pótolni, szembefordítva vele a látszólag tudományos, s versenyképesnek tetsző, hiszen a tudomány, a technika tényleges fejlődéséből fakadó, s e fejlődés tényleges mozzanataira támaszkodó, noha azokat túlhajtva eltorzító technicista felfogás „technikai forradalom"-képét.

Korunkat ily módon értelmezi az antimarxizmus, sőt egyértelműen a nyilvánvaló antikommunizmus jegyében — „a technikai forradalom kora"-ként egy technicista technika-magyarázat, a technikai viszonyok túlhangsúlyozása, fétisizálása eszközeire építve. (A technikai viszonyok primátusát technicista módon túlhangsúlyozva fogalmazza meg a mai polgári ideológiában szerfelett elterjedt „egységes ipari társadalom" elmélete. Ez a felfogás, amely a mai burzsoá ideológiában valósággal polgárjogot nyert, s a kapitalizmus és a szocializmus közötti alapvető, a termelési viszonyok szférájában feszülő ellentmondásokat kívánja „hatályon kívül helyezni", a korunkban mind nagyobb szerepet játszó technikai viszonyokat fétisizálva értelmezve hangsúlyozza túl a kapitalizmusban, és a szocializmusban a technikai haladás, az iparosodás nyomán valóban sok közös mozzanatban összegezhető tényezőket. Tagadhatatlanul közös vonások jellemzik ily módon a vezető tőkés országokat és a szocialista, szocializmust építő országokat pl. az indusztrializáció és az urbanizáció, a mind nagyobbfokú acceleráció tekintetében. Mindezek azonban nem adnak alapot arra, hogy az ipari társadalmak problémáinak felismerése alapján technicista módon az egész fejlődési tendenciát mint „egységes ipari társadalmat" egy komplexumba foglalják össze. Márpedig ezt tette az amerikai Walt Rostow, a „Gazdasági növekedés szakaszai. Egy nem-kommunista Kiáltvány" c. könyvében,[2] akárcsak Raymond Aron francia szociológus az „Ipari társadalom" c. könyvében[3] is, valamint az ugyancsak amerikai Louis Kelso és Mortimer Adler a „Kapitalista Kiáltvány" c. könyvükben is.[4] az amerikai John Kenneth Galbraith, közgazdász professzor pedig az így kialakuló eredményt „Az új ipari állam"[5] c. könyvében írja le, egységes ipari társadalomként, amely a technikai haladás következtében vezet el a bőség társadalmához. „A bőség társadalma" c. könyvében[6] Galbraith ugyanis a technikai haladás nyomán fogalmazza meg a bőség társadalma képét, azonosítva a technikai termelőerők nagyra fejlődése nyomában ténylegesen keletkezett nagy lehetőségekkel a valóságot, a valóság rangjára emelve a javak bőségét, amelynek technikai lehetőségei adottak a technikai forradalom következtében. De a „technikai forradalom" technicista elmélete éppen ezt a célt szolgálja: a technikai lehetőségeket a valósággal azonosítani, oly módon, hogy éppen az tűnjék el a szem elől, hogy kit szolgál a technikai

haladás, s a technikai forradalom következtében az „ipari társadalmakban" állítólag megszületett bőség kinek a számára nyújt valóban bőséget? A technikai haladás technicista értelmezése az „egységes ipari társadalom" elméletében azonban éppen ezen a ponton árulja el titkát, itt derül ki, hogy miért is állítják szembe szerzőik a „Kapitalista Kiáltványt", a „Nem kommunista Kiáltványt" a Kommunista Kiáltvánnyal: a technikai forradalom elmélete hivatott a társadalmi forradalom elmélete, a marxizmus, a tudományos szocializmus elmélete kiszorítására. A technikai forradalom, amely egyenesen a „kapitalizmus technikai forradalmaként" fogalmazódik meg. Így jellemzi e folyamatot pl. Adolph Berle: „A huszadik század kapitalista forradalma" c. könyvében:[7] A technikai forradalom eme torz elméletének kidolgozásában a mai kapitalizmus ideológiai életének vezető személyiségei vettek részt, hiszen az említettek legtöbbike közvetlen politikai vezető funkciót töltött vagy tölt be pl. az amerikai ideológiai-politikai gépezetben. Rostow Kennedy, majd Johnson elnök egyik legfőbb tanácsadója volt, Galbraith Kennedy elnök, valamint az elnökjelölt Robert Kennedy fő tanácsadója volt, Berle pedig a Szabad Európa Bizottság elnöke. S ha vannak is — egyáltalán nem ellentmondásmentesen — aggályok emez illúziókkal szemben, amelyek az „egységes ipari társadalom" mítoszát illetik, mint pl. a nyugatnémet Ralph Dahrendorf írásaiban,[8] megfigyelhető: ez a technicista felfogás nem marad hatás nélkül a technika megítélésére.)

A jellemzés: „a technikai forradalom korában élünk" — nemcsak az eddigiekben jelzett formákban testesül meg a technika-fétisizálás technicista szemléleteiben. Azt írtuk, hogy a technicizmusra a technikai viszonyok túlértékelése jellemző. Ez a túlhangsúlyozás, túlértékelés azonban korántsem egynemű, homogén jellegű. Az eddig jellemzett pozitív előjelű, s a technika mindenhatóságát tételező technicista felfogással szemben legalább ennyire elterjed, sőt, talán a művészet, a zene perspektíváinak a megítélésében még elterjedtebb az a felfogás, amely a technikát *negatív* előjellel értékeli túl. S csak a fogalmazás sejtet felfoghatatlan paradoxont. Ugyanis a technikai viszonyoknak a fétisizálása, a társadalmi viszonyokkal szemben való túlhangsúlyozása nemcsak a technika omnipotenciája jegyében jelentkezik, hanem éppen ellenkező előjellel is, azaz a technikai viszonyoknak a társadalom fejlettsége, érettsége szempontjából döntő szerepet éppen abban a vonatkozásban tulajdonít, hogy a technikai viszonyok akadályozzák meg a társadalom fejlődését. Ez is technicizmus, a technikai viszonyok fétisizálása, annak minden jellegzetes vonásával együtt — a technikai viszonyok primátusát érvényesíti az alapvető társadalmi viszonyokkal szemben, sőt, azoktól elszigetelve, csak a technikai mozzanatban látja a társadalom, az ember, a kultúra, a művészet, a zene problémáit. Ez a technicizmus azonban éppen ezért úgy is minősíthető, mint negatív technicizmus, vagy antitechnicizmus, amely ráadásul igen gyakran kultúrpesszimista formákban jelentkezik. Technicista, tehát a technikai valóság képét torz módon értelmező az a technika-felfogás, amely a *„technika-démonát"* emlegeti, s míg a pozitív előjelű technicizmusra, az „egységes ipari társadalom elméletére" az volt a jellemző, hogy minden probléma megoldásának a *kulcsát* a technikai haladásban jelölte meg, — ebben látva a kapitalizmus fennmaradásának, „túlélésének" kulcskérdését is, — addig ez a fajta negatív előjelű technicizmus éppen ellenkező

végletbe esve (legalábbis a látszat szintjén ellenkező módon) *minden bajnak az okát* a technikai haladásban fogalmazza meg. S ha az előző fajta technicizmust úgy tudjuk jellemezni, hogy az a technika lehetőségeivel a kapitalizmus lehetőségeit kívánta megrajzolni, úgy a negatív előjelű antitechnicizmusban az a sajátos társadalom-magyarázat jelenik meg, amely viszont a kapitalizmus bajait, bűneit a technikai haladás vállaira kívánja áthárítani, azt tartva, hogy a technikai haladás felelős az ember *elidegenedéséért, elgépiesedéséért, elszemélytelenedéséért* stb. Nem tagadva a tőkés társadalomban egyébként is tagadhatatlan elidegenedést, transzponálja azt „technikai elidegenedéssé", mint pl. a francia filozófus, Kostas Axelos: „Marx a technika gondolkodója" c. könyvében teszi.[9] A nemrég elhunyt nyugatnémet filozófus, az egzisztencializmus filozófiájának egyik kiemelkedő alakja, Karl Jaspers egyenesen így írt: „Ma mindnyájunk köztudatában van, hogy a történelem fordulópontján állunk... Ez a technika, a maga minden következményével, amelyek nem engedik továbbra is fennállni azt, amit az ember munkamódjában, életformájában, gondolkodásmódjában, a szimbólumok terén megszerzett."[10] Másik könyvében Jaspers a technika világának következményeit meg éppen úgy jellemzi, hogy az tele van mérhetetlen szerencsétlenséggel. „A technika korszaka egyetemes. A világ az utolsó évtizedekben gyorsuló ütemben nem európaisodott, hanem technicizálódott. A technika megváltoztatta a munkamódot, a gazdálkodási módot és az egész életet. ... Hogy azt a mérhetetlen szerencsétlenséget, amelyet a technika a világnak okozott, magában ebben a technikai világban legyőzzük, az ebben a korban minden ember feladata."[11] Így jelenik meg — ugyancsak a technicista módon megfogalmazva, a technika fétisizálásának a jegyében — a technika „kritikája", a „démonikus" technika, amely nem égi ajándék, hanem kritikusai számára — mint W. Linke írja — „inkább, mint a pokol ördögi vallomása jelenik meg."[12] A technikai haladás technicista értelmezése tekinti a technika bűnének, hogy minden elgépiesedik. „Az egész társadalom átalakul egy nagy géppé." — írja Jaspers. A társadalom, de az egyes emberek élete is elgépiesedik, a technika hatására. S eltorzul a művészet, a kultúra helyzete, perspektívája is, a technikai forradalom eredményeképpen. Megfigyelhető, hogy ez a negatív előjelű technicizmus — talán még a pozitív előjelűnél is árulóbban — hogyan kiáltja ki a technikai viszonyokat minden probléma alapjaként. Így törekszik a kapitalista világ tényleges elidegenedéséért a felelőssé a technikát tenni, ahelyett, hogy a technikát az adott érdekeknek, a tőkés kizsákmányolás szolgálatába állított módon való alkalmazásáért a tőkés viszonyokat tenné felelőssé. Mintha maga a technika lenne a felelős a kapitalizmusban az emberi viszonyok elsorvadásáért, az elidegenedésért, s nem a technikát tőkés módon alkalmazó társadalom: azaz a kapitalizmus. A technicizmusra azonban éppen ez a logikai torzulás, torzítás jellemző: összekeveri, azonosítja zavartkeltő módon a technikát a technika alkalmazásával. *Behelyettesíti a technika alkalmazása helyébe magát a technikát,* ily módon téve alkalmassá azt a *bűnbak* tisztes feladatának ellátására. Ugyanis a technika alkalmazása elárulja, hogy valaki, valamilyen érdekek, célok szolgálatában alkalmazza, felhasználja a technikát. A technikát, amely önmagában — legalábbis ebben a vonakozásban — semlegesnek tekinthető, mint ezt Marcuse is megállapítja, Marx nyomán az „Egy dimenziós ember" c. könyvében.[13]

Az alkalmazóról, azaz a technika alapvető társadalmi determinánsairól tereli el a figyelmet a technika alkalmazása helyébe finoman becsúsztatott technika-fogalom. Így lehet a technikát, és önmagában véve, csakis technikaként értelmezve ezt, technicista módon értelmezni. (A technika alkalmazása helyébe állított technika-fogalom, azaz a fogalmak felcserélése — a fogalomcsúsztatás — egyébként elárulja a technicizmus egyik alapvető ismeretelméleti forrását is.)

A technikai haladás — technicista értelmezései, félreértelmezései következtében — ily módon jelenik meg érthetetlen, démonikus hatalomként, amelyet az ember képtelen megfejteni. Mítosz keletkezik a technika körül, technicista értelmezése következtében. Ez a misztifikáció, a technika fétisizálásának következtében fellépő rejtély fogalmazódik meg gyakorta Goethe nyomán, a modernizált Zauberlehrling formájában. Goethe híres varázslóinasa elszabadította a palack szellemét. Úrrá tud-e lenni felette? A ma embere elszabadította a technika szellemét, s kérdés, hogy úrrá tud-e lenni felette? — fogalmazódik meg a modern Zauberlehrling-probléma, a technikai haladás értelmezése jegyében. Mi a technika perspektívája? Milyen jövőt ígér az emberiségnek? S e perspektívák megrajzolásában a technicizmus technika-értékelései — vagy pozitív előjelű-optimista, vagy pedig éppen ellenkezőleg, negatív előjelű-pesszimista túlzásaival a tényleges problémát fogalmazzák meg és át: mit hoz a technikai haladás az ember, az emberiség, a társadalom életében? Mi a jövője a kultúrának, művészetnek, mi a perspektívája a zenének a technikai forradalom viszonyai között? Hogyan kell érteni a technikai forradalmat, funkcióját hogyan bontja ki a társadalom életében? Ezek azok a bonyolult kérdések, amelyek a technika fétisizált értelmezésében a kiúttalanság borzalmát idézik fel az ember előtt.

Gyakran fogalmazódik meg manapság a kérdés: mit ígér a technikai haladás? Mi a perspektívája az embernek az automatizálás viszonyai közt? S a kérdések megfogalmazása már maga is többnyire árulkodik a dilemmáról: antinómikusan, feloldhatatlan ellentmondásosságban jelennek meg maguk a problémák ily módon: *„a technikai haladás áldás vagy átok, barát vagy ellenség?*[14] Korunk nagy kérdőjele ez: a tudományos-technikai forradalom korunk nagy lehetőségét jelenti-e, vagy éppen ellenkezőleg, megoldhatatlanul nehéz problémát okoz, s veszélybe sodorja, elsorvasztja az embert, a művészetet, elgépiesíti a világot — nem az ember válik úrrá a technika, a gép felett, hanem megfordítva, a technika hajtja uralma alá az embert. Az ember a gép szolgájává válik, ahelyett, hogy uralkodna felette — fogalmazódnak meg az ember pusztulása apokaliptikus komor vízió, a technikai haladás technicista-torz értelmezése nyomán. A technicizmus pozíciójából nem is lehet megoldást, kiutat találni, ez fejeződik ki a technika antinómikus jellegűvé[15] való minősítéseiben. De ha a technikai haladás ezt a kiúttalanságot sugallja, ha antinómikus s végeredményben — legalábbis az „ördögi technika" képében, a „technika démonaként", a negatív előjelű technicizmus oly gyakori megközelítése szerint — a technikai forradalom az emberiség átka, halálos ellensége — ebből a *technika megállítása* igényei nőnek ki.

Éppen a művészet féltése diktálja az antitechnicista technicizmus pozícióiból megfogalmazott, s a technikai haladásnak, a tudományos-technikai forradalomnak a megállítására irányuló naiv-utópikus, reakciós-romantikus

elképzeléseit, amelyekkel pl. az egyébként igen színvonalas könyvben, Lewis Mumford amerikai filozófus-esztétának a „Művészet és technika" c. könyvében találkozhattunk. Mumford így tesz javaslatot könyvében a technika megállítására: ... A gépet ... kell az emberi személyiséghez hozzáidomítani." Szerinte a technikai haladás szerkezete akadályozza ezt, s a technikai haladás mai természete szerint alkalmatlan erre az alkalmazkodásra. Át kell alakítani éppen ezért a technikai viszonyokat, alkalmassá kell tenni az emberhez való idomításukra. „... Emberi mintákra, emberi mértékre, emberi ütemre és ezeken keresztül emberi végcélnak megfelelően kell átformálni a technikai tevékenységet és minden technikai folyamatot, engedelmességre kell kényszeríteni őket, ha veszélyessé válnak az emberi fejlődésre, *ha kell, egy időre meg kell állítani őket.*"[16] A negatív előjelű antitechnicizmus szubjektivisztikus naivitása a technikai haladás megállításának hangoztatása, igénye. Kifejezi a technika fétisizált értelmezését, hiszen Mumford a technikai tevékenységek, a technikai folyamatok emberre veszélyességét hangoztatja. Nem látja, hogy nem a technikai tevékenységek, folyamatok, hanem a tőkés társadalom, s ebből adódóan a technika tőkés alkalmazása veszélyes az emberre nézve, s ezért nem a technikát, hanem a „kapitalizmust kell megállítani". De a negatív előjelű technicizmust nem lehet egy pozitív előjelű technicizmus alapjáról leküzdeni. Ezért minősül kevésnek az amerikai atomtudós, Nixon fő tudományos tanácsadója, Lee A. Du Bridge álláspontja, aki az „Automatizálás és technológiai változás" c. könyvében ezt írja, elítélve a Mumfordhoz hasonló véleményeket: „Egyesek már azt javasolták, hogy a tudományokat és a technikát egy időre meg kellene állítani, hogy az emberi lényegnek lehetővé tétessék egy jobb társadalom megszervezése, amelyik jobban alkalmazkodik a technikai haladáshoz, mint az, amelyet eddig elértünk."[17] Du Bridge berzenkedik ez ellen az álláspont ellen; joggal háborog a technika és a tudomány megállítása utópikus javaslataival szemben, s még érthetőbb háborgása egy „jobb társadalom" igényével szemben, amelyet azonban az antitechnicizmus szószólói korántsem a szocialista társadalom megteremtése érdekében, hanem sokkal inkább a kapitalizmus megreformálása képében javasolnak.

Nem a „technika megállítása" a reális perspektíva, hanem a technika megértése, s az ember javára való alkalmazása. De a kultúrpesszimista antitechnicizmus a technika veszélyeit idézi fel, szerinte a technika fenyegeti az embert, a kultúrát, a művészetet. A „technikai haladás megöli a művészetet" — hirdeti e felfogás, hiszen a technika világában az embernek sem ideje, sem alkalma, sem szükséglete nincsen már a művészetre. Azt tartja, hogy „a mai kor, a technikai forradalmak kora, nem biztosít időt az ember számára a művészetre. A múlt századok emberének volt ideje, s igénye is, a művészetre, s e korok embere a művészet nyelvén fejezte ki magát. A mai rohanó időben az ember többé nem rendelkezik már az ehhez szükséges idővel. S igénye sincs már a művészetre, a technikai civilizáció vívmányait értékeli, s nem törődik többé a művészet hagyományos értékeivel. S márcsak azért sem érdekli többé az embert a művészet világa, mert a tudomány és technika világában sokkal korszerűbb eszközöket talál a művészet kezdetleges, pontatlan eszközeinél önkifejezéséhez."

A művészet, a zene perspektívái szempontjából a technika téves értelmezései inkább emez utóbbi csoporthoz, a technicizmus negatív előjelű, kul-

túrpesszimista elképzeléseihez tartoznak, semmint a pozitív előjelűekhez. Ha vannak is — nem is kis számban — pozitív technicista értelmezései a zene és technika, a technika és művészet közti viszonyok megítélésének, az alapvető réteget — tömegében, jelentőségében, súlyában is — a kultúrpeszimista technicizmus keretei közt találjuk meg, a technikai haladás „rossz hírét keltve".

A technicizmus technika-értelmezéseinek kritikájára építve bonthatjuk csak ki most már a „technikai forradalom kora" pozitív tartalmát, tisztázva, hogy a technikai haladás léte nem adhat felmentést az alapvető társadalmi-termelési viszonyok vizsgálata alól, hiszen a technika társadalmi viszonyok közt játssza pozitív-negatív szerepét, amelyet a művészet, a zene perspektíváinak megítélése tekintetében is figyelembe kell vennünk.

A technikai haladás technicista, sőt kifejezetten antimarxista, antikommunista elméleteinek kritikájára építve kell kiemelnünk magát a lényeget, amelyet a technicizmus egyébként sok vonatkozásban nagyon is felszínes felfogása eltakar. Azt az alapvető tartalmat kell mindenekelőtt hangsúlyoznunk, hogy korunkban a technikai haladás ténylegesen jelen van, s mindinkább szóhoz jut a világ sorskérdéseinek megoldásában, tisztázásában. Ehhez azonban a technika valóságát, a technikát — alapvető társadalmi determinánsai által övezve, társadalmi kontexusában működve — kell figyelembe venni. Ebben a keretben válik világossá a korunkban oly nagy szerepet játszó tudományos-technikai forradalom valódi tartalma, ebben a helyes, tudományos megközelítésben jut napvilágra a torzításoktól megtisztított igazság: *„korunk a technikai haladás, a tudományos-technikai forradalom kora."*

A technikai haladás, a tudományos-technikai forradalom valódi tartalmát kell elemeznünk a zene perspektíváinak helyes megítélése érdekében. S amennyire elterjedt a technikai haladás technicista értelmezése, amely valóságos útvesztőbe csábítja a kutatót, annyira elhanyagolt a technika valóságának a torzításoktól mentes tudományos elemzése, a technikának társadalmi összefüggéseiben való vizsgálata, amely oly termékeny szempontnak minősülhet a zene további útja, lehetőségei, s egyszersmind a zenére váró veszélyek helyes megítélése szempontjából is. A technikai haladás mögötti valóságos társadalmi viszonyok, a társadalmi erők mozgásának vonulatai adnak reális alapot a technikának, a technikai haladásnak a korszerű értelmezésére. Társadalmi összefüggéseiben válnak egyértelművé a technikai haladás belsőséges problémái is. A technika természetiségében, objektív szerkezeteiben bennerejlő alapvető sajátosságai, s köztük immanens ellentmondásai úgy tárulnak fel, ha azokat nem fedi el a technicizmus szemléletében rájuk rakódott, s a társadalmi viszonyok szférájából áttranszponált ellentmondás-réteg. Márpedig a technika lényeges problémáihoz, — lehetőségeihez és veszélyeihez — azaz a technika valóságához kell fordulnunk, ha a zene mai problémáit e vonatkozásban kívánjuk megérteni, s a zene jövőjének a szempontjából helyesen akarjuk a technika tendenciáit értékelni.

E tendenciákat vizsgálni, értékelni kell, minden további halogatás veszélyekkel járhat. A problémák ugyanis szerényen kopogtatnak már ma is az ajtón, de nem kell túl sok ahhoz, hogy a szerény kopogást az erőszakos dörömbölés váltsa fel: a vitathatatlanul jelenlévő technikai viszonyok létével, hatásával szembeni közönyösség ugyanis ilyen fordulatokat idézhet elő. Ha

tetszik, ha nem: figyelembe kell tehát venni a technikai világ jelenlétét, fejlődésének tendenciáit, ellentmondását, a zene fejlődése érdekében. Erre a szükségletre ráébreszthet bennünket a technikai haladás egyre erőteljesebben érvényesülő hatása, létét-jelenlétét kísérő alapvető vonásai is ezirányban hathatnak. A technikai haladásnak ugyanis alapvető jellegzetességeiként vehetjük számításba olyan vonásait, mint hallatlanul gyorsuló jellege, mindent átfogó természete, s a nagy accelerációval is összefüggő hallatlanul expanzív. mondhatni, sokszor egyenesen agresszív jellege.

Közismert tény, hogy a technikai haladás a XX. században, s különösen a legutóbbi évtizedekben mennyire *felgyorsult.* Az élet általánosan is érvényesülő nagy accelerációjában különösen szembetűnő a technikai haladás ütemének megdöbbentő gyorsulása. Közhely, hogy a technika az utóbbi évtizedekben többet lépett előre, mint azelőtt évezredek során.

A technikai haladás jellegzetes tünete, hogy beleépül az ember; az emberiség egész életébe. Nincs az emberi életnek egyetlen pórusa sem, amelyben ne hatna a technika. Behatol az emberi élet minden szférájába, s már régesrégen kitört eredeti keretei közül, a termelés technikai apparátusa köréből. Igaz, ma is — és ez valószínűleg a jövőben is így igaz — a technika elsődleges, alapvető szférája a termelés technikai apparátusát illeti. De a termelés technikájától ma már eljutott a fejlődés folyamatában a technikai haladás az oktatás, a művészet, a haditechnika, sőt a mindennapok élete technikai viszonyaiig. A technikai haladás beleépült az embert környező viszonyok rendszerébe, az embert övező „második természetbe", annak szerves részévé vált a technikai világ is. *A technika mindent átfogó jellege,* a világ technikaivá válása azonban rendkívül fontos következményekkel jár együtt a művészet, a zene perspektívái tekintetében is. Ez a tendencia is beletorkollik a technika agressziv-expanzív természetébe, — megköveteli, hogy figyelembe vegyük mai életünk minden problémájának vizsgálata során. Követeli a zene perspektíváinak tisztázásában is a technikai viszonyok vizsgálatát.

*

Amint már az előzőkben is jeleztük, korántsem újkeletű kérdés a technikai haladásnak a zene fejlődésével való összevetése igénye. A napjainkban rohamosan fejlődő tudományos-technikai forradalomnak viszonylag sokkal régebbi időszakában, több, mint 32 évvel ezelőtt fogalmazta meg már ezt az igényt — a technika, a gép szerepének tisztázásának igényét — felolvasásában *Bartók Béla.* Bár 1937-ben a mai technikai fejlődésnek jóformán csak az előfutárait vehette figyelembe, s az azóta eltelt időszak radikálisan megváltoztatta még a technikai haladás képletét is, a mai problémák magvára látnoki szavakkal mutatott rá már 1937-ben is Bartók, a Zeneakadémián január 13-án tartott felolvasásában. Bartók életbevágó problémákat fogalmazott meg *„A gépzene"* című előadásában, olyan problémákat, amelyek a zene fejlődésében, a zene és a technikai haladás mai problémáinak találkozási pontjaiban keletkeznek.

Bartók előadásában a technikai haladásból a zene fejlődésére háruló veszélyekre hívta fel a figyelmet, ez a vonás dominál előadásában. Emellett azonban érzékenyen felfigyelt a technikai haladásból származó lehetőségekre

is, akkor is, ha ebben az időszakban éppen a technikai haladásnak a fogyatékosságai még sok vonatkozásban nem engedték a technikában valójában rejlő lehetőségeknek a felismerését.

Bartók a technika lehetőségeinek eltúlzásából fakadó veszélyekre, buktatókra figyelmeztet. Ennek jegyében tárta fel az 1920-as években Európaszerte elterjedt úgynevezett *„tárgyilagos" zene* veszélyeit, az ebből a tendenciából fakadó, s a művészet létét kétségbevonó törekvésekre vezető zeneellenes következményeket. Bartók meglátta, hogy ez a törekvés a művész személyiségének korlátozására irányul, tehát éppen azt a mozzanatot kérdőjelezi meg, amely a művészet lényegét teszi: a művészi alkotói aktivitást, amely éppen a művész személyiségéhez kötődik. A „tárgyilagos" zene legmélyebb alapja, célja ugyanis az volt, hogy általa „az előadó személy egyéniségének minden megnyilvánulását a lehető legkisebbre lehessen korlátozni.[18] (Bartók a „tárgyilagos zene" keretei közt említi meg Sztravinszkij törekvéseit is, amelyekkel a pianolára írt zeneművekkel a gépi eszközök segítségével törekedett „kihasználni az emberi kéz alkatából folyó korlátok hiányának minden lehetőségét". Bartók azonban maga is az előzőkben idézettekkel jelzi a „tárgyilagos zenének" a „magasabb szempontú célját", — utalva ezzel a lényegre.) A művészet, a zene emberi oldalának, tehát lényegének a kétségbevonásához vezet ez a jelzett tendencia, s ez ellen Bartók joggal emelte fel a szavát.

Előadásának alapvető mondanivalójaként Bartók a gépi eszközöknek a kommunikáció rendszerében betöltött szerepéből fakadó veszélyek felvázolását jelölte meg. Látnoki szavakkal rajzolja meg a gépi zenéből fakadó veszélyeket, az élő zene háttérbe szorításában megtestesülő károsodásokat, noha látja már akkor is a telekommunikációs eszközökben rejlő lehetőségeket, a tömegkommunikációs eszközöknek a kommunikációs eszközrendszert alapjaiban átalakító természetét. Látja továbbá, hogy maga a „gépzene" fogalmilag is tisztázandó, s a tisztázás során kideríti, hogy nem is lehet azt éles határvonallal elválasztani a nem gépesített zenétől. Tágabb értelemben gépesített zenén Bartók azt a zenét érti, „amelynek létrehozásában nemcsak az emberi testnek, hanem valamilyen fajta gépnek is szerepe van." S ezen az alapon jut el olyan következtetésre, „hogy éles határvonal gépesített és nem gépesített zene között nincs". S ezzel összefüggésben a kérdés történeti aspektusára is felhívja a figyelmet: az derül ki, hogy a teljesen gépesített zene gondolata nem a XX. századé, mert már jóval a XX. század előtt történtek ilyen kísérletek."[19] S ezek után Bartók rövid áttekintést ad a hangszertörténet útjairól. A XX. század alapvető változást hoz létre e vonatkozásban is. Bartók szemléletesen fogalmazza meg e változás lényegét ily módon: „Azonban a XIX. sz. végének és a XX. sz. első évtizedeinek különféle találmányai és a gépeknek ebben az időszakban történt nagyfokú tökéletesítése tették csak lehetővé, hogy a zene gépesítése addig nem is álmodott módon kifejlődhessék."

Bartók a „zenegépeket", amelyek „gépzenét" szolgáltatnak, három csoportra osztályozva tárgyalja. Az első csoportban a „phonola"-szerű szerkezeteket tárgyalja (fonográf, gramofon-szerkezetek), szerepüket azzal jelezve, hogy céljuk az ember előadta zenét a jövő számára rögzíteni. A második csoportban a rádióról van szó, olyan gépi szerkezeteket sorolva ide, amelyek célja, hogy az ember előadta zenét az előadás pillanatában térbe sugározza. (Bartók

hangsúlyozza, hogy „de csak akkor". Az első és második csoport kombinációja azonban már régen túlhaladottá teszi ezt az időbeli megkötést.) „A harmadik csoportba azt a gépesített zenét helyezném, amelyiknél magának a hangnak a létrehozását sem a megszólalás pillanatában, sem azelőtt emberi erő nem végzi, illetőleg nem végezte."[20] Ez utóbbiakról, a mesterségesen keltett zenei hangokról Bartók még nem sokat mond, illetve azokat csak Ersatznak, szurrogátumnak tekinti. A figyelmet a természetes zenei hang kimeríthetetlen, és eddig kimerítetlen lehetőségeire irányítja: „Ami a mesterségesen készült zenét illeti, az én meggyőződésem ez: a természetes zenének egyes hangjai, dinamikája, ritmusa, hangszíne és minden egyéb árnyalatai annyira bonyolultak, hogy egyelőre semmiféle eljárással mesterségesen ilyesfélét éppúgy nem lehet előállítani, mint ahogy élőlényt nem lehet mesterségesen létrehozni."[21]

Bartók a gépi zene megmerevedésével állítja szembe az élő zene változékonyságát, dinamikus voltát. Ez az alaptendencia, amely végighúzódik Bartók előadásán: a gépi zene veszélyezteti az élő zenét. „Esztétikai szempontból még legjobb gramofonfelvétel sem pótolhatja teljesen az eredetit, még mindig csak szurrogátumnak tekinthető"[22] — írja, s az élő zenéhez való viszonyát így fogalmazza meg szemléletesen: „Végeredményben a gramofonfelvétel úgy viszonylik az eredeti zenéhez, amiből készült, mint a konzervgyümölcs az élő gyümölcshöz; az egyikben nincs vitamin, a másikban van."[23] Hasonló a véleménye a rádió kommunikációs szerepéről, félti az aktív zenélést az elsorvadástól, a gépi zene terjedésének hatására. Szavai ma is figyelmeztetőek, a tömegkommunikációs eszközök rohamos elterjedésének viszonyai között, a kommunkációs rendszerben azóta bekövetkezett radikális átalakulások nyomán még hangosabban kell, hogy e szavak eljussanak hozzánk: „Nagy hátránya volna a rádió és gramofon elterjedésének, akkor, ha az embereket a saját maguk végezte zenélésről leszoktatja, ahelyett, hogy zenélési kedvet ébresszen bennük."[24] A „gépi zene" legnagyobb veszélyeit tehát Bartók nem is annyira a „konzervművészetben" rejlő technikai tökéletlenségekben jelölte meg, sokkal inkább abban, hogy az elsorvasztja az ember művészi aktivitását, leszoktatja az embert az aktív zenélésről, s a zene élvezete alapjait képező, a közönségben is feszülő aktív elsajátítás igényéről, s az embert, a közönséget mindenekelőtt, csak a passzív befogadó pozíciójába szorítja, „fogyasztói"-passzív magatartásra készteti.

A kommunikációs eszközrendszernek a technikai haladás következtében történő radikális átalakulásában mindemellett Bartók már akkor, tehát a technika viszonylag kezdetleges állapota mellett is, a technikai haladás relatíve kezdeti stádiumában már, megfogalmazta a nagy lehetőségeket is. Differenciált kép kialakítására törekedett, vizsgálva a technika és a zene közötti kapcsolatokat, a zene fejlődésének perspektíváit, hiszen felismerte, hogy a művészet, a zene fejlődésében, terjedésében a kommunikációs rendszer átalakulása tagadhatatlanul nagy szerepet vállal. Közismert dolog, hogy a rádió, a lemezjátszó, a magnetofon olyan közönség előtt is megnyitja a zenéhez, a művészethez vezető utakat, amely egyébként egyáltalán nem, vagy csak nagyon nehezen juthatna el enélkül koncertekre.

Bartók főképp arra helyezte a hangsúlyt, hogy a kommunikációs rendszer átalakulása milyen nagy lehetőségeket teremt a már koncertlátogató

közönségnek, új hangverseny-lehetőségek születnek a gépi eszközök segítségével. „Azok számára, akik hangversenyek rendes látogatói, akik nem mondanak le a maguk végezte zenélésről, akik tudatában vannak a rádióközvetítések fogyatékosságainak ... azok számára nagyon tanulságos lehet a rádió, mert egyébként számukra elérhetetlen helyről jövő közvetítésekkel is valamelyes képet ad nekik." Bartók tehát egyáltalán nem zárkózik el a technikai lehetőségeknek a művészet, a zene fejlődésében játszott nagy szerepe elismerésétől. A rádió, a gramofon, s azóta a magnetofon, a tv által nyújtott lehetőségek a már koncertlátogató közönség számára biztosított lehetőségeken túlmenőleg nagy lehetőségeket teremt magának a közönségnek a szélesítése tekintetében. A már meglévő, koncert-látogató közönség továbbfejlesztése mellett a hatókör tágul, új közönség születik a technikai vívmányok eredményeképpen. Bár Bartók felolvasásában e tény viszonylag csekély szerepet kapott, valamelyes utalás erre is történik: „Sokszor hangoztatták a rádiónak nagy zenei nevelő hatását a tömegekre, főleg, ha a rádió helyes zenei műsorral dolgozik. Ez nagyon jól elképzelhető, és részben meg is felel a valóságnak. Ha a rádió komolyzenei közvetítései elérik azt, hogy olyan tömegeknek, amelyek semmiképpen nem jutottak vagy nem akartak hangversenyre jutni, legalább kis részében vágyat ébreszt hangversenyek helyszíni meghallgatása iránt, akkor valóban hasznos intézménynek kell mondanunk." S talán közvetlen „jelenlétnél", a „helyszíni hangversenyhallgatás"-nál még többet jelenthet az aktív bekapcsolódás, a személyes részvétel a zenében, a zene iránti szeretet, igény feltámadása, egyszerűen a zene megismerése következtében. Tehát: a kommunikációs rendszer technikai vívmányok nyomán történt megváltozása a zene megismerése nyomán felkeltheti a zene iránti igényeket, új közönséget teremtve. Igaz, hogy ennek inkább a lehetőségei adottak, s ma nem annyira a technikailag sokszorosított zene kelt érdeklődést az élő zene iránt, mint fordítva: a gépzene az eleven élmény emlékét kelti fel. Az aktív elsajátítás igényének felkeltésében természetesen nem csekély az élő zene közvetlenségének a varázsa, a hangversenyen való személyes részvétel hatása, s Bartóknak a megállapítása e vonatkozásban is jogos, az élő zene közvetlen élvezetének, elsajátításának az igényeit fogalmazva meg. A személyes jelenlét azonban csakis az aktív részvétellel együtt lehet eredményes, s a zene iránti igények felkeltésében valóban ható tényező. Ugyanis a személyes jelenlét maga lehet mélységesen passzív, míg a nem-jelenlét, azaz rádión, lemezjátszón, magnón stb. történő zenehallgatás lehet ezzel szemben aktív jellegű. A nem-aktív jelenlét, (sznobság stb.) a hangversenyen résztvevő, s mégis a hangversenytől, a művészet esztétikai értékeitől való mélységes elidegenedettség állapota áll szemben e vonatkozásban a hangversenyen ugyan személyesen jelen nem lévő, de a zene aktív elsajátítására törekvő zenehallgató képletével. A zenére nevelés, a zenehallgatásban megtestesülő aktivitás, — az aktív befogadásra való nevelés — valamint az aktív zenélés örömeire való rávezetés tekintetében az aktivitáson van a hangsúly. Ez — együtt a személyes jelenléttel — vezethet el igazán eredményekhez.

Kétségtelen, hogy éppen ezen a ponton, az aktivitás terén keletkeznek a legsúlyosabb nehézségek, itt támadnak a technikai haladás által nyújtott lehetőségekkel szemben a legmegalapozottabb kétségek, s itt jelentkeznek olyan veszélyek, amelyek keresztezhetik a technikai haladás által nyújtott

pozitív lehetőségeket is. Bartók e vonatkozásban volt szkeptikus, s vont le a technikai haladás nyomán előállt helyzetet értékelve az élő zenét féltő következtetéseket e helyzetből, a technikai vívmányoknak a zeneművészetre való behatolása által teremtett új viszonyokból. Éppen az előzőkben felidézett gondolatmenetét folytatja e szkeptikusnak tűnő szavakkal: „De én attól tartok, hogy ezt a hasznot mindenféle káros hatás semlegesíti. Föltehető, hogy a rádiózene az emberek nagy tömegét zenehallgatás szempontjából felületességhez, állhatatlansághoz szoktatja... Attól tartok, hogy nagyon sok ember számára nem más még a komolyzenei közvetítés sem, mint valami langyos fürdő cirógatása, mint valami kávéházi zene, valami zsongás-bongás a háttérben... jóformán oda sem figyelve a zenére."[25] S ennek jegyében ismétli meg felolvasásában másutt is: „De a nagy tömegekre gyakorolt hatás üdvös voltában, főleg egyenlőre, nem nagyon bízok."

A technikai vívmányoknak kétségkívül már akkor, a technikai haladás korai szakaszában is megfigyelhető káros hatásai a legutóbbi évtizedekben-években csak tovább szaporodtak. S talán éppen a jelzett tendenciák erősödtek fel nagyon nagy mértékben, a zenét sokszor kiszorító „background music", a zene katartikus hatásával szemben valamiféle ál-katarzist adó, vagy azt ígérő zene-félének korunk kulturális életében, s különösen az ún. „vendéglátóipari zenélésben" jelentkező formákban. De Bartóknak az élő zenét féltő, és sokszor megismételt megjegyzései — amelyek a gépi zene, a „konzervzene" veszélyességét hangoztatták, s szkeptikusan fordultak annak várható pozitív hatásaival szembe — kétségkívül a technika *adott* állapotát is tükrözik, amellett, hogy Bartók messze előretekintett e vonatkozásban is, kora állapotához, a technika adott fejlettségi szintjéhez képest is, megtalálva a technikai haladás adott szintjein is már a perspektívákban jelentkező s a technika emberi oldalával kapcsolatos, az emberi viszonyokkal szembeni negatív hatásainak jegyeit.

A technika adott állapotának korlátai — egybefonódva a korabeli társadalmi viszonyok által életrehívott akadályokkal — mindenesetre indokolják Bartók szkeptikus voltát a technikai haladásnak a zene életében játszott szerepét illetően. A technika és a zene közötti helyes viszonyok tisztázásához eljutni csakis egy magasabb szinten, a társadalmi fejlődésnek a korábbit meghaladó, s a kapitalizmus korlátait az útból elhárító szocialista társadalom, valamint az ehhez kapcsolódó, s a technikai haladás további fejlettségi szakaszán jelentkező technikai viszonyok szintjén, a szocialista viszonyok közti technikai forradalom figyelembevételével válik lehetségessé. Bartók szavaiban viszont jellegzetesen, s tudatosan fogalmazódik meg éppen a kor képe, amikor Bartók hangoztatja, hogy „főleg egyenlőre" nem nagyon bízik a tömegekre gyakorolt üdvös hatásban.

A technikai vívmányok, s azoknak a művészet szféráiba való beépítése, a technikai berendezések alapján megkonstruált „gépi művészet", a „gépzene" nem pótolhatja az élő, eleven művészet, zene varázsát. Ez Bartók fő mondanivalója, végső következtetése is, amikor utal a kérdés differenciált vizsgálatának a szükségleteire. „Mindezekkel nem azt akarom mondani, hogy ne legyen gépzene, csak azt, hogy a *gépzene nem helyettesítheti az élő zenét,* éppúgy, ahogy a fénykép bármilyen művészi is, nem helyettesítheti a festményt, vagy a mozi a színházat." Majd ezzel zárja Bartók előadását: „Lehet,

hogy a gépzene valamikor, egyszer valami értékeset tud majd teremteni, ahogyan ezt pl. a mozgóképszínháztól már régóta, de hiába várjuk. Ez mindenesetre nyereség volna. A baj azonban ott kezdődnék, ha a gépzene éppúgy elárasztaná a világot, az élőzene rovására, mint ahogyan a gyáripari termékek ezt megtették a kéziipar rovására."[26]

Természetesen Bartók alapgondalatát kell kiemelnünk ebből a feltevésből, azt az alapgondolatot, amely a zene és a technikai haladás viszonyában a technikai vívmányok elburjánzásától, az élő zene elsorvadásától óvja a művészetet, az embert. Bartók nem tagadja a technikai haladás által nyújtott pozitív lehetőségeket a zene fejlődésében. Nyereségnek tekinthető, ha értékeset produkál valaha is a „gépzene". Mint ahogyan nyereségnek tekinti az ismételhetőséget előadása más helyén — tudományos, és pedagógiai szempontokból is. A zenefolklór kutatása szempontjából a technikai vívmányokat egyenesen felbecsülhetetlen jelentőségűnek tekinti: „Határozottan állítom, hogy a zenefolklór tudománya Edisonnak köszönheti mai fejlettségét."[27] De maga az analógia, a filmművészet művészet-voltának az értékelését illetően nyilvánvalóan sántít, hiszen 1937-ben, Bartók előadásának időpontjában már nem lehet elfogadni — a filmtörténet tényeinek ismeretében — hogy hiába várjuk a mozgóképszínháztól régóta, hogy valami értékeset teremtsen. Köztudott, hogy a filmművészet már ebben az időszakban művészetté ért, s a művészi értékek alkotását nem lehet elvitatni tőle, akkor sem, ha ezeket az értékeket az iparszerűség érdekei gyakorta elhomályosították. Ugyancsak sántít Bartók másik analógiája is, amely a művészetet a kézi iparhoz hasonlítja, megkülönböztetendő a gépi zenét a gyáripari termeléssel egybekapcsoló helyzettől. Természetesen mint hasonlat találó, a produkció személyes, vagy személytelen eldologiasodott jellege tekintetében, de figyelembe kell venni emellett, hogy Bartók nem közgazdász, s így nem várhatunk tőle az ipari termelés történetét és törvényszerűségeit tudományosan vizsgáló, feltáró analíziseket. Ezzel együtt tévedés a kézi ipar primátusának ez a megfogalmazása a gyáriparral szemben, akkor is, ha a kézi termelésnek az élő művészettel való rokonsága ad alapot némi összehasonlításokra. A lényeg azonban félreérthetetlen: Bartók az élő művészetet, az élő zenét félti a holt, a gépi, az eltárgyiasult művészetektől, s természetesen mindenekelőtt a „gépzenétől".

Bartók tehát a zene fejlődési perspektíváinak kutatása során a zene és a technikai haladás közötti összefüggéseket, a „gépzene" problémáit vizsgálva mindenekelőtt a zene kommunikációs rendszere szempontjából elemzi. A technikai haladásnak a zene útjára tett hatása Bartók megvilágításában, több, mint 32 év távlatából is — elsőrendű fontosságú terület tehát a művészet fejlődésében, a művész és a közönség közti viszony szférájában legfőképpen. A kommunikációs rendszer átalakulásának ellentmondásos hatását Bartók joggal tárja fel, s hívja fel a figyelmet a helyzet ellentmondásosságára. Más kérdés természetesen, hogy mindez mennyire következik magából a technikából, s a felhasználóiból.

(Folytatjuk)

JEGYZETEK

1 Ebbe a körbe sorolhatjuk a viszonylag korán, 1951-ben megindult, de lényegében követés nélkül maradt tevékenységet, amelyről a Darmstädter Beiträge zur Neuen Music című folyóirat 1959. évi száma tájékoztat (Mainz, Edition Schott, 12. old.), jelezve, hogy Kranichsteinben 1951-ben „Music und Technik" címmel tartottak munkaértekezletet. Ennek tematikája főként a technikai vívmányoknak az elektronikus hangzóeszközök tekintetében való felhasználására irányult. Általában ez a kör a modern zenei irányzatok stimulátoraként ebben az irányban foglalkozott vizsgált poblémánkkal; a teoretikus vizsgálódás ebből a megközelítésből is hiányzik. Nagyon figyelemreméltó Újfalussy József „Hangmontázs vagy zene" c. tanulmánya (Fábián: A huszadik század zenéje. Bp. 1966. Gondolat, 215—220. old.) a téma egy vonatkozásában.

2 vö. W. W. Rostow: The Stages of Economic Growths. A Non Capitalist Manifesto. (Cambrige, 1960.)

3 vö. Raymond Aron: Die Industrielle Gesellschaft. Frankfurt am Main, 1964. Fischer Bücherei.) vö. még Aron: La lutte des classes. Nouvelles Leçons sur les societées industrielles. (Paris, 1964. Gallimard.)

4 vö. Louis Kelso—Mortimer Adler: The Capitalista Manifesto. (New York, 1958. Random House.)

5 vö. John Kenneth Galbraith: The New Industrial State. (London, 1967. Hamish Hamilton.)

6 J. K. Galbraith: Gesellschaft im Überfluss. (München—Zürich, 1959. Knaur Verlag.)

7 vö. Adolph Berle: The Capitalist Revolution of the XX.th. Century. (New York, 1962. A Harvard Book.)

8 vö. pl. Ralph Dahrendorf: Gesellschaft und Freiheit. Zur soziologischer Analyse der Gegenwart. (München, 1965. Piper Verlag.) Ebben a könyvben az ipari társadalom mítoszát emlegeti (25. old.). Másik könyvében az Industrie- und Betriebsoziologie-ben (Berlin, 1965. De Gruyter Verlag, 5. old.) a pluralista módon felfogott, egységes ipari társadalom modelljét rajzolja meg.

9 vö. Kostas Axelos: Marx penseur de la technique. (Paris, 1961. Les Editions du Minuit.)

10 Karl Jaspers: Vom Ursprung und Ziel der Geschichte. (München, 1949—1950. Piper Verlag. 127. old.

11 Jaspers: Die Atombombe und die Zukunft des Menschen. (München, 1958. Piper Verlag, 167. old.)

12 Werner Linke: Technik und Bildung. (Heidelberg, 1961. Quelle Meyer Verlag, 12. old.)

13 Marcuse: Der Eindimensionale Mensch. (Neuwied und Berlin, 1967. Luchterhand Verlag, 18. old.)

14 vö. pl. R. J. MacMillan: Automatisation. Frien or Foe (Cambridge, University Press). Friedrich Pollock: Automation. (New York, 1957. VI. old.) Pollock: Automation. Materialien zur Beurteilung ihrer ökonomischen und sozialien Folgen. (Frankfurt am Main, 1964. Europäische Verlagsantalt. Sammlung „res novae", Band 22.), Theodor Litt: Technisches Denken und menschliche Bildung. (Heidelberg, 1957. 64. old.) stb. Ezek a könyvek egyöntetűen a „technikai haladás — áldás vagy átok, barát, vagy ellenség"-kérdést feszegetik.

15 W. Linke: id. m. 12. old.

16 Lewis Mumford: Kunst und Technik. (Stuttgart, 1957. 16. old.)

17 Automation and Technologycal Change. (New York, 1962. 26. old.)

18 Bartók Béla: A gépzene. Bartók Összegyűjtött Írásai, I. kötet. (Budapest, 1966. Zeneműkiadó, 727. old.)

19 Bartók: id. m. 725—726. old.

20 Bartók: id. m. 727. old.

21 Bartók: id. m. 733. old.

22 Bartók: id. m. 728. old.

23 Bartók: id. m. 733. old.

24 Bartók: id. m. 732. old.

25 Bartók: id. m. 731—732. old.

26 Bartók: id. m. 734. old.

27 Bartók: id. m. 729. old.

FODOR GÉZA:

HAMLET

DRÁMA ÉS OPERA

SZOKOLAY SÁNDOR BEMUTATOTT ÚJ MŰVÉRŐL

(Folytatás)

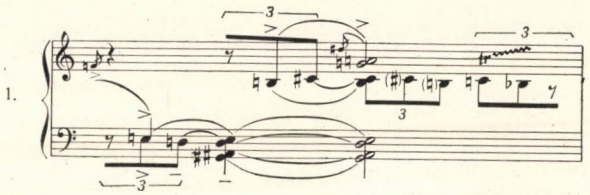
Szokolay Hamlet-zenéjének alapelve az organikusság. Így írt erről a zeneszerző az opera keletkezéstörténetéről szóló tanulmányában: „Mindennek ki kell jelölni a helyét a folyamatban, úgy, hogy a »szép«, »bölcs« és »meghatós« dolgokat nem lehet úgy elmondani (elénekelni), mint megannyi önmagában befejezett betétet, hanem organikusan kell következni egyiknek a másikból. Talán ezt a legnehezebb elérni Shakespeare-rel: a klasszikus drámát összeegyeztetni az opera követelményeivel." Az organikusság a *Hamlet* esetében nem csak azt jelenti, amit minden igazi műalkotásnál, hanem zenei tematikus egységet. Egy interjúban erről azt mondta Szokolay: „Tematikailag összefogottságra, sűrítettségre törekedtem. Az opera indításának motivikája megegyezik Hamlet utolsó szavainak zenéjével. De amíg eddig eljutunk, ezek a motívumok számtalan metamorfózison mennek keresztül. Ez a motivikus egység, ha nem is teljesen, mégis hiányzik a *Vérnász*ból. Ott a zene természetes áradására bíztam magam, ami a darab dramaturgiájából fakadt."

Ha stílustörténetileg igaz is, hogy Szokolay a *Hamlet*ben az új bécsi iskolát Bartók örökségével és Sztravinszkij hatásával igyekszik összeegyeztetni (ezen belül Muszorgszkij, Puccini, Honegger, Britten is nyomot hagyott zenéjén), a zenedrámai koncepciót, alapvető kompozíciós elveit tekintve mégis Wagnerrel fűzi össze a legbensőségesebb — talán akaratlan — szellemi rokonság. Azt hiszem nem önkényes eszmetársítás, ha a *Hamlet* hatalmas gyászinduló fináléjára vonatkoztatjuk Thomas Mann szavait a *Siegfried* gyászindulójáról: „No igen, lehetett volna a világ legdicsőbb hősének halálára és gyászkíséretéül megrázó zenét írni, amely a tragikus mozzanatból született és minden további vonatkozás nélkül önmagában is megállt volna. De ez mi más lett volna, mint a régi operaszerzők módszere, akik számokat írtak és akiknél a lelemény mindig *egy* jelenetre vonatkozott, az egész művel és annak költői céljával való kapcsolat nélkül. Mi lenne tehát, ha módszerét, a témák összeszövését Wagner nemcsak egy jeleneten, hanem egy egész drámán át szélesen kiterjesztené, vagy nem is csak *egyetlen* drámára alkalmazná, hanem drámáknak egész sorozatára, amelyben minden a kezdet legkezdetétől kezdve látható lenne a színpadon. Micsoda ünnepe volna ez a vonatkozásoknak, micsoda egész világa a szellemesen mély értelmű célzásoknak, időnként a zenei visszaemlékezésnek olyan megindultságával és nagyszerűségével, hogy senki sem tudná visszatartani a lelkesültség könnyeit... Akkor bizony a halott Siegfried elsiratása, az úgynevezett Gyászinduló egészen más lesz majd, mint akár a legmélyebb benyomást keltő Operai pompe funebre:

akkor a gondolatnak és az emlékezésnek elsodró erejű ünnepe lesz." Ahogy a *Siegfried* gyászindulójában felvonulnak a színpadi eposz fő zenei gondolatai, itt a *Hamlet* gyászinduló-fináléjában is hatalmas kórusfreskóvá kapcsolódik Hamlet rekviem-dallama, a szerelmi zene és a teljes monumentalitásában megszólaló őrség-dallam. Ezt a zenét is megilleti a „szellemi ünnepélyesség" Thomas Mann-i jelzője. Gondolat és emlékezés, szellemi ünnepélyesség — igen, a reflexió ünnepe ez az operaszínpadon.

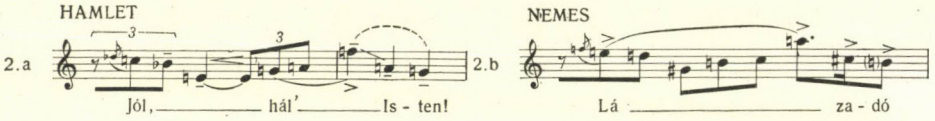
Thomas Mann valóban azon a ponton állítja szembe a „régi" operaszerzőket és Wagnert, ahol Monteverditől Verdiig, illetve Muszorgszkijig tartó operafejlődéstől elválik a kétségtelenül Wagnerrel kezdődő modern opera útja, sőt, ahol a régi művészettől elválik az új, a „naívtól" a „szentimentális": „A régiek meghatnak bennünket a természet által; a modernek meghatnak bennünket eszmék által" (Schiller). A drámára nézve pontosan fejezte ki ezt a különbséget Hebbel: Shakespeare-nél a drámai dialektika a jellemekben van, az új drámánál ellenben az ideában, az absztraktumban. Ennek a drámának a testvére a modern opera. (Wagner és Ibsen szellemi rokonságát már Thomas Mann felfedezte.) Centrális kérdésük azonos: a motiváció kérdése. Erre a kérdésre egyfelől az analitikus dráma, másfelől a vezérmotívumos szerkesztésű opera ad klasszikus választ. A drámai jellemrajz paradoxona, amit Lukács György felfedett fiatalkori drámatörténetében, a zenedrámai jellemrajzra is érvényes: „az új drámában sokkal többet jelent a karakter, mint a régiben és egyúttal sokkal kevesebbet. Csak szempont kérdése már, hogy mindennek mondjuk-e vagy pedig semminek formai jelentőségét." A modern drámában (operában) a jellem dramaturgiai preparátum. Nem mint ember jön tekintetbe, hanem mint motívumainak összessége. A dráma maga nem más, mint különféle egymást keresztező motívumok kifeszített hálója. S ha az első pillanatban úgy tűnhet is, hogy itt minden drámai mozzanat a jellemből van levezetve, végül kiderül, hogy maga a jellem külső motívumokra van visszavezetve. Helyzetekre és absztraktumokra. A modern dráma és zenedráma egyszerre epikus és absztrakt, mert motívumok bonyolult összeszövődésének matematikáján épül. A wagneri zenedráma eposzi és ugyanakkor ideologikus jellegét nem kell külön bizonyítani.

Szokolay Sándor *Hamlet*je is világosan mutatja ezeket a kompozíciós sajátosságokat. Érdemes megvizsgálni például a Polonius-téma dramaturgiai alkalmazását. Polonius alakját mindig a következő zenei „névjegy" jelenti be a zenekarban:

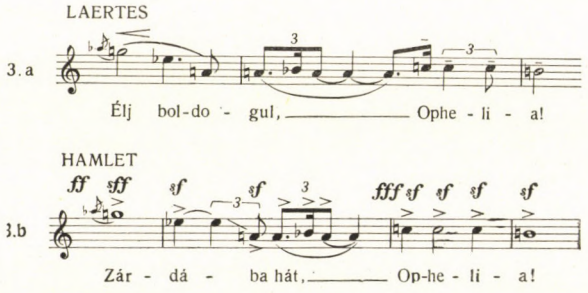


Ugyanez a zenekari anyag vezeti be s ezzel intonálja Ophelia és Hamlet jelenetét, utalva Ophelia küldetésének egész hátterére. A zeneszerző nemcsak magát a tragikus mozzanatot formálja meg zeneileg, hanem egyúttal kommentálja is, leleplezi, elbeszéli vonatkozásait, — a cselekményből egyébként

amúgyis világos — összefüggéseit. Goethe kifejezésével élve nem a mimus, hanem a rapszodosz személyében jelenik meg. Az is világos, hogy mivel itt összefüggések és vonatkozások összekapcsolása a cél, a zene elsődlegesen nem evokatív funkciót tölt be, hanem a reflexió felkeltésére törekszik. Természetesen a reflexió egyaránt lehet drámai és drámaiatlan. Jó példa erre a Polonius-téma két vokális felhasználása: az elsővel Hamlet válaszol Polonius „hogy van az én fönséges uram, Hamlet" kérdésére, a másodikkal egy nemes jelenti be a királyi párnak Laertes lázadását.



Világos, hogy az első esetben a reflexió drámai szerepet játszik. Hamlet ironikusan „visszadobja" Polonius motívumát. A második esetben sokértelművé teszi az egyszerű bejelentést: mindenekelőtt kifejezi, hogy Laertes apja haláláért akar bosszút állni, és talán még valami olyat is, hogy „apja fia", hogy „az alma nem esik messze a fájától". Ez azonban már nem ábrázolás, hanem interpretáció, magyarázat. Az utóbbi megoldás olykor a látszat művészi leleplezésévé éleződik. Ennek egyik példája az Ophelia—Hamlet jelenetet bevezető Polonius-zene már idézett esete. Még két ilyen nagy trouvaille van az operában 1. amikor Hamlet apjának szelleme elbeszéli, hogyan adták elő halála történetét, a zenekarban újra elhangzik Claudius trónbeszédének a volt királyra vonatkozó része, mintegy szembesítve a „koholt mesét" és a tettetett gyász üres reprezentációjának hangját; 2. a Claudius lelkiismeret-furdalását ábrázoló monológot, valamint a király imáját az udvari mulatózene lassú és elrajzolt alakja kíséri s ezzel rendkívül pregnánsan ábrázolja a zeneszerző, hogy a király valóban „bűnét bánni képtelen". A zenei motivikus szerkesztés azonban kapcsolatokat teremt ott is — és ezek az összefüggések vannak a műben abszolút többségben —, ahol ilyen kapcsolatokat nem tudunk szóban megfogalmazni, ahol tehát a motívumoknak nincs is ilyen intellektuálisan értelmezhető „jelentésük". Már-már ilyen kapcsolatot érzékeltet a következő példa:



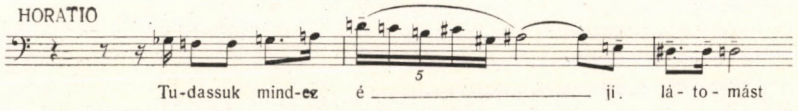
Az idézett összefüggések még szinte egy irodalmi dramaturgia értelmében vett motívumkapcsolatok. A *Hamlet* motívumrendszerének bázisa azonban

tisztán zenei, vagyis tartalma irodalmi nyelvre lefordíthatatlan. A motivikus háló nem egy fogalmi háló hangokba öntése.

A dráma és a zenedráma motivikus szerkezete között a közeli rokonság ellenére is van egy döntő különbség. Bár maga a motivikus struktúra mindkét esetben felépítése elveként, kivonhatatlanul tartalmazza a reflexiót, az egyes zenei motívumok mögött nincs absztrakt jelentés, vagy ha van is, esztétikailag irreleváns. Véleményem szerint Adorno vádja Wagner ellen, hogy a motívumok mint jelek jelentéseket közvetítenek és így teljesen allegorikusak, igaztalan, mert figyelmen kívül hagyja azt az elemi tényt, hogy zenéről van szó, amely — esztétikai lényegénél fogva — intellektuális inkognitóban tartja a motívumok „jelentését", illetve azt emocionális egyértelműséggel határozza meg.

A *Hamlet* zenei kötőszövetét alkotó apró motívumok rendkívül rokon hangzásúak, hasonló atmoszférájuk van. Így a motivikus rendszer bázisának belső viszonyai auditíve alig appercipiálhatók. Ez azonban egyáltalán nem baj. A *Hamlet*nek az a sajátossága, hogy a Hamlet-probléma nem foglalható szavakba, hogy csak a dráma minden szavának, helyzetének és gesztusának összességében, szimbolikussá növelt érzékletességben van jelen, mégpedig olyan szimbólumokban, amelyek nem intellektuálisak hanem muzikálisak: a Hamlet-problémának ez a sajátossága természetes közegét találhatja meg egy ilyen zenei rendszerben. Tökéletesen elegendő, ha ezt a rendkívül finoman és aprólékosan kidolgozott motivikus kötőszövetet a hallgató csak atmoszférikus egységként érzékeli. Ezzel ugyanis a Hamlet-probléma zenedrámai ábrázolásának egyik alapfeltétele teljesül: a Hamlet-tragédia zeneileg-atmoszférikusan az opera minden sejtjében jelen van és teljesen mégis csak az opera egészében van jelen. De ez csak az alapfeltétel. A zenedrámailag döntő kérdés, az alakok zenei arcának megrajzolása és a konfliktusok, a drámailag fontos szituációk és fordulatok zenei megformálása csak ez után vetődik fel.

Az opera zenéjét igen egyénien értelmezett tizenkétfokúság jellemzi. A zene harmonikus és melankolikus oldala egymást tükrözi: az énekszólam dallamvonalának hangjai a zenekarban mint harmónia szólnak tovább. Szokolay megenged olyan kompozíciós elveket, amelyeket a következetes dodekafónia tilt: mindenekelőtt tercek és kvartok alkalmazását, amivel bizonyos fokig diatonizálja a tizenkétfokúságot. A tizenkétfokúságon belül itt funkciós rend érvényesül. De még ezeknek a legáltalánosabb elveknek is konkrét dramaturgiai funkciójuk van. Például maga a kompozíciós mód a drámai konfliktussal együtt fejlődik ki. Az opera első képében nemcsak a cselekményben, de zeneileg is megtesszük az utat Hamlet alakjáig. A tizenkétfokúság mindinkább meghódítja az opera dallamvilágát de csak a kép végén, amikor először — s egyúttal végérvényesen — kerül Hamlet a figyelem középpontjába, születik meg az első teljes sor:



Az ortodox módon keresztülvitt dodekafónia az atmoszféra teljes megdermedését fejezi ki, mint például Polonius Opheliához intézett intelmekor: A diatonizált, funkciós renddel kombinált tizenkétfokúság lehetővé teszi különféle drámai jelentőségű vonzási centrumok kialakítását és a plasztikus melodikus jellemzést. Például a király, a hatalom zenéjének centrumhangja az E, míg Hamleté inkább a D. A Hamletre leselkedő veszélyt a kétvonalas H nyugtalanító vibrálása jelzi.)

Ez probléma azonban már átvezet a zenei jellem- és szituációábrázolás kérdéseihez. Ezek a *Hamlet*ben egészen sajátosan vetődnek fel. Már a dráma elemzése kapcsán volt arról szó, hogy a *Hamlet* — legalábbis a többi Shakespeare-drámához képest — egy embernek helyzetekhez való viszonyán alapul. Ami a drámában inkább csak hangsúlyeltolódás, azt Szokolay az opera kompozíciójának alapelvévé tette. Kiélezetten fogalmazva: az opera alakjai zeneileg nem annyira jellemüket, mint inkább szituációjukat, funkciójukat hordozzák. A zenedrámai építmény pillérei így visszavisszatérő szituációk, ismétlődő zenei egységek. Nem az olyan „külsődleges" ismétlődésekre gondolok, mint az I. felvonás 1. és 4. képének azonos atmoszféarateremtő zenéje, a szellem jöveteleit festő zene, a király-fanfár, az udvari mulatózene vagy a színész-zenék, hanem a mély drámai igazságot kinyilvánító megoldásokra.

Az I. felvonás 3. képét bevezető Ophelia-zene anyagából kialakított s a képet követő interlúdium zenéje még négyszer tér vissza az opera folyaszerelmét; másodszor Hamlet és Ophelia jelenetét követően, amikor Claudius és Polonius előjönnek rejtekhelyükről; harmadszor amikor Hamlet kivonszolja Polonius tetemét anyja szobájából; végül pedig amikor Hamlet összemán: először amikor Polonius felfedi a királyi pár előtt Hamlet és Ophelia verekszik Laertesszel Ophelia sírjában. Ezek az ismétlődések egy tragikus út mérföldkövei. A tragikus összefüggések milyen mély, kíméletlen és szuggesztív ábrázolása, hogy Szokolay a családi idill meghitt, „lírai" zenéjéből alakítja ki a meginduló kicsinyes intrika és az abból következő katasztrófák zenéjét! Először változatlan formában ismétlődik meg az interlúdium zenéje, mintegy drámailag beteljesítve azt, ami ott még csak lehetőség, sejtetés volt. A második és harmadik visszatérés már — egy oktávval mélyebben — a gyászos eredményt, a kudarcot vallott, de mégis tántorítatlan aljasságot festi. Végül negyedszer kissé átalakítva és a szerelmi zenével összekapcsolva Hamlet megrázó, elkésett és dühkitörés formájába kényszerült szerelmi vallomását kíséri.

Bizonyos fokig hasonló szerepet játszik a szerelmi zene, amely a II. felvonás 1. képét fogja át, mialatt Ophelia beszámol Poloniusnak Hamlet furcsa viselkedéséről. Ugyanebből a tematikából alakítja ki Szokolay fugatoszerűen annak a jelenetnek a zenéjét, amikor Rosencrantz és Guildenstern szolgálatra jelentkezik a királyi párnál. Szokolay könyörtelen drámaírói következetességét bizonyítja az a megoldás, hogy Ophelia kényszerű Hamlet elleni provokációját (az ajándékok visszaadását) ugyancsak a szerelmi zene kíséri. Majd újra megjelenik ez a zene Ophelia első — hagyományos operai kifejezéssel élve — „őrülési jelenetének" befejező részeként, amikor Ophelia először énekli el eddig csak instrumentálisan megszólaló szerelmi dallamát („Jó éjt, hölgyeim, jó éjt! Kedves asszonyságok!"), hogy azután Gertrud és Claudius kettősét öntse hangokba. Különös ötlet: a királyi pár kettőse Ophelia és Ham-

let fájdalmas szerelmi zenéjének hangjain szólal meg. Nem ellentmondás, nem művészi következetlenség ez? Úgy gondolom, hogy nem. „A bú ha jő, nem jő mint egyes őrszem: Egész dandár beront" — énekli Gertrud és Claudius. Polonius halála, Ophelia megőrülése, Laertes hazatérésének híre — a királyi pár alól kezd kicsúszni a talaj, kezdenek összecsapni fejük fölött a hullámok. Ez a két bűnösségében magányos, végletesen egymásra utalt ember Ophelia „ őrülési jelenetének", érzelmi áradásának felkavaró hatására egymáshoz menekül. Claudius egyszer így beszél a drámában (s ez a részlet nem szerepel a szövegkönyvben):

ez asszony pedig
(Már üdvöm, átkom — bármelyik legyen)
Úgy összeforrt lelkemmel, életemmel,
Hogy, mint a csillag nem, körén kívül,
Úgy én, kívülte, nem foroghatok.

Ennek a shakespeare-i intenciónak nagyszerű zenei valóraváltása Gertrud és Claudius kettőse. Még kétszer hangzik fel az operában a szerelmi zene, s mindkétszer búcsúztató. Egyszer amikor Gertrud elbeszéli Ophelia halálát, egyszer pedig zárókórusban, mint apoteózis.

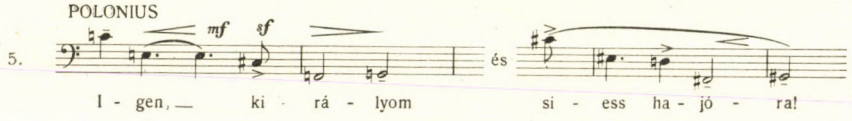
A legpregnánsabban megformált szituáció-analógiát minden bizonnyal az a háromszor megjelenő zene idézi fel, amely közös nevezőre hozza Rosencrantz és Guildenstern tisztelgését a királyi pár előtt, Rosencrantz és Guildenstern tisztelgését Hamlet előtt, valamint Laertes szövetkezését a királlyal. A teljes arcnélküliség, az egyszerű eszközzé süllyedés, a teljes elembertelenedés zenéje ez. Itt jelentkezik klasszikus tisztasággal az, hogy a hangsúly átkerült a személyről a szituációra.

Végül a szellem-jelenetek bizonyos ismétlődését kell megemlíteni. A szellem két megjelenése Hamlet előtt részlegesen megegyezik (I. felvonás 4. kép 133—164. ütem = III. felvonás 1. kép 241—272. ütem). Továbbá azonos annak a két résznek a zenei anyaga, amelyben a szellem elbeszéli a királygyilkosság történetét, és amelyben a színészek eljátsszák.

Természetesen a kompozíció szituációra orientáltsága nem mond ellent a jellemek kifejlesztésének. Számolnunk kell viszont a drámai és az operai jellemábrázolás egyik alapvető különbségével. A drámai szerep szövege többféle alak lehetőségét rejti. Amikor a színész kialakítja a szerepépítés belső arányait, a szöveg tempóit, ritmusait, hangsúlyait, a hangszínt, a gesztusokat, a mimikát stb., stb., akkor egy konkrét színi alakot realizál a lehetségesek közül. Az operai szólam a drámaszöveghez képest jócskán szűkíti a lehetőségek körét, a zenei megformálás körülhatárol. Paul Robeson „basszus" Othellója vagy Laurence Olivier „tenor" Othellója egyaránt adekvát lehet Shakespeare tragédiájában (holott a hangmagasság a figura egész karakterére nézve döntő következményekkel jár), de Verdi operájában ez az alternatíva nem létezik. Már a hang faja is határt szab, de ezen túl, a zenei szólamban a tempó, a ritmus, a hangsúlyok összehasonlíthatatlanul meghatározottabbak, rögzítettebbek, mint a drámaszövegben. Vagyis az operai jellem éppen emocionálisan egyértelműbb, mint a drámai. Magától értetődik, hogy a drámai és operai jellemábrázolásnak ez az eltérése különösen szembeötlő egy nagy

drámából készült opera esetében. A dráma költői alakjainak gazdagságát nem kis részben értelmezési lehetőségeiknek összessége adja. Az operai változat szükségképpen kiválaszt egyet közülük és azt fogalmazza meg a maga nyelvén (ezzel természetesen új értelmezési lehetőségeket teremtve). De az operai alak ilyenkor sem úgy viszonyul a drámai alakhoz, mint interpretáció a műhöz. Az operai alak művészi hitelét és igazságát nem lehet a drámai alakhoz viszonyítva megítélni, hanem csakis az opera immanens értelme alapján.

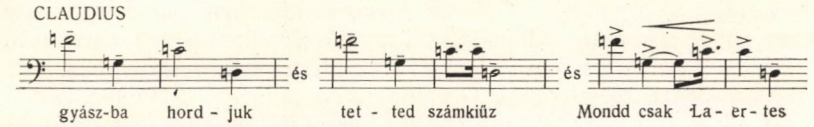
Szokolay bizonyos jellemeket kevésbé, másokat pedig jobban fejleszt ki, mint Shakespeare. Ez mindenkor a koncepciójából következik. Az alapkonfliktus Hamlet és a börtönvilág ellentéte. A börtönvilág képviselői csupán eszközök a hatalom kezében, és nincs emberileg gazdag arcuk. Rosencrantz, Guildenstern, majd pedig Laertes állnak a típushierarchia mélypontján, az ő alakjuk a legcsökevényesebb. Polonius ábrázolása már bonyolultabb. Szokolay radikálisan lerövidítette a főkamarás szerepét és ezzel voltaképpen megsemmisítette a shakespeare-i figurát. A drámában egy szubjektíve jószándékú, de teljesen szervilis és korlátolt ember eszközzé aljasulásáról van szó, arról, hogy Polonius szenilitása, együgyű fontoskodása, közönséges ravaszkodása, ostoba kémkedése hogyan válik az inkognitóba kényszerült emberség veszedelmes árulójává. Szokolay mindezeket a színeket, a figura egész motivációs rendszerét és belső életét elhagyja, és egy különös, kétértelmű karaktert ad a figurának: a buffó mezbe öltözött veszélyességet állítja elénk. Van Polonius szólamának egy jellegzetes fordulata:



A buffó basszus szerepkör félreismerhetetlen hangja ez: képlet, séma. De Polonius megmerevedett képletekben, sémákban gondolkodik és beszél. Volt már szó róla, hogyan dermed következetes dodekafóniába a zene Ophelia kioktatásakor. Szokolay tömören és egyértelműen a felfelé szervilis, de odahaza zsarnoki filisztert ábrázolja Polonius alakjában. Kétségtelen, hogy ez az alak nem olyan színes és sokrétű, mint a shakespeare-i, de talán még veszélyesebb. Osmin kései, korcs utóda ő. S ebben az operában ez művészileg így igaz.

Sokkal nagyobb szabású természetesen Claudius zenei alakja. Már a király első fellépése rendkívül érdekes. Kezdetben tökéletes zenedramaturgiai képtelenségnek tetszik a hosszú trónbeszéd. Majd mind világosabb lesz, hogy ellenkezőleg, bravúr. Mindenekelőtt azért, mert a zene számára fölöttébb hálátlan feladatot old meg: kialakítja a minden emberi vonástól, az emberi bensőségtől teljesen megfosztott üres, előkelő és nagyképű, közhelyekből élő politikai reprezentáció zenei nyelvét. Ez különösen a beszéd első harmadára vonatkozik, amelyre még vissza kell térnünk. A Gertruddal kötött házasságáról szóló második rész a kígyózó dallamvonal mesterkélt hajlításaival, körmönfont egyensúlyozásával tökéletesen valósítja meg a shakespeare-i intenciót. Végül a beszéd harmadik harmadában a fölényes és okos politikus nyilatkozik a Fortinbras-ügyről. Claudius jellemző hangja, az ő „szituációja" az a zene, ame-

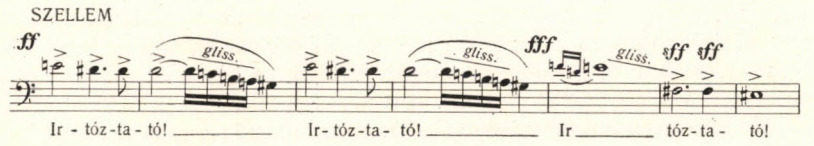
lyik a beszéd első részét alkotja. Ez nemcsak azért trouvaille, mert — mint erről már volt szó — ez szól akkor is, amikor a szellem elbeszéli, hogyan adták elő halála történetét. De Claudius szinte minden fontos helyzetben ezen a hangon, a maga reprezentációs sémájában szólal meg: ugyanezzel a zenével hirdeti ki hamlet száműzetését és fogadja Laertes dühkitörését. Egy jellegzetes fordulata:



Ebben a képletben koncentrálódik a tekintélyuralom zenei képe. Nagyon rokon ezzel a zenei anyaggal az a hang, amellyel a király Rosencrantzot és Guildensternt fogadja, illetőleg ahogy Laerteshez szól, miután az szövetkezett vele. Tehát a zene Cladiusban a politikust ábrázolja, aki mindig ugyanazt a tartalmatlan, közhelyekből álló és már mindenki által kívülről tudott beszédet mondja el — méltósága teljében. Claudius „hitele" nem jellemében, hanem hatalmában van.

Az eddig tárgyalt alakok belső világát Szokolay nem fejlesztette ki jobban a drámához képest. Éppen ellenkezőleg: az alakok belső „világnélküliségét" kellett ábrázolnia. Ezt az — elvontan tekintve — a zene lényegével ellentétes feladatot bravúrosan oldotta meg.

Másrészt viszont némelyik figurát jobban kifejleszti, mint Shakespeare. A legfeltűnőbb ebből a szempontból Hamlet apjának szelleme. A szellem a drámában — mint erre már Lessing rámutatott — inkább Hamlet által hat ránk, mint önmaga által. Figyelmünk Hamletre összpontosul, az ő feldúlt kedélye, borzalma és rémülete az igazán fontos számunkra, nem az apja sorsa. Az operában megfordult a hangsúly. Szokolay olyan hatalmas és döbbenetes erejű zenét komponált a szellem elbeszélésére, amely a kísérteties „figyelj!" megszólítástól egyetlen óriási ívben emelkedik a háromszoros kitörésig:



hogy Hamlet lelkiállapotát, megrázkodtatását csak a szellemzenén keresztül érzékeljük. A szellem szerepe azonban nemcsak egyszerűen hangsúlyosabb lett, hanem egyúttal motivikus szálakon keresztül beleszövődött az opera egészébe és így — ellentétben a drámával — állandóan jelen van a cselekményben. Elég itt magára a „szellem motívumra" vagy Ophelia őrülészenéjének a szellem zenéjével való sokszor emlegetett rokonságára utalni.

Ophelia alakja szinte már a drámában is operába kívánkozik. Nemcsak arra gondolok, hogy az „őrülési jeleneteket" csaknem lehetetlen modern színpadon megoldani, míg az operai tradíció teljesen hitelesíteni tudja, hanem

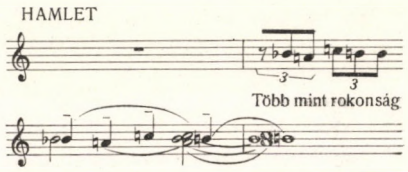
arra, hogy Ophelia egész lénye csak a zenében talál igazán hazára, találja meg a maga „dallam-körét". Szokolaynak igaza van: Ophelia „magába zárt" jellem, aki nem tud kitörni önmagából. Éppen ezért drámája csak líraian, az emberi bensőség világának ábrázolásával tehető plasztikussá. A modern operairodalomnak vannak zseniálisan megformált női szörnyetegei, mint Salome vagy Lulu; vannak nagyszerű, tragikus asszonyalakjai, mint a Wozzeck Marie-ja vagy Katyerina Izmajlova; de azt hiszem, Szokolay Opheliája az első igazán nagy leányalakja. Ophelia koncentrált, intenzív lírájú, érzelmileg telített, sőt felfokozott, dallamos, az érzelgősségnek még a határát sem súroló hegedűzenéinek nem ismerem párját a modern operairodalomban

Shakespeare *Hamlet*ében Gertrud, a királyné is „magába zárt" jellem. Hamletnek magának is talány az anyja, nem talál magyarázatot viselkedésére. „Mi ördög volt hát a szem-bekötősdi, mely rászedett?" — kérdezi tőle. De Gertrud tetteire nincs más ok, mint jelleme, lényének egész atmoszférája. Ő ilyen, és erre nincs külső magyarázat. Szokolay tökéletes biztonsággal találta el azt a hangot, amely megteremti Gertrud atmoszféráját, hitelesíti az egész alakot. Az a meleg, puha, érzelmes és mégis nemes „romantikus" asszonyi hang, amelyben Gertrud először megszólal, nagyszerűen intonálja a figurát, minden további lépését, megnyilvánulását „lehetségessé" teszi és így igazolja. (Ugyanennek a hangnak egy mélyen megrendült változatát halljuk a temető jelenetben, amikor Opheliától búcsúzik.) De az opera Gertrudja mégsem „magába zárt" jellem. Hamlet „kettéhasítja a királyné szívét". A drámában ez csak pillanatnyi megrendülést jelent, de nem jár együtt igazi katarzissal. A királyné pozíciója mit sem változik a dráma további menetében. Szokolay itt döntő átalakítást végzett. Az „Ó, Hamlet! ne beszélj. Lelkem mélyébe fordítod szemem" — mondat dallama olyan rendkívüli komolysággal, mély, szinte vallásos áhítattal szólal meg a királyné ajkán, hogy Hamlet előtt világossá kell váljon: anyjában olyan értékek, olyan emberi lehetőségek vannak, amilyenekkel nem számolt, amelyeknek a legkevésbé sem „gyarlóság a nevük". „Gyónj meg istenednek; Bánd meg a múltat" — énekli Hamlet ugyanerre a dallamra, és: „Kettéhasítád szívemet, fiam" — folytatja a dallamot Gertrud. Az opera páratlanul emelkedett pillanata ez, mondhatni, az egész mű „ezoterikus csúcspontja". És nemcsak egy pillanatról van szó. Szokolay nem egyszerűen elmélyíti, de át is értelmezi Shakespeare-t. A drámában véletlen okozza a királyné halálát, az operában tudja, hogy Hamletre vár a méregpohár és feláldozza magát. Világosan bizonyítja ezt az a mélyen megrendült fortissimóból pianóba hulló akkordikus „rekviem"-hang, amely a zenekarban megszólal, amikor Gertrud azt mondja: „Iszom! Hát bocsásson meg, uram király". S erre a „hát" szócskára, amely nincs is benne Arany szövegében, először jelenik meg vokális formában az opera egyik leggyakrabban és legtöbb változatban visszatérő, tíz hangból álló „rettegés" vagy „borzalom" intonációja. Végül Gertrud katarzisának koronájaként újra felhangzik a már kétszer hallott nagyszerű dallam: „ó, édes Hamlet — az ital, Az ital: megmérgeztek". Gertrud alakjának ez a megformálása Szokolay egyik legnagyszerűbb művészi tette. Az opera Gertrud királynéja, ez az eszközzé alázott ember, fellázad a hatalom ellen és kitör a börtönvilágból. Szokolay egy harmadik embert is állított Hamlet és Horatio mellé, aki „nem merő síp a sors

ujja közt, Oly hangot adni, milyent billeget". S ezzel bizonyos fokig gyakorlati értelmet adott Hamlet ügyének.

Hamlet igazsága alapigazság: az ember igazsága az embertelenséggel szemben, az emberi autonómia igazsága a börtönvilággal szemben. Ennek megfogalmazására Szokolay nagyszerű leleménnyel használ fel egy zenei „alapigazságot", a B—A—C—H témát. Ez nem egyszerűen idézet, Bach nevével való játék, esetleg a nagy zeneszerző előtti tisztelgés — mindez csak felületes szellemeskedés lenne egy Hamlet-operában. E témának mélyebb, ha úgy tetszik, archaikusan mély értelme van. Újfalussy József kimutatta, hogy a B—A—C—H téma az európai zenei logika egyik alapképletét (az a—b—b'—a' képletet) szólaltatja meg, a visszatérő finálist felfelé módosítva és így vezetőhangként kapcsolva saját felső váltóhangjához, kinyitva a motívumot a szekvenciális végtelenségbe. Ez a rendkívül sokféleképpen, melodikusan és harmonikusan egyaránt alkalmazott, abszolút transzponálható motívum teljes emocionális evidenciájával fejezi ki Hamlet ügyének igazságát. Hamlet ezzel a témával szólal meg első ízben az operában:

8.



Ez egyúttal fényt vet a motívum kettős dramaturgiai funkciójára: mást jelent az opera többi alakja, és mást a közönség számára. Az opera szereplőinek zenei világához képest idegenül hangzik, nyugtalanító atmoszférát hordoz. Számukra — Ady egyik híres versének kifejezéseit használva — valami ilyesmit mond: „észak-fok", „titok", „idegenség", „lidérces, messze fény". Nem így a közönség számára. Nekünk azt mondja: „vagyok, mint minden ember: fenség". Ember, abban a különös, normatív értelemben, ahogy Hamlet ezt a szót Shakespeare-nél használni szokta. A B—A—C—H-téma tehát az opera többi szereplőjével szembeállítja, a közönséggel pedig összeköti Hamletet. A téma harmonikus alakja is minduntalan abba a furcsa fénybe állítja, amely a többiek számára annyira idegenszerűvé, velünk pedig annyira rokonná teszi. Hamlet több kulcsjelentőségű dallama ebből a témából alakul ki, például: *„Atyám árnyéka* fegyverben!"; *„Kizökkent az idő; — ó, kárhozat!:"* " *Győzd meg* felőlem igaz ügyemről A *két*kedőket" (a kiemelt szótagok kapcsolódnak össze a téma hangjaival). De ugyanennek a témának traszponált megfordításából (H—C—A—B) származik az opera egyik legfontosabb motívuma, a „lenni vagy nem lenni" felfelé haladó kérdéséé is, amely igen sok változatban szövődik bele az opera zenéjébe.

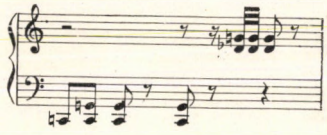
A motivikusnál magasabb zenei egységek területén érdekes szerkesztési — és egyúttal eszmei — koncepciót árulnak el a Hamlet-monológok. Hamlet az egyetlen, akit egy pillanatra sem tud integrálni a börtönvilág. De Hamlet mégsem romantikus hősként áll szemben vele. A börtönvilág, a megoldhatatlan feladat nyomasztó súllyal nehezedik Hamlet vállára. A Hamlet-probléma megvilágítására annakidején Németh László Sámson-

ját idéztem: „Mihelyt nem bőszít, csüggeszt a világ." A csüggedt, a „szívével egy üres világba néző" Hamletet Szokolay mindig ugyanazzal a zenei anyaggal ábrázolja. Így megegyezik az „Ó, hogy nem olvad, nem hígul s enyész" kezdetű monológ és az „Ó, mily gazember s pór rab vagyok én!" kezdetű monológ első két-két harmada. E monológok első egy-egy harmada még kétszer visszatér az opera vége felé: először a „miután senkinek sincs olyanja, mit itt ne hagyjon: mit árt elébb hagyni el?" — gondolatnál, másodszor pedig amikor Hamlet megtiltja Horatiónak a sztoikus öngyilkosságot: „Foszd meg az üdvtől egy kissé magad, Szídd még e rossz világ kínos lehét, Hogy elmondd esetem". Ez a „magába zárt" Hamlet zenéje. Roppant jellemző, hogy Hamlet rekviem-témája már az „Ó, hogy nem olvad" kezdetű monológ harmadik részeként felhangzik, amikor apja temetéséről beszél, majd nagy erővel szólal meg a képet követő interlúdiumban. Legközelebb azonban csak a III. felvonás utolsó képében tűnik fel újra, amikor Hamlet megadja magát a halálnak: „hisz egy verébfi sem eshetik le a gondviselés akaratja nélkül". Majd ez a zene szól, amikor a haldokló Laertes Hamlet tudtára adja, hogy „nincs benne élet egy félórai", végül ez alkotja a gyászinduló-finálé első harmadát. Az opera „fatalizmus-zenéjének" nevezném ezt a motívumot. Általa — Hegel már idézett szavaival — valóban „a gyász hangja lebeg az egész felett".

Talán még ennél is erősebb a halálközelség a „Lenni"-monológban, s mégis, mi sem áll távolabb tőle, mint a gyász hangja. Ennek a monológnak a zenéje tette a legvilágosabbá, hogy a *Hamlet* mennyire nem filozófiai fogantatású mű. Ezt a monológot csak az tarthatja filozofikus költeménynek, aki még soha sem olvasta figyelmesen tovább az első soránál. Hamletet itt nem az emberi lét kérdései foglalkoztatják, hanem hogy öngyilkos legyen-e vagy tűrjön. A monológ nem hideg számvetés, hanem egy hatalmas belső küzdelem folyamatának költői ábrázolása; nem gondolatok, érvek egyensúlyára vagy dinamikájára épül, hanem érzelmi, indulati, hangulati kavargást, hullámzást ábrázol. És Szokolay ezt formálta meg zeneileg. Ez a zeneileg rendkívül árnyaltan, plasztikusan megformált monológ külön tanulmányt érdemelne. Itt csak egyetlen dologra utalhatok: a csüggedt Hamlet észrevétlenül átalakul azzá a Hamletté, akit „bőszít a világ". Az a mind indulatosabb, mind nagyobb kitörések felé haladó hang, amely a monológ középső részében a kor gúnycsapásairól, gőgös ember dölyféről, utált szerelem kínjáról, pörhalasztásról, a hivatalnak packázásairól beszélő Hamlet énekszólamát jellemzi, világosan mutatja ezt. Majd újra visszatér a csüggedt hang. Ez a monológ, mint mikrokozmosz, az egész Hamlet-problémát tartalmazza.

Az opera centrumában sem a csüggedt Hamlet áll. De nemcsak arról van szó, hogy — ennek bizonyítására ide idézhetném szólamának legalább 1/3-át — Hamlet ironikus, humoros, olykor cinikus, tréfás, játékos vagy groteszk hajlama pontos megfogalmazást kapott a dallamívek felépítésében, színeiben, ritmizálásában, nyomatékaiban; hogy Hamlet kecses bája és tündöklő szellemessége, metsző iróniája, amellyel kiforgat mindent s mindenkit a látszatokból és hazugságokból, bukfencei és bicsaklásai, amelyekkel a tragikus rettenet szakadékai fölött igyekszik tartani magát: mindez — a kihúzott drámajelenetek ellenére — jelen van Hamlet szólamában és a zenekarban, és ezáltal Hamlet atmoszférikus alakja, amit összeroncsolt a szövegkönyv, zenedrá-

mailag a maga teljességében támad fel. (Gondoljunk csak arra a zenei nyelvre, amelyen Hamlet Poloniussal, Rosencrantz-cal és Guildensternnel, a királlyal, sőt az anyjával is beszél.) Az alapkoncepció szempontjából még fontosabb a fölényesen, magabiztosan cselekvő, aktív Hamlet ábrázolása. A „magába zárt" Hamlet csüggedés-zenéjének és fatalizmus-zenéjének dinamikus ellenpólusa Hamlet kitörés- és aktivitás-zenéje. Ilyen az a hatalmas ívelésű és nagyszerű kantiléna, amelyre az „Én egy idő óta elvesztettem minden kedvemet" kezdetű monológot énekli. De hát nem ellentmondás ez? Épp a csüggedtségét beszéli el ezen a hangon? Igen, ez ellentmondás. De Hamlet ellentmondása és nem a zenéé. Olyan ellentmondás, amelyet csak a nagy művész, a nagy drámaíró láthat meg. Ez a monológ — mint már volt róla szó —, azt mondja el, hogy az emberi valóság mennyire ellentétben áll az emberi lehetőségekkel. Vagyis a reneszánsz eszmények csődjéről, a „kizökkent idő" élményéről szól. Szokolay zenéje itt nyíltan elmond valamit, ami Shakespeare szövege mögött érezhető: Hamlet rendületlen hűségét a reneszánsz eszmevilágához. Ez a kantiléna a szöveg elsődleges értelmével szemben a reneszánsz, az emberi lehetőségek himnikus dicsőítése. Megerősíti és elmélyíti ezt a jelentését az is, hogy a kantiléna visszatér az „Ó, mily gazember s pór rab vagyok én!" kezdetű monológ harmadik részeként, amikor Hamlet kifejti az „egérfogó" tervét, és így a tettrekész Hamlet harci dala lesz. S hogy ne legyen kétségünk e zene jelentése és jelentősége felől, Szokolay a beteljesülés pillanataiban is megszólaltatja. Így a kantiléna jellegzetes zenekari kísérete:



felhangzik Hamlet és Horatio „világot!" kiáltása alatt, majd amikor Hamlet megöli a királyt.

E két jelenet egyébként teljesen hasonlóan épül fel. Onnan kezdve, hogy a Gonzago-tragédia hat a királyra, illetve a méreg hat a királynéra, egy 16 ütemes szakasz következik, amelynek a zenekari anyaga azonos és a következő mozzanatok felelnek meg egymásnak:

II. felvonás	*III. felvonás*
Ophelia: A király feláll!	*Osrick:* Hah! Ni a királyné!
Kar: A király! Mi van vele!	*Kar:* A királyné! Mi van vele?
Gertrud: Hogy van felséges férjem?	*Hamlet:* Mi lelte a királynét?
Kar: Félbe kell hagyni!	*Kar:* Mi lelte a királynét?
Claudius: Világot! Menjünk!	*Claudius:* Csak elájult, hogy a vért látta!

Ezen a ponton a II. felvonás finálé ja közvetlenül a hatalmas „világot!" tablóval folytatódik, míg a III. felvonás finálé jában egy jelenetsor következik a királyné halálával, Hamlet intézkedésével, Laertes beismerésével és csak így érkezünk el a király megöléséig, amelynek zenéje újra megegyezik a „világot!" tabló zenéjével. De amíg a II. felvonás itt véget is ér, a III. tovább

folytatódik az epilógus felé. Ebből a leírásból is kitűnik, hogy a II. felvonás finálèja sokkal kurtábbra fogott, hatásosabb, mint a III. felvonásé. De azt jelenti-e ez, hogy jobb is annál? A kérdés így teljesen értelmetlen. Itt ezt, ott pedig azt a megoldást követelte meg a művészi igazság.

Az opera csúcspontja a II. felvonás finálèja, a nagyszerű „világot" jelenet. De persze egyáltalán nem azért, mert ez „sikerült" a legjobban, hanem azért, mert itt ragyog fel az opera mindent megvilágító alapeszméje. Szokolay itt nyilvánvalóan átértelmezte Shakespeare szövegét. A drámában a „világot" kiáltásnak nincs szimbolikus jelentősége, hanem egyszerűen arról van szó, hogy a király és a megzavarodott udvari nép el akarja hagyni a színjáték helyszínét. Ezután jelenetek egész sora következik, amelyben, ha úgy tetszik, leesik az áramkör feszültsége és csak a Gertrud—Hamlet jelenetben éri el újra teljes drámai intenzitását. Az operában ez a jelenetsor elmarad, a király imája és a Gertrud—Hamlet jelenet a III. felvonás kezdetét alkotja és így a II. felvonás a nagy leleplezéssel és a „világot" felkiáltásokkal végződik. Csakhogy ez a „világot" szimbolikus jelentést kap: a leleplezés művészi szimbóluma lesz és egyúttal az egész mű centrumába kerül. Itt válik világossá, hogy a Hamlet zenei megfogalmazása átfogalmazás is egyúttal. A kérdés jellegzetesen modern hangsúlyt kap. Már Arnold Kettle, a kitűnő angol marxista Shakespeare-kritikus jelezte a Hamlet-probléma egyik fontos, és mind fontosabbá váló vonatkozását: „Dilemmája lényegében a modern európai entellektüel dilemmája: eszméi és értékítéletei mélységes ellentétben állnak cselekedeteivel. Gondolkodás és cselekvés különvált, elsősorban azért, mert a hatalom olyan osztály kezébe került, amelynek a felfogását minden emberséges ember kénytelen megtagadni. Az értelmiség ezért mind gyanakvóbban tekint a hatalomra és a cselekvő magatartásra, s fizikailag egy olyan világba vonul vissza, amely távol esik az életbevágó döntésektől, szellemileg pedig az eszmék és a művészet birodalmába, amelyet többre becsül a tettek világánál, és igyekszik megvédeni a cinikus célszerűség züllesztő betörései ellen." Kettle rendkívül súlyos konfliktusra hívta fel a figyelmet, ha a jellemzés nem is illik tökéletesen Hamletre. Bizonyos ugyanis, hogy Hamlet egy pillanatra sem becsüli többre az eszmék és a művészet világát a tettek világánál. Ellenkezőleg: Hamlet tragédiája éppen az, hogy a neki mindent jelentő cselekvésformák lehetetlenné váltak számára. De Hamlet szellemileg cseppet sem vonul vissza. Az „eszmék és a művészet birodalmában" is létezik a modern európai entellektüel számára egy nem cinikus célszerűség: a „látszik" és az „az is valóban" mindenkor pontos és szigorú szétválasztása, egy elvi alapokon nyugvó kritikai tevékenység, a status quo igazi arcának leleplezése. Az opera Hamletje ezt példázza óriási művészi erővel. Középpontjában a művészet birodalmába visszavonuló Hamlet áll, aki színjátékot rendez a király előtt... Az opera hőse: Hamlet, a leleplező.

Ebből a művészi alapkoncepcióból következik az opera felépítése: a három felvonás — természetesen egy alapvető művészi egységen, homogenitáson belül — más és más jellegű. Volt már szó arról, hogy a drámában az egész I. felvonás egyetlen hatalmas expozíció. Mivel az operában is ez az egység alkotja az I. felvonást, az öt helyett három felvonásos beosztásban még monumentálisabbra nőtt. Szembeötlő mindjárt az első kép felduzzadása. A zene gyötrelmes vajúdása, lassú hömpölygése látszólag ellentmond a drámaszöveg

pergésének. De mennyire hűséges a szöveg shakespeare-i szelleméhez! Az első kép nem más, mint egy monumentális, dramatizált nyitány. Szokolay könnyű kézzel félretolhatta a dániai közállapotok leírását, mert a zene atmoszférateremtő ereje, a feszültség lassú fokozása tökéletesen előkészíti a tragédiát. Szokolay eljárása éppen művészi szellemét tekintve — a formális ellentmondás ellenére — rokon Boito és Verdi eljárásával, amelyet az *Otello* kezdetén követtek. A döntő ugyanis nem az, hogy elhagynak-e vagy megtartanak valamit a drámaszövegből, hogy a jelenet a szenvedélyek csúcspontjáról indul-e vagy oda jut el, hanem az, hogy az opera atmoszférikus expozíciója zeneileg megtörténik- vagy sem. Nyilvánvaló, hogy ezt nem lehetett volna a tróntermi jelenettel megteremteni. Hasonló a helyzet az igen terjedelmes szellem-jelenettel. Ha ez nem öltene ilyen grandiózus formát, aligha lenne jelentősége, valódi zenei súlya a Hamletre nehezedő feladatnak, egyáltalán nem születhetne meg a megoldhatatlan Hamlet-probléma. Az I. felvonás záróhangjai, a „Kizökkent az idő" szentencia dallamának végén Hamlet reménytelenül gyötrelmes glissandója csak ezáltal nyeri el valódi súlyát és mélységét. Az opera belső arányaiban megnövekedett expozíció azért igaz művészileg, mert valóban exponálja a börtönvilágnak azt a nyomasztó képét, amely a Hamlet-tragédia alapja.

Ez egyúttal azt is jelenti, hogy az opera I. felvonása „magára vállalta" a következő nagy drámai egység egyik fő feladatát, a börtönvilág körképének atmoszferikus megteremtését. Így a dráma II. és részben III. felvonását tömörítő operai II. felvonás az epikusan epizódikus alapszerkezet ellenére is drámailag összefogottabb és pergőbb lett. Ez azonban megint nem egyszerűen technikai, dramaturgiai kérdés. A megoldás mélyebb tartalma az, hogy a lassan kifejlődött konfliktus csak ebben a felvonásban kaphat igazán drámai „kifutást", mert hiszen Hamlet csak ebben a drámai egységben keresi a reális cselekvés lehetőségét, és találja meg a leleplezésben. Ezzel viszont Hamlet aktivitása szükségképpen elérte a maximumát, mindent megtett, amit megtehetett, a továbbiakban objektíve tehetetlenségre van kárhoztatva.

Bár nem véglegesen. Gertrud — mint láthattuk — még tartogat számára lehetőségeket. A drámai lendület ezzel a jelenettel, illetve a száműzés kihirdetésével bezárólag tart is, majd megtörik. Ez azonban — s erről is volt szó — nem művészi megoldatlanság, hanem a Hamlet-probléma megoldatlanságának, sőt, megoldhatatlanságának művészi ábrázolása. Ugyanakkor Ophelia és Laertes alakjának előtérbe kerülésével Szokolaynak lehetősége nyílt az opera egyik legnagyszerűbb, legfájdalmasabb jelenetsorának megalkotására: Ophelia két „őrülési jelenetére" és a temetőjelenetre gondolok. Az utóbbival kapcsolatban meg kell még jegyezni: Szokolay helyesen járt el, hogy a sírások jelenetét (majd később az Osrickkal való jelenetet) nem dolgozta ki részletesen. Shakespeare tragédiájában, az önmaga elé tűzött feladatot teljesíteni nem tudó Hamlet drámájában rendkívül fontos a Hamlet-probléma utolsó fejlődési szakaszának, a fatalisztikus szakasznak részletes, költőileg teljesen kidolgozott ábrázolása. A leleplező Hamletről szóló operában azonban a leleplezésre kell áthelyeződnie az ábrázolás hangsúlyának is. Lehet, hogy sok zeneileg hálás részlet elveszett ezáltal, de mennyit nyert az egész mű hatalmas koncepciója.

Látható tehát, hogy ez a kompozíció minden ponton a tartalomból, a

Hamlet-problémából fakadó, a művészi igazság teljes hitelét hordozó megformálás. De eljuthat-e a *Hamlet* művészi igazságáig az a műkritika, amely a „Világot!" jelenetben a legjobb esetben is csak kitűnő hatással megválasztott zárópoént vagy éppenséggel meglehetősen múlt századi, patetikus-romantikus felfogást lát?

Van az operában egy többször felbukkanó, furcsán bujkáló, csak a zárókórusban kibontakozó motívum — „őrség"-motívumnak nevezhetnénk —, amely az első kép elején szólal meg először, az őrjárat bevezetőjeként, majd az I. felvonás negyedik képében, amikor Hamlet és Horatio a szellemre várakoznak, és legközelebb csak a III. felvonásban hallható a temetőjelenet előtti interlúdiumban, hogy utoljára a zárókórus végén hangozzék fel teljes monumentalitásában, mintegy az opera végső „szavát" fogalmazva meg. Ez a dallam nem annyira magukhoz az őrtállókhoz tartozik, hanem sokkal inkább az őrség-gondolat kifejezője, a leleplezés-gondolat rokona; valami olyasmit jelent, amit Shakespeare Hamletje így fogalmaz meg:

Mert ki vigyáz, ki meg szunnyad:
Így foly le a világ.

Úgy gondolom, Szokolay Sándor *Hamlet*je és annak kritikai visszhangja arról tanúskodik, hogy a művész, a zeneszerző volt az az őrző, aki „vigyázott a strázsán" míg a kritikusok szunnyadtak. De hát valóban így kell lefolyni a világnak?

EŐSZE LÁSZLÓ:

*A DON CARLOS ESZMEVILÁGA ÉS ZENEI KIFEJEZÉSMÓDJA**

Ha egy zenemű több mint száz éven át állandó repertoárdarab, valószínű, hogy az elméleti és gyakorlati szakemberek mindent elmondtak már róla, ami elmondható. Mégis, épp azok az értékek, amelyek egy-egy mű fennmaradását biztosítják a változó ízlésű és változó igényű korokon át, folytonosan újraértékelésre csábítanak. Különösen áll ez olyan alkotásokra, melyek maguk is átmeneti korszak termékei. A Don Carlos pedig Schiller és Verdi életművében egyaránt annak számít.

Schiller drámáit általában két nagy csoportra osztják: az ifjúkori és az érett mesterművekre. Az előbbiek a „Sturm und Drang", az utóbbiak a klaszszikus periódus alkotásai. Az előbbiek fő ismérve az eszmei töltés forradalmisága, az utóbbiaké — többek közt — a tökéletes formai csiszoltság. A Don Carlos ifjúkori mű, e csoportban az utolsó. Eszmei mondanivalója még teljesen ideköti, de a prózát itt először váltja fel a gördülékeny és nemesveretű ötös jambus, ez pedig már a következő korszakra mutat előre.

Verdi négy operát írt Schiller drámái nyomán. Három még „a gályarabság évei" alatt készült, az utolsó — a Don Carlos — viszont a Rigoletto — A trubadúr — a Traviata és az Aida — az Otello — a Falstaff hármas csúcsai közt mintegy félúton foglal helyet. A négy közül az első — a Giovanna d'Arco — az egyetlen, amely Schiller késői klasszikus darabjai közül való. Ezt az operáját Verdi maga is ifjúkori tévedésnek tartotta. A többi három dalmű alapja mind „Sturm und Drang" dráma. Schillernek ez a korszaka állt közel Verdihez, ennek eszmevilága volt rokon az övével. Ez a felismerés tette számára a német költővel való találkozását maradandó élménnyé, mint azt épp a Don Carlos is mutatja: terve 1850-ben merült fel először (a Haramiák és a Luisa Miller tőszomszédságában), és tizenhat évvel később valósult meg. Így vált zárókövévé és talán legkiforrottabb képviselőjévé annak az alkotó-periódusnak, amelyben fokozottan érvényesül az idegen hatások beolvasztására irányuló törekvés. Verdinek ez a korszaka a Szicíliai vecsernyével kezdődött, s a Simone Boccanegrán, az Álarcosbálon, a Végzet hatalmán át jutott el a Don Carlosig. Ennek a szakasznak kezdetén és végén tehát Párizs áll, mintegy jelképesen utalva arra a kettős változásra, mely ezeket az éveket jellemzi. Változás áll be Verdi életében: a hazai sikerek után ekkor válik nemzetközileg elismert tekintéllyé. (Bár a párizsi fáradalmakat nyilván épp

*A pármai Verdi Intézetnek 1969. július 30. és augusztus 2. között Veronában tartott második Nemzetközi Verdi Kongresszusán elhangzott előadás.

oly mértékben vállalta az olasz opera európai hegemóniájának a visszaállítása, mint saját hírnevének a gyarapítása érdekében.) Változás köszönt be művészetében is: töretlen, egyenesvonalú fejlődésében ekkor jut el odáig, hogy a francia nagyopera egyes elemeit — egyéniségének legkisebb sérelme nélkül — szervesen beépítse alkotásaiba. Verdi (akár Wagner) tagadta Meyerbeert, és — tanult tőle. A kor divatos operáit, a Hugenottákat, a Prófétát, az Afrikai nőt, a maguk egészében elutasította ugyan, egyes eszközeit azonban felhasználta. A kontraszthatások jobb kiaknázása jelenetépítkezését tette változatosabbá, a szabadabb harmonizálás, gazdagabb hangszerelés révén meg zenekarának hangzása vált csillogóbbá.

Verdi saját gyökerén fejlődő művészete ezeknek az elemeknek a beolvasztásával tehát hatásosságában nyert. S épp a Don Carlos-szal, mely az új szintézis nagyszerű példája, nem sikerült eleinte akkora hatást elérnie, mint előző operáival. Talán terjedelménél, vagy „átmeneti jellegénél fogva, vagy épp gazdagsága miatt ez az opera nehezebben talált utat a közönséghez.

Cselekménye valóban szövevényes. A Don Carlos tulajdonképpen két tragédia ötvözete. Az egyik az eszményi szabadsághős bukása, a másik egy családi tragédia. Az ötvözet tökéletes, a két szál szorosan összefonódik, egymást erősíti. Posa története elvontabb, Fülöp, Erzsébet és Don Carlos sorsával való egybefonódása színezi emberivé. Ezt viszont az ő bukása emeli általános érdekűvé. A színhely s az időpont élezi végsőkig a szituációt: a búcsúzó középkor abszolutizmusával kél csatára itt a francia forradalom szelleme.

A hat főszereplő közül kettő szimbólum. Posa a humanizmusé, a főinkvizítor a dogmatizmusé, Posa alakja nem drámai, hanem költői: ő az örök emberi szabadságtörekvések jelképe, Fülöp szavaival „strano sognator", Schiller szerint „ azoknak a századoknak a polgára, amelyek majd jönni fognak". A főinkvizítor mindenben az ellenpólusa: ő a lelkeket rabságban tartó elnyomás megtestesítője, reálpolitikus, egy pusztulásra ítélt korszak képviselője. Egyéniségük töretlen, jellemük nem fejlődik. Posa első és utolsó szavainak egyezése formálisan is utal erre: „L'ora suonò; te chiama il popolo fiammingo ... ti fa suo salvator" — mondja Carlosnak a kölcsönös üdvözlés után. Halála előtt pedig ezzel búcsúzik tőle: „Salva la Fiandra". Éppígy utal a főinkvizítor változatlanságára az első és utolsó megszólalásában egymásra „rímelő" oktávugrás lefelé: „Son io dinanzi al Re?", illetve „Il Santo Ufizio il suo farà".

Posa jelleme egyébként igazán csak az első felvonásvégi Fülöp—Posa duettben bontakozik ki. A főinkvizitoré viszont már első fellépésének négy ütemes zenekari bevezetőjéből elénk tárul, mielőtt ő maga megszólalna. A fagottok és nagybőgők üres oktávjai az aggastyán vak tekintetét, az önmagába visszatérő motívum pedig szinte a zárt körben forgó gondolatvilágát kelti életre.

A többi négy szereplő — ember, tehát ingadozik. Eboli a bosszú és a bűnbánat közt vergődik. Ő az egyetlen, akit csupán ösztönei irányítanak. A másik három hős tragikuma az érzelem s az értelem dualisztikus szembeállításából fakad. Don Carlos és Erzsébet a tiszta szerelem és a kötelesség közt őrlődik. Fülöp lelkében pedig a király s az ember vívja kilátástalan csatáját.

Szerelem és féltékenység, gyűlölet és önfeláldozás — mindez már Verdi legsajátabb szférája, amelynek nagyszerű megnyilvánulásaira számos példát találunk korábbi operáiban is. Hozzájuk képest a Don Carlos egyik fő újdon-

sága az, hogy benne az emberi szenvedélyek szférájával azonos súllyal, egy második gondolatkör jelentkezik: a közéleti szféra.

Ragadjunk ki néhány példát mindkét szférából Verdi ábrázolásmódjának jellemzésére. S annak bemutatására, hogy a dramaturgiai szempontok miként befolyásolták formai újításait.

Don Carlos első felvonásbeli áriája háromrészes. Az első, a szerzetes cantabiléjából szőtt zenekari bevezető után, egy igazi „színpadi hatású" szóval indul: „Io l'ho perduta . . ." Hangulata rezignált. Carlos jelenlegi, reménytelen helyzetén kesereg. Gondolatai Fontainebleauba szállnak: a fafúvók Erzsébet motívumát hozzák a szerelmi kettősből, akár később, a börtönjelenet bevezetőjében. Az ária recitativo-jellegű második részében az emlékezés még fátyolos, a harmadikban a kép már tisztább, a dallam szabadabban szárnyal. S bár a végén a szöveg szó szerint visszatér, a dallam íve s a harmóniák gazdagsága arról vall, hogy Carlos az emlékeiből erőt merített, az ellenszegülés csírája meggyökeresedett benne.

Erzsébet negyedik felvonásbeli áriáját a szerzetes-kar V. Károlyt idéző motívumának zenekari változata vezeti be. Ennek kisterc-nagyterc váltására épül az ária első része, Károly invokációja. A fisz-moll periódus komor hármashangzat melodikája, kíséretnélkülisége rokon Eboli átkával a második felvonás tercettjéből. Forrásuk közös: a kor hangulata, az inkvizíció árnya sejlik fel mögöttük. A Fisz-dúr periódus líraibb áradását a rendkívül változatos középrész követi. Négy rövid szakasza közt a zenekari átvezetés előbb a Fontainebleau-i kettősből, majd a San Giusto kolostor előtt énekelt duettből idéz. Erzsébet lelkét az emlékek újra lángra gyújtják. A negyedik szakaszban azonban úrrá lesz érzelmein, lemond Carlosról, az életről. Ez a hangulat készíti elő az első résznek csupán a gazdagon harmonizált kíséretben variált visszatérését. Az ária — bár szerkezete az ismert A B A + Coda képletre egyszerűsíthető — mégis magasabbrendű, gazdagabb a hagyományos Da Capo áriáknál.

Eboli harmadik felvonásbeli áriája rövid, pregnáns, izgatott zenekari bevezetővel indul. A „con passione" részben Eboli saját szépségét átkozza, a „cantabile"-ban Erzsébetet szánja, s a maga vétkéért bánkódik, a „con slancio" szakaszban Carlos megmentésére készül. Háromszakaszos ária, mely pontosan követi a hősnő gondolatait, hangulatváltásait. Épp ezért visszatérés nincs, nem is képzelhető.

Az áriák funkciója tehát (s ez a nem említettek jó részére is vonatkozik) megváltozott. A régi olasz opera seriában élesen elkülönült a recitativo — mely a cselekményt gördítette előre —, s az ária — mely egy-egy szereplő pillanatnyi lelkiállapotát ábrázolta —. Ezeknek az áriáknak a formai felépítése túlnyomórészt zenei fogantatású volt.

A dramaturgiai igények jelentkezésével kezdődik a műfaj reformja: az opera seria lassan átalakul dramma lirico-vá. Ez a tendencia Verdi műveiben kezdettől fogva érezhető. Jelentős állomás az átalakulás útján a Don Carlos, amelyben már kezd elmosódni a recitativo—arioso—ária közti határvonal. Az ária nem oldódik fel ugyan, de keretei kitágulnak, jelenetté válik. Nem akasztja meg a cselekményt, hanem gondolati-érzelmi síkon lendíti tovább. Nem pillanatnyi lelkiállapotot tükröz, hanem hangulatsort követ. Nem

statikus, hanem dinamikus. Formai felépítését pedig elsősorban nem a zenei, hanem inkább a dramaturgiai-pszichológiai szempontok határozzák meg.

Mindez legtökéletesebben Fülöp nagy monológjában érvényesül, mely egyúttal a két szférát is mintegy összekapcsolja. A zenekari előjáték a király s az ember lelkivilágának szinte filmszerű ábrázolása. A kürtök motívuma, ez a hatszor felhangzó, kettőnek induló, de egynek kicsengő hang, meg a közbeiktatott szünet, a nyomasztó egyedüllétet, a magáramaradás félelmét festi. (Egyébként ez az egyszerű tematikus sejt az egész operának egyik szerkezeti pillére. Többször feltűnik, mindig fúvókon, mindig azonos jelenéssel — így például Don Carlos kardjának elvételekor, Posa lelövése után.) A csellók felfelé törő, de mindig aláhanyatló dallama a társkeresés motívuma, a hegedűk felváltva nyolcadokban és tizenhatodokban mozgó figurációi az ember vágyainak reménytelenségét, a király vívódásainak kiúttalanságát jelzik. Egyedülálló, ahogyan ezek a motívumok összefonódnak — előbb az első és a harmadik, aztán a második és a harmadik — s ahogyan a hegedűk figurációi fokozatosan elszíneződnek, s végül teljes kromatikába torkollanak.

Az izgalom tetőfokán szólal meg Fülöp, látszólag nyugodtan. Jelenetét — René Leibowitz kitűnő elemzésétől némiképp eltérően — így tagolhatnánk:

Az első gondolat, az első gond: Erzsébet („Ella giammai m'amò").

A másokdik gondolat és gond: a magány a sírig s azon túl („Dormirò sol")

A harmadik a kivezető út keresésének a vágya („Se il serto regal")

Utána visszatér rövidítve a második, majd az első téma.

A képlet tehát — egyszerűsítve: ABCBA — hídformát mutat. Az egyes szakaszokat recitativo köti össze. Csupán a B- és C-vel jelölt formarész közt hiányzik. Ez utóbbi („Se il serto regal") a forte tetőpont, egy hirtelen támadt ötlet, előkészítése így dramaturgiai szempontból hiba lenne.

Most, lemondva a részletes elemzésről, vessünk még egy pillantást a második, a közéleti szférára, hogy Verdi ábrázolásmódjának főbb ismertetőjegyeit egybevethessük a két körben.

Don Carlos és Posa első felvonásbeli jelenete két recitativikus rész által közrefogott két arioso szakaszból áll. Az elsőben Posa a flamand nép szabadságtörekvéséről szól: „Ti fa suo salvator" — mondja Carlosnak. „Mio salvator" — kezdi emez válaszát, és ariosójában szerelméről vall. Tézis — antitézis. A szintézist Posa teremti meg. A záró recitativóban összekapcsolja a nép és az egyén érdekeit: Carlosnak mindenképp távoznia kell Madridból, menjen hát Flandriába. Az énekké emelt párbeszéd során a dallam és a harmonizálás mindvégig érzékenyen követi a hősök lelkének minden rezdülését. Az ehhez kapcsolódó „barátság"-duett dallamvonala, indulóritmusa, tercmenetes szólamvezetése és ABA formája viszont a hagyomány útján halad.

Fülöp és Posa első felvonásvégi jelenete udvari kihallgatásnak indul. Posa hatalmas ariosója emeli magasabb síkra. A király megakasztja ugyan szónoklatát, az állam érdekeit állítva szembe a flamand nép törekvéseivel, de higgadt ellenvetésére Posa még szenvedélyesebb kitörése a válasz. A tézis—antitézis szembeállítása erőteljes; van-e lehetőség szintézisre? A második rész nagy ariosója, amelyben Fülöp, az ember, bizalmába fogadja Posát, s a jelenetet záró duett azt a reményt kelti, hogy van. Posa úgy érzi, terve sikerülhet, mert Carlos távozása éppúgy szolgálja Fülöp érdekét, mint a flamandokét. A hatalmas jelenet nagyszerű kontrasztokból épített egyetlen emelkedés.

Szerkezete a szokásostól eltérő, oldottabb; dallamvilága újszerű és rendkívül kifejező, harmonizálása árnyalt, erősen modulatív képességű. Itt már nincs tere a hagyományoknak. A duett rövid, sem visszatérés, sem tercmenet nincs benne. A király mindössze nyolc hangot énekel Posával együtt, azt is ellenmozgásban. Ez is utal arra, hogy kapcsolatuk szükségszerűen más, mint Posáé és Don Carlosé.

Fülöp és a főinkvizítor harmadik felvonásbeli jelenete tartalmánál fogva még súlyosabb, formailag pedig még oldottabb. Átkomponált jelenet, amelyből kiszorul minden zárt forma. Kiszorul a duett is. A két hang egyetlen egyszer találkozik, amikor a király türelmét vesztve már-már szavába vág a főinkvizítornak. Az első rész párbeszéd, amelynek hangulatát az ostinato kíséret festi félelmetesre. A légkör mind nyomasztóbbá válik a főinkvizitornak egy-egy szekunddal magasabban induló kérdései, a szavait alátámasztó enharmonikus modulációk, tercrokon hármashangzat-füzérek révén. Az ő nagy ariosója, mely az egész második részt kitölti, koronázza meg a jelenetet. Itt válik világossá, hogy az államérdek alulmarad, ha az egyházé mást kíván. Szintézis tehát nincs, nem is lehet.

Ez a három jelenet a tragédia végső kifejlésének útját jelzi. — A kontrasztok mind élesebbek: a nép sorsa fontosabb, mint az egyéné, az államé annál is előbbre való, az egyházé pedig mindenek fölött áll. Az érdekek összeegyeztetése az első két esetben még elképzelhető, a harmadikban már nem. A feszültség a zenében is ennek megfelelően fokozódik, a kifejezőeszközök gazdagodnak.

E gazdagodás elemzése külön előadást kívánna. Érintettük már a dallamvezetés, a harmonizálás, a hangszerelés árnyaltabbá válását, a formák feloldására irányuló törekvést. Ez utóbbihoz hadd fűzzünk még hozzá annyit, hogy véleményünk szerint a közéleti szféra szélesebbre tárja a kaput a további fejlődés előtt. A természetes emberi szenvedélyek ábrázolása jobban kötődik a hagyományos formákhoz. Politikai, filozófiai viták viszont eleve párbeszédbe kívánkoznak, az pedig könnyebben oldja jelenetté a zárt formákat.

A nagyobb egységek kialakítására természetesen sok lehetőség kínálkozik. Láttunk példát a keretek tágítására, az egyes szakaszok bővítésére. Egy másik mód a kisebb formák egymásba helyezése, amint az a második felvonás nagy fináléjában tapasztalható.

Itt közbevetőleg utalni szeretnék arra a válaszra, amelyet Verdi maga ad az indulószerű, „marziale" ritmusaival szemben hangoztatott kifogásra, hogy tudniillik gyakori alkalmazása folytán sablonná válik. A felvonás első része a „barátság"-kettős marziale szakaszával zárul: a teljes zenekar harsogja a hősi színezetű témát. A nagy finálét rövid bevonulási induló nyitja: a súlyos veretű motívum ugyancsak a teljes zenekar zengésében hangzik fel. Ebből „nyílik ki" a nép emelkedett hangú kórusa: „Spuntato ecco il di d'esultanza". Az ünnepi hangulatot a szerzetesek gyászkórusa szakítja félbe: „Il di spunto dì del terrore". Félelmetes kontraszt, különösen, ha meggondoljuk, hogy a két kórusnak értelemszerűen szöveget kellene cserélnie: az autodafé napja a szerzetesek számára lehetne „dì d'estultanza", a nép számára feltétlenül „dì del terrore". A gyászindulót aztán egy nyolcütemes zenekari frázis enyhíti, még mindig indulószerű ritmusban, majd visszatér a nép ünneplő kórusa. Sablon helyett tehát a legnagyobb változatosságot találjuk: öt különböző színezetű,

eltérő, sőt ellentétes jellegű induló-ritmus követi egymást. Ez is a kifejező eszközök gazdagságára utal.

A két nagy tömegjeleneten kívül a duettek, tercettek sorára és a harmadik felvonásbeli kvartettekre gondolva bátran mondhatjuk, hogy a Don Carlos ereje főként az együttesekben rejlik. Többek közt azért is, mert Verdi érti a módját, hogy az együttesekben se adja fel, hanem megőrizze, sőt még jobban kibontsa az egyes hősök jellemét. Utaljunk csupán a kvartettre, hogyan konfrontálja és egyszersmind hogyan olvasztja egységbe a négy szólamot: Erzsébet a saját sorsát siratja, Eboli bánja bűnét, Posa élete feláldozására készül nagy tervéért, Fülöp pedig restelli, hogy elragadtatta magát a királynéval szemben. Szólamuk egyéniségükből fakad. Fülöp témája például — „Nò, non macchiò le fé giurata" — rokon a nagy monológ zenekari bevezetőjének cselló-témájával (itt is a csellókon tűnik fel először), a társkeresés motívumával. Ez — sok társával együtt — egyúttal válasz Verdi kritikusainak egy másik kifogására, hogy tudniillik átvette Wagner vezérmotívum-technikáját. Igaz, a konvencionális „barátság"-motívum visszatérései (a levelek átadásakor, a kard elvételekor, Posa lelövése után) hasonló jellegűek. De az ismétlődő motívumok többsége nem ilyen. Verdi nemcsak emlékeztetni akar velük, hanem mélyebb dramaturgiai és pszichológiai összefüggésekre is utal. Ilyen, mint láttuk, a magáramaradás, a társkeresés motívuma, a főinkvizítor motívuma, vagy az első szerzeteskar témája, mely nemcsak a negyedik felvonás előjátékában tér vissza (itt az azonos színhely indokolná), hanem a börtönjelenet bevezetőjében is.

Végezetül csak annyit: talán kitűnik, ebből a szándékaimhoz képest is csak vázlatosnak mondható elemzésből, hogy Verdinél semmi sem öncélú, minden a drámai hatást szolgálja. A kifejező eszközök gazdagodása nem vezetett bonyolultsághoz, erőltetettséghez. Hűen önmagához, megőrizte egyszerűségét — ami viszont sosem jelentett szegénységet nála.

A gazdagság és az egyszerűség, a színpadi látványosság és a pszichológiai mélység szintézise — ez a Don Carlos legfőbb értéke.

VÁRNAI PÉTER:

ZENEI ÉS DRAMATURGIAI EGYSÉG A DON CARLOSBAN

„Az Önök zenés színházaiban túl sok az okos ember! Mindenki a saját szempontjából, a saját ízlése szerint mond ítéletet, s — ami még rosszabb — valamiféle *szisztéma* szerint, anélkül, hogy tekintettel lenne a szerző karakterére, egyéniségére. Mindenki elmondja a véleményét, kifejezést ad kétségeinek, s a szerző, hosszabb időt töltve a kétségekkel telt légkörben, végül elveszti biztonságát, kételkedni kezd meggyőződésében, s odajut, hogy javít, igazít, helyesebben mondva: ront a saját művén. A vége mindenképpen az, hogy a darab elveszti egységét és mozaikká válik, bármily szép legyen is, de mozaikká" — írja Verdi két évvel a Don Carlos bemutatója után, 1869. december 7-én Camille du Locle-nak.

Kétségtelen, hogy a Don Carlos zenéje is bizonyos szempontból, szempontokból mozaikszerű. (A legjobb bizonyíték erre a többszöri átdolgozás.) Az itt következő elemzés célja az, hogy kimutassa: milyen eszközökkel, hogyan szállt szembe Verdi a Grand Opéra által rákényszerített stílussal, milyen módon tette mégis egységessé a mozaikszerű *külső* mögött a Don Carlost.

Az egyes főszereplők körül Verdi már pályája kezdetén igyekezett bizonyos zenedramaturgiai egységet kiépíteni; jellemző módon mindig a zenei szerkesztés eszközeivel és sohasem a külsőséges motivikus visszatérés, a Leitmotív-rendszer révén. A fiatalkori művek félénk kísérletei után, az érett alkotásokban már a rendszer biztonságával, tudatosan alkalmazta ezt a módszert. (Egy korábbi tanulmnáyomban már bemutattam ezt a Verdi-i zenedramaturgiai szisztémát, a Végzet hatalma elemzésében).*

Munkám zárórészében még visszatérek a „tudatosság" és „rendszer" kifejezésekre, következzék most az analízis.

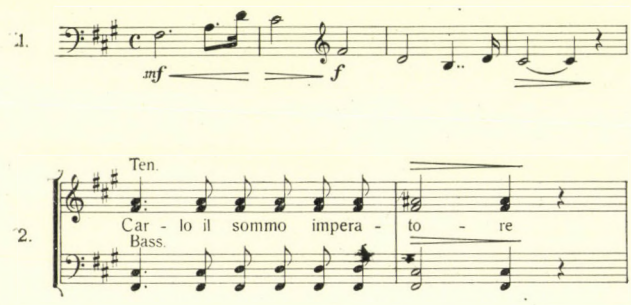
Bármennyire is eltér egymástól részleteiben és egészében Schiller és Verdi Don Carlos-koncepciója, egy alapvető dologban azonosak: mindkét műben a *hatalom* és az *egyén*, más fogalmazásban a *politikum* és az *érzések* konfliktusáról van szó. Épp ezért mi is ezt a két összetevőt vizsgáljuk az opera zenéjében. (Tehát nem térünk ki az egyes szereplőknek, mint egyéniségeknek zenei jellemzésére.)

A hatalmi szférát Verdi egyrészt fogalmi valóságában, másrészt Fülöp király alakjában ragadja meg, a fogalmi kört — szinte a mű nyitó és záró kereteként — részben V. Károly császárban személyesítve meg. (Itt jegyzem

*„Leonóra és Don Alvaro". Magyar Zene, 1965/1. 85. old. — Olaszul: VERDI, Bollettino dell' Istituto di Studi Verdiani, Parma, Vol. II. No. 6. 1966. 1681—1710. old.

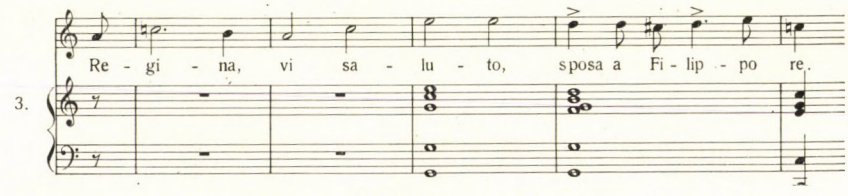
meg, hogy elemzésem alapja a mű végleges, 1884-es verziója, s csak szükség esetén vonom be a vizsgálatba az elhagyott fontainebleau-i felvonást.)

Rögtön az I. felvonás elején találkozunk azzal a zenei sejttel, amely a darab folyamán a hatalmat, méghozzá a zsarnoki államhatalmat fogja képviselni. Ez az alapsejt mindjárt két módon is jelentkezik, melodikusan és harmonikusan. Ugyanis ha egymás mellé tesszük a kürttémát és a szerzetesek

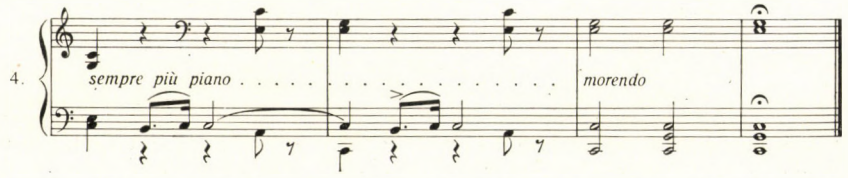


kórusát, azonnal kiderül, hogy a második az elsőnek akkordokba való tömörítése. A fő jellegzetesség a hangnem I. és VI. fokának váltása, amelyet a kórusban megjelenő dúr váltás (fisz-moll — Fisz-dúr) csak színez, de nem befolyásol lényegesen. A melodikus alakzat lényege a látszólagos szextakkordformula, félhangnyi visszalépéssel (látszólag szextakkord, valójában I—VI—I. akkordsor).

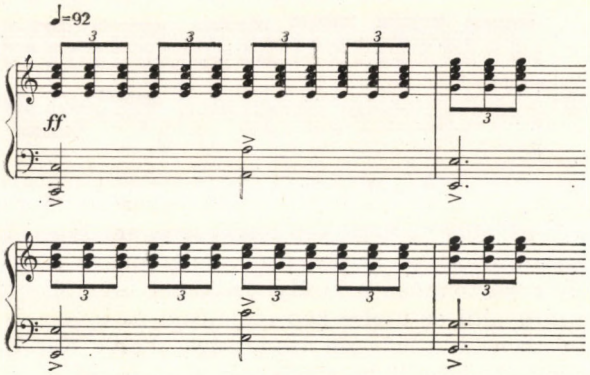
Lássuk e sejt fontosabb megjelenéseit. Az elhagyott fontainebleau-i felvonásban van egy egyszerű recitativo: Tebaldo királynéként, Fülöp hitveseként köszönti Erzsébetet. Az előző szakasz határozott A-dúr zárlata után a recitativo a-mollba, majd a VI. fokon álló C-dúrba modulál:



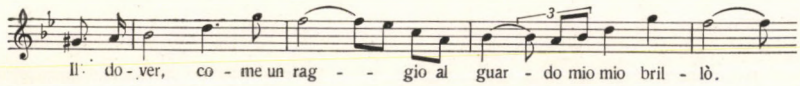
Ugyane felvonás végén Don Carlos magára marad s a politikának áldozatul esett boldogságát, a sors kegyetlenségét siratja: „O destin fatal, o destin crudel!" E szavakat emeli ki a zenekari utójáték zárlatának — ezúttal fordított — C-dúr — e-moll menete:



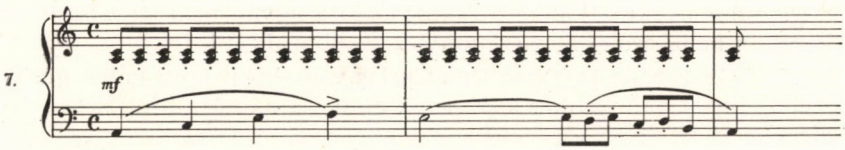
Fülöp első — néma — megjelenésekor kétszer is halljuk az akkordsort: előbb C-dúr — a-moll — C-dúr, majd e-moll — C-dúr — e-moll alakban:



Az I. felvonás 2. képében Erzsébet a téma melodikus formulájával utal a férje iránti kötelességére, tehát a politikára. Ezúttal a harmonizálás más, de a dallami formula félreismerhetetlen:

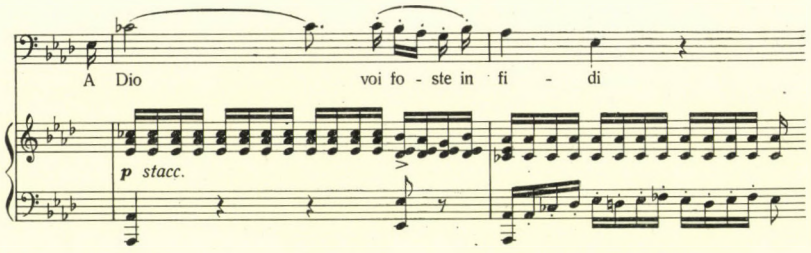


Rendkívül izgalmas a Fülöp—Posa kettős egyik részlete. Posa Fülöp király „békéjéről" énekel, a nép szenvedéséről, az elnyomásról. A zenekarban (fagott, gordonka) megszólaló téma első ütemében ott találjuk a megharmonizált dallammagot (a-moll — F-dúr), majd később szekvenciálisan alkalmazva a melodikus alakzatot. Ez utóbbit csak kiemeli az unisono-felrakás negativizáló jellege.**



Ugyanez az alakzat jelentkezik az autodafé-jelenet nagy concertatójában, Fülöp szavainál („A Dio foste infidi, infidi al vostro Re"). A gordonkaszólam a fenti kottapéldában idézett formát variálja, írja körül, teszi a szituációnak megfelelően izgalmassá. Íme, a legszebb példák egyike, hogyan semlegesíti a „mozaikszerűséget" a zenedramaturgiai szerkesztés egysége.

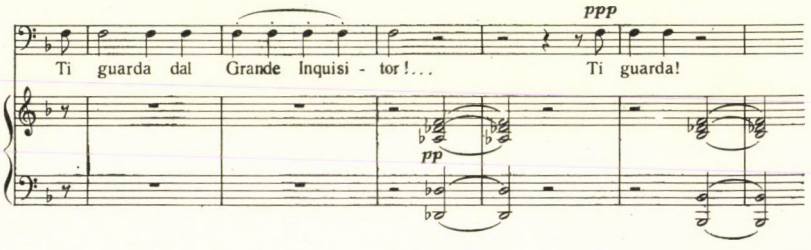
**Vö.: „Va, dal furor portata . . . Az unisono szerepe Mozart vokális műveiben. Zenetud. Tanulm. V. Budapest, 1957. 301—440. o. — Olaszul: Nuova Rivista Musicale Italiana, 1969/3. 422—438.



Nem térünk ki részletesen a legismertebb egyezésre, a szabályszerű motívum-visszatérés példáira: a kerti kép tercettjére, amelyben Eboli a hatalom nevében fenyegeti Carlost, a „hűtlen fiút", valamint az autodafé-kép nyitókórusára, amely egyértelműen a királyi hatalmat ünnepli. Ugyancsak felesleges hoszasan tárgyalni az utolsó kép előjátékát és befejezését, amelyekben szintén a reminiszcencia, a helyszín azonossága, illetve Károly császár alakja indokolja az alapsejt akkordikus alakjának visszatérését.

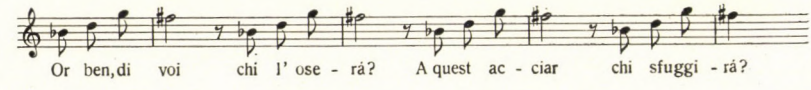
Annál izgalmasabb viszont néhány „rejtett" megjelenés; valamennyi Verdi dramaturgiájának pszichológiai mélységeibe világít bele.

A Fülöp—Posa duett végén találjuk az egyetlen utalást a királyi és az egyházi hatalom összefonódására. Figyeljük Fülöp recitatívójának harmóniáit:



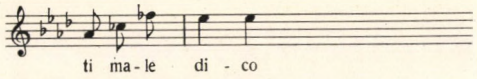
A Desz-dúr és b-moll akkord egymásutánja ugyan nem határozott tonalitás keretein belül szólal meg, viszonyuk azonban I—VI. fok!

A már idézett concertatóban Don Carlos valósággal provokálja, gúnyolja a királyi hatalmat a melodikus alakzat torzított formájának négyszeres ismétlésével:



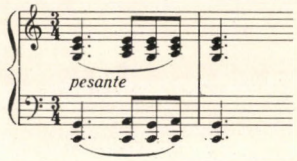
Ugyanilyen pszichologizáló jellegű az Eboli-áriában többször is felbukkanó motívum; akár a kerti kép tercettjének reminiszcenciájaként fogjuk fel, akár a királyi hatalommal bosszúból szövetkező Eboli bűnbánataként, a dramaturgiai indok azonos.

11.



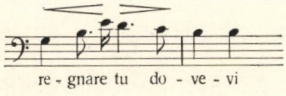
Végül hadd utaljunk a III. felvonás 1. képének bevezető zenéjére, amely a maga C-dúr — a-moll változásaival a börtön ábrázolása.

12.



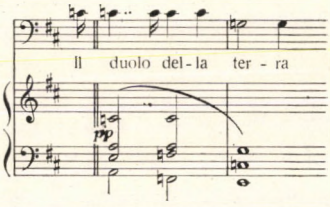
Posa szavaira: „regnare tu devevi", amelynél a más harmonizálás szinte visszájára fordítja, nemessé teszi, „megváltja" a hatalom e zenei szimbólumát,

13.



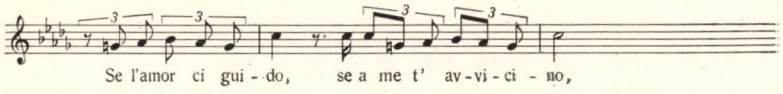
Károly császár szavainak harmóniáira (az első és az utolsó képben azonosan):

14.

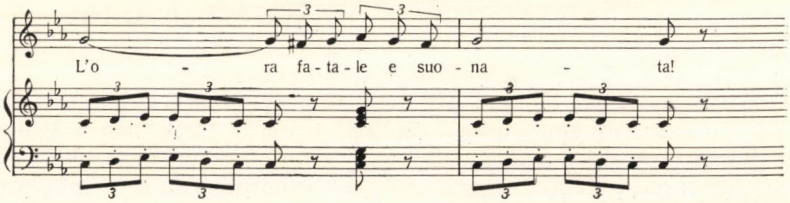


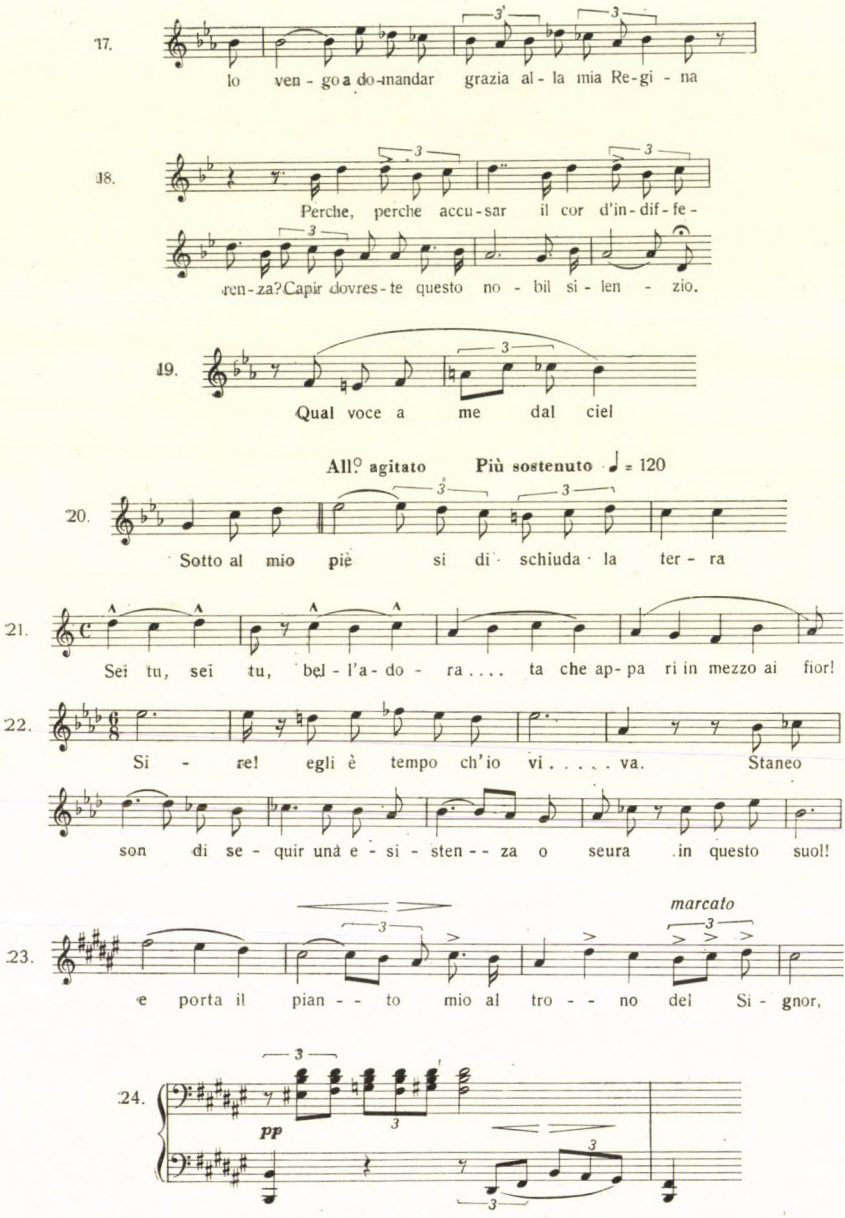
A politikummal, a hatalommal szemben áll az eleve bukásra ítélt egyén, a tragikus sorsra kárhoztatott érzelem. Megtestesítője Erzsébet és Don Carlos. Verdi természetesen őket is homogén jellemzéssel formálja meg zenéjében. Ezúttal nem analizálom külön-külön dallamaikat; az itt következő példák nem adják a két szereplő valamennyi dallamát, sőt egy-két kulcsfontosságú téma marad ki a válogatásból.

15.



16.





Valamennyiben fellelhető két meghatározó jellegű szerkezeti elem. Egyrészt a szinte monomániákusan ismétlődő triolás ritmus, másrészt egy jellegzetes dallami formula: a terc- vagy legfeljebb quartambitust bejáró, tengelyhangja körül megperdülő, vagy esetleg ezt a mozgásirányt variáló-komponáló

képlet. S mivel mind Erzsébet, mind Don Carlos szólama egyaránt gyakran él ezzel a dallamtípussal, nyugodtan állíthatjuk, hogy kettejük szerepe ugyanazt a drámai szférát képviseli.

Ily módon vonhattuk le a következtetést analízisünkből: Verdi a dráma konfliktusát két fogalmi szférában, a hatalom és az emberi érzelmek szférájában sarkítja. Ám míg az első cselekményelemekhez kapcsolódik, a második kifejezetten szereplőkhöz.

*

Az Erzsébet—Don Carlos dallamkör a hasonló jellegű analitikus megközelítések egy kényes problémáját veti fel. Eddigi Verdi-kutatásaim egyik, úgy vélem, helytálló eredménye, hogy a mester kifejezőeszközeit egy horizontális és egy vertikális csoportba oszthatjuk. Horizontális alatt az egész oeuvre-n végigvonuló, mindenkor azonos jelentésű képletek értendők, vertikális alatt pedig az egyes művekben egy-egy személy vagy fogalom köré csoportosulók. Nos, éppen az említett Erzsébet—Don Carlos dallamkör mutatja, hogy a két csoport időnként egybeeshet. Egy korábbi dolgozatomban*** kimutattam, hogy a tercambitusú, tengelye körül forduló motivika horizontálisan is megvan a Verdi-oeuvre-ben, méghozzá a féltékenység szimbólumaként. (Így például a Don Carlosban is él vele néha Eboli.)

Azt hiszem, túl messzemenő lenne a következtetés, belemagyarázással egyenlő a gondolat, hogy a Don Carlos szerelmeseinek tragédiáját a féltékenység okozza. Sokkal inkább véletlen egybeesésre kell gondolnunk. Ugyanígy elutasítanám annak az összefüggésnek a felvetését, amely a politikum okozta tragédia zenei ábrázolását a terc-ambitus és az I. és VI. fok közt szintén fennálló tercrokonságban látná.

Kérdések, megválaszolatlan és valószínűleg megválaszolhatatlan kérdések. Egy azonban bizonyos: a Don Carlos zenéjében meglévő és nem cáfolható, véletlennek nem tulajdonítható összefüggések amellett tanúskodnak, hogy a Verdi-kutatás alapja újra meg újra és mindig csakis a mester sokat idézett kijelentése lehet: „Hangjegyeimet, akár szépek vagy csúnyák, sohasem a véletlen diktálja, mindig értelmet, jellegzetességet akarok adni nekik".

***Adalékok Verdi operáinak negatív tipizációjához. Alakok és helyzetek. Magyar Zene 1966/5. 498. l.

PERNYE ANDRÁS:

MOZART ZENESZERZÉS-TANKÖNYVÉRŐL

MEGKÉSETT GONDOLATOK BÁRDOS LAJOS 70. SZÜLETÉSNAPJÁRA

Az immár másfél évtizede folyamatosan megjelenő új Mozart összkiadás („W. A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke") 1965-ben új kötettel gyarapodott: „Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart" (Serie X, Supplement, Werkgruppe 30, Band 1) címmel. Ez a csaknem 300 oldalas, quer-formátumú kötet a *maga egészében* eddig ismeretlen volt, csupán elvétve történt róla említés és ugyanilyen elvétve látott napvilágot egy-két töredéke a zenei szaksajtóban. Az Einstein által revideált Köchel-jegyzék 485[a] alatt említi ezt a felmérhetetlen fontosságú dokumentumot és rövid leírást ad róla.

Az „Attwood-Studien" valóságos jelentőségéről azonban csak akkor győződhetünk meg, amikor az említett, 1965-ös modern kritikai kiadás napvilágot látott. Az olvasó, aki először csupán a zenetörténeti dokumentumoknak kijáró érdeklődéssel és tisztelettel kezdi lapozgatni, egyszercsak valóságos megrendüléssel fedezi fel, hogy a bécsi klasszikus korszak tankönyvét, sőt: *e kor kompozíciós elemeinek kulcsát* tartja kezében. Vajon ki lehetne illetékesebb Mozartnál magánál abban a kérdésben, hogy az 1780-as években hogyan kell komponálni, illetve abban, hogy miként kell a növendéket az alkotás műhelytitkaiba bevezetni? Márpedig az illetékesség problémája itt különösen kiélezetten jelentkezik, hiszen minden muzsikus zeneelméleti képzése mindmáig a klasszikus összhangzattanon alapul. A klasszikus összhangzattan törvényeit és tanítási módszerét viszont főként a múlt század második felében állapították meg, tehát éppen abban az időben, amikor Haydn és Mozart művészete egyfelől *már nem*, másfelől *még nem* élt valóságos, eleven életet.

Ami most már a kötet anyagát magát illeti, annak történetével itt nem foglalkozunk — az érdeklődő megtalálhatja a jelzett összkiadás-kötet előszavában. Mindössze annyit szeretnénk megjegyezni, hogy eredetileg Thomas Attwood (1765—1838) tulajdona volt; Attwood 1785 és 1787 között folytatott Mozartnál zeneszerzési stúdiumokat. Végső soron három részből áll: harmónia- és kontrapunktgyakorlatokat tartalmaz, valamint tanulmányokat a szabad szerkesztés köréből („Studien im freien Satz"). A mintaszerű kiadás lehetővé teszi, hogy pontosan megkülönböztessük azt, ami Mozarttól és ami Attwoodtól származik: az előbbit piros, az utóbbit fekete nyomás jelzi.

A kötet felépítése igen egyszerű és a dolog természetéből adódik: Mozart rendszerint feladja a példát, Attwood kidolgozza, majd végül Mozart kijavítja a feladatokat. A jelek szerint gondos és goromba tanár volt — utóbbira utal a 44. lapon látható bejegyzés: „you are an ass" (maga szamár). Szeren-

csére azonban Attwood több kollégájával ellentétben — szívósan kitartott ama elhatározása mellett, hogy a zeneszerzés-technikát Mozarttól fogja elsajátítani. Elsősorban neki köszönhetjük, hogy fogalmat alkothatunk Mozart módszertanáról.

Az „Attwood-Studien"-ben fellelhető óriási anyagból ezúttal csak az első részt — tehát a harmónia-tant — fogjuk megvizsgálni. Ez 38 oldalt tesz ki, belőle 12 oldal az előbbiek ismétlése, illetve arra utal vissza, végeredményben tehát mindössze 26 oldalt tesz ki az anyag. Ez azonban annál sűrűbb és lényegesebb.

Mielőtt a tárgyra térnénk, néhány megjegyzést kell tennünk az eddigi összhangzat-tanításról.

A könyvek általában két főfejezetre oszlanak. Az első rész a diatonikus összhangzattant tárgyalja, a második a kromatikára nézve ad felvilágosítást. Utóbbi részbe tartozik rendszerint a moduláció tanítása is. Ezenkívül még vagy különálló, vagy az előbbiek alfejezeteként szereplő figuráció-tan is fellelhető ezekben a könyvekben. Ez a felosztás didaktikai szempontból célravezetőnek látszik — az élő zenei gyakorlathoz képest viszont már határozott hátrányait figyelhetjük meg, nem is szólva az összhangzattan-tanulás élménytartalmairól, amelyek ezen az úton haladva igen nehezen, sőt, szinte egyáltalán nem jönnek létre.

Miről is van szó? Először is arról, hogy az összhangzattankönyv szerzője kénytelen didaktikai okokból egy olyan zenei nyelvet kitalálni, amely ebben a formájában soha, sehol sem létezett. Ez a — diatonikus — zenei nyelv, amelyet a növendék hosszú évek munkájával, mintapéldák és leckék kidolgozása által elsajátít, voltaképpen alig vagy egyáltalán nem alkalmas arra, hogy vele a — zongorán, hegedűn vagy egyéb hangszeren — játszott, általa pontosan ismert darabok strukturális problémáit megfejtse. Különösen Bach hangszeres művei tüntetnek azzal, hogy már az első ütemek egyikében néhány „idegen" hangot használnak, gyakran nem is modulációs célzattal, csupán azért, hogy az egyes akkordok közötti funkciós vonzást megerősítsék. Elég ha itt a dúr-darabok gyakorta alkalmazott „tá"-alterációjára utalunk, vagy a moll-darabok gyakori természetes hetedik fokára stb. Az összhangzatos moll dogmatikusan fenntartott „szi"-je például lehetetlenné teszi, hogy a növendék akárcsak elképzelni tudjon á-mollban egy G-dúr akkordot — ugyanakkor játszva épít félelmetes harmadik fokú szekund-akkordokat (összhangzatos mollban), amit méltán tarthatunk a klasszikus stílus furcsa csemegéjének. Ugyanez a helyzet a dúr- és mollbeli első fokú szeptim-akkorddal, amely legalább annyiszor fordul elő „tá"-val és „szó"-val, mint „ti"-vel és „szi"-vel.

De különösen gyötrelmes helyzet áll elő az alaphármasok tanulásánál. Annak érdekében, hogy a növendék megtanuljon minden fokot más fokkal összefűzni, igen gyakran olyan modális akkordfűzések jönnek létre (pl.: I—III—V!), amelyeket Bach és kortársai, valamint Haydn, Mozart műveiben hiába keresnénk. (Itt bizonyos értelemben a bach-i korálharmonizáció kivételnek számít, tekintettel a dallamanyag és így a feldolgozás helyenkinti archaizáló tendenciájára.)

Mindezen túl: a kromatika teljes és tökéletes kerülése, azon felül, hogy az összhangzattan zenei nyelvét desztillált specifikummá teszi, még áthág-

hatatlan falat is von az egyes hangnemek közé. A növendék tudatában tizenöt dúr- és tizenöt moll-hangnem — tehát harminc hangnem-sínpár — fut párhuzamosan, egymásra minden tekintet nélkül. Csupán a moduláció „tudományának" elsajátításakor ébred rá a növendék arra az egyszerű — és még a diatónián belül is kézenfekvő — tényre, hogy egy d-moll-akkord például C-dúr II, B-dúr III, a-moll IV, F-dúr VI és d-moll I egyaránt, csupán a beágyazásától függ, hogy egy bizonyos helyen mit jelent. Modulációt azonban nem minden muzsikus tanul, nem kis részük tudatában végső soron sohasem oldódik fel az előbb említett harminc sínpár metafizikus elkülönböződése.

De talán nem is szükséges a moduláció problémájáig elhatolnunk ahhoz, hogy belássuk a steril C-dúron és a szintúgy steril összhangzatos á-mollon alapuló harmóniavilág dogmatikus mivoltát és minőségét. A klasszikus harmónia hatalmas — számtalan megkötöttsége ellenére is bízvást végtelennek mondható — világát nem ismerhetjük meg ha akárhányszor járjuk keresztülkasul, de közben mindig csak a lábunk elé nézünk, óvatosan ügyelvén arra, hogy egyetlen centiméterre se térjünk le a kijelölt, arasznyi széles ösvényről. Bármilyen paradoxonnak látszik is, ki kell jelentenünk, hogy a *klasszikus muzsika hangzó birodalma éppen a hangnemek között bontja ki legsajátabb szépségeit.*

Aki abban a szerencsében részesülhetett, hogy *Bárdos Lajosnál* tanulhatott klasszikus harmóniát, bizonyára sohasem fogja érezni az összhangzattan akkordkészletét valamiféle, külön e célra kikonstruált, ezoterikus világnak. Természetesen e helyen Bárdos rendszerét még legáltalánosabb vonásaiban sem ismertethetjük — de mégis erről kell szólnunk, ezt kell felidéznünk, mielőtt visszatérnénk a beszámolónk tárgyát alkotó „Attwood-Studien"-re.

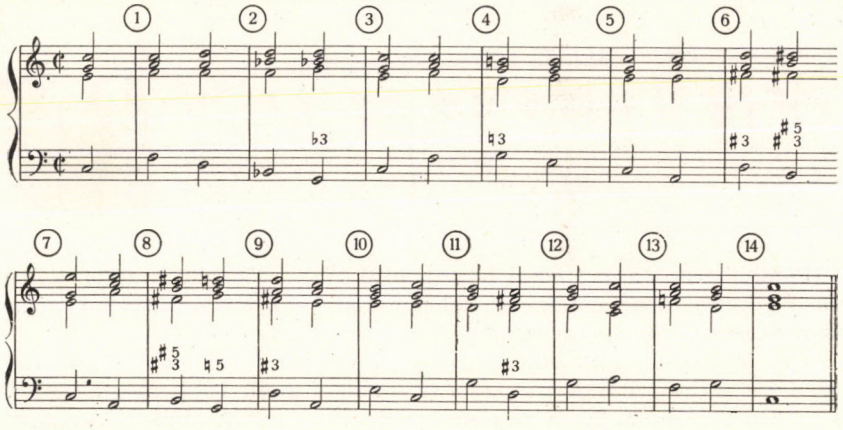
Bárdos Lajos már az alaphármasok tanításánál bevezeti mindazt az alterációt, amely adott dúr- vagy moll-hangnem és a klasszikus nyelvezeten belül elképzelhető és használatos és ami még nem jelent egyértelműen modulációt. Emez alterációk alkalmazása közben mindvégig egyetlen kérdés lebeg szemei előtt és ezt tudatosítja növendékeiben egy egész életre kihatóan: *milyen eszközök biztosítják a klasszikus muzsika folyamatát?* Az alteráció az ő összhangzattani világképében sohasem önmagáért való dísz vagy szín, létét sohasem a pillanat szeszélyének köszönheti, hanem mindig a zenei folyamat hordozóját, a funkciót erősíti. Bárdos Lajos ezzel a felismeréssel és főként annak rendszerbe foglalásával forradalmasította a klasszikus összhangzatról alkotott képünket. Immár tarthatatlanná vált a diatónia és a kromatika merev kettéválasztása, az a koncepció, mely szerint az előbb nagy kín-keservesen elsajátított steril harmóniavilágot később, egy magasabb fokon „keresztekkel és békkel tarkítjuk". Márpedig utóbbi koncepció jellemzi még azokat a tankönyveket is, amelyek már bőven ejtenek szót például mellékdominánsakkordokról.

Azzal, hogy a klasszikus összhangzattan tanítása keretében már az alapakkordoknál elsajátítja a növendék az alterációkat, felmérhetetlen mennyiségű munkát takarítunk meg, arról nem is szólva, hogy folytonosan találkozik a tanuló az akkordok funkciójának problémájával. Jóllehet összhangzattankönyveink lépten nyomon felhívják a figyelmet a funkciókra, azok — valamilyen oknál fogva — mégsem gyökereznek bele a növendék tudatába. Továbbmenőleg: a növendék szinte automatikusan sajátítja el a moduláció „tu-

dományát", anélkül, hogy észrevenné. Mert elég, ha a mellékdomináns-szekvenciából eggyel többet vagy kevesebbet játszik és máris új hangnemben találja magát. Ha például *a dúr-hangnem minden fokán* építhető dúr-hármashangzat, akkor már csak annyit kell megállapítani, hogy ugyanaz a dúr-hármashangzat hol lehetséges adott hangnemen kívül. Végül pedig, tekintettel arra, hogy az európai hangrendszer tercépítkezésű, az alaphármasok összes alterációinak elsajátítása után a szeptim-akkordok megtanulása nem okoz külön gondot. (Ezért tanultuk Bárdos Lajosnál fél évig az alaphármasokat és — a nónáig bezárólag — az összes többi akkord elsajátítása ugyanennyi idő alatt ment végbe.)

Visszatérvén most tárgyunkra: *az „Attwood-Studien" — ugyanezt a módszert követi.* Lássuk Mozart módszerét.

A hangsorok és hangközök táblázatai után (NB: az oldalszámok, tekintettel arra, hogy a kéziratot később kötötték be, nem mindenütt tükrözik a didaktikus folyamatosságot!) Mozart mindjárt rátér az alaphármasok összefűzésére. Az V—I, valamint az V—VI hangzatfűzést mutatja be — az utóbbi terckettőzését minden állásban. Az első nagyobb feladattal Attwood a jelek szerint meglehetős nehezen birkózott meg, ezért Mozart — a javításokba beleunván — maga oldotta meg, mégpedig a következőképpen:



(A példa felső vonalrendszere eredetileg szoprán-kulcsban, az ütemszámok tőlem — P. A.)

A példa első hét ütemének minden főlépése, féllépése és álzárlata *autentikus.* Voltaképpen a nyolcadik ütem H—G-lépése is az, ám a visszavont tercalteráció (disz—d) meglepő, romantikus hangzatfűzést eredményez. Ettől kezdve *plagális* főlépések következnek, majd szokványos zárlat.

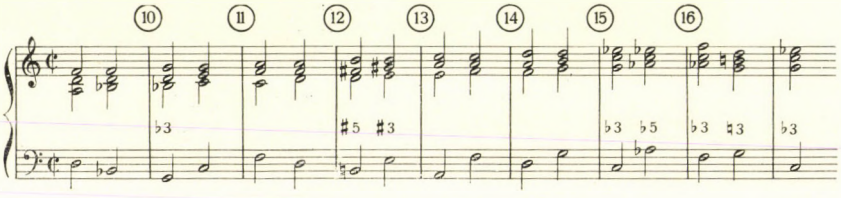
Mozart didaktikai okokból, az autentikus féllépések összefűzése miatt vállalja a modulációt az F-dúrba a 2. és 3. ütemben (a felütéses első ütemet nem számoltuk.) Az V. fokról aláereszkedő autentikus féllépések már C-dúrban állanak. Ezután kétségtelen kitérés következik a 6. ü. H-dúrjával e-moll felé, de csak kitérés, nem teljes értékű moduláció. Mind a D-dúr (= váltódomi-

náns), mind a H-dúr (= „ti"-dúr) még a C-dúr akkordkészletében foglal helyet. (A H-dúr a C-dúr III. fokának dominánsa, illetve a párhuzamos á-moll váltódominánsa.) Ezzel szemben a vezetőhangot (h) megsemmisítő B-dúr és g-moll akkord (2. ü.) már mindenképpen idegen a C-dúrtól.

A már előbb említett tercrokon kapcsolattól eltekintve feltűnő Mozartnak az az eljárása, amely e példában kétszer, a tankönyv további, számos példájában pedig szinte konzekvensen mutatkozik meg: a terckettőzött hangzatok *felső közös hangjának megtartása* (7. ü., valamint a 12—13. ü.). Elgondolkodhatunk azon, vajon jogos-e az a törvényerejű követelmény, amely szerint a közös hang megtartása mellett a szólamokat lefelé kell vezetni.

Mozart további — alaphármasok összefűzésére szolgáló — példái közül csupán egy áll alteráció-mentes C-dúrban (8. lap), a többi már egyben a moduláció gyakorlására is szolgál. Gyakran még az sem lényeges Mozart számára, hogy a 20—30 ütemes feladat a végén visszamoduláljon az alaphangnembe. Így a 12. lapon található C-dúr feladat például É-dúrban végződik.

Ha alaposan megszemléljük Mozart példáit, könnyen észrevehetjük összhangzat-tanításának szisztematikáját. A fenti idézett példa — valamint az 5. lap alján található rövid feladat első fele — főként a mellékdominánshármasok gyakorlására szolgál. A 12. lapon közölt terjedelmes feladat fokozatosan kapcsolja be a mollból vett hármashangzatokat. Idézzük egy részét:



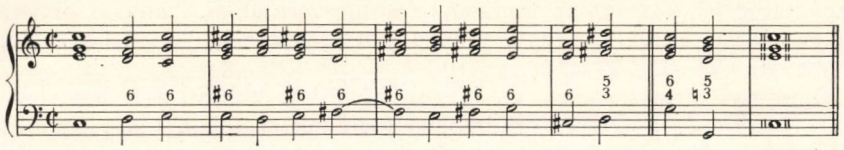
(Példánk 10—15. számmal jelzett első része Mozart kezétől származik — lásd a kottaszárak szólamos jelölésmódját —, a többi Attwood megoldása — lásd az akkordikus ortográfiát.)

A 12. ü. második akkordjáig (d-moll) F-dúrban foghatjuk fel a példa-részletet, a 13. ü. h-moll-akkordja (= „ti"-moll) á-moll, vagy méginkább C-dúr felé viszi a tonalitást. A 15. ü. G-dúrja dönt az utóbbi mellett. Az idézet további része c-moll — jóllehet jogunk van ezt C-dúr minore-foltnak is felfogni. Kétségtelenül ambivalens tonalitás, mivel a 16. ü. Asz-dúrja, illetve a 17. ü. f-mollja C-dúrban mollból vett VI., illetve ugyancsak mollból vett IV.

Ez a kettős — sőt, néha hármas — értelmű tonalitás jellemzi a mozarti példák döntő többségét. Ezért nem csodálkozhatunk azon, hogy az egyébként rendszeresen felépített összhangzattani stúdiumok során nincs szükség moduláció-tanra.

Számunkra mindebből a legfontosabb az, hogy Mozart már az alaphármasok tanításánál bevezeti mindazt az alterációt, ami ezen a fokon egyáltalán bevezethető. Természetes, hogy a szextakkordok természetéből eredő újabb lehetőségek tárgyalását sem halasztja későbbre: az egész tankönyvben egyetlen szigorúan diatonikus szextakkord-példát sem találunk.

Lássuk az egyik különösen szép példájának indulását, amely arra szolgál, hogy a növendék elsajátítsa a diatonikus értelemben felfogott dúrbeli VII. szext formájára alterált I. és II. fokú szext-akkordok használatát. Közismert a VII. szext nyomatékosan domináns funkciója és az a tény, hogy a klasszikus mesterek előszeretettel alterálták a hangsor többi szextakkordjait is erre a formára.

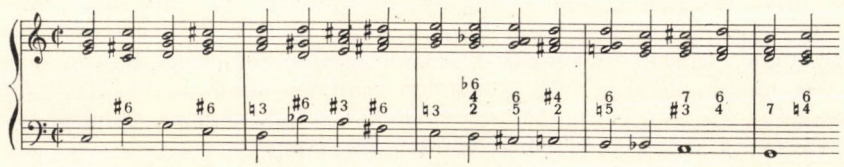


A példa a továbbiakban valóban elmodulál, az idézet végére zárójelben betoldott három akkord annyit jelent, hogy minden további nélkül C-dúrban zárható.

Bárdos Lajos növendékeinek ez nem jelenthet meglepetést: logikus és tiszta szekvencia, amely először bemutatja a „modellt", majd a mintájára képzett mellékdomináns-akkordokat. Ahogyan a VII. szext igen nagy erővel vonzza az I. fokot (D—T-viszony), ugyanígy vonzza a felemelt szextes I. a II. fokot (a példa egészének hangnemi relációjában: T—S-viszony), valamint a kétszeresen alterált II. szext a III-at (S—D-viszony). Az e-mollban szextre érvén a további — autentikus — vonzat: VI. Ez is jön, de mindjárt továbbalterálva, hogy annál nagyobb erővel vonzza a II-at. Mind eközben nem hagytuk oda a kiinduló hangnemet, mindössze annyit tettünk, hogy az akkordok közötti kapcsolatot megerősítettük. (Hasonló mellékdomináns-szekvenciák találhatóak a szeptimeket, illetve szeptimfordításokat tárgyaló példák részleteiben.)

Egyetlen elgondolkodtató mozzanatra lelhetünk Mozart összhangzattanában: a „tá"-dúr és a „szó"-moll (tehát C-dúrban gondolkodva: a B-dúr és a g-moll) gyakran fordul elő nyitólépésként. Egynémely esetben a C—B^6-kötést Mozart úgy fogja fel, mint a párhuzamos moll nápolyi szextjét és alaphelyzetű F-dúrra, majd É-dúrra vezeti tovább. (A plagális ázárlat-indítás így is idegenszerű hangzást ad.) Máskor viszont az alaphangnemhez tartozó akkordként kezeli, minden tekintet nélkül annak modális karakterére.

Egyetlen példát szeretnénk még bemutatni annak érzékeltetésére, hogy a mozarti C-dúr hangnem milyen gazdagsággal tárja fel saját lehetőségeit, anélkül, hogy odahagyná a hangnem szabadon, rugalmasan értelmezett határait. Ez a példa már csak azért is érdekes, mivel végeredményben dolgozatunk harmadik idézetének útját járja, tehát az I—II—III. fok mellékdominánsokkal történő, szoros összekovácsolását célozza.



Való igaz, hogy e példa 2. üteme, főként a bővített szext miatt (= 2. ü. 2. akkord) kitérésnek fogható fel d-moll felé, ám ennek ellenére ezt nem tarthatjuk valóságos modulációnak. Hiszen éppen arról van szó, hogy a C-dúr I—II—III. fokát kell a lehető legszorosabban összefűznünk! Mindezek az akkordok Mozartnál — és Bárdos rendszerében ugyanúgy! — szorosan a C-dúrhoz tartoznak. Ide tartozik a harmadik ütem alterált III. fokú szekundakkordja (a dúrbeli VII. szeptim „modellje" szerint alterálva!), valamint a reákövetkező VI. kvintszext domináns-szeptim-formában. Annál is biztosabb, hogy ez így van, mivel a 3. ü. 2. akkordjától kezdve négy autentikus főlépést hallunk: III—VI—II—V—I.

Mindezzel természetesen korántsem kívánjuk kizárni azt, hogy az akkordok fokszámát a kitérés értelmében (példánk esetében tehát d-mollban) meghatározza. Sőt, ezt kötelezővé kell tennünk. Ugyanakkor azonban nem téveszthetjük szem elől a mozarti példa közölt első felének C-dúr hangnemét, valamint azt a tényt, hogy benne semmiféle új hangnem nem nyert modulatív megrögzítést. Ilyenkor csak a két emeletes vizsgálati módszer bizonyul célravezetőnek.

„Minden alteráció kitérés a hangnemből" — ezt olvashatjuk majd minden összhangzattanban. Ezen már magában véve is vitatkozni lehet, pontosabban fel lehet vetni azt az igényt, hogy a kitéréseket — erejük szerint — differenciáltabban határozzuk meg. Az viszont bizonyos, hogy kitérés nélkül nincs élő zene. Az összhangzattan a zene élő testét szedi darabokra, amikor külön diatóniát és külön „kromatikát" tanít. A tapasztalatok szerint az alterációk tanításánál újból elölről kell kezdeni az egész összhangzattant, tekintettel arra, hogy a szigorúan diatonikus tanítási módszer — éppen az alteráció-probléma mellőzése miatt — nem említheti lényegrehatóan a funkciók kérdését, az akkordok egymásravonatkozását.

E sorok írójának az a szerencse jutott osztályrészéül, hogy Bárdos Lajosnál sajátíthatta el a klasszikus összhangzattant. Éppen ezért, valósággal felkavaró élmény volt, amikor a Mozart-összkiadás említett kötetét felnyitván, abban végső soron ugyanazzal a tanítási módszerrel találkozott, mint amivel Bárdos Lajos felejthetetlen óráin, ugyanazzal a szabadsággal és eleven zenei értelemmel. A különbség mindössze annyi, hogy Mozart nem fejlesztette ki az összhangzattanítás tudományos metodikáját, ez nem volt és nem is lehetett feladata. De vajon van-e perdöntőbb annál, hogy Mozart mit tart saját zenei nyelve legfőbb jellemzőinek? Hiszen „az összhangzattan" — ahogyan azt széltében-hosszában felületesen mondogatjuk — azonos Bach és Mozart zenéjének törvényrendszerével.

Bárdos Lajos, amikor rendszerét felállította, természetesen nem ismerhette Mozart tanítási módszerét — annál jobban ismerte a klasszikus mesterek muzsikáját. Amikor az élő muzsika törvényszerűségeit felismerte, abban már a nagy mesterekkel „vele-alkotó" tudós-muzsikus nyilatkozott meg. Csakis ezért juthatott ugyanazokra a konklúziókra, mint az élő zenét alkotó mester.

De vajon rá tudjuk-e bírni Bárdos Lajost arra, hogy végtelenül gazdag tapasztalatait írásban is rögzítse? Felmérhetetlen segítséget nyújtana egész zeneéletünknek, de még régi, közvetlen tanítványainak is, akik minden jó igyekezetük ellenére is csupán egy töredékét voltak képesek felfogni és magukévá tenni Bárdos Lajos felmérhetetlen tudásának.

MÜLLER ISTVÁN:

A DUNÁNTÚLI NÉPZENÉRŐL

Európa Siegfried madarától hallott először pentaton dallamot, Kína is csodamadártól. Siegfried kürtjén pentachorddá transzformálódik a dallam, majd diatonikusan jut fel az oktávig. Tanulságosak a NÁDSÍP és a kürt imitáló fordulatai, a S funkció „vendéghangjai" a kürtszólóban, az oboa tradicionálisan torzítandó, Wagner életművében egyedül álló „köztes" hangjai, az erdőzsongás pentaton harmóniái. Wagner után mindenütt dús telérekből áradt az addig nem is sejtett pentaton dallamkincs.

Amiot, de la Fage, Paldaofs már korábban magukkal hozták Kínából Ho-Soung és Tchen-Yang hasonlatát: „a pienhangok nagyon HASZONTALANOK a zenében, mint a némelyek kezén-lábán növő hatodik és hetedik UJJAK", — eszerint a pentatónia visszafejlődés, mint az egyháznak az ókori zene gazdagabb kifejezőeszközeit illető tilalmai. Esztétikán kívüli hatások következménye hanyatlás; egyszerűsödés új stílus indítója is lehet. Ily stílusfordulóra esett a kettős célú népzenei gyűjtés: új tartalmat a műzenének; menteni a folklórt.

A XIX. század régészei, nyelvészei ázsiai magaskultúrák magyar kapcsolatait kutatták: Rónay Jácint magyar szavakkal segített Rawlinsonnak babiloni feliratok olvasásában; Torma Zsófia meglepte Saycet a babiloni, trójai és HUNYADTORDOSI cserepek kéta ékírásának összehasonlításával. Nagy Géza és Galgóczy János 3200 sumir szót gyűjtött az ural-altáji rokonság bizonyítására. Reguly északon kutatott, Vámbéry, Stein Aurél keletre utaztak ... Adva volt a távoli orientáció a zenészek számára is. A XX. század zeneszerzői mind mélyebbre nyúltak a múltba.

A dalgyűjtés nagy részét végző *Bartók* azt hallotta ki a népzenéből, amit mint zeneszerző érdekesnek tartott: művészi és tudományos hagyatékában egyaránt sok belterjesen sűrített, máig megfejtésre váró talányt. *Kodály* mást keresett és talált. A nomád rokonnépekhez vonzódott. Hogy az új népzenetudományt minél extenzívebbre alapozza, szándékosan túl sok kérdést hagyott nyitva.

Mindenféle rendszerezésnek vannak Ascidiái, Salpái; ezek tanulmányozása mindig nem várt mértékben tágítja a tudomány látókörét. A dunántúli népzene java a „pentatónia" címkéje alá került.

Kodály (M. Nz.) nem szentelt ennek külön fejezetet. A „Szőlőhegyen" dallamát *EGYRENDSZERŰ* pentatoniának minősítve a 9. oldalon közli, Bartók 244-re hivatkozással MÉLYnek jelzett NAGY terccel és NAGY szepttel.

HAZAI „MOLL" VÁLTOZATOT NEM elemez, NEM is közöl, de a Bartók 244-et a 10. oldalon egybeveti egy Lach gyűjteményéből idézett 8 ütemes mári dallammal kijelentve, hogy AZ a dallamnak *csak EGYIK FELE*, az alsó kvintválaszos másik felét MAGA KOMPONÁLTA HOZZÁ. Íme, kész a típus, melyhez a gyökerében különböző dunántúli dallamot hasonlítani kell.

A jelen esetben nem preventív vikáriáló szext a Kodály-féle kiegészítésből ered; a mári dal 3. ütemének két tizenhatod hangja a pentaton hangkészletből kitelő normál hangjegy, míg a dunántúli dallam megfelelője a pentatoniát KIZÁRÓ hangról induló Nachschlag. Az ún. „vikáriáló" szext ÖT-FOKÚ hangkészletben kibővített ambitusú, ereszkedő, NEM kvintváltó dallam ismérve; pienhangok jelenlétében a frig és hypomixolyd h-ról c-re tolt dominánsával analóg.

A Kodály javasolta rövidítő kompromisszummal a

c' hg c' h *a* gf g
f ec f e *d* cB c

Hucbald parafóniában HANGSÚLYOS helyen találhatók a pentatóniát kizáró hangok.

A „Szőlőhegyen"-t Kodály az eredeti — a MÁRI — „la" pentatonon végbement alterációk hihetővé tételére állította EGYrendszerűnek; ezzel két antinómiát involvált: 1. Az általa kimutatott alsó kvintválasz ellentmond az egyrendszerűségnek. — 2. „A nép hangrendszerébe a kromatikus félhang MA MÉG nem tartozik bele." 35. oldal, 10—11. sor. Vö. Ugat a kutyám, a Rajna!

Holló Sándor népzenejegyzetében az anhemitón rendszer 7. pontja az egyrendszerűséget preventíve biztosító vikáriáló szextet idegen pentaton jelenségként tartja számon. A 8. pont a dunántúli „pentatóniá"-val foglalkozik: „A pentaton sor kis terce, vagy kis terce és kis szeptje *HELYETT* MAGASABB hangot hallunk, a moll pentatónia dúr jellegűvé *VÁLIK* s így *megszűnik* anhemiton JELLEGE is.

Egy rendszerben: l *si* m r *di* l; két rendszerben: r *di* l m
r *di* l.

a) Tiszta dunántúli dallamban VALAMENNYI terc és szept magasan szól. Ez ritkább, pl. Szőlőhegyen keresztül, EGY rendszerben." (NB. az utolsó előtti hang KIS szept! Holló formulái a Vargyas-gyűjtemény egyetlen darabjára sem illenek.)

„b) Csak a *dó* magasabb. 101. Leszállott a páva.

c) Moll és dúr TERC, kis és nagy szept VEGYESEN. Ez a leggyakoribb. 494. Rákóczi kocsmába; 28. Száraz dió rotyogató.

d) Semleges terc és szept lebegő intonálással, fel(?) és LEirányuló nyillal a hangjegy felett. 34. Dunaparton van egy malom."

Bárdos Lajos ezzel szemben a Szőlőhegyent közismert kínai—tatár—cseremisz *KÉTRENDSZERŰ*, alsó kvintválaszos típusnak állítja; terc és szept NÉHOL kis, NÉHOL nagy, legtöbb helyen a legkülönbözőbb hajszál-árnyalatokkal a kettő KÖZÖTT. Nem „rögzített" hang, hanem LÉLEKTANI, ÉRZELMI alapon túlfeszített „Só".

A Szőlőhegyent és Dunapartont Bartók jegyezte le és a Holló sorolta példák közül csak ezekben fordul elő a kivételes magasság LEirányuló jelzése, — ellentétben a pentatóniához NEM sorolt 7. 21. 25. 115. 120. 236. 320.

413. — mind a dunántúli gyűjtésből — ugyanezen akusztikai és alterációs problémával terheltek.

FELirányuló nyíl jelzi Vargyas gyűjteményében a 31—114. b—f; 93—397 f; 224 (átmenet a „fekete kányá"-hoz) c. hangokat; az 55. BEREGBŐL IS f-et, két b előjegyzés mellett, ugyancsak Bartók lejegyzésében! l. alább. Az 55. Úgy ég a tűz Bartók előjegyzése szerint g aeól; a 2. ütem MAGASNAK jelzett KIS szeptje után még 3 f-et tartalmaz. EZZEL ÉS BARTÓK SZOKOTT MELODIKUS ELŐJEGYZÉSÉVEL *IS* ELLENTÉTBEN a Dunaparton előjegyzés NÉLKÜLI melodikus modus! Utalás ez a c alapú felhangsorra az első, f alapúra a második féldallamban. A mélynek jelzett fis és h mellett 3 egyvonalas és 3 kétvonalas f-et, valamint egy kétvonalas b-t tartalmaz, — vagyis bővített prímet, bővített oktávot és SZŰKÍTETT oktávot, túlhaladva a pentatóniához nem sorolt 266. Sári lovam hangkészletét is. ITT MÉG A TRANSZPOZÍCIÓRA SEM LEHET HIVATKOZNI MAGYARÁZAT GYANÁNT, mint a Szőlőhegyen bővített oktávjánál, mert sem a kétvonalas b, sem a kétv. f NEM KERÜL TRANSZPONÁLÁSRA! A bővített és szűkített hangközök kizárják a pentatóniát, Kodály idézett kivételével is antinómiában állnak. Nyilvánvaló: Bartók MÁST AKART.

„Kivételes hangközöknél majdnem mindig kimutatható a műzene hatása." Kodály, i. h. 34. o. 5. sor. Ez csak a kivételes közök magyarázatára, rendszerezésére érvényes! A VISZONY FORDÍTOTT. Tegyük fel a kérdést. Bartók a népi ihletésű nagy műveiben kitüntetett 11/8 arányszámú semleges, ún. „akusztikus" kvart műzenébe vezetésére a szóban forgó dallamfordulatokon kívül HONNAN vehetett indítékot? A világirodalomban Bartókig talán csak Mozart Dorfmusikanten sextettében fordult az elő — ahova mint a cím is mutatja, NÉPI minta után került. A Dunaparton előképe a Cantata Profana melodikus modusaira épülő dallamvilágnak. Holló jegyzete 3. részében, a „vegyes" dallamokról szóló fejezet 5—6. oldalain Bartók hangsornak nevezett skálán erőszakot tett: C alapú felhangsorban a 12 = g funkciója nem lehet „la", a 11 = fis NEM LEHET „si" = GIS! — Márpedig a tonális beágyazás a lényeg, mert Bartók a temperált rendszerbe is átvitte az „akusztikus" kvartot! Szofizma lenne itt a Mozart g-moll szimfónia b alto kürtjére hivatkozni, mely MÁS tonalitásból súrolja a szimfóniáét, hiszen a Szőlőhegyen 1. fele kitelik a felhangsor megfelelő 8—12 kivágásából, másik fele a tiszta kvinttel mélyebb alaphangúéból, köz-relációi kielégítik a kezdőfeltételeket, tehát a „l si m r" szolmizálás alaptalan félremagyarázás. Vö. az alant kimutatandó tévkörrel is.

A Dunaparton második felében mutatkozó eltérések oka a pontos kvintválasztól: a melodikus hangkészletben tiszta kvintrokonság NEM LÉTEZIK, t. kvinttávú hangfajba HÁROM alteráció vezet s arra b—h és f—fis kombinációi nem nyújtanak módot. (L. alább, hosszú furulya. E hangszer tárgyi bizonyíték: amennyiben a dunántúli népzenei dialektus összefüggő egész, 9 kvinthangú ultradiatónia a jellemző hangkészlete.)

Bartók 12. parasztdal: Beteg asszony hasonló a Dunapartonhoz, Bárdos mégsem PENTATÓNnak, hanem KALINDRÁnak (dúrmoll) vélelmezi, amit „ZAVAR" a Szőlőhegyen-ről ismert bővített oktáv. [Bónis M. Ztört. Tan. 189. o. 43. p.] A dallam *ELKERÜLI* a bővített szekundlépést! A kvintválasz a 2. ütem kivételével hangközhű. A Dunapartont a 2. ütem teszi melodikus

modussá. A Beteg asszony két féldallamának 2. üteme KÖZÖS, éppen ez a Bárdos meghatározásának téves alapja: nem tetrachordok, hanem PENTACHORDOK egybevágósága, azaz tiszta kvinttranszpozíciója forog fenn TÜKÖRSZIMMETRIA NÉLKÜL, a dallam NEM *DÚR* KALINDRA, hanem alsó kvintválaszos bővített kvartú *MOLL* PENTACHORD, m ri t ternó és ltd trichord egyesítéséből. Mindkét féldallam a pentachord II. fokán zárul, az alteráció NEM FELEL MEG Holló formuláinak.

Holló szerint a MAGASABB terc és szept szünteti meg a JELEN NEM LEVŐ „la" pentatónia moll jellegét és anhemitón voltát; dúr jellegűvé VÁLIK, de lehetetlen rámutatni az ilyenné „válás" MOZZANATÁRA, vagyis az adott dallam ab ovo dúr, vagy ión az a) melodikus dúr, vagy annak modusa a d) csoportban. — A B) csoportba sorolt, Kaposújlakon ugyancsak Bartók által lejegyzett tiszta mixolyd, csupán szextjét nem tartalmazó dallam terchangja felett NEM ÁLL kivételes magasságjelzés, a „TI" pedig semmiképpen sem tekinthető „DÓ"-NAK! Ha a magasságjelzés véletlenül hiányzik, a modus középkori mixolyd marad, még a temperáltnál magasabb didymosi b rotundummal is! A Vargyas-gyűjteményben céltudatosan utána került 102. sz. bukovinai felvétellel egybevetés nem meggyőző. Ha mégis erőltetik, a 3. ütem 2. nyolcada hiánytalan mixolyd sorra egészíti a 101-et. A 102. dal sem pentaton, hanem g-dór.

A c) csoport cáfolja az eddigi rendszerezőket, támogatja állításainkat. A kezdeti DÚR „mollosodik el" a Száraz dió-ban, melyre visszatérünk. ELŐBB fordul elő nagy, mint kis „TERC" a Rákóci kocsmában is, mely nem magyar dallam, késői felvétel, hitelesítve NINCS. Valószínűtlenül monoton egy sokstrófás balladának oly sok zárlata a g hangon. Bácstopolyán más változatban hallottuk. Ahhoz képest *Lajthánál* a második sor első fele (eed chc *a)* nagy szekunddal lejjebb került, a tiszta LYD tonalitás leplezésére; az utolsó strófa: „ . . . Víg halott ágyamot" ugyanis f-en zárul, a többi a domináns hármas kvintjén. (Lajtha a 146. zempléni felvétel frig hangnemét is leplezni kívánta, 2 b-vel g aeólnak jegyezve elő: az egész dalban nincs „a", zárlata ccb as g.) Kodály kizárta a kromatikus félhangot a magyar népzenéből, a c) csoportban pedig a módosulás ha nem is közvetlenül (mint pl. az Ugat a kutyám-ban) de ugyanabban a dalban történik, eltérően az előzőktől. Mivel azonban a 494. ambitusa F—f, a leszállás itt nem a „tercet", hanem a KVARTOT illeti és MAGA A LESZÁLLÍTÁS AD ÁTMENETILEG DÚR JELLEGET a második sor félzárlatának *Lajthánál.* A bővített szótagszámú strófák visszahozzák a TELJES LYD PENTACHORDOT!

A d) csoportba sorolt Dunaparton és a c)-be sorolt Száraz dió kvintkontinuuma bővített kvintre rúg; a Szőlőhegyené bőv. oktávra, a 494-é bővített prímre. E különböző tonalitású dalok egyike sem pentaton. A Szőlőhegyen és a Száraz dió alsó kvintválaszos; nem pentaton hangképlet kerül azonban transzponálásra, hanem teljes pentachord, — a Száraz dió-ban kromatizált terchanggal. A Rákóci kocsmában felhaladó a lyd pentachord, — a Bartók 244. mindkét felében, mint az azonos hangkészletű Hucbald-idézetben leszálló. A 494. és a Bartók 244. a lyd sor II. fokán zárul. A szláv Rákóci kocsma hézagtalan maradt; a sima lejtésű, Szíriából eredt Hucbald-töredék jelzett hangsúlyos hangjait sváb modorban felcsapták tercre; a szinkópált ritmus a magyar prozódia folyománya. A magyaros temperamentum

Nachschlagként visszahozta a hiányzó hangokat, így az első mondat félreérthetetlenül dominánson zárul és a tonalitás egységes. Etnikába kevésbé merülve: a terckorrekció miatt vagy a/d, vagy d/g viszonylatát torzító farkaskvint elkerülésére redukálódott a hangkészlet. Hézagok, hangismétlések, szinkópák eredhetnek enharmonikus foktalálkozásokból, l. alább. — A hézagokat okozhatta végül a 3 egyirányú nagy szekundlépés későbbi tilalma s akkor a Nachschlag mesteri kézre vall.

„A nép csak DALLAMOKAT vehetett át, nem pedig egyházi hangnemeket." Kodály, 44. o. — Dallamátvételek, változtatások kölcsönösen történtek; a népek EGYMÁSTÓL bizonyos hangszerekkel nem dallamot, de HANGNEMET vettek át, pl. a dudával mixolydot; a hangnemek kodifikálása — s talán nem is először — már a görögöknél végbement, az egyház csak a nevüket cserélte össze és AZ EGYSZERŰBBEKET közvetítette. NEM egyházi közvetítéssel került a nép- és műzenébe a lokrisi sor a görög mixolyd; a kromatikus tetrachord [mely a barbároktól hallott bővített szekund félreértése]; a felm. mel. hangnem; a moll hangsorok szűkített kvarthatárú, valamint a bővített szekundot tartalmazó tetrachordjai. Konzerválója és közvetítője volt azonban az egyház a hellénisták: Arisztoxenosz, Didümosz, Ptolemaiosz tárgyunkban döntő jelentőségű akusztikai gyakorlatának.

Kisebb formai egységeknek nem kell szükségképpen a használt, sőt ismert rendszer teljes hangkészletét tartalmazni. A Szőlőhegyen egy-egy féldallama Nachschlag nélkül csak 4—4 hangból áll és kvintválasz feltételével nincs jogalap pentatóniáról beszélni: a Nachschlag viszont pentachordra egészít. A Szőlőhegyenben és Száraz dió-ban közvetlenül csatlakoznak a pentachordok: a felső legmélyebb hangja az alsó legmagasabbja. Ily közvetlen csatlakoztatást a diazeuxist leplező középkori elmélet taglal. UGYANÍGY CSATLAKOZNAK azonban a hosszú furulya 2. és 3. részhangsorának pentachordjai is! A teljes pentatónia kvinttranszpozíciója HEXACHORDRA egészít: a nagy szext határú cdega és gacde ambitusa a kvinttranszpozícióval nagy decimára, a kis szept határú acdeg stb. tiszta undecimára tágul. Ekkora ambitusa az idézett példák közül csak a Dunaparton-nak van, de NEM a kvinttranszpozició következményeként. A dallamban meglevő hangok nem tagadhatók el, mert kizárják a MÁS dalokban előforduló pentatóniát! IDEGEN hangnak sem nevezhetők: idegenek lehetnek a „nem minden erőszak nélkül — Kodály 44. o. — kifejtett" osztályzásnak, de nem a spontán népi alakítókészségnek! — Vö. Kodály M. Nz. 7/a jegyzettel a „statisztikajavulás"-ról: a rendszerezés visszafejlődése előttünk ment végbe, egyre több lett az „idegen", „felesleges", — MEGÉRTENI MEG SEM PRÓBÁLT — „haszontalan pien"-hang... Pentatónia és kvintváltás antinómiában állnak: egy hang vagy MEGVAN a gamelangon a pentaton hangkészletben, vagy NINCS. A „la" pentatonhoz csatolt egy-egy nagy szekunddal 7 tagúra egészített, nagy nona ambitusú EGYRENDSZERŰ hangkészlet feleslegessé teszi a *term. rendszerben meg sem* valósítható KVINTVÁLTÁST (l. alább) pl. a Volt nekem egy kecském-ben, vagy a Szőlőhegyen csak a Bartók 244. után egy emberöltővel lejegyzett „moll PENTATON" változatában, Nachschlagok NÉLKÜL; a Nachschlagok azonban éppúgy kizárják a pentatóniát, — DE A MOLL TONALITÁST IS, l. alább — mint a Száraz dió transzponálásra kerülő féldallamában előforduló HAT különböző magas hang. A kvintválasznak a Duna-

partonban, melyben az első féldallam ambitusa kis szept 6 különböző hanggal, a másodiké t. oktáv 7 különböző hanggal, a magasságkeresztezés tiszta kvartnyi, csak nyomai mutatkoznak; a 101. és 494-ben nyomai sem. Holló mindezt egy fejezetben tárgyalja, „pentatónia" cím alatt. A pentatonnak nyilvánított Dunaparton 12 különböző magasságú hangot tartalmaz; a nagyon hasonló Beteg asszony *csak* 9 különböző magasságú hangból áll, mégis „kalindrá"-nak vélelmezték, alterációval!

Vitás közöket Bartók mindig a temperált hangközökhöz hasonlított. Ezek sarkalatos jellemzője: a nagyok NAGYOBBAK, a kicsik KISEBBEK, mint a „természetes", azaz ALEXANDRIAI rendszer megfelelő közei. Ködösítés „magasabb" kis tercről és kis szeptről beszélni; (l. alább) e közök *MÉLYEBB NAGY* tercek és NAGY szeptek! Ne essünk a hajdan gáncsoskodó román kultúrférfiak hibájába: respektáljuk Bartók előírásait! Ezzel eliminálódik a Bárdos felhozta „lélektani", „érzelmi" alap, a „TÚLFESZÍTÉS" is. (L. még alább.) Az alteráció ultradiatonikus jelenség; a pentatóniával vonatkozásban említése anakronizmus. TÖRTÉNETILEG MEGELŐZI A LÉPCSŐZETES ELTOLÁS. A Szőlőhegyen lejegyzői a temperáltnál szűkebb szeptet és nagy tercet hallottak: ez ellent mond a „di"-nek, mert a kivételesen püthagoraszi 135/106, 66. NAGYOBB, mint a temperált nagy terc, a 200/135 farkaskvint pedig, melyet sem Bartók, sem Kodály és követői nem említenek, helyteleníti a „si" = GIS bevonását, így a szóban forgó fokok „MI" és „TI", mert 5/4 kisebb, mint a temp. nagy terc, 15/8 is kisebb, mint a temperált nagy szept. — (Tarnóczy Akusztika 164. o. 12. ábrával ellentétben: 15/8 = 1,875 KISEBB, mint $2^{11/12} = 1.88775$.) Kevés zenésznek volt közvetlen hangzásélménye az 5/4 nagy tercről, mondhatni csak a rézfúvósoknak. Rövidség okából idézzük az Újfalusi—Pehl—Perlaki Tubaiskola 33. oldaláról: „az 5. felhang NEM TISZTA, kerülendő". Ugyanígy Lafosse, Methode conplète 15. oldal. A „természetes" hangsorban éneklés tehát megfelelt a zongoraművész Bartók észlelésének és lejegyzésének. EGYÉB mértékű, speciálisan dunántúli disztonálást számszerűen senki sem bizonyított. Bartók lejegyzésének nem mond ellent a temperált semleges terc = $2^{7/24}$ racionális közelítése, a 11/9 sem, mert a Bartók 244. DOMINÁNSA A PÜTHAGORASZI „9"; ez a reláció azonban NEM TRANSZPONÁLHATÓ a term. rendszer „a" moll hangnemének 5, 10 dominánsára; a Dunaparton fis/d közei sem! A Szőlőhegyen két kis szekundja és két tritónusa kizárja az egyszerkezetű pentatonból eredést; ultradiatónikus a második és utolsó előtti hangok között jelentkező bővített oktáv. A hangnem XVI. századbeli ión b quadratum- és rotundummal; utóbbit a második mondat ambitusa indokolja: b quadratum szűkített kvint, diabolus in musica lenne. A jelen nem levő „la" pentaton két fokának emelése nem plauzibilisabb, mint a másik 3 fok leszállítása; egyik manipuláció sem kielégítő, mert magyarázatlanul hagyja a *BŐVÍTETT OKTÁVOT*, — érthetetlen kivételnek minősítve egy a maga idejében Európa-szerte jellegzetes melódiatörténeti ismérvet. E bővített oktáv, melynek középkori lecsapódása a b rot. és quadratum, visszafelé Szírián és Kisázsián túl csak Márki hipotézisével következő nyomon: a sumérok TURÁNIAK voltak. Ez vezette Bartókot anató.liai útjára, egyházi hatástól független b rotundumot keresett, — HECHALIL, — de akkor is, amikor az ún. alfa akkord két határeleméül a bővített oktávot választotta. A bővített oktávra oly érzékeny volt Bartók,

hogy a tülökről szóló rövid tanulmányában is kiemelte jelenlétét; legkülönösebb hangszerleírása hanglyuk nélküli furulyát ismertet, melyen a hangmagasság a kimenő nyílást szűkítő ujjal változtatható. A két határeset: nyílt és zárt síp. AZ OKTÁV NEM TISZTA. A bővített oktáv a hangtölcsér feltalálását megelőző korra vezethető vissza; oka fizikai törvény; utolsó nyomai a tárogatótölcséren fúrt légrésekkel olvadnak a „vezérhangosodó" népzenébe, az ofikleidről az első saxkürt-modellekre is átkerült, NYITOTT H BILLENTYŰVEL A KORAI JAZZBE.

A S irányú transzponálás, a párhuzamos és egynevű moll, általában az alteráció hangtani elmélete a temperálás koráig tisztázatlan volt, azután pedig már nem tartották fáradozásra érdemesnek a tisztázást. A temperálástól eltérő éneklés esetén a relatív szolmizáció célkitűzése, a jelen NEM levő „la" pentaton

1 6/5 4/3 3/2 9/5 2 átértékelése
1 5/4 4/3 3/2 15/8 2-re már a cde trichordon mutatkozó logikai ellentmondás miatt enormis nehézségekkel jár:

Moll: A H c d e f *FIS* g *GIS* a
1 9/8 6/5 4/3 3/2 8/5 5/3 9/5 15/8 2
10/9 9/8

Dúr: 9/8 10/9! — Oly közöket kell KÉPZELETBEN alterálni, amelyekről senkinek sem lehet közvetlen intuíciója, — bizonyítást l. alább.

Továbbá:

	f/d	g/d
mollban:	8/5 : 4/3 = 24/20 = 1,2	9/5 : 4/3 = 27/20 = 1,35
dúrban:	4/3 : 9/8 = 32/27 = 1,185 ...	3/2 : 9/8 = 24/18 = 1,33 ...

Végül:

FIS/C a sorterven 5/3 : 6/5 = 25/18, vagyis GIS/D abszolút frekvenciái 1,388 ...

GIS/D a sorterven 15/8 : 4/3 = 45/32, vagyis FIS/C abszolút frekvenciái 1,40625.

E TÉVKÖR TÁGULT ETNOGRÁFIAI PROBLÉMÁVÁ.

Nagyszámú exotikus népzenei felvétel tanúsága szerint a „köztes" hangok elterjedtsége nem korlátozódik a Dunántúlra, sőt semleges tercek és szeptek a blues hangok is. *Gonda János* és *Pernye András* jazzkönyvei szerint utóbbiak a cdega pentatont kiegészítő b—h és f—fis; ezek ÉPPEN A NÉPZENEGYŰJTŐK EGYEZMÉNYES G ALAPÚ JEGYZÉSÉBEN KAPJÁK A TERC ÉS SZEPT FUNKCIÓJÁT! Az idő-koordináta legalább olyan szerepet játszik hát, mint a tér; a történelem, mint a földrajz. Bach—Händel, clarinistáik és közönségük naponta találkozva ezen intonációs problémákkal tudomásul vették, igény nélkül arra, hogy azok a kottakiadványokban is feltüntetésre kerüljenek. Mozart már „zenei tréfá"-nak szánta; és — elképzeljük Wagner bevezetőül említett kürtmotívumát a 11 természetes hanggal, vagy akár a klasszikus fojtással... Inkább vállalta a szcenikai előírás (Hifthorn) és a kottakép ellentmondását: rövid tülkön abban a fekvésben nem lehet diatonikusan játszani. Megengedte azonban a szituáció, hogy a Wagner hangszerismeretével számon tartott „köztes" hangok a szóló-oboán

„drell und unrein" előadási utasítással érvényre jussanak. A klasszikus fúvók elmechanizált utódaik elől a falvakba szorultak; a hangtani alapozás néhol kimaradt a zenészképzésből. A XX. század két első évtizedében ébredt érdeklődés az addig ignorált akusztikai kiegyenlítetlenségek iránt; Magyarországon pl. a korábbi gyűjtők nem figyeltek fel ilyenekre, mert:

magasságesések nemcsak „köztes", de pillérhangokon is előfordulnak. (L. a.) Tájkiejtésű magánhangzók is előidézhetik a hang árnyalatnyi mélyülését. „Némelyek egész hangközt énekelnek fél és felet egész helyett. Ilyeneket NE énekeltessünk." Aretinus. „Nem mindig tiszta az intonációja: hol mélyebb, hol magasabb, néha UGYANAZON énekesnél is változó." — Kodály, i. h. 9. oldal 5—6. sor. — Egy hangfelvétel UGYANAZON énekestől a Himnuszról eldöntötte volna, a dallam, vagy ÉNEKLÉSE különleges...

A Bárdos említette „legkülönbözőbb hajszál-árnyalat" okozati összefüggésbe *VOLNA* hozható a term. hangrendszer „a" mollja után belépő A-dúr reláció-problémáival, mert az ad-és-dekommák alkalmazásánál az énekes esetlegességektől függő elmélettudása, muzikalitása és diszpozíciója eltéréseket eredményezhet; a relatív szolmizáció kiindulása azonban a maggiore belépésének pillanatától = DÓ. Az abszolút szolmizáció más szótagokat használva éppen „si"-ben találkoznék a relatívval, de H-t értene alatta. A Szőlőhegyen elképesztő távolhatása: Bartók halála után a H jelölésére új szolmizációs nevet vezettek be, mert a „SI"-T a GIS SZÁMÁRA SAJÁTÍTOTTÁK KI, a monotematikus minore-maggiore effektus szuggerálásához! — Ámde: a Bartók 244. Nachschlagjai a hiányzó II. és VI. fokok hézagait hivatottak kitölteni; MOLL hangnemben e fokok egymástól SZŰKÍTETT kvinttávúak! A dilemma: vagy kvinttranszpozició, vagy mollhangnem!

Reális kvintválasz esetén DÓR — (fi—só; ti—dó) — vagy FRIG — (fa—só; ta—dó) hangnem áll elő! Dórból, vagy frigből iónba pedig NEM minore-maggiore alteráció vezet, hanem LÉPCSŐZETES ELTOLÁS! QU. E. D. A „la" alapú szolmizálás így NEMCSAK A NAGY, DE A KIS TERC-ÉS-SZEPTES VÁLTOZATRA IS ÖNKÉNYES! Qu. e. d. Kortévesztő és következetlen is, mert figyelmen kívül hagyja a különböző modusok term. rendszerbeli relációinak LÉNYEGES ELTÉRÉSEIT:

A DÓR sortervhez tartozó dfg acd pentatonból hiányzik „e" és „h" — [a két kínai pienhang]. Püthagoraszi „a"-val kvint tisztán kapható meg, mert a többi foka püthagoraszi. Terce és szeptje MÉLYEBB a temperáltnál, erősebben *moll jellegű.*

A törzshangkészlet KÉT MÁSIK moll jellegű pentatonja: acd ega és ega hde szükségképpen farkaskvintet tartalmaz. Hogy a farkaskvint és fordítása, az 1,35 hamis kvart NE AZ ALAP-KVART-ÉS-KVINTHANGOK RELÁCIÓIT TORZÍTSA, AZ EGYMÁSTÓL TISZTA KVINTTÁVÚ TERC-ÉS-SZEPTHANGOKNAK KELL DIDŰMOSZI ARÁNYOKAT KAPNIUK, AZAZ *MAGASABBAK* a püthagoraszinál és a temperáltnál. Az eredeti mollsorterv szerint acd ega kaphat ilyen szerkezetet; az ega hde pentatont csak a DÚR sortervből lehet átvenni, melyben viszont az acd terno kvarthatára HAMIS 1,35.

g b c d f g a c d e g a h d e

moll terv — — D p d D d p D d p P p p = 9/8 = 1,125

!. . . . . !

hamis

dúr terv — — P p d D p d D d p D d P = 32/27 = 1,185 . . .

!. . . . . !

hamis

DÓR terv P p p P p p P p d D p d D d d = 10/9 = 1,11 . . .

! . . . . . !

pyth. „a". ! . . . . . ! *hamis* D = 6/5 = 1,2

KIS TERC:	KIS SZEPTIM:
DÓR, pyth. 4/3 : 9/8 = 32/27 = 1,185	16/9 = 1,77 . . .
TEMPERÁLT 1,1892	1,7818
Aeól, frig DIDÜMOSZI 6/5 = 1,2	9/5 = 1,8

A dór sorterv tisztán püthagoraszi pentatonja domináns irányba tovább nem transzponálható, „acd ega" már HAMIS.

Tehát az ACDEG pentaton a „természetes" rendszerben a DFGAC pentatonnal szemben MAGASABB kis terccel és kis szepttel szólal meg. QU. E. D. Viszont a FOLKLÓRBAN EGYEZMÉNYES GBCDF szeptje PÜTHAGORASZI 1,77 . . . a dfg ternó alsó tiszta kvinttranszpoziciójaként a „B" kis terc is püthagoraszi 1,185 . . .

A RELATÍV SZOLMIZÁCIÓ TÉVESNEK BIZONYULT, MERT: terc és szept tekintetében KÉTFÉLE moll jellegű pentaton létezik, azokat Gevaert és Pedron is megkülönbözteti.

E kétféle szerkezet AZONOS szolmizációs jelekkel NEM REPREZENTÁLHATÓ. Az „acd ega" LA pentaton szubdomináns irányba nem transzponálható. Az fcgd püthagoraszi kvintkontinuum miatt NEM ALKALMAZHATÓ AZ EGYEZMÉNYES „G" ALAPHANGRA! NEM ENGEDI MEG AZ ALSÓ TISZTA KVINTVÁLASZT, mert a dfg acd pentaton mind a moll, mind a dúr sorterv szerint HAMIS, a dór sorterv szerint pedig HANGTANI SZERKEZETÉBEN ELTÉRŐ. QU. E. D.

Vannak kibővített ambitusú EGYSZERKEZETŰ pentaton dalok, pl. Volt nekem egy kecském; nem léteznek ellenben KÉTRENDSZERŰ „la" pentatoniával magyarázhatóak. Az utóbbiak szokványos hexachordok, vagy 7 fokú sorok, az alexandriai sortervek logikai hibáival, melyek KIZÁRJÁK 3-NÁL NAGYOBB TAGSZÁMÚ HANGKÉPLETEK tiszta KVINTTRANSZPOZICIÓJÁT egyugyanazon sorterven belül. Qu. e. d. Az irodalomba került fejtegetések a „magasabb kis terc-és szept"-ről az eredeti alexandriai „la" pentaton MAGYAR NÉPZENEI ELŐFORDULÁSÁT REGISZTRÁLJÁK; a „bizonytalan" intonáció észrevétele megfelel a kvinttiszta transzponálhatatlanságnak. A „la" pentaton hamis kvartja g/d a IV—VII. relációt torzítja. BARTÓK MINDEZT TUDTA, vö. az 55. Úgy ég a tűz rendellenesen MAGASNAK jelzett f-jével. Az ő problémafelvetése más. Az ő mélyebb nagy terce és nagy szeptje nem tévesztendő össze a KIS közökkel, melyekről — ÍME — senkinek sem lehet közvetlen intuíciója. QU. E. D.: a PÜTHAGORASZI kis terc 1,185 a didümoszi farkaskvintnek decimális módosulata, 1,481. 8 = 11,851 . . . viszont

a didümoszi kis terc 1,2 a PÜTHAGORASZI TISZTA QUINTÉ. Hasonlóan a püth. kis szept 1,77 ... a didümoszi nagy szekund, nóna stb. (17, 77) — a didümoszi kis szept 1.8 a püth. 18 decimális módosulata. A didümoszi közök HAMISAK. ALEXANDRIA HATÁSA KELET-ÁZSIÁIG NEM ÉRT EL; ÉPPEN EZ A MEGKÜLÖNBÖZTETŐJE A MAGYAR ÉS A „KÍNAI—TATÁR—CSEREMISZ" NÉPZENÉKNEK.

KODÁLY A magyar népzene 59. oldal 5—9. sorában és a 8—9. sorok között publikált hangjegysorban BENNE VAN a dunántúli „pentatónia", s a Vargyas-gyűjteménybe felvett ide sorolható példák tonális különösségeinek megoldása.

Szubjektivitástól mentes eredmény az organográfiától várható: a hangszerek megmaradtak, miközben a hagyomány és emlékezet mindinkább fakult. Elég rápillantani egy népi készítésű és egy konvencionálisabban hangolt furulyára, hogy a semleges terc eredetét megértsük: így kívánta a lyukak elhelyezését a szemmérték. Hány „hajszál-árnyalat"-nyi próbálkozás vezethetett az elfogadható nagy tercet adó részaránytalan lyuk-helyzetig? Ily értelemben írt Bartók is a román, a szlovák stb. furulyákról, ÖSSZEHASONLÍTÁSKÉNT az arab zenéről szóló német tanulmányában, kiemelve a *KVART* semleges voltát is. (Vö. a fentebb írottakkal.) Bartók hasonlóságot érzett a fafúvók alsó pentachordja és a felhangsor 8—12. szakasza között. Nyugati hatás feltételezhető — az igazi töröksípról keveset tudunk, — hiszen a legszélsőségesebb példa a német Trommelflöte, sőt a hasonlíthatatlan dunántúli hosszú furulyán is csak beható vizsgálat határolhatja el a CINKEK, görbekürtök és letűnt nyelvsípok applikatúráinak hatását. (A távol kezdődő 5 lyuk utal a nagyobb cinkekre, valamint a részhangsorok egymásba nyúlása fent, a hiátus lent. Az eltérő hangadás nem akadály: a Blockflöte ujjazata is hasonló a chalumeauéhoz.) A mezopotámiai kettős fuvolák lyd tetrachord-

f g a h

jai: B C D E b c d e a hosszabb cső 2. részhangjánál egymásba hatolnak. A fejlődés következő foka: a két kéz UGYANAZON a csövön játszik. *A LYD TETRACHORDOT ŐRZI FUVOLÁINK FELSŐ FELE!*

80—180 év előtti zenekari fafúvóink megnyújtott lábrészein, — szemben a Bach—Händel korabeli 1 billentyűs, d lábú fuvolák egyértelmű, bár didümoszi nagy tercével, — a kisujjas c billentyű megjelenése dilemma elé állította a készítőket: ezután HONNAN számítandó az alaphangsor? Ha éles marad a d nagy terce, a c kvartja bővített lesz, VAGYIS AZ ŐSI KÉT *LYD* TETRACHORD TÉR VISSZA. Hibrid megoldást választottak: legyen a kérdéses fis semleges, mert a megfelelően éles fis a középső ujj oly mérvű közelítését igényelte volna, ami akadályozná a kis ujjal kezelt c és cis billentyűk zárása mellett az utolsó lyuk takarását. Tiszta fis csak az f billentyű nyitása mellett vált nyerhetővé. Végül a „régi" fuvolán a dis és f billentyű ad-és-dekommás „e"-t és „fis"-t tett lehetővé, a hangnemek kívánalmai szerint.

KLARINÉTON még 12 billentyűvel sem volt az írott kis h megszólaltatható; külön billentyűt, majd automata gyűrűs szerkezetet tett szükségessé. A Böhm—Sax billentyűzet határozott kis terc-tiszta kvart mellett döntött. A Trommelflöte d lábú pikkoló, dis billentyű helyett emelt nyílással a jobb kisujj számára. Terce c billentyű nélkül is semleges, csak villafogással kicsi.

NAGY terc a mutatóujj felemelésével szól, — ez adott ötletet Theobald Böhm reformjához.

Hasonlóan rögös utat járt be a szept. Megmutatkozott ez már a fuvolánál: lehetetlen a hangoló dugót úgy beállítani, hogy az alaphangsor kezdő és végső hangjainak 2. harmonikusai egyaránt tiszták legyenek. A 3 vonalas cis mély, idegen fogást kell helyette alkalmazni. Az oboán a-tól kezdve második oktávbillentyű nyitandó; egyszerű oktávbillentyű eltérő fogásokat követel — é. i. t.

AZ ALAPHANGSOR SZEPTJÉNEK BIZONYTALANSÁGA különösen kirívó a nyelvsípoknál: az egynyelvűeken használható NAGY szept (az olcsó klarinétok egyv. fis-e segédfogást kíván) AZ OBOACSALÁDNÁL *MELLŐZÖTT SEMLEGES* — v. ö. Siegfriedruf! a FAGOTTON (és a Böhm féle klarinéton) használatos *KIS* SZEPTIM. A fúvóhangszerek elterjedtsége ismét a tájjelleg ellen szól; csakhogy a „nem cigány" népzenész megveszi a hangszert, de sajnálja a sokkal kisebb költséget a FOGÁSTÁBLÁZATÉRT, magától pedig sohasem jön a kényes hangok nyitjára, sőt — gyűrűket szerel le, nyílásokat töm be. Az énekesek és vonósok a klarinét hamis hangját szokták meg, ahhoz igazodtak. Depresszió ez, nem „túlfeszítés"! A folkloristáknak nem fog tetszeni ez a magyarázat: az ős-réteget kellemetlen közelségbe hozza. A klarinét duodecimára „vált", a HOSSZÚ FURULYA ezen belül oktávra is; megadja hát az „alsó kvintváltás" magyarázatát. KODÁLY SZERINT:

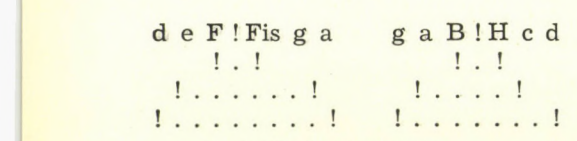
alaphangok	2. részhang	3. részhang	4. részhang
f g a B—H c	f g a b—h c = c d e F—FIS g		f g B—H c
	! . . . . . ! . . ! . . . . , , , !		! . . . . . !
kis oktáv	egyvonalas	kétvonalas	3 v.

HARMADIK HANGJA NÉHA ALACSONY, SZINTE KIS TERC — Kodály, i. h. — vagyis kimeríti a példatár idézett specialitásainak összes intonációs és alterációs problémáit. QU. E. D.

A DUDÁK mixolyd hangsora hiányos; a Dunántúl található horvát típuson a SZEXT nincs meg, — (v. ö. Vargyas 101.) A kis cimbalmok és a citerák két legmélyebb hangjának nagy szekundköze is sugallója lehetett a jellegzetes zárlatmintának, — é. í. t.

A dunántúli zenei nyelvjárás így kézzel fogható valóság, csak eddigi értelmezése és főleg szolmizálása nem felel meg sajátos természetének. Megszólaltatásához és percipiálásához egyaránt hézagos a tradíció, azért nem szabatosak a vélekedések.

E hangszerismereti áttekintés azonban további érvet is ad a dunántúli zenei dialektus régiességét állító népzenetudományoknak: a SZEMMÉRTÉKRŐL írottak alapján — vagy analógiájára — feltételezhető a tiszta kvint részarányos felezésére irányuló ősi törekvés, vitathatatlanul az anhemitón időkből. A semleges terc a temperált hangsorba nem idézhető vissza, MÉGIS Bartók legmélyebb problémái közé tartozott. A felezhetetlen közök ily irreális szimmetrálisai rendkívüli jelentőségűek és előremutatók a zeneelméletben, — NEMCSAK mint a negyedhangok első beütései. A Száraz dió hangkészlete pl. két irreális tengely köré csoportosul:



Ez a legszerényebb csíra; a felsőfok eddig Bartók egyéni harmóniavilága.

A *SZŐLŐHEGYEN* ugyancsak tiszta kvint-ambitusú féldallamain a Száraz diótól eltérően nem kromatizálva jelenik meg az F—c és e—c pentachord terchangja, hanem hézagként, illetve a hézagot kitöltő Nachschlag első hangjaként. Ez maga a kvinthatár „irreális" felezőpontja, míg *a PENTACHORD KVARTJA* kromatizálva fordulván elő, módot nyújt MINDKÉT változat ugyanazon a hangszeren játszásra, akár a „minore-maggiore" effektus ILLÚZIÓJÁNAK megközelítésére is. A véleményeltérések oka mai fogalmaink extrapolációja és a múltba vetítése. Az ilyen dallamok képződése megelőzte a hangzatok, hangsorok, fokbeosztások kialakulását, átnyúlik ama „zene előtti" jelenségek korába és birodalmába, ameddig Mahler ritkán, Bartók gyakran leásott. A hosszú furulya táblázatáról olvashatóan a hangszer szerkezetének a kétv. g-ről kezdés felel meg mindkét változatban. MAGA A SEMLEGES TERC (Kodály: harmadik hangja ... szinte kis terc) GONDOSKODIK AKKOR a fentebb érintett tonális probléma megoldásáról: aeól?-DÓR?-FRIG? A Nachschlagok első hangjai a dór és frig II. és VI. fokok KÖZÉPARÁNYOSAIT szólaltatják meg, ezzel érdekes mollszerű hangsort létesítve. „A"-ról kezdve viszont szabad a választás a dór, vagy frig Nachschlag, DE NEM A KIS, VAGY NAGY TERC ÉS SZEPT tekintetében, és akkor a MÉLY kezdőhang-PILLÉRHANG, qu. e. d.-miatt halljuk *MAGASNAK* a g-t és d-t mindkét féldallamban. Íme a sok hajszál-árnyalat egyike.

A mély e/a kvint után magasként ható d/g megmagyarázza a Beteg asszony emelt kvartú moll pentachordjait. — Az „e" mélysége fis után a Dunántúl ritka bővített szekund utánértékelésére és lejegyzésére késztetett, l. alább. A népzenében NINCS felesleges, haszontalan hang, cikornya. Qu. e. d. E következtetés után nem tetszik bizarrnak a bevezetés zoológiai hasonlata: az élővilágnak éppen a legtöbbet mutató formációit osztályozza és magyarázza félre minden kor a saját korlátai szerint.

A Beteg asszony a hosszú furulyán kétv. h-ról kezdhető; az 1. féldallam bővített kvartja b—ais enharmóniával, a másodiké, — a kétv. dis a jobb mutatóujj felemelésével szólal meg. Az utóbbi fogás kétv. g-ről kezdést is lehetővé tesz, s akkor enharmonikusan mindkét féldallam moll trichordjának kis tercét adja. (es" ill. as')

A SZŰKÍTETT TERC (french? german?) reális tengelyt ír körül a „Fekete kányá"-ban; ugyanaz egyiptomi koloritot lehel pl. az Aida több helyén. Vessük ezt össze a Vargyas 4. Fekete föld termi ... dallal, ugyancsak a változatos folklórú Felsőiregről, szintén Bartók gyűjtéséből, s be kell látnunk, hogy ekkora perspektívát csakis a matematika foghat át. A „kvintválasz" törvényei [csoportelméleti okok következtében] az EGYBEVÁGÓ tetrachordokból szerkesztett hangszerek *HARMÓNIÁIN* tanulmányozhatók. Oly aszimmetriás, de egybevágó tetrachordokból álló hangnemekben, amelyeknek egyik lépcsőzetes eltolódása sem részarányos, NINCSENEK sem szimmetrikus NÓNA, terc-vagy kvintdecimahangzatok, sem közvetlenül csatlakozó, sem tercközzel elválasztott EGYBEVÁGÓ NÉGYESHANGZATOK. *MINDEN*

egybevágó tetrachordokból álló hangnemben FELTÉTLENÜL szimmetrikus az I. és a II. fokú SZEPTAKKORD. Ha az egybevágó tetrachordok *KÖZÉPSŐ* szekundköze egyenlő az

ELSŐ (illetve a) HARMADIK szekundközzel,

szimmetrikus még a

VII. illetve az V. fokú HÁRMASHANGZAT,

mely hármas a két inverz sortervben azonos szerkezetű, KÖZÖS az azonos szekundokat két *EGYBEVÁGÓ* tetrachordban tartalmazó, AZONOS TETRACHORD-ELVÁLASZTÓKÖZŰ *SZIMMETRIKUS* HANGNEM VI. FOKÚ HÁRMASÁVAL s abból lépcsőzetes eltolással, a VII.—II. szekundsorpár finálisegyeztetésével származtatható.

I. Szimmetrikus továbbá az II. fokú négyes KÖRÜL a

illetve a

VI. illetve a VII. fokú UNDECIMA,

mely hatoshangzat a két inverz sortervben azonos szerkezetű, KÖZÖS valamely TÁVOLABBI, *ELTÉRŐ TETRACHORD-ELVÁLASZTÓKÖZŰ,* VAGY *ELTÉRŐ OKTÁVHATÁRÚ SZIMMETRIKUS HANGNEM III. FOKÚ UNDECIMAHANGZATÁVAL,* V.—IV. lépcsőzetes eltolásából ered a szimmetrikus hangnem, illetve transzponált hangfaja FINÁLISÁNAK ALTERÁLÁSÁVAL és *MINDIG VISSZAMUTAT. SKÁLATÖRTÉNETILEG RÉGIBB HANGNEMEKRE.* Így minden egybevágó tetrachordokból álló inverz sorpárhoz KÉT SZIMMETRIKUS HANGNEM RENDELŐDIK; azok viszont egy *H A R M A D I K* szimmetrikus hangnem *VI.—III.* szekundsorpárainak finálisegyeztetéséből erednek. Pl. két egybevágó szűk. kvarthatárú tetrachordból:

d es fes ges ais h c d VII^{3}:kk; VI^{11}:k s 2B s k
d e f ges ais his cis d V^{3}:kk; VII^{11}:k s 2B s k
D ES F GES AIS H CIS D VI^{3}:kk
D EIS FIS G A B CES D III^{11}: k s 2B s k.—E hangnem játszható a hiányos hangsorú furulyán. A két részarányos hangnem a D ES FIS G A B CIS D dúrmoll-„kalindra" VI.—III. szekundsorpárainak finalis-egyeztetéséből. (A balkáni népzene elemzésénél lesz döntő.) Ha az egybevágó tetrachordok KÖZÉPSŐ szekundköze a A TETRACHORD-ELVÁLASZTÓ KÖZZEL EGYENLŐ, a *II.* és *IV.* fokú undecimahangzatok szimmetrikusak, csak kétféle tercközből állnak, VII.—II. lépcsőzetes eltolásból erednek, szerkezetük egymás között inverz, együtt 3 egybevágó hármasra bontható tercdecimahangzatot képeznek. Szimmetrikus HÁRMAS csak akkor van, ha a tetrachordok középső szekundköze és az elválasztóköz az első, vagy a harmadik szekundközzel IS egyenlő, — pl. ión-frig. — Ezeken és két hiányos egészhangú soron kívül: d e fes gis as b ces es d;

d eisis fis gis as his c d

csak két elfajuló, a pentatóniával enharmonikus hangnem tartozik ide:

D ESES FES G A BB CES D II^{11}:b s B s b; IV^{11}:s b S b s
D EIS FISIS G A HIS CISIS D IV^{11}:b s B s b; II^{11}:s b S b s
(dekadens bábeli scordatúrák.)
B—H cis des es fis gis as B—H III^{11}:b s B s b
D es fis gis as b cis d III^{11}:s b S b s

Hézagok, hangismétlések, szinkópák enharmonikus foktalálkozásából; pentaton HARMÓNIÁK hagyományos terc-építkezéséből. QU. E. D. A törzshangkészlet részaránytalan modusai közül az ión és a frig tetrachordjai egybevágók.

— Az ión VI. undecima: a c e g h d
k n K n k
A frig VII. fokú: d f a c e g

Melyik tükörrészarányos hangnemnek III. undecimája e két kvintrokon hangzat? A tiszta undecima és minden tagközpár felezhetetlen, a tengely irreális, az oktávhatár NEM LEHET TISZTA és a hangnem DIVERGENS LOKRISZI, mely eszerint logikailag megelőzi a modális sorokat, azaz a tiszta oktávhatár kitűzését a diatonikus rend érdekében. Megelőzi történetileg is: régebbi a tritónus elhárítása, mint esztétikai következményeinek felismerése, vállalása és kiaknázása.

MINDEN UNDECIMAHANGZAT A SZEPTJÉRŐL INDULÓ *HEXACHORD* HANGJAIBÓL ÁLL. A frig, KORÁBBAN DÓR hexachord két végéhez csatolt D—d oktávköz határolta DÓR hangsor lett az I. modus. (E hexachord a dór III. undecima szeptjéről indul, mely hangzat szerkezete nkNkn, bővített undecimája felezhető). Az ión VI. és a frig VII. undecimák szeptjeiről DÚR hexachordok indulnak; az ión VI. kiegészítője F-FIS, a frig VII.-é B-H bővített kvindecimák, oktávok, prímek. Megfelelnek pl. a Száraz dió, a Dunaparton, a Szőlőhegyen szerkezetének, és FEDIK A HOSSZÚ FURULYA HANGKÉSZLETÉT. QU. E. D. A Kunst der Fuge hexachord-témáinak feldolgozása a b rot. és quadratum magas szintű átmentése a klasszicizmus tonatonális- és formarendjébe. — A bővített és szűkített = „elhangolt" oktáv az új bécsi iskola, kivált Anton Webern legmarkánsabb stílusjegye. A KÖZÉPKORI lokrisi skálát éppen a KERESETT 4 tagú makám egészíti kromatikus sorra: (Szőlőhegyen 1950. után felbukkant „moll pentatón" változatai Nachschlagok nélkül; Lendvai aranymetsző pentatóniája stb.)

B—H c d e f g a b—h
DES ES GES AS
r m s l

A mezopotámiai-kisázsiai ÓKORI DIVERGENS LOKRISIT — (görög neve mixolyd-KEVERT lyd) ALSÓ KVINTVÁLTÓ PENTATÓNIA: — QU. E. D.

B c d e f g a h szétszórt hexachord, két kvintrokon trichord stb.
CES DES ES GES AS B
d r m s l „ti"

A pentatónia és a még tovább redukált hangkészlet hanyatló kultúrfázis, dermedt, vagy bomló civilizáció kísérője, mint a hímzés fonákának kimutatása, sötét alapra világossal festés, v. ö. Lehel Ferenc: Haladó művészet, Bp. 1936. A divergens lokriszi skála lépcsőzetes eltolódásainak finális-egyeztetései az 5 nagy és 2 kis szekundból képezhető részarányos hangnemek mellett 9 tagú ultradiatónia, vagy ALTERÁLVA ÉRTELMEZHETŐ KÖZTES FOKOK KÜLÖNBÖZŐ TÍPUSAIT adják.

A fent vázolt VI: d e B-H c d e f g
! . . . . . !
d e F-FIS g a h c D e f g a B-H c d = III.

Középen, 7 tagú sorban DÓR tisztán; a széleken, 8 tagú sorban kromatizált III. és VI. fokkal ISMÉT A HOSSZÚ FURULYA és dunántúli dalok hangkészlete. QU. E. D. — Részarányos kombinációk: f-h = DÓR; fis-b = MEL. DUR. Aszimmetrikus: fis-h = mixolyd; f-b = aeól.

V—IV. f g a B-H c d e f; e f g a B-H c d e
d e fis G-GIS a h cis d = d es f g AS-A b c d
! . . . . . !

Középen 3. részarányos hangnem, 5 nagy szekund, tisztán; a széleken kromatizált, VAGY KÖZTES IV.—V. fokok. Részarányos: g-a = mel. dur;
gis-as = *EGÉSZHANGÚ*

Aszimmetrikus: gis-a 3. r. a. IV. fokról; g-as V. fokról.

VII.—II. a B-H c d e f g a; c d e f g a B-H c
d ES-E f g a b c d = d e fis g a h C-CIS d

Középen melodikus dúr tisztán; a széleken kromatizált, VAGY KÖZTES II. és VII. fokok. Es-cis = 3. r. a. e-c = DÓR; es-c = mel. dúr V.-ről
e-cis = felm. mel. d moll; mel. A IV-ről.
V. ö. a HÁRMAT TOJOTT A FEKETE KÁNYÁ-val.

Bartók skálatani eredményeit pianisztikus ellenmozgással érte el. A barokk kontrapunktisták „tükrözése" felújult a XX. század komponálási technikájában.

Evariste Golois 5. csoporttulajdonság-posztulátuma értelmében Bartók dunántúli gyűjtésének szimmetrikus (inverz) megfelelője a román népzenei anyag frig dialektusnak nevezett részlege. Pl. a 244. — Szőlőhegyen hangkészletének inverziója AZ EGYEZMÉNYES G centrum körül kiadja a *GYALÁRI* hangkészletet, — a *HOSSZÚ FURULYA* szerkezetének megfelelően b-h és f-fis kromatizálva, as-a és es-e köztes hangként:

f g a h c d e fis G as b c d es f g (a)
Dunántúli ; GYALÁRI

BARTÓK A MAGASABB *KIS* KÖZÖKET b/2-vel JELÖLTE; ez magában is dönt a dunántúli dialektus vitás közeinek kérdésében. — A nagy szekund bővül; miként a kuruc dalokban, megindul az alsó és felső vezérhangosodás. A bővített szekund műzenei kapcsolatai — harm. moll, alterált S hangzatelemek) — a régi népzene-feldolgozáshoz vezettek. A bővített szekund, mint dallamképző elem a romantikát érdekelte: a *Bárdos,* Liszt Ferenc népi hangsorai c. tanulmányában bemutatott 13 hangnem közül csak (a Bartók által leginkább felkarolt) KETTŐBŐL hiányzik.

Sorsz.	Szerkezet:	Bárdos szerint:	Modus:
I.	nkb k kbk	cigány moll, „ungár"	kalindra IV-ről
II.	nkb k knn	bőkvartos aeól	harm. frig IV-ről
III.	nkb k nkn	bőkvartos dór	harm. moll IV-ről
IV.	nkb k nnk	mel. CIGÁNY moll	harm. dúr IV-ről
V.	kbk n knn	nagy terces frig	harm. moll V.
VI.	knn n kbk	harm. frig, nápolyi moll	harm. frig
VII.	KBK N KBK	KALINDRA	dúrmoll
VIII.	knb k kbk	CIGÁNYOS FRIG, CSÁNGÓ	ismeretlen
IX.	nnk n kbk	kecskeméti sor, harm. dúr	MOLLDÚR, Lenormand
X.	nnk n knn	kuruc, pikardiai melod.	melodikus dúr
XI.	bkk n nnk	bőszekundos dúr	harm. frig VI.
XII.	bkn k nnk	INDOLID	harm. moll VI.
XIII.	akusztikus skála		felhangsor 8—16.

A VIII. „csángó" sor eredete: a 13—14. oldalon közölt csoportelméleti törvényekből következőleg az egybevágó ÉS tükörrészarányos hangnemek 1—1 sortaggal eltolva kvint-szekund-és-tercrendben egyaránt EGYBEVÁGÓ 4 tagú hangcsoportokat = tetrachordokat, szeptakkordokat, kvintsorokat eredményeznek, ha AZ ELVÁLASZTÓKÖZ ALTERÁCIÓVAL AZ ÚJ SOR KÖZEPÉRE KERÜL. A kalindra: e f gis a h c dis e; II. fokról, elv. köz

k b k N k b k középre: f gis a B c dis e f
b k k *N* b k k

Utóbbinak III. fokáról indul: A B C DIS E F GIS A; Bárdos 199. o. 75. példa. E sor V. — az eredeti VII. fokú UNDECIMAHANGZATA: e gis b dis f a

n s B s n

Keresendő az a szimmetrikus hangnem, amelynek ily szerkezetű a *III. fokú* UNDECIMAHANGZATA: B-H D FIS AS CIS ES G H-B

n s B s n

Szekundrendben: b-h cis d es fis g as b-h; trit. tr. e-f (g) as a c des (d) — e-f A FAUST szimfóniában közel található két hang felesleggel a 79. példa hangkészlete. — Bővített oktáv helyett kis nóna.

„E" kalindra kvintrendben:

E H F C DIS DIS A E; eltolva: H F C G DIS A E H

t s t *B* t s t s t t *B* s t t

Szekundrendben: e f g a h c dis e, Bárdosnál VI. harm. frig, 76. példa A bővített szekund nálunk böszörmény hatás. A népművészetben immanens kimeríthetetlen értékeket különböző korok és stílusok különböző aspektusokból közelítik meg.

A BUDAPESTI ZENEI HETEK ÚJDONSÁGAI

Az idei BHZ gazdag eseménysorozatát nemcsak a neves hazai és külföldi vendégművészek, a sztárok fellépése tette emlékezetessé, hanem a magyar bemutatók sokasága is. Összesen 12 új magyar mű hangzott el bemutató előadásban. Ezek stílusban, jellegben természetesen eltérőek, mint ahogy szerzőik is különböző korosztályok, irányzatok képviselői. Ám egy valamiben közösek a kompozíciók: az igényességben, abban, hogy alkotóik komolyan veszik hivatásukat, mondanivalójuknak őszintén keresnek utat. Ez az útkeresés mindegyiküknél együttjár a közönség-kereséssel, vagyis érezhető az az igény, hogy nemcsak a szakmabeliekhez, a „kiválasztottakhoz" kívánnak szólni, hanem a nagyobb koncertlátogató publikumhoz. Hogy ez mennyire sikerül? Erre egyértelmű választ még nem adhatunk. Mindegyik bemutatói taps jutalmazta — de önmagában még ez sem döntő, hiszen a tetszésnyilvánítás a kitűnő előadókat is jutalmazta. Érzésem szerint — és ez a darabok alábbi elemzéséből is kitetszik — mindegyik kompozíció adott valami érdekeset, talán szokatlant, de mindenképpen figyelemreméltót, olyat, amire a közönség reagálhat. Elöljáróban még csak annyit, hogy a bemutatók és a belőlük készült rádiófelvételek többszöri meghallgatása alapján sem mondhatunk végleges „ítéletet", de talán ez nem is fontos. Sokkal fontosabb az a tény, hogy ilyen szépszámú bemutatónak lehettünk tanúi, és az, hogy a 12 új mű együttesen keresztmetszetet ad a mai magyar zenéről, s ez a keresztmetszet, (vagy összkép) sokszínű és érdeklődésre feltétlen számottartó.

Most pedig előadásuk sorrendjében külön-külön ismertetjük a darabokat.

DURKÓ ZSOLT: CANTILENE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA

Durkó nem bravúrdarabot komponált, hanem lírai, meditatív zenét. Meditáció, elmélkedés és dialóg jellemzi a művet, s azonnal hozzátehetjük; az invenció is, a mélyről jövő őszinte egyéni hang. Durkó lírai tehetsége az utóbbi időben egyre jobban kiteljesedik. Itt a *Cantilené*ben is sokszor úgy éreztük, hogy a zongora és a zenekar szinte beszélgetett egymással, de ez nem amolyan felületes, „hétköznapi" társalgás volt, nem is túlfinomultan csillogó és gördülékeny, hanem a teljesebb gondolati szférákat kibontakoztató, nagyon is komoly elmélkedés.

A négy egybekomponált tételből álló *Cantilene* zenei egységét a monotematikus építkezésmód biztosítja. Tanulságos a Durkó korábbi műveivel való összevetés: azokhoz képest leszűrődött a zenei nyelvezet, letisztultabbá vált az anyag, s érzelemgazdagabbá a kifejezésmód. Talán nem véletlen, hogy ebben az új műben mennyire előtérbe kerül a vonóshangzás. És általában a hangzás, a széphangzás. A *Cantilene*

kifejezetten szép darab, olyan, amely melegít, amelyre feltétlenül „ráérzünk". És ezt érezhette meg a bemutató közönsége is. Annak ellenére, hogy a mű inkább kerüli, mint keresi a hatásosságot, kirobbanó tetszés fogadta. Valószínűleg ebben közrejátszott az is, hogy Durkó nemcsak szép lírai zenét írt, de — eddigi műveihez hasonlítva — könnyebben követhetőt, poétikusabbat. Hogy ez az egyszerűsödés, ez a stílusfordulat végleges eltávolodást jelent-e Durkó eddigi robbanékonyabb stílusától? Vagy csak kitérő, s egyszeri nyugvópont lenne a „merengés"? A későbbi művek majd válaszolnak.

Durkó következetesen munkálkodik sajátos stílusának kialakításán. Ennek a stílusnak az alapja elsősorban a Bartók-örökség, erre rakódik mindaz, amit a 35 éves szerző megtanult, mindaz, ami az elmúlt évtizedek, évek zenei terméséből eljutott hozzá. De az új mű mégsem a kísérletezés jegyében született. Durkónak sikerült olyan mai zenét írnia, mely már túlmutat a nyelvújítás törekvésén, és új formát igyekszik kialakítani. A forma itt nemcsak az egyes részek egymásutániságát és összeforrását jelenti, hanem a formateremtést, a gondolati-anyag öntvényszerű megfogalmazását, egyszóval az igazi alkotást. És ennek értékét az sem csökkenti, hogy a zongoraletét még helyenként kissé bátortalan és nem olyan biztos és egyéni arculatú, mint a zenekar kezelése.

FARKAS FERENC: „. . . HAJADONFŐTT A CSILLAG UTÁN"

A *Keleti Artúr* versére komponált dalciklus első formája 1931-ben készült, énekhangra és kamarazenekarra, olasz és magyar szöveggel. Mindössze egyszer szólaltatták meg, majd csaknem négy évtizeddel később 1968-ban dolgozta át *Farkas* Csajbók Terézia számára, de ebben a változatban a kamaraegyüttest már zongorakíséret helyettesíti.

Keleti Artúr „Mennyei kisded" c. verse és a belőle formált dalciklus egy „hajadonfőtt a csillag után" Betlehembe sietö pásztor visszaemlékezése a kisded születésére. Ahány dal, annyi emlékkép, annyi karakterkép. A ciklust siciliano-típusú ringató, könnyed dallam keretezi. A második dal örvendező hangulatú, a harmadik lírai, elbeszélőhangú, bölcsődal-jellegű, a negyedik erőteljesebb, az ötödik a karácsonyi játékok duda-muzsikájára emlékeztet, majd egy stilizált gregorián dallam után szólal meg ismét a ciklust kezdő „ringató".

Farkas ciklusát a gondos, míves kidolgozás jellemzi. Az énekszólam jól énekelhető, könnyen érthető, pontosan követi a versek legkisebb hangulatrezdüléseit is. Ezt nagyban segíti a pregnáns zongorakíséret, mely nem egyszer az énekszólammal teljesen egyenrangúvá nő. — Az értékes művek szépsége aligha kopik az évtizedek folyamán. Farkas dalciklusát sem éreztük porosnak, ellenkezőleg! Éppen ezért szerencsés, hogy Farkas felfrissítette a régebbi opuszt, s így újabb színes hangulatú dalciklussal gyarapította a mai magyar énekes irodalmat.

KALMÁR LÁSZLÓ: TRIÓ

Kalmár László különleges hangszereket választott triója számára: fuvolát, marimbafont (és vibrafont) s gitárt. Ez a szokatlan összeállítás igen sok érdekes megoldásra adott lehetőséget, s Kalmár ügyesen ki is használta. Az esetek többségé-

ben meggyőzően. És ez a legfontosabb, hiszen a hallgatóval éppen azt kell elhitetni, hogy ez a zenei anyag csakis erre a kamaraegyüttesre kívánkozhatott, s így csakis ezeken a hangszereken érvényesülhet.

Kalmár műve koncentrált, jól kidolgozott. Az összefogás csak pillanatokra lanyhul, s ilyenkor éreztük a hangszerösszeállítást is keresettebbnek, s nem természetesen magától értetődőnek. — Három egybekomponált tétel alkotja a *Triót*. Jellemzője a polifónia, a sűrűbb és ritkább zenei anyagok gyakori váltása, az ötletgazdagság. Az első tétel csírákban a szonáta-elvre emlékeztet, de a témák már az expozícióban a kidolgozást vetítik előre. A második tétel dalforma-jellegű, a harmadik pedig ügyesen szerkesztett fúga, mely az egész kvintkört végigjárja.

Különösen a második és harmadik tételt éreztem sikerültnek, invenciógazdagnak. Ezekben a zene folyamata még a szakember számára is elfeledtette a konstrukciót, ez pedig feltétlenül a zeneiséget, a kompozíció értékességét hitelesíti. Elképzelhető, hogy Kalmár triója egy később megírandó nagyobb műhöz készült előtanulmány. De mostani formájában is figyelemreméltó, színes és újszerű effektusokat felvillantó alkotás. [Kalmár műve a magyarországi bemutató előtt az Új Zene Nemzetközi Társaságának (IGNM) fesztiválján, 1969. július 21-én, Hamburgban hangzott el először.]

DECSÉNYI JÁNOS: SHAKESPEARE MONOLÓGOK

Három híres Shakespeare-részletet zenésített meg *Decsényi János:* Macbeth monológját, amelyben Duncan király megölését határozta el, Mercutio Mab királynőről szóló monológját, valamint Prospero Monológját. A témaválasztás eszmei igényességre vall, s a megzenésítés is töretlen folytatása Decsényi legutóbbi művének, a Csontváry-képek-ihlette kompozíciónak. Itt, a monológokban (ahogy az *Öt Csontváry*-képben is), a tételek önálló „portrék". Nem operajelenetek, mert az egyes jellemeket a vállalt kereteken belül nem is lehetne mozgásukban, fejlődésükben ábrázolni. Viszont így, a látszólagos statikusságon belül is lehetőség nyílott a részletes arcképfestésre, hiszen a zene szinte mindenhol jól követi a monológok hangulat-rétegeződéseit, alakulását. A monológok pedig elválaszthatatlanok a szereplőktől, azok jellemétől — vagyis végső fokon a személyiségtől, amelybe természetesen a „múlt" is beletartozik. Így válnak a portrék élővé, drámaivá.

Az első tétel Macbeth brutalitásáról ad képet. Erős feszültségű, robbanékony a zene, szélsőségesen rapszodikusan hiteti el ezt a gonosz emberi portrét. Jól esik ezután a könnyed, játékos jelleg, a második tétel scherzo-muzsikája. Nem idegen a líraiságtól az irónia, és a Shakespeare-nél jelzett vaskosabb hang sem. Prospero monológja — a harmadik tétel — első részében a művészet varázserejéről énekel a mélybariton szólista, míg a második rész a búcsú hangulatát jelzi.

Noha az egyes tételek önálló tematikájúak, de az egyes visszatérő témák az egész művet összefogják, egységesítik. Azonban nem mindenhol egyformán sűrített, koncentrált a kompozíció, ezért érezzük néhol túlméretezettnek. Különösen a harmadik tétel hatott vontatottabbnak, s így a művészet „csodája" sem szólalt meg Shakespeare-i szinten. Ez az összehasonlítás nyilván túlzott, annak ellenére, hogy a szerzőnek ezt vállalnia kell — és az első két tétel remek megoldásaiban nemcsak „vállalta", de újjá is teremtette a Shakespeare-i szövegeket. Decsényi dramatikus tehetség, érzéke van a színekhez, portréfestéshez, jellemábrázoláshoz.

Az énekhanggal is tud bánni, noha — érzésem szerint — itt helyenként még egyensúly-problémákkal küzd. Mindenhol a *kifejezést* tartja szem előtt, s ez az expressivitás ott érvényesül legjobban, ahol a zene és szöveg valóban egységes, elválaszthatatlan egymástól.

BOZAY: INTERVALLI, OP. 15.

A cím nemcsak a hangközre utal, hanem a hangzó anyag és a szünetek ritmusára, egymáshoz való viszonyára. *Bozay* a zongorajáték újabb és újabb lehetőségeinek kipróbálására törekszik, de a szokatlanabb hatásokat csupán eszközként használja. Hozzátehetjük: ezek az ötletek többségükben jól hangzók, színesek és végül is füzérszerűen összeállítva teszik ki a „nagyformát". Az *Intervalli* három részre tagolható: egy prológra, notturnóra, végül a finálére.

Különösen nagy szerep jut a szüneteknek, ezek biztosítják a végletek között hullámzó zenei anyag dramaturgiai egységét. A végletek minden szempontból jellemzőek: vonatkoznak a hangközök egymásutániságára, a dinamikára, a sűrűbb és lazább matéria váltakozására stb. Bozaynak a „gyorstétel" problémáját is sikerült ebben a kompozícióban megoldania. Leköti a figyelmet, s érdekességéből az utolsó akkordig sem veszít. Bizonyára tanulságos lesz megfigyelni, hogy későbbi műveiben miképpen fejleszti majd tovább a most kikísérletezett megoldásokat, hangzásokat, technikát. És ezzel a kérdéssel már azt is jelezzük, hogy az *Intervalli* — minden erénye ellenére — inkább előkészületnek hat, önmagában is zárt és egységes vázlatnak egy nagyobb formátumú kompozícióhoz. Hogy ez zenekaron, vagy szólóhangszeren fog majd megszületni? Végsőfokon nem ez a döntő, hanem az, hogy a fiatal komponista következetesen és nagyon tudatosan halad a maga útján, mind újabb területeket fedez fel magának, miközben egyénisége is markánsabbá, önállóbbá alakul.

KURTÁG GYÖRGY: NÉGY TÖREDÉK, OP. 8.

Gulyás Pál „Egy téli alkony emlékére" című verse nyomán készült *Kurtág* legújabb műve, szopránhangra, hegedűre és cimbalomra. Ami a kompozíció legnagyobb erénye, az az anyagszerűség és a koncentráltság. Kurtág eddigi darabjaiban is megcsodálhattuk a hangszerek tökéletesen kiforrott alkalmazását, bravúros technikáját, a színkeverések puritán választékosságát, a felrakás biztonságát. Most mindehhez még az énekhang lenyűgöző „kezelése" társul, s itt még az 1968 őszén bebemutatott „Bornemissza-kantátá"-hoz viszonyítva is érezhető a differenciálódás, vagy ha nem lenne túlzottan is elkoptatott szó, azt írnám: fejlődés.

Vitathatatlan, hogy ebben a kompozícióban Kurtágtól nem idegen Webern stílusa, s itt mindenekelőtt a puritanizmusra, sűrítésre gondolok, arra, hogy minden hang elhelyezése törvényszerű, esetlegesség még csírákban sem fedezhető fel, itt minden egyes gesztus az élmény erejével hat. Expreszivitás — ám a kifejezés intenzitása Kurtágnál sohasem erőltetett, de talán sehol sem éreztem annyira közvetlennek, természetesnek, mint a *Négy töredék*ben. A zene ellenállhatatlanul árad, őszinteségével, forró indulatával és vallomáshangjával magához láncol, együtt lélegzésre, az érzések „szinkron" átélésére késztet. Igen, ez a poézis, tiszta és nemes

költészet az, mely oly ritkán érezhető a ma-született kompozíciókban. Az, hogy mindez a forma, hangzás és kifejezés bámulatos egyensúlyával, klasszikus leszűrődöttségével jön létre, szinte mellékesnek hat, hiszen a lényeg az önálló hang, amely feltétlen a mi korunk hangja, olyan, amely utat talál a szépséget a zenében felfedezni vágyóknak. Mi mást és mi többet lehetne még elmondani a legutóbbi hónapok — ha nem évek — talán legértékesebbnek érzett magyar kamarazene újdonságáról?

LENDVAY KAMILLÓ: KAMARAKONCERT

A 13 előadóra komponált mű érdekessége, hogy egyes részeiben a kötötten komponált és az aleatorikus szakaszok váltják egymást. De az aleatorika alkalmazásával *Lendvay* nemcsak egyszerűen a divatnak hódolt, hanem szervesen saját stílusába illesztette. A legtöbbször szinte észre sem vesszük ezeket a részeket, olyannyira simulékonyan épülnek a darab zenei folyamatába.

A háromtételes mű fő jellemzője az indulat, a gesztus, amely — ha megtorpanásokkal is, de — mindig felfelé tör. Jól segíti ezt a dramaturgiát a kontraszthatások végletes kiélése, mely mindhárom tétel sajátossága. A nyitó Andanteban a kis és nagy ambitusú hangközlépések egymásutánja mellett gyakori a zizegő-zsongó és a zaklatottabb, szenvedélyesebb anyagok sűrű váltakozása. Szárazabb, ritmikusan feszülő, kopogó zenével indul az Adagio. Ezzel a lüktetéssel szélesebb vonósdallam kontrasztál, a hangulat és tempó egyre fokozódik, majd a tetőpont után a zene ismét elhal, az indulat letörik, s ebben a csendesebb, lírai hangulatban záródik a tétel. Scherzo-jellegű kürtosztinátó indítja a zárótételt. Hamarosan az ellen pólus is megjelenik: fúvós korál-dallam formájában. Mindkét zenei anyag többször visszatér, mindig megújulva, variáltan, hangszerelésben is lényegesen módosítva.

Lendvaynak sikerült a sokrétű zenei matériát összefognia. Ez annál is inkább fontos, mert ebben előző művéhez, a *Négy zenekari invokáció*hoz képest is előre mutat. Fölényesen ismeri a hangszereket, a *Kamarakoncert* nemcsak címében jelzi a kamarazenét, hanem ebben többnyire valóban önállóak, egymás mellé rendeltek a hangszerek és hangszercsoportok. Helyenként ugyan kissé keménynek tetszik a hangszerelés, talán azért, mert a zongora intenzív, ütőhangszerjellege elhomályosítja a színhatásokat. De egészében mégsem ez kap hangsúlyt, hanem a kifejezés erőteljessége, összeforrottsága és a mai, korszerű hang, amely egyre inkább Lendvay sajátjává válik.

BALASSA SÁNDOR: ANTINÓMIA

Az *Antinómia* trió — énekhangra, klarinétra és gordonkára. Két tétele egy-egy eltérő verset vesz alapul. Ingemar Gustafson „Áss szelíden és gondosan" c. verse a munka, a tett hiábavalóságát érzékelteti („Bízvást eljön a napja, hogy boldogan így szólsz: Barátaim, ma ezen a mai napon Végre nem találtam semmit" — Bernáth István fordítása), míg a másik költemény (Dsida Jenő: „Mélyre ások") ennek éppen ellentétét jelzi, a tevékenység fontosságát énekli meg: „Mások minél nagyobb tornyot emelnek, annál mélyebbre ások".

A költemények által jelzett ellentétet a megzenésítés hangsúlyozza. *Balassának*

jó érzéke van a hangszerek s az énekhang kezeléséhez, vegyítéséhez. Az ellenpontos, önálló szólamok, a szabadon kezelt elemek összeforrnak a kompozícióban, s ez feltétlen annak a jele, hogy Balassának drámai vénája is van. Ironikus és lírai szakaszok váltakoznak mindvégig a versek apróbb hangulatköreinek megfelelően. De Balassa seholsem vész el a részletekben, hanem a nagyformát, a költemények, vagyis a kompozíció érzelmi ívét tartja mindenekelőtt fontosnak. Szerencsésen válogatta a verseket, amelyek már önmagukban is sok színre, kontraszthatásra kínáltak lehetőséget. Lehet, hogy a megzenésítés még nem teljesen kiforrott, egyéni hangra mutat — de ezt egy első műveivel jelentkező fiatal szerzőtől nem is kérhetjük ily hamar számon, — az azonban kétségtelen, hogy Balassa máris bizonyságot tett arról, hogy nemcsak a mesterséget sajátította el kitűnően, hanem igényes, választékos hangot keres, hogy mondanivalóját mind teljesebben kibontakoztathassa.

LÁNG ISTVÁN: IMPULSIONI

A mű előadói apparátusa: fúvóskvintett (szólisztikusan kezelt oboával), vonóskvintett, zongora és ütők (köztük kolomp és üllő!). Várnai Péternek, a Filharmónia Műsorfüzetében megjelent találó ismertetéséből idézünk: „A szerkesztés, az egyes zenei elemek alkalmazása, felhasználása, mondhatni »leépül« a tételek során. Az első tétel még teljesen szabályosan komponált (»szerkesztett«) muzsika, melyben mind a ritmus, mind a dallam, a hangszín és a harmónia megkapja a maga szerepét. A második tételben szinte eltűnik a melodika: az együttes (főleg a vonósok) egyszer tizenkétfokú akkordból, másszor egyetlen hangból álló „háttérfüggönye" előtt a szólóoboa a legkülönbözőbb ritmikus formációkban repetál egy-egy hangot. A harmadik tételben a kísérő együttesben szinte eltűnnek a meghatározott hangok, s helyüket a vonósok különböző zörej-effektusai foglalják el... A negyedik tétel túlnyomórészt aleatorikus felépítésű, itt tehát a kötött ritmus lazul fel szinte teljesen. Az ötödik darab majdnem teljes egészében minden hangszer (a szólót kivéve) mindig ugyanazt a hangot játssza, csak a tétel végének expresszív kitörése változtatja meg a helyzetet. A záró darabban a szólóoboát harangok és a zongora pengetett húrjai kísérik, a befejező ütemekben egyetlen üres kvint szól, melybe imitt-amott belependülnek a zongorahúrok."

A leírásból kitűnik, hogy a következetes szerkesztés mennyire előtérbe kerül a kompozícióban. Ez nagyon szerencsés, mert a zene sokszor kísérőzenékre, kis túlzással: hallucinációkra emlékeztet, s ezt csak az ilyen erős összefogás ellensúlyozhatja. A darab azonban még egy másik formai-megoldási érdekességet is mutat, azt, hogy az első négy tétel gyors tempójú, míg az utolsó kettő lassú. Ezeken belül azonban Láng képes a differenciálásra. A kompozíció érzelmi fűtöttségét nem mindenhol éreztem, de a remek színpadi érzéket viszont csaknem minden pillanatban. Szinte egyenesen koreográfiára kívánkozik az *Impulsioni* néhány momentuma. A zenei anyag eredetét Láng nem tagadja meg, ezért ismerünk rá közvetlen Bartók Concerto-hatásokra például, de a hangszerek kezelése, és a forma gondos-logikus szerkesztése már önállóbb elképzelésekre mutat. Olyanokra, melyek elementáris erejükkel, sokkhatásaikkal, sokszínűségükkel feltétlenül hatnak.

MAROS RUDOLF: SIRATÓ

Szopránszólóra és tizenegy hangszerre készült a *Siratá*, amelyben *Maros* eredeti népdalt dolgozott fel (a Magyar Népzene Tára V. kötetéből). A feldolgozás nagyon ízléses, arányos, és az eredetihez nagyszerűen alkalmazkodó. Úgy érzem, a kompozícióban Maros összefoglalta mindazt, ami a legutóbbi két évtizedben foglalkoztatta: gondolok a népzenei hatásokra, valamint a legkorszerűbb műzenei eszközök birtokbavételére. A *Siratá* — ha elfogadjuk a feldolgozás szükségességét, létjogosultságát, márpedig Maros műve meggyőz erről, — nemcsak letisztult, de nagyon szép kompozíció. Nem hiába kísérletezett Maros hosszú évekig a széphangzás lehetőségeivel, mindez itt beérett. A kíséret csak a legszükségesebbet játssza: a népi dallam egyes motívumtöredékeit, díszítéseit, hangulati aláfestést, hangsúlyt ad az énekszóló balladahangjához. Maros találóan kihasználta a paraszti siratók jellegzetes rögtönzés gyakorlatát, a parlando előadásmód így ebben a megújult „környezetben" is csorbítatlanul érvényesül.

Egyetlen kompozícióból következtetni a későbbiekre aligha lehet. Így az sem bizonyos, hogy a népzene- és a legújabb zenei törekvések ilyen keverése, újjáteremtése csak kísérlet, egyszeri próbálkozás-e Marosnál, vagy esetleg újabb stílusjegy kialakulását sejteti? Bárhogy is válaszolnak az ezután írott művek, a *Siratá* szépségével, ökonómiájával, érzelmi sűrítettségével önmagában is életképes, s nyugodtan írhatjuk: népszerűségre jogosan számottartó kompozíció marad.

JENEY ZOLTÁN: SOLILOQUIUM

A szólófuvolára írott kompozíció a végletekig kihasználja a fuvola lehetőségeit. Az effajta stílus létrejötte elsősorban a virtuóz fuvolaművésznek, Severino Gazzelloninak köszönhető. Jellemzője, hogy a fuvola sok mindenre képes, amit a régebbi komponisták el sem tudtak volna képzelni. Így újabb ellentétekre: hosszan kitartott hangok és villámgyors bravúrmenetek egymásutánjára, a dinamika eddig nem ismert szétfeszítésére, szédületesen gyors hangismétlésekre, a hangszer billentyűinek ütögetésével előidézett kétszólamúságra, csúszásokra, glissandókra, sokat sejtető zizegő effektusokra stb. Mindezzel feltűnően biztosan él a fiatal komponista, látszik, hogy külföldi tanulmányai alatt nemcsak a mesterségbeli felkészültséget, de az ízig-vérig mai zenei gondolkodást, útkereséseket is elsajátította.

De önállóbb, egyénibb hangja még várat magára. Bizonyos, hogy ennek megtalálása nem stílus, vagy felkészültségi probléma. De a *Soliloquium* egyes pillanataiból arra is következtetni lehet, hogy Jeney nemcsak bravúrhatásokra törekvő, de mélyen gondolkodó, érzelemgazdag komponista is. Az ilyen virtuóz darab nem is ad túl sok lehetőséget a mondanivaló előtöréséhez, éppen ezért várjuk kíváncsian a folytatást, azt, hogy Jeney további opuszaiban mennyire lesz képes kitárni mélyebb, belső világát, s ezt hogyan tudja majd elfogadhatóvá, meggyőzővé tenni mindannyiunk számára.

A fuvolaszólóra, alt és piccolo fuvolákra, fagottra, vonóskvintettre és öt szöveg nélküli alt énekhangra írott mű legelőször a Modern Zene Nemzetközi Társasága svájci szekciójának Boswillben rendezett szemináriumán hangzott el. Ismét Várnai Péter ismertetéséből idézünk: „A mű címe a kémiából ismert fogalomra utal: amint ebben az állapotban a kocsonyás anyag hol itt, hol ott szilárdul meg, úgy a zeneműben is hol az egyik, hol a másik matéria nyer éles kontúrokat, vagy válik amorffá. A két fúvóshangszer mintegy másfél oktávnyi középregisztere tartja a határokat (a felső határt a fagott feszített magas hangjai, az alsót a fuvola mélyregisztere), amelyeken belül ez a játék lezjlik. A két főanyag egyike általában a fuvolán és a női hangokon, a másik a fagotton és a vonósokon szólal meg. A mű maga számos apró részletből szövődik egytételes egésszé. A szerkesztésben egyébként alapvető szerephez jut az ún. Fibonacci-sor (olyan matematikai sor, melyben minden tag az előző kettő összege: 2, 3, 5, 8, 13 . . .). Ez határozza meg az ütemszámokat, a ritmikus képleteket, sőt, az együtthangzó szólamok számát is."

A szinte matematikai meghatározottságú szerkesztés ellenére sem hat a kompozíció keresettnek, hidegen kiagyaltnak. A hangzás, és általában a zenei anyag szinessége mindennek feltétlen elébe kerül, vagyis egyszerűen elfeledteti a felrakás tudatosságát, a szerkesztés benső logikáját. Az énekszólamot is hangszerként kezeli Durkó, hozzátehetjük: nagyon szépen, simulékonyan. Alapjában a lírai hang uralkodik, de a zene szövegétől nem idegen a sűrűsödés, a drámai feszültség sem. Ez a kompozíció is őszinteségével, gazdag színskálájával, leszűrődött, természetes hangjával köti le a hallgató figyelmét.

Juhász Előd

FOLYÓIRATOK

СОВЕТСКАЯ Музыка

A *Szovjetszkaja Muzika* 1969. 4. számában a szerkesztőségi cikk Lenin tanításának esztétikai következtetéseit taglalja *Szkaterszenkov* A nagy eszmék halhatatlansága c. írásában. A továbbiakban a Szovjet Zeneszerzők IV. kongresszusának felszólalásait olvashatjuk. *Muradeli* a lenini eszmék minden területen való megvalósítása mellett száll síkra. Mint mondja, értékes demokratikus művészetet kell kialakítani. *Stogarenko* az ukrán fiatal művészek tevékenységéről szólva azt hangoztatja, hogy a képzés színvonalát kellene emelni, mert az ifjak alkotásai azt mutatják, hogy ezek a fiatalok nem értik még meg az újat és nem értik már meg a tradíciókat sem. *Rahmadjev* a nemzeti elem újraértékelésének szükségességére hívja fel a figyelmet. Az ethnografikus jellegű zene ma már idejét múlt. *Szviridov* arról szól, hogy az újabb zeneszerzők művei stílárisan érdekesebbek lettek. Ez a záloga annak, hogy kialakulóban van és részben már ki is alakult az igazi szovjet iskola. *Sirma* arról szól, hogy a zenei fejlődés szempontjából igen fontos a most megindúló zenepedagógiai mozgalom, amely a jövőben termékenyítő hatással lehet majd a zene minden területére.

Bjalik a kongresszussal egyidejűleg folyó bemutatókon elhangzott művekről beszél összefoglalóan a Fejlődés folyamatában c. cikkében. Kalniny Októberi oratóriumát, Espáj Lenin velünk c. kantátáját elemzi részletesebben. Kalniny felfogásban Szviridov és Orff művészetéhez áll közel. Jellegzetes szerkesztési eljárásai azonban monotonná teszik művét. Legfőbb érdeme, hogy a forradalom témáját új tálalásban, új fordulatokban adja, és ez nem kis dolog. Espáj kantátájának legerősebb oldala a szép kantiléna, a tájfestés és a feszültség. A tömegzene és a klasszikus zene szonoritását igyekszik szintézisbe fogni, valahogy úgy, ahogy Majakovszkij tette költeményében. A többi alkotás közül még Csajkovszkij montázs-technikával készült és bőséges klasszikus idézeteket tartalmazó 2. szimfóniájáról és Petrov A világ teremtés c. balettjéből írt szvitjéről beszél részletesebben.

A *Színpadi zene* rovatban *Romagyinov* az odesszai operaház munkásságát, *Vanszlov* pedig a leningrádi balett moszkvai vendégszereplését méltatja.

Érdekes eszmefuttatást olvashatunk *Silovától* a *Film* rovatban A zene feltár, magyaráz és szemléltet c. cikkében három rövidfilmmel kapcsolatban, amelyekhez Szviridov, Ravel Bolerója és Volkonszkij szolgáltatja a zenét. Különösen Ravel Bolerója nyer sokat ettől a megfilmesített koreográfiától és azt illusztrálja, hogy egy ilyen némajátékkal mennyire plasztikussá lehet tenni a zenét és viszont, noha a jelen esetben egy látszólag önkényes és a boleróban sejtett programhoz semmiképp sem kapcsolódó cselekménnyel dolgozik a filmrendező.

A *Zenetörténet* rovatban *Rozensild* tanulmányát olvashatju Palestrináról, majd *Kon* cikkét Kusnarev ukrán zenetudósról és pedagógusról, aki az evakuáció idején Üzbegisztánba került és ott igen értékes kutatásokat végzett az üzbég népzene ritmusáról. A Prokofjev öröksége c. rovatrészben *Blok* Befejezetlen szonáta c. rövidebb tanulmánya érdemel figyelmet. A cikkíró Prokofjev befejezetlen és töredékben maradt műveit vizsgálja és igyekszik tetten érni a nagy zeneszerző munkamódszerét. Mint ismeretes, hét ilyen befejezetlen vagy töredékben maradt mű nem is kapott opusz-számot. Ilyen többek közt a Cselló-szólószonáta. Blok a megmaradt anyag és hasonló stílusú és zsánerű művek alapján igyekszik megfejteni, milyen lett volna minden valószínűség szerint a mű tartalma és

struktúrája, amennyiben sikerült volna befejezni.

A *Zenei nevelés* rovatban két cikk ragadja meg az olvasó figyelmét. *Szmirnov* A hangversenyprogramokat lapozgatva c. írásában a zongorakoncertek közös jegyeit vizsgálja. Megállapítja, hogy intonáció tekintetében a mai zongoraversenyek egyre közelebb kerülnek a beszélt nyelv intonációjához, mind általánosabb bennük a meglepő, újszerű fordulatok alkalmazása. Háttérbe kerül, illetve gyengül a vokalitás szerepe, viszont előtérbe kerül a ritmus, az agógika és a dinamika jelentősége. A lassú tételekben egyre inkább érvényesül a rubato-előadásmód. Mindez, illetve ennek meglátása igen lényeges az előadóművészetre nézve, hiszen ezek figyelembevétele nélkül nem lehet e műveket modern hangnemben interpretálni.

Sendrovics A kísérés művészete c. írása is igen figyelemre méltó és szemmel láthatólag azt szuggerálja, hogy a zenei oktatást differenciáltabbá kell tenni, esetleg új fakultást nyitni a zongorakísérők, korrepetitorok képzése céljából. Szerinte a XX. század jóval bonyolultabb és komplexebb igényeket támaszt a zongorakísérővel és korrepetitorral szemben, mint az előbbi korok zenéje. A kísérőnek tehetséges virtuóznak is kell lennie, nagyfokú elméleti ismeretekkel, muzikalitással, improvizáló készséggel, sőt karmesteri adottságokkal. Ezek pedig olyan követelmények, amelyek nem minden zongorázni tudóban vannak meg.

A *Bibliográfia* rovatban magyar vonatkozása miatt is foglalkoznunk kell *Szigetov* Martinov Bartók Béla c. művéről írt recenziójával. Szigetov elöljáróban megállapítja, hogy Martinov első Bartókról szóló műve már 1952-ben jelent meg. Noha ennek az első könyvnek az értékelésével korántsem lehet egyetérteni (Bartókot formalistának, műveit antirealistának tünteti fel, és csak azokról szól elismerően, amelyek Bartók művészetének inkább a perifériáján állnak), mégis nagy érdeme, hogy a szovjet zenészek és zeneszeretők érdeklődését először keltette fel Bartók iránt. A mostani könyv elég hiteles Bartókot mutat be, bár ez sem mentes a korábbi mű hibáitól. A hiba forrása az, hogy nem tudja hova tenni A csodálatos mandarint. Ebben a műben bizonytalan útkeresést lát és nem veszi észre, hogy A csodálatos mandarin az érett művész alkotása, aki teljesen birtokában van a zeneszerzői stílusnak és eszközöknek, amelyekkel a maga egyéniségét tudja kifejezni. A recenzor szerint A csodálatos mandarin nem útkeresés, hanem feltétele a nagy bartóki művek megszületésének.

Az 5. szám szerkesztőségi cikkében *Malij* A zenei leniniada forrásainál c. írásában Kasztalszkij Leninről szóló két művét méltatja, amelyekben először öltött zenei formát Lenin alakja.

A *Zenetudomány* rovatban elvi jelentősége miatt is említsük meg *Farbstejn* A zenei realizmus fogalma c. tanulmányát. Először a zenei realizmus elméletének történetét elemzi. Nem lehetett Marx és Engels tételeit mechanikusak alkalmazni, annál kevésbé sem, mert Engelsék a realizmus ismérveit kimondottan az irodalomból, sőt az epikus irodalomból vonták le. De nem juthattak el a zenei realizmus helyes értelmezéséhez azok sem, akik materiális hangzási anyagát tették meg kiindulópontnak. Hiszen a zene absztraháló tevékenység és a hangzási effektusnál lényegesebb az, ami a zeneszerzői szándékot fejezi ki. Ilyen formán Aszafjev jutott el a leginkább a zenei realizmus helyes értelmezéséhez, aki intonációs elméletében ezeket az utóbbi tényezőket is figyelembe vette. De az intonációs elmélet csak kiindulópontja a probléma vizsgálatának, kulcsot adott a problémák további tisztázásához.

A *Kritika* rovatban megemlíthetjük *Klotiny* Megjegyzések a balti országok szimfonizmusáról c. cikkét, amelyben Ivanov, Grindblat és J. Klanyin szimfonikus műveit méltatja, *Mezrina* Úgy ír, ahogy érez c. írását, amelyben Toporikov IV. szimfóniáját elemzi. A *Színpadi zene* c. rovatban *Akszjuk* a jereváni operaház műsorát méltatja (Sztravinszkij Oedipus király, Orbetjan Halhatatlanság c. balett és Azmenjan Kataszrófa c. opera) és megállapítja, hogy az előadások legerősebb oldala a zenekar. *Juzefovics* a moldvai Marko Kopitman Kasa mare c. operáját ismerteti, amelyről már történt említés előző ismertetéseink során. *Mihajlovszkaja* a Vejnemöjnen színház négy balettelőadását méltatja. Tulajdonképpen koreográfiai játékokról van szó Bach, Ravel és Brevbeck zenéjére. A produkció összefoglaló címe Kontrasztok. A továbbiakban a IV. kongresszus hoz-

zászólalásaiból olvashatunk, mivel azonban ezek helyi problémákról szólnak, itt nem beszélünk róluk részletesebben.

Érdekes eszmefuttatást olvashatunk *Kogantól* A gramofonlemez fényei és árnyékai c. cikkében. Kogan azt írja, hogy a hang rögzítése óriási találmány, de sok minden elsikkad benne. Nem adja az eredeti élmény teljes gazdagságát, le kell mondanunk a produkció látási effektusairól (nem a pózokról és teátrális mozdulatokról van itt szó, hanem arról a szemnek is szóló játékról, amelyet Schumann annyira értékelt Liszttel kapcsolatban, Csajkovszkij Rubinstejnnel kapcsolatban és Sztravinszkij minden előadásnál). Nem lehet lemezre vinni az úgynevezett pszichológiai akusztikát sem, amely a hallgatóság lelkében keletkezik a mű előadásakor, és kiszorul a lemezről a közönséggel folytatott párbeszéd villamos telítettsége is. Mindez azonban nem azt jelenti, hogy ez az óriási jelentőségű technikai találmány teljesen fölösleges, csupán arra int, hogy az embereket arra kell nevelni; ne tulajdonítsanak abszolút értéket a lemezekre rögzített produkcióknak. Igen rokonszenves írás *Nikonovics* írása is, amelyben ismerteti, hogyan sikerült lemezre venni és az utókor számára megmenteni Szofronickij játékát és interpretálását.

A *Zenetörténet és elmélet* rovatból megemlítjük *Griscsenko* Rossiniről szóló cikkét *Cukkermann* Hangszín és faktúra c. tanulmányának befejező részét, amelyben már nem találkozunk új megállapításokkal, hanem inkább azt illusztrálja, hogyan valósul meg az, amit a hangszín és faktúra kapcsolatáról mondott, Rimszkij-Korszakov műveiről szólva.

K. P.

Musik
UND GESELSCHAFT

A *Musik und Gesellschaft* májusi (5.) száma részletes áttekintést nyújt a II. zenei Biennáléról, amelyet 1969. febr. 21-től márc. 1-ig Berlinben rendeztek meg. Az ünnepségnek mintegy 10 000 látogatója volt, köztük 12 külföldi ország képviselője. A megnyitó hangverseny ragyogó példa volt korunk szocialista zenéjének kiváló interpretálása — írja a beszámolóban *Hansjürgen Schaefer*. Ezen a hangversenyen a berlini Szimfonikus zenekart Kurt Sanderling vezényelte. Műsorukon Günter Kochan II. Szimfóniájának bemutatója, Sosztakovics X. Szimfóniája és Gerhard Wohlgemuth Hegedűversenye szerepelt. Ez utóbbinak szólistája Vermes Mária volt. A vendég zenekarok mind műsorukkal, mind interpretálásukkal méltóan folytatták a megnyitó hangverseny magas színvonalát. A drezdai, berlini és stockholmi zenekarok műsorán Kodály: Háryszvitje, Bartók: Brácsa-versenye és Concertója is szerepelt. Ez utóbbit Doráti Antal vezényelte. A továbbiakban a cikk írója beszámol Sosztakovics: „Az orr" című operájának bemutatójáról és azokról a hangversenyekről, amelyeken a gyermekek a kortárs zeneszerzők darabjait adták elő. Ezekről a hangversenyekről megállapítja, hogy a gyermekek nemcsak technikailag, hanem zenei értelmezés tekintetében is kitűnően oldották meg a modern művek interpretálását. A kamarazene hangversenyekkel kapcsolatban utal arra, hogy az I. Biennálén is problematikus volt a művek értékelése és bár a művek színvonalában reményteljes fejlődés észlelhető, azért ezúttal is felvetődtek problémák. A megdicsért művek között a jugoszláv *Boris Papandopulo*, az osztrák *Robert Schollum*, a román *Tudir Ciortea* és *Tiberiu Olah*, a bolgár *Simeon Pironkov* művei mellett *Tardos Béla* Vonósnégyese és *Dávid Gyula* 2. Fúvóskvintettje is szerepel. Ez utóbbi a Berlini fúvósötös előadásában a zenekritikusok díját is elnyerte.

Hogy a magyar vonatkozású híreknél maradjunk, a Magyar Hárfástrió hangversenyén Kósa György műve is elhangzott.

A folyóirat ezután szemelvényeket közöl a Biennálé külföldi visszhangjáról és ismerteti a bemutatott műveket.

Paul Michel a zenei neveléssel kapcsolatos kollokviumok referátumait foglalja össze. A 13 előadáson és a 4 kerekasztal konferencián az NDK ismert szakemberein kívül a Szovjetunió, Lengyelország, Bulgária és Magyarország vett részt. A megbeszélés központi

témája a zenei nevelés szerepe a szocialista emberré nevelésben. A kollokviumokon külön-külön foglalkoztak az iskolai és az iskolán kívüli zenei neveléssel. Szávai Magda a magyarországi iskolán kívüli zenei nevelés szervezettségét és eredményeit; Szőnyi Erzsébet a 3-tól 10 éves korú gyermekek óvodai és iskolai zenei nevelését ismertette. Karczag György pedig „Az Ifjú Zenebarát" folyóirat szerepéről, profiljáról és szerkesztési módjáról adott tájékoztatást. Ezeknek a kollokviumoknak olyan elismerő volt a visszhangja, hogy a következő Biennálékon is folytatni kívánják.

További magyar vonatkozású hírek: Liebner János érdekes cikket írt a barytonról (Aus der Geschichte des Baryton). A könyvek között: a Documenta Bartókiána 3. füzetét és Szabolcsi Bencének Lipcsében megjelent Bartók tanulmányát hirdetik.

A folyóirat júniusi (6.) számában *Frank Schneider* ismerteti azt a nyilvános fórumot, amelyet Halleban a szimfonikus zenekar igazgatója Olaf Koch hívott egybe, hogy megvitassák az 1969/70-es évad hangversenyeinek műsortervezetét. Ezen a megbeszélésen a nagyüzemek, tömegszervezetek, kulturális intézmények, a város és a körzet képviselői éppúgy jelen voltak, mint az újságírók és a Zeneszerzők Szövetségének zeneszerzői és zenetudósai. Olaf Koch előzőleg felhívást intézett a körzet kiváló kollektíváihoz, hogy egyes előadásokra javaslatot tegyenek és adjanak megbízásokat új művek megírására. A műsortervezésnél alapvető szempont volt, hogy megemlékezzenek Beethoven születésének 200. évfordulójáról és, hogy a mai zene ápolása és terjesztése érdekében minél több fiatal zeneszerzőjük műveit mutassák be. Helyet hagytak azonban a tervben arra is, hogy esetleg új művekkel ünnepelhessék a köztársaság megalakulásának 20. és Lenin születésének 100. évfordulóját.

A Schwerinben rendezett „Diskussionskoncerte" eredményét *Hans-Erich Wiencke* méltatja. Ezen a hangversenyen négy NDK zeneszerző műve szerepelt és a hallgatók beszélgetést folytathattak a zeneszerzőkkel és az előadókkal.

Több beszámoló foglalkozik operai előadásokkal. *Liebner János* a Berlini Staatsoper-ben Haydn halálának 160. évfordulója alkalmából bemutatott „Untreue lohnt nicht" (Aki hűtlen, póruljár) című opera elemzését közli. *Werner Wolf* a lipcsei operaház évadjának eseményeit foglalja össze. *Hans-Erich Wiencke* a schwerini operaegyüttes előadása alapján *Udo Zimmermann:* „Weisse Rose" című darabját ismerteti. *Prokofjev:* „A játékos" című dalművének hannoveri előadását *Heino Lüdicke* méltatja.

Wilhelm Hübner rövid írásában az új művek megfelelő előadásának fontosságára mutat rá, és felhívja a figyelmet a Zeneszerzők Szövetsége előadói szakosztályának ezzel kapcsolatos feladataira.

Gerhard Wiesenhütter a fiatal karmesterek továbbképző szemináriumának munkáját ismerteti. Az elmúlt év végén megtartott szemináriumon a tanterv középpontjában a zenekari munka állott. A 22 fiatal karmester előre felkészült a rájuk váró feladatra. Természetesen nem minden részvevő juthatott zenekari gyakorlathoz, voltak akik csupán hospitáltak. A szemináriumon a következő témákról hangzottak el előadások: 1. a próbák technikájának ismerete, 2. a karmester mint kultúrpolikus és nevelő, 3. a zenekarnak a zenei neveléssel kapcsolatos feladata, 4. a kultúrpolitikai és művészi program összeállításának alapkérdése, 5. az NDK zeneszerzők alkotásainak bemutatása.

Horst Seeger a 4. Musikfesttage in Frankfurt (Oder) tanulságait vonja le. *Ingeborg Stiehler* a júliusban megrendezendő sportünnepségek zeneszerzőinek sokféle feladatáról beszélget a zeneszerzőkkel. *Hansjürgen Schaefer* a rádió zenei adásairól, *Hans-Peter Müller* a televízióról, többen a lemezekről számolnak be.

A következő új NDK művekről olvashatunk ismertetéseket: *Gerhard Rosenfeld:* „Das Feuer des Prometheus" (kantáta), *Andre Asriel:* „Methamorphosen für Orchester", *Gerhard Tittel:* Violinkonzert, *Manfred Schubert:* Tanzstudien, *Rainer Kund:* „Melodie die ich verloren hatte", *Ruth Zechlin:* „Orchestersuite" (Rosa Luxemburg).

A folyóirat júliusi (7.) számának bevezető tanulmányát *Hansjürgen Schaefer* „Wir und das Erbe" címmel, Karl Marxnak a polgári nemzeti gazdálkodásról szóló cikkéből vett idézetekre építi fel. Rámutat arra, hogy a humanisztikus örökség a monopolkapitaliz-

musban értelmét vesztette, a múltnak ez az öröksége a kultúrában és a művészetben egyaránt a szocialista társadalomban érvényesül, és itt válik aktívan fejlődő és kibontakozó valósággá. A cikkben csupán néhány fontosabb eseményre utal, amely bizonyítja, hogy az utolsó 20 év alatt miként ápolták az NDK-ban a múlt zenei örökségét. Ilyen kiemelkedő állomások voltak, amikor 1950-ben Bach, 1952-ben Beethoven, 1956-ban Schumann és 1959-ben Händel állott az ünnepségek középpontjában. De ez az örökség bevonult a mindennapi életbe is a különböző öntevékeny együttesekben aktívan résztvevő munkásokon keresztül.

Az örökség ápolásában a zenetudomány is kivette a részét azzal, hogy új megvilágításban rajzolta meg Bach, Händel és Beethoven profilját, és újraértékelte Telemann, Mozart, Schumann és Wagner életművét. Az interpretálás két szempontból hozott újat. Kibővítette a régebben csupán a „standard" művekre szorítkozó repertoárt, és minőségileg, stílushűség tekintetében továbbfejlesztette az előadóművészetet.

Az NDK megalakulásának évfordulója alkalmából *Hans-Peter Müller* beszélgetést folytat *Günter Kochan* zeneszerzővel. A kérdések elsősorban arra vonatkoztak, hogy az elmúlt 20 esztendő alatt a köztársaság társadalmi fejlődése milyen összefüggésben volt a zeneszerző művészi fejlődésével és mik voltak fejlődésének legfontosabb állomásai. Günter Kochan a legdöntőbb befolyásként azt a 3 és fél évet említi, amikor Eisler mesteriskolájának volt a növendéke, mert tőle nemcsak zeneszerzést tanult, hanem azt is, hogy mi a feladata a művésznek a társadalomban. A további kérdések arra vonatkoztak, hogy miként vélekedik a közérthetőségről; kik voltak a mintaképei; ki tudja-e fejezni a zeneszerző a társadalmi fejlődést stb.

Berlinben április 17-én a „Club der Kulturschaffenden" helyiségében tartották meg azt a kollokviumot, amelynek középpontjában *Günter Kochan:* II. Szimfóniája és *Siegfried Matthus:* Hegedűkoncertje állott. *Hans-Peter Müller* ismerteti a kollokvium eredményét. A megbeszélést egy jól kidolgozott körkérdés-akció előzte meg. Ezzel az volt a három kezdeményezőnek (Dr. Karl Laux, Dr. Siegfried Köhler és Hannelore Neujahr) a célja, hogy a kollokviumon felszólalókon kívül minél több véleményt gyűjthessenek össze. A körkérdések szempontokat is adtak az új zene hallgatásához és utat mutattak a mai alkotások megvitatásához. A kör azzal zárta be a kollokviumot, hogy a német „Kulturbund"-ok már megkezdték az eddigi munka gyümölcsét leszedni.

A Lengyel Népköztársaság létrejöttének 25 éves jubileumáról *Ludwig Erhardt* „Streiflichter aus dem Musikleben" címmel emlékezik meg. Elismeréssel ír arról, hogy a háború befejezése után 3 héttel Tadeusz Oschlewski igazgatása alatt Krakkóban már megalakult a lengyel Zeneműkiadó, majd nem sokkal később a Zeneszerzők Szövetsége és a „Ruch Muzyczny" című zenei folyóirat. A legfontosabb lépés a Tadeusz Baird és Kazimierz Serocki által szervezett nemzetközi modern zenei fesztivál a „Varsói Ősz" elindítása volt.

Eberhardt Klemm részletesen beszámol a lipcsei Gewandhausorchester előadásában elhangzott Mahler I. szimfóniájáról, amelyet Klaus Tennsted vezényelt. Ernst Hermann Meyer 3. vonósnégyesét *Liesel Markowski* analizálja.

Hugo Riemann halálának 50 éves évfordulójáról Walther Siegmund-Schultze, *Ottorino Resphigi* 90. születésnapjáról H-P. M. emlékezik meg.

Az új művek közül a következőkről olvashatunk ismertetéseket: *Paul Kurzbach:* „Jahreszeiten", *Gerhard Rosenfeld:* Quartettino, *Friedrich Schenker:* Kleine Sinfonie für Streicher, *Siegfried Thiele:* Musik für Orchester, *Udo Zimmermann:* Musik für Streicher, *Günter Neubert:* Musik für Bläserquintett.

V. L.

ÖMZ

Az Österreichische Musikzeitschrift *május—júniusi* száma a hagyományos Wiener Festwochen különböző előadásaival foglalkozik. A balett-fesztivállal kapcsolatban *U. Baumgartner* vezér-

cikkét olvashatjuk, melyben e művészet újjászületéséről, népszerűségének fokozódásáról ír. *K. Roschitz* részletesen ismerteti a fesztivál programját: két bécsi, egy holland, egy New York-i, egy angol, egy leningrádi és egy berlini együttes lépett fel a fesztivál gazdag műsorán.

A kettős szám egyik legérdekesebb közleménye *A. Schönberg* kottapéldákkal illusztrált, eredetileg egy mexikói zenei folyóirat részére készült, német nyelven teljes terjedelmében most első ízben publikált írása, címe: Meine künstlerische Entwicklung. *J. Polnauer* Paralipomena zu Berg und Webern című tanulmányának első része Alban Berggel foglalkozik, pontosabban egy Bruckner-idézet felhasználásával a Wozzeck c. operában (III/1) és egy népdalidézettel a hegedűversenyben. A tanulmány másik része Anton Webern 1906-ban írt zongoraquintettjének keletkezési körülményeit elemzi.

Az előző közleményekhez csatlakozik a lap PHONO függeléke, amely Alban Berg, Arnold Schönberg és Anton Webern műveinek teljes diszkográfiáját közli.

Érdeklődésre tarthat számot *C. Landon* számos kottapéldával és facsimilével illusztrált, tudományos igényű cikke a Wiener Männergesang-Verein archívumában nemrég felfedezett Schubert kéziratokról.

Az Osztrák Zeneszerző Szövetség közleményei között olvashatjuk, hogy a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola növendékei Budapesten osztrák zeneszerzők (Doppelbauer, Kratochwill, Korda, Ebenhöh, Schollum) műveit adták elő, olyan nagy sikerrel, hogy a Szövetség képviselői a hangverseny után azonnal meghívták az előadókat Ausztriába, hanglemez-felvételre.

A júliusi szám teljes egészében a Bécsi Operaház fennállásának 100. évfordulójával foglalkozik. A lap közli ez alkalomból a nemrég elhunyt kiváló osztrák muzikológus, O. E. Deutsch kézzel írt műsorkatalógusának (300 oldalas kézirat!) a bécsi operaelőadások teljes programját tartalmazó kronologikus részét, 40 sűrűn nyomtatott oldalon. Az Osztrák Nemzeti Múzeumban őrzött katalógus alfabetikus részét a folyóirat szerkesztősége könyvalakban szándékozik kiadni. Az itt közölt kronologikus felsorolás az 1631-ben bemutatott Bertali operától (Allegrezza del Mondo) Alban Berg 1968. december 16-án bemutatott Lulu című operájáig terjed. *E. Werba* a jubileumi előadásokról, *F. Grasberger* a jubileum alkalmából megnyitott, több mint kétezer objektumot tartalmazó kiállításról ír és természetesen a PHONO rész is az évfordulóval foglalkozik, illetve az ez alkalomból megjelent új lemezek ismertetésével.

Az augusztusi szám — mint évek óta mindig — főképpen a Salzburgi Ünnepi Játékok előadásait ismerteti. Az idei fesztivál időszakában ünnepelték Dr. Karl Böhm 75. születésnapját. A lap ez alkalomból *E. Werba* meghatóan szép üdvözlő levelét közli, valamint egy vezércikket az ünnepelt, *Dr. K. Böhm* tollából, Zum Mozart-Stil címmel.

A Rózsalovag idei felújítása, illetve új betanulásban történt bemutatása alkalmából *O. Schneider* ismerteti az opera salzburgi előadásainak történetét, megemlítve, hogy 1929—1964-ig 74-szer került színre a világhírű nyári fesztiválok műsorán. Az idei újabb bemutató, valamint J. Offenbach születésének 150. évfordulója — írja *G. Prossnitz* egy másik cikkben —, adta az ötletet egy Max Reinhardt und das Musiktheater c. kiállítás rendezésére. A cikkből kiderül, hány operát vitt sikerre Reinhardt kitűnő rendezése, közöttük talán éppen a Rózsalovag és Hoffmann meséi a legjelentősebbek. A PHONO rész Karl Böhm hanglemezfelvételeinek *R. Werba* által összeállított diszkográfiáját közli.

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DES MUSIKLEBENS

A MUSICA *május—júniusi* számának első tanulmányát H. H. Stuckenschmidt írta, címe: Nachruhm als Missvertändnis: Richard Wagner. A szerző R. Wagner értékelőinek tévedéseit igyekszik bizonyítani, Nietzschetől Adornoig. *J. P. Vogel* Annäherung an Pfitzner című írása a zeneszerző születésének 100. évfordulója alkalmából ismerteti H. Pfitzner életművét. *J. Hansberger* A. Webern vonósnégyesére írt IV. Bagatell-jét elemzi. Ez a vonósnégyes a pommersfeldeni kastélyban egy zenei társaság előadásában mint hallásgyakorlati pró-

ba szerepelt. *G. Küntzel* a mai zenének a zenepedagógia területén felvetett problémáiról ír. *H. Meyer* Überlegungen zur Auswahl und Wertung von Liedern című írásában a dalnak, elsősorban a népdalnak az utóbbi időben tulajdonított — szerinte túlzott — jelentőségét vitatja

A kottaszemle Szelényi István nyolc kis duóját és két hegedűre írt szonátáját hirdeti a Schott cég kiadásában. A hírek között említi a lap az 1967. és 68. években Esztergomban rendezett Nyári Egyetem zenei tárgyú előadásaiból készült „Musikerziehung in Ungarn" című, német nyelvű kiadványt.

A július—augusztusi szám első tanulmánya *F. Blume* tollából származik, címe: Gibt es ein neues Haydn-Bild? A cikk részletesen felsorolja a nagy zeneszerzővel foglalkozó tanulmányok egész sorát, több ízben említést tesz magyar kutatók (Bartha Dénes, Somfai László stb.)írásairól, az 1959. évben tartott magyarországi Haydn ünnepségekről és azt a kérdést veti fel, vajon lehetséges-e, hogy a valaha ünnepelt, majd egy ideig — 1820 után — háttérbe szorult, később ismét „felfedezett" zeneszerzőről az újabb zenetudományi kutatások alapján egy merőben új képet alkothatunk magunknak, amely lényegesen eltér a régebbi értékelésektől. A lap második közleménye *Ermanno Wolf-Ferrarinak* Karl Straubhoz írt 1901. és 1902-ből származó öt levelét tartalmazza. *W. Bollert* Gaetano Donizetti című rövid tanulmánya nem annyira a zeneszerző életművét, inkább operáinak hanglemezfelvételeit ismerteti, közöttük a magyar Kertész István által vezényelt Don Pasquale (DECCA) hanglemezt is méltatja. *R. Mackamul* rövid cikke a hallásképzés fontosságáról szól. *G. Whitmann* J. S. Bach: Meister der Bogentechnik című, számos kottaképpel illusztrált cikkében kényes Bach hegedűdarabok vonókezeléséről ír. *W. Schwinger* K. Penderecki Die Teufel von Loudun című új operájának hamburgi és stuttgarti bemutatóiról ír kritikát. Összehasonlítva a két bemutatót — a stuttgarti két nappal követte a hamburgi premiert — megállapítja: mintha nem is ugyanazt a művet hallottuk volna. Ez annál is érdekesebb, mert a hamburgi, igen gyengén sikerült előadást lengyel rendező és karmester — a szerző barátai — tanították be, míg a stuttgarti igen nagysikerű bemutatót „a darab megmentője" Kulka János vezényelte.

A Wittenben rendezett modern kamarazenei fesztivál keretében a kritikus ismerteti Kurtág György, Papp Lajos és Bozay Attila ott elhangzott műveit, az elismerés hangján emlékezve meg Sziklay Erika előadói teljesítményéről is. Durkó Zsolt új, ez alkalomra írt darabját Boswil-ben, a Neue Musik in der Schweiz hangversenyeinek keretében mutatták be.

A személyi hírek között olvashatjuk *Falvy Zoltán* megemlékezését Szabolcsi Bence hetvenedik születésnapja alkalmából. A hanglemezek ismertetése között *W. Reich* részletes és igen elismerő kritikát írt a Qualiton gyár Sibelius Saint-Saëns Ravel lemezéről, Kóté László hegedűjátékáról. Az állami Hangversenyzenekart Oberfrank Géza vezényli. Ugyancsak elismerő kritikát kap a Tarjáni Ferenc és Tusa Erzsébet közreműködésével készült Mozart, Beethoven és Schumann darabokat tartalmazó Qualiton lemez is.

K. Gy.

HUDEBNÍ ROZHLEDY

A *Cseh Zeneszerzők Szövetsége* folyóiratának idei 10. számát *Jan Dostal* „Keserű örökség" c. cikke nyitja meg, amelyben a szerző az ostravai zenepedagógus-kongresszusról számol be. Feltárja a cseh zenei taneszközgyártás elhanyagoltságát, a zeneoktatási „reform" számos tévedését, a múlt művelődési politikáját. Kárhoztatja, hogy a középiskolákból Csehországban eltűnt a zenei oktatás, éppen abban a korukban maradtak a fiatalok zenei oktatás nélkül, amikor a legérzékenyebben reagálnak a zenére. A tanítóság se kapott kellő zeneoktatói kiképzést a múltban, és most nagy az iskolai zeneoktatóhiány. Ennek pótlása most van öntevékenyen indulóban. A művelődési kormányzati szervek feladata, hogy megteremtsék a mulasztások megszüntetésének anyagi, szervezeti és személyi, valamint korszerű zeneoktatás-politikai feltételeit. Örvendetes, hogy újra megindították a korább-

ban megszüntetett Zenei Nevelés (Hudební vychova) c. folyóiratot a zeneoktatók nagy segítségére, és a nemrég megalakult *Cseh Zeneoktatók Társasága* — ma már 1200 taggal — nagy lendülettel lát hozzá maga is a problémák megoldásához. Legfőbb céljának tekinti a zeneoktatás-politikai szűklátókörűség felszámolását, illetőleg lehetetlenné tételét az országban, valamint az esztétikai nevelés kérdéseinek megoldását. A kongresszuson 400 cseh zeneoktató vett részt. A kongresszus melegen üdvözölte a *Szlovák Zeneoktatók Társasága* megalakulásának tervét.

Jaroslav Kříž közli hosszas beszélgetését *Miloslav Kabeláč* cseh zeneszerzővel a zenealkotásról és a zenéről vallott nézeteiről. Kabeláč szerint a műalkotás eszmei elkötelezettsége és művészi értéke viszonyának kérdését az ötvenes és hatvanas évek között érzéketlenül leszűkítették és vulgarizálták. Megfeledkeztek a legfontosabbról. Arról, hogy valamely műalkotás eszmei elkötelezettsége függ a mű művészi értékétől is, de a mű művészi értéke — írja — nem függvénye eszmei hovatartozandóságának. Ezt példával magyarázza jobban: Smetana Tábor c. szimfonikus költeménye nem azért jelentős műalkotás, mivel programja a huszitizmus eszméit fejezi ki, hanem jelentősége csakis attól függ, hogy *hogyan*, zeneileg milyen zseniálisan fejezi ki. Majd érdekesen vall a szerző önmagáról: „Érdeklődésem az orientális zene iránt régi keletű. *Udai Shankár* zenei és tárncegyüttesének prágai fellépése 1935-ben szinte idegsokként érintett. Nekem, aki kizárólag európai zenén nevelkedtem, felfedezés volt ez a találkozás a keleti zenével. Behatolni az orientális zeneművészet törvényszerűségeinek lényegébe szinte leküzdhetetlen feladat az Európában élő ember számára. A második világháború után hozzáláttam e probléma szakszerű és rendszeres tanulmányozásához, és személyes kapcsolatba léptem az Európán kívüli zenekultúrák sok jelentős képviselőjével. Ráébredtem, hogy az európai zene egyetlen helyhez és időhöz kötött konvenció, még ha ezt a konvenciót nagyon szélesen és hosszú időtávúnak fogjuk is föl. Az európai zeneművészet valamiféle írott és íratlan tízparancsolathoz igazodik folyton, amelyhez annyira hozzászoktunk, hogy azt hisszük, másképpen sem gondolkodni, sem írni nem lehet. Egyszerre aztán hirtelen találkozik az ember olyan zenével, amely egészen más elvek alapján működik, és elkezdünk összehasonlítani. Rájövünk például, hogy az európai zenében menynyire barbár módon éltünk az ütőhangszerekkel még a legutóbbi időkig is, összehasonlítva magasan kulturált, kifinomult alkalmazásukkal pl. az orientális zenékben. Kezdjük megsejteni, milyen sok és pontos, évezredes kultúrák kiművelte, számunkra ismeretlen törvényszerűség jellemzi e keleti zenélést. Mély s új ösztönzések forrása lehet számunkra ez a keleti zenei világ. Nem egy európai zeneszerzőt inspirált már eddig is, köztük engem is — vallja a zeneszerző Kabeláč. — De hangsúlyozom, e keleti zenei princípiumok *átértékeléséről* lehet csak szó munkánkban, nem pedig azok változatlan idézeteiről. Az új, avantgard irányzatok is zenénkben pl. az aleotorika — hasznosan kapcsolódhatnak az orientális zenekultúrákhoz, a Kelet zeneszerzői pedig még meglepetést szerezhetnek számunkra az emberi zeneművészet történetében és fejlődésében. E keleti zenealkotók az ő európai értelemben modern zenéjükben saját ősrégi zenekultúrájukból meríthetnek. Például a japánok." Arra irányuló törekvéseim, hogy elektronikus zenei stúdió létesüljön Csehországban, a felelős tényezők teljes érdektelenségébe ütköztek annakidején. Csak nagy erőfeszítések árán sikerült mégis létrehoznunk a pilzeni és a brünni elektronikus stúdiókat. Szlovákiában szerencsésebbek voltak, mert ők már 1961-től dolgozhattak saját elektronikus zenei műhelyükben. A cseh stúdió csak 1967-ben létesült, bár már 1964-ben sikerült Pilzenben elektronikus zenei szemináriumot szerveznünk. Hála a Cseh Rádió megértésének 1969-ben megszervezhettük az elektronikus és konkrét zene egészéves szemináriumát is. Kapcsolatokat építettünk ki például — folytatja Kabeláč *Pierre Schaefferrel*, a Francia Rádió *Service de la Recherche* nevű híres laboratóriumának vezetőjével. Ez a párizsi iskola azután konkrétzenei tanfolyamot szervezett számunkra Prágában. Hasonló terveink vannak az utrechti elektronikus zenei stúdióval is. Elvem az, hogy a gépnek az elektronikus és konkrét zene esetében sem szabad dehumanizálnia a zenét mint művészetet, hanem ellenkezőleg, az embernek

mint művésznek humanizálnia kell ezeket a gépeket is — fejezte be válaszait a neves cseh komponista.

Josef Růžička elemzi *Miroslav Hlaváč* Arytmikon című, 1961-ben vonósokra írt három invencióját (tételei: 1. Pulzáció és impulzusok, 2. Egyenesek és görbék, 3. Trocheusok és jambusok.

Jiří Fukač és *Jindra Bártová* beszámolnak az idei brünni „Experimentális Zenei Kiállítás"-ról. Majd recenziót olvashatunk *K. V. Burian* Puccini és kora c. könyvéről (Panton, Praha, 1968).

A folyóirat közli cseh fordításban *Claude Ballif*-nak a Le Monde-ban megjelent Berlioz száz év után c. írását.

Sz. P.

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

A *Melos júniusi* számának első cikkét *Klaus Huber* írta Zene az idegen jelenben címmel. A cikkíró szerint a zene korunkban nem otthonos. Kifejti a dadaizmusra alapító szélsőséges zenei avantgard felfogását, majd a konzervatív pozíciót. A szerző ezután, váratlan fordulattal kijelenti, hogy a zene nem lehet elkötelezett művészet, majd a mai zene néhány divatjelenségével foglalkozik (collage, pop stb.).

Rudolf Hohlweg Zene és képek Karl Amadeus Hartmann című írásában a néhány éve meghalt zeneszerző képzőművészeti érdeklődésével foglalkozik. Hartmann nemcsak auditív, hanem vizuális ember is volt. Halála előtt nem sokkal elmondotta „Sokat gondolkoztam zene és festészet összefüggésein, soká tartott, de most végre kiismertem magam ezekben a kérdésekben". Apja és bátyja is festett, így hát korán kifejlődött a zeneszerző festészeti érdeklődése. Modern festészet alatt német expresszionizmust értett, bár nem volt tipikusan német jelenség. 1945 után, a müncheni Ars Viva modern zenei hangversenysorozat plakátjait jelentékeny képzőművészekkel terveztette. A cikk szövegét, illusztrációként néhány plakát reprodukciója élénkíti.

Jaromira Tihlariková eddigi ismeretlen, vagy kevéssé ismert adatokat közöl a theresienstadti koncentrációs táborban folyt zeneszerzői aktivitásról.

A kritikai rovat beszámol Prokofjev A tüzes angyal című operájának frankfurti bemutatójáról. Az előadást vendégként Václav Kaslik, a neves prágai rendező állította színpadra. A cikk egyik fotójának tanúsága szerint a „leplezetlen" szex betört a nyugatnémet operába is, a darab apácabacchanália-jelenetében a rendező meztelen felsőtestű nőkkel népesíti be a színpadot (l. még Penderecki operájának bemutatóját a Melos július—augusztusi számának ismertetésében). A Kölni Rádió több zeneszerzői megbízása közül egyet a magyar Eötvös Péternek juttatott, aki a kölni zeneakadémia végzős növendéke. A Mese című darab bemutatójáról meleg szavakkal emlékezik meg a lap. Düsseldorfban gyengén sikerült Penderecki Lukács Passiójának szcenikus előadása. A tavasszal, Darmstadtban, zene és politika összefüggéseiről megrendezett kongresszus beszámolója főként annak az — összhangzattannal foglalkozó — munkacsoportnak a „forradalmi" magatartásával foglalkozik, amely kiáltványokat intézett a zeneakadémiákhoz a tananyag korszerűsítésére.

A külföld rovatában *Heinz-Harald Löhlein* a szlovákiai Smolenicében rendezett modern zenei szemináriumról számol be, megállapítván, hogy Csehszlovákiában a modern hangú zeneszerzés fellegvára újabban nem Prága, hanem Pozsony. *Fritz Muggler* a svájci Boswil-ban rendezett zeneszerző-szeminárium méltatója igen meleg hangon emlékezik meg Durkó Zsolt Kolloidák című kamaraművének bemutatójáról.

A *július—augusztusi* kettősszám első írása átvétel a Christian Science Monitor című bostoni napilap egyik régebbi számából. Hét zeneszerző önmagáról és munkásságáról vall. *Luciano Berio* elmondja, hogy napjainkban, amikor oly sok szó esik kulturális fejlődésről, szabad kifejezésről, a művészi szabadság jelszavának ragyogó felszíne alatt a fasizmusnak az 1945 előttinél finomabb és leplezettebb formája nyer teret. A zene nem szállíthatja le a kenyér árát, nem számolhatja fel a nyomort, nem szüntetheti meg a háborúkat. Mégis, nevetséges a kozmopolita zeneszerző mindig újra felvázolt portréja, azé a zeneszerzőé, aki futószala-

gon termel jól megépített és rafináltan utánérzett műveket. A zeneszerző soha nem volt olyan közel ahhoz, hogy idegen test, dekoratív jelenség legyen a társadalomban, mint manapság. *Duke Ellington* egész eddigi munkásságát röviden áttekinti. *Witold Lutoslawski* a zenekar újszerű alkalmazásának lehetőségeit kutatja. *Gian Francesco Malipiero* a zenés színház új lehetőségeiről szól. *Darius Milhaud* kifejti, mindig a következő mű, az új feladat érdekli. *Goffredo Petrassi* elmondja, sikerült legyőzni a strukturalizmus hatását a zenére. Optimistán szemléli a zene fejlődését. *Michael Tippett* a zene költőiségéről szól.

Marianne Kesting terjedelmes tanulmányban elemzi a happening műfaját, létrejöttének okait, hatását, szociológiáját.

Két kritika ismerteti Penderecki A Louduni ördög című új operájának bemutatóját és első utánjátszását. A szüzsét nálunk a lengyel Mater Johanna film tette ismertté. A mű hamburgi bemutatója csekély sikert aratott, bár az IGNM fesztivál idején, nemzetközi szakközönség jelenlétében hangzott el. A zenei anyag Penderecki eddigi zeneszerzői eszközeit váltogatja, az énekszólamokban igen sok a beszédszerű elem. A kritika túlságosan naturalistának tartja a rendezést és nem eléggé színpadinak az elsősorban koncertkarmesterként tevékenykedő Henryk Czyz vezénylését. A stuttgarti előadás néhány nappal követte a bemutatót. A kritikus kiemeli, hogy a produkció karmestere, Kulka János vérbeli operakarmesterként teremtett forró atmoszférát. Günther Rennert a fantasztikumot ragadta meg rendezésében, amelyben fontos dramaturgiai szerep jutott a félmeztelen női testeknek. (Ez nem naturalizmus?!)

Schwetzingenben az ünnepi játékokon mutatták be Giselher Klebe új operáját: Mese a szép liliomról. Prokofjev Háború és béké-jét a Ruhr-fesztiválon mutatták be (első NSZK előadás). A Hamburgi IGNM-Fesztivál kritikusa, *H. H. Stuckenschmidt* hűvösen ír Kalmár László Triójáról, a a fesztivál magyar műsorszámáról A zeneünnep tanulsága a kritikus szerint: Miközben érezhetően megbénulnak az inventáló és formáló erők, lassan eljutunk Schönberg rettegésteli látomásához „minden szabad", ahhoz az állapothoz, amelyet Brecht Mahagonnyjában eredetileg így fogalmazott meg: „jeder alles dürfen darf".

A Neue Zeitschrift für Music júniusi számában *Helmut Schmidt-Garre* Offenbach és a második császárság összetartozik című írásában a zeneszerző műveinek társadalmi gyökereiről, aktualitásáról ír. *Harald Kaufmann* tanulmánya a XVIII. század zenéjének formáival foglalkozik. *Dietrich Mack* Siegfried Wagner kisiklott zeneszerzői és sikeres karmesteri pályafutására emlékezik a Wagner-fiú születésének 100. évfordulóján.

Wolfgang Marschner Beethoven Hegedűversenye előadásának kérdéséről ír, hozzászólván Peter Benary korábban megjelent vitaírásához (NZfM 1968/10). A cikkíró a hangtechnikusok felelősségéről szól, akik a lemezfelvételek készítésekor a szólistát akkor is túlságosan kiemelik, amikor kísérőfigurákat játszik, s ezzel meghamisítják a művek eredeti hangzási arányait. A cikk foglalkozik Beethoven Hegedűversenyének tempókérdéseivel, a tempó hullámzásával s a mű kifejezésvilágának végtelen gazdagságával.

A Tosca nyugat-berlini felújítása jó alkalmat szolgáltat a lap kritikusának arra, hogy Puccini zenei és drámai tehetségéről megsemmisítő véleményt nyilvánítson. A beszámolók Milhaud Columbus című operája átdolgozott verziójának wuppertali előadásáról, Janáček A makropoulos ügy című alkotásának esseni bemutatójáról és Monteverdi Il ritorno d'Ulisse in Patria című operája Nicolas Harnocourt készítette feldolgozásának darmstadti premierjéről szólnak.

A külföldi tudósítások ismertetik a Scala-ban bemutatott Berlioz-balettet. A Rómeó és Júliát George Skibine koreografálta. Baselban, Ivan Sertic vendégrendező betanításában előadták A csodálatos mandarint. A művet mai környezetben játszották, a három csavargó ebben a beállításban erőszakos huligán. A kritikus szerint igen meggyengült a mű társadalmi mondanivalója.

A júliusi—augusztusi kettős számban figyelemreméltó Carl Dahlhaus tanulmány arról, hogy létezik-e objektív zenekritika. Dahlhaus kimondatlanul is az objektív és szubjektív momentumok dialektikus összefüggését fejti ki, egyaránt hangsúlyozza az objektív kri-

tériumok és a szubjektív elemek fontosságát. Külön kitér a kritika morál jának kérdéseire, valamint a kritika és a zenei management diktatúrájának kapcsolatára.

Peter Tänzer és *Erich Neumann* A computer zenét szerez című írásában közli, miként állított elő jazz-muzsikát egy digitális adatfeldolgozóval; hogyan táplálták a computerbe a különböző zenei elemeket, amelyekből a szerkezet épkézláb művecskét szűrt ki. A cikket sok kottapélda, ábra és egy nagyszabású táblázat egészíti ki.

A kritikák zenei ritkaságok felújításáról szólnak: Münchenben előadták Cavalli L'Ormindo című operáját és Busoni Doktor Faust-ját; Heidelbergben színre került Berlioz Béatrice és Benedict című vígoperája. A Volkswagen Művek kórusfesztivált rendezett Wolfsburgban, amelyen a többi között bemutatták Kalmár László díjnyertes vegyeskari alkotását. A recenzens igen pozitívan értékeli Kalmár kórusművét. „Sok ocsú, kevés búza" — ez a címe az V. Zágrábi Biennáléról szóló ismertetőnek. *Everett Helm,* a nálunk is ismert zeneíró a szereplő együttesek közül kiemeli a Bukaresti Madrigálkórus és a Mihály András vezette Budapesti Kamaraegyüttes rendkívüli produkcióját. A magyar művek közül Helm tetszését elsősorban Darvas Gábor Medália című darabja és Kurtág György Nyolc hegedű—cimbalom duója nyerte meg.

B. J.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG REVUE MUSICALE SUISSE

A Schweizerische Musikzeitung 1969/3. számában *Wolf Eberhard von Lewinski* Hector Berliozzal, a XIX. század egyetlen „román romantikusával", s ennek a különös egyéniségnek kortársaihoz való viszonyával foglalkozik „Der romanische Romantiker" c. tanulmányában. Vizsgálódásai során megállapítja, hogy a fantasztikum ábrázolásában Berlioz kétségtelenül a szürrealisták előfutára, azáltal pedig, hogy voltaképpen elsőként kísérletezett a Klangfarbe alkalmazásával, olyan mai avantgard szerzőknek, mint Ligeti vagy Hans G. Helm is mintaképül szolgál. Halálának 100. évfordulója időszerűvé teszi műveinek elmélyült tanulmányozását s valószínű, hogy a további elemzések során újabb jelentős vonásokkal gazdagíthatják a zenetudósok a Berliozról eddig kialakult összképet.

Ugyancsak Berlioznak hódol *Max Favre* kritikája a Rómeó és Júlia berni előadásáról. A csaknem kétórás drámai szimfóniának csupán egyes részletei szerepelnek a koncertműsorokban. Bernben 30 évvel ezelőtt Fritz Brun szólaltatta meg a teljes művet, melynek előadása — Berlioz naplója szerint — rendkívüli nehézségeket ró az előadókra. A kritikus szerint a Berlioznak szentelt ünnepi hangversenyen a berni szimfonikus zenekar, a fribourgi katedrális énekkara s néhány kiváló szólista jól megbirkózott a feladattal, s hála Charles Dutoit karmesternek, a közönség ismét felfedezhette a mű szépségeit.

Igényli-e a mai közönség az operát, merre vezet a műfaj fejlődésének az útja — ennek a sokat vitatott kérdésnek tisztázásához járul hozzá *Rolf-Urs Ringger* néhány gondolattal „Oper heute — zwischen Diskussionen, Standpunkten und Attacken" c. cikkében. A hagyományos operai műfaj és az új zenés színház között aligha akadnak érintkezési pontok s ha Ligeti vagy Kagel opera jellegű művel kísérletezne, nyilván kis színpadra vagy koncertpódiumra szánná az előadást. Boulez szerint a régi operaházakat fel kellene robbantani! Elgondolkoztató azonban mennyire vonzza a közönséget a Scala, a Metropolitan, A Párizsi Opera vagy Bayreuth, nem is szólva a prágai, budapesti, moszkvai és belgrádi operákról, amelyek a maguk plüssszékeivel, hagyományos díszleteivel és rendezéseivel ugyanazokat az igényeket igyekeznek kielégíteni, mint a nyugati operák. Új apparátus, merész elgondolások egyfelől, konzervatív közönség másfelől, „régies" új operák sikere és avantgard művek bukása — megannyi probléma a műfajjal kapcsolatban. Nyílt kérdés marad zeneszerzők, szövegírók, rendezők, kritikusok és a közönség számára egyaránt, merre fejlődik a jövő zenés színháza.

Nikos Skalkottasnak, a 20 évvel ezelőtt elhunyt görög zeneszerzőnek állít szép emléket *Theodore Antoniou,* a Hellenic group of contemporary music alapítója és vezetője. Skalkottas (sz. 1904.) hegedűsként kezdte pályafutását,

majd ösztöndíjjal néhány évig Berlinben tanult. Zeneszerzésben Schönberg és Kurt Weill voltak a mesterei, a velük való kapcsolat döntően befolyásolta kompozitorikus munkásságát. Zongoradarabjaival, kamaraműveivel már fiatalon kivívta a szakmai körök elismerését. 1933-ban politikai okok miatt visszatért hazájába, ahol 1949-ben bekövetkezett haláláig az athéni zenekar hegedűseként működött s csak titokban komponált, asztalfiókjának. Mintegy 150 kézirata maradt az utókorra, nagyrészüket az athéni Skalkottas Archivumban őrzik. Schönberg Skalkottast igazi, elhivatott zeneszerzőnek tartotta, s hogy ítéletében nem tévedett, azt hátramaradt műveinek mind növekvő népszerűsége bizonyítja. Mitropoulosnak nagy érdemei vannak Skalkottas zenei hagyatéka feltárásában. Ő mutatta be elsőként a zenekarra írt görög táncokat, neki köszönhető, hogy az Universal 1953. óta sorra kiadja a dodekafónia kiváló görög művelőjének műveit, e kompozíciók manapság a világ nagy koncerttermeiben már gyakorta felhangzanak. A folyóirat új szerkesztősége nagy nyomatékkal arra törekszik, hogy a svájci zeneszerzőket, előadóművészeket népszerűsítse. Ilyen jellegű cikk *Boris Mersson*-nak, a svájci avantgard egyik jelentős képviselőjének „Une pratique de composition musicale sans théorie" címen megjelent vallomása arról, hogyan alkalmazza műveiben a dzsessz-elemeket, továbbá *Julen-Francois Zbinden* megemlékezése Rafaele d'Allesandróról a szerző halálának tízéves évfordulója alkalmából.

Az előadóművészek portrésorozatának keretében Eric Tappy lausannei tenorista pályafutását *Pierre Hugli* ismerteti (interprètes: Eric Tappy), Ernest Ansermet-nek pedig *Jean Perrin* állít méltó emléket. Jó áttekintést nyújt a svájci IGNM szekció tevékenységéről az a statisztikai táblázat, amely összegezi az IGNM fesztiváljain 1959—1969. között előadott svájci műveket feltüntetve mindenkor a hazai zsüri összetételét és a nemzetközi zsüriben résztvevő svájci szerző nevét. (Statistik: Die Schweiz bei den Weltmusikfesten der IGNM). A zenepedagógusokat érdekelheti *Edwin Villinger* cikke, aki élesen támadja a zenei nevelés szempontjából hátrányos új érettségi rendeletet (Der Musikunterricht an unseren Maturitätsschulen).

A svájci zeneélet rovatban *André Briner* német nyelven, *Pierre Hugli* franciául számol be a svájci zeneművészek szövetsége által St. Moritzban megrendezett 70. fesztiválról. Az ünnepi hangversenyeken sikert arattak Conrad Beck, Heinz Holliger, Jürg Wyttenbach, Henri Gagnebin, Armin Schibler és Jacques Wildberger művei. Luc Balmer vígoperájának berni bemutatójáról *Max Favre*, Mauricio Kagel három rövid zenés komédiájának baseli sikeréről *Rudolf Häusler*, Robert Blum „Tropi e canzoni" c. zenekari művének zürichi előadásáról *Willi Reich*, további bemutatókról *Andres Briner* és *Klaus Wolters* számol be.

Könyv és zeneműismertetések, külföldi lapszemle, a rádióban előadott mai zeneművek felsorolása, gazdag kül- és belföldi híranyag egészíti ki a folyóirat anyagát. A belföldi hírek között arról olvashatunk, hogy Durkó Zsolt egyik előadója volt a Boswilben megrendezett zeneszerzői szemináriumnak.

Sz. M.